DENISE SCOLARI VIEIRA

MODERNIDADE E ALTERIDADE EM MURILO MENDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM LETRAS.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCAVEL

2005

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Dedico,

Aos estimados Irma, Fidelis, Maria de Lourdes, Vera Regina, João Luis e Marco Antônio. Sujeitos fundamentais na minha história pessoal.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Carlos, Irineu, Marli e Terezinha nos tempos de convívio naquele saudoso Santiago-RS, porque me ensinaram a perceber o mundo de maneira diferente.

Ao Prof. Antonio Donizeti da Cruz por seu brilhantismo, sensibilidade e disponibilidade com os quais me acolheu durante todo o tempo do trabalho de pesquisa.

Aos amigos Geraldo, Ivan, Ivone, José Aparecido, Lucivaldo, Maria, Mauro e Reginei, pelo cuidado e incentivo.

Ao Sr. Ivon pela sua inesquecível generosidade.

Aos amigos do *Centro de Estudos Murilo Mendes* de Juiz de Fora - MG, pela intensa convivência e frutífera aprendizagem; pelo respeito, carinho e hospitalidade com que me receberam, e de quem sempre lembrarei.

Às Professoras Isabel Cristina de Souza Gimenez e Sagrario Ruiz Elizalde porque me mostraram a importância da disciplina e do comprometimento.

Aos Professores do Programa de Mestrado pela consideração com a qual mostraram o caminho para meu avanço pessoal.

Aos funcionários da Unioeste de Cascavel e de Marechal Cândido Rondon, pessoas que foram fundamentais em todos os momentos.

Às Professoras Rita Félix Fortes e Roselene Coito pelas importantes contribuições no momento do exame de qualificação.

Aos amigos Irma, Ivan, Luiz Fernando, Márcia, Marli e Sara porque suavizaram o desafio das minhas limitações.

Aos alunos do passado, do presente e aos que me esperam no futuro, motivação para o aprimoramento constante.

“Peregrino europeu de Juiz de Fora,
Telemissor de murilogramas e grafitos,
Instaura na palavra o seu Império”...

(Comentário de Carlos Drummond de Andrade sobre Murilo Mendes)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo explicitar os procedimentos pelos quais Murilo Mendes confirmou e fortaleceu em seu projeto estético uma significação tipicamente moderna. Os indícios dessa composição se manifestaram no terreno das múltiplas territorialidades através do persistente trabalho que o autor empreendeu ao percorrer direções em duplo movimento, para decifrar ao Outro e restabelecer-se a si próprio. Modernidade e Alteridade, consideradas em seus desdobramentos, estão dispostas na presente pesquisa por meio do estudo de quatro obras: *Siciliana* (1954-1955), *Tempo Espanhol (*1955-1958), *Espaço Espanhol* (1966-1969) e *Janelas Verdes* (1970). Murilo Mendes constrói sua expressividade estética entre a atitude filosófica e a pesquisa formal. Nesse sentido, busca-se a inserção à modernidade artística a partir das categorias de Tempo, Espaço, Memória e Alteridade; também objetiva-se categorizar os Regimes Diurno e Noturno das Imagens circunscritos nas referidas obras. Para a formulação da análise serão tomados os pressupostos da Teoria da Imaginação da Matéria, de Gaston Bachelard, e da Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand.Esta investigação está organizada em quatro capítulos: no primeiro capítulo será apresentada a Rede de Alteridades em *Siciliana* e *Janelas Verdes*, obras que expressam um caráter significativo, pois trazem espaços que se oferecem à leitura para Murilo Mendes desde Juiz de Fora, depois Rio de Janeiro e, mais tarde, a Itália, a Espanha, Portugal, entre outros; no capítulo segundo são analisadas as categorias que vinculam Murilo Mendes à articulação estética que dialoga com a tradição e com o novo, com o local e o universal, desde Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, passando pelas vanguardas artísticas, pelo significado do jogo na escritura poética moderna, pelo arquétipo temporal e pelo estatuto da mímesis; o terceiro capítulo traz o interesse pelo cenário espanhol, com a análise das obras *Tempo Espanhol* e *Espaço Espanhol* nas quais Murilo Mendes utiliza a experimentação formal, serão mostrados os lugares, espaços de confluência cultural e que passam a receber o aporte teórico referenciado para sustentar as evidências simbólicas dos referidos poemas; No quarto e último capítulo retoma-se a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand e a Teoria da Imaginação de Gaston Bachelard, entre outros teóricos, para ampliar a defesa das linhas de força dos Regimes Diurno e Noturno das imagens no conjunto do trabalho e acrescentar, a partir dessa argumentação, a hipótese que reconhece a filiação moderna de Murilo Mendes; e para explicitar as imagens da matéria que são recorrentes nos poemas.

Palavras-Chave: Modernidade, Alteridade, Poesia, Murilo Mendes.

ABSTRACT

This research has for objective show the procedures in which Murilo Mendes confirmed and fortified in his aesthetic project a meaning typically modern. The indications of this composition were shown in the field of the multiple territorialities through the persistent work that the author undertook to take directions in a double movement, to decipher the Other and re-establish himself. Modernity and Otherness, considered in their unfoldings, are showed in the present research through a study of four works: *Siciliana* (1954-1955), *Tempo Espanhol* (1955-1958), *Espaço Espanho*l (1966-1969) and *Janelas Verdes* (1970). Murilo Mendes constructs his aesthetic way of expressing himself between the philosophical attitude and the formal research. In this direction, it is supposed to search an insertion to the artistic modernity from the categories of Time, Space, Memory and Otherness; it is also supposed to put into categories the Daily and Nightly Regimes of the circumscribed Images in the related works. The analysis creation it´s going to be based on Theory of the Substance´s Imagination, written by Gaston Bachelard, and the Imaginary Theory, by Gilbert Durand. This investigation takes place in four chapters: in the first one it´s showed the Net of Otherness in *Siciliana* and *Janelas Verdes*, both works that express an interesting character, because they present some spaces offered to Murilo Mendes´s reading from Juiz de Fora and Rio de Janeiro through Italy, Spain, Portugal, among others; in the second chapter it´s going to be analyzed the categories that connect Murilo Mendes to the aesthetic articulation that dialogues with the tradition, with the new, with the local and the universal, from Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé, passing through the artistic vanguards, by the meaning of the game in the modern poetical writing, by the archetype secular and the statute of the mimesis; the third chapter brings the interest by the Spanish scenery, with the analysis of the works *Tempo Espanhol* and *Espaço Espanhol* in which Murilo Mendes uses the formal experimentation, it´s going to be showed the places, spaces of cultural confluence that starts to receive the theoretical subsidy referred to support symbolic evidences of the related poems; In the fourth and last chapter it is retaken the book Imaginary Theory of Gilbert Durand and Theory of the Substance`s Imagination of Gaston Bachelard, among others theoreticians, to extend the defense of the lines of force of the Daily and Nightly Regimes of the images in the set of the work and to add, from this argument, the hypothesis that recognizes the modern filiation of Murilo Mendes; and also to show the images of the substance that are recurrent in poems.

Key-Words: Modernity, Otherness, Poetry, Murilo Mendes

SUMÁRIO

“PEREGRINO EUROPEU DE JUIZ DE FORA, ... 4

TELEMISSOR DE MURILOGRAMAS E GRAFITOS, ... 4

INSTAURA NA PALAVRA O SEU IMPÉRIO” 4

(COMENTÁRIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE SOBRE MURILO MENDES) 4

RESUMO 5

ABSTRACT 6

INTRODUÇÃO 9

1 REDES DE ALTERIDADES EM SICILIANA (1955) E JANELAS VERDES (1970) 16

1.1 AS FONTES SIMBÓLICAS E AFETIVAS ADVINDAS DE JUIZ DE FORA 19

1.2 INTENSAS EVOCAÇÕES NA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO 25

1.3 NOVOS CONTEXTOS, NOVAS TRAJETÓRIAS 35

1.4 A CONTEMPLAÇÃO DA SICÍLIA 39

1.5 A GEOGRAFIA CULTURAL LUSITANA EM JANELAS VERDES 46

2 AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE NA POESIA DE MURILO MENDES 56

2.1 BAUDELAIRE INAUGURA O SENTIMENTO ARTÍSTICO MODERNO 59

2.2 RIMBAUD: A POESIA PARA UMA NOVA ORDEM ESPIRITUAL, MORAL E ESTÉTICA 65

2.3 MALLARMÉ: A TENSÃO ENTRE PALAVRA E SILÊNCIO 70

2.4 AS IMPLICAÇÕES DA REVOLUÇÃO VANGUARDISTA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA 76

2.5 O SIGNIFICADO DO JOGO NA ESCRITURA POÉTICA MODERNA 80

2.6 O ESTATUTO DA MÍMESIS NA MODERNIDADE 83

2.7 O ARQUÉTIPO TEMPORAL DA MODERNIDADE 90

2.8 O FAZER POÉTICO DE MURILO MENDES 94

3 AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM TEMPO ESPANHOL E ESPAÇO ESPANHOL DE MURILO MENDES 102

3.1 A POETICIDADE MODERNA 103

3.2 AS REDES SIMBÓLICAS EM TEMPO ESPANHOL 116

3.3 A RECORRÊNCIA DAS REDES SIMBÓLICAS EM ESPAÇO ESPANHOL 130

3.4 A VIAGEM AOS REGIMES DIURNO E NOTURNO DAS IMAGENS 139

4. A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA EM SICILIANA, TEMPO ESPANHOL, ESPAÇO ESPANHOL E JANELAS VERDES 143

4.1 REGIMES NOTURNO E DIURNO DAS IMAGENS.....150

4.2 A COMUNICABILIDADE DAS IMAGENS POÉTICAS.....152

4.3 A IMAGINAÇÃO MATERIAL DA ÁGUA.....158

4.4 A DIMENSÃO DE MOBILIDADE DO ELEMENTO AR.....166

4.5 AS PROPRIEDADES IMAGÉTICAS DO ELEMENTO FOGO..... 174

4.6 AS IMAGENS TÍPICAS DO ELEMENTO TERRA.....177

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....185

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 189

INTRODUÇÃO

No momento em que o projeto da racionalidade moderna passa a ser questionado e rechaçado por amplos setores da ciência e da filosofia, é necessário abrir a discussão a favor de novas formas de pensar a obtenção do conhecimento. A concepção que aparta o Sujeito Cognoscente do Objeto conhecido parece ter sido liquidada, o caráter determinista foi trocado pela dimensão probabilística, os paradigmas da cientificidade: exatidão e neutralidade se romperam. É preciso uma maneira nova que dê significado à existência humana. A Arte evoca a vida, pois encerra um conhecimento primeiro do mundo e se concretiza a partir dos parâmetros estabelecidos pela sociabilidade. Estética, Ciência e Cotidiano refletem a mesma realidade objetiva. Um sobre o outro exerce reciprocidade e estímulo. A Arte provoca modificações na apreensão da realidade, modifica a subjetividade. Há uma interligação entre subjetividade, sociedade e organização das idéias. Portanto, o afastamento do paradigma meramente instrumental do conhecimento propicia a investigação sobre o potencial da arte e da estética a fim de superar aquele modelo que está sendo questionado. Essa proposição permite uma análise sobre a mímesis da arte em sua trajetória conceitual num amplo espectro de situações que discute historicamente este tema. Intensificar investigações nessa linha de análise acrescenta vigor ao debate na área da Literatura e dos Estudos Culturais e apresenta a defesa da educação para a sensibilidade, expõe o esforço de pensar o ser humano em sua totalidade a partir do mundo sensível.

O presente trabalho de pesquisa visa investigar a substância da palavra artística que Murilo Mendes materializou em sua típica organização do Cosmos pela Poesia. Registrar o movimento dessa ordem da realidade tem alcances contextuais e configura-se como uma tarefa, ao mesmo tempo de enfrentamento e de ligação, porque diz respeito à trajetória dos escritores que, como Murilo Mendes, pensaram conceitos abstratos no marco da crítica de sua

produção teórica, dos temas de cultura e da condição humana. Pensar arte e poesia no mundo da transitoriedade moderna sugere um esforço órfico incisivo que instiga o ânimo, na atitude capaz de provocar o entendimento, o ajuste de contas produzido pelo impacto entre a realidade prática e a criação poética, mas também, de gerar desconforto, angústia e incerteza.

Assim, a poesia oferece ao homem uma imagem de si mesmo, porém, para que essa intervenção esteja sob nova luz, necessita da participação de outrem, ou seja, precisa designar-se pelo exercício de articulação do duplo e afirmar o valor cognitivo da arte. Justamente ao abrir-se para a possibilidade de configuração e de atribuição de sentido aos fatos da experiência humana, o poeta moderno anula a distância entre sujeito e objeto que a ciência tem exigido, porque, para ele todas as coisas se equivalem e se transformam.

Encontrar as propriedades sutis que conformam a substância da escrita de um escritor como Murilo Mendes apresenta-se como um evidente desafio porque, no interior da fina voz muriliana, executam-se peças a várias vozes, códigos dispostos em círculo, da juventude à maturidade, espécie de reunião, hábil associação da rede de alteridades no jogo que consegue confirmar e fortalecer esse procedimento pelo qual o autor concretizou seu sistema poético-filosófico. Os indícios dessa composição no terreno das múltiplas territorialidades apuram os sentimentos e evidenciam a variedade preciosa do verso, através do persistente trabalho de cruzar caminhos, de percorrer direções em duplo movimento, para decifrar ao Outro e restabelecer-se a si próprio.

O ímpeto transfigurador na obra de Murilo Mendes desencadeia rupturas, revela incompletudes, indica convergências, acentua enigmas, descontinuidades com significação tipicamente moderna ao selecionar duas ocorrências singulares declaradas como atitudes que são crítica demolidora e vínculo com a tradição, quer dizer, de um lado há a preocupação com a constituição do objeto poético e de outro a ligação entre a poesia e o conhecimento hermético da tradição anterior à modernidade. Lembrar desse convívio implica a formulação da análise das obras dentro da proposta da teoria da imaginação da matéria de Gaston

Bachelard e da teoria do imaginário de Gilbert Durand; posições que renovam o sentido da obra de Murilo Mendes.

Cumpre destacar a visita e pesquisa ao *Centro de Estudos Murilo Mendes* (CEMM), que efetivou o aprimoramento desta investigação devido ao significativo valor do acervo bibliográfico, documental e de artes plásticas, reunido e disponível a todos os estudiosos da obra de Murilo Mendes. Criado por vários pesquisadores da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 26 de agosto de 1994, o Centro conta com mais de 2.800 títulos que pertenceram à biblioteca pessoal de Murilo Mendes, com temas que se relacionam às mais diversas áreas, como: literatura nacional e estrangeira, religião, filosofia, artes plásticas, música, etc; também há o acervo documental composto por correspondências pessoais de Murilo Mendes, doadas por amigos e familiares, além de fotografias e de arquivos em áudio e vídeo com depoimentos de Murilo Mendes e de registros de eventos no CEMM. O acervo de artes plásticas está organizado com aproximadamente 200 obras de arte, muitas com dedicatórias ao casal Murilo Mendes; possui trabalhos destacados da arte nacional e estrangeira tais como, Cândido Portinari, Ismael Nery, Guignard, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Pablo Picasso, Joan Miró, Georges Braque, Giorgio De Chirico, Max Ernst, etc. O acesso a este material possibilitou a ampliação do estudo em direção ao fazer poético de Murilo Mendes e apresenta vivo convite para a materialização de investigações futuras sobre o poeta.

No caso específico deste trabalho, pretende-se investigar os desdobramentos motivados pelas diferentes paisagens nas quais o poeta afirmou convivências, inscreveu-se no jogo de espelhos, reconhecendo-se ou negando-se e representou os movimentos impregnados de abstração no espaço e no tempo.

A poética de Murilo Mendes – revelada no marcante período do esboço das novas linguagens da cena brasileira dos anos 20-30 – articula-se como plural e se predispõe à experimentação, à busca de uma identidade e de uma expressão própria da realidade, mas quando o olhar atento transpõe o espaço geográfico e alcança os discursos alheios, advindos

das metrópoles modernas, imersas na contestação e na incerteza do pós-guerra – a propósito de sua vivência na Europa – Murilo Mendes afirma definitivamente a identidade nacional através da inter-relação cultural européia; mesclando uma postura universal ao sentimento de brasilidade.

A voz solidária do autor brasileiro que lê outras evidências culturais pode ser percebida em *Siciliana, Tempo Espanhol, Espaço Espanhol* e *Janelas Verdes*, imagens simbólicas surgem como conciliadoras entre o visível e o invisível, verdadeiros enigmas que, simultaneamente, revelam uma atitude exaltadora dos tempos, dos lugares e das gentes, investigados e entrelaçados para afirmar a admiração do poeta pelos mistérios da existência, interesse que em Murilo Mendes aparece como misto de preocupação com o local e o universal, nada mais moderno.

Ao publicar *Siciliana* (1954-1955), além de utilizar a recém instaurada rebeldia na composição – já que era um retorno ao estilo classicizante no auge das conquistas formais da vanguarda – Murilo Mendes segue na concepção pictórica da palavra poética, porém diante de outro contexto cultural: a Itália dos anos 50. Nesta obra a forma aparece circunscrita à linguagem rigorosa para refletir sobre a exultante beleza do lugar e de sua história, comoção afetiva e proposta racional convivem como experimento, mais uma vez reunindo sensorialismo e lógica.

Quando escreve *Tempo Espanhol* entre 1955 e 1958, a exploração das sensações une-se em maior grau com os dados concretos da história cultural da Espanha e revela já, uma nova postura diante da linguagem, atitude próxima da experimentação da vanguarda concretista, que transfigura o discurso convencional; o autor capta o dinamismo da civilização espanhola e o transpõe em verso criativos, organicamente críticos para falar da fisionomia de um povo exuberante e multifacetado.

A partir de então há um redimensionamento na poética de Murilo Mendes e o ângulo subjetivo da criação de *Espaço Espanhol* é apresentado sob outro plano de manifestação

lingüística, a prosa-poética; escrita entre 1966 e 1969, a obra transfigura o discurso e permite a construção do trabalho na poesia, do experimento estético entre o homem e o inventor, o texto contexto do poeta e o texto contexto do eu lírico. As contingências pessoais entrecruzam-se com as imagens líricas, num processo criativo que torna o texto acessível ao duplo jogo dos fatos e das percepções.

Em 1970, *Janelas Verdes* é publicada na reincidência do experimento da prosa-poética, entretanto, neste caso, aparece o acervo cultural português, regido, também, pela alteridade e com forte significação de índole dramática, *Janelas Verdes* aparece com simbologia dual, pois realça a beleza e o desequilíbrio, a ordem e o caos, integrando contrários, pressupondo a necessidade de abstração do espaço-tempo para estabelecer relações e conciliar o disperso.

Murilo Mendes constrói sua expressividade estética entre a atitude filosófica e a pesquisa formal. Nesse sentido, a fim de buscar a inserção – na modernidade artística – a partir das categorias de Tempo, Espaço, Memória e Alteridade e se comprovar a sua filiação ontológica de opção pela Arte como autodefesa da razão usurpadora do simbolismo universal no indivíduo moderno, na análise dos textos de Murilo Mendes será observado como o autor veiculou temas e conflitos típicos da Modernidade, como os (re) elaborou conferindo perenidade à sua criação literária. Também objetiva-se categorizar os Regimes Diurno e Noturno das Imagens circunscritos nas referidas obras para explicar a sua estética singular. A composição desta investigação está organizada em quatro capítulos:

No primeiro capítulo será apresentada a Rede de Alteridades em *Siciliana* e *Janelas Verdes*, obras que expressam um caráter significativo, pois trazem espaços que se oferecem à leitura para Murilo Mendes desde Juiz de Fora, depois Rio de Janeiro e, mais tarde, a Itália, a Espanha, Portugal, entre outros. A tessitura complementar, inseparável e contraditória se oferece como linha de força, pela qual palpitam a cultura e a proposta de formação pessoal do poeta. *Siciliana*, escrita entre 1954 e 1955, traz a experimentação rigorosa do verso para

anunciar os elementos da expressão cultural da Itália mediterrânica, a materialização do texto efetiva-se em período significativo para Murilo Mendes, já que anos mais tarde ele se instalaria definitivamente na Itália.

Janelas Verdes, escrita em 1970, apresenta também uma conotação plástica, mas com forte referencial afetivo, produzido na fase da maturidade do poeta e no cenário de modificação cultural dos anos 70; para Murilo Mendes *Janelas Verdes* surge como rememoração dos dados culturais lusitanos. A obra está dividida em dois setores, os quais são mostrados como setor I: A e B, com a reorganização do tempo e do espaço português segundo o olhar do poeta; são as cidades que aparecem em destaque, com suas gentes e história, de Guimarães a Lisboa; o autor modifica o discurso convencional para falar dos lugares através de uma inventiva labiríntica. No setor 2: A e B, abre-se uma galeria de personalidades portuguesas, Nuno Gonçalves surge primeiro e Fernando Pessoa despede-se da arquitetônica refiguração do espírito português habilmente interpretada por Murilo Mendes. Esse capítulo situa o trabalho de criação literária de Murilo Mendes numa perspectiva individual, que se abre para o coletivo, paisagens e pessoas influenciam o poeta e o preparam para novas formas e conteúdos.

Os pressupostos da modernidade constroem a expressividade do escritor brasileiro, essas representações trazem uma recorrência global que se concretiza como base semântica capaz de ser observada como fio condutor que realça a elaboração típica de Murilo Mendes como artista circunscrito à modernidade, desde Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, passando pelas vanguardas artísticas, pelo significado do jogo na escritura poética moderna, pelo arquétipo temporal e pelo estatuto da mímesis. No capítulo segundo são analisadas as categorias que vinculam Murilo Mendes a esta articulação estética que dialoga com a tradição e com o novo, com o local e o universal, importante referência para a interpretação da obra do autor.

O terceiro capítulo traz o interesse pelo cenário espanhol, com a análise das obras *Tempo Espanhol* (1955-1958) e *Espaço Espanhol* (1966-1969) nas quais Murilo Mendes utiliza a experimentação formal em dois sentidos. *Tempo Espanhol* possui uma forte identidade da vanguarda concretista e desvela uma interpretação da multifacetada cultura espanhola, a partir das seguintes referências: os lugares espanhóis, nos quais são divulgados os substratos culturais de uma Espanha plural, como por exemplo, no poema que se refere à Numancia de tradição pré-cristã, também há alusões ao românico, ao gótico, ao barroco, ao renascimento, à cultura cristã, moura, hebraica, etc.; e pode-se investigá-la a partir de escritores, pintores e músicos espanhóis. No caso específico desta pesquisa serão mostrados os lugares, espaços de confluência cultural e que passam a receber o aporte teórico de autores como Gilbert Durand e Gaston Bachelard, a fim de, pela Teoria do Imaginário e da Imaginação, respectivamente, sustentar as evidências simbólicas dos referidos poemas.

No quarto e último capítulo será retomada a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand e a Teoria da Imaginação de Gaston Bachelard, entre outros teóricos, para ampliar a defesa das linhas de força dos Regimes Diurno e Noturno das imagens no conjunto do trabalho e acrescentar, a partir dessa argumentação, a hipótese que reconhece a filiação moderna de Murilo Mendes; e para explicitar as imagens da matéria que são recorrentes nos poemas.

A organização plástica das palavras é predominante em Murilo Mendes, portanto, torna-se necessário a compreensão dessa arte do jogo que se revela na confluência entre os quatro elementos em S*iciliana*, *Tempo Espanhol*, *Espaço Espanhol e Janelas Verdes*, que têm caráter ambíguo, mas que recuperam os sentidos no projeto estético intelectual e sensorial que Murilo Mendes efetivou.

1 REDES DE ALTERIDADES EM *SICILIANA* (1955) E *JANELAS VERDES* (1970)

O influxo de modernidade na criação poética acentua a predileção obsessiva pela alternância das formas, pelo sucessivo movimento, pela aversão ao pensamento padronizado, de percurso fixo e vazio. Esse contexto determina contingências e transitoriedades, propõe

passagens, mas também integra as novidades ao conhecimento acumulado. A intensa criatividade do poeta moderno pode apresentar-se entranhada de profunda universalidade, diluindo as dissonâncias impostas pelos tempos e por espaços fechados.

Essa tendência dual exige ruptura, desenraizamento e crise, contudo, descobre vozes de outros, vozes semelhantes e, nessa direção, estabelece alianças, reunifica poeticamente proposições ético-ontológicas do desafio existencial.

Murilo Mendes, nesse cenário de múltiplas opções, de múltiplos compromissos, capta a visão fragmentada de mundo de sua época e acrescenta-lhe desdobramentos de simbologia mística, de conotação sensorial e religiosa, metaformoseia-se na linguagem da poesia-liberdade, pela qual léxico e forma rompem o encadeamento da frase. Em cenário de incerteza, a poesia é anúncio capaz de gerar sentido, inteligibilidade, liberação. Seu projeto estético se reveste de uma figuração profética, através da qual o espiritual e o profano disseminam um profundo sentimento de religiosidade.

Murilo Mendes apresenta imagens que apelam aos sentidos e se vale de versos que expressam o caráter dicotômico da vida e materializam a precedência do plástico sobre o discursivo para dizer melhor a interioridade representada na exterioridade.

Essa contemplação do mundo configura-se no momento em que o esvaziamento das certezas se ampliava cada vez mais, fruto da eclosão das duas guerras. A construção do sonho, florescido na *belle époque* juizforana veio a revelar-se, audaciosamente, pelo confronto entre a identidade e a alteridade.

Neste aprender, o poeta decide os rumos de seu percurso, afirma a sua poesia na busca de uma significação com ambição explícita: a necessidade de introspecção que guarda poderes de revelação capazes de materializar a interpretação do mistério do mundo e o desejo de liberdade para mover-se rumo à transcendência. Esses sentimentos anunciam que:

> A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, contínuo transcender-se do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E assim é: um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o traço característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo. (PAZ, 1982, p. 232).

Essa operação íntima, diária, que decifra a mensagem secreta da vida, realça a dualidade de sua natureza, vislumbra o fragmento e o todo, une o "eu" ao "outro", fala de realidade e de ficção, instaurando o desvelamento doloroso da predominância da incompletude, da substância notória da impermanência, da multiplicidade de todas as coisas.

A percepção do poeta moderno se move na circunstância espacial e temporal dessa permanente indagação. Seu relato se torna descrição crítica da sociedade e crítica da linguagem. A palavra torna-se experimentação inquisitiva: "a literatura contemporânea experimentou mudanças violentas, mas, no essencial, manteve-se fiel à sua origem e em nenhum momento deixou de ser crítica do mundo e de si mesma" (PAZ, 1993, p. 137).

Portanto, há na literatura moderna esse traço que a distingue dos outros períodos: a crítica. Segundo Octavio Paz, as literaturas das outras civilizações foram, sucessiva ou simultaneamente, ora celebração e sátira, ora louvor ou invectiva, ora zombaria ou elegia; somente na modernidade poema e ficção tornam-se análise e reflexão (PAZ, 1993, p. 136). Nesse sentido, verifica-se a referência à idiossincrasia do espírito lírico de tipo inteiramente moderno, que se constitui frente à prepotência da coisificação do mundo imposta desde a Revolução Industrial, da qual Adorno referia-se em Lírica e Sociedade (1975, p. 203). Deste modo, é possível vislumbrar uma espécie de compensação revolucionária porque:

> O poeta se confessa como avesso dos 'homens práticos', que revelam o desejo de imposição da verdade absoluta do progresso e do desenvolvimento, da técnica e da maquinização do homem em sua

> humanidade – um modelo que proliferou na modernidade. Mas ele se insurge como representante da máxima modernidade que desconfia do domínio positivista, do centramento das verdades, do aniquilamento das emoções e da cultura acumulada do homem. (NEVES, 2001, p. 146).

Por essa razão, o fluir simbólico da realidade é captado pela linguagem do "sujeito poético" que dissemina versos por toda a sua obra com breves momentos de encontros, entendidos como dimensões de presente, conduzindo a busca de si no outro, espelho da identidade, formas simbólicas de representação sempre abertas em sua significação. Na constituição de seu projeto estético Murilo Mendes cristalizou esse jogo especular, gerador de desconforto e de exuberante autoconhecimento que é a articulação do duplo.

O espaço que se oferece à leitura para Murilo Mendes – desde Juiz de Fora, depois o Rio de Janeiro, e mais tarde, a Itália, a Espanha, Portugal – amplia essa rede de alteridades, complementar, inseparável, contraditória, suscetível de repetir-se em outro instante em linhas de força pelas quais palpitam a cultura e a proposta de formação identitária do poeta: "do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade" (BOSI, 2003, p.16).

Nas paisagens visitadas por Murilo Mendes os valores são adensados, objetos biográficos são incorporados à sua vida e representam aventuras afetivas, alteridades fundidas pela mobilidade, fruto do exílio voluntário, mas "nem por isso menos significativo para a reflexão que propomos sobre as experiências de deslocamento, ou de trânsito, e de troca cultural vividas pelo poeta no seu extenso itinerário de viagem entre o Brasil e a Europa" (PEREIRA, 1997, p. 23).

1.1 AS FONTES SIMBÓLICAS E AFETIVAS ADVINDAS DE JUIZ DE FORA

Murilo Mendes nasceu “no mosaico mandalar que compõe a cidade de Juiz de Fora”, como a mostraram Leila Barbosa e Marisa Timponi Rodrigues, ao se referirem à cidade natal do poeta:

> Fundada em 1850, Juiz de Fora apresenta-se em destaque no entre lugar das letras de Minas Gerais por seus escritores internacionais como Pedro Nava e Murilo Mendes que elevam a província à metrópole, ampliando o local em global. Palco da cultura - segundo Sílvio Romero, nossa ‘Europa dos pobres’ – merece um registro crítico e cadastral de sua produção literária que vai do tom cronístico, dos discursos, das trovas, dos contos aos poemas, peças de dramaturgia, aos romances, além, naturalmente do exercício crítico de muitos de seus estudiosos de literatura que também já se projetaram paralém do Paraibuna: uma ficção muitas vezes criticizada e militante com as de Affonso Romano de Sant’Anna e Fernando Gabeira ou mesmo uma crítica poética, como vêm demonstrando os estudos mais recentes de nossos escritores. (2004, p. 110)

A convivência de Murilo Mendes nessa geografia artística singular lhe traz a ordenação da percepção sensorial que, no decorrer de sua vivência, se apresentaria como horizonte vital capaz de construir o seu privilegiado olhar:

> Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos *a posteriori.* No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio. (MENDES, 1997, p. 897).

Em *A Idade do Serrote (1965-1966),* Murilo Mendes reconstitui lembranças na viagem sentimental rumo à infância e concebe, como constituição, subversão, sedução, a presença do Outro como possibilidade de apreensão do Eu. A insidiosa e persistente lucidez adverte a longa defasagem imposta pelo devaneio. Instâncias de vida compartilhadas com pessoas que

representam fácil silêncio ou difícil expressão. Coisas, figuras, paisagens, gentes que satisfazem ou inquietam, seduzem ou antecipam exílios:

> Tornei-me um grande problema para a família, volúvel, irrequieto, só gosto de ver moça e ler poesia, afetivo, inóspito, incompreensível a mim mesmo, o cinema altera-me os hábitos mentais, ainda curumim já uso memória (acho que o passado é uma projeção anterior do futuro), estes últimos dias tranquei-me no meu quarto, espontaneamente incomunicável, assino decretos exilando o prefeito, o vigário e o juiz, transferindo-me de planeta (Halley já passara), ninguém pode entrar no quarto a não ser minha irmã Vicentina me trazendo refeições, repito-lhe dez vezes muito obrigado, cuspo-me, recito-me o *Mal secreto*; desespero-me porque Andreza (gostosura; sua boca vaginal) vai se casar, aceitaria mesmo as pernas acadêmicas da relativamente moça Dona Ercília, mas quem sou eu, inabitável como um sino habitável, mais perturbável que perturbador. (MENDES, 1997, p. 924).

O repertório do pensamento de Murilo Mendes em seu alto grau de afetividade decorre da tessitura do discurso que assume uma estratégia de trama ao aproximar memória, imagem e palavra. Reminiscências do passado articulam o referencial simbólico que organiza a constituição da alteridade. Pela prática lúdica da linguagem, o autor explicita a gênese do sentimento do eu fundamentada na aproximação do Outro. O encontro simboliza libertação, descobrem-se as máscaras, exploram-se papéis, elucida-se a teatralização da convivência. O eu depende das circunstâncias e dos olhares dos outros.

Espaços múltiplos serão de fundamental importância porque apontam contornos de intensa revelação e reconhecimento do que desprende da interioridade humana. A voz de si vislumbra a voz do outro; coincidente metamorfose que brinca com a percepção e instaura o diálogo ou a repulsa, desenvolve o novo ou projeta a sombra. Exaustiva descoberta ou reafirmação epifânica da força do homem.

Murilo Mendes olha, contempla, poetiza o viver humano e cria imagens exaltadoras da proliferação da vida. Além do tempo e de sua efemeridade, o poeta confirma o conceito de

poesia como resistência ao mundo moderno. Suas intervenções diretas trazem significado para a idéia de poesia-liberdade que foi a defesa intensa de sua vida e de sua obra.

Assim, "através da poesia, da música e da arte, Murilo Mendes promove a reorganização do sensível, do intelecto e da interioridade humana, desenvolvendo em sua obra uma freqüente reunião e abrangência desses espaços que se tangenciam no imaginário e na difusão da cultura da humanidade"(NEVES, 2001, p. 45).

Mas fundir realidade e palavra equivale a exaltar a função do olhar. Olhar é criar, ou seja, "a arquitetura do olhar remete, em última instância, a uma simbólica geometria do eu" (RAMÍREZ, 1994, p. 134).

Em Murilo Mendes o verso encontra sua força na submissão à plasticidade, à visualidade: "o olhar do poeta conjuga elementos da realidade sensível em visões que constituem o universo de cada poema" (GUIMARÃES, 1993, p. 66). O campo visual recupera e impõe a instância do desejo de absorção, metáfora absoluta experimentada pelo Eu e pelo Outro. Murilo Mendes, no dizer de Guimarães, justifica na obra *A Idade do Serrote(1965-1966)*: "o universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria [...]". (1997, p. 973). E complementa: "o prazer, a sabedoria de ver chegavam a justificar a minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida" (GUIMARÃES, 1993, p. 974).

No espaço vivido o olhar toma consciência do duplo, por exemplo, quando Murilo Mendes, em *A Idade do Serrote*, descreve sua prima Sinhá Leonor:

> Minha prima tinha o ar de quem estava sempre saindo. Nunca a vi de *peignoir;* muitas vezes de chapéu, bolsa e luvas dentro de casa. Ela se fantasiava e se fantasmava; gostando de ouvir e de contar histórias, não só

> as da vida real como as da vida imaginária, evocava sempre boitatás, o saci-pererê, almas do outro mundo, mumucas e bitus; foi uma das minhas mestras de supranaturalismo'.(MENDES, 1997, p. 948).

A leitura de acontecimentos do passado e a alusão às pessoas inscritas na memória reconstituem experiências e sustentam o referencial unificador entre sentimento e sentido no desdobramento eu/outro matizadas pela expressão estética que a narrativa poética promove:

> Tanto a fragmentariedade textual-colagem de gravuras e paisagens, rostos e máscaras, fatos e ficções, pessoas e personagens-quanto à temporalidade ambígua favorecem o jogo especular entre a 'escrita do eu' e a 'escrita do outro'. Trata-se de operar a ocultação e o desvelamento de si nas dobras do narrar/mostrar o outro, no mais das vezes sublinhando na sua identidade os desdobramentos dos traços de pessoas, acontecimentos e cenários. (FURTADO, 2002, p. 40, grifos do autor).

Entretanto, na relação face-a-face, o olhar do Mesmo não pode aprisionar o Outro sob a luz da razão, do contrário, seria uma questão inteiramente indevida porque "toda a visão é um ponto de vista. O mundo é o horizonte de todo objeto, que só é percebido em parte. Muitos pontos de vista nos escapam" (RICOUER, 1988, p. 3).

Essa referência supõe que a realidade não se reduz ao que é visto e abre o caminho para a manifestação da surpresa enquanto ocorre a eliminação do eu e a apropriação do duplo. Assim, surgem metamorfoses nessa relação interpessoal, aberta ao infinito, afirma-se a transcendência da alteridade porque "tendo desaparecido aquilo que demonstrava um enraizamento do eu no real, o imaginário prevalece sobre a realidade, já não se sabe quem é o original, quem é o duplo. A ficção adquire um caráter de realidade. O autor introduz-se na aventura narrada como sendo um dos personagens" (BRAVO, 1997, p. 283).

O poeta passa a participar da força interativa homem/homem, homem/mundo e verifica a extensão da "outra idade": o tempo poético. Toma o "eu" como indispensável

combinação de vários outros, mas também justifica a "vidência" como produto de um fingimento consciencioso. Essa experiência contribui para que o "eu" do poeta deixe o lugar privilegiado que ocupou na tradição poética e pretenda acentuar essa outra dimensão da lírica moderna, fundada na fragmentação e na ficcionalização.

Ao optar pela investigação do universo humano em sua manifesta pluralidade, o poeta é conduzido pelas complexidades e simbologias, ou seja, estas imagens difusas possibilitam a sua decifração do fazer poético como elemento lúdico essencial.

A poesia, para Murilo Mendes, se mostra como meio que suscita a apreensão da totalidade, desdobra obsessões, insinua lucidez, mas migra para o reino da fragmentação, resultante da proposital e incurável inquietação humana. Difícil ver a superação dos impasses que o acaso impõem na formação da identidade/alteridade que Murilo Mendes anuncia na prosa memorialística de *A Idade do Serrote.*

As impressões da alma humana absorvidas em Juiz de Fora desenvolveram relações simbólicas que haveriam de repercutir na surpreendente construção da poética muriliana:

> "Meus pais Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes [...]".
> "[...] meus irmãos, com um charme que subsiste até hoje. Tangência e contaminação do afeto [...]".
> "[...] as babás. A noite obscura do corpo. Histórias, parlendas, orações. Etelvina. Sebastiana [...]".
> "[...] quando Lili de Oliveira senta-me nos seus joelhos. O fogo sobe no meu corpo [...]" (MENDES, 1997, p. 896).

A memória pessoal e histórica submete a composição poética de Murilo Mendes pela larga confluência de feições afetivas com intensa visualidade como: "no tempo em que não era antropófago, isto é, no meu primeiro tempo de criança, as têmporas de Antonieta me tentavam e me alienavam, a mim o atento que tanto tenho, e quanto" (MENDES, 1997, p. 897).

O processo de educação do poeta é mencionado na mesma apreensão: "o filme dinamarquês, o italiano e o francês ilustravam minha infância" (1997, p. 897).

O professor Aguiar ensina-lhe filosofia, Louis Andrés e Joaquim Almeida Queirós, língua e literatura francesa. O padre Júlio Maria o "imuniza" contra a pieguice e o sentimentalismo, importante resultado seria compreendido mais tarde quando da madura conversão ao catolicismo por Murilo Mendes.

Também Isidoro da Flauta, Analu, Amanajós, Dudu, Dona Coló, Tio Chicó, Primo Alfredo, Claudia, Julieta, Teresa.[1]

Belmiro Braga[2] aquele que "abre a caverna de sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antonio Nobre, Cesário Verde, Eça de Queirós, etc."(MENDES, 1997) e o motiva e respeita, porque juntos, obsedados pelos encantos da literatura, seriam unidos nas letras juizforanas.

Amigos, familiares, homens, mulheres, bichos, lugares, coisas se revestem de unicidade para preparar o registro que representaria a complexidade da personalidade reflexiva e aberta de Murilo Mendes. A obsessão maior pela insondável decifração do mundo o levaria a mudar-se para o Rio de Janeiro em 1921. Inusitadas formas, outros matizes de sentidos, novas aspirações humanas estavam à sua espera para ampliar encontros, mover-lhe sensações, sinalizar ambigüidades, focalizar amores, promover deslocamentos.

1.2 INTENSAS EVOCAÇÕES NA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO

O ambiente de euforia e curiosidade será uma via privilegiada de conhecimento que irá acentuar o humanismo em Murilo Mendes. A presença de Ismael Nery no Rio de Janeiro dos

[1] Nomes em *A Idade do Serrote* que fazem alusão às pessoas de convívio na infância de Murilo Mendes e também às mulheres referenciadas pelo autor em sua obra, ora como motivo de biografia, ora como inspiração poética.

[2]O poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de Montezinas, e segundo as palavras de Murilo Mendes em *A Idade do Serrote* (1997, p. 910), o 'João de Deus mineiro', que o ensinou a rimar e metrificar, corrigindo seus versos e sugerindo temas.

anos 20 representou o impacto condutor capaz de suscitar a inquietante estranheza e a construção de novos percursos por Murilo Mendes que mapeia suas atitudes fora da rede de relações que eram ingrediente fundamental de seu discurso anterior.

Nesse período o surrealismo se torna visível na vida do poeta:

> Murilo Mendes tinha em comum com os surrealistas precisamente essa *atitude* diante da realidade: ela parte do reconhecimento das dualidades e do desejo de integrá-las num todo. As semelhanças, contudo, não vão muito, além disso. As fontes da visão de mundo de Murilo Mendes devem ser buscadas na sua amizade com Ismael Nery, cultivada, na expressão de um crítico, como um vício. (MOURA, 1995, p. 41, grifos do autor).

Ismael Nery agrupava-se com Murilo Mendes e muitos amigos estabelecendo um convívio de grande irradiação afetiva e estética. O material básico de suas pesquisas estabelecia-se no essencialismo[3] como o código nutriente que mantinha o diálogo contínuo entre os níveis físico e invisível:

> As idéias de Ismael Nery continham um estranho hibridismo entre a observação refinada do mundo das formas e um impulso metafísico. Qualquer realidade considerada sofria um duplo tratamento: por um lado, era exaltada pelas suas peculiaridades concretas e sensíveis; por outro, era sempre remetida a um plano genérico e abstratizante. Nessa interação entre os níveis físico e moral consistia o seu objetivo, muitas vezes reafirmado e nada modesto: o conhecimento 'total'. (MOURA, 1995, p. 45)

Murilo Marcondes de Moura ressalta que a terminologia "conhecimento" e representação (transfiguradora) da realidade contribuem especificamente para encaminhar os problemas específicos da lírica de Murilo Mendes (1995, p. 46).

[3]Trata-se do sistema filosófico formulado pelo amigo de Murilo Mendes, o pintor Ismael Nery, e que irá constituir-se como a base de unidade da obra muriliana Define-se em quatro princípios: a universalidade da arte; a definição do artista-poeta como centro de convergência; a obra entendida como lugar de conciliação de contrários; e, a necessidade de abstração do espaço e do tempo. (FRIAS, 2002, p. 68)

Portanto, para falar sobre as representações da vida é preciso empreender analogias e correspondências, incorporar o acervo da estética moderna. Por isso, nesse período à concepção romântica da imaginação, mediada pela ressonância de Baudelaire, o poeta das sensações vivas que faz das lembranças, emoções a substância de sua escrita, é introduzida a atitude surrealista, renovando para Murilo Mendes, a capacidade individual de criação.

Associações subjetivas colocadas diante desta nova percepção contribuem especificamente para a melhor compreensão do Outro; organiza-se uma viagem pelo universo dos símbolos, uma interpretação do mundo que é pura sensação, sons, cheiros, cores, sabores, lembranças, mistérios, verdadeiros achados da memória que se tornam envoltos de fascínio quanto maior é a distância daquele que olha.

As coisas em seu contexto habitual organizam-se numa dimensão oculta, tesouros à espera de entendimento, essa irrupção do maravilhoso reforça a proposta surrealista e pertence à ordem do sublime. Materializa-se a consagração do instante: "a história é gesta, ato heróico, conjunto de instantes significativos porque o homem faz de cada instante algo auto-suficiente e assim separa o hoje do ontem. Em cada instante ele quer se realizar como totalidade e cada uma de suas horas é o monumento de uma eternidade momentânea" (PAZ, 1982, p. 232).

Assim, Murilo Mendes exibe na experiência poética o desejo de revelar a condição humana, mas:

> Essa revelação não é um saber de algo ou sobre algo, pois então a poesia seria filosofia. É um efetivo voltar a ser aquilo que o poeta revela que somos: por isso não se produz como um juízo: é um ato inexplicável exceto por si mesmo e que nunca assume uma forma abstrata. Não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que nossa própria condição se revela ou se manifesta. (PAZ, 1982, p. 234).

Desde a década de 20 Murilo define o objeto de sua arte nesses termos simbólicos, pelo impulso estabelecido na convivência de Ismael Nery, marcados pelo essencialismo; pelo

seu aparecimento como poeta em 1930, com a publicação de *Poemas* e sua polarização temática afastada do espírito telúrico do modernismo e aberta a uma formulação universal; pela perda do amigo em 1934 e pela conseqüente conversão ao catolicismo que o autor fortalece a liberdade criativa com finalidade destacada. O essencialismo na obra de Murilo Mendes está presente pelo menos até 1945.

Murilo Marcondes de Moura explica:

> Não deixava de ser original a maneira desenvolta com que tal teoria associava coisas aparentemente inconciliáveis, como as técnicas das vanguardas artísticas, particularmente do surrealismo, a aspectos da doutrina católica. O ponto de contato era o impulso totalizante de ambos: o surreal e o maravilhoso no primeiro, o sobrenatural e o invisível no segundo; ambos em constante permeabilidade com o cotidiano. (1995, p. 191).

Fragmentos de totalidade tornados objetivos metamorfoseiam abstrações subjetivas por meio do movimento simbólico, a fim de integrar a relação com o todo, interesse superlativo da poética de Murilo Mendes.

A partir desse período, envolvido na perspectiva do entre-guerras há um movimento de experimentação estética de relativa independência nas formas em relação à nota típica anterior, o autor desenvolve uma reação contra os excessos da criação poética modernista pela retomada da composição classicizante.

Entre 1945 e 1955, a variação formal é experimentada pelo desejo de reversão do verso livre, Murilo Mendes quer representar o tratamento da linguagem pela condução do código de natureza restrita, convicto de que o verso rígido, marcado pelo trabalho de depuração, seria a solução para o estatuto de uma nova poética, mas esse exercício, ao contrário de limitá-lo, confirmou a sua veemente falta de adaptação aos domínios da rigidez e da restrição.

Em *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950) ilumina-se o verso, ainda contido, porém com a exuberante sensualidade visual do objeto-cidade, deflagrada pelo olhar que fala do sentimento de busca das raízes. O enigma da atitude órfica começa a revelar-se sutilmente, anos antes de Murilo Mendes deixar o país rumo à Itália.

O autor assume o código da solidão, dá precedência à dramatização da paisagem e, a partir desta, a si mesmo. Os pensamentos latentes que fertilizam a imaginação criativa serão fonte de possibilidade, ultrapassando o particular para realizar o universal. As geografias irrealizadas, por enquanto presentes na memória do menino Murilo, brevemente existirão como manifestação particular de sua essência na vida adulta na Europa, combinando lugares, história, símbolos e entendimento:

> Ainda menino eu já colocava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas. (MENDES, 1997, p. 973).

Trata-se de uma constelação de sucessivas abstrações da vida privada que traduzem o processo de subjetivação ao correlacionar memória afetiva e memória cultural:

> Nessa linha, o sujeito poético muriliano nada mais é que representação alegórica do agenciamento pelo indivíduo de um lugar concreto e específico de cruzamento das tradições que o antecedem e ultrapassam. Mas o jogo de remissões sobredetreminado pela forma do arabesco, esse indivíduo é *também* representação figurativa, no caso, da voz poética buscando afirmar sua diferença. Circularidade do menino experimental. (MORICONI, 1997, p. 70).

Ou seja, destaca-se a restauração de um espaço existencial exclusivamente literário porque Murilo Mendes, notadamente, justifica a tensão entre projeto ético e composição poética, incorporando o amadurecimento das conquistas estéticas do modernismo, a fim de expandir o fluir simbólico da realidade: "na linguagem da *otredad* o mundo é outra vez cifrado" (ALMEIDA, 1997, p.59).

A expansão das variáveis Mesmo/Outro encontra formas particulares e consagra combinações específicas ao aproximar Murilo Mendes e Maria Helena Vieira da Silva, nos anos 40. Abrem-se novos caminhos para o entendimento dos símbolos que particularizam a modernidade ao somar à reflexão presente do poeta a confirmação – pela linguagem da pintora portuguesa – das práticas vanguardistas de elevado grau de estranheza das imagens, multiplicando ângulos, relativizando fatos e aumentando a postura enigmática que justifica a inexistência de verdades únicas. O autor fala das impressões que vivenciou ao conhecer a obra da pintora:

> VIEIRA DA SILVA
> À própria
>
> A maravilha do universo consiste em que tudo nele está em germe, em devir, em expansão; que todas as interações mentais, poéticas, musicais são, ao menos teoricamente, possíveis; que há uma correspondência de elementos diversos no sistema cósmico e, em particular, num sistema de imagens e sinais. Para mim a inteligência equivale a uma enorme *composição* que tende progressivamente a dominar a natureza. Ajuntamos que a vitória final do espírito - num futuro talvez distante significará vitória da organização também sobre a guerra e a desordem.
>
> *
>
> A maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como irmãos separados, mas não inimigos; de ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lenteza da execução resultar em rigor formal.
>
> *
>
> Podemos ouvir estes quadros ao mesmo tempo que vê-los. A cor - nunca violenta-, os ângulos, a linha, devido aos poderes desta nova feiticeira ou

> alquimista, transmutam-se em nota musical; o silêncio torna-se um rumor surdo, aveludado; a inquietação resolve-se em qualidade de estilo. Talvez neles se consiga perceber de quando em quando ressonâncias de Mozart, de Haydn ou Debussy.
>
> *
>
> Passeio livremente nestes quadros já que o plano inferior corresponde neles ao plano superior; aqui, sair e entrar têm igual significado. Apraz-me intervir nesta organização que, levando ao extremo limite de refinamento a marca persistente do cubismo, mostra-me mais viva ainda do que a percepção. O pincel dirige a cor, dispondo-o segundo sua vontade visual. A cor torna-se ajudante que colabora num plano geral concebido precisamente em vista duma poética: isto é, uma poética baseada na arquitetura da memória; um conto de fadas da cidade moderna.
>
> *
>
> O sonho interessa-me como elemento da invenção duma certa realidade. Passeando nestes quadros reconheço o cartão de identidade de alguns dos meus sonhos (provocados talvez por estes quadros) de que alinho os dados fundamentais: a parede, o pavimento, a biblioteca, o teatro, a ponte, o metrô, os corredores de azulejos de Lisboa, Évora ou Sevilha; as cartas de baralho, a partitura musical, a rua, as pessoas como pontos ou gotas. Organizo, portanto, sonhos sólidos circulando nestes quadros com a certeza de que a existência de um enigma tende a aumentar o campo da realidade. Como poderia ter dito Kafka, a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria.
> (MENDES, 1997, p. 1442- 1443).

O universo poético de Murilo Mendes nesse período não dissimula a preocupação existencial de transparente instabilidade, não se perde em esteticismo alienante, pelo contrário, revela vinculação temporal, torna-se meio de expressão do eu aturdido pelo trágico estado do mundo-enigma. Sua escrita formaliza a compreensão de que eventos dissolvem identidades. Deste modo, quando Murilo Mendes, em 1940, conhece Maria da Saudade Cortesão, filha de Jaime e Carolina Cortesão, pode compreender impactado, a formalização do largo ritmo orquestral do Amor romântico e da desconcertante presença desta família que fugia do regime fascista de Portugal.

Resulta desse encontro, marcado pela intensidade, a evidência de que a dicção de Murilo Mendes assumiria novo percurso. A fulguração dessa influência é muitas vezes apreciada na obra de Murilo Mendes, como por exemplo, quando ele dedica a obra *O Discípulo de Emaús*

de 1945, à sua futura esposa, Maria da Saudade ou quando, em *Conversa Portátil* – a miscelânea em prosa e verso que reúne textos dispersos escritos entre 1931 e 1974, publicados em jornal, em revistas ou mesmo inéditos – o poeta homenageia o amigo:

> JAIME CORTESÃO
>
> Na ciência, rigor extremo
> No cotidiano, ternura
>
> Ajustado à natureza
> E ao lirismo franciscano
> Restaura antigos roteiros,
> Obedecendo a um chamado
> Ecumênico-português
>
> Liberdade, engenho, arte,
> Força do amor e da vida
> Se encontram, reunindo-se
> No navegante de idéias
> Aberto aos ventos do mundo,
> No homem Jaime Cortesão.
>
> Roma, 29-4-58
> No 74 º aniversário de J. C.
> (MENDES, 1997, p. 1499)

Influência que é admitida também na obra *Janelas Verdes* (1970):

> JAIME CORTESÃO
>
> À Dona Carolina
>
> Mal poderia eu imaginar, quando em 1940 conheci Jaime Cortesão pouco depois de sua chegada ao Brasil, que me tornaria seu genro e até genríssimo, superlativo forjado por ele revelador de sua forte carga de afetividade. Certo minha vida desde a infância é rica em contatos humanos, entre os mais fecundos destaco os que tive com Jaime Cortesão, pessoa poliédrica. 'Homem representativo, homem modelo', segundo a justa forma de Oscar Lopes.(MENDES, 1997, p. 1431)

De fato, Murilo Mendes alude ao momento em que o futuro sogro e a sua família ingressam no grupo de exilados transferidos para o Brasil. Jaime Cortesão trabalharia na seção

de obras raras da Biblioteca Nacional e organizaria várias conferências, tendo realizado importante trabalho como pesquisador e historiador no Brasil. Na figura de Jaime Cortesão, pouco a pouco, Murilo Mendes realiza a projeção do "eu", sua identidade ganha consistência e materializa o processo de indagação, metamorfose que evidencia a leitura atenta do Outro, o mestre, tão diverso dele e, ao mesmo tempo, capaz de ensiná-lo a atingir a plenitude pelo modo como realiza seu sonho e sintetiza sua existência. Murilo confessa profunda admiração pela intensidade de Jaime Cortesão, potencializada pela afeição que os mantêm unidos. Essas rememorações são transpostas no decorrer da obra de Murilo Mendes e ressaltam, pela substância da memória individual do poeta, a expressão essencial da heterogeneidade do ser:

> Aqui está em sua mais radical proposição, a paradoxal constatação de que a identidade do ser necessita para seu 'reconhecimento' – para que A se reconheça como A, e seja por tanto A – a existência de 'outro'. A alteridade isto é, a 'diferença', ou o 'diferir' – no tempo ou no espaço – de si mesmo, se apresenta a nós, assim como o caminho inevitável que tem que recorrer o ser para intaurar-se em sua autêntica 'identidade', para ser 'ele mesmo'. (TORRE SERRANO, 1994, p. 104, tradução nossa).

Pode-se admitir que o que chamamos de nossa personalidade é o fruto da intersecção de várias outras personalidades. Por isso mesmo é certo reconhecer o caráter relacional assumido pela identidade e pela alteridade porque os outros também pensam suas relações com o Mesmo. Portanto, o artista tem como base o desdobramento, ele está sempre mudando a ocorrência dada pela extensão dos eventos aos quais está submetido:

> Nenhum artista deverá ter uma só personalidade, terá várias, múltiplas personalidades, 'dissipando assim essa grosseira ficção de que é uno e indivisível' e somente terá direito a expressar seus sentimentos aquele que seja capaz de sentir 'como vários'. Em conseqüência, no domínio da arte desaparecerá o conceito de 'expressão', que haverá de ser substituído pelo de 'interexpressão'. (TORRE SERRANO, 1994, p. 108, tradução nossa).

Daí poder-se falar que viver significa participar de um diálogo. Esta situação conduz à proposição de que nossas identidades são móveis, moduláveis, sempre propensas à multiplicidade de condições, seu horizonte vital depende da percepção que se desenvolve no jogo imprescindível entre Eu/Outro. Dimensão física e dimensão simbólica da realidade organizam uma geometria labiríntica, lugar estratégico para que o poeta concretize a arquitetura da palavra.

Nessa sinuosa vertigem de abstrata abrangência, flutuante, visual é que Murilo Mendes vai buscar o material para concretizar o universo imagético de seus versos. O insólito e o natural conjugam-se para descrever paisagens. Topografias e gentes ganham essência na obra de Murilo Mendes com muita intensidade, mas:

> A cidade muriliana não é a grande cidade baudelairiana das multidões desoladas que marca boa parte da literatura da modernidade. Embora aqui e ali se encontrem as dimensões humana e física da cidade, o texto muriliano se volta essencialmente para plano cultural, para os monumentos arquitetônicos, para as obras literárias, para os artistas e escritores que povoam a cidade. A cidade não é exatamente um depositório destes elementos; antes, é como se ela se compusesse com eles. E de fato é possível encarar certas cidades ou partes de cidades como se fossem a contraparte concreta dos textos que as compõem de tal modo. (GUIMARÃES, 1993, p. 231).

As formas pelas quais Murilo Mendes entrelaça olhar e palavra são construídas pelo fascínio que nutre sua história pessoal: a valorização do instante. O poeta admite o eixo das coexistências, os lugares podem ser entendidos quando manifestam consideração pela inter-relação entre sucessões e coexistências.

O poeta do "olho armado" revela a percepção de que o espaço é a ordem das coexistências possíveis: "o mundo cifrado nas obras dos poetas é decifrado na medida em que os tempos são postos em relação e assim decifrados" (ALMEIDA, 1997, p. 59).

Quando Murilo Mendes fala das cidades e de sua geografia cultural, propõe um enfrentamento do enigma temporal porque não anula a pluralidade de tempos coexistentes, ao contrário, inclui a sua intercomunicação. Essa interpretação favorece a metáfora da rede, nesse caso, a trama que enlaça universalidade e localidade.

A resolução que a palavra articula no verso, a partir dessa visão, concretiza a presença da totalidade na particularidade, memórias coletivas coexistem, conciliam construção e destruição, mas o gênero que o poeta emprega quer salvá-las do esquecimento e, para isso, seleciona o material que pretende plasmar sua visão intelectual e emocional sobre a realidade.

1.3 NOVOS CONTEXTOS, NOVAS TRAJETÓRIAS

Murilo Mendes casa-se em 1947 com Maria da Saudade Cortesão e, em 1952, faz sua primeira excursão à Europa, visita a Espanha como turista, mas volta a este país em 1953 como professor visitante da Universidade de Madri.

Entre 1953 e 1955 viaja pela Bélgica e pela Holanda como conferencista. Volta ao Brasil em 1956, visita Minas Gerais, rememorando a obra de 1954, *Contemplação em Ouro Preto* (1949-1950).

Em 1957 retorna à Europa e se estabelece com Maria da Saudade em Roma, convidado pelo Departamento Cultural do Itamaraty, Murilo Mendes passa a atuar como Professor de Estudos Brasileiros, na Universidade *La Sapienza.*

O testemunho de descoberta da paisagem italiana e espanhola se materializa nas obras Siciliana (1954-1955) e *Tempo Espanhol* (1959) e *Espaço Espanhol* (1966-1969).

O reconhecimento viria pela aproximação de amizades significativas, Giuseppe Ungaretti traduziu alguns textos para o italiano e Dámaso Alonso para o espanhol.

Sua invenção criativa é novamente estimulada, pela confluência fascinante desse espectro de alteridades que formam a trama poliédrica da vivência européia.

Luciana Stegagno Picchio, uma das maiores intérpretes da obra de Murilo Mendes, explica:

> Como a maioria dos brasileiros cultos da sua geração, Murilo Mendes tinha um notável conhecimento do mundo francófono. Quando, pela primeira vez, nos anos 40 transpôs o Atlântico e chegou a Paris, o seu encontro com a cultura de língua francesa foi um reencontro. Os poetas e os intelectuais em geral que ele encontrava (desde Breton, René Chair ou Maurice Blanchard) já os conhecia de leitura e de carta. Ou mesmo (como Bernanos, Le Corbusier, Camus, Henri Michausx, ou Michel de Ghelderode) de uma frequentação brasileira anterior à sua viagem. (1999, p. 2).

A crítica literária esclarece que o mesmo não se pode dizer a respeito da cultura italiana:

> Murilo quando chegou aqui conhecia Dante e São Francisco de Assis, Leopardi e Campana, Ungaretti, Montale e Quasímodo. Mas não falava italiano e só depois de muito tempo, com a invenção diária de textos para os catálogos de pintores e artistas plásticos amigos, ele adquirirá aquela posse da nossa língua que o autorizará, em 1968 a tentar os poemas italianos de *Ipotesi*, mantidos secretos, como se sabe, até a morte e publicados póstumos só em 1977. (PICCHIO, 1999, p.2)

Mas, o "substrato imagístico europeu", nas palavras de Cecília de Macedo Garcez, devido à europeização da Juiz de Fora, centro cultural de Minas até a década de 30, haveria de afirmar-se para Murilo Mendes; contudo, ele romperia os limites, "colecionando espaços". Cecília Garcez explica:

> Dessa forma, a ligação com a civilização européia (em particular, a francesa), imperativo na vida social da Juiz de Fora do início do século, no caso do menino Murilo Mendes, apresenta-se na obra, como mais do que um modismo, ou uma imposição social, ou uma aceitação passiva de modelos de prestígio, antes seria, parte de uma orientação psicológica e subjetiva em que atua ainda a admiração intensa pelo legado cultural do Velho Mundo. (GARCEZ, 2000, p. 51).

Murilo soube aproximar-se das fontes e motivos da vida moderna, mas também foi capaz de adicionar o novo, fundiu planos perceptivos para esboçar seu juízo sobre o mundo. Esse processo de interação simbólica entre o Eu/Outro, iniciado no espaço nacional, acolhe em Murilo Mendes a possibilidade de um hibridismo cultural, entretanto, a lógica identidade/diferença o acompanha freqüentemente e produz no poeta o estranhamento do "entre lugar", intervenção típica da modernidade, gerador de uma nota melancólica, muitas vezes pronunciada, outras oculta, porque o rito de iniciação extraterritorial e intercultural é doloroso: "os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intricadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora" (BHABHA, 1998, p. 30).

Murilo Mendes confirmaria a atitude libertária de romper a banalização da vida cotidiana, levaria a cultura da nação "inconscientemente" e, pela linguagem literária, haveria de permitir que a memória falasse. Entretanto, a complexidade dessa situação, tencionada por esse sujeito do "entre lugar", que constrói a identidade nos domínios do deslocamento da diferença, circunscreve Murilo Mendes ao corpo coletivo dos autores latino-americanos que se afiliaram à opção do exílio voluntário. Essa atitude acaba por revestir-se de uma significação simbólica com o passado, portadora de um sentimento de descontinuidade porque mergulha no inacessível:

> Memória-espelho, dir-se-ia, se os espelhos não refletissem a própria imagem, quando ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir, e no espetáculo dessa diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos mais. (NORA, 1993, p. 20).

Na emergência desses interstícios, Murilo Mendes chega à Itália no momento em que o sentimento de derrota no cenário do pós-guerra era predominante. As certezas haviam sido eliminadas e a geração de 45 trazia um espírito civilizatório e redentor nas letras, os intelectuais conclamavam a invenção de uma nova cultura. Era forjada a causa comum pela construção nacional, entretanto, os projetos estavam marcados pela divergência. Uma verdadeira batalha desdobrava-se no meio cultural, de um lado por "marxistas oficiais" de outro os "marxistas críticos".

Franco Fortini e, mais tarde, seu interlocutor Pier Paolo Pasolini, entram em cena como intelectuais atuantes na Itália, compreendiam, cada um a sua maneira, que era preciso pautar os recursos de estilo por uma poética experimental nova, que resgatasse a livre invenção individual, recusavam os preceitos de partido; já os defensores do historicismo vinculado a Gramsci, Lukács e Labriola, fixavam conceitos no plano da literatura em paralelo à sua reflexão política, solidários às preocupações partidárias e com uma plataforma expressamente antifascista; defenderam o humanismo de novas feições e o realismo na arte.

Nos anos 60, na Itália, encerra-se o *caso italiano:* "é o fim da hegemonia da cultura de esquerda e do marxismo italiano, que caracterizou marcadamente toda a reflexão italiana desde o pós-guerra, posterior a outro movimento hegemônico, o idealismo de matriz crociana" (AMOROSO, 1997, p. 31). Também nesse período ocorre a expressão máxima da cultura norte-americana no país. A Itália vive seus momentos de intensa "americanização cultural". A correspondente organização política e cultural leva o discurso literário à nova instância como apresenta a pesquisadora Maria Betânia Amoroso:

> Nos anos 60, o discurso que unia o ético ao literário, ponto básico da crítica militante, se radicaliza na defesa do específico literário, propondo como exemplo, na figura de Renato Barilli, do neovanguardista Grupo 63 (o 63 se refere à data de formação do grupo) – a separação definitiva entre o literato-homem público e o literato-literato. (1997, p. 33).

Os estudos literários são deslocados para o texto, para o signo ou para a substância da psicanálise no trabalho de crítica simbólica. Assim, permaneceu difícil a construção da crítica militante a partir dos anos 70. A "modernização" da Itália foi o retrato do processo de transformação dos padrões de comportamento, essa circunstância histórica de imposição de um modelo cultural único desencantou os artistas e implicou a recusa ao dogmatismo.

O abismo orgânico exigiu novo aprendizado sensorial de Murilo Mendes e observa-se nas obras posteriores aos anos 60, acentuada tendência libertária, como em *Murilogramas,* juntamente com uma linguagem que evoca a universalidade e quer acentuar o processo de afirmação da identidade nacional a partir da vivência relacional com a cultura européia.

O poeta assume o ofício da poesia que fala desde a subterraneidade, conforme o termo utilizado por Cecília Garcez, e que parece ser compartilhado também por Maria Betânia Amoroso: "nestas marcas de leitura é evidente o interesse de Murilo em investigar as suas origens, de conhecer o elemento humano, forjador do presente, mas também de encontrar elementos, para adentrar-se nos mistérios de todos os homens, de todos os tempos e lugares" (AMOROSO, 1997, p. 98). As variações nas condições geográficas e culturais trazem à sensibilidade novos ângulos de correspondências ocultas. Seu entendimento pede abstração, sua ocorrência superpõe biografia, acontecimentos, instante: "a mineiridade" encontra-se com a geografia siciliana.

1.4 A CONTEMPLAÇÃO DA SICÍLIA

A linguagem poética vigorosa de *A Contemplação de Ouro Preto,* com sua visível matriz emotiva e seu efeito plástico-visual, arrebanha organicamente a obra *Siciliana* (1954-1955), com alusões à memória-coletiva daqueles que povoaram este lugar, ao mesmo tempo

árido e envolvido pelas águas do mediterrâneo. A resolução reflexiva que contrapõe a Minas de Ouro Preto, distante do mar, mas exuberante pelos sentimentos de comoção que a aguda beleza religiosa revela é contraposta à grandiosidade do mistério que o oceano e o ambiente seco evocam, mas ambos os lugares, ligados pela interdependência dos aspectos históricos, que funcionam como sinônimo de construção da identidade/alteridade de Murilo Mendes.

São versos motivados por paradigmas que fazem da rememoração do passado o preâmbulo para fazer sobressair a inter-relação entre sincronia-diacronia das coisas, da paisagem, dos tempos.

Em *Siciliana*, Murilo Mendes acentua o elemento físico, muito embora, para fazê-lo, o autor utilize o experimentalismo estilístico com a tendência classicizante que o caracterizava nesse momento. O autor une a secura da paisagem à redução da sintaxe, mas não abandona a vigência da dimensão cromática, os elementos sintetizam a montagem imagística com a preocupação essencial de falar da significância desse contexto cultural que é vivenciado em sua peculiaridade pelo Murilo Mendes mais experiente.

Começava um redimensionamento da escritura muriliana, após *Tempo espanho*l (1959), o poeta encerraria esse experimentalismo atento ao rigor da forma e passaria a referir-se à articulação dos procedimentos poético-biográficos, quando irá fundir poesia e prosa, compondo as experiências fruto do contato pessoal que foram a substância de seu projeto ético-estético: configurar presenças, falar do contato com os Outros que plasmaram a vida e a obra do autor.

Escrita entre 1954 e 1955, a *Siciliana* foi seu primeiro livro publicado na Itália. Editado em 1959, o livro, com edição ítalo-portuguesa, teve prefácio de Giuseppe Ungaretti e tradução de A. A. Chiochio. Composto por treze poemas, em cujas variantes ressaltam-se os elementos da atmosfera siciliana, estabelecida desde o primeiro poema "Atmosfera siciliana", para finalizar com "O Eco de Siracusa". As imagens freqüentes nos versos justificam a conjunção de multiformes civilizações que aportaram nessa ilha mediterrânea.

O destaque inicia pela toponímia, Sicília tem o nome dos Sículos e Sicanios, antigos povos que habitaram a região, mais tarde ocupada por fenícios, gregos, cartagineses, romanos, germanos, árabes, franceses, espanhóis. O autor anuncia essa plural expressão pelo percurso que estabelece nos poemas. Leia-se:

AS RUÍNAS DE SELINUNTE

Correspondendo a fragmentos de astros,
A corpos transviados de gigantes,
A formas elaboradas no futuro,
Severas tombando
Sobre o mar em linha azul, as ruínas
Severas tombando
Compõem, dóricas, o céu largo
Severas se erguendo,
Procuram-se, organizam-se,
Em forma teatral suscitam o deus
Verticalmente, horizontalmente.

Nossa medida de humanos
-Medida desmesurada-
Em Selinunte se exprime:
Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.

(MENDES, 1997, p. 566)

Assimetria revelada pela ambigüidade das formas: "severas tombando/severas se erguendo", nas quais se estabelece um jogo estético que percorre esse mundo enfraquecido. Entorpecedoras ruínas, de significados conotativos, estão rodeadas pelo mar e sob o sentido do largo céu, nesse contexto em que nomes e coisas se comunicam pelo signo da catástrofe. Aqui as ruínas representam a metáfora da descontinuidade, despertam a mente, estimulam o corpo a descobrir algo nos escombros. Remetem ao passado, às origens, *in illo tempore* a fim de buscar a época ideal, inacessível.

Murilo Mendes se converte em tradutor, o tecido lingüístico do poema busca impertinente por respostas; abstração inspirada pela imagem da queda, e queda torna-se descida, oficializa o mistério da busca de constância na fluidez temporal, isto é, a angústia humana diante da temporalidade. A iconografia simbólica grega é observada pela organização *teatral* do espaço, o passado mítico se faz presente no verso "corpos transviados de gigantes", já o substrato da cultura romana é valorizado no poema quando o sujeito lírico adensa tenacidade, persistência, arquétipos políticos por excelência quando menciona as "colunas dóricas", há uma fusão mítica que exalta essa civilização guerreira e jurídica, mas ao mesmo tempo agrícola e doméstica, como afirma Gilbert Durand (2001, p. 266).

Esse realismo sensorial prima pela quietude desse voltar para trás, obsessão pelo tempo e pela finitude, à qual Gilbert Durand justifica como uma epifania do ciclo (2001, p. 295) e pela qual se capta uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, alternâncias antitéticas: vida/morte, forma/latência, ferida/consolação. Essa propensão imagística é acentuada pela representação do espaço, porque a ilha tem forte conotação feminina de retorno ao ventre: o centro espiritual primordial.

Portanto, confirma-se a estética moderna de pensar as raízes com um forte apelo utópico. Esse quadro histórico do mundo moderno está igualmente disposto para o olhar de Murilo Mendes no poema:

DESPEDIDA DE CEFALU

Em pedra e horizonte ficas.
É triste deixar tua força
No duro penhasco plantada,
Que o sol vertical aumenta.
Respiras nesta grandeza
Que nos vem da água, da luz
E da terra percutida,
Do peixe. Contigo vamos
Na roda cósmica, e o vento.
Não te adornas para o culto:
Cefalu solene e pobre

> Em duro penhasco plantada,
> Teu rito é de antiga origem:
> Vem da alma rude e sem véu.
> Assim te amam os pescadores,
> Com esta força e gravidade
> Extraídas da tua rocha
> Que o sol vertical aumenta.
> (MENDES, 1997, p. 567)

Neste poema há uma prevalência de expressões que aglutinam a substância primordial do mundo: sol, água, luz, peixe, vento. Notem-se as imagens das "águas" como princípio e fim dos acontecimentos cósmicos. O "mar", arquétipo de descida e retorno às fontes de felicidade. Segundo Gilbert Durand, o culto da Grande Mãe e a sua referência filosófica oscila entre o simbolismo aquático e o simbolismo telúrico. Aqui o tema é o "dia", intenso, nessa constelação de imagens que tem no Sol, como explicam Chevalier & Gheerbrant, "o símbolo da vida, da luz, da *autoridade*, sexo masculino e de tudo o que brilha" (1997, p. 839).

O "vento" anuncia a instabilidade, a inconstância: "peixe" é símbolo de vida, fecundidade, para os cristãos, a imagem do Cristo, símbolo das águas, o peixe está associado a várias qualidades, inclusive, ao nascimento ou à restauração cíclica (1997, p. 703). Essa espiral de figuras prolonga-se ainda mais ao referir-se à pedra, rocha, penhasco, horizonte, véu.

A pedra é o símbolo da ação humana que substitui a energia criadora, força de outrora plantada no duro penhasco. O lugar, agora pobre e rude, está sem "véu", sem ilusão, nada se oculta. Essa limitação é intensificada pela luz do sol vertical, isto é, visível, revelam-se os ultrajes do tempo que a nada pode reparar. Mas:

> Longe de estar às ordens do tempo a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância. (DURAND, 2001, p. 402).

A alma rude e sem véu se levanta contra esse nada do tempo, reage contra esse poder dissolvente da lucidez, porque "é essa saudade enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa esperança essencial" (DURAND, 2001, p. 403).

O poema diz sobre a condição humana, seus símbolos se encontram vinculados ao ser, ao Mundo e à Vida, expressam esse desejo humano de se resguardar do total desaparecimento. Essa consciência da aventura espiritual que pretende negar o devir fatal também é inventariada no poema:

O ECO DE SIRACUSA

Nas tuas cavernas oblongas
Há um deus que se levanta,
Reconstituído no eco:
Toquemos o mundo com a voz.

Jardins que explodem, latomias guardam
O sopro físico da passagem
De antiga morte em Siracusa:
Violenta marcha a história nas tuas lajes,
Súbito estanca.

Eis que o drama
Se desarticula
Porque o deus ministra
Oráculos espessos:
Mas o eco é forte,
Só ele se mantém
Mais vivo do que o
Augúrio original.
Foi tua força extinta,
Pétrea Siracusa,
Mas o gongo aéreo,
Mas o longo eco
Te reconstitui.

Áspera voz, duplo eco
Habitado pelo deus
Que subsiste ainda
No homem inumano
Eco.
(MENDES, 1997, p. 573)

A superfície lingüística dos símbolos liga-se à natureza emotiva que o espaço das "cavernas oblongas" assegura. Este espaço é um convite à intimidade, à viagem longínqua que deve iluminar percepções sensoriais com urgência de tradução. A partir dessa topografia, eleva-se a transcendência, precisamente, pela alternância entre a descida psíquica, capaz de reconstituir o eco, dual, restaurador ou subsistência silente no homem inumano que não o escuta.

Esse oráculo que decifra o "eu" tem direção qualitativa ou instala a figuração do eco hipnótico, inacessível, obsedante, destruidor desses indícios de queda que usurpam a plenitude do ser. O homem necessita procurar bem, ser intérprete de si mesmo ou, do contrário, perder sua força, aguardar sua própria destruição.

O poema alude à representação das faces do tempo e apresenta o sintoma, eufemizado, do aniquilamento de uma época. A linguagem simbólica recobre uma significação que pensa a situação do homem no mundo.

A ilha siciliana, centro espiritual primevo, segundo Chevalier & Gheerbrant, é o lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano, evoca "o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo" (1997, p. 502).

Nessa formulação e desenvolvimento da identidade, agora em solo estrangeiro, Murilo Mendes haveria de absorver novas linguagens e seguiria rumo à próxima obra, *Tempo Espanhol* (1959), pela qual edificaria a cultura espanhola. Mais tarde surgiriam obras com

implicação memorialística, como A *Idade do Serrote* (1965-1966), até desembocar em: *Janelas Verdes* (*1970)* o próximo objeto deste estudo.

1.5 A GEOGRAFIA CULTURAL LUSITANA EM *JANELAS VERDES*

Pode resultar surpreendente que o título do livro de Murilo Mendes, *Janelas Verdes,* não se refira ao museu de Arte Antiga, situado em Lisboa, na Rua das Janelas Verdes, só depois de exame demorado será possível reconhecer que, por trás da qualificada relação intertextual estabelecida no texto, há, em toda parte da obra, a presença do jogo como ação determinada e distinta. O poeta assumidamente explora a sua circunscrição enquanto artista que coexiste nesse panorama estético, do qual é herdeiro e porta-voz. A história cultural lusitana descortina-se diante de ávidos olhares, nesse tecido de relações que Murilo Mendes anuncia com forte constituição polifônica.

Curiosamente, Murilo Mendes, "ungido" pelos poderes que a maturidade pode conceder, documenta o encadeamento dos elementos mais importantes do processo histórico-cultural português e os revela como se valorizasse o seu espírito de poeta visual. Ousada força que executa os traços da figura humana, incorpora imperativos culturais de seu tempo, mas os valoriza de forma crítica, repensa a tradição e converte seu juízo em oficina de liberdade.

Particularmente sensível a esse acervo documental, ao qual esteve ligado afetivamente, em *Janelas Verdes,* Murilo Mendes faz um inventário dessas representações, tomando uma via de acesso que lhe é própria. Não rompe com todo o passado cultural, mas o evidencia, sobretudo, pela estrutura da própria obra que promove o alargamento de sua reconstrução.

Nas *Obras Completas* organizadas por Luciana Stegagno Picchio, em quatro volumes, há, na seção de notas e variantes, importante referência a *Janelas Verdes*:

> Inédito em volume no Brasil, *Janelas Verdes* já tem uma longa história editorial. Em 1970, quando Murilo Mendes mandou o original para seu

> editor brasileiro, Maria Helena Vieira da Silva, a grande pintora portuguesa, camarada do poeta no Brasil durante os anos de guerra, tinha feito, especialmente para este volume da amizade luso-brasileira, os desenhos em tinta da China que vão aparecer na edição de luxo a ser publicada no Rio pela Nova Fronteira. No entanto, em 1989, o volume teve uma publicação parcial em Lisboa, numa edição especial de 250 exemplares da Galeria de Arte 111, com desenhos em tinta da China e duas serigrafias de Vieira da Silva. Aquela edição, porém, continha só a primeira parte da obra e é esta que se publica aqui, a primeira edição integral de *Janelas Verdes*. O título, como Murilo Mendes esclareceu no *explicit* da obra, não se referia ao museu lisboeta das *Janelas Verdes*. Referia-se antes 'a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre' [...] (MENDES, 1997, p. 170, grifos do autor).

Essas considerações acerca dos caminhos percorridos pelo autor, quando seu livro torna-se conhecido, fixam a interação entre Murilo Mendes e Vieira da Silva. Amizade com esse tom de presença em primeiro plano na vida do poeta brasileiro. A energia criativa da pintora portuguesa é transposta ao cenário ético intersubjetivo desta obra que está comprometida com a rede de alteridades aliada ao imaginário de Murilo Mendes.

A intrigante metáfora das *Janelas Verdes* cria um outro mundo, cujo portal , abre-se para a outra dimensão: "enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 512).

O tema "verde" trata do mar de Portugal e dessa cor envolvente do lugar. Essas imagens que se cruzam traduzem a presença de uma percepção como instrumento socialmente simbólico. O emprego dessa capacidade é uma resposta pessoal que singulariza aquele que observa. Conforme salientam Chevalier & Gheerbrant, janelas abertas é símbolo demarcatório de duas qualidades humanas arquetípicas: *o interior* feminino e *o exterior* masculino.

A exuberância dessas figuras sutilmente correlacionadas na obra desvenda a visão que o sujeito lírico tem do mundo. No plano interno da casa está o elemento feminino, estão as

reservas afetivas, o desejo de transcendência, de quietude, de intuições proféticas, de aproximação com a natureza. Já no plano externo, o elemento masculino estimula a aventura, a vontade desmesurada de amplitude, de busca, de alargamento de horizontes, de invenção.

Através dessa interação entre "estímulo do real", porque a obra está claramente referendada pelas fontes histórico-culturais portuguesas e "resposta mística", uma vez que, pela abstração no imaginário, o poeta apresenta uma configuração típica; Murilo Mendes equilibra Eu/Outro de maneira fluida e criativa para afirmar o seu contributo às matrizes ibéricas compreendidas como substrato do pensamento discursivo que lhe corresponde.

Por outro lado, sua abordagem equaciona a encenação dessa trama de valores constitutivos da específica obra sobre Portugal na incansável metamorfose assumida, dependendo do ponto de chegada e da configuração daqueles que fundamentam seu testemunho. Lugares e gentes pensados em conjunto assinalam presença real, mas também transcrevem trocas simbólicas no imaginário, num intrincado jogo dialógico de vozes que produz múltiplas traduções.

Murilo Mendes se compraz em definir a sua estratégia de desvelamento pelo predomínio da construção lúdica, uma espécie de colagem. Neste quadro, o poeta apresenta *Janelas Verdes* construído em dois setores: o setor I: A e B reorganiza o espaço e o tempo, transfigura o discurso convencional. Há a apresentação de cidades portuguesas, sendo Guimarães a primeira delas e Lisboa, aquela que encerra essa inventiva labiríntica. No setor 2: A e B uma galeria se abre com as personalidades das letras e das artes portuguesas. Nuno Gonçalves surge primeiro e Fernando Pessoa despede-se dessa arquitetônica reelaboração da matéria e do espírito português.

Por trás dessa forma de apresentação da paisagem, no setor I, isolamento se contrapõe ao diálogo na expressão da vida cotidiana, porque, embora o livro *Janelas Verdes* avalie a intensidade e a expressão da paisagem natural e da paisagem humana, e nesse sentido, a sua diversidade levaria às interpretações que se detivessem unicamente na decadência da cidade

moderna; observa-se que Murilo Mendes é capaz de nomear sua convivência nesse inventário de impressões, sem, contudo, negar o que cada lugar oferece de significado humano diante do extremo desgaste provocado pela luta reativa contra a descaracterização imposta pela modernidade.

As descrições das paisagens são da mesma ordem de sua prática como crítico de arte; há nesse sentido, uma forte manifestação dessa linguagem que é relacional, capaz de encontrar os limites do movimento no quadro, (aqui o quadro é a cidade), mas sem destruí-los porque sua operação no conjunto haverá de transportar-se como mecanismo crucial se observado de outro ângulo. Também esse procedimento é acompanhado pela atitude lúdica. Portanto, todos os lugares anunciados têm um termo que concentra sua força expressiva e sua dimensão desfiguradora.

Cumpre-se o rito, a dualidade de todos as coisas é anunciada sem rodeios e a reciprocidade entre o eu e a diferença progride, não sem antes admitir que nesse contato há o fragmentário e o babélico como artifício do caos ou como fonte de (re)significação.

Portanto, há uma espécie de configuração mítica que é rememoração e também crítica, nessa terra vista como a mãe desdobrada. Os textos que falam da cidade adentram o vigor da matéria originária portuguesa, a terra-fêmea; porém, subjacente ao texto está o engenho masculino que, aberto para o mundo, também foi capaz de convulsionar essa matéria primeira.

Há na prosa poética muriliana a dualidade entre o cotidiano, onde o impulso da vida consagra esse "espaço à capacidade total do afeto", "ao ar festeiro das pessoas", "abertura para a invenção" e a dissonância adversativa, "trágico panfleto do egoísmo humano que estrutura a sociedade capitalista" e fortalece o "campo de choque da atomização de ideologias e da desintegração de Deus". Como, por exemplo, quando Murilo Mendes fala de Évora e sua exemplar cultura portuguesa de conjugação romana e árabe, sublinhada pelo seu nome com força de mulher, Eva e planta (erva). O autor joga com a palavra, afeiçoa-se a este lugar, mas

seleciona, através de outra recorrência à dualidade de todas as coisas, o caráter dessas mulheres:

> [...] Assim, por virtude de muito imaginar, eis-me transformado em Évora. Ai de mim! que essas mulheres de terra, água, pedra, sal, flores e música exprimem não só, *diamantairement*, beleza, charme, acordo: mostram também armas dissonantes, garras coercitivas, o diapasão da fúria. Muitas preparam-se para cambiar-se em outras, masculinizam-se, dobram-se ao gênio tecnocrático, espreitam a era nuclear [...]
> (MENDES, 1997, p. 1383).

Janelas Verdes fala da gestão da vida coletiva no domínio do território português nesse Setor I. Suas imagens ressurgem reinventadas pela tradução, por Murilo Mendes, da forma primeira e materna, enriquecida a partir desta intensa alusão à beleza da paisagem, da fascinante substância de suas comidas e pela sinônima expressão de suas gentes, conhecidas ou anônimas:

SETOR I
A

GUIMARÃES
A Vergílio Ferreira

> [...] Entretanto, abstraindo sua beleza, quero no momento considerar em Guimarães o número espantoso de janelas, maior do que nas demais cidades portuguesas abraçadas por mim janelas de várias cores e tamanhos; muitas de granito; juntas umas às outras, falando-se; tribais. Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado, ama a vida, a comunicação [...] (MENDES, 1997, p. 1365).
>
> [...] Observo o ar festeiro das pessoas: aparentemente saem à rua não só para compras ou encontros, mas ainda para alegrar-se, animar-se, adiar o tediário[...]
> (MENDES, 1997, p. 1365).

TORRES VEDRAS
A Ruben A.

> [...] Assim fazendo contradisse o texto *Fuga* onde um poeta de minha reverência, Drummond, ironiza nossos patrícios que vêm à Europa visitar "museus, estátuas!, catedrais!" Claro que não sou contra eles e elas; mas entendo que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Lévi-Strauss *dixit [...]*
> (MENDES, 1997, p.1370).

> LEIRIA
> A Mário Soares e Maria de Jesus Barroso
>
> [...] Quando visitei Leiria pela primeira vez, reduzi todo o campo visual ao castelo. Não achava ligação entre ele-máquina forte contra o árabe invasor- e o resto da cidade. Por isso mesmo o castelo cumpria, liberto de tarefas bélicas, o seu destino de isolado, criando um elemento mágico de ruptura com o espaço de baixo reservado ao comércio, às repartições públicas e às residências sem invenção; era (continua a ser) *autre* [...]
> *(*MENDES, 1997, p. 1376- 1377).
>
> [...] Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal, renovado através dos séculos na sua faixa relativamente modesta de 11.331 hectares [...]
> (MENDES, 1997, p. 1377).

E à luz dessas reflexões, é formulada a contraparte dessa combinação, a aventura expressiva de deslocamento que as janelas abertas descortinavam trazendo honra e universalidade, mas também o registro da dissonância. O cruzamento de nomes e as referências dos valores lusitanos prosseguem no Setor 2 com nova marca. Agora o contexto cultural é falado pelos artistas.

Há uma síntese imagética que tem vontade de constatação das origens dessa civilização. A imaginação dilui o tempo e reúne personagens do monumento artístico nacional português que tem categoria estelar. Como por exemplo:

> SETOR 2
>
> A

NUNO GONÇALVES

A José Augusto França

Nuno Gonçalves: um dos numerosos artistas portadores do enigma da própria identidade.

Ele saberia quem era Nuno Gonçalves? Em todo o caso, conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou, teve a mulher do seu jugo, e o vinho incorpado.

*

De linhagem-linguagem dos grandes Quatrocentistas italianos e flamengos, teria percorrido parte da Europa, aperfeiçoando o ofício; teria pintado outros painéis além dos subsistentes; teria sido, na sua obra, vítima do grande terremoto. Sua vida, condicionada a uma pesquisa obscura, gira *a posteriori* em torno da palavra "teria"[...]
(MENDES, 1997, P.1417).

[...] GIL VICENTE

A Luiz Francisco Rebello

Ourives ou não, trabalha custódias num material mais considerável e comunicante que a outra, estática, de Belém. Trabalha textos na área portuguesa, espanhola e geral.

*

Homem de bom senso, franco, fala sem rodeios, sem abuso de retórica. Sempre nasce; nasce do próprio dissenso com o mundo falsificado, da sua 'representação' figurativa; nasce dos problemas teológicos, políticos, agrários, militares – imediatos ou postrimeiros. Sempre nasce do tablado, da sabedoria adversativa do povo ("essa é outra fantasia!"); sempre nasce do texto desdobrando-se e corrigindo-se no texto ulterior. Segundo alguns, preanuncia Molière e Brecht [...]
(MENDES, 1997, p. 1418).

PADRE ANTONIO VIEIRA

A Jacinto do Prado Coelho

Poderia aplicar-se ao Padre Antonio Vieira o verso numérico de Mário de Andrade: "Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta". Claro que se trata de homens de temperamento e cultura diversíssimos, separando-se ainda a faixa de dois séculos. Não importa. O essencial consiste em saber que Vieira é também trezentos e cinqüenta: escritor, sacerdote, missionário, diplomata, político, financista, orador sacro, além de outros títulos elencados por Oliveira Martins. De resto, o intelectual de verdade é sempre multíplice; desnecessário citar a doutrina de Ezra Pound sobre a "máscara", ou a de Fernando Pessoa quanto aos heterônimos. Todo escritor marcante é fingidor, desdobra-se em outros homens, procura situar-se na dimensão alheia, usa ex-officio heterônimos. E a interminável discussão em torno do

> artifício criado por Fernando Pessoa mostra que alguns ainda não chegaram a compreender um poeta, um escritor, um artista na sua totalidade [...]
> (MENDES, 1997, p. 1420).

B

BOCAGE

A Antonio Reis

> Na minha adolescência Bocage foi um dos máximos heróis porque sua biografia, sua anedótica, seu temperamento de *beatnik* transbordavam dos textos; a crítica estilística fazia então parte das nebulosas [...]
> (MENDES, 1997, p.1423).

CAMILO CASTELO BRANCO

A Hernani Cidade

> Chego afinal a São Miguel de Seide para descobrir o ambiente maior de uma figura que me freqüenta o espírito desde a adolescência: Camilo Castelo Branco, da alta linhagem dos escritores (e dos escritores-suicidas) de Portugal. Jorge de Sena classifica-o entre os poetas. Se aceitarmos que o suicídio é o único ato filosófico – Novalis *dixit –,* esses escritores-suicidas serão os raros filósofos de um país que não os teve – já que Spinoza foi nascer na Holanda [...]
> (MENDES, 1997, p. 1425).

FERNANDO PESSOA

A Mario Cesariny de Vasconcelos

> [...] Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da noite alquimista, continuam a cumprir seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de 'vencido', de alguém que rejeita a pabulagem e os artifícios do sucesso externo ou interno'. ('Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota'; 'Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta'), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica[...]
> (MENDES, 1997, p. 1444).

Todos coexistem nessa linhagem de incorformistas que tentaram afirmar sua própria autonomia, mas, que, terminada a escrita de Murilo Mendes, vê-se um mundo metalingüístico no qual, o poeta incluído, rememora instantes que anotam sua identidade polifônica pela qual

todos estão vinculados entre si. Como se não bastasse essa galeria de "titãs" construtores das múltiplas leituras do universo português, Murilo Mendes aciona outro recurso nesse espírito lúdico de *Janelas Verdes*, todos os textos são dedicados a alguém. Nesse sentido surge o registro de personalidades que, em sua maioria, representam escritores, das mais variadas tendências estilísticas e periodísticas. Trata-se de um painel provocativo que permite ampliar a repercussão do vínculo simbólico que *Janelas Verdes* efetua. Esses horizontes portáteis evidenciam que Murilo Mendes, pelo procedimento da construção do discurso, alcançava mais um registro de metamorfose. A experiência de si engendrada na topografia da profusão de atores seguia materializando o desejo de decifração da urbe/texto. Fernando Fiorese Furtado esclarece:

> Murilo Mendes não se esconde nem se revela nas linhas da "escrita do outro", descarna os paradoxos do registro memorialístico. E faz da metamorfose da cidade em mito uma crítica à utopia da metrópole ideal, uma estratégia de resistência à dissolução do lugar de habitação e ao fim do ser do trajeto. (2003, p. 145).

O fio condutor que mostra essa espécie de dicção surrealista encontra na função lúdica e no simbolismo a sua veemência ampliada em *Janelas Verdes* porque:

> Não é apenas exterior a afinidade existente entre a poesia e o jogo, ela também se manifesta na própria estrutura da imaginação criadora. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um espírito lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que 'encante' o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. (HUIZINGA, 1999, p. 149).

Essa visão injeta mistério, afinal consegue com esse gesto delinear em cada imagem a invenção de um enigma, pulsa o simbolismo que aparece "como acordo ou equilíbrio, 'trajeto' entre os desejos imperativos do sujeito e as intimidades da ambiência coletiva" (DURAND, 2001, p. 395). Essa demonstração de talento de Murilo Mendes sintetiza a singularidade do seu processo de subjetivação no qual, "cada dado da memória afetiva só se torna significativo à medida que correlacionado a algum dado de memória cultural" (MORICONI, 1997, p. 69).

Portanto, "nessa linha, o sujeito poético muriliano nada mais é que representação alegórica do agenciamento pelo indivíduo de um lugar concreto e específico de cruzamento das tradições que o antecedem e ultrapassam" (MORICONI, 1997, p. 70).

Tomar a idéia de "eu sou o outro" abre espaço para a tendência da poética moderna, ao adotá-la, Murilo Mendes nega rotulações, mas por outro lado é regido por esse princípio anárquico que ele ajudou a consolidar. *Siciliana* e *Janelas Verdes* são o testemunho dessa proposição porque a forma de construção das obras, a partir de acontecimentos históricos no tempo objetivo, instaura as relações do passado com o presente, entretanto, não significam mera sucessão, de constatação objetiva, ao contrário, o registro escrito das recordações exclama a revisitação cultural que é resgate, mas também refiguração de si mesmo; salientando fortemente uma fisionomia reaberta a novas evocações. O surgimento da interação de temporalidades, do anúncio de intimidades, das reformulações perceptivas traz estranhamentos, mas sem anulação porque conciliar contrários apresenta-se como alternativa poética capaz de propor outra ordem da realidade, contundente elemento da estética de Murilo Mendes e para compreender esta expressividade típica do autor torna-se indispensável analisá-la na inserção da modernidade.

2 AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE NA POESIA DE MURILO MENDES

É predominantemente esboçado pelo forte teor da crítica o imaginário da modernidade; esse processo de metamorfose parece materializar uma sucessão de representações explícitas que reconfiguram os fenômenos sociais. A comunidade pré-moderna, em seus contornos orgânicos, é desabrigada pelo novo mito fundador, a razão instrumental e a sucessiva onipotência da técnica; surge um novo estilo de existência que permite matizar a própria subjetividade com a marcada exposição à crítica:

> No século XVII a razão fez a crítica do mundo e de si própria; assim transformou pela raiz o antigo racionalismo e as sua geometrias intemporais. Crítica de si mesma: a razão renunciou às construções grandiosas que a identificavam com o Ser, o Bem e a Verdade: deixou de ser a Casa da Idéia e se converteu em caminho: foi um método de exploração. (PAZ, 1993, p. 35).

Essa recorrência global delimita a base semântica do contexto, assentada a partir do fio condutor que realça a existência edificada pela ambigüidade, porque ao mesmo tempo em que é uma transgressão em seu desejo de autonomia frente às "Verdades Supremas" que fundamentaram a reflexão medieval, torna-se especialmente decisivo o empenho subjacente ao novo paradigma de explicar racionalmente a totalidade do mundo físico. Encontra-se sustentada nesse novo projeto de elaboração do conhecimento, a defesa de uma programação rígida do pensamento que desvaloriza a imagem e a função da imaginação "fomentadora de erros e falsidades". O papel da imagem é rebaixado e, portanto, o caráter pluridimensional, espacial do mundo simbólico, nessa perspectiva, é criticado por suas associações à interioridade do sujeito, desprovida de garantia de veracidade e de certeza. Essa argumentação petrifica-se em dogma, justificado pela preocupação dos defensores da utilização da língua

matemática em sua pretensão de encontrar o caminho capaz de conduzir ao discernimento entre o verdadeiro e o falso, indicado pela explicação mecanicista e científica.

Nesse sentido, o alinhamento das disciplinas formais da lógica, da matemática, das ciências empíricas, separando a natureza da pessoa humana, o conhecimento científico do conhecimento proveniente do senso comum, provocou o surgimento da visão fechada de um universo linearmente concebido. Em tal concepção, não se encontra mais nenhum vestígio de qualquer esforço para que exista a descrição dos conteúdos da imaginação. Pensadores, filósofos, historiadores, difundiam a preponderância da supremacia do positivismo científico: "A imoderada crença no 'progresso técnico' relegou todos os outros mitos para os lados da fábula e da mistificação, enquanto o sucesso triunfante do nominalismo cientista contaminava a própria matéria lingüística, restringindo a poesia ao simples jogo verbal 'da arte pela arte'" (DURAND, 1998, p. 49). Entretanto, "a desafectação dos mitos ocorreu em simultâneo com uma 'libertação' poética sem precedentes, sendo tudo permitido ao insignificante psitacismo dos poetas" (1998, p. 49). Portanto, houve um fenômeno contrário à normativa racionalista, uma força subversiva, uma autoconsciência de ser o resultado sempre novo formado a partir de uma relação reanimada com os antigos.

Para Octavio Paz, "a Idade Moderna rompeu o antigo vínculo que unia a poesia ao mito, mas só para, logo em seguida, uni-la à idéia de revolução" (1993, p. 64). A geração do novo, por meio da produção de variações, depende da reelaboração do estabelecido. Para o mesmo autor, "revolução é ao mesmo tempo criadora e destruidora; melhor dizendo, ao destruir, cria" (1993, p. 63).

Desse modo, a compreensão do imaginário da modernidade e o estudo de sua lírica coincidem com a apresentação desse paradoxo: "a palavra poética tem sido simultaneamente profecia, anátema e elegia das revoluções modernas" (PAZ, 1993, p. 67). Ora, se até o início do séc. XIX a poesia sistematizava uma ressonância com a sociedade, privilegiando um

quadro idealizante de assuntos costumeiros, logo veio a refutar os princípios materialistas e a neutralizar as pautas da moralidade e da utilidade:

> Através da poesia contemporânea efectua-se, então, a compensação revolucionária do desmame do mito imposto pela civilização tecnicista. A poesia contemporânea define-se como uma re-evocação pelo verbo de um 'sentido' senão mais puro pelo menos mais autêntico, conferido às palavras do grupo social. É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo de sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos. (DURAND, 1998, p. 50).

Na tentativa de rebelar-se contra a tradição e tudo que seja normativo, a lírica moderna refere-se como um lamento expresso em categorias imagéticas, quase todas negativas:

> O escritor deixou de ser um testemunho do universal para tornar-se 'uma consciência infeliz', seu primeiro gesto foi de desagregação da forma que se expressa pela recuperação da escrita do passado. É a partir do romantismo que a literatura se torna, o que já é lugar comum em nossos dias, uma problemática da linguagem. O escritor descobre que seu trabalho se faz na linguagem, nas palavras e não nas coisas, quer 'dizer' o mundo é antes de tudo 'dizer a linguagem'. (JOZEF, 1986, p. 82).

Por essa amplitude das novas definições ocorre a expansão contínua de uma vertente vitalizadora da lírica como defesa contra a vida habitual. Seus investimentos incidem na afirmação do poeta como homem divinatório, como mago das palavras, aquele que submete a linguagem à formação de uma aliança entre obscuridade e incoerência, a ponto de formar um mundo para si ao qual somente têm acesso poucos iniciados. Novalis e Schlegel fomentam essa perspectiva que será o fundamento do Romantismo francês, e para a teoria poética de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A partir do legado do Romantismo francês os meios de representação na lírica tematizaram o desacordo pela tradição e a contrariedade pelo setor

dominante da sociedade, através da crítica acentuada expressa em ambigüidade e ironia. Esse propósito aponta para a imposição de conteúdos contraditórios no comportamento estético que acentuam a negação dos valores socializados. Misturam-se os estilos, fragmenta-se a homogeneidade a fim de manifestar a modernidade estética sob novos contornos.

2.1 BAUDELAIRE INAUGURA O SENTIMENTO ARTÍSTICO MODERNO

Desde o inicio Baudelaire apresentava-se para o público com código próprio, sua reflexões estéticas consideravam, em sua constituição, valores da antiguidade compostos no cenário da nova civilização, porque, para o autor Walter Benjamin, "a modernidade se aproxima da antiguidade neste espírito caduco: a tristeza sobre o passado e a falta de esperança no porvir" (BENJAMIN, 1975, p. 18). O comportamento lingüístico típico de Baudelaire – marcado pelos artifícios e contradições intencionais – são, sempre, formas reativas ambíguas, que revelam uma dupla obsessão: o real e o simbólico; o decadente e o sublime; o belo e o feio; formalizando uma ruptura da homogeneidade que se converte numa força transgressora autenticamente moderna e referência estética para as gerações posteriores:

> O que nele havia de descomedimento, afetação, ostentação, trivialidade, rapidamente esgotável, desabou. Todavia, legou os meios de representação àquele estado de consciência que desde a segunda metade do século ia se transformando e afastando cada vez mais do romantismo. Em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. (FRIEDRICH, 1991, p. 30).

Para esta geração de autores, o poeta era o vidente incompreendido, indefeso diante da sociedade na qual se vê imerso a cada momento; o artista incorpora estímulos advindos da experiência de choque e projeta na sua escrita a profunda repulsão que sente por esse mundo.

Rejeita e expressa em sua obra o espetáculo da sociedade burguesa da primeira metade do séc. XIX, época em que os valores espirituais sofreram a deformação e a perda da inocência. Baudelaire caracteriza seu empreendimento crítico a partir desse estado de turbulência no qual se achava inscrito, empregando na lírica, palavras prosaicas e urbanas como estratégia poética que corresponde à poesia como ato de violência, o impacto visto como a possibilidade de fazer despertar os sentidos, provocar no homem uma imagem total, plena, espontânea. Essa noção será aprofundada mais tarde pelo movimento surrealista.

A poesia de Baudelaire relativiza os valores, desloca os lugares teóricos e literários, derruba conceitos fixos:

> No prefácio a *Spleen de Paris,* Baudelaire proclama que *la vie moderne* exige uma nova linguagem: 'uma prosa poética musical, mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência'. Sublinha que 'esse ideal obsessivo nasceu, acima de tudo, da observação das cidades enormes e do cruzamento de suas inúmeras conexões'. O que Baudelaire procura comunicar através dessa linguagem, antes de mais nada, é aquilo que chamarei de cenas modernas primordiais: experiências que brotam da concreta vida cotidiana da Paris de Bonaparte e de Haussmann, mas estão impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna. (BERMAN, 1982, p. 144)

Baudelaire olha aonde os demais não vêem, aceita a presença desse repertório do deserto da metrópole e assinala não somente a decadência, mas também esse espantoso mistério, essa desagradável beleza. Na civilização subjugada pela técnica, as aparências altamente ambivalentes possibilitam a compreensão do termo Modernidade, que, como conceito político está marcado pela Revolução Francesa e pelos ideais da Filosofia da Ilustração; já como Modernidade estética, o termo foi criado por Charles Baudelaire:

> Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter, em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica. (FRIEDRICH, 1991, p. 36).

O otimismo característico da modernidade engendrado pelos filósofos do séc. XVIII, o lugar de esperança no qual artes e ciências conseguiriam controlar as forças da natureza e fomentar a interpretação do Eu e do mundo, traduzindo-se em progresso moral, justiça social e felicidade dos seres humanos esgota-se, e no século seguinte, começa a desenhar-se um quadro de angústia, de ruína do idealismo, "na consciência escatológica que invade a Europa" (FRIEDRICH, 1991, p. 42).

Na lírica as dissonâncias internas acenam para o arsenal obsessivo, formulado explicitamente nos domínios da duplicidade: atrair o leitor ou desagradá-lo. Baudelaire afasta o conceito antigo de beleza e mostra agressivamente o feio, o bizarro, o cômico absoluto, o absurdo; estende em sua obra as antíteses localizadas nas imagens da obscuridade, do abismo, do deserto, contrapostas pelo ímpeto do céu, da luz, da pureza, e outros. Esses resíduos da herança romântica e do cristianismo em ruínas são sintomáticos nos artistas modernos que respondem à cisão, que recorrem às velhas formas do pensamento:

> O que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a *continuidade* da tradição. A continuidade se manifestava antes como prolongamento ou persistência de certos traços ou formas arquetípicas nas obras; agora se manifesta como negação ou oposição. Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo, na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação polemica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia. (PAZ, 1990, p. 134).

A concepção da arte na modernidade, segundo Octavio Paz, emprega a função da crítica da sociedade e de seus próprios fundamentos, condensa o trabalho de criação e de experiência em si mesmo, definindo-se como investigação que não recorre a nenhuma teoria estética que o sustente. Esse aspecto essencial considera a autonomia da arte sublinhada por uma revisão durante a ação. Seus pilares de sustentação são redimensionados em cada experiência criativa, portanto, há uma modificação na relação obra-crítica. Assim, como traço básico da lírica de Baudelaire, observa-se a herança espiritual romântica acrescida dos movimentos e características de espaços ontológicos emergentes da prosa autobiográfica típica desde o séc. XVII até o início do séc. XIX. O que quer dizer que essa subversão constitui a matéria que sempre opôs a poesia e a prosa. Baudelaire impõe suas características de estilo ao pensar a poeticidade num sentido mais existencial, ou seja, a situa na música, no devaneio poético do romantismo alemão, em suas metáforas; mais tarde, amplia-se essa hipótese pela alquimia do verbo de Rimbaud, e também pelas analogias propostas por Mallarmé.

Vertente que passa por esses autores em seu empenho de converter a poesia em instrumento dos espaços secretos do ser pelo jogo permanente de correspondências simbólicas, sensoriais e existenciais que rompiam com a lógica formal, segundo Javier Del Prado (1993), essa posição teórica faz dos primeiros poetas da modernidade os prosistas secretos do séc. XVIII porque põem em verso as preocupações filosóficas e ontológicas de seus autores. Tal capacidade demonstra que do séc. XVIII ao séc.XIX a poesia experimentou um trânsito temático sintetizado, segundo Del Prado, em três momentos: primeiramente as analogias vão sendo cada vez menos apreensíveis, isto é, deixam de ser sensoriais e passam a ser imaginárias, estando nos lugares secretos da consciência simbólica; outra característica é a sua interiorização, individualização, próxima cada vez mais do universo complexo do interior do eu, para, finalmente, tornar-se mais uma vez a nominação do inefável, no campo ontológico do pessoal. Mudanças que, na poesia moderna, implicam a (re)significação do sonho dos poetas, da palavra poética como palavra dos deuses; essa dimensão complexa é

verificada em quatro instancias às quais se refere Javier Del Prado: a "função herméstica", que atribui ao poeta a tarefa de mensageiro; a "função órfica", capaz de propiciar a descida aos infernos da própria consciência; a "função báquica", que traz a emergência de um eu irracional, explosivo liberado de toda normatividade e a "função apolínea", trazendo a exaltação do cosmos perdida no Renascimento e no Barroco,. Tais conceitos aproximam novamente poesia e magia numa perspectiva dual, por um lado intelectualizando a poesia, por outro, valorizando as formas arcaicas. Deste modo:

> Pode-se caracterizar este primeiro momento da poesia moderna como a tomada de consciência e de interrogação do poeta sobre sua possibilidade efetiva de proporcionar ao homem um consolo em seu desespero. A radicalização da poesia como sentimento e rebelião é levada aos seus limites pelos poetas chamados malditos: a necessidade de comunicar a dor e o desespero leva a poesia a abandonar toda preocupação prosódica e a privilegiar a imagem e a expressão. Surge o poema em prosa como negação das formas historicamente consagradas da escrita poética. (GONZÁLEZ, 1990, p. 211, tradução nossa).

O olhar alegórico lançado por Baudelaire, do *flâneur*, do jogador, do colecionador, nessa visão moderna do homem, serve para advertir sobre a ilusão superficial, o sonho fantasmagórico, fragmentário, opostos às exigências autênticas. A coletividade humana do séc. XIX, imersa no estado de sonolência, forma absoluta dos traços da reificação e da alienação, submetida à tirania da mercadoria, é reconhecida por Baudelaire como o herói desencantado da modernidade que precisa ser despertado a fim de transfigurar-se. O poeta realiza essa redenção pela imagética de sua poesia, a metáfora da decadência aparece como procedimento estético utilizado em sua obra como ato crítico por excelência. Justamente por esse método, Baudelaire organiza uma estruturação semântica da sua escrita que revela toda uma leitura do mundo. Nessa operação, apóia-se, sucessivamente, o empreendimento de vários artistas que adotaram a mesma atitude de pensar as relações entre poesia e vida,

símbolos e coisas, imaginação e realidade. Murilo Mendes, estudioso da estética baudelairiana, escreve na obra *Convergência* (1963-1966) esta explícita vinculação:

MURILOGRAMA A BAUDELAIRE

Traz o pecado orígin= existir.
*
Maneja o caos que regula.
*
Palavra: pessoa, despessoa.
*
Desventra a rua-universo.
*
Enfanterrible totalizador.
*
Debruça-se à janela da pintura.
*
Poesia e coração, áreas opostos.
*
Heautontimoroumenos.
*
Inventa a simetria dissonante.
*
Negro luminoso: a cor do seu estema.

Telefona= lhe a Medusa.
*
Sofre de modernidade ou de ser B?
*
Funda um reinoilhasalão.
*
Assume o espaço da música.
*
Paralelo à putain, ao pária.
*
Constrói a mulher naviforme.
*
Razão+cálculo: supernatureza.
*
Anexa o leitor, sósia e sigla.
*
Mineral. Artificioso. Ri-se.
*
Fantasia, alquimia e álgebra.
*
Metáfora: equivale a épura.
*
Aurora citadina, aurora “autre”.
*
Aloprado. A lógica do absurdo.
*
Sonho: sinal matemático.

*
Da morte – operação extrai o novo.
*
Morte: única novidade pros modernos.
*
Terrible Baudelaire toujours recommencé.
Roma 1965
(MENDES, 1997, p. 673- 674)

O sujeito lírico atualiza sua inserção à poética de Baudelaire pelos elementos desencadeados no poema; há uma explícita admissão dos condicionamentos artísticos que passaram a ser uma estruturalidade para os poetas desde o séc. XIX até hoje. Sabe-se que após Baudelaire a arte define-se como advinda da fantasia criativa equiparada ao sonho, neste jogo o real se desfaz prenunciando a lírica com força mágica, mas com alto grau de técnica. Rimbaud irá ampliar esta idéia e será capaz de preparar o caminho para os pintores modernos a fim de fundir por meio de metáfora, poesia e pintura, imagens que não existem na realidade factual.

2.2 RIMBAUD: A POESIA PARA UMA NOVA ORDEM ESPIRITUAL, MORAL E ESTÉTICA

Explícito tributário de Baudelaire, Arthur Rimbaud anunciará o esgotamento do sonho único e linear da modernidade. Sua poesia sempre em curso de ação, em estado de ser, deflagra a alquimia verbal, testemunho de sua ânsia de desbravar o reino das palavras, busca incessante do especulador-visionário convertido em poeta insólito. Os esboços teóricos de Rimbaud mostram um deslocamento progressivo em direção à obscuridade, ao hermetismo, mas também a sua poesia vem acompanhada da reflexão sobre o fazer poético; esse argumento matiza o debate sobre sua obra:

> A incomunicabilidade provocadora de Rimbaud com o público e com sua época torna-se conseqüentemente também a incomunicabilidade com o passado. Seus argumentos não são de caráter pessoal, mas, sim, estão vinculados ao espírito de seu tempo. O passado tornando-se um peso, devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade e à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus, produz em alguns espíritos do séc. XIX uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas. (FRIEDRICH, 1991, p. 65).

Rimbaud, deliberadamente, assume o papel de proscrito e de sábio, se faz vidente. Sua poesia quer atingir o desconhecido, sentir as forças subterrâneas do ser, deformar a realidade em imagens; esse caráter fragmentário responde a um esforço de totalização manifesto pela abertura da obra moderna e contemporânea que revela uma realidade nova:

> Recusando, assim uma linguagem, a da Literatura, para a invenção de uma outra, a da Literatura (desta vez consumida pelo próprio ato de recusa), o artista elabora o esquema necessário para a revelação de uma realidade nova- passada pelo crivo da crítica problematizadora. Deste modo, a metalinguagem que se incrusta, de diversas formas, na obra contemporânea revela, mais do que um simples movimento tautológico da Literatura moderna, as próprias coordenadas da crise de representação em que se encontra. (BARBOSA, 1974, p. 46).

Numa linha de reflexão que se insurge contra a absolutização metodológica Rimbaud oferece ao fruidor uma obra a acabar em seus aspectos sempre novos; o rigor métrico dos primeiros versos leva um golpe certeiro da liberdade e ousadia dos poemas em prosa, transgressões que acabam no silêncio ou na frieza de sua segunda fase. Em todo seu percurso, Rimbaud alimentou-se das paisagens e do desconhecido, isto é, identifica-se um pólo de tensão que aparece de maneira privilegiada no escritor para revelar seu comportamento duplo em relação à modernidade, aversão ao progresso material e científico e apego às suas possibilidades de condução a novas experiências. Dessa vertigem, emergem conteúdos

artísticos que se desenrolam da claridade à obscuridade, os homens da poesia de Rimbaud são estrangeiros sem pátria ou caricaturas, as imagens são deformadoras do real; rompem-se os limites entre o real e o invisível, o "eu é outro", outras forças atuam em seu lugar, instaura-se o desterro proposital, a revolta mística e a sede do Absoluto.

O incerto, o vago, o sonho pertencem ao universo surrealista e a poesia de Rimbaud é o seu prenúncio: "esta realidade destruída constitui agora o sinal caótico da insuficiência do real em geral, como também da inacessibilidade do 'desconhecido'. Eis o que se pode chamar de dialética da modernidade. Ela determina a poesia e a arte européia muito além de Rimbaud" (FRIEDRICH, 1991, p. 76).

De fato, a dramaticidade percorre toda a obra de Rimbaud e consiste em fragmentar o mundo, neste rastro de desordem revela-se o mistério invisível; começa a atmosfera noturna que impulsiona o enfrentamento órfico de suma transcendência a fim de apreender aquilo que se situa além do visível. Javier Del Prado considera que desde Rimbaud o problema básico da escrita poética aponta aos subterrâneos do real e para o alto, o edifício do eu, a sublimação, a transcendência. O poeta parte de seu interior no qual as palavras transfiguram-se criando um novo eu, do ponto de vista literário:

> A chegada ou o acesso ao sobrenatural, quer dizer, ao espaço desejado pelas instâncias da sublimação no eu, que se sabe material, histórico, precário, impõe um *trabalho* sobre o material do real – uma ascese –, da qual se extraem os componentes necessários e possíveis para a *elaboração* de uma arquitetura de vôo e filigrana, na qual e através da qual o eu acede ou crê aceder, ao espaço superior e unitário da divindade, no qual sua historicidade e sua existência fragmentária ganham sentido. O poeta partindo de suas criptas subconscientes crê elaborar uma catedral de palavras. (DEL PRADO, 1993, p. 242, tradução nossa.).

Delineia-se a alquimia verbal explicitando o deslocamento do eixo referencial para espaços que escapam ao natural; o poeta fala de enigmas semânticos, crê no sobrenatural, gera

e traduz metáforas, a poesia é celebrada em seus próprios mistérios; o princípio da transgressão lança linguagem e consciência para os caminhos do inefável e desenha o jogo, espontâneo, liberado do controle racional, para ser irregular necessário na exploração da ambigüidade, da polissemia, da liberdade semântica, da simbolização. Rimbaud criará por suas idéias, influência exatamente por seu valor de abolir a fantasia do jugo racionalista:

> O escândalo de Rimbaud assumiu várias formas: primeiro escreve obras de arte, depois renuncia a escrever outras quando ainda parece capaz de produzir. Renunciar a escrever quando se provou ser um grande escritor não pode se dar sem mistério. Esse mistério aumenta quando descobrimos o que Rimbaud exige da poesia: não produzir obras belas, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que pode ver, a conhecer o que não pode conhecer - em suma, fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser. (BLANCHOT, 1997, p. 152).

Responde, induz, estimula a voz da diferença e da rebeldia, opções que levarão o poeta da sociedade moderna ao exílio voluntário e à solidão; de um lado "o poema funda a sociedade e lhe dá um rosto e uma transcendência, de outro, revela a tensão e o antagonismo com a sociedade" (GONZÁLEZ, 1990, p. 199, tradução nossa.). Nessa confluência de dois pólos pelos quais se move a poesia moderna, a afirmação de valores mágicos e sua vocação revolucionária é que o poeta assumirá uma nova perspectiva, continuará falando no sentido do sagrado, entretanto, se dirigirá não à sociedade, mas ao coração do homem (1990, p. 204). Nesse sentido, Rimbaud, ao experimentar as palavras em suas categorias negativas, liberta-se de normatividades, interroga-se sobre a condição humana, edifica novas significações; subversão da sensibilidade, desagregação da linguagem que será retomada somente pelas vanguardas, e posteriormente por vários autores, entre eles, Murilo Mendes em sua obra *Convergência* (1963-1966):

MURILOGRAMA A RIMBAUD

Inventa. Excede do século.
*
Porta a partitura do caos.
*
Blouson noir/ beat/ arrabbiato:
*
Duro. Ar vermelho. Górgone.
*
Orientaliza o Ocidente.
*
Barcobêbedo. Anarqlúcido.
*
O céu-elétrico-no Índex.
*
Fixa a vertigem, silêncios.
*
Dioscuro, exclui o Oscuro.
*
Abole Musset, astro ocíduo.
*
Refratário. Ambíguo. Fálico.
*
Osíris de T e açoite.
*
Canta: retira-se a flauta.
*
"Merveilleux": lê "merdeilleux".
*
Desdá. Desintegra. Adenta.
*
Consonantiza as vogais.
*
Perpetuum móbile. Médium.
*
Ignirouba. Se antecede.
*
Morre a jato: se ultrapassa.
*
Desdiz a noite compacta.
*
Autovidente & do cosmo.
*
Além do signo e do símbolo.
*
A idéia do Dilúvio senta-se.

Roma 1965
(MENDES, 1997, p. 675-676)

Previsões que Murilo e seus contemporâneos haveriam de experimentar e que trariam uma expressiva multiplicação-fragmentação do eu, já que a irrupção de uma sensibilidade que se multiplica permite aos autores a possibilidade de levar à sua produção literária a variedade tipológica, a irregularidade, a sobreposição da forma, atitude que converte e exalta a mudança como fundamento da época moderna.

2.3 MALLARMÉ: A TENSÃO ENTRE PALAVRA E SILÊNCIO

Do conjunto de relações que pode apresentar a expressão de Stéphane Mallarmé, o jogo como mecanismo de escrita é o maior referencial de sua linguagem estética. Através dos procedimentos elípticos o poeta empreende uma subversão na composição e passa a configurá-la como "teatro de signos" no branco da página. Mallarmé queria evidenciar o poema pelos princípios da música e da dança, no que chamou "teatro da palavra". Essa exploração criativa que transfigura os conceitos poéticos de espaço e tempo coincide com o compromisso de formular uma técnica para fazer a poesia com a "carne" fônica e semântica da palavra, não com seus temas; Mallarmé pretendia, lingüisticamente, romper a sintaxe que estabelece relações lógicas entre as palavras para promover a liberdade capaz de suplantar a semântica comum. Recuperar então, a função oracular da poesia, verdadeira metáfora que fala dos mistérios da existência a partir da materialidade da escritura.

O diálogo com as outras artes, revelado pela evidência da famosa "lei das correspondências universais", como princípio da poesia da modernidade, faz com que Mallarmé alcance grande prestígio e com que seu projeto estético sirva de inspiração para muitos poetas das gerações posteriores. Configurada pelo espaço visual e sonoro, e não mais,

exclusivamente com a referencialidade, a linguagem poética, a partir do *Un coup de dés,* serviria para expressar a subjetividade metafórica e também a técnica objetiva analítica porque a *performance* visual, irresistível mobilidade que se renova a cada leitura, necessita do trabalho cuidadoso, disposto como espetáculo ritualístico, sobretudo quando se vale de recursos gráficos e configura-se como jogo e montagem. Mallarmé consolida a vivência da poesia em duplo nível, espiritual e técnico e seus herdeiros haverão de experimentar um novo modo de pensar e de sentir o processo poético, pela desagregação da gramática, pelo emprego de imagens distantes, pelo jogo de cesuras e silêncios, pelo novo escândio (DEL PRADO, 1993, p. 50). Somente assim, pelo trabalho sobre e com a palavra são criadas imagens distantes que deslocam o sentido comum e aproximam-se do inefável, a realidade profunda oculta: "o que confere à poesia um valor epistemológico evidente, como veículo de conhecimento e denominação do inominado do desconhecido" (1993, p. 63).

Portanto, a poesia moderna – desde o Romantismo alemão e das formulações de Mallarmé – aproxima-se do problema da obscuridade, sua substância temática vive entre os limites instáveis da consciência do eu em seu anseio de singularidade e o mistério de sua relação com o absoluto; nesse jogo de contradições múltiplas, os poemas emergem em seu hermetismo, metáforas semi-ocultas que estabelecem analogias sensoriais, verdadeiros oráculos, espaço fantástico, alquimia verbal, transgressora do real:

> Mallarmé ficou impressionado com o caráter da linguagem, significativo e abstrato. Toda palavra, mesmo o nome Mallarmé, designa não um acontecimento individual, mas a forma geral desse acontecimento: qualquer que seja, permanece uma abstração. É pelo menos o que Platão nos ensinou. Porém não é admirável? Poetas e escritores (desde a época clássica) raramente se satisfazem com essa lei que tentam derrubar; desejam ligar a palavra à coisa, confundi-la com o que ela tem de único; um nome que seja o meu, não o de todos, eis o que querem [...] (BLANCHOT, 1997, p. 36-37).

Se Baudelaire ainda mostrava-se apegado à idéia da arte e às restrições retóricas da linguagem, a arte salvar-se através do estranho, do grito e da dor, com Mallarmé inaugura-se o jogo do aniquilamento, juntamente com a libertação dos materiais para o trabalho poético, porém o deslocamento é duplo, é busca e, ao mesmo tempo, autonegação da arte contemporânea:

> Cosmopolitismo das idéias, interesse pelas expressões artísticas de outras sociedades, libertação dos gêneros, radicalização da arte como filosofia, são fatos que permitem concluir que o movimento da modernidade implica em certo sentido um retorno ao momento inicial no qual arte e vida não se haviam cindido. (GONZÁLEZ, 1990, p. 135, tradução nossa).

Em tudo isso existe um anúncio em direção ao jogo criativo, ao ludismo que, segundo González, é o traço principal da última etapa da modernidade que vivemos atualmente. A força da ruptura dos limites entre prosa e verso, princípio básico para Baudelaire, produzirá em Mallarmé outra revolução poética do séc. XIX: a transgressão da metáfora como projeto crítico e autocrítico dos poetas do romantismo ao simbolismo, e mais tarde, com os surrealistas, ocorre um deslocamento da função referencial da metáfora à função emocional na poesia do ocidente, ou seja, a metáfora como função emotiva quer falar de um mais além do sentimento, constituir-se em expressão do inefável. Javier Del Prado explica:

> Temos que admitir que na poesia moderna, e em alguns casos em outros espaços da escrita que nada têm que ver com a poesia, tais como a escritura filosófica ou científica, o que a metáfora tenta dizer não é um mais além do sentimento do emissor, real ou suposto, mas sim um mais além da realidade conhecida: preencher de metáfora um ausência referencial. (1993, p. 140, tradução nossa)

Del Prado defende que a transgressão romântica da metáfora irrompe sobre o adjetivo e sobre o advérbio, espaços nos quais se aloja a subjetividade da emoção, já para os simbolistas

e posteriormente, para os surrealistas, a proposta incide sobre o substantivo "elemento lingüístico oficial da substância da realidade" (DEL PRADO, 1993, p. 140).

Partindo desse pressuposto, observa-se o extremo cuidado com a linhagem das estratégias desenvolvidas, jogos de sonoridades e ritmos, jogos de estruturas gráficas, aliando a evidência tangível das artes plásticas com a metáfora espiritual do intangível representada pela música. Mallarmé professa essa aliança entre os elementos materiais da escritura e a sua substância imaterial; metáforas visuais aludidas pela manifestação gráfica e metáforas auditivas nascidas da melodia interna conjugam a emergência analógica capaz de dar corpo ao conceito de poesia em Mallarmé.

Murilo Mendes apresenta sua homenagem ao poeta, seu grande inspirador, através da linguagem típica do "Murilograma a Mallarmé", presente na obra *Convergência* (1963-1966):

> No oblíquo exílio que te aplaca
> Manténs o báculo da palavra
>
> Signo especioso do Livro
> Inabolível teu & da tribo
>
> A qual designas, idêntica
> Vitoriosamente à semântica
>
> Os dados lançando súbito
> Já tu indígete em decúbito
>
> Na incólume glória te assume
> MALLARMÈ sibilino nome
>
> Paris 1961
> (MENDES, 1997, p. 676)

Nesta operação a poeticidade tem seu impulsionador psicosensorial que é transmitido pelas analogias da matéria semântica, visual e auditiva conduzindo à alquimia verbal, a novidade da orientação de Mallarmé será o componente de orientação compartilhado por expressivo número de poetas das gerações posteriores. A poética de Mallarmé traz matizes de

criação capazes de intensificar a evidência de que poesia se faz pelo movimento de elementos verbais e não-verbais; no espaço da página a linguagem encena pausas, brancos, experimentações gráficas, posiciona-se entre linhas rumo a sua construção ou destruição.

Mallarmé e, posteriormente, Apollinaire são lidos como aqueles que abriram caminhos para novas dimensões artísticas concretizadas no séc. XX, desde que passaram a demonstrar a arte como jogo estético. João Alexandre Barbosa justifica:

> Ora, isto parece ser o essencial: a caracterização de Mallarmé como aquele poeta que, com uma conseqüência levada aos últimos limites, recusou a idéia que por então se fazia da Literatura e, em seu lugar, propôs a reflexão sobre o *échec* nas letras, praticando antes o terreno das impossibilidades dos que dos *sucessos* possíveis para um bom artesão como ele. Ao recusar as possibilidades das letras, Mallarmé, de fato, transformava o problema da realização poética numa questão em que não somente a estética, mas ainda a ética tinha a sua vez. Porque, na verdade, não era apenas uma escolha pessoal que se revelava na recusa: toda uma tradição de 'facilidades' e 'naturalidades' era posta à prova pela imagem que resultava de um artista que fazia da reflexão sobre os meios o limite de sua ação. (1974, p. 63).

Pode-se declarar que esse momento traduzia um novo panorama pela aparição de uma nova sensibilidade, o que permite entender essa outra concepção do trabalho criativo; a arte adquire um novo caráter, a idéia geral de crítica é a conseqüência direta dessa representação. Mallarmé altera as tendências da antiga estética ao atribuir ao domínio da poesia a idéia de jogo. Javier González argumenta:

> O movimento em direção à 'arte pura' supera a intenção de compreensão do mundo que inspirou aos românticos. A arte moderna retoma o sentido forte da noção de criação como ato de produção de realidade. Mais que fazer coincidir a arte e a vida se trata agora de demonstrar que toda realidade é uma criação, um ato de percepção e distribuição de sentido. A meta-ironia assinala a entrada na pós-modernidade: o jogo iniciado por Mallarmé se propaga às artes plásticas e à narrativa e constitui um novo reagrupamento sob o signo da linguagem. Arte e *Poiesis* regressando a sua identidade inicial. (1990, p. 139, tradução nossa).

A iniciativa de experimentação de Mallarmé repercutiu na manifestação que passou a polarizar o debate estético da nova geração:

> O aspecto característico da estética posterior a Mallarmé é o de progressiva desaparição da noção de obra, para ser substituída pelas idéias simples do jogo estético e do trabalho criativo. A obra desaparece como objeto para insinuar-se como chave, ou inclusive como pretexto de acesso a um universo lúdico regido por regras próprias. A idéia de jogo aniquila a antiga estética, ao fazer sobrevir seu objeto material: a obra de arte. (GONZÁLEZ, 1990, p. 136, tradução nossa).

Fato que explica o fim da idéia de arte como contemplação estética e a verdadeira eclosão da arte como ação e representação coletivas, com sua emoção surpreendentemente solitária; assim, o alcance dessa evocação tem reverberação prodigiosa porque se torna peça decisiva para captar esse movimento de interiorização da função crítica na criação. Para Javier González, na esteira de Octavio Paz, a retórica da negatividade da arte moderna significa o acesso a uma nova sensibilidade, marcando uma nova perspectiva para o trabalho criativo, não seu esgotamento ou decadência. Entretanto, evidenciada pelo papel decisivo reservado à autonegação assumida como identidade:

> A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la; é uma das funções do espírito moderno. E mais: é uma das maneiras de realizá-la. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica. A modernidade identificou-se com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. Na primeira negava a modernidade; na segunda afirmava-a. (PAZ, 1984, p. 189).

Na modernidade intensifica-se a crítica e também se estende ao campo literário, isto é, já na segunda metade do séc. XIX, distantes da Europa, materializa-se o inevitável advento de novas formas literárias, valores que ultrapassam os limites da nacionalidade e apresentam confluência ou intercâmbio na dupla articulação que os define, vontade de expressão própria e informação cosmopolita. Mas, também que não tarda em adotar a rebelião como sua máxima consistência simbólica para, no âmbito das artes, ostensivamente, reformular sintaxes, porém, sem afastar-se das metrópoles e, ao mesmo tempo, mostrando um forte interesse pela força fertilizadora advinda de cada local e de cada artista em toda extensão da amplitude temporal, histórica e geográfica que esse fenômeno mostra. Simultaneamente, ocorre a implosão dos valores racionais modernos discutida pelo ideário do movimento vanguardista que tem seu prolongamento nos debates e reflexões sobre os rumos da arte; multiplicando as descontinuidades nesse quadro cultural marcado pelo impacto.

2.4 AS IMPLICAÇÕES DA REVOLUÇÃO VANGUARDISTA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

O desassossego diante do silêncio provocado pela folha em branco – referente explícito a partir de Mallarmé – influenciou e transformou radicalmente a função do querer dizer e do calar na construção poética. Palavra e silêncio apóiam-se diante do espanto da revelação que trará o fundamento dessa nova ruptura, isto é, primeiramente com Mallarmé e, a partir deste, com Apollinaire, é possível a apreensão do sentido do signo no poema:

> Aprendemos com eles que são signos os que sustentam o aparato poético e que é possível fazer poesia permanecendo fiel ao gráfico. Incorporação do espaço no texto, combinação de diversos tipos de caracteres, pictorização, etc., são exemplos das possibilidades da poesia moderna que temos visto surgir depois do descobrimento da autonomia do signo. (GONZÁLEZ, 1990, p. 166, tradução nossa).

No curso dessas mudanças observa-se a incisiva instauração da obra como crítica do discurso e da sociedade, na vanguarda e no surrealismo a arte é uma criação autônoma da realidade, o que, segundo González, vai alterar a significação da experiência estética, esta etapa inicia-se no final do séc. XIX e conduz à conquista definitiva da autonomia. É possível apreender a obra artística não mais como objeto de criação, mas como visão e sentimento da realidade. Javier González explica essa orientação:

> Entre o período esteticista e o dos movimentos de vanguarda, a função crítica vai acentuar-se e assumir uma relação diferente no interior da obra. Primeiro se introduz como elemento ideológico que interroga a sociedade e seus mitos estéticos; em seguida volta-se sobre si mesma e trata dos materiais e procedimentos dos diversos gêneros. Finalmente a crítica se torna radical e questiona a natureza mesma da arte e seu sentido real. Ao longo deste percurso, até os movimentos mais recentes, se manifesta uma mesma vontade de fazer coincidir a arte e a vida. (1990 p. 128-129, tradução nossa).

Portanto, decorre da atitude de vanguarda um deslocamento do poeta demiurgo, da consciência não-romântica, do simbolismo de Mallarmé, da obra literária associada à elaboração técnica do verso para o humor da arte-jogo: "dessacralizando a arte e desfechitizando a obra, os modernistas – os Picassos e Gides, Joyces e Klees – converteram a arte de rito artesanal em jogo experimental" (MERQUIOR, 1980, p. 17).

Dentro do sentido de orientação da arte moderna, observa-se a idéia de mudança pela qual tudo é questionado, entretanto, os rápidos deslocamentos de um ponto a outro, constante parâmetro das transformações artísticas, perde a significação, ao contrário, triunfa unicamente a onipresença do desejo de novidade e de liberdade, relativiza-se a obra. Assim, a essa expectativa correspondeu a reflexão teórica vanguardista, no tempo da ruptura e da

imaginação sem limites que se ergueu contra as convenções herdadas e, com sua ironia irreverente, quis criar um mundo próprio e independente. Tal movimento contou com a consciência de grupo e com o suporte de uma doutrina elaborada, com prescrições capazes de modificar a sensibilidade; seus textos eram acontecimentos públicos e sua pretensão acentuava o desejo de consolidação de uma nova perspectiva criadora. Ditas reivindicações foram internacionalizadas e suas experimentações multiplicadas, promovendo uma mudança de mentalidade na arte dos diferentes centros, metropolitanos ou periféricos.

Consciência de crise, revolução generalizada, novos apelativos doutrinários, posições extremas, culto à novidade, industrialização em diferentes níveis, toda essa percepção emerge sob o signo da vertigem, da agitação do modo de vida na modernidade que imprime na arte uma aceleração polêmica e permanente. Mas, se o programa da sociedade industrial mobiliza de um lado uma vanguarda otimista, que exerce exaltada a experimentação, por outro lado, traz a subversão das disposições contestadoras daqueles que proferem a dissipação das ilusões do homem reificado. A vanguarda futurista e a vanguarda fragmentadora exerceram uma convulsão na textura discursiva e, apesar do distinto programa, necessariamente, apareceram como o epicentro de outra instância do fazer artístico:

> Com certeza, a revolução vanguardista consistiu na reinserção do texto na página, liberando-o assim do espaço mental no qual se encontrava reduzido a uma função ideativa. Poesia e pintura encontram de novo os laços que lhes unem e que haviam sido partidos com a superdeterminação do sentido na poesia. A recuperação do espaço pelo poema equivale a um trabalho de reconstituição da imagem do mundo em um panorama unificado. [...] o homem contemporâneo vive como o primitivo, sob o império dos signos, a apropriação da maquinaria tipográfica marca formalmente a ruptura entre o texto poético e o discurso racional. (GONZÁLEZ, 1990, p. 167- 168).

Proposta que formula o poema como obra plástica, não mais preso às letras, mas expresso em sua multidimensionalidade, fazendo com que o leitor o perceba como totalidade.

As mudanças da poesia no séc. XX removem as fronteiras entre os gêneros: “vivemos o fim da estética como teoria da arte e a aparição de uma poética que unifica todas as disciplinas” (GONZÁLEZ, 1990, p. 169).

A revolução vanguardista, em seu trânsito rumo aos países periféricos, caracterizou-se pelo contraste, pelo caráter fragmentário, inacabado; a América Latina manifestou uma ânsia de renovação artística de significativa e plural expressão, configurando o itinerário do modernismo em seus componentes próprios. No caso brasileiro, percebe-se a estréia de um projeto de pensar a cultura empenhado, e ao mesmo tempo tumultuoso, mas que importa acima de tudo pelos resultados literários que promoveu; acentuou propositadamente a busca das raízes da própria constituição identitária e evocou caminhos novos em seu mérito incomparável de alargar a possibilidade de experimentação.

Desse amplo movimento artístico de vanguarda, dinâmico, com manifestações multiformes, a noção e o efeito de ruptura permitem identificar os traços distintivos do desacato à norma como estratégia textual por excelência e cabe ressaltar em sua inserção a atitude surrealista escrita para a abertura ao acaso, ao imprevisível, ao maravilhoso, posicionando-se no centro do confronto sobre a questão crucial da relação entre arte e realidade. A interpretação do mundo – expressamente declarada já com os românticos, depois com Baudelaire e todos os seus tributários – será validada por André Breton ao atribuir valor à imaginação capaz de oferecer liberdade de conexão, por sua capacidade de compreender e ultrapassar o real. Entretanto, mesmo que os surrealistas revelassem o desejo de ver a redenção do gênero humano, não a pretendiam “pela magia do Verbo, pela Literatura com maiúscula ou pelo culto extático da Arte; ao contrário, seu mandamento ‘romântico’ preconizava a redissolução das letras na vida, e da criação na práxis social” (MERQUIOR, 1980, p. 18). É nesse sentido que triunfa o humor lúdico da poética moderna.

2.5 O SIGNIFICADO DO JOGO NA ESCRITURA POÉTICA MODERNA

A experiência artística de vanguarda – em sua manifestação surrealista – postulou o não-conformismo e a vontade de conscientização e liberação do homem; negou o realismo ingênuo e o racionalismo de fundo iluminista. Impulsionado pela criatividade que estava na base de suas idéias e intuições, o movimento empreendeu a valorização do devaneio e da produção do inconsciente, também prestigiou os mecanismos do sonho e, fundamentalmente, a presença do jogo como uma atividade específica que potencializa o poder da imaginação. Na poesia, a vibração do lúdico decompõe limites, desfaz arbitrariedades e solta a irreverência para transformar o ver, o olhar, o ouvir e o expressar em outras condições, carregadas que se tornam dessa imperiosa necessidade de criar:

> Para ir no sentido da superação das antinomias, para ter acesso ao inconsciente, não bastava querer, era preciso encontrar os meios de fazê-lo. Para tal, o surrealismo se valeu de diversos recursos (jogos, relatos de sonhos, utilização do acaso, do automatismo, etc.) com os quais procurava tanto provocar 'curtos circuitos' que colocassem em xeque os hábitos de pensamento e de linguagem como levantar a tampa que recobre o caldeirão do inconsciente. (PONGE, 1991, p. 23).

Mas os processos de configuração das respectivas estratégias e da recepção do surrealismo na América Latina foram diversos e contraditórios. No Brasil, da década de 20, houve interesse em discutir as formulações da nova estética que, de certa forma, foi absorvida pela proposta do Manifesto Antropófago. Mais tarde, desagregada por suas contradições, a fase heróica do movimento modernista brasileiro assiste a uma outra configuração histórica, o confronto entre a vanguarda e o realismo. Francis Ponge salienta que, apesar das condições pouco favoráveis, na década de 30 o movimento surrealista continuou sendo discutido, reconhecido ou negado: "assim, quando se fala em surrealismo no Brasil, nos anos 1930, é

impossível não fazer, no mínimo, referências a, entre outros, Ismael Nery, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Flávio de Carvalho" (2004, p. 08).

Percebe-se uma ambigüidade formal entre as figuras expostas pelo projeto surrealista e os diferentes desdobramentos desta vanguarda ocorridos no Brasil e em vários países. A sistematização dos processos poéticos cultiva nos diferentes autores, modificações como estratégia própria de intervenção; na poética de Murilo Mendes, nota-se a prevalência dessa estética da metamorfose e do descentramento, da paixão pelo enigma, do ludismo da forma e do conteúdo; tal como Breton, afirma Joana Matos Frias, "a Murilo Mendes interessavam a superação das antinomias, a visão do texto poético como espaço e tempo em cujo lugar os contrários não fossem apreendidos como contradição e onde construção e destruição se tornassem sinônimos" (2002, p. 45) A autora explica que:

> Na poesia de Murilo Mendes o Surrealismo não é, porque nunca foi, uma moda histórica a que o poeta tenha aderido por razões circunstanciais, mas sim o lugar onde se cruzam uma série de vectores permanente, transtemporais, que formam a estrutura profunda da sua obra e da sua poética. (2002, p. 34).

Ao longo da década de 30 e nos primeiros anos da década de 40 os poemas produzidos por Murilo Mendes trazem à tona um repertório típico da imagem surrealista que funciona como microestrutura formal estética, qualificando e supervalorizando a liberdade e proclamando o lugar da poesia, o autor, na obra *As metaformoses* (1938-1941), explicita esta significância, como se percebe no poema "Novíssimo Orfeu":

> Vou onde a poesia me chama.
>
> O amor é minha biografia,
> Texto de argila e fogo.

Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,
Fica esta substância de luta
De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar
Vira as costas, foi-se embora!
A poesia sopra onde quer.
(MENDES, 1997, p. 361)

O sujeito poético transita entre dois planos: a realidade e a supra-realidade; desse desprendimento das barreiras físicas e temporais resulta a defesa da subjetividade para reafirmar a independência da poesia como criação e elemento de reconciliação do homem. O poeta estabelece uma comunicação intersubjetiva com o leitor, devolve à palavra sua condição de totalidade, e no cenário surreal, deseja transformar o mundo pela imaginação. Como é possível depreender, a complexidade da estética vanguardista absorve o significado do espírito do jogo, ao manipular certas imagens e, do mesmo modo, como afirma Johan Huizinga: "por trás de toda expressão abstrata, se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza" (HUIZINGA, 1999, p. 7).

No poema a abstração confronta-se com uma realidade específica e, desse movimento, sobrevém um significado: a defesa da liberdade individual que promove a sua expansão. O poeta enxerga tais flutuações e convoca a transformação a favor do homem, pela força revolucionária da poesia, dentro desta perspectiva: "o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma" (HUIZINGA, 1999, p. 149).

Como resultado da tendência moderna de subverter estritas indicações, fica claro que a poética passa a pautar-se pelo exercício da experimentação, do jogo estético no trabalho artístico, idéia que implica uma dupla referência:

> De um lado o ludismo e o deleite como elementos psíquicos de base como objeto da atividade; do outro lado, do jogo advém a técnica de exploração de possibilidades, exercício de combinações. Jogo como busca dos elementos materiais da arte no caso de Mallarmé e do abstracionismo; posteriormente, jogo como verdadeira eclosão lúdica em Dada e no surrealismo. (GONZÁLEZ, 1990, p. 137, tradução nossa).

O desvelamento de outra dimensão da realidade generaliza-se nos autores que difundiram pela poesia o estímulo dos românticos alemães, dos simbolistas franceses e da estética vanguardista moderna. Objetivando ampliar o texto como espaço de coexistências, alargando as fronteiras da linguagem, todos foram capazes de exaltar a reflexão analógica baseada no princípio da correlação, a poética de Murilo Mendes inscreve-se no mesmo eixo surgido com os movimentos de renovação do séc. XX.

2.6 O ESTATUTO DA MÍMESIS NA MODERNIDADE

O conteúdo essencial do conhecimento poético determina um tipo de saber distinto do pensamento conceitual, seu sistema representacional ilumina o mundo, revela referências inapreensíveis pela razão e que são instrumentos da humanização da vida. Desde a Antigüidade, esse microcosmo interpretativo de situações humanas e de sua relação com a obra literária passou por considerações teóricas polêmicas até chegar à modernidade com uma definição própria.

Platão considerou os problemas da natureza e do fim da obra literária, as relações entre arte e moral, arte e metafísica do ponto de vista filosófico. Segundo ele, a arte está estreitamente ligada à metafísica (o mundo das idéias) e à moral (o bem), portanto, não é autônoma. Seu projeto interpretativo visava estudar o valor de verdade de uma obra a partir de determinadas categorias: sua essência, função e seu valor como arte, ou seja, se por essas referências o homem se tornaria socialmente melhor, próximo à verdade. O esforço de Platão para estabelecer uma conexão entre arte e verdade e encontrar o pressuposto educativo capaz de elevar o homem sucumbe diante da constatação de que a arte se extravia da verdade, interessa-se pela simulação e pela aparência, conseqüentemente, não melhora a vida do homem, em suma, "a *mimesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta" (LIMA, 1980, p. 47).

Platão supõe a impossibilidade da imitação como cópia fiel da realidade, somente uma imagem aproximada; o poeta não compõe guiado pelo conhecimento, mas pela intuição, sua escritura é fruto da inspiração, da musa filosófica criadora de ilusões puras. Fundada no sentimento e na fantasia, a arte imitativa não exprime a verdadeira realidade, mas apenas uma vaga idéia.

Já para Aristóteles, falar da *mimesis* seria conceber a mesma subordinação da estética ao ético, porém, diferentemente de Platão que criticava o poético porque este intensificava a passionalidade e corroia a razão, Aristóteles admite que a poesia provoca determinadas paixões, mas estas só seriam interessantes se sua repercussão ética fosse acentuada, portanto era observada a disposição emocional que os elementos estruturais das obras mobilizavam no observador. No pensamento aristotélico a *mimesis* apresenta-se como uma possibilidade de autoconhecimento, experimentar-se como um outro para conhecer-se a si próprio pela alteridade que a obra deflagrava. Esses juízos, formados a partir de condicionamentos históricos, no estrito pensamento do legado clássico, haveriam de modificarem-se nos diferentes contextos históricos posteriores:

> Portanto, mais que uma reconstituição das condições sócio históricas dentro das quais se deram as concepções gregas sobre a *mimesis,* esta reflexão pretendeu encaminhar para o ultrapasse do pressuposto em que assenta a idéia vigente de estética; [...] toda concepção da *mimesis* se liga a uma concepção do conhecimento do mundo, no caso do pensamento clássico enraizada no pressuposto de que a *physis* está pré-dada e está bem feita. (LIMA, 1980, p. 62).

No séc. XVI, com a descoberta da *Poética* de Aristóteles, a vertente que pensa o conceito de arte como um emblema, como um conceito que vê a escritura representando a fala de alguém presencia uma crescente desvalorização; por força das transformações da concepção de natureza; o sistema das quatro causas de Aristóteles se reduz apenas à causa eficiente, isto quer dizer que ao homem caberia o poder de controle sobre os fenômenos (TREVISAN, 2000, p. 73). A epistemologia, a metafísica e a cosmologia grega, e sua extensão no paradigma cristão, medieval, humanista da harmonia cosmológica pensada como fruto do princípio de equilíbrio, durante os séc. XVI e XVII chega ao fim, são,então substituídas pela cosmologia científica, matemática e mecanicista, anunciadora da ordem da Natureza como escrita por leis capazes de serem conhecidas pelo homem. Essa perspectiva substituiu a visão de trabalho com a Natureza pela concepção de civilizar a Natureza, a fim de concretizar o progresso e a perfeição, base conceitual que antecipava o objetivo do Iluminismo dos séculos posteriores (DOLL JR., 1997, p. 35-36).

Tais pressupostos haveriam de trazer uma considerável modificação em relação ao pensamento estético, porque a exaltação do homem isolado, atuando objetivamente sobre a realidade, é transposta para a atuação do artista perante a sua criação; a Ciência Nova de Galileu e Kepler incorpora à noção de *mimesis* a pretensão de representar a natureza e o sensível como algo mensurável, através de regras padronizadas e conhecimentos de interesse técnico. Tal caracterização afasta-a da dimensão ontológica e a *mímesis* persistirá sendo

tratada enfaticamente pelo procedimento racionalista-empírico, generalizado na sociedade liberal do séc. XVIII.

Já no Barroco, refletir sobre essa problemática circunscreve o eixo de observação a dois fenômenos: de um lado a ciência mecanicista de Newton e a metodologia de Descartes ganhavam estabilidade no empenho de explicar racionalmente a totalidade do mundo físico, de outro lado, a reação católica da Contra-Reforma – na tentativa de reencontrar a prevalência da tradição católica – fazem com que essas duas ocorrências ganhem um caráter de conflito, emblemático num período caracterizado pela dualidade. Na arte predomina a intensificação da sintaxe hermética, deliberadamente obscura, com pretensões elitistas; o engenho do autor, a utilização do idioma e a técnica de exposição são artefatos retóricos e confirmam a perspectiva ansiosa de conhecer a máquina do mundo.

Na sociedade das aparências materializa-se um impactante ilusionismo entre a realidade e o sonho, engendrado pelos laços do argumento matemático para converter o mundo barroco em teatro, simulação, onde a fantasia e a realidade concorriam uma com a outra; curiosa peripécia, paradoxal exercício de exaltação da razão ao mesmo tempo em que se perde nesse enfrentamento pelas fulgurantes alegorias. A festa barroca, que valoriza o jogo de espelhos, parece deslizar-se no movimento romântico, mas antes dessa cosmovisão marcada pelo choque com o cotidiano imediato, atitude típica do início do séc. XIX, a ciência e a razão serão empregadas para modificar o mundo pela técnica; o séc. XVIII se constitui como um conjunto de tendências que se traduzem no *Aufklärung*, a ilustração para a sociedade que deve ser modificada racionalmente.

Emerge a burguesia, consubstancia-se a divulgação das idéias iluministas, diante dessa atitude a arte é a expressão racional da natureza para manifestar a verdade através do espírito moderno, restituindo a continuidade renascentista ao apropriar-se da natureza com a programação rígida articulada a partir da propriedade privada dos meios de produção e da busca do lucro.

Em linhas gerais verifica-se nas artes, o aparecimento da imposição de um gosto oficial e a satisfação lógica e intelectual sobrepõe-se à emoção. À literatura cabe o caráter doutrinário, a concepção mecanicista da natureza extende-se à percepção da exterioridade sensível. Nesse contexto, a *mimesis* passa a ser conhecida como simples *imitação*. O projeto da racionalidade moderna reduz a imitação à cópia da natureza, conhecer o universo significa desencantá-lo, assim, estava instaurado o isolamento entre o sujeito e o objeto, caracterizando o método científico e combatendo o mito e a imaginação: "a imaginação, como, aliás, a sensação, é refutada por todos os cartesianos como a mestra do erro" (DURAND, 1995, p. 21). Mas pouco a pouco as tendências pré-românticas começam a sugerir, já na segunda metade do séc. XVIII, uma reação contrária à poética clássica; escritores alemães e o francês Rousseau criam os fortes traços que redimensionaram a arte e a literatura, abrindo caminhos para uma nova expressão: sustentar os pressupostos da representação simbólica do infinito; escolha que está estreitamente vinculada a uma concepção de mundo:

> O primeiro romantismo alemão tem, entre outras, a característica de pensar a natureza como um organismo vivo, como uma totalidade cósmica, cuja completude e ordem imanente possibilitam exatamente a experiência estética de sua beleza. A experiência romântica da natureza, além de sua essência estética, possui ainda implícita ou explicitamente uma proposta de retorno a uma experiência mítica ou mágica da natureza. (GONÇALVES, 1990, p. 69).

A atmosfera romântica segue a perspectiva estética de liberar a imaginação criadora; o poeta traz à tona seu mundo interior e não segue modelos, a realidade é revelada pela atitude do escritor que se evade para o mundo das emoções pessoais e dos sonhos porque a dimensão real, marcada pelo utilitarismo racionalista, se opõe ao refúgio que a natureza idealizada possibilita; predomina o sentimento sobre a razão. Como decorrência dessas significações, a poesia adquire novas feições, há uma liberdade na métrica e no ritmo, nítida reação contra a

rigidez, mas há uma implicação: "no Romantismo houve somente a constatação da impossibilidade da reconciliação entre o eu e o mundo" (JOZEF, 1986, p. 81).

O real é negado como princípio mimético e a literatura combina as referências da linguagem; o escritor produz os sentidos polissêmicos e ambíguos do objeto literário que passa a ser visto como linguagem. Portanto, o movimento romântico inaugura a atitude, o compromisso de, pela palavra, falar do mundo; Baudelaire e os pós-românticos acrescentam o redimensionamento de novas expressões, essa abertura torna realidade a conexão entre a tradição e a inovação, resposta criativa à visão plástica e pictórica do mundo que passa a ser cultivada no modernismo. Por isso, pode-se dizer que é essencialmente social porque "o carácter lingüístico da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe" (ADORNO, 1970, p. 190), ela "fala de um nós e não um eu, e tanto mais puramente quanto menos ele se adapta exteriormente a um nós e ao seu idioma" (1970, p. 191). Adorno complementa:

> Só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade; mesmo a solidão da palavra lírica é preestabelecida pela sociedade individualista e por fim atomizada, tal como inversamente sua vinculação universal vive da densidade de sua individuação. Mas, por isso, o pensar a obra de arte se encontra autorizado e obrigado a questionar-se concretamente pelo conteúdo social, e não a se encontrar com o sentimento vago de um conteúdo universal e abrangente. Uma tal determinação do pensamento não constitui uma reflexão exterior e estranha à arte, mas exigida por toda a formação da linguagem. Seu próprio material, os conceitos não se esgotam pela simples intuição. Para poderem ser instruídos esteticamente, sempre exigem também ser pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais ser suspenso por ordem deste. (1975, p. 202).

Assim, o poeta conjuga antinomias e alinha-se à estética moderna pela possibilidade crítica a respeito das contradições da modernidade e também pela problematização da

linguagem e de sua relação com a obra de arte; Murilo Mendes em "Texto de Consulta" observa o diálogo ambíguo que todo poeta presencia no interior da construção de sua obra:

1

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 poeta – o texto?

O texto é o contexto do poeta
Ou o poeta o contexto do texto?

O texto visível é o texto total
O antetexto o antitexto
Ou as ruínas do texto?
Cria
Ou restaura?

2

O texto deriva do operador do texto
Ou da coletividade-texto?
O texto é manipulado
Pelo operador (ótico)
Pelo operador(cirurgião)
Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto é dado
Ou dador?
O texto é objeto concreto
Abstrato
Ou concretoabstrato?

O texto quando escreve
Escreve
Ou foi escrito
Reescrito?
O texto será reescrito
Pelo tipógrafo/o leitor/o crítico
Pela roda do tempo?

Sofre o operador:
O tipógrafo trunca o texto.
Melhor mandar à oficina
O texto já truncado.

3

O texto é o micromenabó do poeta
Ou o poeta o macromenabó do texto?
[...]
(MENDES, 1997, p. 738)

Observa-se pelo excerto desse poema, apresentado na obra *Convergência (*1963- 1966), em nove partes assinaladas por algarismos arábicos, alusão à poética de Mallarmé, que explicitou a configuração da poesia como uma relação entre filosofia, estética e ontologia. O sujeito poético refere-se a um dos precursores da estética moderna porque os versos intensificam a referência de pensar a natureza e a função da metáfora; também aponta a preocupação dos poetas de restabelecer o lugar da poesia, avalia o posicionamento do criador que existe como "eu", mas que ao escrever materializa o "nós", admite que sua voz traduz e gera metáforas, porém o mundo que é capaz de criar é uma montagem, um "bricoleur" lingüístico. Percebe-se a antítese, o reconhecimento da oposição dos contrários, o que resulta no tema da identidade e do desdobramento do Eu, em outras palavras, a efetivação da ânsia de sobreviver diante da ameaça de desaparecimento; esses questionamentos sobre as fronteiras entre realidade e ficção conferem modernidade à indagação do sujeito lírico.

Destaca-se com a modernidade estética o cruzamento entre a autonomia da atividade artística e a sua função social. A arte moderna começa no instante em que o artista deseja transformar o mundo e as condições de existência humana. Javier González explica essa tendência surgida a partir do fim do séc. XIX, da obra além do objeto de contemplação para anunciar a experiência estética como visão e sentimento da realidade.

2.7 O ARQUÉTIPO TEMPORAL DA MODERNIDADE

Em toda análise sobre a categoria de tempo na modernidade estética há um aspecto que marca de modo notável a poesia: a lírica moderna parte da linguagem e não do mundo, por isso, coloca no mesmo plano o visível e o abstrato e subverte a orientação normal do espaço, adota uma espécie de outra dimensão temporal ao deslocar o mundo real; metamorfoseia-se em um mundo estranho, lugar do exílio. Paradoxo que resulta no jogo de oposições de uma linguagem que expressa e, ao mesmo tempo, encobre, de uma contrastante mediação entre sintaxe simples e conteúdo hermético, mas também introspecção, complementaridade do Outro nos sentimentos do Mesmo; entrecruzamento entre planos: o imaginário e o vivido, a realidade e o sonho, o passado e o presente. Estado constante de movimento é a sua definição, pois na poesia da modernidade a vitalidade da experiência criativa aparece na suspensão do tempo ordinário e adquire matiz própria na "consagração do instante", de que fala Octavio Paz. Murilo Mendes ao escrever *Poesia Liberdade* (1943- 1945) expõe este referencial, como em:

POEMA DIALÉTICO

1

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

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

2

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

Nada poderá se interromper
Sem quebrar a unidade do mundo.

Um germe foi criado no princípio

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

3

A muitos só lhes resta o inferno.
?que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,
Nem assistiram a continua anunciação
E ao contínuo parto das belas formas.
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,
Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos,
Comeram o pó e beberam o próprio suor,
Não se banharam no regato livre.
Entretanto, a transfiguração precede a morte.
Cada um deve assumi-la em carne e espírito
Para que a alegria seja completa e definitiva.

4

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

O universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectação
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.
[...]
(MENDES, 1997, p. 410-411)

Ao falar de tantas metáforas temporais o sujeito poético impõe sua voz, lirismo sublime, desde o título a defesa de sua fé na poesia; a convicção de que princípio e fim tocam-se em tom solene e concretizam a pura abstração da temporalidade, imagens poéticas que ativam passado, presente e futuro, mas, diferentemente da indeterminação da modernidade, observa-se aqui a crença na unidade do mundo, na arquitetura perfeita, na sacralidade e inviolabilidade dos mistérios da natureza, na percepção que enfatiza o todo em vez das partes. Observa-se nas imagens a repetição dos ciclos das antigas cosmologias como noção moderna de efemeridade; neste caso, Murilo Mendes também percebe “a visão rítmica da temporalidade da poesia,

ritmicidade que se opõe ao tempo meramente cronológico da história". (GONZÁLEZ, 1990, p. 44, tradução nossa); une-se por sua parte à atitude de seu tempo de querer reconciliar-se com o poder fugaz da temporalidade poética, desloca-se do presente vital em todas as direções, projeto estético radical, órfico, sutil, lúdico, perfilado pela noção do diálogo entre a vanguarda e a tradição, o local e o universal; alternativa que se converte em afirmação da mudança, modelo de metamorfose que percebe o entusiasmo e a pluralidade como a fecunda matéria de sua interpretação poética presente em *Poemas* (1925-1929) e que irá perdurar no transcorrer de toda obra de Murilo Mendes:

MAPA
A Jorge Burlamaqui

Me colaram no tempo, me puseram
Uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
Limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
A leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
Depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
Me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos
[solavancos
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
Gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
Alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem
Nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no
[éter,
Tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
Não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
É por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imagi-
[nários
Depois estou com meus tios doidos, às gargalhadas,
Na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando popu-
[lações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
Presságios, brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam
[a atenção
[...]
(MENDES, 1997, p. 116-117).

As imagens referem-se às dimensões do tempo e do espaço, dimensões da existência que incidem no sujeito poético em continua desagregação entre a interioridade e a exterioridade; o mal estar do sujeito lírico aparece aqui tematizado pela advertência anímica expressa no sentimento de inquietação, ansiedade, desconexão, mas são imagens que também podem ser parte do devaneio, do sonho "desperto", das experiências do substrato surrealista. A escrita comunica uma negação da substância da técnica moderna e do modelo científico: há uma transgressão dos movimentos, dos pensamentos, dos cheiros, presença dos atos da vida que são a notória absorção da transcendência como fundamento; história e natureza capacitadas pela mobilidade que dilata o cotidiano, transfiguram o presente; essa forma é reveladora da filiação moderna de Murilo Mendes, alinhado à metamorfose e ao descentramento, a natureza não é mais imitada como forma já instituída, mas como poder criador de novas imagens, vibrantes, no espaço vivo, contraposto ao espaço coisificado; estética que tem como desejo a vitalidade da percepção.

2.8 O FAZER POÉTICO DE MURILO MENDES

Os desdobramentos da invenção especulativa de Murilo Mendes preservam:

> A consciência da linguagem ('estamos vestidos de alfabeto') e a consciência da inoperância da linguagem (' o amor é minha biografia/ texto de argila e fogo'). A letra-texto, a plasticidade da palavra, a autopsia do significante estarão sempre em conflito com as visões e alegorias do poema muriliano. E não há vitória nem derrota. A articulação poética aí é a de um rapsodo ambulante, e sua atlética e decidida vontade de 'virar a vida pelo avesso', assumindo a sua contundência, sua loucura, sua essência. (ARAÚJO, 1972, p. 46).

Os elementos semânticos cambiantes, conjunto descentrado, de caráter contrastivo, fragmentário, articulando discursos diversos, figuram em Murilo Mendes a recorrência de

uma prodigiosa subjetividade que fala do convulsivo sem sentido da existência, através da palavra errática, mas, ressalve-se, porém, que também pelas apropriações de plurais geografias, pelo fulgurante teor humorístico, o verso livre, a dinamicidade gráfica, a exuberância imagética, o movimento das formas de sua lírica poliédrica, soube tornar evidente a intensidade entre fazer poético e projeto estético, submetidos, propositadamente à responsabilidade do poeta de construir um novo mundo: "através dos séculos o poeta é encarregado, não só de revelar aos outros, mas de viver praticamente no seu espírito e no seu sangue, a vocação transcendente do homem" (MENDES, 1997, p. 871).

Na obra de Murilo Mendes verificam-se os movimentos de transformação incorporados à poesia brasileira ao longo de um período notadamente expressivo, inventivo, irregular, diverso, legítimo sistema de representação simbólica do Brasil e do mundo, fundamental pela implicação reflexiva e de reinterpretação cultural que é capaz de explicitar. No início, irá construir a sua obra poética aliando à realidade do Brasil dos anos 30, da conjuntura experimental modernista, a peculiaridade de autor não afeito a movimentos, o que o conduziu ao espírito de liberdade e universalidade. Sua obra surge e consolida-se com uma questão crucial: ser a confluência entre a tradição e o novo, longo caminho percorrido ao lado da co-presença, da exaltação da polifonia.

Na tipologia da obra muriliana é possível constatar as linhas centrais do desenvolvimento cultural do séc. XX, uma vez que exibe clara atração pela modernização das linguagens; as correntes artísticas advindas do cenário anglo-saxão, francês, ibérico, italiano, etc. enriquecem o espectro da construção identitária do autor e assinalam um ponto de partida para a criação de uma estética própria. A hipótese apresentada por inúmeros investigadores da obra de Murilo Mendes acentua o interrese especial do escritor pela vitalidade de todas as linguagens sem, contudo, querer referir-se a si próprio como determinado por alguma dimensão especial e única.

A tendência da poesia de Murilo Mendes refere-se à elaboração plural, afirma seus antecedentes barrocos, não somente pelo impulso de transformação permanente, mas também pela tensão dos opostos. No jogo de reconhecimentos e afastamentos Murilo Mendes inaugura sua escrita nos anos 20 com ousadia e gesto modernista, realiza seu esquema vital de uma realidade inventada para ser a circunstância da utopia, opções políticas e práticas lingüísticas que produziram a (re)semantização da identidade , no cenário de acontecimentos sociais de contexto capitalista periférico. Industrialização acelerada ou emergente, lutas políticas de reforma universitária, propostas antiimperialistas, reivindicações étnicas e sociais, revoluções em marcha, enfrentamento às ditaduras, constituem fenômenos que têm lugar na América Latina nas primeiras décadas do séc. XX e que, em relação à Europa e entre si, manifestam-se imersos na complexidade (PIZARRO, 1995, p. 19-28).

Na América Latina os símbolos da modernidade surgem no cenário da urbanização crescente e desigual, de um lado a industrialização, de outro, a persistência da estrutura agrária. A partir dessa realidade, é forjada a memória como dado básico de identidade coletiva e fruto dessa urbanização problemática também surge a abertura para a expressão de novos setores sociais, espacialidades que passam a ser a força das formações culturais com perfil étnico, para acima de tudo, focalizar a expressão própria, longe dos esteriótipos e da folclorização. Portanto, as dinâmicas do distinto desenvolvimento materializaram a tensão entre tendências modernizantes que unicamente possuíam novas formas para falar dos mesmos conteúdos e aquelas que, a partir dessas novas estéticas, formularam novos significados.

Ao longo do séc. XX, os escritores latino-americanos parecem ter vivido a constante tensão entre a modernização e o resgate da memória, estando, sempre, no espaço de constituição da cultura periférica, colonial e pós-colonial, com claro interesse pela revitalização de sua cultura, acentuando a continuidade de seu processo identitário ou, ao

contrário, exaltando a cultura hegemônica e negando os componentes culturais sincréticos próprios.

Murilo Mendes reuniu em sua obra a máxima relevância dos contatos e intercâmbios, modernizou seu discurso como elemento de discussão, esteve atento às variações importantes do Brasil, da América Latina e do mundo, mudou a palavra e, através desta a vida: "meu espírito jamais poderia aderir a uma verdade provisória ou parcial, a um sistema relativo dependente das flutuações de uma época" (MENDES, 1997, p. 890).

Caracterizada pela mutabilidade permanente e resistente aos enquadramentos, os poetas do séc. XX têm em comum a multiplicidade de direções, o sistema simbólico dessa escrita advém da consciência de ruptura, houve o exílio voluntário, mas também a volta às fontes como propôs Octavio Paz, ao falar de determinados poetas; mas em vários deles a viagem esteve presente e propiciou o contato com outros sistemas simbólicos; no caso de Murilo Mendes estabeleceu uma organização capaz de reelaborar a consciência da identidade e promover experimentações entre elas a escrita memorialística esboçada através do contraponto de planos, focos e enquadramentos típicos da expressão plástica e da montagem cinematográfica, formas que emergem para falar da infância, da existência, do agora, para refigurar o tempo cultural, episódios da biografia do autor mesclados com conhecimentos da tradição e da inovação trazidos pela experiência e pelo convívio com poetas, pintores, cineastas, músicos, aos quais Murilo Mendes dedicou muitas páginas.

A fim de poder formular sua expressão artística, foi coerente a uma herança cultural ampla, o escritor assumiu a influência da forma livre de Rimbaud. Já Mallarmé, conhecido por categorizar a poesia do intelecto e da forma rigorosa, ganha em Murilo Mendes um adensamento menos rígido. Da essência do modernismo brasileiro de 22, o autor irá considerar o princípio da universalidade e da liberdade; do modernismo anglo-americano absorve a inesgotável tradição da ruptura; a geração de 27 espanhola também ocupa explícita manifestação e respeito porque traz clara alusão a uma aliança entre a tradição e o novo; no

surrealismo aprende a atrevida aventura de descrever a poesia em tempos e espaços distintos, concretizando a possibilidade de apreender a totalidade humana, assim, transforma o mundo pela imaginação, tem acesso às colagens no espaço de coexistências, apartado dos limites temporais; na experimentação concretista imprime à forma o exercício de destruição-construção para transformar os conceitos instituídos (FRIAS, 2002, p. 25).

Para Joana Matos Frias, além dessa apropriação transtextual de obras e autores de vários espaços e tempos, nomeada de "heterogênese" pelo aspecto polidimensional de sua obra poética, Murilo Mendes também possui uma evidência que foi qualificada pela "homogênese", isto é, Frias determina o formante que regula a lógica interna da poética muriliana num sistema filosófico descrito como Essencialismo:

> Em rigor, a homogênese essencialista sobredetermina quatro princípios matriciais que constituem as raízes da estrutura poetológica de Murilo Mendes: i) a universalidade da arte, e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, centro de convergência; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de conciliação de contrários; iv) a necessidade de abstração do espaço e do tempo. (FRIAS, 2002, p. 68).

Por isso justifica-se a percepção do escritor quando destaca imagens no método poético, com a força do espírito artístico moderno; ao escrever *Siciliana* (1954-1955), Murilo Mendes registra a vivencia no exílio respondendo já à nova sistematização da escrita, por um lado praticando o deslocamento para o conceito mais classicizante, cultivado entre muitos modernistas como mais uma experimentação, por outro lado não se esgotam os múltiplos itinerários vivenciados pelo autor, agora, os diagramas mentais edificados, a partir da aplicação dos fundadores podiam sofrer correções e operar transformações, pois o poeta entorpecido pela extensa geografia e no extenso tempo metaforizado no cenário da Sicília, inicia uma nova maneira de viajar.

A partir de 1957, Murilo Mendes fixa residência na Itália, e *Siciliana* representa simbolicamente uma renovação no percurso de fruição e reflexão estéticas. Lugares visitados configuram a física das cidades, expõem o olhar do colecionador, autorizam proposições interpretativas que pertencem ao reino do imaginário afetivo-individual, atravessam a tensão codificada e própria do sistema cultural do escritor de periferia em seu deslocamento para o centro, entretanto, a pesquisadora Maria Luiza Scher Pereira tem motivos particularmente distintos de esboçar essa questão:

> No caso de Murilo Mendes, a atração pela Europa, tão imperativa que ele para lá se muda, estabelece uma relação que parece, diferentemente, formular-se por mediações de outras ordens, como a afetivo-pessoal, pelo casamento com Maria da Saudade Cortesão, e pelo convívio familiar com o conceituado historiador e crítico de cultura, Jaime Cortesão, tornado sogro e amigo. Também, pela mediação de uma ordem afetivo-intelectual, construída, por exemplo, pela amizade de toda vida com Vieira da Silva e Arpad Szenes, que, como Murilo, desterritorializam-se, e desterritorializaram, a seu modo, os conceitos de pátria e nação; e, mais amplamente, pela convivência amigável e permanente com artistas e escritores europeus, sobretudo italianos, mas também com brasileiros em estadia na Europa, como largamente informam seus biógrafos, como a já mencionada Luciana Stegagno Picchio. (PEREIRA, 2002, p. 16).

Em conformidade com os impulsos circunstanciais, o plano criativo submete-se a novas arquiteturas, aprende a severidade da Sicília, ausculta sua linhas de força, abstrai os limites de sua história e marcha rumo à Espanha neste procedimento previamente anunciado.

A fabulosa expressão cultural espanhola transborda na obra *Tempo Espanhol* (1955-1958), dedicada ao "grande ibérico Jaime Cortesão", segundo as palavras de Murilo Mendes, gradualmente funda-se o princípio lúdico, ao ser construída uma rede de relações que articulam enlaces internos; no vasto conjunto das paisagens é traçada a teia mantida por homens e mulheres, engenhos delicados e hábeis, capazes de demarcar o solo, talhar vitórias ou derrotas, abrir-se, fundir fisionomias, desajustar-se. A história da Espanha, desde a fase

pré-cristã ao séc. XX explode na analogia, orienta-se pela plasticidade, recebe contornos extraordinários, nos quais Murilo Mendes declara seu fascínio pela matéria humana que nutre esse universo, traz o grito antifascista e o horror às injustiças, mas também participa de toda a significativa e exuberante confluência entre povos, tradições artísticas, arquiteturas, paisagens e afetividades.

Espaço Espanhol (1966-1969) revive a representação dos lugares espanhóis com a forma inovadora da prosa; as imagens assentam-se numa proporção maior e permitem a reflexão estética que leva à redescoberta de essências na linguagem de Murilo Mendes, isto é, a partir dos fragmentos prosísticos é possível considerar o propósito da poética do autor; observa-se o rigor investigativo que mescla a erudição à sensibilidade instintiva. Há uma espécie de configuração analítica que se desdobra na agitação lúdica da representação teatral, do humor. A consideração dos lugares e gentes aparece sob a ótica da invenção surrealista, comunicação sempre presente nas análises de Murilo Mendes.

Janelas Verdes (1970) é outro espaço marcado pela densidade do sentimento e da instrução estética, obra pensada e posta como jogo enigmático, é um verdadeiro labirinto, obrigando o leitor a redescobrir o substrato cultural português intensamente rico e plural. Assim, ao narrar, o autor expressa a consonância entre drama pessoal, sensibilidade múltipla e medida precisa; a força de cada lugar descrito instaura relações entre passado e presente incorporando uma revisitação à memória portuguesa.

Murilo Mendes homenageia personalidades e lugares, mas não anula a inquietação própria de constatar o caos e a arbitrariedade; pensa acontecimentos históricos alternando humor e profunda amargura, lições aprendidas com o conhecimento das diversas fases da modernidade estética e que com ele ganharam uma poética pautada pelo diálogo permanente, condição da existência humana.

Portanto, a expressiva materialização da escrita muriliana traz inúmeras referências que são fruto dos deslocamentos pelas paisagens nas quais o autor rememorou temporalidades e

apresentou uma enigmática vinculação afetiva , tendência dual para falar do significado das influências em sua criação artística; investigar a linguagem desse jogo simbólico traz a necessidade de compreensão dessas vivências e também possibilita estabelecer os vínculos com a historiografia literária brasileira recente às quais o autor esteve vinculado.

3 AS IMAGENS SIMBÓLICAS EM *TEMPO ESPANHOL* E *ESPAÇO ESPANHOL* DE MURILO MENDES

A constituição das obras *Tempo Espanhol* (1955-1958) e *Espaço Espanhol* (1966-1969), apresenta em seu plano orgânico, recursos literários habilmente articulados e propõe um estimulante exercício de hermenêutica.

Para o desenvolvimento desse trabalho, pretende-se avaliar a filiação de Murilo Mendes à poeticidade moderna ao situar a base de sua poesia num jogo permanente de correspondências simbólicas. Essa linguagem opera uma revolução temática que visa detalhar a dramatização da paisagem, o apelo aos sentidos e a evocação pictórica do "teatro do mundo".

Ao publicar *Siciliana* (1954-1955), Murilo Mendes já havia estabelecido uma reação diante das coisas que concretiza a hipótese na qual o poder plástico-visual de percepção, condicionado pelas circunstâncias de vida pessoal, instauravam a depuração de sua expressão artística. A poesia trazia essa nítida materialização dos sentimentos captados nas imagens imediatas, primeiramente na terra mineira, depois na paisagem siciliana, mais tarde em solo espanhol e português. Pulsava a consciência viva de romper limites e sintetizar a tensão do jogo entre o interior e a sua representação exterior. O estilo Murilo Mendes trata a palavra como objeto capaz de montar as imagens do mundo.

Pretende-se demonstrar as redes simbólicas, concretizadas na poesia muriliana a partir de experiências emotivas. Os temas com caráter de permanência nas obras *Tempo Espanhol* e *Espaço Espanhol* podem ser reconhecidos com base nos pressupostos da mitocrítica de Gilbert Durand.

3.1 A POETICIDADE MODERNA

Desde a Antigüidade a "poesia é uma das faces misteriosas da natureza e o poeta o seu sacerdote" (TEZZA, 2003, p. 59). Essa idéia insere a poesia na concepção mágica do mundo, anterior à razão. A idéia de anterioridade da poesia sobre outras formas de linguagem permaneceu como o fundamento da estetização da vida, acentuando em seu interior a imagem do mistério como índice que se antepõe à frieza da razão:

> Essa metáfora poderosa concentra um completo imaginário da poesia, a sua reserva religiosa em três faces: o poeta como sacerdote, o elo capaz de trazer à tona o 'núcleo primitivo'; a linguagem original, a primeira linguagem; e a pré-gramática, isto é, o mundo antes da razão, das leis de relação, da coerção lógica da palavra. E tudo isso é bom. (TEZZA, 2003, p. 64).

Ao desvelar uma concepção de linguagem que sustenta a visão referida, o poema concretiza o manifesto que invoca o misterioso, o mágico ou sagrado da "voz pura, ideal" da palavra poética (VALÉRY, 1991, 214). Esse olhar funde-se como visão que a poetização romântica ajudou a consolidar. No campo da arte, ocorre a manifestação do espírito anticientífico – inaugurado pelo Romantismo – "que via a possibilidade de libertar a natureza humana de sua trágica condição (consciente e inconsciente) como pólos invertidos no espelho da simples reflexão" (GONÇALVES, 1990, p. 78).

A experiência romântica da Natureza propõe o retorno a uma experiência mítica ou mágica. O misticismo do primeiro romantismo apresenta a tensão entre natureza e liberdade, e define a poesia não como uma atividade exclusivamente artística do homem, mas "afirmada como processo de generalização estendido para todas as coisas, processo de unificação capaz de recuperar aquela unidade originária perdida" (GONÇALVES, 1990, p. 74). No início do

séc. XIX afirma-se a interpretação da poesia como o espaço de liberdade pessoal, uma espécie de válvula de escape da linguagem para fugir às conseqüências do racionalismo, que alçado à condição de imperativo conceitual, se pretende definitivo em todas as instâncias da vida do homem.

O nexo entre subjetividade, sociedade, produção das idéias e, a partir delas, produção artística, desloca-se no cenário impregnado de contradições da sociedade burguesa. O capitalismo especializa-se construindo a possibilidade de escolha individual e, ao fazê-lo, consolida o individualismo em seu mais alto grau.

Debates políticos e tomadas coletivas de posição ampliam a inquietação típica da segunda fase do séc. XIX. Na situação adversa e sombria, o artista que possuir intensidade de paixão e princípios claros para denunciá-la se converte em herói, trágico:

> As forças sociais descobertas pelo artista, que as representa em seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos das figuras representadas; em outras palavras, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa quotidianas, ao mesmo tempo devem se manifestar como traços individuais de determinado indivíduo. (LUKÁCS, 1999, p. 97).

Esse herói moderno, predestinado à derrota, é marcante na pessoa de Baudelaire. Sua defesa do trabalho poético como próximo ao do esforço físico se traduz na grandeza de seu juízo estético, no reconhecimento – por todos aqueles que o sucederam – de sua fortuna poética. Nas palavras de Valéry: “a maior glória de Baudelaire, como os fiz pressentir desde o início desta conferência, é sem dúvida ter dado origem a alguns grandes poetas. Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As Flores do Mal* na época decisiva” (1991, p. 31).

O desmoronamento de Baudelaire é comentado por Maurice Blanchot: "nesse ponto, se ele foi responsável pelo fracasso de sua vida, também é responsável pelo sucesso de sua sobrevida" (1997, p. 150), não conseguiu calar a crítica à modernidade por ele desencadeada.

O insulto romântico aos burgueses se reveste de potencial social-revolucionário: "desde a sua origem a poesia sempre teve uma relação ambígua com a modernidade" (PAZ, 1993, p. 90). Esse conflito se acentuou no séc. XIX e se transformou em distensão para as vanguardas surgidas posteriormente: "a poesia desdenhou e escarneceu os valores tradicionais (morais e estéticos), socavou a linguagem, inventou mundos povoados de monstros" (PAZ, 1993, p. 90). Em contrapartida, recebeu a hostilidade de um público que encarnava como classe social essa modernidade desejada e rechaçada pelos poetas. A indiferença se consolida porque as obras poéticas nascidas nesse contexto desafiam a compreensão do público pela inovação da linguagem. Linguagens e Formas expressas em novos modelos experimentais reavivam o conflito –ocorrido também em outros períodos – entre o antigo e o novo.

A discórdia entre o novo e a tradição, a oposição entre uma poesia revoltada contra a modernidade e a classe social que a engendrou, faz dos poetas, nas palavras de Octavio Paz, "os filhos rebeldes da modernidade".(PAZ, 1993, p.90)

Se, por um lado, "o indivíduo adquire pela primeira vez condições de agir autonomamente, sem o peso inibidor da religião e da autoridade, secular ou religiosa" (ROUANET, 1987, p. 340), processo derivado da racionalização cultural iniciado com a modernidade, por outro, a poesia moderna se consolida pelo afastamento de uma possível utilidade objetiva.

No dizer de Gilbert Durand, se no séc. XIX os mitos conquistadores se expressavam na luta contra as trevas, pelo progresso da história, pelo soberbo *imperium* sobre a natureza e os homens, no séc. XX outro regime do imaginário é acionado, isto é, o regime noturno[4], que

[4]Gilbert Durand, a partir da interpretação cultural das linguagens simbólicas, apresenta a alternância de dois regimes do imaginário, o regime diurno polarizado, em torno de dois grandes esquemas: diairético e ascensional, antitético, seria chamado de racionalismo espiritualista; já o regime noturno manifesta-se através de dois aspectos dos símbolos da libido, marcado pelo signo da conversão e do

apresenta os temas da poesia a partir da intimidade da libido, do regresso das infâncias passadas, da ligação à terra, pela sede de regresso ao equilíbrio como o antídoto necessário para essa civilização trepidante (DURAND, 1998, p. 51).

Durand defende que, para que a consciência atinja seu mais alto nível de funcionamento ela se vale da arte, do sistema filosófico e dos sistemas de instituições sociais: "as figuras que eles veiculam e de que são tecidos, podem ser inesgotavelmente, 'retomadas' – como diria Ricouer –, 'interpretadas', traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote" (1998, p. 81).

Portanto, há uma universalidade do conteúdo lírico que o poeta anuncia. Pela linguagem há uma mediação entre a lírica e a sociedade: "A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo" (ADORNO, 1975, p. 203). A lírica se apresenta como "ruptura", ou seja, "o auto-esquecimento do sujeito, que se abandona à linguagem como algo objetivo, e a imediatez e involuntariedade de sua expressão, são o mesmo: deste modo a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica e sociedade" (1975, p. 206).

Depreende-se dessas afirmações que "a poesia ocidental, desde a metade do séc. XIX, tende de maneira quase constante em direção à recuperação do espaço enigmático e profético que tinha na Antiguidade" (DEL PRADO, 1993, p. 13, tradução nossa).

Desde o Romantismo Alemão a essencialidade da poesia opera uma revolução temática a partir da recuperação do espaço da imaginação e do sonho, contudo, nas palavras de Javier Del Prado, esta revolução órfica não foi acompanhada de uma revolução lingüística: "em sua perspectiva semântica: a metáfora não ganha em si nenhum dos atributos críticos ou desveladores da modernidade" (1993, p. 14, tradução nossa). Esta poesia se contenta com uma recuperação do espaço do sonho e da religião e se apóia na linguagem filosófica e mitológica. Somente com a intervenção de Baudelaire, ao mesclar essa herança espiritual romântica aos

eufemismo. Essa interpretação privilegia a imaginação simbólica desenvolvida em perspectiva interdisciplinar e serve de suporte à hermenêutica literária.

espaços ontológicos que emergem no séc. XIX e princípios do séc. XX, se afirmará a expressão artística instauradora da ruptura, cuja repercussão se estende até nossos dias.

Baudelaire situa a base da poesia no jogo permanente de correspondências simbólicas (sensoriais, existências, gratuitas) que rompiam com a lógica e com a analogia formal. "Subverte o conceito de poesia até então comodamente instalado em sua oposição ao conceito de prosa" (DEL PRADO, 1993, p. 14).

Em Baudelaire o crescente caráter de enigma como estratégia poética já se vislumbra para converter-se, com Mallarmé e Rimbaud, em dogma. "Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula seus efeitos a cada passo, [...] incógnito é a lei da sua poesia" (BENJAMIN, 1975, p. 29).

Mas essa querela das formas e linguagens, analisada por Octavio Paz "desafia a compreensão e o gosto do público que para desfrutar de cada nova obra poética deve aprender seu vocabulário e assimilar sua sintaxe" (1993, p. 94). Esse é o grande problema da poesia moderna, a incidência na obscuridade, no hermetismo.

A referida "dimensão oracular" atinge em Rimbaud e Mallarmé a subjetividade total; de um lado, a poesia alógica e de forma livre, de outro, o rigor da poesia do intelecto. Sensorial/intelectual, concreto/abstrato, imagem/idéia articulados para explicitar a poesia como mecanismo de jogo e para circunscrever o poeta em ser mensageiro do imanente, em artista-vidente.

A atitude dos poetas desse período manifesta a consciência de que a poeticidade se instala em âmbito de difícil apreensão. Poesia vivida em duplo nível, entre o espiritual e o técnico para materializar a nova simbologia: a palavra é manipulada pelo artista-artesão.

Ocorre um deslocamento da "dimensão metafísica da inspiração", do delírio poético daqueles que "crêm em um estado de graça ou natureza poética, prévios ou distintos do ato de escritura" (DEL PRADO, 1993, p. 48, tradução nossa) para o conceito de criação verbal: "A poesia é um assunto de palavras: de um trabalho sobre e com a palavra, trabalho em

‘dificuldade’, pois exige uma ‘violência’, uma ‘desagregação da gramática’ com o fim de criar imagens distantes” (1993, p. 54, tradução nossa). Segundo Del Prado, pode-se dizer que, com o Romantismo, a poeticidade responde, ainda, ao conceito de confissão do eu, que se traduz e, ao fazê-lo, consegue a catarse libertadora para si e para aquele que lê.

Com Baudelaire, “há uma dupla revolução, *temática,* ao situar para o Ocidente a beleza na transgressão, no mal, na feiúra e mais tarde no cotidiano e *formal,* ao formular sua teoria do artista moderno e escrever seus pequenos poemas em prosa” (DEL PRADO, 1993, p.103). Ele abre a poesia aos temas materiais da modernidade. Já com Mallarmé “se faz poesia com a carne fônica e semântica da palavra e não com os temas” (DEL PRADO, 1993, p. 104).

Entretanto, para compreender de onde irradia a matéria conceitual que sustenta a poesia moderna, se faz necessário a tomada de consciência de que a postura reflexiva reveladora desse período buscou na filosofia o seu programa essencial:

> O nascimento da poesia moderna não se produz com uma revolução formal (se cristalizará isso sim, em uma revolução formal, a que de Baudelaire nos leva a Mallarmé); mas nasce de um problema essencialmente filosófico e estético – ontológico – , o problema que nos leva de Montaigne a Rousseau, passando por Descartes e de Rousseau a Kant e Kierkegaard. (DEL PRADO, 1993, p. 122, tradução nossa).

Problemas da conexão do eu com a natureza, formulado como:

> A paulatina tomada de consciência da precária imanência do eu, depois de ter vivido, oficialmente, desde o acesso ao poder intelectual e moral do cristianismo, instalado em uma base precária e nada confortável, mas compensado com a esperança permanente, ainda que secreta em alguns casos, de uma salvação do eu na eternidade. (1993, p. 122, tradução nossa).

Essa conscientização vai desenvolver-se na execução dos versos, com as preocupações filosóficas e ontológicas, ao recuperar outra vez a palavra dos deuses, recupera o sonho dos poetas, converte o inefável em palavras.

A poeticidade – aquela essência que faz com que o texto seja vivido como poesia – assume o símbolo como operação de deslocamento semântico. No início do séc. XX, entram em cena as inovações formais apresentadas pelas vanguardas européias, em busca de uma nova linguagem, justamente no momento em que surgem os primeiros sinais da crise universal da modernidade. Guillaume Apollinaire resumiu a aspiração dessa procura por uma nova linguagem em uma atmosfera de inquietação, e insatisfação:

> A busca do novo, entretanto, encontrou uma pedra, grande e incontornável, no seu caminho: a Primeira Guerra Mundial, desejada e preparada por todos os poderosos de então, como uma sangrenta queda de braço para determinar com quem ficaria a dominação do mercado mundial e dos impérios coloniais: se continuaria fundamentalmente com a Grã-Bretanha e a França ou se uma nova partilha favoreceria a Alemanha e seus aliados, em prejuízo dos dois primeiros. (PONGE, 1991, p. 18).

As dúvidas, os receios e o desejo de mudança de toda uma geração são confrontados pela total inconformidade. É o tempo de efetivar a negação de tudo.

A atitude resoluta da comunidade artística se materializa no Manifesto Dadá, de 1918, que abre o fluxo das vanguardas européias; seguido pelo Surrealismo e por um grande número de "modernistas" – movimento com feição própria – eclode em vários países. O colapso da sociedade liberal-burguesa, previsto com vários anos de antecedência pelas artes, é, agora, questão da alta cultura, das artes de elite. No início de 1920 o dadaísmo naufragava e o surrealismo, ao contrário, baseado na ressurreição da imaginação, no inconsciente revelado pela psicanálise, nos símbolos, nos sonhos, é reconhecido como expressão autêntica no

território das artes de vanguarda e perdura como movimento fértil, influenciando a poética de inúmeros autores do séc. XX.

As vanguardas intelectuais de cada país reatualizaram o passado sob a nova conjunção artística. E no Brasil? Como haveriam de influenciar a cronologia literária do país?

Em termos cronológicos, as literaturas brasileira e hispano-americana alcançam sua maturidade expressiva a partir da segunda metade do século XX, enquanto na Europa, a ruptura expressa pelas vanguardas já havia sido experimentada. Nesse sentido, a influência das literaturas européias (especialmente a francesa), se fez sentir nas literaturas modernas da América do Sul e todo confronto que se estabeleça entre o Modernismo e Experimentalismo no Brasil e o Modernismo e Vanguarda em Hispanoamérica deve considerar essa matriz comum, porém, não deve ocultar as distinções em relação aos períodos de sua concretização nesses diferentes países.

Os rompimentos estético-literários centrados em Paris refletiram segundo Gilberto Mendonça Teles:

> As três grandes tendências culturais da época: o otimismo diante do novo século (a *belle époque*); o pessimismo que costuma acompanhar a passagem dos séculos (o *fin de siècle*); e, em atitude mais ou menos conciliadora, a preocupação neoclássica do romantismo, movimento que tentava reconduzir a França pelos caminhos de sua tradição latina. (1996, p. 54).

Fruto dessas manifestações havia certo equilíbrio entre as forças de integração e as de desintegração cultural, polarizadas pela visão totalizante e pela visão fragmentária do universo.

No Brasil, a repercussão do futurismo e do dadaísmo, em seu lado mais radical, e a ressonância do expressionismo, do cubismo e do Surrealismo, como ordenadores de novas

realidades, trouxeram a renovação da linguagem e instauraram o desejo de ruptura com o passado próximo, marcadamente com o parnasiano-simbolista. O Modernismo restaura o Romantismo, mas o repensa e o amplia, atualiza-o numa nova visão da cultura brasileira. Argumenta a favor do regionalismo e rompe com o fechamento cultural do passado para acentuar as forças mais autênticas de nossa cultura.

Gilberto Mendonça Teles afirma que é necessário adotar medidas metodológicas para estudar as vanguardas na América pelos critérios comparativos, ao fazê-lo há um afastamento dos nacionalismos fechados que impediriam a percepção das influências européias com as diferentes marcas, técnicas e linguagens. Para o crítico, é importante comparar os temas entre si, dentro de cada movimento, nos diferentes países, a fim de observar sua influência no ensino da literatura e comprovar que tais modificações integram a cultura de cada lugar.

Assim, sobre a relação entre a gênese do Modernismo e as diferentes formalizações em cada país latino-americano, é possível, apesar das distinções, apontar sempre, pelo menos em duas direções: uma que tematiza os elementos nacionais e, ao realizá-lo dinamiza, questiona e exalta as raízes afro-indígenas e outra que é a expressão de um virtuosismo técnico e da linguagem que explora as possibilidades lingüísticas de cada idioma e o enriquece com inúmeros americanismos.

Passando por essas caracterizações, essas duas linhas servem de anteparo aos manifestos e declarações vanguardistas e mantêm a tensão entre a América e a Europa. Mas, ao especificar o Modernismo Brasileiro, observa-se que este surge quando as vanguardas, exauridas, buscavam a conciliação entre a tradição e a renovação, entre a convenção e a inovação. No Brasil, houve um prolongamento das ideologias vanguardistas da Europa, que se compôs em duas vertentes: o “espírito novo” de Graça Aranha e Mario de Andrade, mostrado como uma tendência neoclássica que coincidia com o construtivismo do pós-guerra. Graça Aranha, recém chegado da Europa, e Mário de Andrade, leitor dos fundamentos teóricos da estética moderna, reúnem-se em torno das idéias de Apollinaire e prenunciam o “espírito

novo", materializado pelo confronto entre os novos valores e os do passado e o debate sobre a volta do espírito clássico.

A segunda vertente apontou para a expressão radical de importar as idéias estrangeiras, transformando-as em material brasileiro a fim de enviá-las ao estrangeiro como "poesia de exportação". Essa luta pela síntese e pelo equilíbrio, conhecida como preocupação antropofágica, aproxima seus defensores no Brasil – Oswald de Andrade e Menoti Del Picchia – dos futuristas europeus na esteira de Marinetti.

Segundo Teles (1993, p. 94), só a partir de 1953 o Modernismo "sacode os vestígios estrangeiros de sua formação e atinge a sua meta: a renovação geral do pensamento das artes no Brasil"(1996, p. 70).

A partir dos contrastes das definições conceituais dessa primeira fase, fruto da fusão das diversas vanguardas com elementos nacionais, observa-se a constituição das linguagens que popularizaram o Modernismo. Essa diversidade de elementos implicou na criação de duas linhas evolutivas: a linha do "espírito novo" que, tendo São Paulo como epicentro, reuniu escritores que renovaram e tentaram ampliar os temas e as formas da cultura brasileira e a linha "moderada", proveniente do simbolismo que, ao assimilar técnicas e formas novas, sustentou a literatura na amplitude universal da arte. Seus representantes se organizaram no Rio de Janeiro.

Superadas as contradições da primeira fase, surgem os poetas e romancistas empenhados em elaborar suas obras com a preocupação espiritual e social do homem brasileiro, a chamada Geração de 1930. Essa dimensão estilística, instaurada em período de forte comoção social e histórica, tanto no plano nacional como no internacional, apresenta aspectos que problematizam o local na sua relação com o global, entretanto, na contracorrente dessa tendência, há outra expressão literária, antiprimitivista, neo-simbolista, neo-romântica, francamente antimoderna pela ausência de humor e do sentimento trágico, cujos representantes são: Alceu Amoroso Lima, Henriqueta Lisboa e todo o grupo reunido em torno

da revista Festa (1927). O lirismo amoroso dessa fase é recebido em 1945 por poetas que não querem repetir temas e formas da geração anterior. Adotam o signo da disciplina e retornam ao primado do verso. A polêmica desencadeada por essa nova postura resulta das tendências presentes em vários países. O desencanto advindo da II Guerra e o "despotismo do cânon de vanguarda" (MERQUIOR, 1983, p. 254) promovem um retorno às preocupações formalistas, é abolido o verso livre em nome das composições tradicionais.

O credo vanguardista é tomado de escândalo pela ressurgência do purismo; o direito à pesquisa estética é pressionado; retorna o verso romântico, parnasiano, simbolista, a métrica e a rima. É o tempo da poesia "séria", contrária ao poema-piada e de circunstância.

Affonso Romano de Sant'Anna expõe:

> Há uma possível relação entre o fim da II Guerra Mundial e o efeito estético produzido sobre uma geração de escritores em todo o mundo. Psicológica e esteticamente entende-se a necessidade de toda uma geração de voltar a certos princípios conservadores, depois da devastação da guerra. Um modo do espírito repousar dos tumultos e transformações violentas. (1983, p. 278).

Essa atualização dessa visão aproxima-se de toda expressão cultural:

> A Geração 45 está para o soneto assim como o governo Dutra está para a sonetização da consciência nacional. Governo conservador, medíocre e kitsch. A geração 45 se estabelece durante esse governo secundado pela voga dos boleros, tangos, samba-canções dentro de um todo sentimental expressivo de certo momento da sociedade brasileira. (SANT'ANNA, 1983, p. 279).

Nas palavras desse autor, a linguagem de 45 é uma encruzilhada para os vanguardistas de 56. A pesquisa do Grupo Concretista tem início aplicando, no dizer de Mello, "pela

linguagem metafórica, a preocupação com a palavra em si e não mais com os estados de alma" (1986, p. 07).

Com esses poetas começa no Brasil um novo posicionamento que alcança, a partir da vitalização de Brasília, novo espaço político-social. À conquista do espaço gráfico corresponde a conquista do espaço cultural. Esse tempo, de acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, é o da "repaginação do Brasil".

O Concretismo é definido como o movimento mais original e marcante do período, mas de 1956 a 1968 o país assiste ao surgimento de várias propostas estéticas que exercitam novas possibilidades de expressão tanto na forma como no conteúdo, próximos das discussões histórico-sociais, ou afastadas delas, fundindo linguagens, ou apenas valorizando o instrumental da palavra e da técnica.

Concretismo (1956), Neoconcretismo (1958), Tendência (1957), Violão de Rua (1962), Práxis (1962), Poema-Processo (1967), Tropicalismo (1968) cumprem um ciclo marcante da historiografia literária brasileira que ganha esteticamente, mas perde em eficácia social (SANT'ANNA, 1983, p. 282).

Diferentemente de 1967, quando houve a tentativa de aliar a vanguarda à música popular à poesia, à eficácia estética e política, os períodos anteriores foram marcadamente formalistas e preocupados, apenas, com o presente. A década de 70 é marcada pela reinvenção do verso, a reelaboração do poema longo, a redescoberta de novos temas, havendo uma renovação da poesia intimista feminina e da poesia negra. Mais tarde, a partir da nova vanguarda européia, com os poemas multidimensionais, nova constelação de valores estéticos aponta para novas interpretações.

Portanto, desde Rimbaud, passando pela atitude surrealista, há o desejo de apreensão daquilo que ultrapassa o real e precisa ser experimentado. Esse enfrentamento se estabelece em nível de transcendência, e a arte e o pensamento ocupam o único espaço transgressor da

realidade;surgem os frutos do contato com os conceitos do surrealismo, que estabeleceu todas as coordenadas da escrita moderna.

O grande valor simbólico gerado pelas constantes metafóricas tem o poder de manifestar o sentido dos poemas. Essa experimentação, que extrapola os limites da realidade conhecida, ocorreu devido aos movimentos de vanguarda.

Admite-se o jogo lingüístico como instrumento de prospecção dos espaços desconhecidos da realidade material ou mental porque reabilitam o símbolo e apresentam todo texto como "trajeto e espaço", segundo Del Prado (1993). É trajeto ao dinamizar uma busca racional ou semântica, já que recorre à substância lingüística para encontrar espaços significantes do eu e da realidade. É também espaço através do qual se superpõem camadas irregulares, pela linguagem e pelas tópicas literária e ideológica, mas também, pela história individual e coletiva de uma língua, expressões que no trabalho de escrita podem ser evidenciadas na infra-estrutura metafórica.

A poética de Murilo Mendes se aproxima das fontes e motivos da vida moderna, esboçados na análise anterior, mas sua interpretação efetua o estilo específico que exalta a sua produção artística e convida a decifrar seus enigmas.

3.2 AS REDES SIMBÓLICAS EM *TEMPO ESPANHOL*

Captar e interpretar as redes de associações, as relações de imagens e símbolos para a compreensão de um autor, faz parte de um horizonte teórico que explicita os nexos entre o mito e a literatura, mas há uma proliferação de enfoques devido ao chamado processo de remitologização do séc. XX.

Nesse sentido, este estudo, pretende aproximar-se da significativa influência da Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand, para quem o imaginário não é um elemento secundário do pensamento humano, ao contrário, através dele, há uma riqueza inesgotável de possibilidades instauradoras de sentido a todos os empreendimentos humanos, modulando a ação social e estética de nossas vivências. Essa atitude metodológica servirá para preparar o deslocamento da investigação dos poemas em direção ao mundo que ele abre.

Contudo, observa-se, nessa tarefa, uma projeção dos "possíveis mais próximos", ao articular uma mediação entre o texto e a subjetividade do leitor, isto é, a apropriação é possibilitada por aquilo que o agenciamento formal do texto mediatiza: "de fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próximos. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a este texto único" (RICOUER, 1988, p. 56).

O ponto de partida das investigações de Gilbert Durand traz contribuições decisivas para os estudos literários, uma vez que tem o compromisso com a imaginação.Símbolo e imaginação, fontes da produtividade psíquica, estão, pelo imperativo conceitual racionalista, circunscritos a fontes de experiência não-autênticas. O fantástico está degradado na sociedade cientificista.

Entretanto, a consciência antropológica que se desvia do mecanicismo e aponta para a perspectiva do universo simbólico, singulariza-se e enriquece a amplitude do mundo imaginal,

compensando e reconduzindo a uma tomada de consciência contrária ao imobilismo e à passividade que preponderam como hábito cultural.

Há um ânimo novo pela moderna ressurgência do imaginário, capaz de contribuir para experiências simbólicas autênticas que "entra perfeitamente, de modo terapêutico, nos mecanismos de autodefesa de uma cultura ameaçada pela pletora das suas próprias produções" (DURAND, 1995, p. 50). A interpretação de nossa existência é uma constante especulação, e muitos concordam que:

> A história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamo-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez. O pensamento oriental não sofreu deste horror ao 'outro', ao que é e não é ao mesmo tempo. O Mundo ocidental é o do 'isto ou aquilo'. (PAZ, 1990, p. 41).

Materializa-se, dessa interpretação, a aceitação do contínuo começar, uma significação que empreende o regresso a formas de conhecimento que não se pautem pela minimização do papel da imagem e do simbolismo, a uma "dialética da razão" pode-se acrescentar a "dialética da imaginação", alusão feita à Bachelard (1993).

Nessa trajetória investigativa, pode-se acolher a visão de Paul Ricouer e também a de Gaston Bachelard a fim de que se efetue a convergência das hermenêuticas no estudo sobre a Imaginação Simbólica.

Na escrita literária de Murilo Mendes observa-se um microcosmo lingüístico pautado pela criatividade e pela linguagem artisticamente elaborada; em seu discurso poético, várias visões de mundo se entrecruzam e, no decorrer de sua produção artística, denuncia, pelos contrastes e mudanças, o ser dilemático expresso pela linguagem. Entre a lucidez e o delírio, entre a realidade e o mito, o autor dispôs uma obra com "proposições ético-ontológicas" para o que chamou desafio existencial de mostrar-se em sintonia consigo próprio, com seu tempo,

o mundo e a tradição. Assumiu a influência de Mallarmé e Rimbaud no exercício do rigor e da intelectualidade e pela opção ao verso livre e desconcertante. Através da abertura da expressão, da desarticulação do vocabulário, do afastamento do espírito telúrico do modernismo proclama a liberdade de criação e se circunscreve no espírito da universalidade da arte.

Desde o surgimento de *Poemas* (1930), em seu típico universo lingüístico de recusa ao engajamento do Movimento de 22, até 1959 de *Tempo Espanhol*, o poeta vive profunda experimentação literária e existencial. Na complexidade da época que lhe tocou existir, no temperamento criativo e nas oportunidades de viajar por lugares tão diversos, Murilo Mendes, em sua apaixonada aventura artística, pode assumir sua rebeldia e detalhar seu singular projeto estético.

Os referenciais metafóricos, os agressivos vocábulos contrastantes, os exercícios de história parodística, o messianismo, a estética conciliadora de contrastes, o senso cósmico, o discurso do amor em pânico, o dualismo barroco, a poesia liberdade, a retomada das formas clássicas, o ontologismo profético e a busca pelo absoluto o sensibilizam ao preparar para o encontro, o encontro emotivo no qual a "mineiridade" se vê diante da geografia siciliana. Premonição e lições de ordem física acentuam a construção dos versos que surgiriam no *Tempo Espanhol*, passado, presente, futuro interconectados.

Em 1959 Murilo Mendes inaugura outra perspectiva criadora e se faz à imagem da Espanha (termo emprestado a Laís Araújo).

Em *Tempo Espanhol* lapida a dimensão de sua grande linguagem literária, inspirado na grande linguagem literária espanhola, e constrói, pela exploração dos elementos sensoriais, motivado pelo cenário ibérico, um quadro amplo e subjetivo de um povo marcado pela densidade, pela subjetividade singular. Apresenta, ainda, a temática geográfico-cultural que seria explorada, também, em obras posteriores, o tempo histórico do poeta e o tempo intertextual. Nesse plano, verifica-se a realidade histórica espanhola tornada objeto dos

poemas. O vocabulário se simplifica e responde aos componentes de criação, no momento em que o poeta nortearia sua estética ressaltando novas experimentações.

O pesquisador Julio Castañón Guimarães faz referência aos estudos de Haroldo de Campos sobre essa obra de Murilo Mendes no livro *Metalinguagem:*

> Aí Haroldo de Campos mostra como *Tempo Espanhol* vinha a ser a culminação (na época do artigo, trata-se do último livro publicado de Murilo Mendes) de um processo de substantivação, processo que implica os vários níveis da elaboração poética. No caso do vocabulário, tal como realçado por Haroldo de Campos, são vocábulos como 'rigor', 'concreto', 'concisão', 'lucidez', 'geometria' que marcam o encaminhamento do processo. (2002, p. 214).

Atente-se para o poema "*Santiago de Compostela*":

> Santiago de Compostela isolada no campo
> Mas na tua direção marchou a Europa
> Pesquisando paralelos Corpo e estrela.
>
> Tocando Santiago recebemos o espaço,
> A visão da cidade em ferradura,
> O choque oval do Pórtico de la Gloria.
>
> Na Idade Média
> Participante de comunidade
> – Alegre – então me sentindo,
> Eu viria de longes terras tocar-te,
> Cavalgando monte e rio:
> Trazendo o bastão, a concha de Vênus.
> E a gana diária de Deus
>
> No espaço monumental de Santiago
> A Espanha mede a esperança do homem,
> Mede o corpo do apóstolo, sua estrela concêntrica.
> (MURILO MENDES, 1997, p. 583)

A contenção da linguagem apóia-se na objetividade pela tentativa de valorizar substância e forma. "Santiago de Compostela" é determinado pelo material substantivo que é

anunciado numa atitude realista diante do vocabulário; palavras-coisas no espaço-tempo. É possível identificar a linguagem direta, a economia funcional do verso, o metro mais curto, a frase direta e simples. Essa elaboração do poema, composto com termos que configuram objetos, estreita o diálogo com o movimento concreto da poesia e apresenta a concepção que o autor ressalta particularmente nesse livro. Na ampla espacialidade representada no poema o autor reconstitui reminiscências imagéticas, projeta-se nas representações do passado e busca nos vestígios de enigmas sensoriais a renovação da memória cultural. Dentro desse espectro de imagens poéticas figuradas no poema Santiago de Compostela observa-se: "corpo", "estrela", "bastão", "concha de Vênus".

Na primeira estrofe, "corpo" alude à história que é contada por Murilo Mendes na obra *Espaço Espanhol*:

> [...] Ninguém ignora a lenda segundo a qual o apóstolo São Tiago o Maior, primo de Jesus Cristo, teria vindo evangelizar a Espanha; permaneceu sete anos na Galiza; depois voltou para o Oriente. Ao morrer ele, os discípulos encerraram seu corpo num esquife que teria aportado em águas espanholas. Rompendo um longuíssimo/silencioso hiato de tempo, no século IX uma estrela, quem sabe a mesma ou parenta da outra que esclareceu os reis magos, teria indicado a localização do corpo do apóstolo então transferido ao campo da futura Santiago: daí a origem do nome *Campus Stellae* que deu mais tarde Compostela. Alvo preferido pelos peregrinos medievais-inclusive reis e príncipes aqui chegados de toda Europa, com o bastão e a concha simbólica. O culto do apóstolo determinou um movimento progressista/civilizador, que abriu estradas de comunicação entre países, fundou hospitais, hospedarias, preanunciando também *o camping* [...] (MENDES, 1997, p. 1125).

O "corpo" está no túmulo terreno; segundo Chevalier & Gheerbrant, "cada túmulo é uma réplica modesta dos montes sagrados, reservatórios de vida. Afirma a perenidade da vida, através de suas transformações", já a "estrela", como fonte de luz, é o farol que transpassa a obscuridade, a imagem evocadora da eternidade, ligando terra, "corpo" e céu, "estrela". O "bastão" "aparece na simbólica sob diversos aspectos, mas essencialmente como arma, e

sobretudo como arma mágica; como apoio da caminhada do pastor e do peregrino; como eixo do mundo" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p.123).

A "concha" participa do simbolismo da fecundidade, ligada ao prazer sexual, passa as noções de prosperidade e de sorte. Quando Botticelli fixa a concha de Vênus, reúnem-se os elementos pagão e cristão. Especificamente, para este caso, há outra lenda complementar, apresentada por Murilo Mendes:

> a concha é a divisa dos peregrinos, relaciona-se a um cavaleiro da família Pimentel que, acompanhando o corpo do santo na Galiza, teria atravessado um braço de mar próximo a Comiña, vendo-se de repente coberto-também seu cavalo-dessas conchas (em galego *Vieira*, do latim *veneria*, concha de Vênus, citada por Plínio) [...]" (1997, p. 1125).

Tem-se, portanto, pelo trabalho poético, a conscientização de que a dimensão transcendental foi esquecida, fazendo valer a exposição da racionalidade moderna.

Em "Santiago de Compostela" o transcendental está deslocado, como lugar de possibilidade de experiência, pensá-lo nessa disposição conduz a um contorno antropológico que remete ao universo do símbolo a que Gilbert Durand se reporta: "não é à história, ao momento cronológico de tal ou tal acontecimento material, ao que o símbolo se refere, mas sim a um advento constitutivo das suas significações" (1996, p. 89).

O universo simbólico, que tem característica própria em Murilo Mendes, apresenta, nesse poema, a possibilidade de mudança das formas, compreendida com maior evidência pela sua predileção pela experimentação e pelo ecletismo das fontes. Essência e existência demarcam seu interesse e o seu estilo literário e o insere na conjuntura modernista que marcou sua obra, mas, ao mesmo tempo, o convertem em poeta de difícil filiação estética.

Valorizar o discurso simbólico para compreendê-lo na produção lírica, significa investigar as significações da intimidade subjetiva em seus mecanismos materiais para além

da expressão e que viabilizem um sentido, para isso, a perspectiva teórica de Gilbert Durand fundamenta-se nos estudos históricos, sociológicos, filosóficos, psicológicos e viabiliza uma reflexão interdisciplinar mais elaborada a fim de entender os fundamentos das particularidades dos textos literários em suas disposições internas.

Ana Maria Lisboa de Mello refere-se a esse enfoque que privilegia os vários ângulos dos estudos sobre a imaginação poética desenvolvidos por Durand:

> Ao servir de suporte à hermenêutica literária, essa corrente teórica e seus pressupostos ampliam o sentido dos textos literários, já que estes são enfocados como produtos da cultura, entrelaçados à história dos homens, á história das mentalidades em determinados momentos sócio-históricos (preocupação dos pesquisadores da História Nova), reiterando, através da interpretação das imagens e das relações entre as imagens, o quesito maior da obra de arte, entre as quais a literária, que é a sua plurissignificação e a sua 'atualização' em cada ato de leitura, momento em que o imaginário do autor se entrelaça ao do leitor e o de ambos a outros momentos da cultura e aos respectivos imaginários de outros homens. (2002, p. 20).

Como se pode depreender no texto lírico as imagens se organizam numa rede indireta, que determina os sentidos; a cada leitura se realiza a possibilidade interpretativa que articula o texto e todos os seus "outros": autor, leitor, intertexto, contexto. No plano da obra de Murilo Mendes é preciso reconhecer esse princípio dialógico que se sustenta e se expressa nas diferentes manifestações estéticas recorrendo ao mesmo tempo à tradição e à ruptura.

Se, em "Santiago de Compostela", há uma espécie de profissão de fé, através da qual o sujeito lírico e o poema formam uma unidade ontológica e o aspecto da experiência vivencial exalta a presença de Deus, o ímpeto do amor e a glorificação da vida; em "Sevilha" o discurso lírico, em contraparte a outro exercício imagético de fusão entre espaço e tempo, recorre às correspondências temáticas que anunciam os desdobramentos da multifacetada Espanha:

> SEVILHA
> A Vicente Aleixandre

Sevilha, musa do sangue,
Vem do romano ao barroco.
Cavalgou lua crescente,
Mas a sua marca é o sol.

Formada para cantar,
Sevilha, morena, é branca.
Formada para dançar,
Sevilha, cristã é moura.

Com seus espelhos de ecos
E seus dentes de azulejo,
Suas capas de ouro e ciúme,
Soa tientos, peteneras.

Nestas ruas femininas,
Supondo cravo e alfazema,
Passa Cristo apunhalado,
Moreno filho de Espanha.

Sevilha se move em curvas,
Torna plástica a paixão.
Com presteza de toureiro
Despede a *saeta* no ar.

Sevilha se elucidando
Esgota a paixão do Cristo.
Sacrifica-o na rua
Como ao touro na corrida.

Sevilha branca ou morena,
Bailaora, cantaora,
Sabe a ciúme e a hortelã,
Suscita a força do sangue.
(MURILO MENDES, 1997, p. 605)

O lugar de Sevilha é o ambiente quente e seco da Andaluzia, mas revelado sob o signo da pluralidade. A simbologia da linguagem dimensiona o horizonte perceptivo e estabelece um instante que é experiência e representação. As palavras intensamente plásticas constroem o espaço textual para a contemplação e a admiração.

No "Tempo espanhol" de Sevilha aparece uma meditação sobre a memória histórica que é predominante, mas há, também no poema, a extensão de uma perspectiva que menciona sensualidade, a predominância do feminino, a presença de *Eros,* como o sentido da vida

criativa, pulsante, que “suscita a força do sangue”. As imagens como “sol”, “ouro”, “femininas”, “curvas”, “paixão”, “sangue”, “ciúme”, ornamentam cenas sedutoras, figurando esse universo de alegria e ousadia.

A referência sensorial, olfativa transparece pela recorrência às palavras “cravo”, “alfazema” e “hortelã” anunciadoras do substrato cultural mouro.

A partir da primeira estrofe relacionam-se os elementos históricos, porque Sevilha, ocupada pelos romanos em 203 a.C, se converteu em importante território político desse Império. Mais tarde, visigodos, vândalos e vikings a conquistaram, sendo derrotados pelos árabes em 711 d. C.

No período de domínio árabe foi perpretada a Guerra da Reconquista pelos reinos cristãos do norte para expulsar da Península Ibérica aqueles que professavam outra fé. O aporte cultural espanhol como um todo é fortemente caracterizado pela mescla entre o “povo que cavalgou a lua crescente” (os árabes), que “é moreno para cantar,” que sabe a hortelã, cravo e alfazema”, isto é, cujo aroma evoca o Oriente, “com seus espelhos de ecos e seus dentes de azulejo”, porque deixaram nesse lugar uma arquitetura “desislamizada”, o *mudéjar*, com seus desenhos geométricos de azulejos que adornam paredes, tetos e pisos, e pelos conquistadores católicos, que “para cantar são brancos”, e “para dançar são cristãos”, “esgotam a paixão de Cristo”, ou seja, na Semana Santa de Sevilha milhares de cristãos acodem às ruas para enobrecer sua fé. Resta, ainda, mencionar a presença da corrida de touros e a cultura flamenca, *bailaora e cantaora.*

Segundo Chevalier & Gheerbrant, a imagem do touro é símbolo da força criadora, do espírito macho e combativo, das forças elementares do sangue, neste sentido, o touro seria o animal primordial, também associado aos cultos agrários. Já, no simbolismo analítico de Jung, o sacrifício do touro “representa o desejo de uma vida do espírito que permitiria ao homem triunfar sobre as suas paixões animais primitivas e que, após uma cerimônia de iniciação, lhe daria a paz” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 894).

A memória flamenca "del cante y del baile" foi exaltada pelos poetas espanhóis Antonio Machado e Federico García Lorca e é a manifestação dos elementos culturais ciganos, que se tornaram comuns no Mediterrâneo. De origem pré-cristã, o flamenco absorveu a contribuição de árabes e judeus e tem na figura da *cantaora* a vocalista, à *bailaora* cabe a dança e o sapateado, marcados por estalar de dedos, palmas, gritos e pelo som da castanhola. "A *saeta* que se despede no ar" trata de outra modalidade de flamenco referida ao lamento pela paixão de Cristo.

A referência ao barroco deve-se ao ambiente histórico espanhol, típico do séc. XVII, o chamado "século de ouro" das artes que, apesar da decadência econômica e da perda de poder político, se fez como a expressão perfeita da cultura espanhola, baseada no predomínio da Igreja Católica, da vida religiosa e de sua influência na sociedade civil. Arte essencialmente religiosa, as cidades se ordenam em função de prédios eclesiásticos e, na Andaluzia, incluindo Sevilha, há um dos conjuntos mais importantes e extensos dessa arte.

A recuperação desses indícios produz o valor expressivo que é um grande vôo criativo; os sentidos e as emoções promovem a descoberta de um itinerário percorrido por aqueles que foram vitais à criação dessa realidade labiríntica, ao mesmo tempo plástica e auditiva.

Murilo Mendes homenageia o poeta espanhol Vicente Aleixandre (Sevilha, 1898-1984), Prêmio Nobel de Literatura em 1977. Esse autor sevilhano apresenta os grandes ciclos temáticos de seu tempo, vinculados ao movimento literário *Novecentismo y Vanguardia,* Promoveu, juntamente com seus contemporâneos Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego e outros, uma renovação modernista nas letras espanholas. Inovador, paradoxal, transcendente e irônico Aleixandre conjuga a tensão objetivante e a metaforização. Murilo Mendes declara o engenho criativo desse autor ao homenageá-lo. Quando Murilo Mendes publicou *Tempo Espanhol*, enviou um exemplar a Vicente Aleixandre, o qual respondeu-lhe em carta onde se lê: *"usted levanta un verdadero*

monumento a esta tierra que se puede decir que Ud. conoce y ama como pocos" (MENDES, 1997, p. 1132).

Demarcada a aceitação de uma alteridade, o poeta é o porta-voz do "outro": "as palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto" (PAZ, 1990, p. 52). As imagens caracterizadas nessas "redes simbólicas" são a transfiguração de representações concretas em sentido abstrato e esse mundo que o poema materializa é "um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico que já não é passado nem futuro, mas presente" (PAZ,1990, p. 53).

Outro exemplo a ser apresentado está ligado aos traços que integram as redes de significado, encadeadas pela história, em busca de raízes. Essa trajetória segue provocando a precedência da imagem sobre a mensagem, do plástico sobre o discursivo:

A TESOURA DE TOLEDO

Com seus elementos de Europa e África,
Seu corte, inscrição e esmalte,
A tesoura de Toledo
Alude as duas Espanhas.
Duas folhas que se encaixam,
Se abrem, se desajustam,
Medem as garras afiadas:
Finura e rudeza de Espanha,
Rigor atento ao real,
Silêncio espreitante, feroz,
Silêncio de metal agindo,
Aguda obstinação
Em situar o concreto,
Em abrir e fechar o espaço,
Talhando simultaneamente
Europa e África,
Vida e morte.
(MURILO MENDES, 1997, p. 593)

O poema “A tesoura de Toledo” constrói uma proposição-alvo: aludir às duas Espanhas, “com seus elementos de Europa e África”.

As peculiaridades da história espanhola relacionam as origens celtas – advindas do centro da Europa – aos iberos, já instalados que, provavelmente, vieram do Norte da África ou do Mediterrâneo. No séc. II a.C chegam os romanos, séculos mais tarde são seguidos pelas tribos germânicas e pelos visigodos da Ásia Central. No século VII, provenientes do Norte da África, os Mouros invadem a Península Ibérica, somente os bascos, estabelecidos a oeste dos Pirineus, se afastaram dessas assimilações, preservando a cultura pré-indo-européia. Portanto, o passado foi ponto de contato através da abertura e do desajuste, da finura e da rudeza, dos tempos de paz negociada e do “silêncio do metal agindo”.

A “tesoura” é símbolo ambivalente: criação e destruição; a vida e a morte. Representa a conjunção quando se descobre, por exemplo, que no séc. XIII, muçulmanos, judeus e cristãos trabalhavam juntos na Escola de Tradutores de Toledo, que chegou a ser o centro intelectual da Europa. É sinônimo de desajuste, de obstinação destrutiva, quando o corte, inscrição, o esmalte do aço de Toledo – conhecido desde a época romana como o melhor – forja a espada que mede a rudeza da outra Espanha, aquela que a utiliza para fechar o espaço da confluência intercultural.

Essa dimensão histórica, subsumida no texto, expande o cotidiano, se afasta do trivial e concretiza o vigor que a plasticidade confere às representações articuladas pelo autor. As tonalidades da voz poética vão se fundando na jurisdição vanguardista a que Murilo Mendes submete a composição do verso.

Neste sentido, quando se analisa a poesia de Murilo Mendes, observa-se que “uma constante poética pretende que os elementos do cosmos sirvam de suporte material no qual se assenta o devaneio do imaginário do poeta, sendo seu significante, o ponto de apoio de um discurso metafórico, no qual se manifesta a infra-estrutura psicosensorial do eu da escrita” (DEL PRADO, 1993, p. 284).

Entretanto, se comparada às obras anteriores de Murilo Mendes:

> *Tempo espanhol* assinala, do ponto de vista de sua estrutura, uma espécie de retrocesso ou, pelo menos, de pausa na evolução formal do seu autor. Talvez o contato direto coma realidade da Espanha tenha levado Murilo Mendes a optar por uma sintaxe mais tradicional, por uma linguagem mais transparente, por imagens mais concretas, por uma poesia, enfim, mais substantiva e menos adjetiva. Segundo Laís Correa de Araújo, o que de fato singulariza! A técnica combinatória funcional e lucidamente assumida de *Tempo espanhol* é a 'clarificação mais acentuada da linguagem', através das virtualidades da síntese verbal e do aproveitamento de potencialidades materiais da palavra. (LOBO, 2002, p.3).

O percurso realizado pelo "tempo espanhol" examinou as imagens da história e da cultura espanhola, refigurando o tempo histórico. Pertence a essa análise um fenômeno intermediário entre o tempo exterior do calendário e o tempo interior da vida psíquica do poeta. Essa noção complexa possibilita ao leitor discernir a significância de um "tempo anônimo" que é retomado a cada momento de leitura. Os acontecimentos historicamente conhecidos sobrevivem no presente.

Paul Ricouer, ao referir-se à articulação conceitual do passado tanto pelo historiador, quanto pelo escritor afirma: "a função dessa operação poética é um primeiro contorno a objetos possíveis de conhecimento. A intenção é, sem dúvida, orientada para o que realmente aconteceu no passado; mas o paradoxo é que só podemos designar esse anterior a toda narrativa *prefigurando-o*" (RICOUER, 1997, p. 256).

Observa-se como uma constante nos poemas analisados de *Tempo Espanhol,* a sua vocação representativa e que, no caso de "Santiago de Compostela", de "Sevilha" e "A tesoura de Toledo", o tropo considerado para concretizá-la é a metonímia: "assim, a metonímia, ao reduzir um ao outro, a parte e o todo, tenderia a transformar um fator histórico na mera manifestação de outro" (1997, p. 378). Esta orientação estabelece Santiago de

Compostela como a parte do todo cristão; Sevilha é parte do mundo árabe e Toledo o espaço do universo árabe, cristão e judeu em confluência.

Em *Tempo Espanhol,* a refiguração do passado anuncia a existência daquela que foi considerada a época de ouro da Península Ibérica, pelo contato entre as três culturas de *Al-Andalus***,** ocorrido sob diversas formas, pela efervescência intelectual e lingüística, pela mestiçagem, pelos jogos e festas em comum:

> Um dos fenômenos mais admirados pelos historiadores é a indiscutível influência exercida durante muito tempo pela Espanha muçulmana sobre a cristandade ibérica. Nos períodos de paz, estabeleceu-se 'uma simbiose às vezes cordial', para retomar a expressão do historiador francês Henri Terrasse, entre os reinos cristãos e muçulmanos das terras ibéricas. No Islã viveram comunidades cristãs e judias, assim como, mais tarde, muçulmanos e judeus viveram nos Estados da Coroa de Castilha e nos Estados da Coroa de Aragão. (ARIÉ, 1992, p. 9).

A história de *Al-Andalus* foi turbulenta – desde o início do séc. VII até queda de Granada no séc. XV – mas, apesar da complexidade, aparece como espaço privilegiado de confluência intercultural singularizado por determinado período histórico.

Essa Espanha pluricultural é traduzida por Murilo Mendes em *Tempo Espanhol* por duas vias: de um lado estão as cidades espanholas que podem ser configuradas no plano histórico, desde *Numancia* (o primeiro poema do livro), que é pré-cristã, até *Morte Situada na Espanha (La Caridad-Sevilha*) (última referência a lugar nesse livro), neste último poema há uma relação entre Sevilha, Córdoba, Toledo e Barcelona, estabelecida como metonímia para todo o território da tradição cultural que agora sucumbe em "ruínas".

A outra possibilidade de análise aponta para os indivíduos que construíram a realidade cotidiana das artes e letras, o primeiro poema refere-se *Aos Poetas Antigos Espanhóis,* aqueles que viveram à época das canções de gesta, sucedidos por outras referências famosas à literatura como: *Pintores Antigos da Catalunha*, *Jorge Manrique*, *Santa Teresa de Jesús,* até o

último poema dessa série, *O Padre Cego* que, ao contrário dos outros indivíduos conhecidos pela historiografia, é o sujeito anônimo, conivente, aquele que abençoa a espada e oficializa os ritos de destruição. No final do livro há a evidência de que a estrutura cristã venceu pela intolerância, contudo, "há uma Espanha que não vê", mas que resiste, em silêncio, nos corações.

3.3 A RECORRÊNCIA DAS REDES SIMBÓLICAS EM ESPAÇO ESPANHOL

O trabalho de *Espaço Espanhol* – publicado em 1969, com trinta e dois fragmentos – expõe outra face do experimentalismo característico de Murilo Mendes: a Prosa Poética. Cada texto é apresentado com o nome de uma localidade espanhola, cidades nas quais Murilo Mendes observou o convívio da alteridade em maior grau.

Desde Altamira, pré-histórica e primordial, deitada na pedra e no silencioso deserto, guardando a base do homem de longínquas eras, o trabalho de dias e noites se levanta como monumento que não deve ser esquecido até Palma de Maiorca, nas Ilhas Baleares, com resquícios de história emblemática para os espanhóis, o autor explicita sua percepção da paisagem com clara referência emotiva. Do corredor mediterrânico, miniparaíso terrestre, ecoam as vozes de todos os que por ali passaram, energia física e espiritual, para construir ou dominar a Espanha. O conjunto dessas lembranças acumuladas pela memória coletiva está no livro *Espaço Espanhol*, reinscrito no tempo do calendário.

Monumentos e rastros aparecem como conectores que estendem essa memória ancestral e marcam o tempo histórico. Lugares realmente atestados são persuasivos e 'restituem' uma paisagem: "reconheço o desígnio de 'devolver o que é seu ao que é e ao que foi'"(RICOUER, 1997, p. 256).

Esses signos duradouros objetivam que a vida privada se abra à vida alheia porque há um pressuposto de que o passado deixou um rastro, erigido por documentos e monumentos que são testemunho: "o rastro indica o passado da passagem, contudo a passagem não existe mais, mas o rastro permanece" (RICOUER, 1997, p. 256). Este convite para entender esse espaço é um apelo para que sua significância permaneça, pois, rastros são frágeis:

> Essa dupla tendência do rastro, longe de revelar uma ambigüidade, constitui o rastro como conector de dois regimes de pensamento e, por implicação, de duas perspectivas sobre o tempo: na própria medida em que o rastro marca o espaço, a passagem do objeto da busca, é no tempo do calendário e, para além dele, no tempo astral que o rastro marca a passagem. 'É com essa condição que o rastro, conservado e não mais deixado, torna-se documento datado'. (RICOUER, 1997, p. 202).

Paul Ricouer indica que o rastro é um dos instrumentos mais enigmáticos pelos quais a narrativa "refigura" o tempo. Na escrita poética há essa sobreposição de fluxos temporais continuamente operados para poder evocar o sentido do vivido, mas é pela mediação da arte que o tempo é reencontrado a cada leitura. Nesse movimento surge a preeminência do Outro, razão de ser da abstração englobante, isto é, a diferença é acoplada à individualização: "e é para além da leitura, na ação efetiva, instruída pelas obras consagradas, que a ação do texto se transforma em refiguração, [...] o próprio poema tem o poder de transformar a vida [...] " (RICOUER, 1997, p. 276).

Contudo, há outra possibilidade de tornar possível o avanço pela rede simbólica do *Espaço Espanhol*, fazendo emergir vários referenciais igualmente importantes, comparados à dimensão de *Al-Andalus*, porque a essência multicultural da Espanha abrigou a voz e o significado de inúmeras linguagens que a conformaram.

Portanto, esse outro recurso imagético, materializado pela conexão que Murilo Mendes estabeleceu na obra – magnífica pela riqueza de possibilidades de análise que promove – é a

enumeração dos lugares que podem ser nomeados como *Caminhos Artísticos,* ou seja, configuram uma espécie de teia que se entrelaçam pelo mesmo estilo.

Dos trinta e dois lugares presentes na obra, destaca-se a presença da *Arte Românica* em oito lugares, a *Arte Renascentista,* em seu desenvolvimento, coincidiu com o período de máximo esplendor da monarquia espanhola durante o reinado dos Reis Católicos, Carlos I e Felipe II, no séc. XVI, esse estilo está figurado em dezesseis lugares desses itinerários que Murilo Mendes apresenta, já a *Arte Barroca,* que abarca amplo período do séc. XVII e XVIII, está representada no livro em quinze lugares. A natureza também é contemplada pelos elementos descritivos, através dos quais o autor se vale de sua aguda percepção sensorial, a fim de projetar a descoberta que se desdobra, dependendo do ângulo do qual o observador analise as circunstâncias.

Esta análise interpretativa de textos da obra *Espaço Espanhol* remete às imagens apreendidas e aos temas anunciados estabelecendo, a partir dos elementos culturais, a paisagem se torna substância revestida de sensibilidade com traço próprio; realidade e imaginação assinalam a importância dessa Prosa Poética criativa. Surge o mundo de:

ALTAMIRA

> Altamira tornou-se um dos altos lugares da Espanha em conseqüência da operação moderna de cultura que redescobriu e pos em relevo a arte rupestre.
>
> *
>
> Dá-se aqui o encontro da mentalidade atual com a intuição do "primitivo" que teria gravado estas pinturas há quarenta mil anos. O homem daquele tempo era jovem, nós é que somos antigos.
>
> *
>
> Ortega Y Gasset escreveu que Altamira 'de um golpe ha triplicado el horizonte de la memoria humana, de la historia, de la civilización'. Este museu singular permite uma confrontação do homem com o longo caminho percorrido desde a pré-história. Todos sabem que estas pinturas sobre blocos arredondados, com as dominantes negro, vermelho e ocre amarelado encerram, além do conteúdo artístico, um significado mágico. Segundo

alguns, o caçador paleolítico pensava, pintando o animal, apropriar-se dele. Matando-o em pintura o animal verdadeiro obedeceria à imagem, deixando-se sacrificar. Mas, digo eu, o animal não era apenas a base da alimentação do homem: era também seu companheiro de isolamento, talvez o cúmplice do seu terror. Existia entre os dois uma relação ambígua de ódio-simpatia. Se hoje o lugar de Altamira é silencioso e deserto, imagine-se o que seria na época da criação destas pinturas. Miramo-nos em Altamira, sentimo-nos um tanto próximos não só do artista, mas também do bisonte, do cavalo, do javali.

*

Segundo Américo Castro, Altamira ainda não é o que nós chamamos Espanha, nem Bética, nem Hispalis, nem Celtibéria: terra de Espanha, sim, mas não ainda história de Espanha. O que nos impele a considerar Altamira um valor de ordem universal. Penso, entretanto que existe nestas pinturas um longínquo pressentimento do rito taurino. Deitado na pedra, circunscrito neste espaço de 9 x 18 metros, examino-as. Estou ali, sou ali, penso ali. Eu, que raramente sinto solidariedade com o animal, transfiro-me ao período paleolítico. O touro ao alcance dos dedos, visto através da arte, propõe-nos mesmo um signo mágico. As pinturas plantam ainda o problema da mimesis: onde termina para o pintor da caverna a fronteira entre realidade e imaginação? Seria ele um estilista, ou um simples copiador da realidade? Pintaria de memória, longe dos animais arquétipos; teria já construído o seu arquivo de imagens? Quero crer que sim.

*

Misturam-se o dia e a noite nas dobras de Altamira. O pintor, depois de um dia de trabalho em que aproveitou até o efeito produzido pela ondulação da rocha, abandona a gruta, palpa, do lado de fora, a luz; considera algum touro investindo o horizonte, altomirando. Que faz o touro a girar no campo de Altamira? Talvez esteja a ruminar o enigma dos seus chifres; mas não conhece o extremo limite do seu destino, que lhe virá, seja com o golpe do homem, seja com o golpe da natureza. Efetivamente, segundo Voltaire, o homem é o único animal que sabe que vai morrer.

*

Pudesse eu ficar sozinho na obscuridade da rocha de Altamira, subcéu baixo, para experimentar o terror inspirante. Mas perto alinham-se o guia com sua lâmpada, os turistas com sua máquina fotográfica. Conhecerão a linguagem do caçador-artista paleolítico? Trata-se de altamirar ou de baixamirar.

*

Coisa estranha: ao deixar esta cova tenho a sensação de haver penetrado nos arcanos do fim do tempo, em vez de retornar ao princípio. No fim do tempo, isto é, quando se acumularem as ruínas do que foi o homem e seu esforço de levantar o monumento da história; quando só restarem vestígios, não do seu "idealismo", da sua "arte", da sua "ciência", mas da sua substituição mágica pelo animal das cavernas .
(MENDES, 1997, p. 1121).

Os impressionantes monumentos da arte do período Paleolítico, presentes em Altamira, surpreendem pela compreensão de perspectiva. Essas marcas arqueológicas tão antigas, encontradas em cavernas da Cordilheira Cantábrica, ao norte da Espanha, resultaram da variedade de povos que habitaram a região.

Quanto à simbologia da imagem "pedra", que percorre esse texto, Chevalier & Gheerbrant explicam: "tradicionalmente a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 696).

A região na qual Altamira se localiza foi, na Antiguidade, habitada pelos celtas, povo para o qual quando o culto era celebrado sobre a pedra, não se endereçava à pedra em si, mas ao deus, cujo local de residência ela havia se tornado. Os mesmos autores afirmam que a *pedra*, como elemento de construção, está ligada ao sedentarismo dos povos e a uma espécie de *cristalização cíclica*. Ela desempenha um papel importante nas relações entre o céu e a terra: ao mesmo tempo, em função das pedras caídas do céu, e em função das pedras ornamentadas e engastadas (megálitos, bétilos, cairns) (1997, p. 696).

Símbolo da terra-mãe, com profundo significado fundador para as populações dessa época, a caverna, na qual as pinturas rupestres foram encontradas, é a segunda imagem que mostra o arquétipo do útero materno, figurado nos ritos iniciáticos de numerosos povos. Em seu simbolismo cósmico, mas também ético e moral, os elementos conciliadores entre as profundezas do inconsciente, do eu interior, do coração, do centro do microcosmo humano, são ligados à exterioridade, ao físico, aos problemas da vida material exterior, representados pelo guia e pelos turistas. Na viagem interior, o rito é o elemento da tradição experimentada pelo poeta, ele agrega uma pergunta que causa desconcerto: "conhecerão o caçador-artista paleolítico?".

O conhecimento do limite de seu destino como homem ocidental estreita a inquietação de "haver penetrado nos arcanos do fim do tempo". Conotação simbólica subsistente na

totalidade do texto, olhar que maravilha-se e lamenta-se, pelo poeta que acolhe o sentido do lugar, impõe esse efeito em sua imaginação e confirma a importância do meio material que lhe é superior, uma espécie de acordo cósmico, feito num lugar sagrado. Nessas imagens persevera a descida à intimidade. A vivência do drama constatado pelo enfrentamento da vontade humana contrariada no tempo mortal.

O gesto de descida à intimidade focaliza uma circunstância que se torna particularmente reveladora nesse texto intelectual e simbólico no trajeto que segue rumo a:

CÁCERES

> A outrora "Colia Norba Coesarina" dos romanos, mais tarde a árabe "Al Cazires", situa-se nessa estranha Extremadura de rochas esdrúxulas e planícies pardacentas que nem o hábito de certos eclesiásticos recriados por estremenho extremo, Zurbarán; ela formava a fronteira extrema do reino de Castela e Leão: daí a origem do seu nome que a torna ao mesmo tempo extrema, dura.
>
> *
>
> Para nós a Cáceres moderna, extrovertida constitui a periferia da cidade alta; são de resto separadas por uma cintura de muralhas. Da parte atual interessou-me somente a agitação popular das avenidas centrais. A efervescência própria aos espanhóis confere certas horas à menor de suas cidades um aspecto babilônico. Pudesse eu mandar-lhes fazer um eletrocardiograma! Que coisa projetam todas essas pessoas entre 21 e 24 horas? Um desfile cívico, uma revolução improvisada, o enterro do Grão-Senhor? Cumprem apenas com prazer extremo o rito da charla e do passeio. O movimento agora cresce quase tão forte quanto nas *ramblas* de Barcelona. Já soou meia-noite; muitas jovens *cacereñas* ainda conduzem carrinhos com os filhos recém-nascidos que dormem no meio da explosão. Cedo começam a aprendizagem de espanhóis, isto é, católicos-muçulmanos-anarquistas-sindicalistas, mormente personalistas, mesmo reprimidos. Começam a formar, segundo Américo Castro, "*la conciencia de la dimensión imperativa de la persona*".
>
> *
>
> A cidade alta: ao menos pela severidade de sua arquitetura, seus palácios de pedra, suas casas brasonadas, corresponde na Espanha a uma espécie de Florença menor vazia de turistas. Muitas destas construções foram levantadas com o dinheiro equívoco dos conquistadores do Novo Mundo, inclusive o do analfabeto Pizarro que, tendo sido depois dono dum reino, começou a sua carreira com apenas 183 homens e 27 cavalos; nos remetem ao tempo que deu à Espanha o domínio de povos que ela não conhecia, fazendo-a senhora de uma riqueza mal administrada. Defrontamos palácios de nomes excêntricos: Cano-Moctezuma, Ovando-Mogollón, Paredes-Saavedra, Espaderos-Pizarro, este de portas adueladas, um enorme escudo e

> um macaco esculpido no interior. Além da Casa de las Veletas com sua cisterna subterrânea onde o nível das águas há séculos se mantém constante; os palácios de los Golfines de Arriba e de los Golfines de Abajo.
>
> *
>
> A visita a Cáceres é completada pela excursão à próxima Trujillo. Território dos conquistadores da América, trujillo guarda em todos os recantos sua estrutura *castiza*, visão medieval renascentista barroca resumida na espetacular Plaza Mayor.
>
> *
>
> Renunciando a retomar o tema clássico "*Ubi sunt*?", deixo Cáceres com pena, após alguns dias de iniciação ao rigor extremo de suas pedras; rogo ao meu babalorixá que me faça voltar. Mando a um poeta amigo um cartão postal datado de "Cáceres, cidade onde se topam as moças feias mais lindas do mundo". Despeço-me da torre desmochada, de um grupo de crianças que me acompanharam nos passeios, inteligentes, animadas, comunicantes, mas ainda muito verdes para detectar o meu lado espanhol. Perguntaram-me uma vez: "le gustan las carnestolendas?" (palavra que admiro, conheci-a há muitos anos na casa de Góngora). Resumi-lhes então o carnaval carioca. Varando o texto claríssimo do céu "despejado", agridem-me gritos atonais de circulares cegonhas que me espiam; mas, contrário à palavra cegonha, viro-lhe as costas; termino o discurso disparando de novo palavras mais consoantes ao meu exigente gosto: Extremadura, Cáceres.
> (MENDES, 1997, p. 1159-1160).

Em Cáceres, observa-se a recorrência das imagens "pardacentas", de "rocha", "extrema", "dura" para nomear o lugar áspero, típico do árido oeste espanhol.

Pela escolha da representação dual em torno da qual organiza os temas, o poeta revela uma faceta extrovertida e moderna desse lugar que é rodeado pela severidade de sua paisagem. Gente alegre, indiscretamente acompanhada de "rochas esdrúxulas".

Um modo de vida agradável, ao contrário da aspereza do lugar. A consciência individual do sujeito lírico esboça um aparente paradoxo, mas está carregada de abrangência simbólica, porque privilegia o elemento humano, esse homem cedo apreende que dorme no meio do incógnito, mas mesmo reprimido começa a formar: "*la conciencia de la dimensión imperativa de la persona".* Esse fragmento é uma exaltação ao ser humano e mais uma vez Murilo Mendes dialoga com a grandeza da inventividade de João Cabral de Melo Neto,

expondo a realidade sob o controle da consciência, sem a perda do engenho, isto é, a luta no caótico alcança a suprema unidade do ser:

> Mas quantos problemas conexos se quisermos determinar a realidade profunda de cada uma das nuanças de nosso apego a um lugar predileto! Para um fenomenólogo, a nuança deve ser tomada como um fenômeno psicológico estrutural. A nuança não é uma coloração superficial suplementar. Portanto, é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como enraizamos, dia a dia, num 'canto do mundo'. (BACHELARD, 1993, p. 24).

Em "Cáceres"misturam-se beleza e feiúra, áspero lugar, com claríssimo céu, "onde se topam as moças feias mais lindas do Mundo". Extremadura, Cáceres, lugar do rigor da rocha, do valor de sua gente a figura concreta que induz ao retorno. A aridez encontra o espaço verdejante de:

> GERONA
>
> Angel Ganivet no seu *Idearium Español*, de estudo ainda hoje atualíssimo, propõe uma distinção entre espírito guerreiro e espírito militar. Desenvolvendo essa tese diz que o povo espanhol possui o primeiro, mas não o segundo: tanto assim que para apresentar à Europa um alto personagem militar costuma recorrer, não a um general, mas a um capitão, Gonzalo de Córdoba, el Gran capitán.
>
> *
>
> Indicando seu antigo espírito guerreiro, Gerona suporta muralhas e fortificações, hoje destartaladas. Levantou-as primeiro contra os muçulmanos, depois contra os assaltos dos franceses próximos. E não apenas em tempos distantes; no século XIX foi cenário dum cerco duro, operação de resistência às tropas napoleônicas num período de sete meses; capitulando final devido à falta de víveres e munições ajuntou mais um episódio ao drama da Catalunha que prefere a uma ordem artificial o viver lacerado pelas contradições e seu instinto de liberdade.
>
> *
>
> Gerona: cidade assimétrica, compacta, uma das mais cenográficas da Espanha. Seus contrastes arquitetônico-urbanísticos suscitam golpes

> violentos de ordem visual e mental. Construída em forma irregular de heteróclita fantasia, a outrora Gerunda em certos pontos força-nos a medir o passo devido à súbita irrupção de altas escadarias e planos inclinados. Depois de tocarmos lugares quase secretos, ruas semi-escuras onde a Idade Média floresceu um importante núcleo de sábios e pensadores israelitas-da raça que ajudou a compor a fisionomia total da Espanha - divisamos a parte da cidade abrindo-se em vastas plataformas ajardinadas sobre um horizonte de torres, cúpulas, campanários, casas pintadas de cores contrastantes que, para usar a linguagem dos guias turísticos, afundam "pitorescamente" os pés no rio Onyar coberto de plantas e folhagens.
>
> *
>
> Sobre a cidade se levanta um sol inteligente que nos impele à marcha. A próxima área de San Pedro de Galligans e San Feliú desvenda-nos grandezas românicas, bizantinas, góticas; a sala de banhos árabe, suas fantasiosas decorações multiplicadas. Até hoje não experimentei a fadiga da arquitetura; embora leigo, extraio dela um prazer particular. A impressionante catedral (não se poderá substituir esta palavra?) reserva-nos entre outras a visão do grande tapete do século XI "a criação do mundo", alegoria dos primeiros capítulos do Gênese, que nos oferece mais uma chave para a elucidação do espírito imagístico e plantado no real, da Idade Média. Esse monumento da tapeçaria européia constitui para mim a apoteose de Gerona, da generosidade dos seus espaços cenográficos que interferem na outra face da versão da cidade, a dos planos irregulares, das ruas calçadas de calhaus hostis.
>
> *
>
> Quem me restituirá na sua complexidade estimulante o corpo terrestre de Gerona? Quando? Giramos a vida em torno deste advérbio de tempo. "Quando?", Gerona é geral interrogação de todos os dias. Seremos nós homens o próprio tempo resumido em carne e osso? Gerona, a epopéia da criação do mundo, o conhecimento acelerado da matéria, superando agora as fórmulas de Einstein, desenrolam-se no tempo, diante dos nossos olhos iniciados; não terminaram; mas todos queremos nos libertar do tempo qualitativo e quantitativo. Haverá alguma coisa mais obsedante do que o tempo? Em Gerona vi mais uma vez o tempo, toquei-o; esse tempo que às vezes tomamos pelo espaço. O espaço! Queremos agora libertar-nos também do espaço. Oculto na tua cápsula, cosmonauta, distingues ou não as plataformas de Gerona com seu amplo respiro, o tempo de Gerona, o espaço de Gerona, o homem de Gerona?
> (MENDES, 1997, p. 1163-1165).

Gerona, distinta em localização, porque às margens do Mediterrâneo e próxima à fronteira francesa, na Costa Brava, como é conhecida internacionalmente, foi palco de episódios militares que imortalizaram-na. Verdejante ponto estratégico da Península Ibérica, sob o signo do sol e da exuberância das águas, esse lugar é apresentado no texto pelo valor

que lhe é devido. Dilacerada pelas contradições e pelo espírito de liberdade é exaltada em seu "espírito guerreiro" que se torna uma metáfora definidora.

"Água" é imagem dominante, alçada como fonte inspiradora de movimento, afastada da estagnação, porém, envolta no mistério de sua impossível decifração e de sua possível cólera. O "espírito guerreiro" de Gerona teve que afrontar a fúria do oceano e a ira de seus invasores. Mas "sobre a cidade levanta-se um sol inteligente que impele à marcha".

A influência dessas imagens visuais, que participam de uma intimidade dinâmica desses elementos do lugar, é correspondida pela outra referência ao sentido que plantou em Gerona: o aspecto plural de sua religiosidade. Multiplicam-se os monumentos românicos, bizantinos e góticos, frutos, do espírito imagístico medieval. Em sua assimetria, há abrigo para catedrais, mesquitas e sinagogas, num acervo arquitetônico-urbanístico monumental.

Mas Gerona soube interrogar os dias e sobrepôs tempo e espaço guardado pela correspondência do guardião físico. Na terra o "espírito guerreiro", umedecido pelo mar, e do alto, a proteção expressa na marcante espiritualidade que afasta todo risco.

Essa plenitude simbólica confere um caráter de introversão consciente ao texto, mantém a dialética de contrários com motivos abstratos que são demonstrados pela precisão verbal e intelectual das imagens.

3.4 A VIAGEM AOS REGIMES DIURNO E NOTURNO DAS IMAGENS

Os motivos recorrentes nos poemas analisados em *Tempo Espanhol:* "Santiago de Compostela", "Sevilha", "A Tesoura de Toledo", na obra *Espaço Espanhol*, e nos textos: "Altamira", "Cáceres" e "Gerona" realizam-se a partir de suposições que se vinculam aos campos do imaginário: "os símbolos mostram-se necessários à expressão da multiplicidade de

associações emocionais e imaginativas, próprias de determinados temas, especialmente os concernentes às realidades ausentes, metafísicas, abstratas" (MELLO, 2002, p.192).

São constelações de imagens que interagem na tessitura dos textos, apontando para um dinamismo subjacente, formador da infra-estrutura do imaginário do poeta, o material que o distingue em sua expressão poética.

"Santiago de Compostela", o primeiro poema, é governado pela função fantástica, enquadrado na dominante postural pelos símbolos presentes: "bastão", "céu", "estrela", que derivam dos esquemas de elevação e verticalidade, dinamizadores de dualidades como luz/trevas, eternidade/devir, portanto, se filia ao regime diurno porque se converte em ritual de elevação e purificação.

O segundo poema, "Sevilha", tem seus adjuvantes térmicos, táteis, olfativos, gustativos como elementos predominantes. Flui o calor, a vida, o aroma, a beleza, como atributos que revelam, nutrem e constroem valores afetivos. Há ostentação que reabilita como eterno feminino, envolvente pela terra-fêmea, que absorve a lucidez. Estabelece-se o regime noturno do realismo sensorial, os cheiros são intimidade e volúpia, tesouro e mistério.

"A Tesoura de Toledo" traz a dualidade da tecnologia das armas, evocadora de proteção ou destruição, possibilita elevação ou queda. Estrutura-se o regime diurno do imaginário, ao manifestar-se essa predominância ambivalente.

Já na obra *Espaço Espanhol* observa-se, em *"*Altamira*",* o símbolo da descida à caverna matriarcal e alimentadora em convergência ao regime noturno pela manifestação da dominante digestiva. A intimidade que leva ao espaço profundo do eu, da noite e que promove sensações confusas.

Em "Cáceres*"*, surge a altura, o abismo, a luz do céu, a verticalidade das montanhas e a aspiração humana de verticalidade de elevação mesmo diante de adversidades.

"Gerona" manifesta-se pela dominante rítmica ao tentar fixar o passado como mito cosmogônico definidor da idéia básica de luta para fugir da queda. Cenário de considerável

beleza, este lugar é estimulante e sensorial. Sua inscrição ao regime noturno do imaginário concretiza-se devido a essa reflexão sobre o destino de homens no tempo modificado e quando há interrogação sobre a duplicidade das pulsões primitivas com valorização negativa das imagens. Os temores se concretizaram na verificação de que os fenômenos substanciais das lutas às quais foram submetidos fizeram com que tenham sucumbido, mas com o componente que é um princípio caracterizador, este povo prefere "o viver lacerado pelas contradições a uma ordem artificial", outra vez a recorrência do "espírito guerreiro" que eufemiza o destino negativo.

A beleza da expressão, os momentos supremos desenhados como símbolos perduráveis fundem espaço e tempo na presença do acento espanhol.

Memória e tradição, inseparáveis, sob o olhar de Murilo Mendes, conduzem à decifração da espacialidade modificada pela temporalidade.

Imagens que envolvem e revelam no movimento incessante de restituição da subjetividade, delineada na eloqüência da sintaxe. Contudo:

> Aquilo que a palavra, consoante sua carne, imita e evoca, não é um sentido determinado; é antes, essa vibração do múltiplo, esse sentido dos sentidos, a palavra é expressiva por colocar-nos sobre o caminho do sentido, porém, num cruzamento de onde partem diversas avenidas e por tornar-nos perceptível esse ponto de partida dos sentidos. Ora, é por este ponto de partida dos sentidos que se nos anunciaria ou proporia a própria coisa, se ela estivesse presente, não em sua objetividade, mas em sua ambigüidade. (DUFRENNE, 1969, p. 41).

Esse encantamento é evocado a partir da apreensão do significado da experiência estética, que se descortina ao leitor pela linguagem, não da linguagem comum, ao contrário, é linguagem transfigurada, capaz de "dizer o mundo": "a poesia situa-nos ao nível da presença, e não da representação, ela revela, não explica. Revela o que não pode ser senão revelado, e

não pode sê-lo diversamente: a poesia deve ser tomada ou abandonada, jamais traduzida" (DUFRENNE, 1969, p. 89).

E, para que o poético alcance o nível ontológico, isto é, para ser compreendido através da Natureza, torna-se necessário articular símbolo e mito, capazes de invocar o sensível:

> Mito e poesia têm uma mesma função de antidestino em sociedades diferentes. Nesta negação do não-senso e da morte reside aquilo que, segundo os poetas, apelidamos de 'a honra dos poetas' e que é igualmente a honra da consciência mítica. Esta honra é simplesmente a da humanidade que, pela universalidade das grandes imagens que estruturam as suas esperanças, reencontra uma fraternidade realmente 'metafísica' que os positivismos e razões regionalmente circunstanciadas desconhecem. (DURAND, 1998, p. 53).

Na série de trabalhos elaborados "com encantadora surpresa, Murilo Mendes descobre em si aquela hora antiga da história humana em que intelecto, sentimento e sentidos encontraram seu puro, objetivo equilíbrio"(UNGARETTI, 1994, p. 229). Suas descrições das paisagens são da mesma ordem de sua prática como crítico de arte. Há, nesse sentido, uma forte manifestação dessa linguagem que é relacional, capaz de encontrar os limites do movimento no quadro, (aqui o quadro é a cidade), mas sem destruí-los, porque sua operação no conjunto haverá de transportar-se como mecanismo crucial se observado de outro ângulo. Também esse procedimento é acompanhado pela atitude lúdica. Portanto, todos os lugares anunciados têm um termo que concentra sua força expressiva e sua dimensão desfiguradora. Cumpre-se o rito, a dualidade de todas as coisas é anunciada sem rodeios e a reciprocidade entre o eu e a diferença progride, ou seja, formam-se redes de alteridade, não sem antes admitir que nesse contato há o fragmentário e o babélico como artifício do caos ou como fonte de (re)significação.

Assim, se torna necessário fazer uma retomada das imagens das quatro obras estudadas e para esta tarefa será apresentada, a partir do referencial teórico de Gaston Bachelard, a

linguagem poética de Murilo Mendes expressa pela imaginação da matéria, ou seja, será investigada a presença dos quatro elementos enquanto projeção que inspira a construção da poesia do autor.

4. A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA EM SICILIANA, TEMPO ESPANHOL, ESPAÇO ESPANHOL E JANELAS VERDES

A criação poética moderna – com seu peculiar engenho de deixar fluir as palavras em liberdade – propõe uma invocação: a vida humana liberada das condições racionalistas; portanto, abre-se a possibilidade de um jogo entre o código metonímico existencial e os elementos do verso. No fluxo do instante que o poema expressa, forma e movimento revelam algo alheio, secreto, ânimo e contato entre o dizer e o leitor; justamente nessa possibilidade de participação que a poesia alimenta, pode-se afirmar "[...] que o poema é via de acesso ao tempo puro imerso nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador" (PAZ, 1984, p. 31). Entretanto, a fim de que o leitor possa experimentar o estado poético referido e seja capaz de romper as fronteiras temporais para reencontrar em si mesmo a espontaneidade e a liberdade natural, a linguagem poética, em sua expressividade própria, restitui o poder de evocação às palavras: "Doravante esta linguagem pode não mais servir-nos para falar, mas falar-nos ela própria, e o poeta é o homem que deixa falar a linguagem ou a coloca em estado de falar-nos, como nos fala a pintura, e, por exemplo, estes 'longos Arlequins desbotados de Picasso'[...]" (DUFRENNE, 1969, p. 51-52).

Assim, observam-se os conceitos que conjugam a base da poesia moderna do Ocidente. Segundo Octavio Paz:

> A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. Mesmo em um soneto barroco, em uma epopéia popular ou em uma fábula, o tempo passa diferente da história ou do que chamamos de vida real. A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de um modo explícito. (1984, p. 11).

Tais afirmações também aludem aos procedimentos herdados de Baudelaire, quando rompem com a lógica formal e passam a organizar a tessitura da criação lírica a partir das correspondências simbólicas, sensoriais, existenciais ou até mesmo gratuitas; trata-se de uma configuração influenciada pela magia da palavra e pelo sentido de mistério, verdadeiro fascínio que adquire grande consideração das artes modernas em geral. Disposição que reconhece, analogicamente, a elaboração poética e a condição humana, próximas do misterioso e inacessíveis à razão; as transformações advindas dessa tomada de consciência haveriam de destacar "a natureza peculiar do conhecimento poético; suas diferenças em relação ao pensamento conceitual. O que vai brotar da 'cosmologia poética' é precisamente um tipo diferente de saber; conhecimento que ilumina o mundo antes de descrevê-lo ou falar dele" (GONZÁLEZ, 1990, p. 15, tradução nossa).

Nesse sentido, o poeta pode configurar e dar sentido aos acontecimentos da experiência e desta forma oferecer à poeticidade um valor mais existencial. Conhecer e assimilar tais proposições significa ter acesso a novos mecanismos de escrita, marcados, de um lado, pela subjetividade emocional, e de outro, pela objetividade analítica. Mas, precisamente, essa heterogeneidade que não afirma nada de permanente, fará com que a poesia passe a ser vivida em duplo nível, entre o espiritual e o técnico; os poetas irão deslocar-se em permanente transe através do terreno cósmico, do delírio poético, da virtude demiúrgica da poesia expressiva, do oculto e da manipulação da palavra em sua materialidade artesanal. Cumpre-se a ambivalência

de um processo irreversível, sucessivo, que reinará como princípio direcional no estilo de todos os escritores tributários de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Contudo, o discurso poético de cada escritor, pleno de possibilidades, terá espaços referenciais distintos, tornado possível à estruturação de microuniversos imaginários com princípios únicos, intransferíveis, frutos da dimensão histórica, dos temas e dos diferentes instrumentos de criação que cada autor irá manifestar. Com isto, é possível delinear esforços no sentido de se ter consciência sobre as diversas formas da identidade do Eu do autor no contato com o Tu de seus interlocutores, já que a significação da alteridade apresentada como condição determinante da criação poética pode tornar-se apreensível através da investigação e reconhecimento de seus fundamentos constitutivos.

Apresentam-se, assim, forças que guiam a matéria-prima da obra do poeta e são meios de fusão entre a reflexão filosófica e a experiência estética; fica definido um jogo que reivindica novas expressões para a imaginação e para a poesia. Mas, a fim de apreciar a comunhão entre tais fundamentos e atestar os temas dos quais o poeta se utiliza:

> Basta considerar o que são as imagens de que se nutre a poesia. É lógico, cada poema nos propõe diversas imagens infinitamente variadas: a poesia fala uma língua de imagens. Contudo, atrás dessa proliferação de imagens, para nós, cativas da linguagem, descobrimos, por vezes, certos temas imaginários para o poeta que parecem obsessioná-lo, como se as imagens que ele propusesse fossem os restos dessas grandes imagens. (DUFRENNE, 1969, p. 163).

Tal argumento demonstra uma concepção sensível e renovada da arte, fundada em elementos capazes de estreitar os laços entre a vida e a profundidade da elaboração estética; tendência fundamentalmente moderna porque ao exaltar os sentimentos, critica as certezas do real empírico e os próprios fins da poesia; há nessa atitude a defesa da tônica do pensamento

pré-lógico, a eclosão do ludismo e do prazer como pontos culminantes e desembaraçados das restrições e da rigidez dos antigos sistemas de referência.

Portanto, o pluralismo estilístico, a captação e a interpretação de redes de associações simbólicas presentes nos textos de um escritor são conceitos que passam a perdurar nas formas literárias da estética moderna. Sensibilidade, irracionalismo, isolamento contemplativo, exaltação da imaginação convivem com a pureza formal e com o gosto pela palavra precisa, um novo reagrupamento que se abre à pesquisa formal, pois quer problematizar a constituição da nova escrita. Ao combinar essa construção, o Modernismo estabelece a tendência de aproximar a linguagem e a obra de arte, conjunção que:

> Além de utilizar-se dos princípios estéticos de escolas anteriores, o modernismo criou novos, que constituíram uma nota comum entre os escritores, a exploração de novos caminhos expressivos, a procura de renovadas formas estilísticas, a visão plástica e pictórica do mundo, a substituição da linha lógica da sintaxe tradicional. Refez a linguagem poética, combinou novos metros, além de criar o verso livre. Nos três aspectos - exotismo, sensorialismo e esteticismo - resumo de sua estética, há uma nova visão: o mundo visto através da obra de arte e sua captação através de fatores sensíveis. (JOZEF, 1986, p. 85).

Pode-se dizer que a transmutação de valores engendrada no sentimento coletivo, fortificado a partir do séc. XIX, mostra uma organicidade inspiradora e determinante para a análise dos contornos correntemente utilizados pelos escritores; tal perspectiva amplamente disseminada elabora uma socialidade que é, visivelmente, princípio de estilo, isto é, prevalência de expressão convertida em tipologia, ou seja, a insurreição dos escritores da modernidade em sua capacidade crítica e autocrítica conseguiu evidenciar um tipo de estética, uma maneira de sentir e de experimentar em comum. O que permite apontar um novo tipo de sensibilidade surgido no cenário especificamente europeu, mas que modifica cada artista movido por seu sentido libertador e suas conseqüências.

Prevalece, portanto, na atitude moderna, a formulação da poesia como jogo estético, capaz de dissolver o tempo e transitar entre as metáforas porque:

> É o momento da grande abstração e da grande distração: somos o cintilar de um vidro quebrado tocado pela luz meridiana, a vibração de uma folhagem escura ao passarmos pelo campo, o ranger da madeira numa noite de frio. Somos bem pouca coisa e, não obstante, a totalidade mexe conosco, somos um sinal que alguém faz a alguém, somos o canal de transmissão: através de nós fluem as linguagens e nosso corpo as traduz a outras linguagens. (PAZ, 1991, p. 115).

Desse modo, pode-se pressupor que a poética moderna foi capaz de reconduzir seu objeto de análise também para o campo dos símbolos, leitura empenhada em descobrir uma espécie de continuidade expressiva no interior dos textos de cada escritor. Verifica-se que uma pesquisa sobre o vínculo entre o mito e a literatura sublinha um convite à atitude interdisciplinar, através da qual, haverá a ampliação do entendimento do fenômeno simbólico. Ana Maria Lisboa de Mello explica:

> Diante de um leque de posições, privilegiam-se as hermenêuticas que resgatam a importância do processo de simbolização nas relações do homem com o cosmos. Na seleção do referencial teórico que fundamenta a crítica do imaginário, Gilbert Durand destaca-se como um dos teóricos que afirma a primazia do sentido simbólico (ou figurado), considerando que o figurado não é um epifenômeno ou um ornamento que recobre uma significação positiva, mas o elemento cuja hermenêutica revela a face obscura, noturna e profunda da linguagem, desveladora da intimidade subjetiva. (2002, p. 12).

Todos esses fatores encontram-se mergulhados nas circunstâncias estruturais que a lírica moderna, a partir de seu precursor Baudelaire, tornou elemento comum, tencionando os estratos pré-racionais enquanto critério dominante, pelo comportamento estilístico inquieto, para um pólo de produção que se desprende da realidade temporal, espacial e objetiva. Notam-

se novas inclinações capazes de suscitar o fascínio pelo pensamento simbólico na contramão dos conceitos positivistas característicos do séc. XIX porque:

> uma feliz conjunção temporal fez a Europa Ocidental redescobrir o valor cognitivo do símbolo no momento em que ela não é a única a 'fazer história', e a cultura européia, amenos que se enclausure em um provincialismo esterilizante, é obrigada a contar com outras vias de conhecimento, com outras escalas de valores que não apenas as suas. (ELIADE, 1991, p. 7).

As imagens, os sonhos, os devaneios são forças que projetam o homem a dimensões infinitamente mais ricas; admitir tais referências no plano imediato significava aniquilar as interpretações racionais para encontrar algo completamente diferente que seguramente haveria de restituir a "nostalgia do paraíso". Foi preciso desfazer-se das concepções reinantes de ordem e realidade e filiar-se a campos de representação em constante mudança, para compreender que o aspecto crucial gerado pelo desencanto com o propósito maior da eficiência materialista afetara o desenvolvimento da arte.

E, apesar da evidência de que nessa transformação não havia consenso, entre todos os artistas a antipatia expressa contra a arte anterior era altamente significativa, mas houve escritores que redimensionaram aqueles elementos e conseguiram abrir caminhos próprios para a conquista de novas expressões.

O espírito de renovação da escritura artística, concebido como possibilidade crítica, trouxe à poesia uma base sensorial reveladora do mundo das sensibilidades integradas, permitiu a aceitação do poema "como objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade" (PAZ, 1984, p. 11). E, diante do desafio apresentado pelas diferenças entra as línguas e as culturas ocidentais, parece que a

poesia moderna é essencialmente esboçada pela unidade em sua tessitura lingüística em seus fundamentos, pulsões, critérios e que são suscetíveis de investigação.

Percorrer a cartografia do imaginário de um autor é uma tarefa instigante que tem lançado, progressivamente, a pesquisa a resultados substanciais, porque a topografia das imagens próprias de uma obra se afirma pela morfologia inscrita na paisagem, os símbolos deslocam sentidos numa verdadeira simbiose entre o devaneio e a realidade, entre o visível e o invisível. Há em tal linguagem a alusão à geografia, porque as relações estabelecidas precisam ser alimentadas pelos atributos espaciais, possibilitando apreensões, justificando intencionalidades.

No plano da criação literária, a obra de Murilo Mendes está marcada pela afirmação de múltiplas e sucessivas metamorfoses, a forma, o conteúdo e a expressão se organizam em estado incessante de tensão, característica que, aliada à imaginação, torna-se a força operante da inovação. Nesse quadro, no qual se generaliza o uso do termo *polidimensionalidade*[5] (cf. FRIAS, 2002, p. 113), se estabelece a irrupção da diversidade imagética, ocasionando flutuações, desdobramentos poliédricos, irregularidades.

Em outras palavras, evidencia-se o direito à surpresa, a rejeição de certezas, a impossibilidade da síntese definitiva, curiosa dialética que, no plano da obra, engendra as perspectivas mais vivas do processo histórico habitual para o autor.

Murilo Mendes constrói através desses vários focos de energia a idéia do saber como atividade em permanente movimento, concilia razão e experiência, amplia noções, reorganiza suas bases, prodigioso trabalho de alimentar a imaginação.

Diante da organicidade assimétrica que oferece à forma inúmeras possibilidades dinâmicas, as imagens do sistema simbólico proliferam nesse "Atlas" que a partir de agora será valorizado pelo regime noturno e diurno, segundo a Teoria do Imaginário de Gilbert

[5]Joana Matos Frias, pesquisadora da obra de Murilo Mendes, formulou o conceito para fazer alusão às múltiplas e sucessivas metamorfoses, como afirmação evidente da raiz barroca do autor.

Durand. Posteriormente, agrupam-se as instruções de Gaston Bachelard para os estudos do devaneio, pelas forças materiais relativas aos quatro elementos: terra, ar, água e fogo.

4.1 REGIMES NOTURNO E DIURNO DAS IMAGENS

O enfoque formulado por Gilbert Durand para o estudo da imaginação criadora – no campo da lírica – implica a aceitação dos esquemas teóricos de autores, como Jung e Bachelard, entre outros. Durand defende uma concepção simbólica da imaginação que postula o semantismo das imagens, portanto, na obra de um escritor verifica-se uma convergência de múltiplos sentidos que se repetem de forma significativa nos textos; há uma combinatória de situações em condições de serem apreendidas.

Assim, é possível considerar as obras de cada autor como uma espécie de micro universo onde imagens e sentidos anunciam um referencial explícito ou implícito que valida intencionalidades e limites, movimento marcado pela ambivalência, obrigando o leitor a experimentar o complexo exercício da polifonia. Decisões como essas, de unir a ação criadora aos referenciais da razão, admitem que a experiência esteja pautada pelo inquietante exercício de mutação das formas, pela alteridade transfiguradora, pelo enigma e também pelo eterno recomeçar. Essa espécie de chamado a novos pressupostos distantes de um único ponto fixo, insurge-se pela negação, mas nutre-se de uma redescoberta de que: "a substância e o fundamento do mundo são a mudança, e a forma mais perfeita da mudança é a crítica. A negação se tornou criadora: o sentido reside na subjetividade" (PAZ, 1991, p. 110).

Logo, há um caráter inovador que aceita o registro das experiências através da manifestação do duplo, pela conexão entre o objetivo e o subjetivo e que corresponde à expressão filosófica, à explicação da possibilidade de várias leituras possíveis para o texto poético, à formulação de que em todo ato de ler reatualizam-se as potencialidades dos

esquemas orgânicos profundos do texto, trazendo o fundamento da ordem rítmica do Regime Diurno das Imagens.

A partir das acepções pelas quais a criação poética se alinha como reflexão e linguagem, há uma cultura filosófica que admite a dupla pertença do homem à natureza e à cultura; nessa reflexão está circunscrita a aceitação da ambigüidade fundamental do ser humano. Toda vez que o poeta aparece com a promessa explícita de dedicar muitas páginas a um estudo sistemático de sua poesia, de assumir deliberadamente sua diversidade, significa, seguindo a teoria do imaginário, que na constelação simbólica, polarizada em dois esquemas, é o Regime Diurno que prepondera. Já, se o poeta está consciente às percepções do devir, se a fantasia e o devaneio tornam-se veículo por excelência do ato criativo, ocorrerá um esquema de descida íntima, oferecendo uma coloração noturna aos símbolos presentes.

Descentramento, transfiguração, magia, enigma sublinham o caráter do Regime Noturno das Imagens, e no poeta opera-se a prevalência do imagismo, anula-se o tempo objetivo, institui-se uma nova simultaneidade; no instante coabitam opostos e funda-se a configuração da linguagem própria do autor, aquela que produzirá os traços típicos do sujeito poético, espécie de matriz estética, fruto da energia conjuntiva da intersecção de tempos e espaços.

Ana Maria Lisboa de Mello ao destacar a teoria de Gilbert Durand explica:

> Para Durand, toda grande obra apresenta primeiramente na leitura do criador, em seguida na do intérprete e do apreciador, vivas e emocionantes faces (*visages*), nas quais cada um pode reconhecer, como em um espelho, seus próprios desejos e seus próprios temores. Essas faces e sua fixação fazem emergir, ao horizonte da compreensão, as 'grandes imagens' imemoriais, que nada mais são do que aquelas que retornam eternamente nas narrativas e figuras míticas. O intérprete da obra reconhece-se através do outro, o autor, que por sua vez se exterioriza no ato criativo. (2002, p. 17).

Imagens evanescentes, mas que permitem a recomposição do sentido da alteridade, porque o Outro se torna indispensável para a consciência do Eu; a confrontação advinda desse contato revela contradições em disputa, imagens da experiência de estar no mundo. Assim, a reflexão recíproca determinada sensivelmente, após o contato com a voz do sujeito poético necessita da noção de materialidade para subsidiar a imaginação. A linguagem simbólica funciona como ponto de partida para que a significação esteja presente e possa concretizar a sintonia entre corpo, linguagem e poesia. Rumo possível somente a partir do fim do séc. XIX, quando a obra, além de objeto de contemplação, passa a anunciar-se como experiência estética, como visão e sentimento da realidade: "o artista busca transformar o mundo e as condições de existência do homem. É o começo da arte moderna" (GONZÁLEZ, 1990, p. 128, tradução nossa). A novidade histórica do conceito moderno de elaboração poética "alcança profundidades da condição humana que permanecem misteriosas e inacessíveis à razão. Entretanto, nenhuma recusa, nesta nova tomada de consciência; tão somente a percepção dos limites da razão, de suas impotências" (GONZÁLEZ, 1990, p. 7).

A partir de então é despertado o inestimável valor das imagens, tornando possível o enfoque de que "ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem 'falta imaginação': ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma" (ELIADE, 1991, p. 16, grifos do autor).

4.2 A COMUNICABILIDADE DAS IMAGENS POÉTICAS

Posto no universo de subjetivação, o estudo do devaneio aplicado à linguagem de um poeta, abre-se como um princípio metodológico e tem clara definição interdisciplinar. É precisamente nessa intervenção que Gilbert Durand é tributário de Gaston Bachelard quando

este diz: “o devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia (1988, p. 10). Sinal decisivo que delimita a materialidade característica, a partir da qual as imagens poéticas das obras referidas serão analisadas porque:

> O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que em permite viver minha confiança de estar no mundo. (BACHELARD, 1988, p. 13, grifo do autor).

Nesta ótica, certo da extraordinária riqueza da imaginação, os procedimentos da busca poética de Murilo Mendes irão situar-se no centro da linguagem criadora, verdadeiro princípio de identidade do autor, efeito capaz de propiciar a contemplação do mundo no plano desmesurado da liberdade, o que, fundamentalmente, aproxima Murilo Mendes também de Arthur Rimbaud porque, segundo Joana Frias, ocorre: “a violência da imaginação que faz explodir o mundo numa atmosfera onírica, essa ditadura do imaginário que passa para uma liberdade infinitamente criadora do sujeito poético, entidade múltipla e multiplicada que procede a uma destruição do real pelo estilhaçamento dos limites”(FRIAS, 2002, p. 16). Contudo, ao voltar-se para esta perspectiva cuja característica se oferece no reconhecimento de seu dinamismo e de sua inconstância, não há validação única do onirismo porque Murilo Mendes mostrou uma cuidadosa apreensão do mundo substantivo e pela reflexão metapoética. Tal preocupação assegura a filiação do autor à dinâmica da poética moderna, pautada pelo afastamento das limitações na atividade criativa.

A estética de Murilo Mendes ganha a exaltação dos prazeres visuais e sensoriais a partir do mundo físico, isto é, a ousada aventura “*de dizer* o *indizível*, esse acto de enunciação

inteiramente performativo na essência e na existência – marca indelével da obra de Mallarmé – está na origem de todos os textos de Murilo Mendes" (FRIAS, 2002, p. 21. Grifos do autor).

Portanto, a organização plástica das palavras, fundada na expressão livre da imaginação, encontra-se com a objetividade da linguagem, para Murilo Mendes o trabalho poético pode ser entendido pela confluência entre a linguagem, a afetividade e o engenho construtivo, sendo capaz de reunir extremos, exemplo que aparece na obra *Poemas* (1925-1929):

> OS DOIS LADOS
>
> Deste lado tem meu corpo
> Tem o sonho
> Tem a minha namorada na janela
> Tem as ruas gritando de luzes e movimentos
> Tem meu amor tão lento
> Tem o mundo batendo na minha memória
> Tem o caminho pro trabalho.
>
> Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida
> Tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
> Tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,
> Tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.
> (MENDES, 1997, p. 98)

Trata-se de uma espécie de relato que mescla recordações frutos da experiência cotidiana, mas também se observa no poema o alimento da expressividade imaginativa; eis a aliança que renasce a cada momento de leitura, com força, com valorização das imagens, suprimindo temporalidades, subvertendo o real ao mesmo tempo em que se vale dele; explicita-se a defesa da arte como forma de transcendência, ressalta-se a tensão, no verso, entre o cotidiano e a ampliação da consciência.

Revelar a disposição da forma intelectual com a liberdade da percepção pessoal traz uma topologia do sentido, valor de orientação e de organização assentado na arquitetura do poema,

ou seja, os sentimentos são transladados para a materialidade do verso, anunciando a representação da profundidade:

> Dito de maneira mais simples trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que na engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse as profundezas de nosso ser. (BACHELARD, 1993, p. 7).

Destacam-se nesse jogo subjetivo as apreensões do desconhecido manifestas sub-repticiamente no espetáculo exibido pelas formas imagéticas que cada poema oferece: "a consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente" (1993, p. 130).

Confirma-se a instância da arte do jogo, habilmente demonstrada pelo poeta, a criação regrada da linguagem não se perde na alogicidade da forma livre, ao contrário, "o vôo criativo" ganha nova condição a cada "lance dados" e nas mãos do leitor desvendam-se mistérios, rememorados a cada momento de aproximação.

Percepções e imagens num instante único realizam a fusão entre o inconsciente histórico, coletivo e a interioridade do poeta através da linguagem. O acesso a essa transfiguração será possível ao leitor pela subjetividade poética que a paisagem oferecerá, uma vez que as imagens poéticas têm uma significação, Gaston Bachelard apresenta argumentos:

> É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. (1997, p.2).

Assim, uma densidade afirma-se, ilumina o impulso criador e parece tocar anonimamente a substância do poema à espera de significação, o silêncio é seu maior aliado e impede seu aniquilamento, mas como é possível dar voz a essas imagens que a composição lírica dinamiza?

A poesia encontra no antiqüíssimo conhecimento universal das cosmologias antigas pré-socráticas, a revelação de que os quatro elementos: água, ar, terra e fogo são elementos sugestivos e intrigantes para evocar os sucessivos movimentos do psiquismo imaginário humano. A imagem é aquela em que o elemento se apropria, quer dizer, ela propõe uma referencialidade material importantíssima pela implicação de revelar um espaço interior. Quando terrestre, a imagem descobre uma substancialidade, um espaço, uma demarcação e valida centros da intimidade como a casa, a gruta, o labirinto, o ninho, etc.; se a água surge, traz consigo uma tonalidade erótica, a inspiração da primordialidade, o movimento, a viagem e seu lado negativo, a tormenta, a agitação; já o ar potencializa o desejo de ascensão, os vapores, o perfume, o céu, a nuvem, o vento, sua contraparte negativa, o vendaval e seu aspecto profundo, o silêncio, a ausência; o fogo traz a direção ontológica, o encontro da realidade direta, é vida, criação, é centro íntimo, pessoal, sensualidade, pureza, mas também, intensidade, devastação, complexidade passional.

Os quatro elementos, enquanto projeção, plenitude e fusão, inspiram o estudo das imagens poéticas, análise esta que deve "ajudar a passar da psicologia do devaneio comum à psicologia do devaneio literário, estranho devaneio que se escreve que se coordena ao ser escrito, que ultrapassa sistematicamente seu sonho inicial, mas que ainda assim permanece fiel a realidades oníricas elementares" (BACHELARD, 1997, p. 20). Murilo Mendes compreende a admirável arquitetura que os quatro elementos conseguem desenhar e demonstra na obra *Os quatro elementos* (1935) essa percepção:

PIRÂMIDE

Sozinho no monumento dos séculos
Consulto meu cérebro
Eu sou tudo que foi que é e que será.
Da minha cabeça a vida sai armada
Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim
Meus olhos convergem para todas as coisas
Que de todos os lados convergem para mim.
Personagem de enigma
Assisto às idades desfilarem
Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo
Personagem de enigma
Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar
Julgando tudo e todos eu me julgarei.
(MENDES, 1997, p. 265).

As palavras do poema perpassam uma força emotiva através de enumerações detalhadas, percebe-se um devaneio que é contemplação dinâmica, o argumento é o puro sentir do sujeito poético, como se este fosse agente transfigurador de todas as criaturas; surge a constatação do significado íntimo e vital da realidade, quando é admitida a inter-relação entre as forças que a conformam. A partir dessa contemplação se desperta a atitude de Mago, presunção normal diante da beleza imponente ampliada pelas forças naturais; a "Pirâmide" é imagem para o mistério colossal e funciona como o centro que irradia a vontade de dominação.

A linguagem poética convida a agir sobre a matéria, a trabalhar a imaginação da vontade para concentrar-se no interior das coisas advindas da água, da terra, do fogo ou do ar, mas está marcada pela ambivalência porque expõe as seduções do mundo e a vida íntima que luta no fundo de seu ser e também aparece como extroversão, assim como introversão:

> Quando se chega às intimidades da matéria, a agressividade franca ou ardilosa, reta ou oblíqua, fica carregadas dos valores contrários da força e da destreza, encontrando na experiência da força todas as certezas extrovertidas, na constância da destreza todas as convicções introvertidas. (BACHELARD, 2001, p. 28).

Observa-se, no poema "Pirâmide", que a afirmação da vontade avisa sobre seu desdobramento, a paisagem cambiante, voluptuosa traz a energia do estado da alma, assegura-se em bases necessariamente duais, ora em luta, ora em cooperação, mas, além disso, a liberdade expressiva do autor, que se desenvolve no universo da imagem, prodigiosa atividade de dar forma a instintos profundos, força da palavra, condição que reanima a modelagem do verso, no reino da imaginação, há a lei dos quatro elementos, isto é, os elementos materiais que inspiraram cosmologias antigas e filosofias tradicionais, também passaram a ser tema sedutor para os poetas.

4.3 A IMAGINAÇÃO MATERIAL DA ÁGUA

Segundo G. Bachelard, o caráter materno atribuído às águas valoriza a pureza e o elemento feminino, quando violenta, a água determina a polaridade negativa, portanto, perdura vinculada a ela a visão dual, da alegria e da dor, riqueza de reflexos em expansão que trazem a forma e o acontecimento em constante alternância. Nesta perspectiva, Chevalier & Gheerbrant apresentam a explicação:

> As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias-e as mais coerentes também. As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. (1997, p. 15, grifo do autor).

Transformada em elemento eminentemente nutritivo a água traz a imagem da natureza Mãe em sua força potencializadora, purificadora, categoria essencial de valorização demonstrada como heroína da doçura, entretanto, sempre haverá a contraparte que especifica a sombra e, desse ponto de vista, emergirá a cólera no centro de força simbolizada pela melancolia, pelo medo, pelo orgulho, voz indireta, confusão noturna, engolimento, ameaça das trevas. A imagem da água aparece como indício dos temas da intimidade, verdadeira estrutura de valor semântico mítico, devido ao caráter duplo que menciona sentidos eufemizados, sendo predominantemente, esquema do regime noturno das imagens, o que não significa que exclua o outro regime:

> O regime das imagens não é estreitamente determinado pela orientação tipológica do caráter, mas parece influenciado por fatores ocorrenciais, históricos e sociais, que do exterior apelam para um ou outro encadeamento dos arquétipos, suscitam esta ou aquela constelação. (DURAND, 2001, p. 382).

Como se pode depreender, não ocorre a exclusão das modalidades nomeadas, passivas ou ativas, ao contrário, predomina a ocorrência da alternância, que longe de ser abstração geometrizada, constrói e reanima as imagens como duplo movimento, ponto de vista no qual a imaginação não poderá ser reduzida a um único regime; na ordem literária, diz Bachelard:

> Certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas. Se as coisas colocam em ordem nossas idéias, as matérias elementares colocam em ordem nossos sonhos. As matérias elementares recebem e conservam e exaltam os nossos sonhos. (1997, p. 140).

Dualidade visível inclusive quando, por meio das palavras que poetizam as coisas, o poeta põe em ação sob o jogo das formas a sua aceitação de outros discursos, de outras temporalidades, seu devaneio pessoal transforma a compreensão da substância das coisas sem fugir completamente da tradição, porque nos poemas estão subsumidos os valores sociais da língua, os temas materiais estão a serviço desse vínculo, o sistemático confronto entre o Eu e o Outro. A idéia do diálogo aparece também com a tradição, base da concepção moderna da vida e da arte concebida como indagação sobre os limites da poesia, na qual, Murilo Mendes redimensiona a expressão literária e abre novos caminhos de criação.

Na perspectiva inerente às imagens da água, desvendam-se traços díspares, as vozes da água, mudas ou ruidosas, ensinam sobre as circunstâncias nas quais a terra siciliana transformou choques em graça; a descoberta do Outro aparece na áspera e delicada ilha, verdadeira encruzilhada no mar mediterrâneo, pela qual dezenas de grupos étnicos passaram, combinando confrontos e doces heranças, mas as imagens de suavidade, agora coexistem e se deixam superar pela representação dos valores terrestres:

O CLAUSTRO DE MONREALE

Abstrato e longe achei-me
No espaço de colunas geminadas.
A água oriental
Segreda a passagem súbita
Do nada ao ser,
E, fluida, se transforma
Quem nos dera, subindo as mãos,
Volver ao modelo antigo,
A queixa da alma domar.

Bebemos da solidão,
Solidão de luz e pedra
Elaborada pelo homem.
Talvez que estas flores
Sejam até demais.

Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha
Seis milhões de anos.
Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer
Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas.
(MENDES, 1997, p. 569)

A dicção poética resultante do contato com a beleza desafiadora do espaço de Monreale experimenta a confluência da "água oriental", primordial elemento de caráter feminino, dinamizada como embrião que dá a vida, isto é, há uma referência aos povos que chegaram para colonizar a ilha, trazendo a passagem súbita do nada ao ser, fluida, se transforma, une-se a adequação da forma à imagem valorizada da pureza da água com a configuração da subjetividade terrestre. É preciso dizer sobre o espaço vital contemplado como microcosmos, devido à alusão às colunas geminadas, que revelam forças de levantamento, juntamente às impressões do ritmo das forças humanas limítrofes às forças do universo "ao que foi antes de mim", ou seja, ao macrocosmo. Chamam a atenção a vontade, a destreza, os valores extrovertidos elaborados pelo homem e delineados sobre um fundo de universo, espetáculo grandioso em sua trajetória "de seis milhões de anos": "parece, então, que é por sua 'imensidão' que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem" (BACHELARD, 1993, p. 207).

Murilo Mendes não esgota o trabalho de reflexão cultivado no poema apresentado, pode-se encontrá-lo, também, em *Tempo Espanhol*, quando expressa o efeito plástico na construção de sentido acumulada no diversificado cenário espanhol:

JARDINS DO GENERALIFE

A Rafael Alberti

Eis o canto alto do Alhambra,
O canto objetivo da Arábia,
A própria comarca da água.
O canto líquido da Espanha

Os ângulos vivos do vento.
A água que não repousa,
Água delgada e comprida.
O toque da água percute

Nas torres da mouraria.
Água de som. Sincopada,
Rebentando de Granada.
Água que cumpre seu rito.

Água de sol e magnólia.
O canto contínuo da água
Dita o tempo à mouraria.
Água de torres vermelhas.

Vejo as estradas da água
No centro do Generalife.
Água que não cessará.
Água de fogo e de frio.
(MENDES, 1997, p. 611-612).

Em "Jardins do Generalife" as impressões resultantes de uma paisagem composta pela água formam-se como melodia correspondente às águas amorosas, metáforas da construção que o canto árabe trouxe à densidade do árido solo da Andaluzia. Enquanto esteve sob o domínio árabe, a Espanha dos territórios do sul escreveu sua história através do signo da prosperidade que, mais tarde, devido à intolerância, sucumbe diante dos fatos.Essa exuberância aparece pelo núcleo semântico que o poema manifesta: o Generalife, um lugar de recreio de verão, situado perto da cidade-palácio fortificada da Alhambra (cidadela vermelha). Famosos monumentos do período islâmico revelam o engenho e o entusiasmo da cultura árabe que alcançou expansão e modificou a vida intelectual de toda a Espanha e da Europa medieval, desde o séc. VIII até o séc. XVI.

A poderosa presença da água torna-se imagem sedutora, feminina, papel positivo assumido para impelir à vida os seres em contínuas metáforas: "água de som", "água que cumpre seu rito", "água de torre vermelha", etc.; designadas como sublimação, revelação de seus duplos poderes, a polaridade feminina da água, se vê diante das torres vermelhas, signo mouro, voz masculina, espécie de substância humana emergente e dinâmica. Imagens materiais envoltas em afetividade, segredos de um tempo constituído no centro da água de sol e magnólia, ou seja, surge uma correspondência à vivência paradisíaca, o jardim é um reino vegetal revivido como refúgio que, composto de sol (centro do ser) e flores (alquimia interior) evocam um retorno ao centro espiritual primordial.

O sujeito lírico assume uma perspectiva de profundidade, volta-se para o interior das coisas, valoriza o elemento água como substância de devaneio da criação, ao mesmo tempo em que evidencia a arte geométrica como fórmula de organização do espaço, exemplo presente nas figuras "ângulos vivos do vento", "água delgada e comprida", "estradas da água", "centro do Generalife", "canto alto do Alhambra". A beleza desenhada é irmã dos arabescos, explícita descendência da significação matemática árabe, e corresponde à intelecção que o Sol vai identificar na "água de fogo" e na imagem lunar da "água de frio". Portanto, o Sol é signo de poder e ao conhecimento intelectivo, manifesto nas coisas visíveis e "a água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada" (BACHELARD, 1997, p. 163). Murilo Mendes também em *Espaço Espanhol*, ao escrever sobre Granada, refere-se favoravelmente à água doce:

> [...] Recuando o horizonte, caminhamos nos terraços altos, nas plataformas ora nuas, ora atingidas por uma fértil vegetação. Assimilamos a – dilacerada pela história- funda tradição mourisca, proposta duma cultura, duma política diversas; inserimo-nos no drama, na luta, na série secular de erotismo, construção e destruição. Assim, reconstituindo as linhas de força ora favoráveis ora adversativas ao desígnio mouro, percorremos o interno dos palácios, logo tocando o território da água, divindade natural (e técnica) do lugar. Escreve Azorín: '*el agua que en Granada llega a su más alta expresión de delgadez y limpidez; el agua es el culto supremo de estos*

> *moriscos'*. Servindo-nos desta frase como santo – e senha, iniciamo-nos desde a primeira hora aos jardins do Generalife, a suas vastas alamedas (não recuamos mesmo diante da suspeita palavra repuxo); jardins que além de outros aguçaram a meditação de Manuel de Falla, resultando daí uma espanholíssima partitura [...] (MENDES, 1997, p. 1180).

Mais uma vez a imagem da água nutridora é uma escolha que revela o fluido magnético instituído como elemento de consagração daquela civilização que, espetacularmente acreditou no espaço fundado na emoção, combinando elaboração técnica e vertigem passional, espécie de abismo criador ou energia agônica; a glória visível e o forte prestígio, em contexto oposto, trouxeram o difuso e insólito aniquilamento.

Já em *Janelas Verdes*, por meio de alusões ao elemento água, Murilo Mendes deixa transparente o grande itinerário que a experiência portuguesa concretizou. No setor I, referências a lugares despontam preparando a apreensão do ritmo acentuadamente marcado pela influência do mar que aparece como predominante nessa obra:

> [...] Voltando a um tema que me obseda, exprimo a palavra da minha perplexidade defronte do mar. Bem sei que ele (ou Ele), embora me escape, é próximo, tocável, banhável, contaminável, cheirável, televisionável, absorvível; mas tanto os homens exploram-no, quanto fica por explorar [...] (MENDES, 1997, p. 1.384).

Cidade concebida sob o impulso que o mar desenvolve, nessa obra aparece esse fascínio tanto quanto pelo terrestre, mas a extensão atlântica se expressa por uma verdadeira profusão de signos rememorados no transcorrer da escrita de *Janelas Verdes*: pesca barco, nave, bacalhau, sal, nevoeiro, correnteza cotidiana, etc.; essa seqüência de representações circula pela obra e aponta para uma fisionomia espacial portuguesa em seu empenho coletivo de conquista. Obsessão que circunscreve a si mesma um imaginário marcado pela mobilidade

que a água consegue estimular. É um efeito que traz consigo um contraponto ao sedentarismo, energia especial das gentes que se tornaram lenda viva do seu tempo:

LISBOA

A João Gaspar Simões

1

> Lisboa é consabidamente bela. Sua posição natural pastoreando o rio e o mar; em colinas, mais autênticas que as (portáteis) de Roma; a luminosidade do céu superlativo, as vistas descortinadas dos numerosos miradouros, além de outros elementos que subtraio ao texto, propõem-nos a fruição de um cenário onde dados positivos e negativos se conjugam. Tanto assim que nos testemunhos dos escritores portugueses sobre a capital misturam-se admiração e repulsa. Torna-se obrigatória a citação do texto considerável, 'O sentimento dum ocidental', em que Cesário verde mostra o ambiente de Lisboa dos anos 1870-80, refletindo a passagem da cidade às novas condições físicas e materiais trazidas pela técnica, passagem essa exaustivamente documentada num livro de Joel Serrão. O realismo do poeta, sua excepcional agudez (aumentada pelo estudo de Baudelaire) impelem-no a uma visão pessimística da cidade; visão de conjunto e de detalhe culmina no registro da persistência do sofrimento humano que 'busca os amplos horizontes'. Recordo também a palavra de Eça: 'O! Lisboa, tu não tens caracteres, tens esquinas!'. Vê-se que o romancista alude, não à parte física, mas a um aspecto moral da cidade. Tendo vocação para advogado de defesa, e não para advogado do diabo, a *pietas* me incita a silenciar outros testemunhos que, machucando Lisboa, oprimem-na [...] (MENDES, 1997, p. 1408- 1409).

A consideração assinalada pelo rio e pelo mar, desdobra-se no postulado da imaginação que não se estabiliza em nenhuma dimensão; absorvida pela limpidez e transparência do mar, Lisboa vai exprimir sua sombra nas águas escuras do rio, tensão que também traz a presença do grandioso mistério do "céu superlativo". As forças dos elementos imagéticos são apresentadas de tal modo, que palpita a instabilidade sentimental dos habitantes desse espaço, porque as representações brotam de uma atmosfera que irradia energia, gerando uma corrente de efeitos muito ampla. São estimulados os sentidos, fato que evoca a disposição de ânimo mobilizadora, primeiro a admiração, depois o deslocamento em busca de experiências de novidade. As águas circundantes e o testemunho do céu especificam figuras de sedução

móveis revelando o devir, os desejos de alteridade, objetos poéticos dinamizados pelo movimento que os transforma: “em particular, os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação” (BACHELARD, 2001, p. 10).

Contudo, em Lisboa, o elemento aéreo aparece em confluência com a imaginação da água, despertando reflexos a partir da natureza viva, indicada em sua ambivalência; a incomparável força oceânica trouxe aos lusitanos estranhos enigmas, caleidoscópios fabricantes de prazer e angústia, paisagem espantosa, misto de suavidade e fúria, mas, em outro ritmo, o rio também faz a fisionomia do lugar. Nas águas profundas está submerso o passado, a dolorosa história, as horas fatais: “essas águas, esses lagos são nutridos pelas lágrimas cósmicas que caem da natureza inteira: ‘negro vale - e curso de água umbroso - e bosques semelhantes a nuvens, cujas formas não se podem descobrir devido às lágrimas que gotejam por toda parte’” (BACHELARD, 1997, p. 67).

Os compostos míticos da mentalidade lusitana recebem o adensamento que a cronologia histórica pesquisada pelo autor amplia, em “Lisboa”, assim como no conjunto da obra *Janelas Verdes*, deflagra-se a ousadia cromática, forte traço da prosa poética que convive com as evidências culturais, homenagem individual que Murilo Mendes tornou universal.

4.4 A DIMENSÃO DE MOBILIDADE DO ELEMENTO AR

O elemento ar é oposto à terra, assim como a água ao fogo. Em sua composição dual, aparece associado aos perfumes, aromas, vapores, ao céu, à nuvem, ao vento, quando o céu é noturno traz constelações, essências vinculadas às dinâmicas da altura, porém, se predomina em sua dramaticidade, o elemento traz o vendaval. O ar valoriza a imaginação porque desperta

a consciência poética a partir de seu movimento condutor a novas experiências sensoriais, ele inspira emoções sendo sinal decisivo para estimular o devaneio.

O poder aéreo tem a dinâmica triunfante da ascensão, dos desejos de vôo, do desejo de crescer, quer dizer, é a substância primordial da vontade de liberdade, a sua outra face apresenta-se pela imagem da queda. Em outras palavras, pode-se dizer que a dimensão simbólica do ar volta-se às questões referentes à fuga diante do tempo ou à vitória sobre o destino; isto é, move-se pela expressão filosófica em sua luta contra as trevas, a queda, a animalidade.

Prestar atenção aos sinais do tempo tem implicação dramática, atualizar essas reflexões significa tecer redes de relações entre o emocional, o sensível e o estético; é pelo regime diurno que essas distensões perceptivas opressivas são inventariadas e afrontadas através da palavra em movimento que evoca abstrações: "há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade" (BACHELARD, 2001, p.259).

Portanto, em verso ou prosa, a imensa paisagem estimula a pronúncia da profundidade interior do homem, ocorre um estado de devaneio que tem poder iluminador: "existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver bem, de ver longe, e esse orgulho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la" (BACHELARD, 1988, p. 176). Mas, e o que dizer do poeta que colore com as palavras como Murilo Mendes?

Com ele a denominação plástica ganha ocorrência fundamental: "como marcada pela atenção à visualidade, ao físico, ao concreto, ao espaço, e assim por diante, são modos assemelhados de aproximação a uma questão diversificada em sua realização" (GUIMARÃES, 1993, p. 63), possibilitando também pensar sobre as virtualidades do real instruídas pelas figuras sensíveis da alteridade:

O TEMPLO DE SEGESTA

Porque severo e nu, desdenhas o supérfluo,
Porque o vento e os pássaros intocados te escolhem,
Sustentas a solidão, manténs o espaço
Que o homem bárbaro constrange.
Em torno de tuas colunas
O azul do céu livre gravita.

Que música nos vem do número e da paz,
Que música nos vem do espaço organizado.
Propício ao ritmo é o deus do número,
E pela seqüência do ritmo
A unidade do tempo se reconstrói.

A Segesta com amor e lucidez eu vim
Colher o que a morte não selou,
Sondando o oráculo que és tu mesmo,
Tuas linhas de força e calma pedra.

O espírito em diagonal te aceita
Para romper a angústia das origens:
Na luz afiada de Segesta
Forma e solidão se ajustam.
(MENDES, 1997, p. 566).

É possível conceber o destino do homem cifrado numa imagem porque no poema ocorre o movimento cíclico de ascensão e queda, descobre-se o estágio que foi elemento expressivo da história da Sicília e que agora, o ciclo da destruição tornou emblemático, porém ampliado. O sujeito poético mostra-se reflexivo, empenhado em reler a "angústia das origens", ao mesmo tempo em que faz aparecer a representação do tempo em seu caráter dialógico vinculado ao jogo de intersignificações dirigido às expectativas para o futuro e para o passado. A partir do espaço da ilha siciliana, misto de aridez e lugar de intimidade, imensidão do mar e fluido aéreo, assim como força imaginativa da energia ígnea suscitada pelo Sol, projeta-se num diagrama poético, prova ou suposição capaz de afastar do corrosivo esquecimento a dimensão do agir e a dimensão do padecer desses Outros que partilharam o lugar. A cálida intimidade terrestre, silente oráculo guardado na pedra, transmite evidências das gerações anteriores, faz o passado escapar às cronologias, mas também adiciona a reinterpretação

desses conteúdos carregados de sentido. As colunas são alusivas à civilização greco-latina do sul da Itália, são o "rastro" deixado pela forma, já a música do número e da paz, do espaço organizado pelo ritmo e pelo deus número, é a tradição transmitida e recebida, ambas em profunda afinidade: "se a tradicionalidade constitui a dimensão passada do espaço da experiência, é no presente que esse espaço é reunido e pode ampliar-se ou encolher-se" (RICOUER, 1997, p. 391).

Observa-se a ligação entre imaginação, memória e poesia, coincidência unida às imagens que reportam à intimidade; o sujeito lírico que respira a alma oceânica das origens segue a vida que o sopro cósmico engrandece, seduzido pelo sol e protegido pela terra, ganha a poesia, orientam-se as afetividades:

> Em outras palavras, para ter a impressão de que duramos - impressão sempre singularmente imprecisa - precisamos substituir nossas recordações, como os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação, numa ondulação dialética. Não há recordação sem esse tremor do tempo, sem esse frêmito afetivo. Mesmo nesse passado que acreditamos pleno, a evocação, a narrativa, as confidências ocupam o vazio dos tempos inativos; sem cessar, quando recordamos, estamos misturando, ao tempo que serviu e ofereceu o tempo inútil e ineficaz. A dialética das felicidades e das dores nunca é tão absorvente como quando está de acordo com a dialética temporal. Sabemos então que é o tempo que toma e que dá. (BACHELARD, 1988, p. 37- 38).

Justifica-se o caráter dialógico porque reconfigura-se o passado, o que também ocasiona as mesmas observações sobre o futuro vislumbrado: "adquirimos subitamente consciência de que o tempo vai tomar ainda" (BACHELARD, 1988, p. 38), e como está explícita a idéia da extensão de tempo, estudada como apreciação inquietante a respeito do devir, se exerce a percepção do Regime diurno das Imagens, espécie de análise das forças causadoras desse desenrolar.

Já no poema "O dia do Escorial", de *Tempo Espanhol*, surge a estrutura do imaginário noturno, promovendo imagens que procuram um fator de constância na fluidez temporal, desejo levado adiante pela obstinação tornada visível na magnitude material que o núcleo semântico evoca; o elemento aéreo predomina sendo seguido pelos demais:

O DIA DO ESCORIAL

Escorial de soberba,
No teu granito abstrato, cinza,
Considerei a transição do mundo:
Provisória figura armada de janelas
Simulando horizonte livre.
*
O espaço o espaço o espaço aberto.
O rei taciturno conhece
O espaço temporal do homem, e diz:
- Levantei Américas
Levantei o cadastro da terra.
Trajei o sol. Construí o céu futuro.
Ilustrando Espanha, castiguei-a:
Já que a figura deste mundo passa,
Inda Felipe sou -.
*
O rei que demarca a terra,
Minucioso e preciso,
Ocupa na sua cela o espaço de dois metros.
*
Desmembrado da angústia do tempo,
Longa é a faixa do escorial: deslocando o espaço
Subsiste abstrata
Na arquitetura da serra que supõe
A fadiga do homem.
(MENDES, 1997, p. 587)

O Mosteiro do Escorial[6], de "estilo herreriano" é, simultaneamente, um palácio, um convento, uma igreja e um panteão, conforme desejo de Filipe II, o monarca espanhol que mandou construí-lo em 1563. A característica mais relevante do mosteiro é a simetria, sua

[6] Em 10 de agosto de 1557, data alusiva a São Lourenço, o exército espanhol, sob o domínio de Filipe II, ganha a batalha de S.Quintín e como ação de graças pelo triunfo, é idealizada a construção austera e simétrica do Mosteiro do Escorial; o edifício retangular tem o aspecto de uma grelha, instrumento sobre o qual S. Lourenço foi martirizado.

planta é um enorme retângulo, quatro torres maciças limitam o mosteiro nos quatro ângulos, forma típica espanhola nas construções civis e militares. Durante seu reinado, Filipe II era conhecido por seu interesse pela literatura e pela pintura, importante referência cultural do *Século de Ouro* das letras espanholas e que o rei ajudou a consolidar, mas esse caráter contrastava com seus fracassos na política internacional, juntamente com sua intolerância religiosa, que o fez restabelecer o Tribunal da Santa Inquisição; sua tirania que, no poema, surge através da metonímia "figura armada de janelas/ Simulando horizonte livre", e a ineficiência administrativa, determinaram a subseqüente decadência espanhola.

Localizado na serra de Guadarrama, a 40 km ao norte de Madrid, desde seu interior o impiedoso soberano sonhou governar o mundo, conseguiu alçar a civilização espanhola à hegemonia européia, mas seus planos sucumbiram diante dos acontecimentos históricos posteriores. O conjunto do imponente Mosteiro está composto por um acervo de obras raras, entre manuscritos, livros e telas, foi incluído na Lista do Patrimônio Mundial da Humanidade, em 1984, e representa importante referencial na construção do imaginário espanhol.

Quando é confrontada a riqueza imagética do poema com os fatos da história política espanhola, observam-se, de um modo geral, impressões que são capazes de revelar a compreensão do entrecruzamento temporal; rastros, documentos e a sucessão das gerações (re)inserem o tempo vivido no tempo do mundo; revela-se o vínculo que engloba a vida de todos aos seus eventos. À medida que o sujeito poético vai fornecendo as imagens, a intensidade da profusão das cores encontra-se com os quatro elementos que oscilam no poema; já o Escorial, visto como fortaleza em forma de retângulo, acentua o símbolo da integridade interior, as inúmeras janelas são "os olhos" voltados para as possíveis ameaças a essa interioridade que se quer inacessível; também parece haver a intensificação do paradoxo já que ao desejar-se perene, mas pelo ardil, o rei taciturno foi tragado pelo inevitável devir temporal e, quando surge "o espaço o espaço o espaço aberto" transfigura-se "a angústia do tempo e se "desloca o espaço" isto é, as gerações que sucederam essa temporalidade, apesar

de “suposta fadiga” tiveram o espaço aberto para “subsistir no abstrato”, o regime do imaginário traz o gesto simbólico da *gulliverização* – vista na magistral dimensão do palácio que aparece em contraponto ao também imenso espaço aéreo para dar à terra, clareza intuitiva, devaneio dinâmico, espelho, reorganização, subsistência; graças a isso a estrutura histórica do Regime noturno aniquila a fatalidade da cronologia, isto é, não se pensa em esquecer o tempo, mas ao contrário, em como relacionar-se com o seu devir.

Em *Espaço Espanhol*, a retomada do fascinante Escorial está investida da dualidade de sua consecução:

> ESCORIAL
>
> [...] O Escorial é moderno, *poético*; resulta do gênio de invenção dos arquitetos Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera e frei Antonio de Villacastín, além de muitos decoradores e pintores (entre eles El Greco e Tiziano), ajudados pela metódica fantasia dum *metteur-en-scène* excepcional, Felipe II, e pela beleza natural do lugar. Contrariando leis matemáticas, direi que representa uma idéia infinita dentro da área do finito. Pode figurar entre as obras maiores da Espanha e da Europa. Com perdão de Ortega y Gasset, viva o martírio de São Lourenço, causa remota deste monumento ao espaço e ao tempo, objeto de obsessão do menino Salvador Dali e, mais que tudo, de um rei que sonhava catolicizar a Europa; e que, depois do desastre da Armada Invencível, declarou: ‘que não a mandara contra os elementos, mas contra os heréticos’. Não se poderia ser mais espanhol.
> (MENDES, 1997, p. 1135).

Assentado no solo árido do centro geográfico espanhol, aproxima-se em extensão e evidência da pressuposição que envolve, ao mesmo tempo, dois espaços e dois modos de ser: o profano e o sagrado “o limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (ELIADE, 1992, p. 24). Ao ser criado pela mão do homem o Escorial tem o empreendimento finito qualificando o fundamento da terra, do altar erigido na pedra, validação da posse do

território porque um "rei sonhava catolicizar a Europa" e, também, de outra parte, está a consagração do espaço, isto é, se estabelece uma comunicação com o Céu, Cosmos organizado, nesse caso pela fé católica que o reino de Filipe II desejou consolidar.

Já em *Janelas Verdes*, a expressão poética exalta com maior ênfase as imagens da água, manancial da consciência mítica, aquela que permite recorrer aos substratos originais do inconsciente coletivo, mas também à consciência existencial, do ser que fala a si e aos outros, que registra o espanto diante da mobilidade de todas as coisas e, sobretudo, mostra a representação que se refere à água como um "embrião que dá à vida um impulso inesgotável" e "se a água se torna preciosa, torna-se seminal. Então ela é cantada com mais mistério" (BACHELARD, 1997, p. 10), é por isso que as metáforas para a imaginação da matéria na obra *Janelas Verdes* têm na água sua principal força original e de poder singular, sendo seguido pelos outros elementos, apesar de tais recorrências estarem presentes em menor grau; atente-se para a sublimação das categorias materiais de idéias que esboçam a consciência intelectual para um novo espírito por parte de muitos autores modernos do séc. XX e que cabe também a Murilo Mendes: "esse espírito de síntese larga e livre põe em ação o mesmo jogo dialético que o jogo inicial das geometrias não-euclidianas" (BACHELARD, 1978, p. 99), valor observado na construção do projeto poético de Murilo Mendes e que surge explícito em *Janelas Verdes* pelo poema em prosa que segue:

CABO CARVOEIRO

A Mario Ruivo

> Tudo é terrível. Tudo é espantalho, espantável. Tudo ameaça precipitar tudo e todos. Tudo consegue retornar ao princípio e ao fim. Tudo é político, elíptico, oblíquo, ambíguo. Tudo é marítimo, árido, rochoso, ventoso. Tudo é tangente ao labirinto da sensação e da consciência. Tudo é desagradável. Tudo é futuro ou pré-histórico. (MENDES, 1997, p. 1397).

Nota-se a busca de novos valores para exprimir idéias ou sensações, ação que precisa encontrar novas formas de expressão para dar sentido às transformações ocorridas na percepção do cotidiano; aos poucos, se esboça uma tomada de consciência, mobilização dos sentidos em harmonia com o devaneio poético, a contemplação do mundo ganha novos contornos, a apreensão das pequenas coisas adquire cada vez mais a amplitude da subjetividade.

4.5 AS PROPRIEDADES IMAGÉTICAS DO ELEMENTO FOGO

A construção da imagem do elemento fogo – em função do devaneio poético – busca empreender o desvendamento das aparências do saber, para essa articulação, deverá sintetizar o objetivo e o subjetivo, porque incluirá a intuição pessoal e a intelecção; movimento, portanto dual, sinuoso, difícil que gera a fuga para curar dúvidas e para fortalecer as convicções subjetivas. O jogo de percepção visual comandado pelo desejo, pulsão de base sensorial, traz consigo o bem e o mal, isto é, propõe conhecimento ou abismo, na dialética da pureza e da impureza; recursos simbólicos que ultrapassam a dimensão do real oferecendo uma significação à existência humana. Por essa razão, os símbolos do fogo têm a característica de aflorar sentimentos e remete a uma geometria do Eu; o processo mencionado emerge no poema da obra *Siciliana*:

O ESPÍRITO E O FOGO

No Cabo de Santo André
- Eis o sol e sua espada-
Um fogo alto me falou:
Que vem do centro da terra,
Vem do oráculo temido.
De algum deus desencadeado
Será emissário, ou flecha?

> "Sou aquele gênio outrora
> Nascido da terra e do ar.
> Crio a síntese futura
> Do antigo e do vir-a-ser.
> Gerei a rosa dos ventos,
> Concilio os horizontes.
> Um demônio me acreditam:
> Eu sou o comunicante
> Entre os elementos contrários.
> Aponto ao homem o roteiro
> Feito em tempos primitivos.
> Com o prodígio do meu sopro
> Unirei terra, homem e Deus".
>
> Sobre o ventre da Sicília.
> Eis o sol e sua espada.
> (MENDES, 1997, p. 572).

Verifica-se no poema "O espírito e o fogo", o aparecimento dos quatro elementos, o que parece assinalar o sentimento de arrebatamento pelos mistérios autenticamente cosmogônicos, diz-se sobre o que representa a origem e evolução do Universo, desdobrando-se desde a Sicília, portanto, mais uma vez o sujeito lírico enriquece o verso através do texto metonímico; cumpre-se o tratamento da poesia como expressão da função lúdica, ao mesmo tempo enigma, ritual, divertimento, profecia e arte, floresce em tal atitude uma nova compreensão, reveladora de que:

> A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a idéia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. (HUIZINGA, 1999, p. 134).

Sobre o título "O espírito e o fogo" surge a instância do transcendente, já que dá indícios de uma projeção supra-real do universo, associação feita ao regime noturno das imagens; no

centro da Sicília exibe-se a extraordinária fusão dos quatro elementos, do entrelaçamento das imagens particulares funde-se o espírito da quinta essência, coroando o fundamento, "unirei, terra, homem e Deus", "Sol" e "espaço" desenvolvem os instintos primitivos do psiquismo criador: "saber e fabricar são necessidades que é possível caracterizar em si mesmas, sem colocá-las necessariamente em relação com a vontade de poder. Há no homem uma verdadeira *vontade de intelectualidade"* (BACHELARD, 1999, p. 18). Ambivalência porque surgida entre o estado primitivo da natureza e o desejo de conhecimento para esculpir o ser, o amor, o Outro: "o suave calor encontra-se na origem da consciência da felicidade. Mais precisamente, é a consciência das origens da felicidade"(BACHELARD, 1999, p. 59), mas que não pode esquecer que da luz radiante, ígnea, "oráculo temido", poderá advir "algum deus desencadeado, emissário ou flecha", isto é, o caráter essencialmente ambíguo de que o acesso ao conhecimento está investido, no interior do homem, podendo trazer sua exaltação ou precipitar sua queda.

Em *Tempo Espanhol*, a criação imaginativa de Murilo Mendes apresenta o poema "Sol de Granada" e reúne sob a metáfora do sol (fogo criador) o centro cultural da Espanha árabe, circunscrita em Granada, lugar de plurais subjetividades, sempre diante "das duas faces de Espanha", cristã e moura, sagrada e profana:

O SOL DE GRANADA

À memória de Manuel Altolaguirre.

O sol de Granada aspira
Arquiteturas abstratas.

O sol de Granada gira
O corpo de Lindaraja.

O sol de Granada inspira
Sangue e ritmo de gitanos.
O sol de Granada mira
As duas faces de Espanha.
(MENDES, 1997, p. 611).

Os alicerces culturais da tradição árabe na Península Ibérica foram construídos nas terras montanhosas, secas e sob o rigor do sol mediterrâneo da região da Andaluzia, entretanto, o fogo central nessa terra vitalizou culturas díspares, alimentou a Espanha cristã do gênio árabe e trouxe o amor geométrico da cruz para junto do povo da lua crescente; sol obsedante que permitiu por longo tempo que o sonho dessas "arquiteturas abstratas" pudesse ser erigido sem demarcatórios e rudes estandartes, tempo épico em que o "o sol pode mirar as duas faces da Espanha"; na vida secreta e áspera de Granada o sol descobre a sensualidade feminina e dá voz às origens ciganas, ritmo e sangue que recordam antigas raízes da civilização do sul.

O sol de Granada desenha vários edifícios imaginários, funde elementos, conserva a unidade, é companheiro de evolução, cúmplice de um sonho, sua chama fluida trabalha a favor do homem, eis o exemplo do vigor extraordinário de um povo que não se deixou esgotar pela substância quente, ao contrário, absorveu seu valor nutritivo e exaltou o princípio da vida; sol de Granada, metáfora para a nutrição vitalizadora advinda do Oriente que propiciou o encontro, o sopro orgânico às duas faces da Espanha.

4.6 AS IMAGENS TÍPICAS DO ELEMENTO TERRA

A voz que a matéria terrestre anuncia pode ser estável e tranqüila, ou plena de dificuldades e paradoxos, e desperta dois movimentos distintos, a extroversão ou o trabalho prático, que fortalece o devaneio ativo, espécie de convite à ação sobre a matéria; e a introversão ou trabalho de repouso, quando o devaneio adquire uma valorização das imagens da intimidade, contudo, segundo Bachelard: "todas as imagens se desenvolvem entre dois

pólos, vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade" (BACHELARD, 2001, p. 7).

A partir da investigação das quatro obras analisadas, é possível perceber a prevalência do elemento terrestre em *Siciliana, Tempo Espanhol e Espaço Espanhol*, que são seguidas em menor presença, mas igualmente significativa pelo fogo, água e ar, já na obra *Janelas Verdes*, a água é recorrente na maior parte dos textos. Apesar dessa constatação, também se conserva como base do material escrito por Murilo Mendes, a consciência que chama à vida e que admite o jogo de inter-relações das imagens da matéria na construção do verso; o timbre do poeta nasce propositadamente, minuciosamente, do dramático sopro, do prazeroso ou abismal rochedo, da intimidade das águas, do vital calor, lamento e exclamação circulam o tempo todo, talhando a palavra, mostrando acordos ou silêncios, impossível investigar a matéria da vida sem contrastes; Murilo Mendes imprime seu caráter, vigilante e fascinado, traduz o tempo físico e transmite senhas para a decifração desse maravilhoso espetáculo da vida. No espaço monumental da Sicília, onde a glória de antigas culturas inscreveu seu nome, o orgulho fértil e o tom áspero encontram-se com a pesada rocha e com o ígneo enxofre:

CANÇÃO DE TÉRMINI IMERESE

A Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Pesquiso a forma no caos,
Pesquiso o núcleo do som.

Ò pedra siciliana,
Enxofre, mar de cobalto;
Sondei a força concreta
Dos elementos, do deus.

Mas quem, o sol desvendando,
À terra me comunica?
Sem o filtro da morte quem
Me faz absorver o azul?

A Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Transformei-me à minha imagem,

> E o mesmo oráculo sou.
> (MENDES, 1997, p. 568).

Diante da matéria surge a revelação da vontade de agir, espécie de onirismo ativo unindo imaginação e vontade num mundo onde a beleza e a morte são limítrofes; a força humana em lugares como a ilha siciliana, tem emergências, porque as substâncias do sol, do mar de cobalto, do azul e da pedra dirigem energias, reclamam a transposição da imensidão, para durar, é preciso agir, e imaginar que os elementos segredam lucidez ou derrotas.

No mesmo instante em que aparecem imagens de beleza, a função do elemento enxofre no poema traz a propriedade da ação transmutadora, princípio gerador masculino correspondente ao fogo, neste caso, aquele que em sua força esterilizante espalhará na terra o aspecto infernal: "para os alquimistas, o enxofre estava para o corpo como o sol está para o universo O ouro, a luz, a cor amarela, interpretadas no sentido infernal de seu símbolo, denotam o egoísmo orgulhoso que só busca a sabedoria em si mesmo, que se torna a sua própria divindade, seu princípio e seu fim (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 374). E, ainda, por sua própria força que a maneira de viver nessa paisagem, suscitada pelo abismo rochoso, pela presença ameaçadora da força invencível do enxofre ígneo, que o ventre da terra torna-se opressivo; o sujeito lírico filtra os limites da matéria e absorve a solidez íntima que o lugar lhe confere, transforma sua imagem: "na paisagem dinamizada pela pedra dura, pela rocha de basalto ou de granito, um rugido negro cava o abismo. O rochedo grita" (BACHELARD, 2001, p. 160) e, entre o rochedo e as águas, imagens de profundidade induzem a procura do oráculo, espelho, sutileza interior, profundidade legendária, verdadeiro regresso à mãe. Há uma busca por todos os enigmas humanos, devaneio de natureza dinâmica noturna, ida e volta para pesquisar a "forma do caos" e o "núcleo do som": "assim uma espécie de onirismo panorâmico responde à contemplação da paisagem, cuja profundidade e

extensão parecem chamar os sonhos do ilimitado" (2001, p. 301), passagem que amplia as forças íntimas.

Mais uma vez o devaneio da vontade surge para consagrar a imaginação da matéria como movimento de extroversão, em *Tempo Espanhol*:

PODER DE RONDA

O homem cavalga a rocha,
Domina o áspero abismo.
Não sinto crescer o ar,
Nem a figura do tempo.
O pé de quinze rochedos
Calça a água severa e muda.
Ouço o coral dos rochedos
Na profundeza da Espanha.

A força núbil do horizonte
Oprimindo a campina redonda,
Dorme contagiantes animais
Sonhando-se uns aos outros.
Sem penumbras nem aromas,
Nem prazer de simetria,
O espaço de Ronda adstringe
O corpo que se subtrai.
(MENDES, 1997, p. 609).

"Cavalgar a rocha" e "dominar o áspero abismo" qualifica a vida dinâmica que tem algo a fazer, espelho energético da história, mentalidade com suficiente distinção para assegurar que o opressivo espaço obteve um rival à sua altura. O gigantesco rochedo induz a vontade de quem queira afrontá-lo: "a contemplação ativista das rochas pertence conseqüentemente à ordem do desafio. É uma participação em forças monstruosas e uma dominação sobre imagens opressivas" (BACHELARD, 2001, p. 153), portanto, é a imagem da ampliação, mas o esforço humano, mesmo aprendendo a linguagem da dureza sente que viverá em constante vertigem diante do colossal mistério: "o espaço de Ronda adstringe/ o corpo que se subtrai", permanente viagem ao interior de si mesmo, meio simbólico de admitir a entrada no ser da terra, descida profunda para descobrir o próprio psiquismo.

As formas terrestres exaltadas em prosa poética na obra *Espaço Espanhol*, trazem "Córdoba" como um dos emblemas da memória árabe que subsistiu diante do fanatismo religioso institucionalizado na Espanha medieval, marcada pelo contraste: "onde o diálogo cede passo ao monólogo, as sombras ajusta-se à cal" (MENDES, 1997, p. 1178).

Em “Córdoba”, falar da matéria terrestre é voltar a referir-se ao espaço síntese entre a Espanha moura e a Espanha cristã, tal como apresenta o poema:

> CÓRDOBA
>
> [...] ‘*Aurora de ti misma’*, escreveu Góngora de certa mulher. Ou de Córdoba? Não consigo adormecer, pulsa-me Córdoba em todas as partes do corpo e do não - corpo. Da varanda do hotel Zahara pressinto, traduzo a respiração vegetal das *plazuelas* próximas. Córdoba prende-me á matéria terrestre; irreversível, cidade de emblemas em contrastes, a mais africana das cidades espanholas propõe-nos uma síntese concreta de Oriente e Ocidente; *luces duras*. Conhecendo-a, quem não guardaria espanto de Córdoba?
> (MENDES, 1997, p. 1179).

À margem do rio Guadalquivir, a cidade de Córdoba mesmo diante da intensidade do sol andaluz tem a terra energizada favoravelmente, característica que lhe rendeu a condição de antiga capital de *Al-Andalus*, seu espaço está marcado pelas construções arquitetônicas do emirado e do califado do mesmo nome e também, pela arquitetura religiosa cristã, por isso cruzam-se linguagens na intimidade de Córdoba e o engenho criativo que nutriu a sua terra vem acompanhado inclusive da imagem de repouso, porque sua paisagem suscita a sedução e o desejo de abrigo.

Nessa perspectiva, a exuberante substância de um lugar como Córdoba traz também outra maneira de sonhar, consciência orgânica advinda do cenário magnético, de ampla significação imagética, devido à multifacetada expressão cultural; Córdoba pode ser a casa fronteira de dois mundos, o cristão e o mouro, induzindo ao desejo de introspecção, a “pulsão do não-corpo” e poder ser nascimento real, retorno à vida consciente, “pulsão do corpo”; em Córdoba, a magia envolvente das tradições de vários povos faz com que o observador se submeta ao seu poder nauseante ou á sua proteção lúcida, interessantes ensinamentos que alguns lugares conseguem materializar.

Já em *Janelas Verdes*, a terra conhece a força nutritiva ou delirante da água, lugares e gentes flagrados pelo destino do impulso natural, espírito em constante tensão, considerando correntes e movimentos e fortalecendo sentimentos antinômicos, vontade de habitar e vontade de ampliar horizontes.

A força terrestre dependente dos desígnios das leis físicas haveria de provocar ambigüidade também em relação às consciências, estáticas, austeras, introvertidas em seu desejo de repouso ou determinadas pela voz estridente do desejo de domínio, muitas vezes subvertido em cobiça, a extroversão combatente em seu duplo desdobramento gerou limitações desconfortáveis:

ÂNCORA

A António Ramos Rosa

> Os grandes monumentos de Âncora, bizantinos, românicos, góticos, não existem ou subsiste. Pelo que os levanto agora, consideráveis, no espaço. É pena: explodindo de raiva, imediatamente os destruo. Assim obedeço a um impulso implacável, a um signo próprio do nosso modo de ser: não oscilamos todos entre o instinto de construção e o de destruição? (Esclareço que, para desbanalizar a palavra 'implacável', usei-a no sentido de 'sem placa', 'difícil de ser situado'.) Vacilo também à idéia de reconstruir esses monumentos: que fadiga seria penetrar seus recantos, percorrer quilômetros de salas, galerias, corredores, estudar todas as suas obras de arte, siderar-me por alguma turista de grande fascino, escapar à superposição dos séculos! [...]
> (MENDES, 1997, p.1.392).

Na terra de "Âncora" encontra-se o instinto plural português pela afluência de inúmeras culturas, multiplicidade de pensamento que consagrou o lugar ao diálogo ou ao silêncio, subsiste esse olhar anunciado com sutil ironia pelo sujeito poético, intricada presença em lugares aonde as águas conduziram para dentro da terra força, mas também o seu contraponto de finitude, ambivalência da introversão e da extroversão; esses devaneios materiais oferecem a admissão das potências humanas, excelente recurso para considerar imaginação e poesia.

O vocabulário instaura sentidos de intenso conteúdo existencial, sugere traços, reencontro com a inefável beleza da vida: “o símbolo é, como alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1993, p. 11).

Murilo Mendes em inúmeras viagens alimentou-se de palavras e de silêncios que os encontros da identidade com a alteridade permitiram, a partir dessas circunstâncias, organizou a narrativa na estrutura não linear, lições importantes de uma materialidade artística que tem alcance contextual: “homem de tantos relacionamentos e de experiência intelectual ilimitada, Murilo Mendes não se recusa a desdenhar o séc. XX (incapaz, a seu ver, de construir grandes praças) e a lamentar o processo de banalização da cultura a que a automação e o espírito burguês levaram a civilização contemporânea” (LUCAS, 2001, p. 6).

Compelido ao trabalho literário, Murilo Mendes admite o entrecruzamento entre os vários planos, realidade e sonho, vivido e imaginário, passado e presente, o autor baseia a sua poesia na sensação e na verdadeira força operante dos desdobramentos, e da pluralidade da construção da consciência de si. Murilo Mendes circunscrito na modernidade, e no diálogo com a alteridade, convive com o inexorável racionalismo, mas valoriza os sentidos e as imagens, funde seu projeto poético no prazer sensorial, intelectual e estético, a liberdade enfim alcança a universalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A posição inconfundível do artista que compõe o sonho no cenário turbulento e contraditório da cidade em modificação situa a poesia como rebelião solitária, competindo pelo significado com uma realidade assentada nos moldes puramente racionalistas, contudo, alguns artistas preferem organizar-se em grupos e atraem para seu círculo pessoas que querem envolver-se na evocação de novas referências. Apesar das diferentes opções, todos ocupam uma posição privilegiada no mundo moderno descrevendo e materializando impressões que visam a negação/destruição da sociedade burguesa.

O dizer plural da retórica artística fundamenta argumentos que projetam uma série de representações coexistentes e, apesar das divisões conceituais e técnicas, as obras trazem denominadores comuns como o caráter de experimentação lingüística, o desejo de dizer o indizível e o pensamento crítico, percepções de um trabalho significativo e mantido durante as várias décadas que o séc. XX, em sua circunscrição contextual modificou e ampliou.

O discurso que foi a expressividade da transgressão inaugurou-se pela revisão do código, no momento em que as preocupações da literatura passaram a coincidir com as questões da linguagem; esse procedimento trouxe também a incorporação à experiência literária das técnicas de outras artes.

Observa-se a partir de então uma abertura a novas expressões, contudo, perdura na estética moderna a interpretação advinda de escolas anteriores, como por exemplo, a sensibilidade, a religiosidade, o isolamento contemplativo do Romantismo; o gosto pela palavra exata e a ênfase na escritura artística trazem marcas da presença do Parnasianismo; já do Simbolismo vem a exaltação da imaginação e da sensibilidade, todas estas tendências exaltam uma nova visão porque a possibilidade de pesquisa formal vai acompanhada da problematização da escritura, entretanto, diferentemente do romantismo, em vez da evasão, a

poesia moderna opta pela aproximação entre a força imaginativa e a realidade, ou seja, estabelece a relação entre o conhecido e o desconhecido, mas sem tornar a realidade falsamente misteriosa. O poeta, ao fundar uma realidade, conta com a linguagem existente, não precisa inventá-la de forma idealizada; ao fazê-lo, efetiva em valores plásticos o modo social, coletivo ou anônimo de múltiplas épocas e culturas, tal como se verificou na obra de Murilo Mendes.

Portanto, o mundo visto a partir de fatores sensíveis reafirma a disposição da arte moderna de ligar-se a uma base sensorial, revelando sensações integradas, modo de proceder que se une a uma concepção temporal capaz de reconciliar o princípio e o fim, pois formula um novo valor que passa a sustentar a operação poética: o poema não detém o tempo, mas o transfigura e traz outra dimensão, a ruptura, sendo assim salienta a heterogeneidade, a pluralidade, a crítica ao passado imediato, a aceitação da perpétua mudança.

Neste sentido, os mais diversos momentos do tempo mantêm entre si influência recíproca, dissipa-se a idéia de reconstituir o passado como ele poderia ter sido, já que, para a expressão da consciência histórica moderna todos os tempos e espaços confluem no presente.

Assim, a temporalidade renovada manifesta a experiência sensível do homem sob nova perspectiva porque desdobra, a partir do presente, as imagens em todas as direções, o que permite aceder à consciência de si; sem liberar-se do destino para entregar-se às pulsões, o homem resgata o sentido de sua existência. Nota-se que pela invenção poética moderna há um retorno às cosmologias antigas anteriores à modernidade, trazendo a noção de Outro Tempo e apresentando-o em outras contingências; por isso que a imaginação é revivida a partir dos autores do modernismo e da vanguarda com o aporte de outras culturas, numa radicalização de pensamento que se tornou urgente no Ocidente.

Revolução e Poesia, a partir do séc. XIX, inscreveram o reconhecimento dos elementos culturais de outras tradições, reconciliando oposições e aproximando-se do sentimento

religioso, se fortalece a idéia de pluralidade e evidenciam-se os relevantes trabalhos da construção social e cultural não européia.

Murilo Mendes, imerso no tecido constitutivo latino-americano de expressão periférica, descreve em torno de sua obra os movimentos e as circunstâncias que acentuaram a percepção e a procura de sentido para a vida cotidiana. A obstinação exibe experiências que são suas e de todos, o jogo livre entre o abstrato e o concreto habita o verso e propõe sem restrições os elementos da nacionalidade, mas, periodicamente, o autor sofre transformações, torna-se inquisitivo, insólito, crítico, acrescenta radicalidade à consciência perante sua época, mas não quer escolher correntes estilísticas, formula o conjunto de seu projeto através da liberdade criativa.

No contexto nebuloso e incerto do tempo no qual viveu, o poeta ampliou movimentos e programas, desenvolveu uma consciência orgânica, fundiu o visível e o invisível, o infinito e o finito com uma inclinação dual, para a doçura e para a aspereza, porque falar dos males do mundo traz a múltipla complexidade da fragmentação e dos movimentos descontínuos de expressão.

Mas o verbo para consolidar-se e afirmar a possibilidade de libertação da linguagem poética, move-se como energia em busca de outros seres, precisa da alteridade para realizar a conjunção do ser e do mundo. Murilo Mendes atravessou os momentos cruciais da literatura brasileira do séc. XX, adquiriu influência de uma produção artística ampla, conviveu com inúmeras pessoas, teve acesso a paisagens plurais, compadeceu-se com a condição do homem de distintos lugares e pôde forjar a poesia em pânico proclamando-a universal.

Autor de uma produção literária antiprovinciana, materializou na obra o marcante contato das pessoas, dos lugares e das temporalidades, glorificando a vida e definindo uma dicção que conduz à conotação sensorial.

Em *Siciliana, Tempo Espanhol, Espaço Espanhol* e *Janelas Verdes*, a força expressiva, temperada em solo estrangeiro, ganha um itinerário filosófico-existencial que se junta à

memória afetiva, reconduzindo ao coletivo, ao movimento lúdico e pictórico do mundo, mas também à consciência dilacerada, dramática, diante da realidade de todo homem.

Em Murilo Mendes a poesia liberdade se expressa com ornamento dual, pois conhece os dois lados, a beleza e a vulnerabilidade da existência, a luz e as sombras; por esta razão é possível observar nas obras analisadas, unidas em linguagem plástica, sempre uma espécie de jogo expressivo de pergunta/resposta ou de enigma/solução, de loucura/ lucidez, condicionantes formais que apontam para o conjunto dos temas que a modernidade trouxe para o processo de composição literária.

Essa situação corresponde à idéia que começa com a arte moderna, ou seja, a de fazer a experiência estética como visão e sentimento da realidade, linha de pensamento que vê a obra não somente como objeto de contemplação.

Celebrar a descoberta de uma dicção mais incisiva; experimentar a ausência da métrica e da rima ortodoxa, numa clara volta sobre os materiais de escritura, ou seja, sobre si mesma; interrogar a sociedade e sua estética faz a atividade artística cruzar-se com a sua função social, e, no contexto cultural de cada autor efetivaram-se estratégias que deram passo à liberdade de criação.

Baudelaire inaugurou a atitude crítica dos fins mesmo da poesia, valendo-se da ironia e do grotesco para falar do duplo movimento da arte contemporânea: o de busca e de autonegação. Seguido por Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, entre outros, os quais mesclam gêneros e assinalam o surgimento de novas sensibilidades, a fim de alcançar a plena realização da arte como ato exploração.

Murilo Mendes confirma a sua recusa de falar da realidade nos limites de uma interpretação exclusiva, para o autor, a anulação do tempo objetivo torna possível a coexistência de vários sistemas literários, por isso defendeu que os mesmos estão marcados pela pluralidade e pela descontinuidade essenciais.

O compromisso do autor com esta atitude encontra na escrita transtextual a descrição da rede de alteridades que o ajudou a elaborar sua obra, porque refundiu os dados do passado reconstruindo-os no presente com outra função, admitiu a ampla influência de pintores, músicos, poetas, cineastas como patrimônio interpretativo, fontes de sentidos que haveriam de estimular a forma, o conteúdo e a expressão de Murilo Mendes, atualizando-o permanentemente e multiplicando as metamorfoses que o fizeram não sobrevivente, mas contemporâneo de si mesmo.

Ao escrever *Siciliana*, *Tempo Espanhol, Espaço Espanhol* e *Janelas Verdes,* Murilo Mendes concentra, pelo admirável exercício de rememoração da cultura antiga, da cultura espanhola e lusitana, uma evidente assimilação das linhas de força que traçaram a construção de sua estética, pois o Eu diante do Outro inaugura modificações que trazem dinamismo à forma e aos temas. De *Siciliana* surgida no segundo pós-guerra até *Janelas Verdes* dos anos 70, Murilo Mendes mostra-se em novo processo de metamorfose, as obras indicam a palavra poética ganhando liberdade própria no cenário europeu, a alteridade estimulando a expressão muriliana, e confirmam a aceitação das raízes que influenciaram seu trabalho poético. O autor inventa a expressão no principio da transformação, permite a construção de sua literatura pela convergência da plural expressão de muitos autores e épocas, estabelece relações, reconcilia o disperso e torna-se moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Conferência sobre lírica e sociedade.” In: *Os pensadores*. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975, v. 48.

_____. *Teoria e Estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997. (Selo universidade: 60).

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaios da Cultura: 11).

ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes*. Petrópolis, Vozes; Rio de Janeiro, 1972.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARIÉ, Rachel. *Uma simbiose cotidiana*. Revista *O Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, n.2, pág. 9-13, fev. 1992.

ARRIGUCCI JR. Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1988 a.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988 b.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação da forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____.*O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira 11ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

_____.*Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 5ª. ed. São Paulo: Hucitec; Anna Blume editora, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca e RODRIGUES, Maria Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca e RODRIGUES, Maria Timponi Pereira. *Juiz de Fora: um mosaico construído por poetas*. In: NEVES, José Alberto Pinho et al. (orgs.) *Juiz de Fora: história, texto e imagem.* Juiz de Fora/MG: FUNALFA Edições, 2004.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan. (org.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. (Colección Alfar Universidad, 80. Serie "investigación y ensayo").

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975. (Biblioteca Tempo Universitário 41).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis, Gláucia R. Gonçalves, 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, Ecléa. *A substância social da memória*. In: *O tempo vivo da Memória*. São Paulo: Atelier, 2003.

BRAVO, Nicole Fernández. *Duplo*. In: DICIONÁRIO de mitos literários. Org. Pierre Brunel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPOS, Augusto et ali. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Signos, v.2).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (org.). *Diccionario de símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DEL PRADO, Javier. *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

DOLL JR., William. *Currículo: uma perspectiva pós-moderna*. Tradução Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____.*O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução René Eve Levié. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *A Imaginação simbólica. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.*

_____. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sérgio Bath.Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*; prefácio de Georges Dumézil; tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____.*O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FER, Briony et alii. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre guerras*. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac&naify Edições Ltda., 1998.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras; Juiz de Fora; Centro de Estudos Murilo Mendes-UFJF, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni e Dora da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FURTADO, Fernando F. F. *A Idade do Serrote: o menino experimenta suas ficções*. Revista de estudos literários *Ipotesi,* Juiz de Fora*,* v. 6, n. 1, pág. 33-47, jan./jun. 2002.

_____. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.

GARCEZ, Cecília de Macedo. *Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. Dissertação de Mestrado. UFJF, 2000.

GONÇALVES, Maria Cristina Ferreira. *Pode a Natureza Humana ser bela? A Filosofia da Natureza na Alemanha do séc. XIX*. Revista *Ciência & Ambiente*, Santa Maria, v.1, n.1, pág. 69-78, jul. 90, Semestral.

GONZÁLEZ, Javier. *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GUIMARÃES, Julio Castañón**.** Em torno de Tempo Espanhol. In: *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Organizado por Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

_____. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

HERNÁNDEZ PACHECO, Javier. *Corrientes actuales de Filosofía: la escuela de Francfort* y *la filosofía hermenéutica*. Madrid: Editorial Technos, 1996.

HORKHEIMER, Max. *Textos escolhidos / Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*. Traduções Zeljko Loparic (et al.) – 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores: 16)

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JACKSON, K. David. *A vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamerica, 1998.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 1986.

LE GOFF, J. (org.). *A história nova*. Tradução Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LOBO, Danilo. Diálogos Intersemióticos: Murilo Mendes e Pablo Picasso. In: *ANPOLL* (Associação Nacional de Pós-Graduação e pesquisa em Letras e Lingüística. Síntese 2. Porto Alegre, UFRGS, 2002, p1-7 (CD-ROM)

LUCAS, Fábio. *Na época do transistor*. Revista *Murilomundo*: um passeio pela obra do poeta Murilo Mendes no ano do centenário de seu nascimento. Suplemento literário especial, Belo Horizonte, jul. 2001.

LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. In: Ensaios Ad Hominem/Estudos e Edições ad Hominem. n. 1, Tomo II- Música e literatura (1999). São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do concretismo à poesia marginal*. In: *Ciências e Letras*, n. 7 1986. (Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras).

_____. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.4v. (1.784 p.). – (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

_____. *Transistor: antologia de prosa*. (Seleção do Autor e de Saudade Cortesão Mendes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MORICONI, Ítalo. Murilo Mendes e o cânone. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio e PINHO, José Alberto. (orgs.) *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1997. (Idéias).

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. In: *Proj. História*, São Paulo, n. 10, dez 1993.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2 ªed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONGE, Robert. (org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1991.

_____. *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. Alea: Estudos neolatinos,* jan./jun. 2004. Disponível em <http:// www.scielo.br > Acesso em 16.01.2005.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Tempos de Murilo – II Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens*. Revista de estudos literários *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.6, n.1,pág. 11-18, jan./jun. 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A Itália de Murilo*. Revista *Poesia Sempre.* Rio de Janeiro. n. 14, agosto 2001.

PIZARRO, Ana. (org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. Volume 3. São Paulo: Memorial, 1993- 1995.

RAMÍREZ, Carmen. *La mirada libertina o la especularidad de la seducción*. In: BARGALLÓ CARRATÉ, Juan. (org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. (Colección Alfar Universidad, 80. Serie "investigación y ensayo").

REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas, SP: Papirus, 1994. (volume 3)

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982*. In FILHO, Domicio Proença (org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983.

TELES Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

_____. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1979.

_____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas. Manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1985.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TORRE SERRANO, Esteban. Identidad y alteridad en Fernando Pessoa. Inb: BARGALLÓ CARRATÉ, Juan.(org.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. (Colección Alfar Universidad, 80. Serie "investigación y ensayo").

TREVISAN, Amarildo Luiz. *Filosofia da educação: mimesis e razão comunicativa*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. (organização de Lucia Wataghin; tradução de Liliana Laganá, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Editora Imaginário, 1994. (Críticas Poéticas; vol. 2)

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo