

**AS AGONIAS DO POEMA: A CONFUSÃO DE
ESTILEMAS DA ARTE MODERNA NA POÉTICA DE
MURILO MENDES**

**THE AGONY OF THE POEM: THE CONFUSION OF
MODERN ART STYLES IN THE POETRY OF MURILO
MENDES**

Wesley Thales de Almeida Rocha¹

Resumo: Para manifestar as dualidades e os contrastes que marcam sua subjetividade e sua visão de mundo, Murilo Mendes realiza a sua poesia a partir de certos procedimentos e recursos configuradores de uma poética *agônica*. Ele faz vibrar na linguagem e na organização do verso o senso de tensão e de desarticulação que marca a experiência existencial e histórica em expressão no poema. Este texto aborda procedimentos artísticos recorrentemente empregados pelo poeta na realização dessa poética, bem como a relação entre esses recursos estilísticos e correntes da arte moderna: no que diz respeito ao verso, o complexo de cortes e justaposições a que ele é submetido, na linha de obras como a de Rimbaud; no plano da sonoridade e do ritmo, as dissonâncias, que lembram a música contrapontística e atonal do Dodecafonismo; e, quanto à imagem, a técnica da colagem oriunda do Surrealismo e o jogo contrastante entre elementos de realidades dispares que ela implica.

Palavras-chave: Murilo Mendes; *Agôn*; desarticulação.

Abstract: To express the dualities and contrasts of his subjectivity and vision of the world, Murilo Mendes performs his poetry from certain procedures and resources configurators of an agonic poetics. He vibrates in the language and in the organization of the verse the sense of tension and desarticulation that affects the existential and historical experience in expression in the poem. This text approaches the artistic procedures recurrently employed by the poet in the realization of this poetics, as well as the relation between this stylistic resources and currents of modern art: with respect to the verse, the complex

¹ Professor do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG: <whthales@gmail.com>.

of cuts and juxtapositions to which he is subjected; in the plane of sonority and rhythm, the dissonances, relative to the contrapontística and atonal music of Dodecaphonism; and, as for the image, the technique of collage from Surrealism and the contrast between elements of disparate realities that it implies.

Keywords: Murilo Mendes; *Agôn*; Desarticulation.

A poesia de Murilo Mendes, especialmente em seus primeiros livros (de *Poemas* [1930] a *As metamorfoses* [1944]), é marcada por um complexo de tensões e desarticulações, que vão desde o plano temático ao da forma e da linguagem. O cerne dessa poesia é a expressão de um sujeito dilemático, se debatendo entre anseios tanto opostos quanto inconciliáveis. E essa expressão, como se pode perceber pelos versos abaixo (do poema “Abismo”, de *As metamorfoses*), assume sempre a forma de um dizer tenso, instável e desarticulado, vindo a constituir-se a própria poesia como um mecanismo da “guerra intestina” que se trava na subjetividade lírica:

Desde então
Meu peito é zona de guerra,
Fiz um eixo com as estrelas.

A poesia em paraquedas
Tanto desce como sobe
(MENDES, 1997b, p. 350).

Conforme defendemos, o senso do *agônico*, isto é, de conflito, luta, dissensão, constitui o signo deflagrador dos sentidos da poética muriliana em seus diversos pontos de extensão. Ele pode ser divisado, de pronto, na dimensão religiosa que essa poesia tanto ostenta, na esteira de uma tradição que remonta a pensadores como São Paulo, Pascal, Soren Kierkegaard e Miguel de Unamuno. Nesses autores, a fé é entendida como “luta existencial”, uma constante confrontação entre crença e dúvida, pecado e graça, tempo e eternidade, vida e morte. Como assinalou Laís Correa de Araújo (2000, p. 77), o cristianismo de Murilo Mendes é “conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo”.

Agônica vem a ser, também, a expressão amorosa e erótica nessa poesia, com a amada sendo descrita sempre como uma figura dúbia e ambivalente, entre os domínios de Eros e Tântatos. Veja-se o poema “Mulher”, de *As metamorfoses*, em que se leem estes versos: “Tu és na verdade, mulher/ Construção e destruição” (MENDES, 1997e, p. 350); o mesmo pode-se notar quanto ao olhar do poeta para as questões históricas, com a noção do Mal se transferindo da esfera individual à coletiva e

assumindo uma conotação escatológica, como em “A destruição”, de *A poesia em pânico*: “Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:/ Pertencemos à numerosa comunidade do desespero/ que existirá até a consumação do mundo” (MENDES, 1997a, p. 287).

Mas, para além do plano dos sentidos, o senso do agônico marca também a forma e a linguagem dos poemas murilianos. Dissonância imagética e rítmica, metáforas fulminantes e perturbadoras e a constante contraposição de elementos díspares configuram uma poética pautada na dispersão dos signos e no choque de perspectivas. Além disso, é o poema, em sua estruturação, sua sonoridade e suas imagens, tomado por uma dinâmica de movimentos violentos (choques, cortes, ruídos, asperezas), que lembram os da própria subjetividade em expressão.

Como melhor mostraremos ao longo deste trabalho, uma série de constantes explicita essa implicação do senso de tensão e de desarticulação na linguagem e na forma desses poemas: em correspondência com a errância subjetiva e a enunciativa temos a dispersão dos signos pela matriz estrutural da composição, nela dominando a fragmentariedade. Os versos, respondendo à impulsividade que marca o plano subjetivo, articulam-se por meio de entradas abruptas, cortes arbitrários ou paralelismos. Na figuração dos diversos polos contrastantes, antitéticos, vêm colaborar as constantes de um vocabulário de antinomias. A polifonia e o dialogismo, atinentes à pluralidade de vozes que habitam o sujeito e que assomam no processo de criação, fazem-se sentir na musicalidade dissonante ao nível do contraponto. E ainda, junto à movimentação da imaginação por dimensões díspares, como a da vigília e a do sonho, vemos deflagrarem-se choques entre imagens contrastantes, de que advêm metáforas tão fulminantes quanto imprevistas.

Esse modo tensitivo de trabalhar o poema ficará como que a marca deixada pela poética muriliana na literatura moderna brasileira. Com seu verso “endiabrado, explosivo, irreverente”, essa poesia teria provocado, segundo as palavras de Merquior (2013, p. 71), um “descarrilamento” no leito da lírica tradicional, alargando e desajustando em muitos planos o seu complexo de problemas e códigos estéticos. Contrastando com os modelos de “uma tradição estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação” (MERQUIOR, 2013, p. 71), a poética do autor mineiro apresenta poemas em que o inacabado, o fragmentário, o descontínuo atuam com força expressiva e artística. Esses rudimentos

vêm a constituir uma outra espécie de *beleza*, mais complexa, porque permeada de asperezas, ruídos, disformidades, tornados componentes do estilo.

Essas constantes, no entanto, são parte do movimento internacional da poesia moderna, com o qual Murilo Mendes se mostrou afinado. Sobretudo a partir das vanguardas, no início do século XX, a desarticulação do patrimônio estético do Ocidente e a criação de uma nova ordem artística influíram em direções diversas, como no próprio movimento modernista brasileiro e, singularmente, em Murilo Mendes. Este, como assinalou Merquior (1997, p. 12), assumiu “por atacado” o extremismo libertário vindo das vanguardas, enquanto Oswald, Mário e Drummond só o incorporaram por avulso. O próprio Murilo declarará, um dia, em entrevista a Vera Pereira (2001, p. 115) que “toda a boa e autêntica poesia é *forcement* de vanguarda”, assim demarcando seu próprio universo de criação como o da inovação formal. Afinado, então, com o espírito da vanguarda, Murilo Mendes se mostrou um obstinado pesquisador das tendências estéticas em voga em seu tempo. Eis porque, como apontou o crítico Murilo Marcondes de Moura (1995, p. 17), “ler a sua poética é também repassar aspectos da história da arte em nosso tempo”. É, pois, situando a poética muriliana entre os complexos estéticos da modernidade que melhor se compreende como a dissonância, a desarmonia e descontinuidade nela assumem valor artístico, isto é, constituem determinantes da qualidade da expressão.

Neste estudo, repassaremos diversos procedimentos criativos em experimentação na pintura, na música, no cinema e na própria literatura da época e que estão envolvidos na criação poética de Murilo Mendes. Podemos, de pronto, destacar: o verso livre (signo da liberdade criativa dos poetas modernos, desde Rimbaud e Whitman), a viabilização do jogo livre das palavras e a criação de um ritmo oscilante e instável; a dissonância no plano da musicalidade, que envolve, a partir do Dodecafonismo, a exploração da atonalidade e do ritmo contrapontístico; as técnicas de justaposição e montagem (tão experimentadas pelo Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo), pelas quais se atinge o senso de desajuste e o de descontinuidade, na estrutura da composição; e a técnica da justaposição de imagens díspares, que institui a imagética de choques promulgada pelo Surrealismo.

Esses expedientes e seus respectivos efeitos estéticos fazem do desajuste e da tensão os signos primordiais da arte moderna, tal como

o são da experiência humana nessa época. Conforme assinala Theodor Adorno (2005, p. 44), em *Teoria estética*, “os sinais da desorganização são o selo de autenticidade do modernismo” e a “explosão” é um dos invariantes dessa arte. Esses aspectos (a desorganização, o caráter explosivo da forma) respondem, também (e antes), às constantes de um mundo de aceleração, desorientação e crises frequentes. Aliás, como assinalaram Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989, p. 19): “o escritor modernista não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica”. Tal tensão responderia à série de abalos por que passaram as bases fundadoras da mentalidade tradicional do Ocidente, entre o final do século XIX e o início do século XX. A sociedade que se urbanizava, se industrializava e se mecanizava radicalmente era a mesma que experimentava novas e confusas formas de relacionamento interpessoal, político, cultural e intelectual, e, por conseguinte, novas formas, também, de expressão e elaboração artística e literária. E, tal como viu Malcolm Bradbury, a complexidade e o conflito serão os signos primordiais dessa nova conjuntura.

Eliane Robert Moraes (2002, p. 57) traça, com estas palavras, os sentidos contidos na implicação entre um mundo de tensões e as formas paradigmáticas da arte moderna:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.

É o homem dilacerado, entre contradições, situações de conflito e com uma “sensibilidade nervosa” que a poesia ocidental, desde Charles Baudelaire, tende a expor. E ela o faz imprimindo no seu próprio material e na sua técnica as marcas dessa experiência arquetípica. Na poesia de Murilo Mendes, a linguagem não apenas expressa, como também materializa a situação tortuosa e ambígua do sujeito moderno, entre tantos anseios e compromissos contraditórios. A “natureza ultramoderna dessa poesia”, observada por Merquior (2017, p. 221), envolve a elaboração de um complexo de tensões formais que têm, como a arte moderna mais radical, a característica de tornar os antagonismos não resolvidos da realidade “problemas imanentes de sua forma”, para dizer com Adorno (2005, p. 18).

O poeta francês Charles Baudelaire representa o principal ponto de injeção dessa situação “crítica” – isto é, de “crise” – da lírica europeia (esta em que as tensões formais e de sentidos vão ao ponto do desconcerto total das convenções técnicas da tradição poética). Embora coloque a experiência caótica da vida moderna ainda sob os princípios construtivos da ordem clássica, pela medida extrema de seu alexandrino, o autor de *Les fleurs du mal* introduz nesse mesmo verso, com o aproveitamento de elementos prosaicos, “um corpo estranho – humor, ironia, pausa reflexiva – destinado a irromper o trote das sílabas” (PAZ, 1999, p. 121). Com Rimbaud, alguns anos depois, já teremos a emergência de uma poética radicalmente explosiva, desestabilizadora de todo o sistema expressivo convencional. Com a proposta de uma “invenção” da forma do que é em si formal tanto quanto da não forma do que em si é informe, Rimbaud faz surgir uma “nova linguagem”, tão desorientadora quanto a experiência que ela exprime; uma linguagem cujo princípio é o “desregramento de todos os sentidos” até a “eclosão de seu pensamento”. Seu desejo era criar o desconhecido, e isso só seria possível pelo “rompimento com as formas velhas”: “as invenções de desconhecido reclamam formas novas” (RIMBAUD, 1983, p. 12). Daí ter o poeta francês investido tanto nas relações fronteiriças entre poesia e prosa, articulando duas ordens de pensamento e de expressão; daí, também, a desarticulação da métrica tradicional (já explorada por outros poetas, no mesmo contexto, como o norte-americano Walt Whitman), que lhe permite imprimir na poesia os “ritmos instintivos da língua” e os da vida moderna, em emergência.

Metro e ritmo não são a mesma coisa, embora este tenha ficado, na longa tradição clássica, sob a égide do primeiro. A métrica implica uma redução ou abstração das potencialidades do tempo em porções homogêneas. Já o ritmo – que, como sustenta Octavio Paz (1999, p. 89), é o que melhor distingue o poema de todas as outras formas literárias – funda ordens verbais variadas e encadeia, não apenas sons e silêncios, mas, por estes, também imagens e sentidos. “Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo” (p. 89).²

2 “Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, e sim tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo.”

Nos limites de uma medida arbitrária, a da métrica, o ritmo tendeu à “paralisia”, cristalizando-se em formas fixas e perdendo-se do “fluxo e refluxo da linguagem” (PAZ, 1999, p. 104). E é com o teor de uma discórdia, uma *luta* deflagrada no seio do próprio poema, como assinala Paz, que, a partir das poéticas modernas, o ritmo entra em choque com a métrica e se faz realmente produtivo de imagens e sentidos dessa época. Em grande medida, as criações poéticas modernas engendram-se como “rebeliões contra o sistema de versificação silábica”. Tais rebeliões assumiram diversas facetas, apresentando-se, conforme a indicação de Octavio Paz, de modo atenuado, quando se conserva o metro, mas se introduz elementos que rompem ou alteram a medida (o jogo livre de acentos e pausas, a expressão coloquial, o humor); como o regresso a formas populares e espontâneas da poesia; e, em suas tentativas mais extremas, prescindindo do metro e escolhendo a prosa ou o verso livre como meio de expressão.

Esses dois recursos, mas em especial o verso livre, serão emblemáticos da conquista da autonomia criativa do poeta moderno, mostrando-se propícios à pesquisa formal e à procura de uma linguagem o mais singular e pessoal possível. A liberdade de organização dos elementos da linguagem que esses dois expedientes ensejam converge para o anseio de melhor adequação da expressão ao impulso lírico, que é uma das pedras de toque da modernidade estética. “A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe de nossa inteligência”, assentava Mário de Andrade (2013, p. 240), em “A escrava que não é Isaura”. No dizer do poeta-crítico modernista, o verso deve corresponder “aos dinamismos interiores brotados sem preestabelecimento de métrica qualquer” (p. 263).

E, em se tratando de um processo criativo cujo impulso deflagrador é justamente a experiência com um mundo cada vez mais heterogêneo e complexo, é de se supor que o veículo de sua expressão assumira esses aspectos. Assim é que, além de radicalmente transgressor em relação à tradição métrica, é o verso livre propício ao plano de sentidos implicado nessa criação, uma vez que, em sua estrutura aberta e mais afim ao prosaico, ele possibilita a expressão dos movimentos instintivos da fala e da vida na modernidade.

A técnica desse tipo de verso envolve, no entanto, uma nova complexidade, na exigência de uma estruturação mínima de “dinamismos” heterogêneos e, por vezes, desconexos que ela reúne. Desse modo é que, com o verso livre, temos o poeta, não como necessariamente “libertado”, mas sob novas tensões e agonias, de cunho propriamente estético e também

histórico. É que, de um lado, temos com essa liberdade de criação “o aumento dos riscos e do esforço para se conseguir dar forma nova a uma matéria também nova” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 59). O desafio aí é talvez mais angustiante do que no verso regular, já que o poeta tem que alcançar um ritmo pessoal e realmente autêntico sem o apoio da medida. No contexto do Modernismo brasileiro, Murilo Mendes e Carlos Drummond se destacam pela exploração tão radical quanto eficiente das potencialidades assim como dos riscos iminentes desse tipo de verso. Segundo Antonio Candido (2011, p. 239), ao trabalharem a partir da “tensão entre o verso (elaborado segundo as regras) e o não verso (livre, em vários sentidos)”, os dois poetas teriam alcançado uma “forma nova de expressão”, capaz de manifestar adequadamente “o dilaceramento da experiência estética”.

Tal “dilaceramento” envolve as determinantes históricas que colocam sob o signo da tensão e da agonia a exploração do verso livre. As instabilidades que marcam o processo de criação ligam-se à própria instabilidade do sujeito criativo e do mundo *sob* e *sobre* o qual ele trabalha. Aliás, como assinala Arrigucci Jr. (1990, p. 57), estaria na essência desse tipo de verso a expressão da inquietação do homem moderno ante “a natureza heterogênea e muitas vezes caótica da realidade moderna”. Os riscos de dissolução do verso no informe estão em correspondência com o movimento desarticulado do eu, por entre os planos descontínuos do mundo e de sua subjetividade. A desarticulação que experimenta o sujeito lírico assalta seu próprio texto.

“Tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos”, o sujeito lírico dos poemas de Murilo Mendes tende a marcar, na própria constituição de seu dizer, a fragilidade que determina o seu ser e a sua relação com o mundo. Sua composição caracteriza-se por um movimento oscilante do verso, que não se estrutura em uma linha constante, mas em uma dicção irregular, quase sem pausas nem repousos, ou com pausas abruptas, cortantes, tal como os anseios e sentimentos contrários em sua subjetividade ou como os elementos heterogêneos na face do mundo:

Atmosfera desesperada

Uma escada lateral por onde as formas descem,
os sonhos sobem, vidas
entrevistas num relâmpago... Noite
molhada, noite de fim do dilúvio, mundo suspenso,
luz difusa de astros que mal aparecem num
ângulo do céu,
vertigem. Há qualquer

coisa esperando no ar, pressentimento de outras
distâncias, realidades paralelas a esta,
espíritos puros nascendo, o amor
aproximando as formas. O mar
balança, desligado da praia, cabeça cortada.
Mundo iluminado a gás, curvas do pensamento,
nós somos outros. Alguém
está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
não sinto mais o meu peso,
me perdi
(MENDES, 1997a, p. 112).

Pela composição acima, do livro *Poemas*, pode-se perceber o tipo de desarticulação que Murilo Mendes imprime em seu verso. O poema expõe um cruzamento de formas, pensamentos, perspectivas na mente do sujeito lírico, que se encontra em situação de pânico após uma tempestade terrível. Já ensaiando uma interpretação, diríamos que a tempestade, ao deflagrar no poeta sensações intensas e contraditórias – como a de ser assaltado por um outro eu e a de perder-se de si mesmo –, opera como inspiração para a experiência poética. Escrever o poema sob essa inspiração, isto é, sob essa “atmosfera” será o desafio do poeta. Daí, o jogo tenso que se vê entre inspiração e técnica, espontaneidade e convenção, com os termos do primeiro lado detendo maior força. Os processos mentais que engendram a composição vêm como que em dilúvio ou em descargas elétricas, tendo o poeta dificuldade de apará-los e impor-lhes uma ordenação.

Note-se, a propósito, como não há qualquer senso de medida embasando a construção do verso. Esse aspecto é paradigmático de como Murilo Mendes procede em seu trabalho criativo: sem partir de qualquer forma prévia, de qualquer modelo; a procura da forma dá-se junto ao próprio impulso da expressão, ou, melhor diríamos, de acordo com os impulsos da expressão. Além disso, chama a atenção como a enunciação se estrutura entre sucessivas fraturas. O verso abandona a oração antes de terminá-la e esses cortes, na maior parte das vezes, não coincidem com as pausas inerentes à dicção. Antes, eles imitam, no plano formal, o que se expõe no plano dos sentidos: o rajar de relâmpagos no céu ou de formas e pensamentos na cabeça do poeta: “ângulo do céu,/ vertigem. Há qualquer/ coisa esperando no ar, pressentimento de outras [...]”.

Esse modo de organizar os versos, quebrando-os no interior da frase e dobrando-os uns sobre os outros, proporciona um efeito chamado de “encaixotamento sintático”. O choque violento de um verso sobre o outro na mesma frase, ou de uma frase sobre a outra no mesmo verso impõe uma

dinâmica de fluxos e refluxos, e sugere um processo criativo conturbado. Esse complexo de cortes faz com que o verso devesse totalmente “inestruturado”, sem possuir unidade nem rítmica, nem imagética, nem de sentidos. Fica como marca principal do poema a desordem, o caos em que são lançados os signos, juntamente com o poeta. O poema, assim como o sujeito lírico que nele se manifesta, perde de si próprio a referência, restando suspenso em alguma forma inominada: “não sinto mais o meu peso,/ me perdi”.

Em *A poesia em pânico* e em *As metamorfoses*, o verso muriliano, embora sofra menos com cortes abruptos em sua estrutura, continua a reger-se pelas leis de fragmentação, formando-se principalmente por mecanismos de superposição e justaposição de blocos de frases ou expressões incongruentes. Veja-se por estes versos de “O homem invisível”, do primeiro livro acima referido:

Tragam o microfone e minha túnica branca,
Antes que amordacem órfãos da consolação.
Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice e a muralha do tempo
Dita a palavra essencial
Amanhecerei árvore
(MENDES, 1997a, p. 289).

Observe-se a sequência confusa de elementos: o “microfone”, objeto concreto, mas ligado a um campo de sentido mais sonoro, compõe, junto com a “túnica branca” – de função mais imagética, embora em sua brancura pareça quase invisível –, a indumentária da entidade messiânica que “vomitará o mundo posterior ao pecado”, que o poema retrata. Há, ainda, que se destacar no contraste entre esses dois elementos a realidade de que cada um é retirado: o microfone, de um contexto moderno, contemporâneo em sua natureza tecnológica, enquanto a “túnica branca”, de um tempo mais remoto, relacionado a uma esfera mais mítica ou religiosa. Esse contraste ajuda a compor a feição assombrosa da figura delineada. Também a ação desse “homem visível” se dá por movimentos ambivalentes, entre signos de condenação e salvação, destruição e criação. E o ponto de síntese entre eles é constituído por um termo de sentido ainda mais agônico e explosivo: a morte, a denotar, no poema, tanto o fim quanto o renascimento.

Acentua esse efeito de tensão e ambivalência o modo de articulação dos versos na pauta estrutural do poema: por superposições heteromórficas e heterossemânticas. Para chegar a essas constantes, Murilo Mendes

explora largamente recursos construtivos ligados à noção de contraponto. Entre eles estaria o *enjambement*, que consiste na quebra da sequência da frase em um verso, tendo sua continuidade no seguinte (ou, até, na estrofe seguinte, como na passagem que abaixo citaremos). Como pudemos ver em “Atmosfera desesperada”, os cortes na estrutura do verso são constantes nos poemas murilianos, contribuindo para a descontinuidade que lhes é característica. Mas, além desse efeito de fragmentariedade, o *enjambement* cria relações de aproximação e afastamento, conjunção e distensão, sugerindo os múltiplos atravessamentos e implicações entre os elementos contrastantes na superfície do mundo, na subjetividade lírica ou no espaço da composição:

Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

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

Que reclamando a contemplação,
Sonha e provoca a harmonia
(MENDES, 1997b, p. 343).

Os versos desse poema (o antológico “O pastor pianista”, de *As metamorfoses*) encadeiam dois planos de ação antagônicos: a ação dos pianos, que se *dispersam* por um espaço aberto, e a do sujeito lírico, que “apascenta” esses pianos e os reúne no espaço fechado da composição. O modo como essas duas ações se projetam é também contrastante: enquanto os pianos recortam os obstáculos que se colocam em seu caminho, o “pastor pianista” vai tornando parte de seu movimento os outros elementos (as “rosas migradoras”) também em fluxo pelo seu campo de ação. Arrebanhados pelo sujeito lírico, os pianos vêm servir à necessidade de expressão do homem (a qual seria, pelo sentido de fundo do poema, o fundamento da música, da poesia e da arte geral). No entanto, não é em fragmentos que essa expressão assoma, como a quebra da frase, não só entre os versos, mas também entre estrofes, como atesta este *enjambement*: “E transmitem o antigo clamor do homem// Que reclamando a contemplação”. É que o conteúdo dessa expressão envolve os dilaceramentos do homem, que, no anseio desesperado de harmonização de sua existência, “trabalha à força” com seus impulsos contrastantes.

Outro expediente formal implicado nessa articulação descontínua dos versos murilianos é o choque entre linhas de *expansão* e de *contração*. Aqui, um verso de extensão mais longa contrasta com o seguinte mais curto, delineando, além da estrutura assimétrica da composição, uma dinâmica de fluxo e refluxo no ritmo, assim condizente com a matéria de expressão:

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação de minha insônia, da minha febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
Ou por que não comesças tua ternura, impelindo-me ao suicídio?
(MENDES, 1997a, p. 295).

O poema de que extraímos a estrofe acima (“O amor sem consolo”, de *A poesia em pânico*) manifesta um *páthos* ambivalente do sujeito lírico para com a musa Berenice: um *páthos* feito de aderência e desacordo, vínculo e separação. E a extensão irregular dos versos imprime, no plano formal da composição, essas relações oscilantes. O nome de Berenice é duplamente invocado em um verso separado, intensificando a nênia patética que marca a composição desde o título: “O amor sem consolo”. Nos versos que se seguem a esse evocativo, a linha mais contínua cede decurso para o veio mais racional com que o poeta coloca em suspeição a própria existência da Musa, sua natureza e até seu poder de injunção sobre ele. A sequência enunciativa se expande entre conjecturas que vão se encadeando paralelamente (nos dois blocos de períodos, do primeiro ao terceiro verso e, depois, do quarto ao sexto; e, ainda, entre os dois versos mais distendidos, segundo e terceiro, e terceiro e quarto). Há também que se destacar como a configuração ondulante dos versos coloca em colisão as perspectivas suscitadas nessa indagação. A imagem da musa se desdobra entre determinantes de sentido oposto, movimento que o jogo de antíteses então reforça: sua crueldade é doadora de vida, sua ternura é fatal.

A dinâmica rítmica recebe, também, os influxos desse movimento oscilante da enunciação e da estruturação dos versos. A acentuação ruidosa e as pausas bruscas respondem aos cortes e choques aplicados à estrutura dos versos, resultando num ritmo sincopado. E como a cadeia de versos é sempre heterométrica, com cada um apresentando um sentido e uma extensão próprios, devém também o ritmo marcado por uma irregularidade e uma variedade de movimentos. Esse aspecto

reverbera os mecanismos rítmicos próprios à poética moderna, que, como salienta Hugo Friedrich, substitui o esquema métrico estático pelo impulso rítmico, mais subordinado às inflexões da expressão. Daí virem a penetrar no poema elementos também desarmônicos, como “gritos e bramidos”, que ressoam o estado das coisas e dos seres (FRIEDRICH, 1978, p. 63). E, daí, na poesia de Murilo Mendes, o canto ter a textura de uma “galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes”, como viu Mário de Andrade (2002, p. 53).

Nos poemas murilianos, a distribuição de acentos e pausas geralmente atende ao tempo de prolação do enunciado e à precipitação das enumerações, cortes e cavalgamentos, que são constantes e radicais. Uma composição do livro *Poemas*, sugestivamente chamada “Ritmos alternados”, dá ocasião para analisarmos essas constantes:

Um cheiro de angélicas
brota dos cemitérios do espaço.
Noite, cruzes do mundo, as idades voltam, não sei onde estou.
Os relâmpagos iluminam os corpos flexíveis no outro mundo, o som
do saxofone dos anjos previne o tempo, as famílias tremem
dentro das casas,
a terra molhada explode em formas novas, é o princípio e o fim.
Homens e mulheres
se arrependem de não ter realizado
todo o amor,
chegam mais perto uns dos outros... o gosto
da noite me leva aos teus seios
(MENDES, 1997a, pp. 110-111).

Esse poema, com toda a sua irregularidade métrica, possui um impulso rítmico bastante dinâmico e nada uniforme, e que é análogo às variações de planos da realidade no domínio dos sentidos. Correspondendo à atmosfera lúgubre emanada dos “cemitérios do espaço”, o poema começa brando e enlevado; depois, no avultamento de visões instantâneas e desconexas, vai se tornando veloz e tumultuário; volta a desacelerar-se no sexto e no sétimo, em que o sujeito cai de volta no plano da realidade; e do oitavo verso em diante, em que, com um tom meditativo o sujeito lírico intercala visões melancólicas, a enunciação mantém-se num andamento refreado, embora ainda entrecortado.

Note-se como essa variação inscreve-se na distribuição dos acentos tônicos: nos dois versos iniciais, temos um maior intervalo entre as sílabas tônicas (2, 6; 1, 6, 10); do terceiro ao sétimo, a alternância passa a usar intervalos menores, e a distribuição, embora irregular, quase se estabelece

entre ternária e quaternária (1, 3, 6, 9, 12, 15; 3, 8, 11, 14, 19, 22; 4, 7, 10, 12, 16, 18; 1, 4; 2, 5, 8, 11, 13, 14, 17, 20). Aqui, as sílabas fortes quase colidem umas com as outras, imprimindo maior intensidade de entoação. Além disso, no interior desses versos, projetam-se ainda grupos rítmicos entrecortantes, que quebram o andamento em cesuras e, ao final, em *enjambements*. Um desses, ainda mais brusco, faz com que do verso quinto ao sexto haja um desvio brusco, e para baixo, o que, aliás, converge com o movimento, no plano dos sentidos, de queda do plano celeste para o plano cotidiano (“dentro das casas”). Nos cinco últimos, voltam a dominar os intervalos longos (1, 5; 3, 11; 1, 4, 8, 12; 2, 5, 9), numa cadência monótona que combina com o *páthos* entre reflexivo e dolente, que leva o sujeito da melancolia dos outros ao deleite que se lhe apresenta.

No plano melódico, também entrevemos variações de altura e intensidade. O poema é marcado por uma forte politonalidade, construída a partir da alternância de sons fechados e abertos, graves e agudos. As duas sílabas tônicas do primeiro verso já são trabalhadas nesse contraste, com o *e* fechado de “cheiro” contrapondo-se ao aberto de “angélicas”. No segundo verso, essa abertura de timbre predomina, com o *o* de “brota”, o *e* de cemitérios (que aparece em assonância com o de “angélicas” e com ele quase que rima, se levarmos em conta a compleição do ritmo e não a estrutura do verso) e o *a* de “espaço”. Esse segundo verso é seguido por outro cujas sílabas tônicas são todas com o som fechado, estabelecendo-se, então, entre eles um novo plano de contraste. Seguem-se, nos versos seguintes (que falam de luzes de “relâmpagos” e dos sons dos “saxofones dos anjos”), intercalações entre timbres graves e agudos (sons nasais em *an*, *un*, *on*, de “relâmpagos”, “mundo”, “som” e “saxofone” *versus* sons em *i*, *in* e *en*, de “iluminam”, “flexíveis”, “previne”, “famílias”, “tremem” de “dentro”). Nos últimos versos, retorna a contraposição de sons fechados e abertos, principalmente os de *e* e *o*. No uso das consoantes, destaque-se a recorrência de oclusivas, que marcam o aspecto entrecortante da expressão, concorrendo, principalmente na metade final do poema, quando a perspectiva volta-se para o cotidiano monótono do interior das casas das famílias, com a presença maior de marcadores de nasalização, que provocam uma espécie de entorpecimento da enunciação.

Deduz-se dessas variações e contraposições ao nível do ritmo e da melodia uma pauta musical desarmônica, dissonante, que mais fere o ouvido do que embala. Assim o poema porta, em sua própria linguagem e forma, o *páthos* implicado na expressão: a desorientação do sujeito

lírico frente às contradições e tensões da vida. Esse canto feérico, em tom de tumulto mesmo, tende a ser constante na poética muriliana. E essa característica está entre as que mais impeliram críticos, como Mário de Andrade, a apontarem nessa poesia “falhas técnicas”, “despreocupação pelo artesanato”, “desleixo formal”. Mário de Andrade, em seu comentário a *poesia em pânico*, desaprova principalmente o ritmo dos poemas, dizendo ser ele constituído por um “movimento muito uniforme”, “sempre rápido” e “entrecortado”: “Às vezes há mesmo uma velocidade irrespirável. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhes sucedem, montando umas nas outras” (ANDRADE, 2002, p. 53).

Mas, o que o poeta-crítico paulista certamente não tinha em vista é que Murilo Mendes estava ali a trabalhar a musicalidade de sua poesia a partir de um outro registro, adequado ao seus propósitos, tantas vezes assumido, de “desajustar a ordem discursiva da poesia” e de apurar sua dicção e seu timbre às conturbações da fala e dos barulhos da vida na modernidade. E ele o faz buscando aproximar-se às experiências da música em seu tempo. Conforme declara, em “A poesia e o nosso tempo”: “procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva” (MENDES, 2014, p. 251). Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o jazz são indicados pelo poeta como referências capitais nessa articulação de uma musicalidade dissonante em sua poesia.

Murilo Marcondes de Moura (1995, p. 36), tratando dessas influências, situa a relação com o jazz principalmente ao nível do ritmo, no aspecto da “dissociação do tempo musical”. Entra aqui a exigência de um alargamento do tempo (como da extensão da oração, ou do verso) para caberem os divergentes movimentos da enunciação. Já a vinculação com a música dodecafônica de Schönberg, Berg e, também, Webern tem como ponto principal o contraste como “lei da forma”, com a pauta musical tendendo, ao invés de ao “encadeamento harmônico entre as partes”, ao “agrupamento das dissonâncias sonoras” (MOURA, 1995, p. 35), ou, como diria Adorno (2011, p. 46), à “integração do que não está relacionado”.

Entre os princípios fundamentais dessa “nova música” estão, segundo o pensador alemão, a *polifonia*, a *atonalidade* e o *contraponto*. A primeira envolve o emprego de graus cromáticos autônomos numa mesma textura sonora. O processo de composição se institui pondo-se as doze notas da escala cromática à disposição (ADORNO, 2011, p. 55). Os acordes são construídos a partir desses sons simultâneos, com cada um se justificando

como elemento da série, tanto horizontal como verticalmente. Tem-se, então, uma polivalência de dimensões, uma flutuação constante por graus cromáticos e o avultamento de vozes as mais diferentes.

A polifonia se potencializa nessa música pelo emprego conjunto da *atonalidade*, que supõe a organização dos elementos sonoros fora das convenções harmônicas, isto é, orientada não pelo princípio da consonância, mas pelo da dissonância. A polivalência dos sons estabelece uma relação não hierárquica entre eles, vindo cada som individual a concorrer a um lugar na composição, assim “dissonando” um com o outro. Isso provoca uma tensão e uma distensão na série, que se articula por irrupções abruptas e variação de pontos extremos. As dissonâncias são, então, “expressões” dessas tensões, dessas contradições.

E, como explica Adorno (2011, p. 75), “todas as notas simultâneas são independentes” porque todas são “partes integrantes da série”. O que significa que a polifonia e a dissonância favorecem-se, nessa música, pelo recurso do *contraponto*, que diz respeito à simultaneidade de partes independentes. Nisso, conforme avalia Adorno (p. 76), o dodecafonismo realiza o estilo polifônico no seu ponto mais genuíno: “A técnica dodecafônica ensinou a pensar simultaneamente num maior número de partes independentes e a organizá-las como unidades sem a muleta do acorde”. Essa “unidade” vem a ser a “série”, organizada a partir da “mais estreita inter-relação das partes, que é a do contraste” (p. 77). Daí que a lei técnica dessa forma musical seja “o registro sismográfico de *shocks* traumáticos”, que assim, como meios da música, expressam os conflitos instintivos da subjetividade moderna: “A linguagem musical se polariza em seus extremos: atitudes de *shocks* e análogos estremecimentos do corpo, por um lado; e por outro expressa, vítreo, aquilo que a angústia torna rígido” (p. 42). Assim é que essa música é a que melhor responde ao espírito da época: as dissonâncias que ela registra falam da própria condição do homem moderno e, por isso, o espantam e o desconcertam.

Aspecto, pois, definidor da vida na modernidade (ou, mais precisamente, “da situação histórica do espírito moderno”), a tensão dissonante abarca as artes modernas em geral, inclusive a poesia. E, seguindo Hugo Friedrich (1978, p. 17), temos que tanto a polifonia, quanto a dissonância e a contraposição estão na linguagem da poesia moderna implicadas, e de modo a dotá-la de uma “dramaticidade agressiva”. Desde Rimbaud, em sua busca por “vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos” (p. 69), a subjetividade

do poema tende a apresentar-se em uma multiplicidade dissonante de vozes. Essa plurivocidade engendra-se por uma musicalidade polifônica, carregada de gradações de intensidade. E essas muitas vozes e esses sons “entrelaçam-se, o mais das vezes, confusamente”, compondo uma “música desconhecida” (FRIEDRICH, 1978, p. 63). Então, tal como “o registro sismográfico de *shocks* traumáticos” é a lei técnica da música dodecafônica, rege a “partitura” do poema moderno uma “dramática das forças formais” (p. 18).

Em Murilo Mendes, como mostramos em análise de “Ritmos alternados”, a variação de planos de expressão conjuga-se com uma forte e contrastante politonalidade e, também, com cortes e superposições de grupos rítmicos heterogêneos. Esses procedimentos, se dão ao poema o feitio de uma “galopada tumultuária”, é porque o poeta já não mais trabalha com uma matéria homogênea e estática, mas com palavras que são entoadas por múltiplos corpos, de várias perspectivas, em movimentos oscilantes e colidentes. Veja-se no poema “Rua”, de *As metamorfoses*, como todos os barulhos possíveis – vozes de mulheres, murmúrios de manequins, o arrastar dos passantes (os vivos e os mortos), os suspiros dos órfãos, as notícias do fuzilamento, a abertura de o “Barbeiro de Sevilha” (ópera de Rossini) – concorrem na pauta da composição, formando um “antigo clamor”:

Correm grandes fachos no céu
E esse antigo clamor
Do mais fundo tempo
Nas asas do vento
(MENDES, 1997a, p. 348).

Haroldo de Campos (1992, p. 66) mostrou como, ao lado da dissonância no plano da musicalidade, marca a poesia muriliana uma forte dissonância imagética: o âmbito visual opera-se num jogo também de cortes e de contrastes, assim negando o discursivo e escandalizando “a lógica pela maneira implacável com que a parodia”. Nesse sentido, essa é uma poesia assentada sobre uma plasticidade tanto transfiguradora quanto deformadora, que abre novas perspectivas na mesma medida em que as distorce. Como dissera Álvaro Lins (1963, p. 48), tudo o poeta “vê sob formas antinaturais, excêntricas, absurdas”. Sua realidade é irreal demais, sua irrealidade demasiado real. As perturbadoras visões murilianas fundam mundos paralelos, que, em seus amplos contrastes e entrecruzamentos, dão a ver uma existência agônica, vincada entre

múltiplas e recíprocas implicações, como nestes versos de “O poeta nocaute”, do livro *O visionário*:

As ondas suspendem a respiração por um minuto
Em homenagem a um peixe que morreu
O Soviete suspende a respiração das locomotivas por um minuto
Em homenagem ao menino Jesus não ter nascido
(MENDES, 1997c, p. 241).

Seguindo o sentido rimbaudiano da vidência, Murilo Mendes promoveu uma verdadeira “alquimia do mundo”. Este será, em sua ótica visionária, “objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste, a tal ponto que sempre vem a ser uma paisagem ao irreal”, aproveitando aqui palavras de Friedrich (1978, p. 76) sobre o autor de *Une saison en enfer*. Mas, se em Rimbaud, conforme o lê o romanista alemão, o desconhecido é um polo de tensão porque vazio (“Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito” – p. 76), em Murilo Mendes ele também o é, porém porque carregado, saturado de perspectivas que lhe doam a fé, a filosofia, o mito, o erotismo e outros regimes discursivos.

A deflagração de múltiplos ângulos de visão leva o poeta a configurar a imagem do mundo como sempre em transformação, mas também em desconcerto, sob influxos desestabilizadores de forças violentas (reais ou imaginárias, terrenas ou divinas, naturais ou artificiais, do bem ou do mal). É como se o poema mergulhasse no caos onde fervilham, umas contra as outras, imagens fragmentárias, tiradas de esferas as mais díspares. A imagem, no modo como Murilo Mendes a opera, contém muitos significados opostos ou díspares. Nesse sentido, ela está dentro do primeiro estágio da imagem poética na definição que lhe dá Octavio Paz (1999, p. 138): como um meio estético que “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real”. No entanto, podemos dizer que Murilo Mendes não chega ao ponto em que a imagem constitui termo para a promoção da “identidade final” dos opostos. Não temos, na poesia muriliana, uma reconciliação das realidades distantes em uma imagem absoluta; mas sim, o choque constante entre os elementos dessas realidades, pelo qual se exprimem os dilaceramentos da existência.

Murilo está, com esse modo de figuração, bastante próximo da estética surrealista. Mas seu recurso técnico nessa investida não é a *escrita automática*, expediente paradigmático da vanguarda liderada por Breton. Enquanto essa escrita supõe uma posição totalmente passiva do poeta em relação à inspiração, devendo-se operar o processo criativo por um “afluxo

incontrolado de palavras”, o que se nota no trabalho poético de nosso autor é a tensão entre trabalho e inspiração, artesanato e espontaneidade, com o conseqüentemente dilaceramento da experiência poética. Além disso, a escrita automática exige um “desinteresse absoluto em relação à realidade exterior”, e na poesia muriliana o “transfiguracionismo dialético” do poeta (já destacado por Merquior – 2013, p. 72) mantém singularmente sua criação entre as dimensões do sonho e da vigília.

O que pode ser visto como expediente primordial nessa reunião de planos díspares que nosso poeta articula, e que liga a sua prática criativa ao cânone formal surrealista, é a *colagem*. Esse é um recurso originado das artes plásticas, mais propriamente das pesquisas de Max Ernst a partir dos quadros de Chirico. A técnica da *colagem* serviria a Murilo Mendes em seu intento de manifestar dialeticamente a “aliança dos extremos”, operando o “choque pelo contato da ideia e do objeto díspares” (MENDES, 2014, p. 251). Está na base do conceito desse expediente imagético, na definição que lhe deu o próprio Max Ernst (*apud* MOURA, 1995, p. 27), o “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência não lhes convém”. Assim, o ato figurativo primordial dessa técnica é o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de dimensões diversas. Podemos dizer que o efeito, por sua vez, não é o de “aliança dos extremos”, mas sim o de tensão asfíxiante, com o espaço pictórico (dos poemas de Murilo Mendes, como dos quadros de Chirico ou os de Ernst) carregado de planos imagéticos e de sentidos plenas e entre si implicáveis. Uma “máquina de visões”, complexas e desarmônicas, instaura-se no centro do poema e pressiona a sua discursividade. Essas visões, sobretudo, submetem o esforço de compreender ao impulso de ver, como atesta a composição abaixo, de *As metamorfoses*:

Estudo n. 1

Na tarde preguiçosa um pensamento de amor
É doce como um pensamento de morte
Quando as sereias adejam nas ondas,
Quando as pombas brancas arrulham no telhado
E os navios chegam, não convidam à viagem,
Trazem víveres para os órfãos do terremoto.
O ar é transfigurado por sinais funestos.
Ficaremos, aqui, amiga noturna,
Esperando que Deus nos abale a vontade
Com a erosão dos sentimentos, a translação das ideias
Que gira de um mundo a outro: angustiada
(MENDES, 1997b, p. 318).

O poeta coloca-se diante de um horizonte opaco, a cogitar (a “estudar”, como diria o título) o que ele anuncia. Os pensamentos (ambíguos – “de amor” e “de morte”) avultam não em meditação palmilhada (à maneira como vemos em Drummond), mas em imagens difusas e inconstantes, que percorrem mundos díspares: marítimos, aéreos, ctônicos e mundo humano. Essas imagens se configuram como “sinais funestos” e anunciam a gravidade da experiência futura e que já angustia o pensamento: a catástrofe.

Como é comum nos poemas murilianos, a dimensão onírica vem aí investida de um senso de realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica. As imagens alucinatórias que o poeta traça expõem visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade. Podemos, aqui, entrever uma “dialética do olhar” próxima da que Walter Benjamin (2012, pp. 21-36) destaca no Surrealismo: capaz de fazer sentir no maravilhoso a força de tensão que leva à percepção crítica da barbárie que aplaca o destino da humanidade. E a técnica da *colagem* é propícia a esse tipo de figuração: ela imprime, no modo como dá a ver o que oferece ao olhar, à leitura, a visão de um mundo em pedaços, de corpos em decomposição, de consciências em fragmentos.

No poema abaixo, “Os dois estandartes”, de *A poesia em pânico*, vemos singularmente como se processa esse jogo de imagens díspares, além dos demais recursos e aspectos estéticos ao longo deste estudo tratados. É esta composição, como melhor se verá, toda marcada por uma tensão antitética entre os elementos estruturais, sonoros e imagéticos, que assim configurados melhor dão a ver a confusão de sentimentos que experimenta o sujeito lírico. O que se afirma em um dos versos centrais deste poema, a frase “Tumulto! Eu sou a multidão”, pode bem ser tomado como declaração da própria poética do autor a respeito de si mesma. Vejamos:

Os dois estandartes

Vejo sempre à minha frente dois estandartes
– Túnica negra de Berenice,
Túnica vermelha da paixão de Deus.
Os dois estandartes cruzam-se no ar:
Tumulto! Eu sou a multidão,
Clarins! Clarins clamando à vitória!
Eu sou o grande Inquisidor perante mim.
Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
Ai de mim, o demônio me aponta o vazio
(MENDES, 1997a, p. 299).

É a luta que se trava, na interioridade do sujeito lírico, entre o anseio religioso e o impulso erótico, a matéria primordial desse poema. E, já pelo uso do símbolo do *estandarte*, do título ao desenvolvimento da composição, podemos entrever que o sentido aí projetado é mesmo o de confronto, embate. É que, como nos lembra o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 402), “o estandarte designa um indício de guerra: é, ao mesmo tempo, um signo de comando, de reunião de tropas e o emblema do próprio chefe”.

Mas, no próprio recurso à evocação simbólica podemos já identificar a projeção do senso de tensão que caracteriza essa poética. Como salientou Merquior (2013, p. 83), em destaque ao estilo visionário de Murilo Mendes, a representação simbólica se faz propícia à figuração de “um universo heterogêneo, campo de contrários, área mista, terreno onde coexistem diversos polos opostos em contínuo movimento e variadas posições”. É bem o que verificamos no poema acima, no qual a confrontação entre os dois domínios contrários (de desejo, anseio, mas também de aflição) é figurada pela imagem dos “estandartes” se “cruzando” no ar, isto é, pela manifestação simbólica de um conteúdo subjetivo junto a um elemento objetivo, concreto.

Empunhados um contra o outro, no primeiro e no quarto verso, os “estandartes” fazem ver como o desejo erótico e o anseio religioso brigam pela “conquista” do “território” subjetivo do poeta e, por extensão, do território objetivo do poema. No segundo e no terceiro versos, a identidade de cada um desses domínios em conflito é mostrada também por um processo metafórico, pautado em camadas sobrepostas de símbolos: o da “túnica”, que remete à ideia de uma vestimenta a mais próxima da alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 916), estabelecendo-se, aqui também, uma associação entre o concreto e o abstrato. Além disso, a túnica de Berenice, a simbolizar o domínio erótico, é figurada com a cor negra, que ressoa obviamente sentidos negativos, de treva, luto, opacidade e pecado. Mas, buscando as relações entre essa cor e o mundo ctônico do erotismo (que a imagem do poema evoca), vamos encontrar o preto simbolizando o ventre da terra, “onde se efetua a regeneração do mundo diurno”, ou a “grande escuridão geradora”. Mesmo no Ocidente, é possível ver o preto com um sentido assim auspicioso, conforme nos mostra o *Dicionário de símbolos*: “Se é preto como as águas profundas, é também porque contém o capital de vida latente, porque é o grande reservatório de todas as coisas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 740).

No poema de Murilo Mendes, enquanto a túnica da musa Berenice é negra, a de Deus é vermelha, cor de fogo e cor de sangue. Com uma ambivalência simbólica equivalente à do preto, o vermelho pode remeter, quando claro, ao diurno, à sedução, à incitação à ação; ou, quando escuro, ao noturno, ao fúnebre, ao sacrifício. Será, também, a cor da guerra, da batalha, inclusive, a batalha simbólica – a dialética – entre o céu e a terra, fogo ctônico e fogo uraniano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 945). Ainda, até em relação com o modo como aparece no poema, o vermelho é o “símbolo do poder supremo”, tendo sido, juntamente com o branco, consagrado a Jeová como Deus do amor e da sabedoria (p. 945). Negro e vermelho se contrapõem no poema muriliano, e essa oposição serve à expressão do universo subjetivo: remete ao escuro de si mesmo do sujeito lírico, despertado pela tentação carnal, posta contra a purificação que o sangue e o fogo divino representam.

Da batalha entre os dois “corpos”, com toda a indumentária de guerra destacada (estandarte e túnica), acabamos por ir ao centro da subjetividade do poeta, em que essas forças se agitam, em movimentos, barulhos ao nível do insuportável. É, então, que o território subjetivo se mostra não apenas em guerra, mas numa guerra que simboliza o conflito do sujeito consigo próprio. Não há possibilidade de as forças em contenda se conciliarem, nem há indícios da vitória de uma delas. Na verdade, a derrota é apenas a do sujeito lírico, que, por viver essa contradição, já se faz condenado (por ele próprio, aliás). Ele é quem sai ferido, ele é quem sofre os golpes violentos desferidos pelos impulsos contrários (que são os seus mesmo).

O poema se articula, estruturalmente, em uma única estrofe, descontínua no entanto, porque formada por três blocos de enunciação distintos, relativos aos três planos de combate figurados: ele se abre com os polos simbolizados pelos dois estandartes, a desdobrarem-se nas imagens das túnicas (versos 1 a 3); no segundo ponto, é o combate do sujeito consigo mesmo, que é enunciado em evocações que revelam a crise interior vivida por esse sujeito dividido entre anseios opostos (versos 4 a 7); o último bloco acrescenta um novo polo de combate, representado pelo demônio, a simbolizar, talvez, a consciência tortuosa do sujeito lírico a apontar para si mesmo o castigo. Interessante notar como essa descontinuidade da estrofe única reflete a unidade quebrada do território interior, evidenciando o dizer truncado de um eu em laceração.

Também o modo abrupto como os versos se sucedem, o irromper da imagem na sequência discursiva e o andamento rápido e dinâmico da enunciação mostram a projeção de um senso de tensão na forma e na linguagem como um movimento deliberado da criação. Os paralelismos sintáticos nos versos 2 e 3 e versos 4 e 5 acentuam a polarização e os contrastes, que são o centro da expressão. A irregularidade métrica, além de favorecer as quebras rítmicas, ajusta-se à tonalidade desarmônica e ao modo de expressão impetuoso da subjetividade lírica.

Observando o valor expressivo dos fonemas, vemos como a musicalidade também tende à projeção de um clima de tensão. O uso recorrente do som de *t* (presente nos termos condensadores de sentido da composição, inclusive: “estandartes”, “Túnica”, “Tumulto”, “multidão”, “vitória”, “Precipito-me”, “aponta”) torna materializado na linguagem o dizer a modo de golpes que funda o poema. A linha dissonante se estende à dimensão imagética, patente no modo como as metáforas se formam (sem as “passagens intermediárias”), e como se justapõem: da figura do estandarte à da túnica vamos mais por desvio, vemos mais uma queda em um outro aporte de sentido do que uma relação justificada. Das dissonâncias do ritmo e da melodia até as da imagem, o poema todo tende à expressão da tensão vivida intensamente pelo sujeito lírico.

Com essas constantes de estilo, Murilo Mendes veio a compor um *lirismo convulso*, no qual a expressão de uma subjetividade dilacerada se dá pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. O sujeito que emerge na forma e imprime nela suas tensões o faz colocando-a também sob esse regime, isto é, projetando o ser convulso que ele é sobre o seu dizer. Como já assinalado por Augusto Massi (1995, p. 322), os conflitos do sujeito lírico se desdobram do plano da matéria para os da expressão: “Do ângulo da composição literária, a organização formal dos poemas passa a operar, simultaneamente, como caixa de ressonância e base estrutural dos materiais conflitantes: a sintaxe nervosa instaura o choque permanente entre as imagens”.

Um tal lirismo supõe uma implicação demasiado complexa entre o plano do conteúdo e o da forma, uma implicação que se dá pelo *tensionamento* entre essas duas instâncias. A exploração das potencialidades da linguagem e da forma atende mais às necessidades da expressão do que às exigências tradicionais das técnicas de composição poética, vindo estas a serem negadas ou corrompidas na confusão de estilemas empregados. Todo esse modo de operar os elementos da linguagem e da forma coaduna-

se com a declaração do próprio Murilo Mendes (2017, p. 11) de que, em sua escrita, atiza “o conflito entre inspiração e estrutura”, movido que se vê pelo “motor das musas (terrestres) inquietantes”. Assim é, então, que seu poema se constitui como a projeção de um complexo de gestos anti-harmônicos, golpes, talvez, lançados entre si pelos elementos envolvidos no processo de criação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. 2. ed. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 27-48.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *O empalhador de passarinho*. 4. ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002, pp. 49-56.
- ANDRADE, Mário. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pp. 224-335.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 21-36. (Obras Escolhidas, Vol. 1)
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral – 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: *Metalinguagem e outras metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp. 65-75.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 117-145.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

- EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, pp. 163-185.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto Marise M. Curioni; trad. poesias Dora F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/ UFJF, 2001.
- LINS, Álvaro. Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da Literatura Brasileira – ensaios e estudos – 1940-1960*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, pp. 46-50.
- MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, pp. 319-333.
- MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. In: *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a[1936-1937], pp. 283-310. Parei aqui
- MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b[1938-1941], pp. 311-371.
- MENDES, Murilo. *O visionário*. In: *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997 c[1930-1933], pp. 195-242.
- MENDES, Murilo. *Poemas*. In: *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d[1930], pp. 83-124.
- MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 248-256.
- MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. In: *Poliedro: Roma 1965/1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 9-12.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 11-21.
- MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 71-90.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 2002.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Giordano, 1995.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. In: *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. 2. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999, pp. 35-361.

PEREIRA, Vera. Murilo Mendes: toda boa e autêntica poesia é de vanguarda. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, pp.: 114-116.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Trad. Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

Recebido: 17/11/2018

Aceito: 23/04/2019

Publicado: 28/06/2019