

AS REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE NA POESIA DE MURILO MENDES

Denise Scolari Vieira¹

RESUMO: *A poética de Murilo Mendes² – revelada no marcante período do esboço das novas linguagens da cena brasileira dos anos 20-30 – articula-se como plural e se predispõe à experimentação, à busca de uma identidade e de uma expressão própria da realidade, mas quando o olhar atento transpõe o espaço geográfico e alcança os discursos alheios, advindos das metrópoles modernas, imersas na contestação e na incerteza do pós-guerra – a propósito de sua vivência na Europa – Murilo Mendes se transfigura pela alteridade e explicita sua evidente caracterização como poeta de vanguarda. Assim, investigar tais pressupostos significa debruçar-se sobre a recorrência intertextual típica dos autores que declaram a valorização da textura poliédrica, inquieta e plural.*

PALAVRAS-CHAVE: *Modernidade, Alteridade, Murilo Mendes.*

ABSTRACT: *The poetical of Murilo Mendes's – revealed in the important period of the new languages' sketch of the Brazilian scene from the years 20-30 – is articulated as something plural and that pre-establishes the experimentation, the search for an identity and a proper expression of the reality, but when the attentive look transposes the geographic space and reaches other people's speeches, coming from modern metropolises, immersed in the plea and in the uncertainty of the post-war period – despite his life experiences in Europe – Murilo Mendes shows itself by the otherness and expresses his clear characterization as a vanguard poet. So, investigating these subjects means to lean over the inter-textual recurrence typical of the authors who declare the valorization of the polyhedral, unquiet and plural texture.*

KEYWORDS: *Modernity, Otherness, Murilo Mendes.*

INTRODUÇÃO

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

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e Professora de Língua Espanhola do Colegiado de Letras da Unioeste – Campus de Marechal Cândido Rondon.

² Este artigo é o resultado de uma Dissertação de Mestrado intitulada *Modernidade e Alteridade em Murilo Mendes*, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz. Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE.

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

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

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

Para Octavio Paz, “a Idade Moderna rompeu o antigo vínculo que unia a poesia ao mito, para, logo em seguida, uni-la à idéia de revolução” (1993, p. 64). A geração do novo, por meio da produção de variações, depende da reelaboração do estabelecido. Para o mesmo autor, “revolução

é ao mesmo tempo criadora e destruidora; melhor dizendo, ao destruir, cria” (1993, p. 63).

Desse modo, a compreensão do imaginário da modernidade e o estudo de sua lírica coincidem com a apresentação desse paradoxo: “a palavra poética tem sido simultaneamente profecia, anátema e elegia das revoluções modernas” (PAZ, 1993, p. 67). Ora, se até o início do séc. XIX a poesia sistematizava uma ressonância com a sociedade, privilegiando um quadro idealizante de assuntos costumeiros, logo veio a refutar os princípios materialistas e a neutralizar as pautas da moralidade e da utilidade:

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

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

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

Graças à amplitude das novas definições ocorre a expansão contínua de uma vertente vitalizadora da lírica como defesa contra a vida habitual. Seus investimentos incidem na afirmação do poeta como homem divinatório, como mago das palavras, aquele que submete a linguagem à formação de uma aliança entre obscuridade e incoerência, a ponto de formar um mundo para si ao qual somente têm acesso poucos iniciados. Novalis e Schlegel fomentam essa perspectiva que será o fundamento do Romantismo francês, e para a teoria poética de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A partir do legado do Romantismo francês os meios de representação na lírica tematizaram o desacordo pela tradição e a contrariedade pelo setor dominante da sociedade, através da crítica acentuada expressa em ambigüidade e ironia. Esse propósito aponta para a imposição de conteúdos contraditórios no comportamento estético que

acentuam a negação dos valores socializados. Misturam-se os estilos, fragmenta-se a homogeneidade a fim de manifestar a modernidade estética sob novos contornos.

BAUDELAIRE INAUGURA O SENTIMENTO ARTÍSTICO MODERNO

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

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

Para aquela geração de autores, o poeta era o vidente incompreendido, indefeso diante da sociedade na qual está imerso a cada momento; o artista incorpora estímulos advindos da experiência de choque e projeta na sua escrita a profunda repulsão que sente por esse mundo. Rejeita e expressa em sua obra o espetáculo da sociedade burguesa da primeira metade do séc. XIX, época em que os valores espirituais sofreram a deformação e a perda da inocência. Baudelaire caracteriza seu empreendimento crítico a partir desse estado de turbulência no qual se achava inscrito, empregando na lírica palavras prosaicas e urbanas como estratégia poética que corresponde à poesia como ato de violência, o impacto visto como a possibilidade de fazer despertar os sentidos, provocar no homem uma imagem total, plena, espontânea. Essa noção será aprofundada mais tarde pelo movimento surrealista.

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

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

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

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

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

Na lírica, as dissonâncias internas acenam para o arsenal obsessivo, formulado explicitamente nos domínios da duplicidade: atrair o leitor ou desagradá-lo. Baudelaire afasta o conceito antigo de beleza e mostra agressivamente o feio, o bizarro, o cômico absoluto, o absurdo; estende

em sua obra as antíteses localizadas nas imagens da obscuridade, do abismo, do deserto, contrapostas pelo ímpeto do céu, da luz, da pureza, e outros. Esses resíduos da herança romântica e do cristianismo em ruínas são sintomáticos nos artistas modernos que respondem à cisão, que recorrem às velhas formas do pensamento:

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

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

Vertente que passa por esses autores em seu empenho de converter a poesia em instrumento dos espaços secretos do ser pelo jogo permanente de correspondências simbólicas, sensoriais e existenciais que rompiam com a lógica formal, segundo Javier Del Prado (1993), essa posição teórica faz dos primeiros poetas da modernidade os prosistas secretos do séc. XVIII, porque põem em verso as preocupações filosóficas e ontológicas de seus autores. Tal capacidade demonstra que do séc. XVIII ao séc. XIX a poesia experimentou um trânsito temático sintetizado, segundo Del Prado, em três momentos: primeiramente as analogias vão sendo cada vez menos apreensíveis, isto é, deixam de ser sensoriais e passam a ser imaginárias, estando nos lugares secretos da consciência simbólica; outra característica é a sua interiorização, individualização, próxima cada vez mais do universo

complexo do interior do eu, para, finalmente, tornar-se mais uma vez a nomeação do inefável, no campo ontológico do pessoal. Mudanças que, na poesia moderna, implicam a (re)significação do sonho dos poetas, da palavra poética como palavra dos deuses; essa dimensão complexa é verificada em quatro instâncias às quais se refere Javier Del Prado: a “função hermética”, que atribui ao poeta a tarefa de mensageiro; a “função órfica”, capaz de propiciar a descida aos infernos da própria consciência; a “função báquica”, que traz a emergência de um eu irracional, explosivo liberado de toda normatividade e a “função apolínea”, trazendo a exaltação do cosmos perdida no Renascimento e no Barroco,. Tais conceitos aproximam novamente poesia e magia numa perspectiva dual, por um lado intelectualizando a poesia, por outro, valorizando as formas arcaicas. Deste modo:

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

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

Nessa operação, apóia-se, sucessivamente, o empreendimento de vários artistas que adotaram a mesma atitude de pensar as relações entre poesia e vida, símbolos e coisas, imaginação e realidade. Murilo Mendes, estudioso da estética baudelaيرية, escreve na obra *Convergência* (1963-1966) esta explícita vinculação:

MURILOGRAMA A BAUDELAIRE

Traz o pecado origin= existir.

*

Maneja o caos que regula.

*

Palavra: pessoa, despessoa.

*

Desventra a rua-universo.

*

Enfanterrible totalizador.

*

Debruça-se à janela da pintura.

*

Poesia e coração, áreas opostos.

*

Heautontimoroumenos.

*

Inventa a simetria dissonante.

*

Negro luminoso: a cor do seu estema.

*

Telefona= lhe a Medusa.

*

Sofre de modernidade ou de ser B?

*

Funda um reinoilhasalão.

*

Assume o espaço da música.

*

Paralelo à putain, ao pária.

*

Constrói a mulher naviforme.

*

Razão+ cálculo: supernatureza.

*

Anexa o leitor, sósia e sigla.

*

Mineral. Artificioso. Ri-se.

*

Fantasia, alquimia e álgebra.

*

Metáfora: equivale a épura.

*

Aurora cidadina, aurora "autre".

*

Aloprado. A lógica do absurdo.

*

Sonho: sinal matemático.

★

Da morte – operação extrai o novo.

★

Morte: única novidade pros modernos.

★

Terrible Baudelaire toujours recommencé.

Roma 1965

(MENDES, 1997, p. 673- 674)

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

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

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

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

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

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

Numa linha de reflexão que se insurge contra a absolutização metodológica Rimbaud oferece ao fruidor uma obra a acabar em seus aspectos sempre novos; o rigor métrico dos primeiros versos leva um golpe certo da liberdade e ousadia dos poemas em prosa, transgressões que acabam no silêncio ou na frieza de sua segunda fase. Em todo seu percurso, Rimbaud alimentou-se das paisagens e do desconhecido, isto é, identifica-se um pólo de tensão que aparece de maneira privilegiada no escritor para revelar seu comportamento duplo em relação à modernidade, aversão ao progresso material e científico e apego às suas possibilidades de condução a novas experiências. Dessa vertigem, emergem conteúdos artísticos que se desenrolam da claridade à obscuridade, os homens da poesia de Rimbaud são estrangeiros sem pátria ou caricaturas, as imagens são deformadoras do real; rompem-se os limites entre o real e o invisível, o “eu é outro”, outras forças atuam em seu lugar, instaura-se o desterro proposital, a revolta mística e a sede do Absoluto.

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

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

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

Delinea-se a alquimia verbal explicitando o deslocamento do eixo referencial para espaços que escapam ao natural; o poeta fala de enigmas semânticos, crê no sobrenatural, gera e traduz metáforas, a poesia é celebrada em seus próprios mistérios; o princípio da transgressão lança linguagem e consciência para os caminhos do inefável e desenha o jogo, espontâneo, liberado do controle racional, para ser irregular necessário na exploração da ambigüidade, da polissemia, da liberdade semântica, da simbolização. Rimbaud criará por suas idéias, influência exatamente por seu valor de abolir a fantasia do jugo racionalista:

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

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

MURILOGRAMA A RIMBAUD

Inventa. Excede do século.

★

Porta a partitura do caos.

★

Blouson noir/ beat/ arrabbiato:

★

Duro. Ar vermelho. Górgone.

★

Orientaliza o Ocidente.

★

Barcobêbedo. Anarqlúcido.

★

O céu-elétrico-no Índice.

★

Fixa a vertigem, silêncios.

★

Dioscuro, exclui o Oscuro.

★

Abole Musset, astro ocíduo.

★

Refratário. Ambíguo. Fállico.

★

Osíris de T e açoite.

★

Canta: retira-se a flauta.

★

“Merveilleux”: lê “merdeilleux”.

★

Desdá. Desintegra. Adenta.

★

Consonantiza as vogais.

★

Perpetuum móbile. Médiu.

★

Ignirouba. Se antecede.

★

Morre a jato: se ultrapassa.

★

Desdiz a noite compacta.

★

Autovidente & do cosmo.

★

Além do signo e do símbolo.

★

A idéia do Dilúvio senta-se.

Roma 1965

(MENDES, 1997, p. 675-676)

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

MALLARMÉ: A TENSÃO ENTRE PALAVRA E SILÊNCIO

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

O diálogo com as outras artes, revelado pela evidência da famosa “lei das correspondências universais”, como princípio da poesia da modernidade, faz com que Mallarmé alcance grande prestígio e com que seu projeto estético sirva de inspiração para muitos poetas das gerações posteriores. Configurada pelo espaço –visual e sonoro – e não mais, exclusivamente pela referencialidade, a linguagem poética a partir do *Un coup de dés* serviria para expressar a subjetividade metafórica e também a técnica objetiva analítica porque a *performance* visual, irresistível mobilidade que se renova a cada leitura, necessita do trabalho cuidadoso, disposto como espetáculo ritualístico, sobretudo quando se vale de recursos gráficos e configura-se como jogo e montagem. Mallarmé consolida a vivência da poesia em duplo nível, espiritual e técnico e seus herdeiros experimentarão um novo modo de pensar e de sentir o processo poético, pela desagregação da gramática, pelo emprego de imagens distantes, pelo jogo de cesuras e silêncios, pelo novo escândio (DEL PRADO, 1993, p. 50). Somente assim, pelo trabalho sobre e com a palavra são criadas imagens distantes que deslocam o sentido comum e aproximam-se do inefável, a realidade profunda oculta: “o que confere à poesia um valor epistemológico evidente, como veículo de conhecimento e denominação do inominado do desconhecido” (1993, p. 63).

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

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

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

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

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

Temos que admitir que na poesia moderna, e em alguns casos em outros espaços da escrita que nada têm que ver com a poesia, tais

como a escritura filosófica ou científica, o que a metáfora tenta dizer não é um mais além do sentimento do emissor, real ou suposto, mas sim um mais além da realidade conhecida: preencher de metáfora um ausência referencial. (1993, p. 140, tradução nossa)

Del Prado defende que a transgressão romântica da metáfora irrompe sobre o adjetivo e sobre o advérbio, espaços nos quais se aloja a subjetividade da emoção, já para os simbolistas e, posteriormente, para os surrealistas, a proposta incide sobre o substantivo “elemento lingüístico oficial da substância da realidade” (DEL PRADO, 1993, p. 140).

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

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

No oblíquo exílio que te aplaca
Manténs o báculo da palavra

Signo especioso do Livro
Inabolível teu & da tribo

A qual designas, idêntica
Vitoriosamente à semântica

Os dados lançando súbito
Já tu indígete em decúbite

Na incólume glória te assume
MALLARMÉ sibilino nome

Paris 1961
(MENDES, 1997, p. 676)

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

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

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

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

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

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

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

O aspecto característico da estética posterior a Mallarmé é o de progressiva desapareção da noção de obra, para ser substituída pelas

idéias simples do jogo estético e do trabalho criativo. A obra desaparece como objeto para insinuar-se como chave, ou inclusive como pretexto de acesso a um universo lúdico regido por regras próprias. A idéia de jogo aniquila a antiga estética, ao fazer sobrevir seu objeto material: a obra de arte. (GONZÁLEZ, 1990, p. 136, tradução nossa).

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

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

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

AS IMPLICAÇÕES DA REVOLUÇÃO VANGUARDISTA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

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

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

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

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

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

Dentro do sentido de orientação da arte moderna, observa-se a idéia de mudança pela qual tudo é questionado, entretanto, os rápidos deslocamentos de um ponto a outro, constante parâmetro das

transformações artísticas, perde a significação, ao contrário, triunfa unicamente a onipresença do desejo de novidade e de liberdade, relativiza-se a obra. Assim, a essa expectativa correspondeu a reflexão teórica vanguardista, no tempo da ruptura e da imaginação sem limites que se ergueu contra as convenções herdadas e, com sua ironia irreverente, quis criar um mundo próprio e independente. Tal movimento contou com a consciência de grupo e com o suporte de uma doutrina elaborada, com prescrições capazes de modificar a sensibilidade; seus textos eram acontecimentos públicos e sua pretensão acentuava o desejo de consolidação de uma nova perspectiva criadora. Ditas reivindicações foram internacionalizadas e suas experimentações multiplicadas, promovendo uma mudança de mentalidade na arte dos diferentes centros, metropolitanos ou periféricos.

O FAZER POÉTICO DE MURILO MENDES

Os desdobramentos da invenção especulativa de Murilo Mendes preservam:

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

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

Na obra de Murilo Mendes verificam-se os movimentos de transformação incorporados à poesia brasileira ao longo de um período

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

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

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

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

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

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

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

A fim de poder formular sua expressão artística, foi coerente a uma herança cultural ampla, o escritor assumiu a influência da forma livre de Rimbaud. Já Mallarmé, conhecido por categorizar a poesia do intelecto e da forma rigorosa, ganha em Murilo Mendes um adensamento menos rígido. Da essência do modernismo brasileiro de 22, o autor irá considerar o princípio da universalidade e da liberdade; do modernismo anglo-americano absorve a inesgotável tradição da ruptura; a geração de 27 espanhola também ocupa explícita manifestação e respeito porque traz clara alusão a uma aliança entre a tradição e o novo; no surrealismo aprende a atrevida aventura de descrever a poesia em tempos e espaços distintos, concretizando a possibilidade de apreender a totalidade humana, assim, transforma o mundo pela imaginação, tem acesso às colagens no espaço de coexistências, apartado dos limites temporais; na experimentação concretista imprime à forma o exercício de destruição-construção para transformar os conceitos instituídos (FRIAS, 2002, p. 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

Proposta que formula o poema como obra plástica, não mais preso às letras, mas expresso em sua multidimensionalidade, fazendo com que o leitor o perceba como totalidade. As mudanças da poesia no séc. XX removem as fronteiras entre os gêneros: “vivemos o fim da estética como teoria da arte e a aparição de uma poética que unifica todas as disciplinas” (GONZÁLEZ, 1990, p. 169).

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

Desse amplo movimento artístico de vanguarda, dinâmico, com manifestações multiformes, a noção e o efeito de ruptura permitem

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

Portanto, a expressiva materialização da escrita muriliana traz inúmeras referências que são fruto dos deslocamentos pelas paisagens nas quais o autor rememorou temporalidades e apresentou uma enigmática vinculação afetiva, tendência dual para falar do significado das influências em sua criação artística; investigar a linguagem desse jogo simbólico traz a necessidade de compreensão dessas vivências e também possibilita estabelecer os vínculos com a historiografia literária brasileira recente às quais o autor esteve vinculado.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes*. Petrópolis, Vozes; Rio de Janeiro, 1972.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975. (Biblioteca Tempo Universitário 41).
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL PRADO, Javier. *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni e Dora da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras; Juiz de Fora; Centro de Estudos Murilo Mendes-UFJF, 2002.

GONZÁLEZ, Javier. *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 1986.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.4v. (1.784 p.). – (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

---. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

---. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIZARRO, Ana. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Volume 3. São Paulo: Memorial, 1993- 1995.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber