

APONTAMENTOS PARA LEITURA DE POEMAS EM SALA DE AULA

Éverton Barbosa Correia
evertonbcorreia@gmail.com

É assente que o discurso literário se constitui por uma ambiguidade que lhe é inerente e marca sua peculiaridade em relação a outras modalidades discursivas. Tal ambiguidade pode ser reconhecível mesmo em textos ensaísticos, biográficos, memorialísticos ou outros textos prosaicos que se pretendem amarrados ao referente, sem ser necessariamente textos de ficcionalização, mas que mesmo assim exibem um brilho na linguagem que se volta para si. Ora, se é assim com os textos não ficcionais, muito maior haverá de ser a ambiguidade de textos ficcionais. E se os textos ficcionais são ambíguos, mesmo sendo prosaicos, que dizer do texto poético cuja ambiguidade se evidencia de antemão e sem a qual ele não se sustenta enquanto gênero autônomo? Sendo marcadamente um texto ambíguo, o poema enseja uma desconfiança básica, pautada pela incapacidade de falar das coisas tal como elas se apresentam no mundo, como se isso fosse um defeito seu e a linguagem estivesse exclusivamente predisposta a indicar as coisas mundanas. Ora, se assim for, a gravidade do mundo dispensará esta modalidade discursiva, que não se adequa ao pragmatismo tecnológico e numa época hedonista como a nossa, decerto há prazeres mais efusivos, intensos e encantatórios do que o que a poesia pode, circunstancialmente, nos oferecer. Diante disso, o paradoxo clássico, segundo o qual a literatura paira hesitante entre ensinar ou divertir, perde o sentido para a poesia atual, que se esvazia como divertimento e só muito remotamente pode

vir a nos ensinar alguma coisa. E se a função da poesia se torna algo insondável contemporaneamente – função esta questionável desde sempre -, cumpre que se pergunte qual a sua utilização possível na sala de aula, já que existem outras modalidades discursivas mais adequadas à exemplificação da gramática e as inversões da poesia camoniana já não servem mais para fazer os exercícios de lógica requeridos no ensino médio de outrora.

Diante desse cenário, acho mais do que oportuno falar sobre o aproveitamento da leitura de poesia em sala de aula, uma vez que o gênero é colocado como um objeto de linguagem obsoleto e precário na sua funcionalidade. Tudo isso se aguça, na medida em que o passar dos anos não tem contribuído para o exercício de leitura da poesia como atividade didática. Ao invés, o que se verifica nos currículos escolares é uma diminuição paulatina e ostensiva do espaço ocupado pelo texto poético, que tem servido a um sem-número de disciplinas e interesses afins, nem sempre observando a sua especificidade. Por isso, não estranha que encontremos nalgum livro didático a transcrição de um poema como ilustração, ou mesmo motivação para que se desenvolva um discurso sobre sexualidade, discriminação racial, exclusão social, pluralidade religiosa ou qualquer outro imperativo categórico do momento. E não há mal nenhum em dispor de um poema como contraface de qualquer matriz discursiva, seja de extração histórica, psicológica, filosófica, sociológica ou artística, desde que o poema não seja confinado à sua condição instrumental. Supondo que tal condição seja constitutiva da elaboração poética, ainda assim o poema não deve ser reduzido a ela, sob pena de se descaracterizar como objeto de linguagem específico.

O caso do poema se faz especialmente interessante porque, a despeito de ser atravessado por outras modalidades discursivas, sua condição instrumental é a que se impõe de imediato, quer pensemos em sua disposição fonológica ou lexical, factual ou biográfica, conteudística ou formal. Ou seja, o poema se constitui pela sua específica condição de objeto de linguagem que comporta modalidades discursivas outras - que passam a lhe compor, inclusive na sua condição instrumental -, caracterizando-se como sendo por excelência o lugar do sujeito e da ambiguidade, mais do que qualquer outra modalidade discursiva. Não deixa de ser curioso que esta constatação não tenha nos ajudado a defini-lo enquanto objeto peculiar, já que ambiguidade e subjetividade não são propriedades exclusivas dos poemas e podem, por conta disso, se manifestar em outras modalidades textuais.

Havendo, pois, uma dificuldade intrínseca ao objeto literário de se

configurar como poema, a dificuldade acaba se transferindo para sua apreciação, uma vez que a falta de segurança na sua formulação material repercute incisivamente na sua apreciação. Por isso, temos tanta dificuldade em nomear o objeto poema e, também por isso, tornou-se comum e consensual que se faça qualquer exploração do poema, menos a que lhe considera na sua especificidade. E é necessário dizer também que se o discurso literário é e deve ser permeado por discursos usualmente associados a disciplinas afins, muito mais atravessado de discursos outros é o poema, visto que o reino da subjetividade e do ambíguo se instala aí, com já se disse.

Então, constatado o dilema de que há um fosso que separa o objeto de seu uso e seu uso está associado a funções outras, conviria fazer uma breve exposição sobre o modo como alguns dos nossos críticos literários têm lidado com o problema que o poema parece ser. Ainda mais porque se impõe de antemão o outro problema que lhe é correlato e caudatário, radicado na utilização desse objeto que não se define facilmente, ou ainda, cuja definição tem variado com grande rapidez e intensidade, sobretudo a partir do advento do verso livre ou, se assim quisermos, da modernidade. Se assim fosse, poderíamos reputar a dificuldade exclusivamente aos poemas modernos. Qual não é a surpresa, ao constatarmos que, se há uma dificuldade na própria definição do poema moderno, o reconhecimento que existe em relação a formas convencionais não ajuda no seu entendimento – mesmo que entre as formas convencionais incluamos as formas fixas, seja um soneto, uma elegia ou uma ode. Quero dizer, ao mesmo tempo em que o leitor contemporâneo tem alguma dificuldade de reconhecer o que caracteriza o poema moderno, tem de igual modo dificuldade de entender poemas clássicos. Trocando em miúdos, é como se o leitor se visse incapacitado para lidar com a forma poemática ou ela fosse incapaz de despertar sua curiosidade com a mesma intensidade de outras formas, ou ainda, se tratasse de uma forma menos usual, cuja incidência escassa inibisse o interesse do leitor. A não ser que consideremos o poema já a meio caminho da confissão e da espontaneidade, a ponto de dispensar seu entendimento como objeto de elaboração.

Conforme sugestão anterior, o problema que o poema nos oferece está radicado na sua própria condição de objeto de linguagem, que é ambíguo e subjetivo. E daremos um passo além na caracterização do problema, se considerarmos que ademais o poema é também artefato estético, que não se confunde com outras dimensões artísticas, a despeito de dialogar com elas. Pois o poema não é música, apesar de sua prosódia; sequer o poema pode ser confundido com letra de música, mesmo sendo

portador de intensa musicalidade, uma vez que deve se bastar em sua dimensão verbal. Tampouco o poema é plástica, muito embora seja capaz de produzir uma sucessão de imagens que ecoam em nossa mente por ocasião da leitura, já que as imagens só ressoam em nossa mente porque são resultado do processo de decodificação inerente ao registro verbal, de que é parte e processo. O outro adágio clássico, segundo o qual poesia é pintura, trata-se de uma metáfora e, nessa medida, é também uma atualização da linguagem poética em vez de sua transferência para a linguagem visual.

Sendo um objeto de linguagem de natureza fronteira – já que se limita com outros domínios – e, além disso, é de difícil apreensão, cumpre que nos indaguemos, ainda uma vez, acerca de sua função, já que, na base deste artigo, há a reivindicação de não restringir o poema à sua condição instrumental, o que nos leva a crer que a condição instrumental é, por assim dizer, um fato. Se existe como instrumento, trata-se de um instrumento que serve para quê? Sendo um objeto de difícil apreensão e de definição imprecisa, é de se presumir que seu uso seja tão variável quantas sejam as possibilidades de apreensão e caracterização deste objeto que se nos oferece como enigma. Para não cairmos numa zona obscura ou insondável, vejamos como três de nossos leitores organizaram suas percepções do objeto literário a que chamamos de poema. Dispostos, pois, de três antologias de estudos analíticos do poema, sendo duas autorais e uma coletiva, quais sejam, *Razão do poema*, de José Guilherme Merquior; *Na sala de aula*, de Antonio Candido e *Leitura de poesia*, organizada por Alfredo Bosi. Para restringir ainda mais o recorte, destacarei nas três coletâneas a leitura de um único poeta: Murilo Mendes. A escolha se deve justamente ao fato de que este poeta tem sido alvo das acusações mais várias, que oscilam do hermetismo ao engajamento católico, passando pelo irracionalismo e pelo inacabamento formal. Cumpre que se diga também que essa adjetivação, talvez excessiva, não tem ajudado no entendimento do que aquela poesia tem de particular ou no que ela comunica do gênero a que podemos filiá-la no contexto da literatura brasileira. Também por isso interessa que a exploremos a fim de deixar claro que a exploração é possível e, mais, que podemos extrair alguma coisa da exploração. Convém deixar claro que o propósito primeiro é o de dar a dimensão do que as coletâneas de leitura de poesia podem nos oferecer como compêndio analítico, a partir de um foco determinado.

Por isso, devido à cronologia das publicações, abordaremos primeiramente *Razão do poema*, de José Guilherme Merquior, que reúne ensaios escritos entre 1961 e 1965, embora o volume só tenha sido publicado em 1965. Tendo nascido em 1941, trata-se de um crítico literário bastante precoce, muito embora sua precocidade não atrapalhe o rendimento de

leitura. Ao contrário, demonstra um fôlego incomum para a interpretação da alta poesia da literatura brasileira e também fora dela, a exemplo de Ronsard, Bocage e Evtuchenko. Como o nosso interesse imediato se volta para a literatura brasileira, convém assinalar que, além de Murilo Mendes, vários outros poetas brasileiros se tornam objeto de sua exploração já naquele seu primeiro momento de crítica, quando identificamos apreciações de vulto sobre Gonçalves Dias, no artigo “O poema do lá”, que se tornou célebre; sobre Cassiano Ricardo; também sobre Drummond e Cabral; afora a leitura fundante de Joaquim Cardozo, através da “Canção Elegíaca”, a qual ele reputa “um dos mais fortes conseguimentos de nossa lírica, moderna e de sempre”(MERQUIOR, 1997, p. 19).

Da leitura que Merquior faz de Murilo Mendes naquela circunstância, destaca-se o poema eleito para exploração, cujo título “O visionário” é também título do livro anterior a este que o enfeixa, qual seja, *As metamorfoses*. Embora os poemas coligidos em *O visionário* tenham sido escritos entre 1930 e 1933, a sua publicação em livro só se deu em 1941. Portanto, anterior ao livro *As metamorfoses*, o que poderia sugerir algum tipo de impregnação de um para o outro. Daí parecer legítima a hipótese crítica que enxerga no poema um núcleo estruturador da poesia muriliana, pautada por um devir que lhe vem a ser constitutiva e característica como marcas da expressão do poeta mineiro, radicado no Rio de Janeiro à época de publicação de ambos os livros. Para que se tenha uma dimensão mais concreta do objeto a partir do qual o crítico entabula o seu discurso, segue a transcrição do poema.

O visionário

Eu vi os anjos nas cidades claras,
 Nas brancas praças do país do sol.
 Eu vi os anjos no meio-dia intenso,
 Na nuvem indecisa e na onda sensual.

À meia-noite convoquei fantasmas,
 Corri igrejas de cidades mortas,
 Esperei a dama de veludo negro,
 Esperei a sonâmbula da visão da ópera:

Na manhã aberta é que vi os fantasmas
 Arrastando espadas nos lajedos frios:
 Ao microfone eles soltavam pragas.
 Vi o carrasco do faminto, do órfão,

Deslizando, soberbo, na carruagem.
 O que renegou a Deus na maldição,
 Vi o espírito mau solto nas ruas,

Cortando os ares com seu gládio em sangue.
Vi o recém-nascido asfixiado
Por seus irmãos, à luz crua do sol.
Vi atirarem ao mar sacos de trigo
E no cais um homem a morrer de inanição.

À luz do dia foi que eu vi fantasmas,
Nas vastas praças do país do amor,
E também anjos no meio-dia intenso,
Que me consolam da visão do mal. (MENDES, 1994, p. 326)

Quando Murilo Mendes grafa o verso “Vi ao mar atirarem sacos de trigo” certamente ele não estava se referindo à prática de lançar toneladas de comida ao mar como forma de protesto que se tornou corrente a partir da década de 1990 pelo Movimento Verde que reivindica maior atenção das autoridades políticas para com a natureza em geral. Porém a informação serve de índice para dimensionar o alcance da verticalidade dessa poesia, que, como toda poesia, está para além do seu tempo. Se houver algo de específico nessa poesia é que se projetando deliberadamente num futuro incondicionado, parece abdicar do compromisso com o presente, o que nem sempre é observado ou reivindicado a todos os cultores das musas. Este particular da tonalidade da voz muriliana José Guilherme Merquior soube ver como poucos na obra de Murilo Mendes e sua perspectiva crítica se projeta a partir daí. Aliás, aos olhos do crítico, é da frequência do visionário que brotam a audácia das imagens do poeta e o feitio de seu ritmo que o colocam numa posição singular no contexto da tradição poética de língua portuguesa, cujo predomínio incontestado é dado pela sentimentalidade e pela convencionalidade, sem conflitos, sobressaltos ou simples saltos de expressão. Também daí advém certa dificuldade de sua compreensão, já que não há precedentes que pudessem lhe servir de anteparo.

A partir daí, o crítico vai apreciar a recepção da poesia de Murilo Mendes, centralizando o seu foco na leitura que Mário de Andrade empreendera na primeira aparição do poeta no artigo intitulado “Poesia em 1930”. Das inúmeras observações constantes neste artigo marioandradino, Merquior concorda com algumas e discorda de outras, detendo-se com particular atenção à ideia de que há um evasãoismo presente na poesia brasileira moderna, nucleado pelo poema “Vou-me embora para Pasárgada” de Manuel Bandeira, mas que seria extensivo a outros poetas, a exemplo de Drummond e Murilo. Então, Merquior se insurge contra o crítico modernista, quando diz o seguinte:

Murilo não é, de fato, um poeta de evasão. Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento. [...] Murilo não é menos lúcido, menos crítico, por ser visionário; pois a poesia visionária pode ser uma modalidade de realismo e de crítica. Murilo percebe o mundo através de suas perturbadoras visões, lente de aumento para apreendê-lo melhor. (MERQUIOR, 1996, pp.72-73)

E aqui chegamos ao primeiro ovo de Colombo desta crítica a Murilo Mendes, porque não vê defeito onde há aumento das impressões da realidade. Antes enxerga aí uma possibilidade de melhor visualizar o mundo circundante, o que em termos literários pode ser lido como um meio de crítica, de participação e até de engajamento. Isso significa que a apreciação da realidade no discurso literário não é simétrico nem sequer similar ao que identificamos noutras modalidades discursivas, pois o discurso literário demanda de outros filtros, o que já havia sido percebido por Aristóteles e, depois dele, muitos outros viriam a emendar, retocar e desdobrar este enunciado, cuja síntese pode ser dada por um conceito hoje relativamente vulgarizado como é o da verossimilhança, contíguo ao de verdade, contudo não idêntico.

Acontece que o enunciado por si só não se basta, já que estamos falando de um objeto artístico que demanda apreciação formal, para que sua caracterização se dê adequadamente. Por um respeito básico à manifestação artística, Merquior faz uma análise exaustiva e criteriosa do poema em foco, quando dá a sua dimensão não só de artefato estético, mas também de registro histórico circunstancialmente convencionado à tradição lírica de língua portuguesa. Se o seu horizonte é, portanto, o da literatura brasileira, que é onde a poesia muriliana se insere como parte de uma série literária, nada impede que a relacione com outras dicções da modernidade ou da poesia romântica, que não se confina à realidade, seja a da Novalis ou a de Nerval. E aqui vale a pena lembrar sua associação crítica entre o romântico, o visionário e o fantástico enquanto expressões deformadoras da realidade, que trazem consigo a sua porção de realismo. Para após a comparação com outro poema do mesmo livro chegar à interpretação seguinte:

o pequeno poema cheio de metamorfoses repete, desse modo, a vocação primeira da lírica de Murilo Mendes, que é a de assumir, pela via do visionário, o sentido da plena transformabilidade do real. Pois a mensagem sintética de Murilo é esta: a de que a significação do mundo reside essencialmente em seu dinamismo, e de que esse dinamismo, esse movimento, consiste em nosso poder de alterá-lo, ao arbítrio de nossa vontade criadora. (MERQUIOR, 1996, p.88)

Ora, tal possibilidade só existe porque a poesia muriliana é essencialmente transitiva, de maneira a permitir a coexistência de contrários, sem parecer contraditória; o espantoso e o natural convivem, porque estão inscritos na lógica do porvir, que é uma maneira de cindir a realidade através de sua representação linguística, sem prescindir de um ordenamento histórico, mesmo abdicando da linearidade de toda modalidade discursiva, incluindo aí a poética e a histórica. Claro está que a possibilidade de transformação do real está condicionada ao arbítrio da nossa vontade e, por conseguinte, à utilização da linguagem. Razão pela qual sua poesia se fia numa compreensão inaudita de desempenho verbal, associada à vida pulsante e amarrada ao transcendente de que se alimenta e se processa. Como transcendente podemos entender também o objeto estético que o poeta cria e convive com a realidade mais adversa e inóspita, com a qual dialoga e representa, como se essa fosse sua função e sua razão de ser.

Embora parta de outros princípios, é uma compreensão bastante similar a esta que Antonio Candido desenvolve por ocasião da leitura de Murilo Mendes, notadamente no seu volume *Na sala de aula*, onde empreende uma interpretação bastante singular do poeta, a considerar o contexto de pronunciamento. Ali o crítico apresenta um painel bastante amplo de como se desenvolveu a poesia na literatura brasileira e com o propósito explícito de torná-la objeto de apreciação em sala de aula, o que já é anunciado pelo seu título. Para tanto, o crítico empreende leituras consideráveis de autores coloniais, a exemplo do frei Santa Rita Durão e Tomás Antonio Gonzaga, passando por Álvares de Azevedo e Alberto de Oliveira, para chegar aos modernos Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Trata-se de um painel homeopático da poesia brasileira, mas que dá a dimensão de seu desenvolvimento e este é o propósito do crítico: demonstrar como há um processo histórico que se sedimenta em nosso meio e como a literatura é parte desse processo de emancipação e afirmação cultural. Mas não é exclusivamente como registro que o crítico vê a literatura, e sim como objeto estético circunstanciado, que se vale da convenção linguística e literária para se expressar, com as quais convive harmoniosamente às vezes e outras, não. Daí ser bastante sugestivo que Murilo Mendes tenha sido o poeta eleito para encerrar aquela coletânea, cujo subtítulo é “caderno de análise literária”. Pois não é pela identificação que Murilo Mendes seduz o seu leitor. Tampouco é pelo malabarismo da linguagem ou de sentimentos que sua poesia possa evocar. Aliás, é pelo problema que sua poesia instaura que o crítico afirma tê-lo eleito como objeto de exploração, já que pretende mostrar como a poesia se revela até ali onde parece indecifrável, como ele diz:

Mesmo que os recursos convencionais da formalização sejam descartados, os códigos continuam a existir. Na análise de um poema ‘livre’, o objetivo inicial é a própria articulação da linguagem poética – fato mais geral e durável do que as técnicas contingentes que a disciplinam nos vários momentos da história da poesia. (CANDIDO, 2000, p. 81)

E isto é dito a propósito de um poema enigmático e fascinante como é o que se segue:

O pastor pianista

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde a sombra dos pássaros vem beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos que gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelos ventos nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses. (MENDES, 1994, p.343)

Para falar com Antonio Candido sobre o poema:

A surpresa consiste na ocorrência de algo inesperado, que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num outro país da sensibilidade e do conhecimento. [...] Aliás, tanto a tensão quanto a surpresa decorrem da própria natureza da linguagem figurada, tão importante na caracterização do discurso literário em geral, do poético em particular. [...] Ousadias desse tipo assustavam os tratadistas clássicos, que recomendavam aos poetas não exagerarem no uso da metáfora. Ora, frequentemente a poesia se forma melhor, e sobretudo se renova, por meio das estéticas do *exagero*, que rompem as associações *normais* e criam nexos inesperados. (CANDIDO, 2000, pp.82-83)

E aqui encontramos um primeiro ponto de contato entre a crítica de Merquior e a de Candido, já que ambos veem a ampliação da realidade que a poesia de Murilo Mendes engendra como sendo uma de suas virtudes,

muito embora aquele crítico tenha usado o termo de “lente de aumento” para designar a deformação poética, ao passo que este fala em “estética do exagero”. De uma maneira ou de outra, o que fica evidente é que há um ponto de convergência entre ambas as leituras que reconhecem no poeta algo de caracteristicamente lírico, a despeito de o autor às vezes abrir mão dos elementos associados à materialidade formal do discurso poético, a saber, a métrica, a rima, o ritmo, a estrofação, as cesuras e assim por diante. O que ocorre na poesia muriliana – percepção recorrente na apreciação de ambos os críticos – é que a instauração do poético se dá por outras vias que não aquela mais facilmente identificável na estrutura aparente do discurso lírico. Aí residiria, pois, a sua força, já que não se confina à convenção – sem abrir mão dela –, mas formaliza um discurso que se faz poético, devido a um mergulho mais fundo na linguagem, nem sempre perceptível na superfície das palavras, apesar de estar presente também na morfologia e na fonologia dos vocábulos utilizados. Por isso a sensibilidade e a inteligência do leitor são solicitadas não de modo protocolar, mas pelo inusitado do discurso que reclama uma postura mais atenciosa do leitor, para perceber a capacidade comunicativa ali expressa e que não se restringe à simples veiculação de uma ideia. Antes é pela materialização das palavras que se organizam em sua inteireza sonora e semântica.

E agora talvez tenhamos chegado a um diferencial da leitura de Candido em relação a de Merquior, já que o autor de *Na sala de aula* concebe o sentido figurado da linguagem como sendo uma característica intrínseca ao discurso literário como um todo e o poético em particular. E progrediremos na leitura, se considerarmos que na linguagem de uso comum também há sua porção de sentido figurado, do qual a poesia se alimenta e alimenta a linguagem cotidiana. Mais um pouco e chegaremos a um dos núcleos da poesia muriliana que oscila entre a matéria mais prosaica e a forma mais elevada de sua representação, como se ambos os polos fizessem parte de uma mesma e única coisa, ao menos na sua poesia. Não custa lembrar que o raciocínio de Candido tem como pano de fundo o texto “Linguística e poética” de Roman Jakobson, que prevê justamente a inter-relação das funções da linguagem, que se potencializam numa ou noutra modalidade discursiva, conforme o caso. Isso Antonio Candido soube ver exemplarmente no poema de Murilo Mendes, tal como enuncia.

A combinação se torna poética no nível linguístico devido à seleção: no caso, ela instaura um possível lógico, inesperado e incongruente, mas transfigurador.
A palavra escolhida carrega para a frase resultante as conotações abafadas

de outras palavras que poderiam ter sido preferidas [...], mas que acabaram virtualmente postas de lado, como alternativas rejeitadas. Por isso, a palavra escolhida ‘pianos’, suscita uma coerência poética definidora de realidade nova, que torna indispensável o que no início era optativo. Com efeito, os pianos são tratados como se houvessem recebido algo da natureza dos descartados bois, carneiros, cavalos etc., pois constituem um rebanho insólito no espaço fantasmagórico da planície deserta. A coerência resultante assegura a validade do verso, como linguagem logicamente aberrante mas poeticamente viável, pois sabemos que muitas vezes a poesia é devida a uma normalização peculiar da discrepância. Neste poema, a normalidade equivale a criar um novo nexos, [...]. Esse nexos não está referido às normas lógicas, mas às peculiaridades do poema. (CANDIDO, 2000, p. 85)

Também aqui encontramos outro ponto de articulação entre ambas as perspectivas críticas, já que nenhuma delas se fia no enunciado do poema. Por outra, antes tentam compreender o poema através de sua concretude formal, cujos índices apontam para um entendimento maior que ultrapassa o enunciado racionalmente expresso, para se vincar na forma estruturada da obra, o que significa um respeito básico ao objeto estético, que só se caracteriza como tal porque de algum modo afeta a sensibilidade do leitor, seja especializado ou não. Daí advém uma aposta compulsiva na forma poemática, uma vez que suas peculiaridades transcendem os limites da lógica, inclusive a lógica de que a gramática se vale. Aliás, só por isso a poesia é capaz de contribuir de maneira tão incisiva ao desenvolvimento da linguagem, porque é capaz de cindir o signo linguístico como nenhuma outra modalidade discursiva, já que sua combinação circunstante desmantela a seleção previsível, a tal ponto que, até a sua realização em versos, aquela seleção era dada como a única possível. Neste sentido, a poesia expande a linguagem na medida em que oferece outras possibilidades de organização e significação do código linguístico, o que está na base de sua função e lhe constitui como uma característica intrínseca, onde poderíamos visualizar parte de sua força. Força esta que é facilmente identificável na poesia de Murilo Mendes e talvez a isso se deva sua escolha como objeto de apreciação para seus críticos. Para finalizar a apresentação do texto de Antonio Candido talvez valha a pena transcrever as palavras com que ele encerra o seu texto, justamente porque diz da poesia em geral, da poesia muriliana em particular e do poema analisado peculiarmente:

Entre os pianos e os homens talvez haja uma correlação mais funda, que unificaria de maneira dialética a parte pertinente e a impertinente, sugerindo que, em última instância, o efeito poético é devido à tensão entre o impossível rebanho sonoro dos pianos e a luta do homem para se exprimir. (CANDIDO, 2000, p. 95)

E aqui já não vem ao caso se estamos falando particularmente da poesia de Murilo Mendes ou da poesia em geral, porque há uma imbricação tão intensa entre esses dois planos, que a racionalidade instrumental se vê ameaçada, como se a poesia – também ela – não fosse produto da razão. O que quer que haja entre o particular realizado e o universal desejável, a poesia – como de resto todo objeto artístico – tem a capacidade fenomenal de concretizar porque se materializa na forma. Forma essa sempre palpável e apreciável através da análise que o leitor deve empreender.

A terceira perspectiva crítica de que me utilizo é assinada por Murilo Marcondes de Moura numa coletânea organizada por Alfredo Bosi e publicada em 1996. Portanto, é a mais recente e, talvez por isso, não se desgaste tanto em explicações acerca de particularidades da poesia de Murilo Mendes, de vez que o repertório crítico que o antecederam lhe serve de suporte. Todavia, o anteparo disponível – qualquer que seja – não diminui a intensidade do enigma que a poesia muriliana oferece e continua a fustigar na memória e na imaginação de quem se volta para seu entendimento. Daí advém certa cisma quanto à aproximação da poesia que se materializa em poemas apocalípticos, iconoclastas, enigmáticos e embaraçosos, tal como o poema que se segue.

Aproximação do terror

1

Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(tempo, cirurgião do mundo): -

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revolver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já nos subúrbios da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.

Dos braços...
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,

Já nasce com as cicatrizes da liberdade.
O ouvido soprando sua trompa
Percebe a galope
A marcha do número 666.

Palpo a quimera
O tremor
E os jasmims da palavra “Jamais”.

3

Dos telhados abstratos
Vejo os limites da pele,
Assisto crescerem o cabelo dos minutos
No instante da eternidade.
Vejo ouvindo, ouço vendo.
Considero as tatuagens dos peixes,
O astro monossecular.
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes.
A grande babilônia ergue o corpo de dólares.
Ruído surdo, o tempo oco a tombar..
A espiral das gerações cresce. (MENDES, 1994, p. 431)

O título do texto crítico que interpreta o poema copia um de seus versos: Os jasmims da palavra jamais. Se é certo que o verso tem um forte poder de síntese, é preciso assinalar que a síntese se dá através dos expedientes materiais das palavras, já que o eco invertido de “jasmims” em “Jamais” suja o verso, porque compromete sua cursividade. De igual modo o apocalipse suja a linearidade cristã e a religião suja a vida, como a vida deteriora as palavras e os sons seus sentidos. O caráter sintético do verso não se impõe de imediato, mas aos poucos pelo efeito residual de que se vale e se constitui, já na sua dimensão sonora, cristalizada pela palatização dos “jj”, pela sibilantização dos “ss” e pela nasalização bilabial dos “mm”. Não é estranho, a partir disso, que outro verso da última estrofe seja símile e resposta ao enigma lançado por este, quando diz: “Vejo ouvindo, ouço vendo”. Visualizar algo na repetição do som é traçar sua radiografia, assim como ouvir algo na imagem dos jasmims que se dissipam é afinar sua tonalidade. Ouvir a pulsação do poema e gravar sua fotografia, menos do que uma exigência é uma atitude que leva a sua compreensão, tal como está sugerido nas primeiras páginas do artigo, quando o crítico diz:

A associação inicial mundo-ópera-poesia pode ser um bom começo e nos induz a pensar o poema como uma composição em três atos de teor dramático intrínseco. Em três momentos algo se desdobra de modo conflitante e esse desdobramento constitui o corpo do poema. Isto é, do primeiro ao último verso

vamos construindo uma figura, ainda que pelos estilhaços. O leitor, espécie de ouvinte-assistente do poema-ópera, deve tomar parte ativamente: preocupado pelo que ouve e vê, não lhe resta outra alternativa senão buscar o sentido de tal figura, o que pressupõe uma tomada de posição. (MOURA, 1996, pp.107-108)

Diante de tal consideração, o leitor se coloca como espectador de um espetáculo que é oferecido pelo poema, que – dividido e multifacetado – reclama adesão para ser compreendido num plano que não é exclusivamente material e nem exclusivamente linguístico, mas algo que se elabora entre uma dimensão e outra. Porque está acessível a quem se dispuser a mergulhar no seu mistério – que é humano, mundano e dialoga com a transcendência, quer entendemo-la como objeto estético ou objeto que possibilita a religação do homem com o absoluto –, é um objeto religioso. Neste sentido, o levantamento dos elementos materiais do poema – que devem ser assinalados por ocasião da análise – serve para inscrever no plano sensível os índices que conduzirão o leitor a um plano superior, não necessariamente da liturgia católica, mas seguramente no plano de uma religiosidade maior que carcome e depaupera o sentido da realidade, projetando-a num outro plano, superposto ao sensível no qual está amarrado pela própria natureza do objeto literário que o poema é. O que de algum modo já está anunciado nas palavras do crítico, quando diz:

O poeta, assim, torna-se um emulo do tempo. É de se notar que ambos são os sujeitos principais do poema, o primeiro como “cirurgião”, o segundo como poeta-regente... do mundo. Esse paralelismo, que forma a abertura do poema, deve ser entendido em seu sentido mais fundo. Ambos atuam sobre os seres e elementos de modo a desarticula-los, a descobrir-lhes os refulgos e a estabelecer entre eles relações inusitadas. O poeta, ser antigo como o tempo, é igualmente um agente da cura do mundo. (MOURA, 1996, p-115)

Não é pequena, pois, a tarefa do poeta que rivaliza e se irmana ao tempo de que é parte e que o rodeia. Tampouco é pequena a expectativa do leitor que deve partilhar a experiência de um espetáculo, cuja realização depende de sua identificação e, conseqüentemente, do reconhecimento do mundo que se funde a uma ópera que está em franco processo de degeneração, através da qual podem ser redimidos o poeta, seu tempo e seu leitor. Esse mundo em dissolução passa a ser símile do apocalipse cuja fabulação serve de matéria ao poema e dá acesso ao mundo circundante do poeta, que se atualiza a cada leitura de seu poema. Por isso, o terror anunciado já no título da composição não se trata de algo abstrato ou alegorizado, e sim do terror que rodeava o cotidiano do poeta. Reverberado no cotidiano de cada um de nós, o terror é um sinal na medida em que se funde ao apocalipse que dá acesso à realidade e serve para redimensiona-la

noutra esfera, de onde o terror pode se aproximar, mas não imantá-la com sua força irreprimível e inapelável. Não há, portanto, o privilégio de uma esfera (a real) sobre outra (a transcendental), como também o discurso religioso não apaga as marcas da realidade, mas isso só acontece porque ambos os planos estão intrincadamente imbricados e sobrepostos, na forma de sobremodo. O que também pode ser identificado nas palavras com que o crítico encerra seu texto, como se segue:

Mais uma vez em Murilo Mendes, poeta dos ‘dois lados’, observa-se uma tensão inextrincável entre o plano de conjunto, que almeja tudo explicar, e o detalhe, que ganha autonomia. É impossível pender demais para um polo sem deixar escapar o outro. Complexo, estranho e angustiado é como poderíamos definir ‘Aproximação do terror’ e também quase tudo o que Murilo Mendes produziu de melhor naquele período. (MOURA, 1996, p-123)

A essas alturas, quando nos aproximamos de algo semelhante a um balanço da leitura do poeta ou de seu possível aproveitamento em sala de aula, parece conveniente deixar claro que o primeiro alvo deste texto é o estudante de Letras, de vez que o interesse pela poesia em particular parece cada vez mais rarefeito, porquanto há um aumento considerável da população e, por conseguinte, do público leitor. Se o aumento da população letrada não é suficiente para que haja um salto proporcional do número dos leitores de poesia, ao menos na sala de aula destinada a formar um profissional de Letras deve-se levar em conta que o poema como modalidade textual tem alguns expedientes a oferecer especificamente. Tal especificidade deve ser entendida como algo mais do que uma peculiaridade, já que alguns de seus atributos podem evidenciar aspectos da linguagem, da arte ou do meio social aos leitores com mais rapidez e eficácia, do que outras modalidades discursivas.

E se as críticas aqui apresentadas não foram suficientes para o convencimento de que o poema pode e deve ser explorado efetiva e singularmente na sala de aula, ao menos deverá ter funcionado como estímulo à leitura de um poeta de difícil e escassa apreensão. E por mais que os pressupostos e princípios acionados pelos críticos sejam variados, fica a certeza de que a poesia é passível de apreciação como uma unidade de sentido que se desdobra em múltiplas direções, permitindo explorações tão vivas quanto conflitantes, porque afetam o leitor mais diretamente já que o atinge na sua subjetividade. Subjetividade essa na qual a própria poesia se amarra e se fia. Aí onde poderia haver um demérito da sua especificidade é que seus méritos são tangíveis, uma vez que permite ao leitor fazer associações mais fundas, já que se vê cindido e fundido ao objeto de sua apreciação.

A partir daí, pode parecer natural que os três críticos acionados sejam tão convergentes quanto conflitantes em suas interpretações, porque na medida em que desenvolvem uma perspectiva particular da leitura de Murilo Mendes, compreendem sua obra num contexto que pode ser linguístico, literário, artístico ou histórico e aí a obra se objetiva como parte de um organismo social ao qual ela se vincula e representa. Neste caso, o complexo de informações que cada crítico aciona, seja em relação à tradição literária ocidental ou brasileira – como Merquior fez; seja em relação ao aproveitamento da linguagem e da convenção poética – como Candido fez; seja, ainda, em relação à representação histórica e os artefatos do poema – como Moura fez; o fato é que a poesia de Murilo Mendes como objeto de exploração é exemplar, conquanto não se preste a generalizações ou se deixe absorver pelas primeiras impressões do seu leitor. Poesia e leitura continuam ainda a se oferecer como extremos de um abismo que pode e deve ser ultrapassado, mas que não oferece garantias a quem quiser saltar este fosso, senão pela crença já sedimentada racionalmente de que o salto de um extremo a outro ainda é possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 8ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2ª edição Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOURA, Murilo Mancondes de. “Os jasmims da palavra jamais”. in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. pp. 101-123.