

## COISIFICAÇÃO E SUBJETIVIDADE NA POESIA DE MURILO MENDES

Éverton Barbosa Correia<sup>1</sup>

---

**Resumo:** A obra de Murilo Mendes tem sido largamente abordada como portadora de uma impoção singular no contexto do Modernismo, seja pela sua porção de surrealismo ou de catolicismo. A partir deste primeiro mapeamento da tonalidade de sua voz, interessa destacar nos interstícios de seu discurso os elementos que concorrem para o delineamento de sua expressão subjetiva, considerando que os traços estilísticos ali presentes se materializam de modo particular na linguagem utilizada. Por isso, tomaremos o poema “Coisas” coligido no livro *Parábola* (1952) como elemento de exploração a ser feita através dos ensaios “Sinais de pontuação” e “Palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor Adorno. Não sem antes fazer uma breve apreciação de como aquele livro foi recebido por algumas perspectivas críticas, notadamente a de Antonio Candido e a de José Guilherme Merquior.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira moderna, historiografia, Theodor Adorno.

**Abstract:** Murilo Mendes' work has been widely discussed as a natural setting in the context of Modernism, for its portion of Surrealism or Catholicism. From this first mapping of his voice tone, it is interested to point out the interstices of his speech to emphasize the elements that contribute to the delineation of its subjective expression, considering the stylistic traits there present materialize in a particular way in the language used. Therefore, we will take the poem "Coisas" collected in the book *Parábola* (1952) as an element of exploration to be done through the essays "Signs of punctuation" and "Lecture on poetry and society" of Theodor Adorno. Not before making a brief assessment of how that book was received by some perspective of criticism, notably by Antonio Candido and José Guilherme Merquior.

**Keywords:** Modern Brazilian poetry, historiography, Theodor Adorno.

---

Em meio às muitas tentativas de dar balanço ao que se processou na literatura brasileira após a repercussão alcançada pelo Modernismo, fica a constatação de que nosso desenvolvimento tem sido assaz intermitente e descontínuo. Aceita a constatação, conviria destacar alguns contrapontos do processo, tal como podemos assinalar já através do livro de Antonio Candido *Literatura e sociedade*, onde o crítico já reconhecia o quinhão de conservadorismo premente no seio das correntes de pensamento que encarnavam nossa modernização, comprometendo boa parte da expressão literária brasileira em seu descompasso histórico. Seguindo a linha de raciocínio,

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da UFPB / Mamanguape. E-mail: evertonbcorreia@gmail.com

podemos destacar alguns trechos do seu discurso que parecem prever o desdobramento que nossas letras sofreriam. A exemplo de quando ele diz: “sobretudo a partir de 1930, constituirá até os nossos dias o contrapeso do localismo, da libertinagem intelectual, no neonaturalismo implícito no movimento modernista. Convém notar que desta tendência brotaram sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita, como o integralismo e o pensamento católico” (CANDIDO, 2000a, p. 117)

Aplicando o raciocínio à obra de Murilo Mendes, dado que seja facilmente associável à porção católica de nossa emancipação literária, Antonio Candido vai lhe dedicar uma atenção especial em seu livro *Na sala de aula*, já que encerra aquele seu volume com uma abordagem muito aguda da poesia muriliana no artigo “O pastor pianista / o pianista pastor”. A justificação que o crítico dá para a interpretação da obra muriliana naquela circunstância é justamente pelo grau de dificuldade que ela impõe a qualquer leitor, já que o que se pretende ali é demonstrar a seus leitores a possibilidade de apreciar tecnicamente uma obra de alta sofisticação formal, ao invés de tomá-la como estando aprisionada a um critério prévio.

A interpretação que Antonio Candido empreende do poema “O pastor pianista” de Murilo Mendes se encaminha sob a exploração de elementos que instauram o discurso poético, mesmo considerando que esta obra não se apoia de modo transparente nos procedimentos da convenção tradicional. Ao invés disso, ele vai destacar algumas linhas de força da poesia, a exemplo da convenção pastoral aludida no poema analisado, que o remeteria ao passado, numa conjunção desestabilizadora com as matrizes surrealistas, que norteiam o poema a um princípio de modernização. Seguindo a premissa de que não é na obediência dos padrões clássicos que a poesia de Murilo Mendes se vinca, o crítico vai apontar como a elaboração poética do autor é pautada pelo exagero, o que, aliás, já rendeu ótimos resultados para a caracterização do discurso poético ao longo da tradição ocidental. Para ilustrar melhor o alcance que este efeito pode atingir na constituição do discurso poético e como podemos perceber isto na obra de Murilo Mendes, Antonio Candido lança mão do texto “Linguística e poética” de Roman Jakobson, através do qual é possível conceber a poesia como resultado

de operações inscritas nos planos de seleção e combinação da linguagem, que, por contiguidade, nos oferecem possibilidades de enxergar o poético.

A leitura de Antonio Candido vai atingir seu ponto alto ao manipular os princípios apresentados por Jakobson em larga extensão naquele poema de Murilo Mendes, levantando, inclusive, possibilidades do que foi rejeitado na seleção que sua composição estrutura. A partir daí, tudo quanto pudesse se afigurar como enigmático no poema de Murilo Mendes se torna passível de entendimento pelo que ali foi descartado e sua constituição de algum modo exige isto de seu leitor: que se perceba a forma que está se instituindo naquele discurso em oposição aos já existentes, sobretudo, aqueles que já estão capturados e desgastados pela convenção. Se estendermos este princípio visível na forma para o enunciado – intrinsecamente embrenhado na fatura formal –, estaremos mais próximos de chegar à compreensão do significado da obra de Murilo Mendes, sem a desvincularmos em nenhum momento de seu sentido histórico, porque também aí ela está se insinuando contra os olhares já gastos e os vícios da linguagem.

Assim como a leitura de Antonio Candido se pauta por revelar a elaboração da obra de Murilo Mendes, relacionando-a com a realidade circundante, também José Guilherme Merquior vai caminhar neste sentido, priorizando ainda mais os elementos reconhecidamente associados ao discurso poético, a exemplo da métrica e da sonoridade das palavras. Em ambos os casos nós temos olhares que estão voltados de modo determinante para as referências exteriores ao domínio literário propriamente, já que um e outro crítico possuem produções que se vinculam ao âmbito da sociologia, da filosofia e da história. E nem por isso deixam de ver na obra do poeta mineiro o que é de domínio específico da literatura, mas, ao contrário, vão insistir no fato de que é a partir daí que a obra de Murilo Mendes se consolida.

Neste sentido, poderíamos tomar o texto “A pulga parabólica” (MERQUIOR, 1997, p. 218-225) como outra baliza de leitura para a obra de Murilo Mendes, já que aprecia um poema do livro *Parábola* (1952), que também enfeixa o poema “Coisas”, a ser analisado logo adiante. A apreciação de Merquior se inicia já com a transcrição do poema, logo após seu título, sem nenhuma indicação prévia sobre a identidade poética do autor ou qualquer outro tipo de

referência que pudesse atrelá-lo a movimentos, grupos ou circunstâncias históricas. Em seguida ao poema, o crítico dispara uma sucessão de referências formais, que podemos localizar no corpo do poema. E só depois de exaustivo levantamento formal, o crítico sugere algo que possa remeter a seu significado, que justifica simultaneamente a obra do poeta e a perspectiva crítica que se desenha:

Talvez a parábola da pulga oculte uma ironização de *certa* poesia, desmistificada pelas urgências de outra – mais séria – inspiração. A pulga destrói a arte do devaneio, a celebração impessoal e edênica da beleza e do prazer escapistas; mas desperta o artista para a poesia grave da finitude e da morte, para uma poesia existencialmente mais funda, e que, por isso mesmo, o envolve pessoalmente. (MERQUIOR, 1997, p. 223)

A partir daí, o crítico investe numa comparação entre o sentido da pulga de Murilo e a de Donne, como também no sentido da morte, portanto, da dimensão existencial mais profunda que podemos reconhecer ali e que já vinha sendo vivenciado há longo tempo pelo poeta em outros poemas do mesmo livro e também no livro subsequente, relacionando a um só tempo o modo como o inseto afeta o sujeito lírico e, por extensão, a nós, já que a “morte apocalíptica inclui entre seus veículos o minúsculo animal destruidor, parente funcional da nossa pulga” (MERQUIOR, 1997, p. 224). É justamente aí que o crítico enxerga o poder de institucionalização da poesia muriliana, que passa a reger parte de nossa convenção posterior ao primeiro Modernismo.

A tese muriliana da criação poética de pathos apocalíptico é um dos rumos fundamentais com que a tradição modernista – [...] – afastou irreversivelmente o conceito de lírica brasileira do formalismo inconsequente e do sentimentalismo sub-romântico. A mescla estilística (Auerbach) de Murilo, que propende a recuar, na fase de *Parábola*, em favor do canto mais uniforme da experiência do sagrado, insiste, na *Pulga*, em fundir a visão sério-problemática com referências desnobiladoras, grotesquizantes; mas essa convivência dialética do elevado com o cômico é tão bem manejada quanto o tom clássico dos *Sonetos Brancos* ou de outros poemas da mesma *Parábola*. Nunca se elogiará bastante a eficácia com que Murilo orienta a ‘Stilmischung’ surrealista para a expressão objetiva de uma visão cristã-saturnálica. Essa eficácia – tão sensível na articulação rítmica e no esforço retórico da *Pulga* – prevalece de modo especial em seus momentos órficos – nos instantes

de 'introspecção da poesia' do verso muriliano. (MERQUIOR, 1997, p. 224-225)

Como o crítico foi entre nós um dos primeiros a receber e a filtrar o suporte teórico da Teoria Crítica em seu livro *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (MERQUIOR, 1969), podemos estender os princípios de sua crítica a outro poema do livro *Parábola*, com o propósito de esmiuçar melhor os laços que atam essa poesia às circunstâncias histórico-sociais a que estamos confinados e que não deixam de nos afetar em nenhum momento. Acresce a este propósito os procedimentos analíticos adotados por Antonio Candido para a leitura da obra muriliana, que serão retomados aqui, embora ele se valha de outras determinações críticas e históricas.

## Coisas

1. Coisas, e a morte que existe nelas,
2. Experiência de desconsolo e de fatalidade
3. Para as pálpebras que voltaram do amanhã:
4. Coisas do cristal e do pêssego,
5. Vacilações da onda fria e do veludo;
6. Coisas sem ângulos e sem vértice
7. Que no mesmo dia nascem e morrem;
8. Coisas da letra, não da combinação das letras,
9. Mas da letra em si;
10. Coisas do fogo que se transferem ao ar,
11. Coisas do fim que se transferem ao princípio,
12. Coisas que poderiam ser restos de roupagens de anjos,
13. Mas que em bastidores de teatro nem se usam.
  
14. Coisas da ligação de certos objetos
15. Que separadamente nada significam para nós;
16. Coisas do céu que se encontram por antecipação,
17. A chama de Pentecostes conservada
18. Para que o mundo não se entregue ao frio,
19. E a medalha com o olhar da minha mãe;
20. Coisas amadas que se atiram ao lixo
21. E coisas sem valor que divinizamos.
22. A cinza de todos os dias
23. Evocada somente na quarta-feira de cinzas:
24. Saber que todo este pó desce de Deus
25. Que no final dos tempos
26. Provará as coisas pelo fogo,
27. Tudo o que deixaremos no mundo
28. Para experimentar a prova do fogo:
29. Exceto nossa alma despojada de coisas
30. Que tateia nas trevas,
31. Pesquisando o arquétipo de onde veio. (MENDES, 1994, p. 548)

Este poema coligido no livro *Parábola* de Murilo Mendes, dedicado a João Cabral de Melo Neto, vem a lume num momento em que o diálogo entre os dois poetas pode ser percebido de modo evidente, tanto pelo tratamento dado à linguagem nas respectivas obras, quanto pelo fato de que a aproximação física entre os dois também era notória. Não é de estranhar, pois, que este poema carregue consigo tanto a tematização objetiva, quanto uma exploração da linguagem mais transparente, se considerarmos outra parte de sua produção em que a dimensão transcendente parece não ceder espaço a nada no mundo e que sua linguagem está eivada de metáforas que se consomem e se diluem incessantemente. Neste poema, podemos perceber facilmente a interrupção do curso da linguagem, que é entremeada por uma pontuação ostensiva, contradizendo de certa maneira a poética muriliana, que é excessivamente líquida, por assim dizer. Ora, essa interrupção no curso da linguagem necessariamente haveria que se desdobrar até o plano da musicalidade, que é pedra de toque da poesia de Murilo Mendes, como já veremos.

Por ora, detenhamo-nos na estrutura mais facilmente identificável do poema, para não perdermos de vista a construção que lhe dá suporte. De imediato, o que chama a atenção é a distribuição de 31 versos em duas estrofes, ficando a primeira com 13 e a segunda com 18. De cara, aí já nos deparamos com um princípio de composição que se vale de uma simetria imperfeita, posto que os 31 versos não podem se dividir de modo equânime. Se transferirmos este princípio para o plano do enunciado, vamos perceber que o poema está dividido em 11 sub-enunciados, que se sucedem e se completam também de modo irregular, se seguirmos as marcas sintáticas, dadas principalmente pelos pontos, pelos dois pontos e pelos pontos-e-vírgulas. Também no plano melódico podemos perceber um movimento semelhante, se considerarmos as bases sonoras de que se valem cada um dos sub-enunciados, começando sempre por uma base sonora predominante, que, invariavelmente, se dissolve no verso ou nos versos seguintes, embora mantenha uma cadeia sonora que permeia todo o poema. A métrica também é irregular, apesar de que alguns metros se repetem na irregularidade, tais como os alexandrinos (versos 3, 10, 11, 29), decassílabos (versos 2, 7, 18, 19, 31), eneassílabos (versos 1, 6, 26, 27). Ou seja, em vários

níveis do poema detectamos um registro que pode ser entendido sob o signo da incompletude e da contradição, ainda que nos prendamos a seus elementos materiais, que é sempre o chão de toda obra e serve de base para o entendimento da outra materialidade, a do mundo.

No caso, esta dimensão material já está escandalosamente expressa no poema, através do título, que se repete anaforicamente dez vezes até o verso 20. E a partir daí vai se desprendendo gradativamente de seu eixo e ocupando outras posições nos versos seguintes, porque ainda se repete mais três vezes em outras posições. Se acompanharmos o movimento que a palavra “coisas” faz no interior do poema, vamos perceber que seus rastros formam graficamente um ramo de parábola. Considerando que o conceito matemático de parábola é o de uma elipse em que um dos focos está situado no infinito, um ramo de parábola nada mais é do que um de seus lados, que aqui se revela de modo incompleto e, portanto, não se realiza de todo. Isso fica evidenciado pelo movimento que a palavra “coisas” faz no interior do poema “Coisas”.

Por outro lado, podemos perceber também que o título do poema ecoa em seu interior não só pela repetição da palavra em posições distintas, mas a significação da palavra também se transforma ao considerarmos sua própria expressão gráfica num e noutro caso. Isto é, ao ser grafada repetidas vezes no início do verso, a palavra “coisas” recebe inicial maiúscula, segundo a convenção utilizada pelo autor, adquirindo, desse modo, uma dimensão superlativa, que vai se esmaecendo ao longo do poema. Noutra instância, reproduzindo o movimento de deslocamento que opera no interior do poema, através da expressão gráfica. Cabe ressaltar também que na escrita de uso comum só os nomes próprios e Deus recebem maiúsculas nas iniciais e no contexto do poema passam a rivalizar com as coisas. Noutras palavras, as coisas estão em oposição ao que é nomeado, ao que é próprio e divino de certa maneira. Vale salientar também que as coisas se manifestam diferentemente, a depender de seu local de pronunciamento e, por isso mesmo, perdem sua força quando são desvirtuadas da inversão que o poema opera. Tudo isto nos leva a crer que as coisas perdem sua força quando postas em seu devido lugar, o que de algum modo está dito no poema de modo invertido: “coisas sem valor que divinizamos”.

A considerar a expressão do poema através da sua pontuação mais ostensiva, que é mediada pelos pontos, dois pontos e ponto-e-vírgulas, teremos a já mencionada divisão em 11 micro-enunciados que se resvalam entre si, mas que não devemos considerá-los autonomamente ou simplesmente como blocos de informações, e sim como uma continuidade dialética. Até porque no interior de cada um desses pequenos enunciados vamos encontrar uma pontuação mais branda, dada principalmente pela virgulação, mas que também não deixa de ser problematizadora da composição do poema. Já nos primeiros versos temos um exemplo disso: “Coisas, e a morte que existe nelas, / Experiência de desconsolo e de fatalidade / Para as pálpebras que voltaram do amanhã.” As duas vírgulas no primeiro verso criam uma espécie de aposto, porque em seguida vem algo que serve de ligação às coisas, que seria a experiência de desconsolo e de fatalidade, mas que, na verdade, não explicam bem o objeto a que se referem, criando uma espécie de abismo entre as coisas e sua qualificação ou explicação. Ou seja, o aposto funciona mal como aposto, ao mesmo tempo em que é uma continuação das próprias coisas, tal como podemos perceber pelo conectivo “e”. Por outra, a virgulação opera um movimento de deslocamento no sentido das coisas, que estão entrecortadas, assim como ampliam o sentido da utilização da vírgula, na medida em que a morte que existe nelas é uma extensão, se não parte integrante das coisas, que sofrem desestabilização no seu sentido pela própria disposição da linguagem. A sintaxe, neste caso, não funciona como veículo adequado para expor um enunciado, mas, ao contrário, amplia e distorce o sentido do que está sendo expresso, justamente porque a virgulação parece insuficiente para explicitar o que se quer dizer e é aí que reside o poder de expressão da linguagem, que, contraditoriamente, também se revela através de uma sintaxe descabida. É como se o suporte linguístico utilizado pelo poeta precisasse ser provado, para só então suportar o enunciado do que realmente deve ser dito. Já que isto não está dado, de antemão, o sentido só se revela aos poucos e precariamente. A redenção não é operada, neste caso, inclusive por falta de recursos, o que também pode ser percebido na linguagem, cuja expressão e registro a obra de Murilo Mendes é prova.

De igual modo, podemos acompanhar uma desestabilização no curso da linguagem, através da utilização das vírgulas que se processa de modo irregular e

indefinido ao longo do poema. Pois, se nalguns momentos isso é feito de modo transparente e nítido (verso 30), não é este o procedimento mais largamente utilizado no todo do poema. A começar pelo primeiro enunciado, onde o verso 2 – “Experiência de desconsolo e de fatalidade” – pede uma finalização, que está sugerida pela palavra “para”, se fosse aplicada como conjunção. Ao funcionar como preposição não fecha o sentido do enunciado expedido pelos dois pontos que chamam o enunciado seguinte. A falta de vírgula no final do verso 2 cria uma expectativa, que é postergada ao verso seguinte e assim sucessivamente. Mas, ao lermos o poema verso a verso, percebemos que quase todos estão pontuados ao final e mesmo aqueles que não estão, poderiam receber tranquilamente uma vírgula, o que só facilitaria o entendimento do enunciado. Mas na construção do poema a quebra do verso adquire uma função sintática, revelando o estilo do autor, e construindo uma irregularidade que é própria do poema, uma vez que nalguns casos a vírgula é utilizada e noutros, não. Exemplos: “Coisas, e a morte que existe nelas,” em oposição a “Coisas amadas que se atiram ao lixo / E coisas sem valor que divinizamos”. Ou ainda, a virgulação sempre anterior às adversativas (mas) e nunca anterior às finais (para / para que). Sendo assim, a pontuação se constitui como princípio autônomo no interior do poema, que testa os limites da convenção linguística e se objetiva como coisa que está em franca dissolução, embora aparente exatamente o contrário.

Se voltarmos àquela consideração anterior de que os outros elementos da pontuação demarcam limites no interior do poema que nos permitem reconhecer uma sucessão de enunciados, que concorrem para o entendimento do poema como um todo, podemos ver também aí uma sucessão de índices que se revelam mutuamente e entre si. Considerando a extensão dos enunciados, o primeiro forma um par com o último, ou seja, os três primeiros versos formam uma imagem reflexa dos três últimos, para falarmos com o poeta: “Coisas do fim que se transferem ao princípio”. Assim como os versos 10, 11, 12, 13 formam outra parêntese com os 15, 16, 17, 18. Os versos 24, 25, 26, 27, 28 aparecem isolados nesta classificação, e os demais podem ser tomados como dísticos que se emparelham. Desse modo podemos fazer a operação de ladear um enunciado a outro, considerando a repartição feita anteriormente. Seguindo este procedimento:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Coisas, e a morte que existe nelas,       | 29. Exceto nossa alma despojada de coisas |
| 2. Experiência de desconsolo e de fatalidade | 30. Que tateia nas trevas,                |
| 3. Para as pálpebras que voltaram do amanhã: | 31. Pesquisando o arquétipo de onde veio. |

É possível, desse modo, fazer uma associação entre os respectivos enunciados, com o fito de desenvolver uma leitura mais chã, a partir das indicações semânticas que se esboçam em ambos os trechos. Para tanto, se invertermos os versos 29 e 30, teremos uma conjunção de significado que se organiza um tanto veladamente: aquilo que tateia nas trevas são as coisas e sua morte, despojando nossas almas do que lhe é próprio, pesquisando o arquétipo de onde veio, revelando uma dada experiência para as pálpebras que voltaram do amanhã. Há também uma cadeia significativa já no vocabulário, a exemplo de morte / trevas; pesquisar de onde veio / voltar do amanhã; morte nas coisas / alma sem coisas. Assim como podemos estender essa cadeia a outros poemas do mesmo livro, onde podemos encontrar imagens que se completam, se considerarmos que as pálpebras que voltaram do amanhã são capazes de atravessar o **tempo**, movimento semelhante é possível, a considerar o **espaço** em outro poema do mesmo *Parábola*, que é “Quarto fechado”, onde se lê o seguinte: “Quantos olhos desabilitados, / Antigas ruínas que nenhum peregrino visita.” A experiência de desconsolo e de fatalidade passa a ser a do olho sem tempo, que é moradia de ninguém e índice das coisas. Do mesmo modo também podemos emparelhar os enunciados de 4 versos, quais sejam:

10. Coisas do fogo que se transferem ao ar,
11. Coisas do fim que se transferem ao princípio,
12. Coisas que poderiam ser restos de roupagens de anjos,
13. Mas que em bastidores de teatro nem se usam.
  
16. Coisas do céu que se encontram por antecipação,
17. A chama de Pentecostes conservada
18. Para que o mundo não se entregue ao frio,
19. E a medalha com o olhar da minha mãe;

Seguindo o mesmo exercício de leitura, de pronto já se coloca a qualificação das coisas como sendo do céu e do fogo, que se encontram por antecipação e se transferem ao ar; a inversão do fim ao princípio das coisas pode ser lembrada através de Pentecostes, que celebra a manifestação do Espírito Santo, como entidade divina; enquanto os restos das roupagens de anjos seriam

o que evitaria a entrega do mundo ao frio, que pode ser a morte mesma. Já os últimos versos de cada uma das sequências adquirem uma conotação especial também pela função sintática que os tornam semelhantes e, por isso, merecem maior destaque.

O verso 13 é precedido por três outros que giram em torno da predicação das coisas, sendo que o imediatamente anterior (verso 12) se constitui através do verbo no futuro do pretérito “poderiam ser”, que adquire um tom condicional, descartado pela adversativa (mas), que neste caso não considera minimamente a possibilidade levantada. O que é reforçado pelo local a que se refere “os bastidores do teatro”, ao invés do teatro mesmo, que seria um efetivo local de exposição. Nem mesmo aí se usam os restos das roupas dos anjos. O que poderia nos adornar e nos aquecer já está descartado como possibilidade. Enquanto o verso 19 sugere uma ligação com o anterior que é dada pelo conectivo “e”, mas na verdade não forma um sentido transparente na sequência do enunciado, que vem se firmando nos versos anteriores, a expressão “o olhar da minha mãe” lembra aquela outra parte do poema em que a dimensão visual é explorada, através das “pálpebras que voltaram do amanhã”. O curioso é que o olho agora faz parte da medalha, que reflete o escopo materno. Se fizermos uma leitura numismática em que medalha e moeda pertencem ao mesmo campo de investigação, aquele mesmo poema de *Parábola*, talvez, sirva para iluminar o sentido do verso: “Trocamos a vela do barco solitário / E a inscrição na pedra de madressilvas / Pela moeda concreta do demônio, / Pelo demônio mesmo”. Medalha e moeda, neste sentido, conjugam-se para referendar conquistas culturais, que estão pautadas, sobretudo, pelo princípio de acumulação. O verso “E a medalha com o olhar da minha mãe” se ilumina como rememoração a um tempo passado que incide de modo pontual sobre o presente.

Dando continuidade ao procedimento, poderíamos ler o enunciado de 5 versos (do 24 ao 28) isoladamente, como efetiva antecipação do fim do poema e do apocalipse, e os demais como se fossem dísticos que podem ser ladeados. Tomando, no entanto, o poema em sua totalidade, temos o anúncio de coisas que nos dão a experiência de dispersão e da finitude na primeira estrofe, que se dá de modo cambiante através do possível desprendimento das próprias coisas, que está veiculado expressamente no poema – através da morte que existe nas

coisas e que no mesmo dia nascem e morrem, transferindo-se do fim ao princípio –, assim como sua estrutura também anuncia isto no plano formal, na segunda estrofe, através do deslocamento da própria palavra “coisas”. Neste sentido, as coisas seriam parte e veículo de nossa própria perdição, sem que pudéssemos separar uma dimensão da outra e nem deixar de nos confundir com elas, as coisas.

Neste poema, a musicalidade – tão cara a Murilo Mendes – sofre uma interferência notória da pontuação. A melodia que o poema encarna passa pelo filtro da linguagem de modo ostensivo, já que a conciliação de contrários é marca registrada da poesia muriliana e não se permite capturar em etapas de sistematização, mas incorpora toda a variação circunstante, conduzindo-a a um plano transcendente, cuja abstração é parte dos objetos artísticos de um modo geral. Na obra de Murilo este movimento de converter o que é contingente em essencial vai ser a norma que rege seu trabalho e podemos perceber isto em quase todos os seus procedimentos artísticos. Assim também o é quando passamos a investigar o estrato sonoro de sua poesia – que vai a contrapelo da convencionalização linguística – embora não esteja em campo de batalha contra a tradição, mas tão-só revelando alguns limites que já estão lastreados na nossa história e instituindo seu próprio critério, que não se faz à revelia do que já foi conquistado pela história da humanidade e muito menos pela história que a literatura brasileira vem percorrendo.

Nada disso é capaz de ofuscar, contudo, a elíptica singularidade que coloca o poeta em meio a nosso desenvolvimento histórico. Tampouco impede que descrevamos o movimento dessa poesia através de seus elementos mais característicos. Por ora, detenhamo-nos à esfera sonora, que é o primeiro esteio da musicalidade que transborda desta poesia. Seguindo a divisão do poema em 11 fragmentos, podemos identificar uma base sonora que se apresenta em cada um dos primeiros versos nem sempre coincidentes entre os respectivos fragmentos e que nunca se mantêm nos versos seguintes. As sibilantes que se evidenciam no primeiro verso, por exemplo, são sufocadas pelas oclusivas que dominam o segundo e o terceiro versos; as oclusivas que ainda são dominantes no verso quatro, cedem espaço às labiodentais do quinto verso; as sibilantes do sexto verso são substituídas pelas nasais no verso sete, movimento que se

mantém em tensão no fragmento seguinte, sob a influência da lateral “l” de letra, para encerrar a estrofe com forte interferência das vibrantes. Apesar das variações, as sibilantes se mantêm como predominantes na primeira estrofe, ao passo que as oclusivas são as predominantes da segunda estrofe, embora possamos encontrar alguns momentos em que elas sofrem forte influência de outros sons, a exemplo de “Coisas amadas que se atiram ao lixo”, ou ainda, “E a medalha com o olhar da minha mãe”. Sobretudo se considerarmos o “m” não como uma oclusiva comum, e sim com sua especificidade nasal, mesmo porque o som anasalado nos conduz a outra significação distinta das demais oclusivas. Noutros termos, podemos perceber duas bases predominantes nas oclusivas e sibilantes, que se alternam entre si nas duas estrofes, sendo a primeira predominantemente sibilante e a segunda, oclusiva. Apesar disso, há um movimento de fragmento a fragmento que consome e dilui a base sonora, corroendo o seu vértice, supondo uma aparente falta de continuidade e, portanto, pautada pela irregularidade.

Como diz o próprio poema, que podemos estender ao estrato sonoro, as coisas separadamente nada significam para nós. E na coisa que é o poema podemos perceber este enunciado tanto na ligação de uma estrofe com a outra, assim como na ligação do som com a palavra. Som e verbo constituem um novo signo, uma nova coisa da linguagem, que também aqui agoniza sem acreditar mais no seu próprio poder de revelação e é exatamente aí que ela se dá, porque reconhece de antemão os limites do que se quer como poesia e como seus meios de expressão são índices os mais evidentes destes mesmos limites.

Para delimitarmos melhor certo veio de exploração da poesia de Murilo, detenhamo-nos na apresentação que José Guilherme Merquior faz de Theodor Adorno em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, para que a partir daí possamos levantar alguns elementos da obra do filósofo propriamente e chegarmos nalguma compreensão da poesia abordada, enlaçando a um só tempo os procedimentos analíticos de uma determinada crítica e como esta crítica se empenha em absorver certos princípios filosóficos que alimentam simultaneamente sua expressão e servem de parâmetro para a leitura de poesia.

A leitura que o crítico brasileiro desenvolve dos filósofos alemães não é cronológica e nem se amarra em nenhum tema específico como fio condutor da

discussão, mas vai gradativamente demonstrando como cada uma das posturas filosóficas se coloca em relação ao entendimento da arte em seu contexto de manifestação e produção cultural na sociedade contemporânea. Sendo assim, seguindo sua argumentação, a obra de Adorno ocupa um lugar de transição entre a de Marcuse e a de Benjamin, quando nos oferece, simultaneamente, alguns limites da filosofia de Marcuse e algumas virtudes da de Benjamin. Como é a filosofia adorniana que nos interessa mais de perto, vamos apanhar sua leitura feita ali, tentando separá-la da dos outros autores com quem ele está sendo relacionado naquele livro. Mesmo levando em conta que a teoria de Adorno se estabelece a partir de considerações imanentes à obra e que isto às vezes implica uma estratégia de leitura que deixa de contemplar a totalidade do objeto artístico; e considerando também que os objetos artísticos preferenciais ao filósofo alemão sempre estão na esfera da música, mesmo assim é possível perceber em seus postulados alguns fundamentos que se estendem a princípios estéticos de modo mais abrangente, tal como se segue:

O preço da autenticidade da obra é a impossibilidade de realização formal completa, a privação da plenitude “clássica”. A verdadeira obra é *maneirística*; deve conter aquele arvesamento estilístico em que se mostra a intransigência da arte diante da invasão aplainadora do veneno social. O estilo que testemunha a desumanização não pode transmitir o naturalmente humano, o valor e a qualidade que a repressão destrói ou neutraliza. O estilo que presencia a violência é ele próprio vítima da tortura: é como forma amaldiçoada e retorcida *que se recusará a dizer*, numa última resistência, num protesto tão raivoso quanto inútil contra a falta de sentido do real. O estilo se torna maneirismo quando se consagra à sabotagem da sociedade por meio da obstrução da obra. (MERQUIOR, 1969, p. 55)

Ora, se a aproximação entre arte e sociedade está de uma vez por todas cindida, devido à impossibilidade de conciliação entre os mecanismos sociais que medeiam o aparecimento do objeto artístico e o registro de um tempo que todo artista está imbuído de fazer, incondicionalmente, é um tanto previsível que estes entraves estejam expressos na obra de modo visível e a forma que a obra suporta vai ser sempre a máscara que exhibe este constrangimento que é social e que cada artista expõe e desenvolve à sua maneira. De outro modo, a obra de arte estaria fadada a silenciar as violências que todo processo histórico instaura sob a

égide da resignação, com todas as penas que uma atitude desta natureza implica. Mais, não podemos ignorar que este silêncio pode se esconder sob as vestes mais sofisticadas e utilizadas, consagradas pela tradição. A obra, portanto, que se pretenda ser lida como fenômeno de cultura, que delineia outra possibilidade de entendimento histórico, tem que necessariamente desestabilizar os códigos que estão dados. E em nenhum instante a obra pode se eximir da tarefa de mascaramento que sua forma encarna e exhibe como transfiguração do processo social em que está imersa. E também aqui estamos falando da obra de Murilo Mendes. Noutras palavras: “a desumanidade passa a ser o miolo da expressão artística. Só apresentando à cultura envenenada a imagem do deserto de todos os valores humanos, a música é capaz de manter-se viva como crítica e condenação. A desumanidade é a imagem – o *negativo* – da aspiração à humanidade (MERQUIOR, 1969, p. 62). A música, como já foi dito, é o cerne através do qual a teoria de Adorno se esboça, até porque o livro de Merquior foi publicado antes da *Teoria Estética* (1970) e, portanto, muito do que seria delineado melhor posteriormente por Adorno ainda não estava acessível. Mas nada disso descredencia a leitura do crítico brasileiro, mesmo porque a música vai continuar sendo sempre o foco do pensamento do filósofo alemão, embora nalgumas vezes seu olhar se volte com maior acuidade para outros fenômenos da linguagem e, sobretudo, da linguagem verbal, sem desconsiderar sua possível ligação com a música, como veremos através dos textos “Sinais de pontuação” e “Palestra sobre lírica e sociedade”.

Para começar com o ensaio “Sinais de pontuação”, o autor esboça seu argumento com uma declaração que vem ao encontro da discussão levantada aqui e do tratamento dado à pontuação no decorrer da análise, qual seja:

Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o polo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu *status* fisiognômico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela. (ADORNO, 2003, p. 141)

Desse modo, a pontuação traz consigo um sentido que, impossível de se desvincular da linguagem, não se restringe a ela em seu uso convencional e se estende a outros domínios, quando ganha autonomia e se torna passível de

outros entendimentos, que ampliam o sentido do que está expresso referencialmente, passando a ter outra carga significativa. A poesia é, pois, o local propício para que este distensionamento da linguagem aconteça, depurando-a de seus sentidos já configurados. É claro que isto passa a ter um significado histórico no seio da linguagem e só através do reconhecimento dessa história que vem se consolidando aos poucos podemos ter um entendimento do registro gravado nos interstícios de cada discurso. A partir daí é possível que cheguemos à compreensão razoável para os autores da literatura brasileira, dada a profusão de interrupções que cercam nossa história literária, que não deixa de revelar do processo histórico a que estamos submetidos. Posto que tais interrupções estejam inscritas nos objetos literários que passam a ser índice de nossa representação, com isso, de algum modo, passam a forjar a linguagem que está sendo esquecida, através da ausência que reconhecemos em toda manifestação linguística desgastada ou ultrapassada. Em ambos os casos, sentimos aquele sabor insólito de algo que já não temos mais, porque outro é o código que está sendo vivenciado. Para falar com o filósofo ainda no mesmo artigo: “a história se sedimentou trêmula nos sinais de pontuação e é justamente esta história, para além do significado ou da função gramatical, que a partir deles nos olha de frente, congelada e ainda um pouco trêmula” (ADORNO, 2003, p. 143). O que falta àquela expressão um tanto incômoda, que está mediada e estruturada pela pontuação, é o que se inscreve como possibilidade denegada pela história, que é a um só tempo rememoração de algo perdido e constatação da história consolidada que, invariavelmente, também nos renega enquanto sujeitos circunstanciados no tempo. Este novo índice formal haveria que, necessariamente, incidir sobre nós sob um novo código e não seria exagerado ver aí novas cifras, pautas, escalas... Neste sentido, a aproximação entre o ponto e o tom é mais do que uma idiosincrasia do filósofo, assim como a devastação da linguagem por súbitas imagens que se cristalizam numa musicalidade explícita e estranha seria algo mais do que uma particularidade estilística de Murilo Mendes, tal como identificamos nas palavras do filósofo, ainda no mesmo texto:

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. [...] Seria muito difícil considerar como obra do acaso, entretanto, que o contato da música com os sinais

linguísticos de pontuação esteja vinculado ao esquema da tonalidade, um esquema que nesse meio-tempo se desintegrou. Nesse sentido, os esforços da nova música poderiam ser corretamente descritos como a busca dos sinais de pontuação sem tonalidade. Mas se a música é forçada a preservar, nos sinais de pontuação, a imagem de sua semelhança com a linguagem, também a linguagem assume sua semelhança com a música, na medida em que desconfia desses sinais. (ADORNO, 2003, p. 142)

Não por acaso a poesia de Murilo Mendes parece sempre estar falando num idioma inaudível e, se audível, ainda assim incompreensível porque se realiza radicalmente como fenômeno da linguagem e assume deliberadamente o abismo em que o código verbal está confinado. Nada disso impede que vejamos as fissuras abertas no interior do discurso que sua poesia carrega, abrindo-se em musicalidade explícita, mas igualmente difícil de acessar. Ao menos se considerarmos os princípios convencionais que têm regido a musicalidade implícita à imensa maioria dos discursos poéticos.

A já célebre “Palestra sobre lírica e sociedade” de Adorno dispensa maiores apresentações pelo seu caráter fundamental na sedimentação do entendimento da poesia moderna e, sobretudo, pelo alcance que atingiu nas letras brasileiras, passando a ser referência obrigatória em nossos cursos, assim como nas leituras de poesia daí decorrentes. Qualquer apresentação deste texto seria, já de início, uma refração do que ele mesmo propõe como critério de apresentação da poesia e como apreensão de seus postulados. Considerando sua asserção de que as boas obras são aquelas felizes em seus pontos mais duvidosos, tomemos suas considerações acerca da poesia moderna, que antecede historiograficamente à muriliana. Mesmo porque quando o filósofo parte para a abordagem das obras de Mörike e George já há uma determinação do viés de leitura a ser empreendido, que se fia ao longo do texto, e serve de base para as conclusões que chega sobre as obras dos dois poetas alemães, mas que vinha se esboçando já antes, em torno da obra de outros poetas, a exemplo de Baudelaire e Rilke. A tese central, de que a lírica tanto se realiza mais socialmente quanto mais individuada for, perde sua força e parece simplória se não considerada em meio aos contornos conceituais através dos quais ela se dá. Neste sentido, as asserções parecem ganhar relevo, isoladamente, não porque

estejam em desacordo com o que o texto diz como um todo, mas porque realiza transversalmente o seu enunciado em outras modalidades e até mesmo quando desliza tematicamente para assuntos afins. Como é o caso que se segue.

Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia.[...] Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência. (ADORNO, 2003, p. 68)

Se o filósofo se permite declinar da lírica para a obra de arte em geral, também aqui a obra de Murilo Mendes parece responder ao que está sendo proposto como caráter social da produção artística. Não por assumir ou veicular princípios ideológicos que pudessem estar em voga no momento de sua publicação em livro, mas por atingir num plano mais fundo a ideologia que impregna todo momento histórico e, por extensão, toda obra que se pretenda manifestação de um solo que se desenha como sendo o ambiente propício para a vivência social e do qual nenhuma obra está imune, senão distorcendo-a sob seus elementos mais frágeis, ainda que sejam ao mesmo tempo os mais explícitos. A suposta fraqueza ideológica que a obra de Murilo sustenta, contraditoriamente, é o que a torna mais robusta, inclusive sob o ponto de vista social, porque revela os princípios ideológicos sobre os quais ela se sedimenta. Curiosamente, as asserções de Adorno vão se aproximando cada vez mais da lírica muriliana, quanto mais tentamos afastá-la de sua especificidade. É o que acontece quando o filósofo passa a falar da obra de Rilke. Também aqui a teoria crítica de Adorno se ajusta, circunstancialmente, à do poeta mineiro.

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa [*Dingcult*], pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal

idiosincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da coisificação, que não se deixa mais dourar por nenhuma aura lírica, nem se resgatar pelo sentido. (ADORNO, 2003, p. 69)

O que houvesse, pois, de idiossincrático na poesia de Murilo Mendes passa a ser justamente o que não se deixa apreender pelo sentido já dado às coisas do mundo que vivenciamos. De igual modo, aqui o seu cristianismo católico antes de se revelar como embotamento ou anacronismo, revela do processo em que estamos inseridos e que nos oferece rédeas para reconhecermos o que já está instituído e que, como tal, deve se reproduzir. O artesanato de sua obra ofende porque tem o sabor de coisa perdida, que se assume na sua feitura e na sua constituição. Na medida em que esta obra se configura, mais impositivamente vemos um sujeito que agoniza em meio às coisas de sua devoção, dentre as quais destacamos a poesia, que também adquire estatuto de coisa em seu discurso, mas que não é uma coisa à parte, e sim uma coisa entre outras coisas demais. E aqui podemos entender que a poesia muriliana adquire o mesmo estatuto de universalidade que consagra as altas poesias líricas, conforme outro enunciado constante em “Palestra sobre lírica e sociedade”.

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando uma expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 74)

Ao percebermos um estilo muriliano não estamos só reconhecendo a interferência de um sujeito particular na linguagem, mas tateando velas que insinuam um caminho a mais para a possibilidade da expressão. E se este não é o caminho mais seguro de ser seguido, até porque há uma violenta desconfiança do discurso a ser instituído, que podemos perceber no miolo da sua poesia, pelo menos aqui podemos reconhecer claramente a insinuação de um discurso que se inscreve no plano do poético de modo genuíno. E se isso não é suficiente para determinar os percalços pelos quais a nossa história vem se estabelecendo na poesia, ao menos podemos reconhecer possibilidades que vão se desenhando em conformidade a princípios que têm regido o fazer poético independentemente de caracterizações circunstanciais, embora não feche os olhos diante das determinações histórico-sociais com que temos nos defrontado no decorrer de tempos os mais obscuros. E isto, vale dizer, implica a afirmação de um sujeito para o qual a existência de um ambiente mais propício para o canto de todos os dias não faz mais sentido. E há, por incrível que pareça, um sentido histórico em tudo isso, mas é o tipo de postura poética que se firma em reconhecer que nenhum caminho está dado de antemão. Como, aliás, tem sido com as posturas poéticas que animam nossa humanidade.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades;Ed.34,2003.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000a.
- \_\_\_\_\_. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2000b.
- MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- \_\_\_\_\_. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: Topbooks,1997.