

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O OLHAR MODERNO SOBRE TEMAS  
RECORRENTES

*O AMOR E O TEMPO NA POESIA DE MURILO MENDES*



SALMO SÓSTENES PONTES

RECIFE – 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O OLHAR MODERNO SOBRE TEMAS  
RECORRENTES

*O AMOR E O TEMPO NA POESIA DE MURILO MENDES*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, sob a orientação da Profª. Dra. Lucila Nogueira

SALMO SÓSTENES PONTES

**Pontes, Salmo Sóstenes**

O olhar moderno sobre temas recorrentes: o amor  
e o tempo na poesia de Murilo Mendes / Salmo  
Sóstenes Pontes. – Recife : O Autor, 2007.

114 folhas

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira. 2. Amor. 3. Tempo. I.  
Mendes, Murilo – Crítica e interpretação. II. Título.

869.0(81)  
CDU (2.ed.)

UFPE

869  
CDD (22.ed.)  
CAC2007- 26

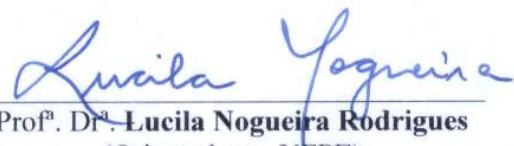
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

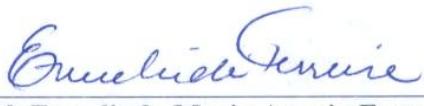
O OLHAR MODERNO SOBRE TEMAS  
RECORRENTES

*O AMOR E O TEMPO NA POESIA DE MURILO MENDES*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras, como  
requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da  
Literatura, sob a orientação da Profª. Dra. Lucila Nogueira

**EXAMINADORES:**

  
Profª. Drª. **Lucila Nogueira Rodrigues**  
(Orientadora - UFPE)

  
Profª. Drª. **Ermelinda Maria Araujo Ferreira**  
(Examinador - UFPE)

  
Profª. Drª. **Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros**  
(Examinador - UFC)

*Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba. Atreve-se o tempo à colunas de mármore, quanto mais a corações de cera! São as afeições como as vidas, que não há mais certo sinal de haverem de durar pouco, que terem durado muito. (...) Por isso os antigos sabiamente pintaram o amor menino: porque não há amor tão robusto que chegue a ser velho. De todos os instrumentos com que o armou a natureza, o desarma o tempo. Afrouxa-lhe o arco, com que já não atira; embota-lhe as setas, com que já não fere; abre-lhe os olhos, com que vê que não via; e faz-lhes crescer as asas com que voa e foge. A razão natural de toda essa diferença é porque o tempo tira a novidade às coisas, descobre-lhe os defeitos, enfastia-lhe o gosto, e basta que sejam usadas para não serem as mesmas. Gasta-se o ferro com o uso, quanto mais o amor? O mesmo amar é causa de não amar e ter amado muito, de amar a menos.*

*Padre Antônio Vieira*

## AGRADECIMENTOS

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucila Nogueira pela orientação firme, porém compreensiva, e, sobretudo, por revelar a essência de uma verdadeira professora: mestra e companheira;*

*Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Ferreira pela leitura atenta, crítica e afetiva do texto e, principalmente, por ter proporcionado, durante a sua disciplina *Bases da Teoria Literária*, a realização de um antigo projeto de trabalho;*

*Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros pelas valiosas contribuições dadas ao texto e por ter mostrado que a postura de avaliador não exclui a conduta de respeito ao ser humano;*

*Amigos e Amigas (anônimos nos coletivos mas não omitidos na lembrança): muito por vocês cheguei onde cheguei, terminei o que comecei. Cada encontro ou reencontro tornou possível superar as decepções e os desencantos da “Vida em comunidade”;*

*José de Souza (Amigo das horas difíceis e presença inesperada quando a ausência e o silêncio pareciam justos e definitivos) por ter tornado possível e concreto o que antes era apenas projeto.*

## **RESUMO**

O Amor e o Tempo configuram-se como experiências marcantes da existência humana. A literatura, por ser criação e recriação humana, impregna-se desses temas e compõe junto com outros discursos o mosaico de idéias que marcou a relação do ser humano com esses dois temas. A presença dessas duas temáticas na modernidade será analisada neste estudo no discurso filosófico, com um percurso teórico sobre os dois temas; e no literário a partir da análise da poesia de Murilo Mendes.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Amor. Tempo.

## **ABSTRACT**

Love and Time figure as one of the most important ways of human experience. By the way, the Literature is full of theses themes and produce (with others discourses) a mosaic of ideas that emphasizes the human behavior with both themes. The appearance of these aspects in our modern life will be analyzed in this paper based on Philosophic Discourse, as well on the literary analyses of Murilo Mendes poetry.

Word – power: Murilo Mendes. Love. Time.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
-----------------	---

### CAPÍTULO 1

MODERNIDADE E MODERNISMO.....	12
BREVE PANORAMA DO MODERNISMO MINEIRO.....	24
MAPA DA POESIA: INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS DA POÉTICA MURILIANA.....	27

### CAPÍTULO 2 – PEQUENO MAPA DO TEMPO

TEMPO E FILOSOFIA.....	34
TEMPO E MODERNIDADE.....	48
O POETA E O TEMPO: CONTEMPLAÇÃO E ANGÚSTIA.....	54

### CAPÍTULO 3 – AMOR E SEUS OUTROS NOMES: EROS E ÁGAPE

EROS: DIVINO E LAICO.....	64
ÁGAPE: SAGRADO E HUMANO.....	79
EROS E ÁGAPE: A TÔNICA BARROCA NA LÍRICA MURILIANA.....	87

CONCLUSÃO.....	104
----------------	-----

NOTAS.....	107
------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	109
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

A análise crítica da obra de um autor não se baseia exclusivamente na observação do tratamento dado aos temas recorrentes no seu período literário. Esta pode utilizar como ponto de partida a abordagem das temáticas cujos traços gerais não se associam especificamente a nenhuma escola ou estilo literário.

Alguns temas são universais e recorrentes, ou seja, estiveram na “alça de mira” de autores de várias escolas pela sua capacidade de sempre despertarem no artista a “chama” do algo novo a ser dito – verdadeiro fogo criador da poesia – e também por nunca deixarem de estar presentes na vivência do poeta. De todos esses temas, o Amor e o Tempo são, com poucas margens para contestação, os mais presentes na tradição literária.

Com a poesia modernista não foi diferente e esses temas garantiram presença ao lado das temáticas práxis da escola. É mais comum avaliar o Modernismo dentro da tradição da ruptura, segundo a expressão de Octávio Paz, pois nossa formação crítica e teórica acerca da modernidade – e também do Modernismo – sempre esteve impregnada por uma consciência de quebra, de iconoclastia consciente dos valores do passado.

Do vasto painel literário da poesia modernista brasileira, a escolha de Murilo Mendes baseou-se e justificou-se por dois critérios: a necessidade de realimentar a fortuna crítica deste poeta e a constatação da forte presença dessas temáticas na sua obra. A escolha do autor leva inevitavelmente à seleção das obras a serem analisadas. E nesta seleção reforça-se o caráter não programático desses temas, pois o conjunto de poemas escolhidos - extraídos dos livros Poemas (1930), Tempo e Eternidade (1935), A poesia em pânico (1938), O Visionário (1941), As Metamorfoses (1944) e Mundo Enigma (1945) - compõe justamente o perfil de sua obra mais afastado das

experimentações modernistas.

A estruturação do trabalho obedeceu à linha teórica proposta de analisar a relação da poesia moderna com as temáticas do Amor e do Tempo. O primeiro capítulo é dedicado a uma reflexão teórica sobre o conceito de modernidade, a um breve balanço teórico do Modernismo no Brasil com destaque para a repercussão do movimento em Minas Gerais – terra natal de Murilo Mendes e uma caracterização geral das principais influências de sua poesia com maior ênfase para o Surrealismo.

O segundo capítulo apresenta a abordagem sobre o tempo e divide-se em três partes. A primeira parte apresenta um percurso teórico acerca do tempo intitulada – numa direta alusão à letra da canção homônima de Belchior – *Pequeno Mapa do Tempo* e também aborda a relação do tempo com a literatura, ou mais precisamente, de que forma as concepções modernas sobre o tempo influenciaram os processos artísticos da Literatura Moderna. A segunda parte encerra as reflexões teóricas com a abordagem da relação entre tempo e modernidade. Por fim, a terceira parte trata da análise do tema na poesia muriliana.

A relação do poeta com o tempo, de certa forma, reatualiza a concepção agostiniana da hierarquia temporal e em outro sentido repercute poeticamente as inquietações humanas diante do seu fluir inexorável e da sua ação sobre a vida e sobre o mundo. O tempo em sua poesia também possibilita a crítica aos caminhos de avanço e progresso a qualquer custo proposto no século passado ao se enfatizar, num discurso poético genuinamente cristão, a inutilidade de todo esforço humano diante do seu destino de transformação e perda.

O terceiro capítulo enfoca o Amor em suas manifestações ou denominações básicas - Eros e Ágape - e a relação da modernidade com a prática amorosa. Seja no sentido de adoção ou superação, substituição ou revalorização, procuro frisar neste capítulo que a experiência ou conduta amorosa em qualquer esfera não foi assunto de pouca relevância na ordem do dia da modernidade.

Neste terceiro capítulo estabeleço uma dicotomia didática entre os dois pólos, ou outros nomes, do amor. Na primeira parte do capítulo, Eros é

considerado como divino e laico por ter sido revestido de uma condição divina na Antigüidade clássica e nunca ter perdido o seu referencial de experiência essencial e definitiva na formação da individualidade, apesar de ter sido negada em sua existência ou até mesmo em sua especificidade, como na filosofia de Schopenhauer.

Em relação à Ágape, sua caracterização como sagrado e humano é a tentativa de mostrar que esse sentimento é por excelência o Amor de Deus pelos homens e para os homens e não restrito a alguma prática religiosa. O humano, então, está no sentido de referente ao ser humano como criatura livre e dotado de amor e fraternidade e não necessariamente e exclusivamente comprometido com alguma doutrina religiosa. No tocante às duas partes, se na primeira trabalhei na mesma perspectiva do panorama teórico realizado na primeira parte do segundo capítulo; no tópico referente ao amor Ágape efetuei uma análise de contraponto, na medida do possível, com Eros.

A última parte do capítulo é reservada para a análise da presença das duas instâncias amorosas na poesia de Murilo. A temática amorosa na sua poesia foi contemplada com a ênfase da presença feminina no seu universo poético. A perspectiva dilemática e barroca de sua obra foi ressaltada com a análise do choque entre a matéria (Eros) – forma, apego ao erotismo da carne – e a transcendência (Ágape) – amor cristão, ligação com Deus.

Cabe, por fim, destacar que a proposta deste estudo é não apenas colaborar com o debate crítico em torno da obra de um poeta referencial da poesia brasileira; mas, também, realizar uma análise que apresente a visão da modernidade sobre os temas recorrentes da experiência humana e, com isso, contribuir para uma revisão da historiografia literária, ainda tão arraigada aos determinismos teóricos e didáticos da sucessão de escolas e movimentos quase sem relação entre si.

## CAPÍTULO 1

### MODERNIDADE E MODERNISMO

Traçar um perfil e, até mesmo, um panorama do período historicamente considerado como moderno requer um esforço de esclarecimento conceitual, para não deslizarmos e afundarmos no movediço teórico representado pelas terminologias. O risco apresentado é tomar as aparências como fatos, isto é, considerar os laços de semelhança etimológica como relações de sinonímia teórica.

*Moderno, modernidade e Modernismo* respondem por estágios diferentes de um processo histórico que, ensaiado no século XVIII, se consolida no século XIX e, não sem alguma controvérsia, encerra-se na primeira metade do século XX. Estabelecer as diferenças e definir os limites conceituais desses termos é, portanto, tarefa de primeira ordem.

*Moderno* é um termo que nomeia algo sob o prisma valorativo da atualidade, da contemporaneidade. Por sua vez, a **modernidade** é um processo de reflexão e crítica da atualidade tanto do ponto de vista histórico quanto artístico. É, enfim, a reflexão sobre o fato concreto do período: o **modernismo**. O último termo dessa tríade corresponde ao estilo ou a um código, sistema de signos com suas normas e unidades de significação no campo artístico.

Neste estudo, os pólos a serem contemplados serão a modernidade, considerada como período histórico e numa perspectiva de essência ou espírito de um tempo e o modernismo como manifestação

artística e concreta dessa essência. Obedecendo a uma hierarquia de causa e efeito, começo esse panorama reflexivo pela modernidade e por seus condicionantes históricos.

Os componentes básicos da estética da modernidade, como a recusa e a consequente negação da autoridade da tradição artística e literária com o seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível e atemporal; a compulsão à inovação da forma e do sentido motivada pela busca do transitório e imanente, cujos valores máximos são a novidade e a mutabilidade, a invenção e a subversão do sentido e, por fim, a negação da modernidade burguesa, com sua ênfase no progresso, evolução e tecnificação da vida; por terem um acentuado caráter de ruptura encontram suas origens na seqüência de momentos que marcaram o século XVIII: o Iluminismo e a Revolução Francesa. A menção a esses dois fatos históricos justifica-se por não se poder questionar o desempenho fundamental do racionalismo iluminista na avaliação crítica da tradição literária. Muito menos ignorar, do ponto de vista prático, a função histórica da Revolução Francesa de concretizar a idéia do novo no campo político e social.

Mesmo ressaltando a importância desses dois eventos históricos, a compreensão da formação da modernidade só será completa se levarmos em consideração dois processos de modernização com consequências em várias esferas da sociedade: a modernização social, resultado da separação da esfera econômica (capitalista) da política (o Estado moderno); e a modernização cultural, efetuada com a diferenciação das esferas axiológicas – a ciência, a moral e a arte - antes subordinadas à religião e à metafísica. Na base do segundo processo de modernização esteve o desmembramento de três campos antes formadores de um só - ciência, arte e moral:

*“Ainda no início do século XVII, ciência e religião formavam um par cujo divórcio poderia significar a fogueira para o responsável (...) O projeto dos iluministas consistiu em firmar os campos distintos em que o pensamento e a ação poderiam exercitar-se: a fé de um lado, a verdade (da ciência) de outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua*

*conta.”<sup>1</sup>*

Restringindo-se à questão artística, é nesse período que se fortalece a concepção de arte “autônoma”, desvinculada de questões externas e alheias ao seu próprio projeto. O sentido da modernidade, desta maneira, gradativamente deixou de ser a harmonia e a confiança no sucesso da nova ordem política e social capitaneada pela burguesia e passou a ser o conflito entre o artista e a sociedade, bem como a desconfiança quanto aos rumos da nova ordem capitalista burguesa. No centro dessas reflexões estava o questionamento sobre a condição do artista perante o seu afastamento da sociedade burguesa.

O projeto da modernidade, no final do século XIX, dava os seus definitivos sinais de malogro e coube ao artista moderno, se não a tarefa hercúlea de repará-lo e resgatá-lo; a lúcida e heróica missão de reconhecer o fracasso e denunciá-lo. Ao assumir esse papel, o artista moderno encarnava o sentido do heróico, na perspectiva de Walter Benjamin. Para o teórico alemão, o isolamento do artista moderno ficou cada vez mais latente porque sua arte não é mais norteada por princípios coletivos.

Se por volta dos séculos XVII e XVIII, a Igreja Católica e outras entidades sociais direcionavam (orientavam) a produção artística no sentido de “expressar uma vontade coletiva”, como frisa Teixeira Coelho, “a partir do século XIX, afirma-se a autonomia de opção estética do artista: ele é o seu único juiz (ou quase) sobre o que e como fazer. (...) O artista não tem mais agora, atrás de si, empurrando-o e amparando-o, as forças sociais ou que assim se apresentam.”<sup>2</sup>. O artista não está mais integrado na engrenagem social. Afasta-se ou é afastado dela e com isso passa a incorporar a máscara do herói, inicialmente dele mesmo ou da sua arte, e posteriormente, no século XX, herói cuja causa social é a humanidade no sentido mais extremo e amplo possível.

Não escapou à percepção atenta dos artistas fundadores da modernidade a desarmonia entre o tempo objetivo da sociedade capitalista e o tempo subjetivo do imaginário artístico. Na realidade, esse descompasso contribuiu para formar o sentido ideológico da modernidade como um

movimento baseado na negação e busca, na crítica e na utopia. A negação dos cânones do passado foi feita por meio da crítica aos valores do Classicismo e da exaltação da inovação como princípio básico de vitalidade das formas poéticas.

Um dos grandes ditames da literatura moderna, emblematizada no lema poundiano “tornar novo”, era a postura vanguardista de antecipar-se à época presente, superar o passado e estreitar os laços com o futuro. A missão moderna amparava-se num movimento de criação-projeção e destruição-superação que indicava a necessidade cada vez maior de buscar um novo itinerário para a experiência da modernidade cuja direção apontasse obrigatoriamente para uma radical mudança na visão básica que a Arte transmitia, e também na relação entre forma e conteúdo, artista e platéia, indivíduo criador e sociedade. A ânsia por “tornar novo” era sintoma de um processo de rejeição à modernidade nos seus aspectos sociais e políticos cujos sinais de fracasso eram evidentes. E, ao ser rejeição, era também desejo de ruptura com a tradição artística, com as concepções vigentes de forma e linguagem, bem como com os valores.

Em outras palavras, os fundadores da modernidade buscaram forjar uma identidade da literatura na qual ela seria considerada como atividade específica, com esfera própria de conhecimento e vista numa perspectiva de experiência vital. De uma forma específica essa identidade baseava-se em dois aspectos: no prazer do texto literário e na ausência de função prévia, ou finalidade, para a arte. Com esse binômio diferenciava-se o texto literário dos discursos de ordem cognitiva e moral ao mesmo tempo em que contrastava o trabalho artístico com o trabalho prático, utilitário e competitivo. A retrospectiva da produção dessa identidade aponta para uma série de modificações teóricas.

Conforme Irlemar Chiampi:

*“À constituição de uma 'ciência' da literatura, entre os primeiríssimos modernos, pensada em seus modos de inserção de vida, sucede uma percepção, cada vez mais acentuada, da autonomia do estético, com o seu afastamento do cotidiano, do*

*referencial, do social e do histórico.”<sup>3</sup>*

Se, num primeiro momento, a intervenção da razão sobre a imaginação era ainda muito latente no sentido de possibilitar a interferência ou poetização da vida; a partir de Baudelaire, a idéia de intervenção vai sendo superada e a reflexão sobre o poético passa a se concentrar cada vez mais na condição do poema como estrutura própria e auto-suficiente. O auge da consciência de auto-suficiência da poesia moderna foi o estágio de meta-poesia, ou seja, o exercício poético como assunto do poema. Neste ponto “... a modernidade estética se reconhece a si mesma com a totalidade, cultivando a linguagem como a última forma possível de vivenciar a unidade”<sup>4</sup>. Por essa ótica, a metalinguagem no poema moderno, na compreensão de João Alexandre Barbosa, revela “(...) o modo pelo qual, através da linguagem da poesia, o poeta continua a repensar, no poema, as dimensões da realidade”<sup>5</sup>.

Desta forma:

*“A poesia moderna não é simplesmente aquela que se situa numa determinada faixa temporal (...) mas aquela que torna inseparável da poesia a problematização dos modos de relacionamento entre poeta e linguagem que, a partir daquele momento, entram em crise.”<sup>6</sup>*

Ainda sobre o tema da crise entre o artista e a modernidade é preciso redimensionar essa oposição porque ela não significa negação da modernidade como período artístico, rotulada de modernismo, mas sim do momento histórico. A postura do artista moderno estabeleceu a ambigüidade que marcou a arte do período, isto é, “... uma desconfiança em relação ao mundo moderno e ao sentido para o qual ele caminhava e, ao mesmo tempo, um compromisso com a modernidade e o modernismo.”<sup>7</sup>

O pacto com a modernidade estava selado sob o signo da já referida e comentada quebra com a tradição. Entretanto, paradoxalmente, esse comportamento resultou na consolidação do rompimento como uma tradição. Essa tradição, nas palavras de Octávio Paz, é voltada contra si mesma e desta

maneira aponta o destino contraditório da modernidade estética. Essa essência paradoxal já estava presente nas formulações artísticas de Baudelaire. Para ele, a tradição moderna resultou de uma modernização do mundo, processo destrutivo na sua concepção, e por isso não podia ser dissociada da idéia de decadência. Conforme Compagnon<sup>8</sup>, o paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente é também um calvário. Estamos longe do entusiasmo e da adoração pelo novo, presentes nas primeiras décadas do século XX; embora euforia e desencanto sempre foram constantes na percepção moderna, mesmo nos mais exaltados vanguardistas.

A razão principal para a diferença entre a consciência da modernidade como decadência e a sua posterior associação entusiástica com o progresso e também com o futuro está no fato de que faltava aos primeiros modernos a consciência de um papel histórico a cumprir.

Para Compagnon:

*Eles “não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregava consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. (...) Eles não acreditavam (...) no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhe eram desconhecidos. Não pensavam que a arte de hoje fosse necessariamente decadente amanhã; não negavam a arte de ontem, e o esquecimento que tinham da história não se confundia com a vontade de fazer tábua rasa do passado; não se condenavam, pois, a serem, eles próprios, logo renegados, pois a crença no progresso exige também, paradoxalmente, que a arte progressista aceite ser instantaneamente perecível e logo decadente”.*<sup>9</sup>

Na verdade, faltava aos fundadores da modernidade a noção e a consciência de que representavam uma vanguarda. Modernidade e vanguarda

podem parecer algumas vezes conceitos complementares, entretanto, seus paradoxos estabelecem dilemas diferentes.

A vanguarda é, na realidade, constituída por bases contraditórias expressas nos binômios: destruição/construção, negação/afirmação, niilismo/futurismo. Por essa antinomia, o comportamento artístico de vanguarda legitimou, em diversas ocasiões, uma disposição de destruição e, de certa maneira, funcionou mais como pretexto para a polêmica e para a subversão.

A produção artística antitética das vanguardas reflete o perfil artístico e histórico da modernidade. Nietzsche caracterizou o ser humano moderno como resultado de uma época fragmentada, pluralista, estranha e doente. Em suma: um sujeito em crise numa época crítica. Por esse motivo, a arte moderna é uma arte de conflito e, neste aspecto, para Bradbury, as novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambigüidade e ironia trágica que caracteriza tantas obras expressam essa crise.

O projeto da modernidade não se realizou totalmente. E mesmo em muitos aspectos para algumas partes do mundo sequer chegou ao seu apogeu. Se essas constatações são fatos incontestáveis, também é inegável reconhecer que esse mesmo projeto apresentou sensíveis modificações conforme as nações no qual era implantado.

Por esse motivo, Compagnon reforça as diferenças de sentido assumidas pelas palavras *moderno*, *modernidade* e *modernismo*, nas línguas francesa, inglesa e alemã. Mas essas distinções não são apenas semânticas; são também de ordem histórica e geográfica. E elas ficam mais latentes, reforçando de forma categórica a heterogeneidade do projeto da modernidade, quando se analisa a modernidade nos países latino-americanos.

O processo de modernização nos países subdesenvolvidos deve ser analisado no que ele representou de superação das velhas estruturas políticas, econômicas e sociais e também de permanência de vestígios dessa realidade, inquestionavelmente anacrônica, porém inevitavelmente fruto de um longínquo passado colonial. O Brasil serve de claro exemplo para essa análise.

O projeto da modernidade estética brasileira teve como marco cronológico o ano de 1922 e como marco histórico a Semana de Arte Moderna, realizada no mesmo ano. Porém, a gestação desse processo de modernização da consciência artística e cultural brasileira tem início com algumas experiências estéticas que, se não romperam com os traços do academicismo e do tradicional, ao menos apontaram a percepção da crítica brasileira para a existência de uma transição, didaticamente considerada como Pré-modernismo.

Na realidade, o ponto principal de aproximação entre o primeiro momento do movimento modernista e o cenário artístico literário das duas décadas anteriores, representado pelas produções de Graça Aranha, Euclides da Cunha e Lima Barreto, foi a permanência da tradição de denúncia do anacronismo e do arcaísmo do país, governado e liderado por uma classe política incompetente e não comprometida com um projeto amplo e democrático de nação.

Por outro lado, é a natureza dessa tradição, se é que podemos chamá-la assim, que ressalta as diferenças entre os dois períodos. No Pré-modernismo não podemos falar de uma postura de ruptura com as convenções artísticas vigentes, salvo os frutíferos casos de Augusto dos Anjos e Lima Barreto, aliada à prática da investigação e crítica social.

Mas com o Modernismo, a postura crítica, muito bem considerada por Lafetá como o projeto ideológico, estava contida no projeto estético de romper e superar a linguagem tradicional, artificial e bacharelesca uma vez que o combate e os juízos de valor sobre a forma de expressão de um período também são um ataque às maneiras de ser e de se conhecer dessa própria época. Sem desconsiderar os artificialismos e reducionismos teóricos da relação entre estético e ideológico, o exame do movimento modernista por esse ponto de vista evidenciará o grau de convergência entre as transformações culturais e as políticas/econômicas/sociais.

O país modificou-se substancialmente nas três primeiras décadas da República, embora ainda mantivesse as velhas estruturas de poder e uma oligarquia rural esclerosada politicamente. Para Lafetá, “o surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que

passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo.”<sup>10</sup> Também é necessário ressaltar a instalação do trabalho livre como elemento modificador da estrutura social devido ao aparecimento do proletariado e da classe média, ainda nesse período mais considerada como grupos médios.

Em virtude dessa cada vez mais crescente complexidade da estrutura social, o país não podia mais permanecer na estagnação da ordem agrária e patriarcal, muito menos preso ao convencionalismo acadêmico. Sensíveis a esse panorama, a primeira geração modernista derrubou os alicerces da linguagem “oficial”, estabeleceu a liberdade de pesquisa e criação como lema e meta, como também compreendeu a necessidade da realização de um retrospecto crítico da história nacional.

O Modernismo representou um período de radicalização do debate sobre a dependência cultural do país e, também, por outro lado, marcou decisivamente o processo de emancipação das letras e das artes brasileiras. Deste ponto de vista, a palavra que melhor qualifica o processo de afirmação da estética moderna, a partir da Semana de 22, é a já referida ruptura.

Há uma linha de reflexão sobre o fenômeno estético – literário nacional antes da Semana de Arte Moderna que paulatinamente foi sendo combatida pelos artistas de 22. O rompimento com o *status quo* do pensamento cultural nacional conservador e retrógrado mais do que simples vaidade artística de jovens descontentes com o cenário servil e passadista da cultura nacional foi uma consequência inevitável do compromisso desses artistas de refletir sobre as questões determinantes e polêmicas do País. Com o Modernismo, a nossa literatura encarnou definitivamente um espírito nacional e assim tornou-se uma propagadora do sincretismo brasileiro.

Todos os campos de atuação intelectual foram sacudidos pela virada modernista, mas foi a poesia o porta estandarte dessas inovações. De início, efetuou-se a cruzada modernista pelo abandono das formas poéticas consagradas e cristalizadas durante o Parnasianismo e a consequente instauração de um verso livre cuja maior característica foi subverter as fronteiras entre o assunto poético e o prosaico. A afirmação da liberdade criadora provocou a valorização do humor como matéria de poesia seja para debochar das convenções poéticas ou, até mesmo, para resgatar e refletir

sobre fatos da nossa história antes sacralizados pela historiografia oficial.

Aliada à renovação estética, marca preponderante dos primeiros momentos pós Semana de 22, estava também a necessidade inadiável de dotar o País de uma consciência cultural e artística infensa a qualquer influência externa cuja marca e conseqüência fossem a servilidade e a dependência. Apesar da relação centro x periferia não ter sido esgotada e embora o próprio Modernismo brasileiro tivesse, mesmo com maturidade reflexiva, conservado essa conduta tão antiga quanto as Caravelas de Cabral; houve uma incontestável mudança de postura no nosso período moderno da qual a já citada maturidade foi o seu mais claro indício.

Por volta de meados dos anos 20, a atenção dos mentores do movimento volta-se para a revalorização e revisão crítica da história nacional. Permanecendo fiéis às conquistas estéticas da época – como o poema-piada ou a paródia – grande parte dos artistas da época empreenderam uma cruzada iconoclasta contra a historiografia oficial. Acima do compromisso de ruptura, fundamentava essa proposta revisionista o compromisso de conhecer o Brasil sem mitos, sem heróis pré-fabricados pela interferência histórica da classe dominante. Em outro sentido, existiu como força motriz para essa prática estética a intenção de demonstrar que o Brasil oficial não conhecia o Brasil real.

Nesse contexto está inserida grande parte da produção poética de Oswald de Andrade e também um caso particular na produção poética de Murilo Mendes – rejeitado pelo próprio autor – o livro de poemas-piada *História do Brasil* (1932). Mesmo sendo considerada uma obra pouco representativa, ela ganha destaque se considerada dentro de um contexto revisionista e iconoclasta da história nacional em que o sentido de desmistificação era a face oposta do desejo de firmar a visão de um nacionalismo mestiço e pitoresco.

Para Laís Araújo, estão presentes nesta obra, considerada por ela exercícios de história parodísticas, o culto ao peculiarismo brasileiro, o ufanismo ainda que às avessas, a redescoberta a seu modo da nacionalidade; tudo marcado por uma comicidade que não disfarça a carga de exaltação de uma mitologia nacional.

Ainda para a crítica:

*“O Brasil de Murilo Mendes não é diferente, porém, daquele esquematizado em poemas de outros autores modernistas. Uma temática ambiental, folclórica, mais do que histórica, empobrecida quase sempre pela óptica equívoca e por uma linguagem de propensão grotesca, sem valor expressivo próprio, preocupada apenas em mostrar-se nacional pela utilização dos elementos movediços, domésticos e afetivos da “língua brasileira”, conduzindo às vezes por isso à mera caricatura.”<sup>11</sup>*

Com História do Brasil, Murilo evidencia a influência oswaldiana em seus primeiros poemas e também confirma sua filiação, embora um pouco tardia – sua estréia literária em livro acontece em 1930, com Poemas – aos princípios vitais da poesia modernista da primeira fase. Essa filiação não significou fidelidade ou aceitação plena dos ditames modernistas pois a trajetória poética muriliana pautou-se numa constante procura pelo aprofundamento da forma e da linguagem poética.

Para os artistas que assumiram essa prática crítica – como, por exemplo, Oswald de Andrade – a história da colonização como um evento histórico fruto da coragem, espírito aventureiro dos colonizadores e motivado por interesses religiosos desinteressados e humanitários precisava ser reavaliada. Entretanto, por outro lado, negar o processo colonial ou até mesmo interromper a marcha das consequências da aculturação passada e presente era contraproducente. Restava ao artista moderno resgatar criticamente esse processo para experimentá-lo como sujeito histórico ativo e consciente.

Essa etapa foi cumprida parcialmente nos manifestos dos grupos e correntes alinhados com uma perspectiva revolucionária de esquerda. No que diz respeito à concretização artística desse projeto, houve uma perda de profundidade reflexiva em nome de uma evidente satirização da história oficial. Esse viés humorístico encontrou na paródia a sua melhor fórmula de expressão. A paródia pulveriza o discurso oficial e abre espaço para a revisão

e inversão de perspectivas históricas a partir da instauração de uma polifonia.

Todavia, a paródia não é um fim em si mesma, muito menos se resume a provocar o humor, o gracejo. As propostas literárias cujo teor crítico foi mínimo e a intenção manifesta mais forte era satirizar iconoclasticamente a história oficial revelaram-se insuficientes e não resistiram ao crivo do mais rigoroso e impiedoso crítico: o tempo.

O revisionismo histórico de cunho satírico demonstrou sinais de exaustão no final da década de 20 e com seu esgotamento encerra-se o ciclo heróico do movimento. Na década de 30, o presente cobrará dos artistas maior atenção e total comprometimento. Também nessa década o movimento modernista definitivamente assumiu a condição de patrimônio cultural e suas conquistas e inovações estéticas passaram a ser adotadas como práxis.

O Modernismo não foi apenas uma escola literária, ou até mesmo, um episódio da cena intelectual brasileira. Na realidade, foi marco de toda uma época de transformações não só artísticas como sociais, políticas e econômicas. E o seu saldo – contabilizado por Mário de Andrade vinte anos depois da Semana de Arte Moderna no ensaio “O Movimento Modernista” – foi encaminhar a Literatura Brasileira para o amadurecimento estético o qual permitiu conhecer profundamente a nossa realidade e consequentemente expressar a nossa diversidade ímpar.

## BREVE PANORAMA DO MODERNISMO MINEIRO

As manifestações modernistas chegaram a Minas por duas vias complementares: a européia e a paulista. A relação dos jovens intelectuais mineiros com o que se poderia chamar espírito moderno, expressão síntese da postura vanguardista européia e carro chefe da semana de 22, foi de constatação e aceitação diante do conjunto de transformações que marcaram o século XX no período posterior à primeira Grande Guerra.

Uma componente digna de análise para melhor compreender a formação do modernismo mineiro é o papel desempenhado por Belo Horizonte. Apesar das restrições provincianas, que, de resto, não eram tão diversas das próprias limitações do provincianismo brasileiro da época, a capital mineira apresentava um conjunto de condições positivas para o desenvolvimento de uma razoável vida intelectual e em 1925 já tinha escolas superiores, Imprensa Oficial, Academia de Letras e, por fim, uma herança humanista – tratada como “tradição” mineira.

É nesse ambiente que surge o grupo modernista mineiro. Na realidade, não houve apenas um grupo. Além do de Belo Horizonte, o de maior duração e o primeiro a se organizar – cujos principais expoentes foram Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Pedro Nava, Emílio Moura e João Alphonsus-, formou-se também um grupo variante que procurou ser uma correspondência mineira do movimento antropofágico paulista: o Leite Criolo. As idéias desse segundo grupo eram reproduzidas na publicação de mesmo nome, dirigida por João Dornas Filho, Guilhermino César e Aquiles Vivacqua; e não eram pretensamente e programaticamente opostas às do grupo de Belo Horizonte, apenas contemplavam outros

interesses e outros focos.

Formando com os dois grupos anteriores o painel do modernismo mineiro na sua fase organicamente coletiva, o grupo de Cataguases, reunido em torno da revista Verde, aparece como o mais original de todos. Mesmo paralelo ao de Belo Horizonte, foi dele independente sem, entretanto, negar uma ligeira influência pessoal entre alguns participantes.

Cabe destacar três fatores relevantes para a formação da coesão grupal do modernismo mineiro: a atividade profissional comum, a troca de influências tanto pessoais quanto artísticas e, por fim, um vigoroso desejo de superar o ambiente academicista da Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX. Era notória:

*“A estreiteza de horizontes intelectuais e políticos entre os da geração imediatamente anterior; a carência de informação atualizada que ela ostentava; o impasse de uma poética tradicionalista e estéril: tudo isso assumia um peso opressor, que era preciso romper em busca do arejamento.”<sup>12</sup>*

A fase de grupo do modernismo mineiro tem início por volta de 1923, apesar de que só no ano seguinte, em virtude da passagem pela capital mineira da “caravana paulista”, o grupo de Belo Horizonte consolida-se em torno de interesses literários comuns. Esse período encerra-se em 1930, ano que marca a estréia individual de alguns componentes dos grupos, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade (*Alguma Poesia*) e João Alphonsus (*Galinha Cega*).

Na análise de Fernando Dias, com essas publicações:

*“Inicia-se o processo de afirmação individual dos modernistas mineiros, ao mesmo tempo em que se encerra a fase em que o grupo constitui uma realidade efetiva, para dispersar-se, embora mantendo alguns laços afetivos à distância.”<sup>13</sup>*

O legado do modernismo mineiro foi duplamente positivo. Para

Minas teve o mérito de renovar literariamente os meios intelectuais da época, não obstante as polêmicas, as incompreensões e as reações conservadoras. E em relação ao Brasil, os efeitos não são tão pontuais e abrangentes, mas nem por isso menos valiosos.

Quando comparado às manifestações modernistas de São Paulo, o modernismo mineiro apresentou certo acanhamento no que diz respeito às formas e representações artísticas. Não teve o pioneirismo, muito menos a amplitude do modernismo paulista. Porém, neste caso, é sempre relevante considerar não só os aspectos biográficos ou meramente cronológicos, mas igualmente o contexto sócio-histórico e econômico entre os estados comparados. O ambiente paulistano, em todos os sentidos, era mais cosmopolita que o mineiro; e o estado paulista já apresentava, naquela época, um estágio de desenvolvimento tecnológico e industrial mais avançado que o estado mineiro, ainda marcado pelo provincialismo político e econômico.

De maneira geral, o modernismo mineiro foi essencialmente literário e muito mais um movimento de autores com propostas em comum do que um movimento de correntes e estéticas, como no caso paulista. Desta forma, foi a projeção nacional de autores como Ciro dos Anjos, Aníbal Machado, Emílio Moura, João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, que garantiu o espaço e a permanência do legado modernista de Minas Gerais.

## **MAPA DA POESIA**

### ***INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS DA POÉTICA MURILIANA***

A consolidação do nome de um poeta no cenário artístico e histórico é uma operação sujeita às idiossincrasias do crítico e também do historiador literário. Não há história literária, como defende Wilson Martins, sem exclusões. É bem verdade, mas cabe enfatizar o papel desempenhado pelas ausências ou omissões. Elas definem a natureza da escolha e destacam os limites interpretativos do crítico porque é melhor considerar uma exclusão como resultado da falta de alcance da obra e do papel do artista em um determinado período do que creditá-la ao simples desconhecimento, ou mais ainda, ao descaso.

Existe e persiste como salvo-conduto para a atividade crítica a referência ao critério de qualidade para referendar as escolhas e afastá-las do perigoso campo das preferências pessoais. Todavia, sem querer insistir no óbvio, qualidade é um campo mais ou menos subjetivo e variável – não obstante os padrões fixos de avaliação e as unanimidades – de pessoa para pessoa e de época para época.

Um certo consenso que caracteriza a crítica sobre a poesia de Murilo Mendes é o caráter de conflito revelado por ela. Esse aspecto de dilema formal colaborou para a sensação de complexidade e, em certos pontos, até mesmo de incompreensão de alguns setores da crítica literária brasileira para com ela. Disso resulta a miscelânea adjetivo – teórica com a

qual sua obra é enquadrada pelos críticos. Hermética, onírica, mágica, fantástica, ambígua, linguagem cifrada, etc., são tentativas de conceituação para um projeto poético o qual revela invariavelmente “(...) um jogo tenso de claridade e de mistério.”<sup>14</sup> que “(...) combinando luz e sombra, vive em diversos planos e épocas de sua realização, um conflito de valores verdadeiramente dialético.”<sup>15</sup>.

A seguir traçarei um breve panorama das influências, ou filiações artísticas, da poesia de Murilo Mendes sem querer com isso estabelecer nenhum critério de influência hegemônica nem, por outro lado, desconsiderar no processo de aproximação, filiação, a sua inegável autonomia artística. Na análise desse processo é quase impossível estabelecer a existência de uma filiação preponderante diante da constante e intensa metamorfose do seu universo poético. No melhor sentido do termo engajado, e sem querer despertar polêmicas de conotação ideológica, Murilo sempre foi um poeta atento às questões e idéias de seu tempo. Por essa razão encontra-se na sua obra, sobretudo na sua fase de amadurecimento, certas práticas de modismos literários – como o humor, o poema-piada – que denunciaram mais o gosto pela experimentação, a busca por uma dicção poética própria do que filiação artística.

A dicção inusitada, destoante, instaurada pela poesia de Murilo Mendes no cenário da poesia brasileira foi considerada, de início, como uma reação ao pitoresco e ao mau gosto. Todavia, a limitação do julgamento logo foi substituída pela ampla alcunha de “poeta metafísico”. Independente da pertinência ou não da filiação, é inquestionável que a postura poética de Murilo Mendes nunca esteve próxima do convencionalismo sentimental da grande maioria dos poetas modernistas, muito menos do cerebralismo seco de outro grupo de poetas. Sua poesia ocupava outro espaço cujo contato era proporcionado pela contenção sentimental e por um estímulo crescente, com as fusões imagéticas, metáforas elaboradas, da inteligência e da imaginação sensorial.

Sem considerar a sua primeira fase, por motivos já mencionados e analisados, a essência da poesia de Murilo Mendes pode ser contemplada no pensamento de Otto Maria Carpeaux sobre os poetas metafísicos. Para ele,

essa poesia caracterizava-se pela tentativa inegavelmente barroca de conciliar sensualidade intensa e devoção angustiada. Os pontos de convergência são inequívocos. Muito já se comentou sobre a tônica barroca na poesia muriliana e, cabe ressaltar, que essa atmosfera antitética e dilemática ganha ares de conflito a partir da sua conversão ao catolicismo. Mais do que negação e convencimento, sua adesão ao catolicismo pautou-se mais na busca de verdades e respostas e também da conciliação entre os pólos opostos de sua vida.

A identificação de um estilo barroco na poesia de Murilo Mendes é assinalada por Fábio Lucas. Para este crítico, grande parte dos antagonismos característicos do estilo, como a tensão entre a vida e a morte, a oposição entre tempo e eternidade, o choque entre o naturalismo cruel e a retirada para o sonho, o mundo como labirinto, a consciência em fragmentos etc., marcam grande parte da sua produção lírica. Ainda na análise do crítico, o seu sensualismo ardente confronta-se invariavelmente com a contemplação da morte cuja certeza garante à vida um sentido de intensidade e urgência. Por outro lado, “(...) alguns interesses imediatos, a face dramática do cotidiano, a paisagem, a guerra, o amor, etc., se contrapõem à vida dos sonhos, à nostalgia da pureza perdida, à antecipação radiosa do Paraíso.”<sup>16</sup>.

Essa experiência antitética na percepção da vida recai na vivência artística. A dicção barroca acaba sendo a mais apropriada possível para contemplar sua visão mística e o seu estilo particular. Mesmo sendo a mais conveniente não era a única e entre as heranças artísticas de Murilo encontrou-se uma irrefutável aproximação com o Simbolismo. As raízes simbolistas de Murilo estão presentes basicamente na sua temática religiosa, como também na preferência por um vocabulário diáfano.

Pela seara da influência simbolista chega-se inevitavelmente a outra importante influência na poesia muriliana: o Surrealismo. Num ensaio extremamente pertinente sobre o poeta mineiro, Henrique Lisboa<sup>17</sup> traça as características simbolistas que pavimentaram seu caminho para o surrealismo: a flexibilidade musical da forma, o agrupamento impulsivo das palavras, e uma imprevisível audácia espiritual. No mesmo artigo, a autora estabelece as bases de sua definição para a vanguarda modernista:

*“Sumamente contraditório nas suas tendências, o movimento tocava as raias de um novo misticismo, concretizado no emprego da magia, no automatismo verbal, na identificação dos sonhos, no abandono às forças subjacentes, assim como renegava, de modo geral, toda religião.”<sup>18</sup>*

Apesar de ser inquestionável o envolvimento do Modernismo brasileiro com as vanguardas europeias, o Surrealismo não encontrou campo fértil para a eclosão de suas idéias. Os fatores que justificam esse desinteresse inicial basearam-se, primordialmente, na estrutura da sociedade brasileira. Em um período de transição cuja marca seria a superação da ordem agrária e oligárquica pela estrutura de base industrial pautada na organização social burguesa, não havia espaço para a defesa da anarquia como princípio regulador da arte, das relações humanas e do Estado.

Além disso, a associação do Surrealismo com o projeto revolucionário socialista era um complicador a mais para a livre circulação – e mais do que circulação, adoção – das idéias vanguardistas surrealistas num País praticamente às portas de um regime totalitário de cunho fascista. Como bem destaca Carlos Lima<sup>19</sup> o Surrealismo caracterizou-se por ser uma vanguarda pautada no inconformismo com a sociedade burguesa e com o sistema capitalista; bem como, do ponto de vista artístico e estético, orientou-se pela contestação à mera especulação artística e à arte pela arte.

Somada aos fatores sociais e políticos, também é possível identificar uma resistência ao programa da vanguarda surrealista por parte dos próprios modernistas. Gilberto Mendonça Teles ressalta essa falta de disposição para estudar as técnicas e temas surrealistas e a explica por duas razões: o fato de procurarem fazer um movimento nacional e por considerarem alguns de seus princípios já presentes em movimentos de vanguardas anteriores como o cubismo e o dadaísmo. Por isso, na opinião do crítico goiano, não é possível comentar a influência surrealista em autores brasileiros antes de 1928. O movimento surrealista não teve repercussão nas principais revistas da década de 20 e era notório o mal-estar de alguns críticos

com certos aspectos específicos da vanguarda, como a escrita automática que para muitos deles retirariam a consciência do escritor.

Cabe ressaltar, a título de esclarecimento, que o surrealismo não se resume à escrita automática e muito menos à simples formulação de um ambiente onírico. Sua característica básica é a seleção apurada das imagens e das metáforas.

De acordo com Lucila Nogueira:

*“Se tiramos do surrealismo a escrita automática, provocamos a imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta no domínio da representação de metamorfoses e de perturbações imprevisíveis, a partir da alteração dos códigos convencionais; a metáfora surge como uma maneira de escapar à ordem estabelecida e à imagem criada com a força de algo existente no real – essa imagem implica na aproximação de realidades distantes; daí porque a imagem surrealista mais forte é aquela que apresenta o grau arbitrário mais elevado, escapando à mera compreensão racional e exprimindo, por analogia, entre duas realidades pertencentes a registros diferentes, o nascimento de um universo desconcertante por desconhecido.”<sup>20</sup>*

O aspecto ilógico dos nexos sintáticos nem sempre se identifica com a escrita automática e irracionalista. Da mesma forma que as associações livres do pensamento não resultam num texto puramente onírico ou inconscientemente automático. Na realidade, como bem destacou Carlos Bousoño<sup>21</sup>, a escrita automática consiste em um automatismo psíquico puro, entretanto não caracteriza o surrealismo. Na análise do crítico espanhol o surrealismo não fica delimitado pelo irracionalismo ou pela escrita automática, mas sim pelo modo ou registro em que eles aparecem.

Da mesma maneira que “(...) a contextualidade simbólica inclui o absurdo, decorre da própria lucidez o mecanismo de desconexão, além de que os conceitos de ilogicidade e de irracionalismo não se confundem (...)”<sup>22</sup>. Desta forma, o abandono da escrita automática revela apenas a recusa de uma

fase do surrealismo no processo de simbolização da metáfora. As próprias metáforas que subvertem os conceitos não são criações surrealistas e o processo de choque de conceitos por meio de palavras reflete o processo conflituoso do ser humano com o mundo. É como porta de entrada para a libertação da percepção humana que o surrealismo baseia sua prática programática, estética e social e é no sentido de afirmação do potencial criador e libertário do ser humano que Murilo Mendes encontra nessa vanguarda uma das principais fórmulas de sua dicção poética.

Vale frisar, a título de esclarecimento sobre o peso e papel das influências artísticas na poesia muriliana, que o poeta mineiro sempre demonstrou – seja em declarações públicas ou na sua práxis poética – desconforto e desinteresse em seguir programas artísticos rígidos ou, em outras palavras, aderir a estéticas que suplantassem a sua individualidade. Apesar disso, não fez da sua poesia uma negação de todos os programas vanguardistas e sim um *espaço antropofágico* – no melhor sentido oswaldiano – no qual relacionaria as influências e as adotaria no que não traíssem seu projeto estético alicerçado na defesa da liberdade imaginativa. O ponto crucial, portanto, do estudo e análise das influências na obra de Murilo Mendes não é identificá-las e deter-se nelas. É investigar de que forma ele as trabalhou em sua poesia e como, dentro do seu universo poético, elas se relacionam entre si formando a herança cultural do poeta.

A análise da influência surrealista na obra poética de Murilo não foge a essa regra porque mesmo tendo desempenhado papel vital – sobretudo nos livros *A poesia em pânico* (1937) e *As Metamorfoses* (1944) – não deixa de perturbar o poeta diante de idéias deterministas e absolutas que ele nunca demonstrou aceitar. O elo de Murilo com o surrealismo é muito mais existencial que programático. Ele o adota como forma de afirmar a plena potencialidade imaginativa da arte, ampliando e enriquecendo o acervo imagético de sua poesia e enquanto postura ideológica contrária ao modelo capitalista e à sociedade de classes.

Esse posicionamento será reforçado e acentuado a partir da sua opção e prática religiosa. Entretanto, a causa surrealista, do ponto de vista estritamente estético, ele não adota. Exemplo disso é a sua relutância em

aceitar a idéia absoluta da poesia como forma livre de expressão inconsciente.

Nas suas obras encontramos:

“(...) a plena consciência em ação, nas construções poéticas bem trabalhadas e que revelam uma ciência dos preceitos e filosofias de outros artistas, uma atuação sobre a lingüística, a linguagem e a história literária, artística e filosófica – uma ciência e consciência que ele pretende passar como potencial poético.”<sup>23</sup>

Das propostas surrealistas, encontra eco na poesia muriliana a afirmação plena da liberdade imaginativa, ou seja, sua incursão na estética vanguardista ocorre não por filiação estética ou programática mas sim por coerência com o ideal de liberdade defendido por ele e que norteará não só sua prática poética mas também a sua conduta pessoal.

Murilo Mendes foi um poeta que ocupou uma posição singular no cenário modernista brasileiro. O seu ecletismo, bem como sua originalidade, gravaram sua poesia com a marca da riqueza e do fascínio, entretanto, como reverso da medalha forjaram nela um caráter de hermetismo e até mesmo de perplexidade diante de versos instaurados entre “as colunas da ordem e da desordem” e que circulam entre o racional e o emocional, o real e o surreal, o sagrado e o profano.

A força de arrebatamento da sua poesia vem dele tê-la dotado de um caráter de alternativa humanitária ao projeto social burguês e moderno falido. Com isso, ela assume um caráter de arte cuja função é operar radicalmente no seio da própria sociedade. Por este aspecto, o hermetismo que pode dificultar o grau de leitura de sua poesia é menos um complicador do que um desafio para o leitor libertar-se do seu universo limitado e superficial e, assim, mergulhar na leitura de uma obra que subverte a ordem natural, instaura o caos para apontar novos rumos, compromete-se na defesa da poesia e traduz a complexidade, a beleza, o fascínio, a sensibilidade; enfim, a sina da condição humana.

## CAPÍTULO 2

### PEQUENO MAPA DO TEMPO

#### *TEMPO E FILOSOFIA*

A consciência e o primeiro despertar para uma noção de passagem, de fluxo temporal, é reflexo de uma aguda e constante ponderação sobre a condição humana. De acordo com Whitrow “A tensão mental e emocional resultante da descoberta do homem de que toda a criatura viva nasce e morre, incluído ele próprio, deve tê-lo levado a buscar intuitivamente alguma forma de escape do inexorável fluxo do tempo.”<sup>24</sup>.

Não é, portanto, irrelevante o fato de que grande parte das teorias sobre o tempo enfatize a validade, a existência ou não das instâncias temporais; ou seja, a possibilidade concreta de comprovar a existência do tempo convencionalmente subdividido em passado, presente e futuro. A distinção entre esses “tempos” é a garantia da aquisição mínima da noção de temporalidade realizada pela raça humana e também é resultado de um processo de diferenciação e superação, em relação a outras espécies, da propensão natural de viver num presente contínuo.

Apesar de ser uma palavra com significado denotativamente singular, “tempo” na verdade revela uma realidade plural e polissêmica na qual se evidencia um conjunto de relações variáveis entre acontecimentos

apoados na experiência interna ou externa, na cultura ou na vida social e histórica.

O tempo foi tratado pela Filosofia sob dois parâmetros básicos: o físico e o subjetivo. O primeiro refere-se e contempla os aspectos exteriores ao homem. É o tempo relativo aos fenômenos observáveis na natureza, expresso na física pelo símbolo matemático T, e o que uniformiza com auxílio de relógios e calendários a vida em sociedade. O segundo aspecto, por sua vez, tem recebido especial atenção desde a Antigüidade clássica. “Trata-se do tempo relacionado à experiência subjetiva, à consciência; é o tempo interior, particular, a cada indivíduo, ou como é denominado no geral, tempo psicológico.”<sup>25</sup>.

A literatura por ser uma experiência essencialmente subjetiva foi sempre um espaço privilegiado para refletir a relação do ser humano com suas experiências mais significativas. Essas experiências estão condicionadas ao tempo, pois o homem, considerado como ser histórico e temporal, vive no tempo e pelo tempo. Por essa razão:

*“O tempo na Literatura sempre se refere a elementos do tempo compreendido na experiência (...) O tempo na Literatura é le temps humain, a consciência do tempo como parte do vago passado de experiências ou como ele entra na textura das vidas humanas.”<sup>26</sup>*

Qualquer análise da relação do tempo com a experiência humana terá necessariamente que traçar um percurso teórico sobre a abordagem do tema feita por alguns pensadores. A trajetória começa na Grécia antiga com Heráclito, considerado o primeiro a tratar detalhadamente os aspectos referentes à temporalidade. Baseando-se na observação dos fenômenos naturais, ele associou o sentido de tempo a uma idéia de movimento na qual estava atrelada à consciência de um fluxo contínuo do tempo. Tudo é efêmero, passageiro e sujeito às mudanças, inclusive a condição humana.

Aristóteles relaciona a existência do tempo ao movimento e define o último como “a mudança que pode afetar um indivíduo superficialmente ou

tão profundamente a ponto de levá-lo à morte, como também o sentido de deslocação”<sup>27</sup>. Ele considera o tempo como algo pertencente ao terreno da accidentalidade e também um dos elementos definidores do ser, não na sua essência, mas apenas accidentalmente. O movimento, no sentido aristotélico, corresponde e deve ser compreendido segundo o sentido de lugar, qualidade, quantidade e essência.

Para James Arêas:

*“Embora o tempo não seja o movimento, ele é próprio do movimento; (...) O tempo é, então, deduzido do movimento. Para saber o que ele é, faz-se necessário saber o que é do movimento. Se o movimento é consubstancial aos seres, o tempo é para os seres um mero atributo, um acidente, um aspecto ou uma característica acidental.”<sup>28</sup>*

O filósofo Plotino contestou a definição aristotélica por considerar que ela provocava uma inversão entre o que é medido e o que mede. Em outras palavras, não é tanto o movimento em si, mas a sua duração, o aspecto fundamental da concepção plotiniana. Todo movimento é temporal por desenvolver-se nele, mas não há materialidade no tempo pois é à matéria que estão agregadas as coisas que lhe dizem respeito: a morte e o não-ser. A consciência humana da imperfeição do universo material e visível, mas também da sua constante construção e reformulação, motiva uma busca pela perfeição final ou uma incansável corrida rumo ao futuro. O transcorrer dessa busca é o passar do tempo marcando as transformações do mundo visível e sensível.

Santo Agostinho também diverge da concepção aristotélica de tempo associado ao movimento já que por essa concepção a existência de algo no tempo estava obrigatoriamente atrelada à presença de movimento.

Para ele:

*“(...) Mas não acredito que o movimento de um corpo seja o tempo, isso nunca ouvi, e nem tu o dizes. Quando um corpo*

*se move, sirvo-me do tempo para medir a duração de seu movimento do começo ao fim. Se não vejo o começo, e percebo seu movimento sem ver seu fim, só posso medi-lo do momento em que observo o corpo mover-se até o momento em que já não o vejo.*

*Assim, o movimento de um corpo é diferente da medida de sua duração; quem não vê, pois, a qual dessas coisas se deve chamar de tempo? Se um corpo se move de forma irregular, e outras vezes se detém, ora, é o tempo que nos permite medir, não apenas seu movimento, mas também seu repouso, (...) O tempo não é pois a mesma coisa que o movimento.*<sup>29</sup>

Agostinho estabelece uma estreita ligação entre tempo e memória e desta forma ele o define como presença de coisas passadas (o presente do passado), presença de coisas presentes (o presente do presente) e presença de coisas futuras (o presente do futuro). A sua teoria filosófica era essencialmente subjetivista e privilegiava na captação da experiência temporal as categorias psicológicas da memória e da expectativa. Há uma soberania do presente demonstrada no argumento de que um acontecimento é sempre um acontecimento presente. Passado e futuro são bifurcações do presente e podem ser trazidos ao senso comum pela noção de reminiscência e perspectiva. A memória é a experiência presente de um fato passado e a expectativa, a presente espera ou antecipação de uma coisa futura.

A primazia do presente é contestada por Pascal, também com base na experiência humana. Para ele, o ser humano jamais se atém ao tempo presente porque está sempre preocupado com o passado ou com o futuro. Ora “(...) Antecipamos o futuro, que nos parece demasiado lento a chegar, como se quiséssemos apressar a sua vinda; (...)”<sup>30</sup>; em outros momentos “(...) recordamos o passado como se quiséssemos retê-lo por se afastar com excessiva rapidez....”<sup>31</sup>. Tudo isso porque o presente é visto pelo ser humano como um meio, um ponto de transição para o futuro, o verdadeiro fim.

O presente, quando pensado, é somente a título de projeção e passa a ser com isso uma expectativa de futuro. Mesmo sendo mortal, e ciente

disso, é natural da condição humana planejar e projetar; porém o ser humano perde-se nessa atitude ao não viver plenamente o momento e apenas enxergá-lo como uma preparação. Em outras palavras, “(...) nunca vivemos, mas esperamos viver; e, preparando-nos constantemente para ser felizes, é inevitável que não o sejamos jamais”<sup>32</sup>.

As reflexões de Agostinho questionam o alicerce da trindade temporal – passado, presente e futuro – ao não considerar a primeira e a última instância temporal como portadora do mesmo status de tempo do presente. Para o Bispo de Hipona é, no mínimo, incoerente considerar como tempo algo que já passou (passado) ou algo que ainda não é (futuro). Entretanto, o presente, observa o filósofo, apenas pode ser considerado como tal pela sua condição inerente de vir a ser pretérito – do contrário seria eternidade.

Dispor o pensamento nesta ordem leva a compreensão do tempo a um paradoxal dilema: o que pode confirmar a existência do tempo é justamente a sua tendência para a não existência. A medida do tempo esbarra nessa consideração. O presente não pode servir como parâmetro de medida, pois ele é passível necessariamente de ser sempre partido em passagens passadas e futuras cujo rápido transcorrer o priva da qualidade da duração.

Santo Agostinho considera o tempo como extensão da alma porque a sua medida não pode ser dada por critérios objetivos. É na alma que ele é sentido e medido por meio das impressões presentes de fatos passados e também futuros. Na defesa desse ponto de vista, o filósofo declara:

*“É em ti, meu espírito, que meço o tempo.(...) A impressão que em ti gravam as coisas em sua passagem, perduram ainda depois que os fatos passam. O que eu meço é esta impressão presente, e não as vibrações que a produziram e se foram(...)”<sup>33</sup>*

Em resumo, ele buscou compreender a experiência do tempo do ponto de vista da sua ação no ser humano. Não é o tempo coletivo percebido humanamente, mas a temporalidade inerente a cada um de nós definida a

partir de nossas experiências e sensações sobre o que já se foi (passado), recuperado pela memória; o que é e está (presente) e o que está por vir antecedido da expectativa (futuro).

O mérito da formulação agostiniana está em conseguir realmente vincular o tempo às experiências humanas. Por outro lado, paradoxalmente, sua extensiva subjetividade é a fonte dos maiores questionamentos. O passado – mesmo o individual – não pode estar exclusivamente relacionado e motivado por nossas motivações nostálgicas.

As lembranças individuais fazem parte de um esquema temporal objetivo de eventos. Elas não são a “única” justificação para a ordenação dos eventos no tempo. Essa afirmação fica mais explícita quando pensamos que o tempo individual ou psicológico não regula o coletivo de modo que várias experiências passadas, relacionadas à natureza em geral, existem independentes de nossa experiência do tempo.

Heidegger também aproxima o conceito de tempo da experiência humana. O tempo é a base da existência na formulação heideggeriana, ou sua categoria básica, por ser carregado de ‘significação’ pois a vida humana é vivida à sombra do tempo. Assim como Agostinho, o filósofo alemão realiza uma interpretação própria das instâncias temporais e considera a temporalidade como o resultado do encontro do passado, presente e futuro. Os três tempos gerais assumiriam a marca do porvir (futuro), vigor de ter sido (passado) e atualidade (presente). Diferentemente de Agostinho, Heidegger prioriza o porvir subordinando os dois outros ekstases temporais a ele.

Para o filósofo alemão a temporalidade temporaliza-se originariamente a partir do porvir e por meio dele o ser humano reconhece sua condição temporal e finita. A existência humana, no seu trajeto inexorável de nascimento e morte, tem significação na concepção de temporalidade. O ser humano, inserido num mundo temporal e histórico – e consciente dessa realidade – “assume sua condição de ser – para – a – morte possibilitando uma existência plena em conhecimento de si e da realidade circundante.”<sup>34</sup>.

Conforme Benedito Nunes:

*“Os êxtases da temporalidade (...) não correspondem*

*ao futuro, ao passado e ao presente da compreensão vulgar ou comum do tempo que tem no presente a sua fase privilegiada, a partir da qual se dispõem os momentos pretéritos – que ficam para trás – e os por vindouros – que ainda vão suceder.”<sup>35</sup>*

A premissa essencial do pensamento de Heidegger é a relação entre temporalidade e finitude, ou seja, quanto mais o ser humano percebe o tempo mais consciente está da sua própria finitude. Porém, essa concepção não é nenhuma novidade. Ela representa um aspecto importante da experiência do tempo na condição humana visto que a morte é irredutivelmente uma situação geral e inadiável na vida do ser humano.

O sistema filosófico de Kant consiste no primado da experiência sensível ou empírica, primeiro estágio de percepção do conhecimento. Após passar pela experiência sensível, o conhecimento é organizado pelo entendimento e depois estruturado conforme princípios formadores de juízos analíticos e sintéticos da razão. O conhecimento é, por conseguinte, estabelecido de forma a priori e a posteriori. Kant considera o tempo um **a priori**, pois nada pode ser considerado (externa ou internamente ao **ser**) que não esteja estabelecido ou situado prioritariamente no tempo e no espaço. Essas duas instâncias são as formas necessárias da experiência externa.

O tempo, no sistema kantiano, é o **a priori** por excelência e é a base da intuição, impossível de ser suprimido da experiência humana. A representação do tempo não é efeito da experiência, e sim condição básica para a percepção da realidade em virtude de que qualquer realidade dos fenômenos só existe no tempo. Todos os fenômenos podem ser prescindidos, mas o tempo, enquanto condição geral de possibilidade, não pode ser suprimido.

Com o filósofo francês Henri Bergson, o conceito de tempo passa a ser um fluxo contínuo marcado por momentos sucessivos que subsistem na e pela mudança. A duração pura, o que se conserva na mudança e nos instantes temporais, é a grande descoberta na filosofia bergsoniana. Ela é o que há de mais intrínseco em cada ser ou coisa por serem eles, em última instância, nada mais que duração. Com essa linha de raciocínio, Bergson recusou a metafísica antiga por defender que o ser é alteração, é mutável e

não estável e inalterável.

Para Bernard Piettre:

*“Bergson pretende redescobrir o Absoluto na intuição da ‘duração’ pura, desse escoamento do tempo que desafia as categorias da nossa compreensão; esta compreensão procura, com efeito, colocar ordem no real para assim dominá-lo; assim a ciência predispõe à técnica.”*<sup>36</sup>

A essência da duração é o fluir, um fluxo em que “o presente está grávido de um futuro próximo e de um passado recente.”<sup>37</sup> Segundo Soares “É a duração que representa o modificar contínuo (...) ininterrupto de todas as coisas, inclusive de nossa interioridade.”<sup>38</sup> A mudança constante e incessante é a condição máxima para a existência.

Bergson salienta a diferença entre o tempo abstrato e o concreto. O primeiro é simplesmente um número quanto o segundo é o que passa e é experimentado pela consciência. O tempo abstrato é uma medida convencional e uniforme enquanto o concreto também pode ser visto como a “duração” bergsoniana. É importante salientar um aspecto dessa distinção: a medida matemática do tempo anula o seu escoar ao privilegiar o espaço. O tempo geométrico ou numerado não está inserido na realidade efetiva de nossas percepções, mas sim colocado arbitrariamente dentro do espaço. O tempo matemático é convenção e é relativo.

Já o tempo experimentado é o único que existe de fato pois expõe concretamente à experiência humana a consciência hierárquica das instâncias temporais. Mesmo quando usado para organizar a estrutura temporal da vida humana, o tempo matemático revela-se incapaz de acompanhar *ipsis litteris* o fluxo da existência porque o tempo da duração não pode ser realmente medido pela passagem dos ponteiros do relógio já que ele não é objetivável. O tempo da duração é uma realidade absoluta acima de qualquer medida.

Bergson considerava bem o contraste entre as duas instâncias de percepção e experiência do tempo e, por isso, considerava que a “duração” não passaria dos limites de uma intuição metafísica e permaneceria alheia à compreensão técnica e científica que fundamentava suas teses sobre o tema

privilegiando a descontinuidade da medida e a imutabilidade da representação geométrica. Na realidade, essa análise de Bergson era plenamente plausível visto que para uma ciência amparada nos valores acima citados, aspectos como a irreversibilidade do tempo e a assimetria entre futuro e passado fugiam dos limites teóricos da inteligência racional, científica e técnica.

O grande valor da formulação bergsoniana é indicar a hipótese de que o tempo da natureza não é o tempo feito por instantes medido pela ciência, mas sim um tempo formado por uma duração irreversível. O conceito de “duração” também teve repercussão em outros campos do conhecimento e em especial na Literatura Moderna que encontrou na filosofia bergsoniana o referencial mais próximo para analisar o tempo como um dado imediato da consciência e inerente à vida e ação humana.

A análise do tratamento dos principais aspectos do tempo em obras literárias contrasta com a análise científica do conceito de tempo. A razão para a oposição está na divergência de enfoque. A literatura refere-se a algumas características do tempo passíveis de serem experimentadas na vida do ser humano. Mas essas mesmas experiências não encontram respaldo na ciência ou até mesmo são completamente omitidas por ela.

Um primeiro exemplo para ilustrar o descompasso entre o tratamento literário e científico do tempo envolve a sua mensuração ou métrica. Não há como contestar a fragilidade de nossas próprias impressões para medir objetivamente o tempo. Elas, com seus lapsos, alheamentos, irregularidades subjetivas só parecem confirmar a máxima: “*O tempo é relativo*”. Por isso apontam para a necessidade do estabelecimento de critérios exatos para a medição do tempo os quais, ao serem indispensáveis para viabilizarem os meios práticos de relação e comunicação, estabelecem uma clara distinção entre o conceito científico do tempo e a experiência do tempo na vida humana.

O tempo, enquanto vivido sob a ordem da experiência pessoal, caracteriza-se por uma relatividade subjetiva, por uma série de irregularidades e distribuição desigual da sua medida. Essa qualidade é frontalmente oposta à regularidade e uniformidade das unidades de medição e, por seu lado, tem sido constantemente registrada na literatura. No que concerne ao tratamento

literário, o tempo é visto sob a ótica da experiência pessoal, ou da relatividade subjetiva da medida pessoal, e mais do que ser experimentado ele precisa ser desvendado além das convenções arbitrárias.

Diante dessa necessidade, a literatura, sobretudo a Literatura moderna, afastou-se do tratamento físico do tempo e encontrou na teoria de Bergson o termo que respaldou sua prática: o aspecto da duração. De maneira sucinta, a duração significa a experiência do tempo como um fluxo contínuo. A essência da duração é tema constante em trabalhos literários porque aborda e privilegia primordialmente um aspecto caro para qualquer literatura de qualquer tempo ou de qualquer parte do mundo: a experiência humana. A imagem, ou a construção literária mais recorrente para indicar esse aspecto é a do fluxo. Essa metáfora, inclusive, passou a simbolizar uma das mais férteis técnicas literárias da literatura moderna. O “fluxo de consciência” representa o simbolismo do tempo como um rio, ou seja, “(...) que o tempo experimentado tem a qualidade de ‘fluir’, sendo essa qualidade um elemento perdurável dentro dos momentos sucessivos e constantemente mutáveis do tempo.”<sup>39</sup>.

Quanto ao aspecto psicológico, o fluxo contínuo, bem como a duração, constituem o que se convencionou chamar de “presente especioso”. Essa terminologia é usada para sugerir a presença de alguns elementos de ordem e direção no fluxo do presente que já apresentam uma noção de “passado” e “futuro”. O presente representaria o poleiro, parafraseando a metáfora de William James, na qual olhamos para duas direções: o antes e o depois ou o ontem e o amanhã.

Em outras palavras:

“(...) a extensão temporal perdurando através do presente inclui elementos da memória e da experiência, e que tais elementos, lembrados e antecipados, aglutinando-se na experiência do presente especioso nos sugere algumas vagas noções de ‘antes’ e ‘depois’, de ‘anterior’ e ‘posterior’, de ‘passado’ e ‘futuro’ – termos que se referem à ordem e direção do tempo.”<sup>40</sup>

A memória e a expectativa, apesar de constituírem uma base essencial para a distinção entre passado e futuro, não conseguem estabelecer uma ordenação estritamente objetiva do tempo. Além de tudo, memória e expectativa são reconhecidamente processos falhos e incertos por serem freqüentes fontes de erros e enganos em virtude de diversos mecanismos psicológicos de defesa – como esquecimento, repressão, distorção ou projeção.

Na análise de Meyerhoff:

*“Elas não satisfazem a exigência, geralmente endossada pelo bom senso e indispensável para uma teoria científica, de que haja uma série temporal de eventos na natureza e na história independente de nossas experiências subjetivas e às quais nossas recordações e antecipações podem ou não corresponder.”<sup>41</sup>*

A noção de ordem temporal assume um status objetivo quando relacionado ao princípio da causalidade. Sem nos determos em pormenores, esse princípio apresenta-se como indispensável para a ordenação objetiva dos eventos no tempo e possibilita a distinção entre o ordenamento objetivo e subjetivo das seqüências temporais.

A utilização do princípio causal para o estabelecimento de uma ordem de tempo objetiva é mais freqüente nos considerados processos irreversíveis da natureza. Esses processos, na verdade, determinam não só a ordem mas também a direção do tempo. A ordem, isoladamente, nos informa mais sobre a sucessão de um evento em relação a outro. Entretanto, processos irreversíveis estabelecem uma ordem causal unidirecional. Ou seja, “(...) adicionam ao conceito de ordem, a noção de que a seqüência de ‘anterior’ e ‘posterior’, ‘passado’ e ‘futuro’ avança apenas numa só direção.”<sup>42</sup>.

Não só critérios práticos constituem mecanismos de ordenação e distinção das instâncias temporais. Um critério empírico, na realidade a percepção de um fato empírico sobre o mundo, utilizado para diferenciar o

passado e futuro consiste na consideração de que o passado deixa resquícios e o futuro é a ausência de qualquer traço por ser preparação e espera.

O passado é lembrança e apenas por esse aspecto consideramos a memória como base subjetiva para a experiência do passado. De certa maneira, esse fato empírico só reforça o princípio da causalidade já que qualquer marca existente é resultado de um acontecimento precedente. Neste aspecto, existe para todos elementos práticos uma ordem de tempo objetiva baseada no princípio da causalidade bem como um padrão fixo de mensuração baseado no tempo sideral. Desta forma “O tempo na natureza consiste não apenas em unidades de mensuração quantitativas e uniformes, mas também em uma ‘série uniforme’ ou ‘ordem linear’ em termos de causa e efeito.”<sup>43</sup>.

Apesar do princípio causal prevalecer na ordem temporal da natureza e a mente humana integrar essa ordem física, a memória é um mecanismo de registro cujo grau de complexidade é muito mais acentuado que a natureza ou os registros históricos. Essa complexidade é derivada do dinamismo, da multiplicidade direcional da ordem de eventos na nossa mente. Uma parcela significativa do conteúdo de nossa memória não apresenta uma ordem uniforme, mas sim uma constante associação de eventos passados, presentes e futuros. Com isso, a aplicação do princípio da causalidade na memória humana não é negado. Ele predomina tanto no mundo interior quanto no exterior, entretanto os processos de associações entre eventos referentes à memória não apresentam uma ordem uniforme e consecutiva como os ocorridos na natureza e sim, como definiu Bergson, uma “interpenetração dinâmica”.

Essa característica do tempo nas vidas humanas configurou-se em aspecto fundamental da análise literária do tempo e também em teorias filosóficas as quais consideraram o fenômeno da interpenetração dinâmica como ponto de partida. O correspondente literário desse fenômeno é a “lógica de imagens”. Para Meyerhoff, o termo “lógica” não deixa de ser impróprio porque nomeia um processo no qual suas relações e conexões estão justamente contrariando a lógica e o senso comum.

Ainda conforme o crítico americano:

*“A lógica de imagens é um mecanismo familiar na literatura, especialmente na poesia. (...) a lógica de imagens ou associação é uma tentativa de mostrar que, tanto quanto diz respeito às seqüências temporais e ‘ordem’ dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória, precisamos empregar símbolos de ‘desordem’ que violem a ordem e progressão estritamente ‘lógicas’ dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum.”<sup>44</sup>*

A literatura moderna não descobriu a lógica de imagens. À medida que a cultura moderna passou a considerar atenciosamente o tempo, elaborou-se uma técnica de associação para transmitir essa lógica. Com isso, experiências essencialmente subjetivas vividas no sono como fluxo contínuo, duração, associação dinâmica foram escolhidas para explicitar e articular os aspectos do tempo nos trabalhos do artista moderno.

As duas dimensões de percepção temporal – a subjetiva e a objetiva – estão intrinsecamente presentes na construção literária. É natural pois a reconstrução de uma vida, seja ela ficcional ou não, só ocorre a partir da reorganização do passado com base na predominância da dimensão subjetiva – sem desta forma descartar a presença da dimensão objetiva – ou, então, com a associação entre as duas:

*“O que pode ser chamado uma ‘reconstrução literária’ do homem tem usado sempre, além dos dados históricos, objetivos, o modelo das associações significativas na corrente de consciência e na memória como a chave mais importante para a estrutura da personalidade ou identidade do eu.”<sup>45</sup>*

As obras literárias sempre refletiram a interdependência das duas dimensões de tempo e do eu. Na Literatura moderna, a identificação entre a duração e a perduração humana foi obtida com o recurso do “fluxo de consciência”.

Conforme Meyerhoff:

*“A técnica é destinada a dar uma espécie de impressão visível e sensível de como é significativo e inteligível pensar sobre o eu como uma unidade contínua a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata.”<sup>46</sup>*

O recurso ao “fluxo de consciência” na literatura contemporânea também desempenhou a função de demonstrar artisticamente a quebra do conceito tradicional de individualidade, como também a fragmentação progressiva do eu na sociedade moderna. Esse último aspecto será aprofundado no próximo tópico com a abordagem da relação entre tempo e modernidade.

## ***TEMPO E MODERNIDADE***

Mesmo tendo tido destaque em outros períodos históricos, é inquestionável a presença de uma preocupação mais aguda e expressiva da literatura moderna com o tempo. O período moderno na história do Ocidente tem início com uma série de modificações sociais radicais e revolucionárias que repercutiram gradualmente sobre as ações, instituições e crenças da humanidade. As consequências dessas transformações no conceito de tempo na experiência humana estão basicamente divididas em três tópicos. Primeiro, o declínio considerável da dimensão de “eternidade”, parte integrante da estrutura antiga e medieval do homem.

A “eternidade” fundamentando a noção de vida eterna, inserida numa estrutura de verdades e valores eternos ou ainda encaixada numa composição de estruturas sociais e políticas fixas foi contestada como resultado de um padrão de mundo obscurantista. Com o conceito de eternidade em decadência, o tempo passou a ser percebido e considerado como mudança constante e inserido numa perspectiva de vida humana e de história mutáveis.

O segundo tópico ocorreu paralelamente, mas independentemente do primeiro. A adoção da métrica quantitativa do tempo na ciência moderna foi um componente fundamental para a maior independência do homem em relação à natureza já que possibilitou maior precisão de observação e mensuramento.

O terceiro aspecto está relacionado ao primeiro e corresponde à relação tempo e história. Em virtude do gradativo abandono da crença numa ordem eterna, o tempo, por consequência, passou a ser considerado cada vez

mais dentro do contexto, ordem e direção da história humana. Desta forma, o próprio conceito de verdade passou a ser uma função do tempo, ou resultado do processo histórico, e não mais um reflexo da ordem eterna das coisas.

Limitado à dimensão da história, o tempo pressionou mais fortemente o ser humano. Por outro lado, também passou a ser o único referencial de sentido para a sua existência. Seu direcionamento era dado pelas relações causais que formam a história do ser humano e pelas ações feitas e desfeitas no tempo cuja trajetória desdobra-se num futuro de desafio ou de frustração, de criação ou de esquecimento. Desta forma, o tempo assumiu o dialético caráter de devorador ou de gerador. Entretanto, na raiz dessas duas percepções estava a consciência crucial de que o tempo guiava o ser humano para o desconhecido e somente oferecia a ele a certeza da mudança e da transitoriedade constantes.

A experiência da condição finita da natureza humana pode ser abordada sob dois aspectos e, de certa forma, numa composição extremamente dual: o positivo e o negativo. O aspecto positivo ressalta o caráter criador e produtivo manifestado, possibilitado pelo tempo. Para Bergson, afirmativamente o tempo é invenção e Thomas Mann reforça o argumento bergsoniano ao defender a transitoriedade como essência da existência e também como o elemento que garante valor e dignidade à vida.

O tempo é elemento criador ou “a fonte permanente da feitura e desenvolvimento das coisas, dos bens e do eu; na terminologia aristotélica, a condição permanente para a conversão do vir-a-ser em ser, da potencialidade em realidade, da imperfeição em perfeição.”<sup>47</sup> Neste sentido, ele “(...) torna-se a condição sob a qual aderimos à crença na realização de esperanças e aspirações, na oportunidade para a criação e o progresso, no espaço e no empenho como meios para a felicidade e a salvação pessoal.”<sup>48</sup>

No outro campo das idéias encontramos uma tradição voltada para a eternidade ou a existência sem tempo. A passagem do tempo e a fruição dos bens temporais era uma condição inferior ao bem maior de poder contemplar coisas “além” do tempo. Do ponto de vista dessa tradição filosófica e religiosa, o tempo era uma ilusão e a sua principal marca – a transitoriedade – não era mais uma essência criadora e produtiva, porém a maior comprovação

da futilidade e da inutilidade de todo esforço humano em permanecer e criar.

A oposição fica explícita quando se confronta o tratamento dado pelas duas concepções a um mesmo aspecto do tema. Se para a concepção positiva, a morte é também condição de nascimento e renascimento; para a negativa ela é símbolo da inutilidade de todo esforço criativo e incessante do ser humano. Agora o tempo não é mais criação, produção, e sim destruição, tirania no seu fluxo inexorável do nascimento à morte. Nesse percurso irreversível “(...) nada perdura e pode perdurar(...); nem as obras da natureza, nem as obras humanas, nem o próprio homem, nem seus sonhos e esperanças.”<sup>49</sup>.

Como uma espécie de instinto natural de sobrevivência, a resposta humana para essa percepção dilemática foi a crença no trabalho e no esforço constantes para anular o caráter devorador do tempo e com isso fazê-lo valer a pena, paradoxalmente ignorando-o. Na opinião de Meyhoff, “O tema do esforço incessante é combinado com a produção de um trabalho de grande utilidade social,...”<sup>50</sup>.

O homem virtuoso assume o caráter do empreendedor cujo tempo foi “gasto” em bons objetivos que garantem a redenção da atividade, sua sobrevivência (ou permanência) além-tempo e conferem uma certa essência de imortalidade. Essa concepção positiva e pragmática do tempo foi impulsionada por mudanças sociais, frutos da expansão econômica, e teve um relativo predomínio na concepção intelectual do mundo Ocidental.

A sucessão temporal é associada ao progresso e este, por sua vez, para ser realizado exige esforço constante, atividade e produção no tempo. A noção de progresso é resultado imediato das transformações de ordem material e tecnológica ocorridas primeiramente nos séculos XVII e XVIII e, em seguida, de forma até mais acelerada nos dois últimos séculos. Com o conceito de progresso sendo considerado a panacéia do mundo moderno, o tempo passou a ter um significado utilitário porque estava associado à produção de bens de valor e duráveis dentro de uma perspectiva de mercado; e, consequentemente, assumiu um caráter de aliado do ser humano na sua busca por bem-estar individual e coletivo.

Mesmo a associação progresso e tempo demonstrando uma

relação de subordinação do segundo ao primeiro, é exatamente o contrário que ocorre. O tempo é a estrutura macro na qual o progresso se realiza e por isso é o valor supremo ou um precioso elemento de riqueza, pois, sozinho, pode tornar possível a produção de qualquer elemento de valor.

A essência do mundo moderno passou a ser dada pelo binômio produção e lucro. A predominância dessa ótica contribuiu para a formação de um conceito de tempo pautado na formação de riqueza e completamente diferente da postura grega de experimentá-lo por meio da contemplação da verdade e na busca pelo conhecimento como também da concepção medieval de resgatar, fazer valer o tempo por meio da espera pela participação na Cidade de Deus e na segunda vinda do Salvador que o suspenderá e trará a salvação eterna.

Esse comportamento refletiu na relação do ser humano com as três instâncias temporais. Existia uma angústia em relação à fugacidade e a brevidade de cada momento; mas, por outro lado, o tempo usado – por ser irrecuperável – era descartado. O passado era bem “uma velha roupa colorida”. Era inútil e assim estava morto. Considerar o passado passou a ser perda de tempo e, consequentemente, “a perspectiva temporal nas vidas humanas se reduziu, porque o passado era essencialmente estúpido e inútil.”<sup>51</sup>. A experiência temporal do ser humano tendeu cada vez mais para uma primazia do presente. Soberania bem diferente da identificada por Santo Agostinho.

Na contramão da percepção positiva do tempo e também da sua relação com o progresso, desenvolveu-se e ganhou espaço no pensamento ocidental o tratamento pessimista, de cunho extremamente niilista, e no mínimo indiferente, do tempo. O confronto entre as duas concepções permite explicar os motivos pelos quais a concepção negativa do tempo encontrou maior eco na experiência humana. A concepção positiva do tempo é uma aposta em valores subjetivos e, por outro lado, revela também uma postura de desafio ao confiar na possibilidade desses valores subverterem a lógica do tempo, ou no máximo, fazerem dele um aliado.

Por outro lado, a concepção negativa baseia-se numa certeza: a inutilidade de toda ação humana diante da morte. A subjetividade do termo

“ação humana”, seja qual for o sentido que se queira dar a ele, esbarra na objetividade da morte como um fato, uma condição natural e inevitável. Em virtude dessa constatação, resta uma resignação, um desencanto de quem reconhece a própria falta de sentido do apostar pois o jogo já está perdido antes mesmo de começar. Tudo é vão uma vez que o tempo faz e desfaz ganhando a cada jogada e, parafraseando Machado de Assis, mesmo quando nós o matamos é ele quem nos enterra.

No comparativo entre as duas posturas é possível considerar que um componente de uma das duas sofreu um considerável abalo: a noção de progresso. Com a constatação de que o progresso não garantia por si só e independente da natureza humana o paraíso na terra, houve um declínio irrecuperável no seu “culto” e passou a prevalecer, principalmente na nossa época, uma atitude de considerar essa fé no mínimo ingênua quando não perigosa.

O pessimismo é a atitude geral que marcou o século XX e também influenciou a noção do tempo. Mesmo de forma ambivalente, pois “nossa presente atitude é encarar a direção do tempo como um valor neutro, como um caminho tanto para o bem quanto para o mal (...).”<sup>52</sup> A marca pessimista está presente porque a neutralidade, de certa forma, afasta previamente a tentativa de se tirar conclusões morais positivas.

Para Meyerhoff:

*“O tempo deixou de ser um meio amigável no qual os seres humanos podiam ainda sentir-se em casa a despeito do colapso da dimensão de eternidade. Em vez disso, é encarado mais e mais como um meio neutro, indiferente e hostil às obras e valores do homem, uma fonte de sofrimento e ansiedade, e uma razão de desespero”*<sup>53</sup>

Como o próprio título do capítulo indicou, o pequeno mapa do tempo apresentou uma breve incursão teórica sem a pretensão de

aprofundamento em demasia no assunto e muito menos esgotar o debate sobre o tema. O tempo, como assunto, é quase um dilema para a filosofia e a literatura, bem como para as ciências exatas e naturais por compor o horizonte de toda preocupação humana.

O caráter desconcertante do tempo inquieta o ser humano por fragmentar eventos e pessoas num passado cada vez mais remoto e, complexamente, difícil de ser superado, mesmo quando desprezado e rejeitado. Mas, além disso, por ser também uma espécie de testemunha silenciosa e eternamente atenta a todos os crimes e vícios cometidos pela humanidade.

## O POETA E O TEMPO

### *CONTEMPLAÇÃO E ANGÚSTIA*

A poesia muriliana, assim como a poesia de 30, foi marcada duplamente, no campo artístico e histórico, pelo signo do tempo. No campo artístico a década de 30 representou um marco de distanciamento e sinalizou para uma maturidade artística, em relação à poesia de 22, motivada sobretudo pelo desgaste das fórmulas poéticas da primeira fase. No campo histórico representou o hiato de paz armada vivido no período compreendido entre as duas guerras mundiais. A produção literária dessa década apresenta uma trajetória que passa da experimentação, ainda ligada ao já feito pela primeira fase, para um crescente engajamento artístico diante da necessidade de um discurso de alerta e de protesto contra o aparentemente inevitável caminho de totalitarismo político mundial.

O conjunto da obra do poeta mineiro ilustra essa mudança pois, após a estréia com *Poesias* (1930), espécie de “microcosmo do universo lingüístico do poeta.”<sup>54</sup>; ele ainda pagou, com *Bumba-meu-poeta* (1930) e *História do Brasil* (1932), certos tributos à chamada fase histórica ou heróica do Modernismo. Porém, esse desvio não alterou a rota de sua poesia que se consolidou a partir de sua conversão ao catolicismo, confirmada literariamente com *Tempo e Eternidade* (1935), pela busca de um discurso de tom mais universalizante.

O discurso cristão influenciou profundamente a relação do autor com o tempo. À medida que assume o discurso religioso, sua poesia afasta-se

de uma reduplicação artística do presente histórico e passa a ser fundamentada pela problemática do eterno retorno estabelecendo um desvio na ordem cronológica da história moderna. Conforme Silviano Santiago “O tempo histórico caminha em linha reta, mas o tempo cristão, redenção do tempo histórico, converte a linha reta num círculo, que reduz o paradoxo do fim no princípio e do princípio no fim.”<sup>55</sup>. Essa visão transcendente não deve sinalizar para o afastamento histórico do poeta, mas sim para a possibilidade de trabalhar sua postura política numa linguagem alegórica cuja principal força será apontar para a naturalidade histórica do conflito entre as coisas e os seres.

Lado a lado com o tempo histórico transcorre o individual (psicológico). Nessa instância temporal “O fato literário expressa, com palavras sugestivas e transsubstanciadora, uma experiência real ou imaginária, num instante do viver.”<sup>56</sup>. A poesia de Murilo Mendes apresenta uma atenção especial com a passagem do tempo (sucessividade) e sua ação (mudança) nos seres humanos. Sucessividade e mudança passam a ser as marcas temporais pelas quais ele busca respostas para o enigma da vida.

A sucessão de fases na vida do ser humano – sobretudo da mulher (metáfora base por excelência para figurar o ritual de mudança) – e a passagem das gerações fornecem o acervo temático de uma poesia cuja visão para o futuro não impede a sondagem do passado. Sua poesia procura recuperar a consciência de uma relação espiritual entre os seres e também na figura do presente os traços do passado:

### *DILATAÇÃO DA POESIA*

*Nas formas da filha o pai  
Vê sua mulher ressurgir  
No viço da mocidade.  
Inda há pouco ele subia  
Uma escada com sua filha,  
Pareceu-lhe que levava  
Sua mulher pela mão,*

*Com vida, para o altar.*

*Poesia Completa e Prosa: 1997, p.199.*

### *MULHER EM TRÊS TEMPOS*

*Minha boca está no presente,  
O meu olhar, no passado,  
Meu ventre está no futuro.  
  
Minha boca toda a noite  
Está na boca amorosa  
Do meu marido atual,  
Meu olhar está no olho  
Do meu namorado antigo,  
Meu ventre está no futuro  
Do corpinho do meu filho.*

Op.cit: idem, ibidem

No poema *Dilatação da poesia* há uma confluência entre passado e presente experimentada pela percepção humana a partir da presença das formas da filha – presente – que, de certa forma, ressuscita o passado – a esposa em sua mocidade –. O passado é como que resgatado e, de certa maneira, sobrevive no presente associando-se imageticamente a ele. As instâncias temporais não são hierarquias incomunicáveis e linearmente rígidas na poesia de Murilo Mendes, embora o curso do tempo seja inalterável. O passado é constantemente resgatado no presente, seja pela ação de imagens desencadeando as associações de recordação – como no poema há pouco citado – ou pela referência a um ritmo cílico da existência humana.

A relação humana com as três instâncias temporais está metaforicamente exposta no poema *Mulher em três tempos*. Com a associação do corpo feminino aos três tempos, o poeta pretende sintetizar na mulher a essência máxima da passagem do tempo. A boca relaciona-se ao

presente e responde pelas experiências atuais que correspondem ao sentido maior do termo “*imediato*”, o qual, de certa forma, o presente carrega. Pela boca o presente se corporifica por gestos e palavras mesmo quando essas palavras fazem referência ao passado. O olhar está no passado por poder ser visão retrospectiva que permite a visão das lembranças das primeiras experiências amorosas. É claro que essa associação não impede a relação do olhar com o futuro ou mesmo com o presente. No entanto, a chave do poema está em poder enxergar em cada uma dessas partes do corpo a respectiva sensação do tempo. E se pela lógica da experiência humana, o futuro é preparação e expectativa, o fruto a ser colhido, é mais do que apropriada a sua associação com o ventre materno na qual a vida é guardada e perpetuada.

Um aspecto recorrente na abordagem poética de Murilo sobre o tempo diz respeito ao seu próprio fluxo e marcos cronológicos, bem como as mudanças físicas que ele acarreta. A grosso modo, o poeta recupera a hierarquia temporal agostiniana apenas recompondo-a com as experiências humanas e, por outro lado, enfatizando, pela sucessão repetitiva dos eventos, o caráter cíclico do tempo.

No poema *Os dois lados* percebe-se a referência às instâncias temporais a partir de fatos típicos da vida do ser humano. A distância entre os dois lados é o próprio tempo de passagem entre o lado presente (a vida de seu corpo) e o lado futuro (os próximos fatos do seu corpo e da sua vida):

### *OS DOIS LADOS*

*Deste lado tem meu corpo  
tem o sonho  
tem a minha namorada na janela  
tem as ruas gritando de luzes e movimentos  
tem meu amor tão lento  
tem o mundo batendo na minha memória  
tem o caminho pro trabalho.*

*Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida*

*tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas  
tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,  
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.*

Op.cit: idem, p.98

A percepção do fluir temporal também responde pela componente agônica na abordagem do tema. Para ilustrar esse aspecto o poeta recorre ao seu outro pólo de admiração e angústia: a mulher. A partir da ação do tempo e as transformações por ele provocadas no corpo feminino, o poeta ressalta a efemeridade da beleza física e a continuidade da vida paradoxalmente ligada ao amadurecer de uma outra vida:

### *FORMAS ALTERNADAS*

*Ví a menina crescendo  
Na sombra de sua mãe.  
Ví a mãe dela sumindo,  
O corpo da outra aumentando,  
Ví a posição dos corpos  
Mudando sempre no espaço,  
O tempo desenrolando  
Olhares e movimentos,  
Vontades, curvas e cheiros,  
Ora da filha bonita,  
Ora da mãe consumida,  
Com tantas afinidades  
Vindas, sem se perceber,  
De formas bem semelhantes:  
Não sei onde a mãe acaba  
Nem onde a filha começa.*

Op.cit: idem, p.200

## *O NAMORADO E O TEMPO*

*O namorado contempla  
O corpo da namorada.  
Vê o corpo como está,  
Não vê como o corpo foi  
Nem como o corpo será.*

*Se aquele corpo amanhã  
Mudar de peso, de forma,  
Mudar de ritmo e de cor,  
O namorado, infeliz,  
Vai sofrer mesmo demais:  
Não calculou o futuro,  
A mulher quebrou o encanto,  
Ele só vê a mulher  
No momento em que a vê.*

Op.cit: idem: p.201

No último poema, uma interessante reflexão sobre a hierarquia do tempo pode ser formulada. Implicitamente, a primazia do presente é ressaltada nos três últimos versos da primeira estrofe. Ao namorado só pertence o presente, o instante já. Todavia, esse presente é móvel e não tem obrigatoriamente correspondência com o passado nem com o futuro. De certa maneira, o presente assume o caráter ilusório e efêmero da beleza ao revelar um encanto concreto, porém instável. A ilusão passará a ser considerar o futuro pelo ângulo do presente.

A visão amorosa resgata a consciência da beleza efêmera, se

prende ao físico pela imagem marcante da figura feminina – fonte de desejos, mas ao mesmo tempo fonte de vida multiplicadora, coletivizadora – que liga os dois elos: físico e espiritual. A poesia de Murilo Mendes converte-se num novo olhar que busca respostas e que tocando no transitório, transcende-o na consciência da brevidade que relativiza sucessos e insucessos da vida e na efemeridade impiedosa do corpo.

No tópico anterior deste capítulo destaquei a presença de dois discursos sobre a ação do tempo na modernidade. O discurso positivo enfatizava o caráter criador e inventivo possibilitado pelo tempo em sua efemeridade. Já o negativo ressaltava a inferioridade do tempo enquanto valor diante da contemplação de realidades “além” do tempo. Esse segundo discurso é fortemente influenciado por uma tradição religiosa cristã e, de certa maneira, por essa razão repercutiu mais fortemente na poesia muriliana.

Pode-se questionar a raiz moderna da poesia de Murilo diante da sua postura religiosa ou da influência do discurso cristão em sua obra produzida entre a segunda metade da década de 30 e a primeira da década seguinte. Entretanto, o seu compromisso com a modernidade não foi o do apoio e da euforia incondicional, mas o da crítica aguda e atenta aos rumos da sua época. As críticas à revolução tecnológica estão presentes, implicitamente ou explicitamente, em sua obra. A industrialização é considerada por ele um processo violento e feroz de transformação que modifica o significado da rotina do ser humano.

Na verdade, o poeta ataca os pilares símbolos da modernidade, mas por outro lado não deixa de assumir com essa crítica uma postura característica do homem moderno: a desconfiança na crença do progresso como solução para todas as necessidades da humanidade. Desta forma, o poeta efetua em sua poesia um discurso alternativo ao instaurado pelo domínio da técnica e da evolução científica e com esse discurso censura a herança maldita de miséria e guerras legada pelo capitalismo.

Questionar o progresso – símbolo maior da modernidade – é ser moderno do ponto de vista crítico. E ser poeta inserido nesse contexto é enxergar com assombro e desencanto a subjugação e eliminação do humano, o desenvolvimento tecnológico acima do bem-estar social. A visão

privilegiada do poeta acusa as falhas de um progresso irracional cujo descontrole resultou em ruínas e tragédias e que também contribuiu para o afastamento do ser humano da poesia.

O poeta enxerga a falta de espaço para os discursos transcendentais – como o efetuado pela poesia – numa sociedade massificada e unificada pela ótica materialista e utilitarista do progresso. Envolvido numa verdadeira encruzilhada histórica ele faz sua opção pelos valores além – tempo:

### ANTECIPAÇÃO

*Os outros que lutem para possuir o mundo.  
Quanto a mim, quero te ver face a face.  
Aguardo tua última vinda,  
Minha forma definitiva e perfeita,  
Minha justificação na tua unidade.  
Estás em mim, mas ainda não te vejo:  
Só vejo com os olhos do sangue.  
Cai, mundo que herdei segundo a carne!  
No fim de tudo abraçarei o Verbo  
Que contém minhas formosas ascendentes,  
Que me contém, contém a musa  
E todas as gerações da musa, desde o princípio.*

Op.cit: idem, p.254

A espera pelo encontro com Deus carrega a esperança da reordenação que trará a forma perfeita – espírito e não matéria -, a imagem do divino no humano. Todo o discurso do poema ampara-se num tom bíblico em que o encontro com o transcendente significa a queda da matéria, do mundo e a aliança com o Verbo essencial, aquele que contém a musa, a própria poesia e o tempo.

O mundo existe sob o signo da mudança e é marcado ciclicamente pela marcha tensa do avanço. No entanto, essa marcha não existe para coroar

a humanidade, mas sim para glorificar o princípio original pois tudo caminha para o fim ou o começo de tudo. Nesse sentido o progresso, como marca da engenhosidade humana, é encarado do ponto de vista da sua brevidade e desta maneira não está imune ao tempo. Essa concepção é reforçada no poema Salmo Nº. 5 com o confronto entre as formas fixas, efêmeras da matéria e as formas transcendentais e eternas do espírito:

*SALMO Nº. 5*

*Desde o princípio nunca me espantei  
Diante da grandeza exterior da massa:  
Um arranha – céu é igual a um tijolo.  
Toda a máquina termina enferrujada.  
As invenções do homem se transformam e se perdem.*

*Só me extasio diante das criações divinas,  
Diante de Seus mistérios, Sua lucidez e Seus poemas.  
Ó alma imortal, sede e essência do amor!  
Ó eucaristia, multiplicação de um Deus!  
Ó carne ressuscitada para a vida eterna!  
Ó comunicação sobrenatural dos fiéis!  
Ó tangência do invisível  
E pressentimento obscuro das Pessoas divinas!  
Poetas, assimilai a substância que preside as eras.*

Op.cit: idem, p.261

A primeira estrofe do poema condensa em cinco versos todo o discurso de censura quanto à crença na infalibilidade das criações humanas. O poeta efetua essa censura de início contrapondo o externo – de certa forma a ilusão da imponência da matéria – à essência que será enaltecida na segunda estrofe. Colocando-se imune à sedução da matéria, o poeta rebaixa-a a sua mínima substância e a decompõe em sua essência estéril: “*Um arranha – céu*

*é igual a um tijolo.*”. Nos dois versos seguintes esse argumento é ampliado com a sintética descrição do destino final de toda máquina. A ferrugem da máquina corresponde à deterioração da matéria e dessa forma o ritmo cíclico do tempo envolve no seu curso de transformação e perda os seres humanos e as suas criações.

O tempo na poesia muriliana é mais sincrônico que linear. Na sua poesia esboça-se a confluência do passado no presente, o encontro dos tempos, o fim ligando-se ao começo num movimento de renovação constante. Podemos também perceber nas constantes referências à temática temporal em sua obra uma cuidadosa reflexão sobre sua natureza e ação cuja revelação se efetua na linguagem poética. De certa forma, o poeta assume a precária condição de decifrador do enigma do tempo porque ele assiste, percebe e comprehende acima dos demais a atuação desarticuladora do tempo em virtude de ser intérprete e também visionário das realidades transcendentais. Diante disso, o poeta, em essência, carregaria consigo - como cicatriz e também como missão - a percepção do tempo.

Do nascer do pó e voltar a sê-lo tudo está forjado ou emoldurado pelo tempo. Embora o ser humano esteja condicionado a essa mesma forma ou moldura, o barro ou a tela não são iguais porque as experiências garantem que cada vida seja única nas perdas e nos ganhos e singular na busca do objetivo final e universal da existência: o Amor.

## CAPÍTULO 3

### AMOR E SEUS OUTROS NOMES EROS E ÁGAPE

#### *EROS*

#### *DIVINO E LAICO*

A experiência da paixão tem sido constantemente relacionada a uma tendência forte e duradoura o suficiente para modificar a vida humana e marcá-la sob o signo do prazer ou do desprazer. Por mais que imaginemos múltiplas formas de desencadear ou estimular essa sensação, ela passa obrigatoriamente pelo encontro de duas pessoas e, por seu lado, ampara-se num binômio contraditório de escolha e predestinação. A aparente contradição entre destino e liberdade harmoniza-se no amor pela magia do encontro.

Na análise de Gérard Lebrun “A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. (...) É o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro.”<sup>57</sup>. A condição de dependência do amante para o amado está na base da própria compreensão do sentimento amoroso, sempre associado a um desejo de completude e correspondente de uma necessidade profunda do ser humano.

Se considerado, estritamente, dentro dessa perspectiva, como não haver dependência de um Outro que na realidade nem é mais externo, mas é complemento, metade perdida e encontrada? Na verdade, a dependência, por

uma certa lógica, é do amante para com ele mesmo pois o objeto do amor é parte integrante dele e torna visível um lado mantido em escuro silêncio antes do luminoso encontro. Em outras palavras, menos poéticas e mais prosaicas, Eu sou plenamente Eu apenas quando estou do lado de quem me completa.

O Amor, mesmo sendo uma situação universal e inerente à vida humana, não está incondicionalmente acima dos aspectos que caracterizam as diferenças de opinião e comportamento do ser humano. Tanto quanto outras inúmeras diferenças políticas e, sobretudo, culturais entre o Ocidente e o Oriente; o Amor segue essa regra de distinção. A diferença mais latente está na relação com a religião. No Oriente o Amor foi considerado sob o prisma de uma ótica religiosa, não sendo, desta maneira, uma ideologia autônoma, mas sim uma derivação de alguma doutrina religiosa. No Ocidente, por sua vez, o Amor desde o princípio foi tratado e considerado distante da esfera religiosa oficial. O exemplo mais claro dessa tendência é o “*amor cortês*”, reprovado pela Igreja Católica por considerá-lo ofensivo aos principais sacramentos da prática religiosa, como o casamento e a castidade.

Na base da compreensão para as diferentes concepções da prática amorosa deve estar a diferença substancial entre a concepção oriental e ocidental de destino e liberdade. Sem detalhar as várias vertentes da religião oriental, pode-se afirmar que comparativamente, no Oriente, o Amor está associado ao par predestinação e carma. O sentimento amoroso é resultado de um destino individual imposto arbitrariamente desde o passado.

Por outro lado, no Ocidente, o Amor enlaça-se ao destino e à liberdade. Embora seja inquestionável a interferência da predestinação para movimentar as rodas do destino, o movimento só se completa, ou seja, o destino só se realiza com o devido e essencial consentimento dos amantes. Em resumo, corroborando a análise de Octávio Paz, o Amor no Oriente foi concebido e experimentado dentro da religião, por mais fortes que tenham sido suas transgressões. Já no Ocidente, para o crítico mexicano, o Amor surgiu independente da religião e, em alguns momentos, até foi colocado em rota de colisão com ela por ter tido sempre uma inegável filiação com a filosofia e com o sentimento poético. É dessa filiação que resulta o culto ao Amor no Ocidente como uma situação essencial para a vida, ainda quando é

doloroso e mesmo trágico.

Da concepção do Amor como experiência dolorosa, mas necessária e também desejável, nem a Antigüidade Clássica escapou. Por outro lado, o mundo antigo não apresentou e legou para a posteridade uma doutrina do amor, ou seja, “(...) um conjunto de idéias, práticas e condutas encarnadas em uma coletividade e compartilhadas por ela.”<sup>58</sup>. Na análise de Octávio Paz, o Eros platônico - teoria que poderia ter desempenhado esse papel - na realidade desnaturalizou o amor e o transformou num erotismo filosófico e contemplativo.

Além disso, na concepção filosófica antiga do Amor há um aspecto do qual inclusive resulta o seu caráter contemplativo: a ausência da mulher. O papel feminino na trama amorosa ou era ignorado ou então relegado a uma atuação livre e nociva no Eros vulgar. Longe, portanto, do campo de interesse da especulação filosófica cuja preocupação básica era refletir sobre o amor pelos rapazes.

Essa face de Eros mais comprometida com os prazeres da carne, identificada sobretudo com o feminino e com o amor pelas mulheres – embora não excluisse o amor pelos mancebos –, é considerada como a responsável pelos amores vulgares despertados por objetos efêmeros cujo valor maior está no corpo e não no espírito. Podemos verificar a força desse argumento para a sociedade grega da época clássica ao analisarmos uma das falas presentes no *Banquete*, obra-prima de Platão sobre o tema: o discurso de Pausânias.

O orador baseia seu argumento na existência de dois Eros e, portanto, ressalta a necessidade de saber para quem será destinado o louvor naquele banquete. Ao estabelecer as diferenças entre as duas deusas Afrodites – o que acarretaria a existência de dois Eros – logicamente Pausânias determina um juízo de valor: a uma corresponderia o Eros vulgar e a outra, o Eros celestial. Dessa forma o valor do Amor não estaria em Eros, visto que ele é duplo, mas no encaminhamento para a verdade e para a virtude. Para Pausânias:

*“Todas as ações, com efeito, não são em si mesmas,*

*em sua pura realização, nem boas nem más; (...) – mas depende da maneira pela qual se atualiza esta atividade para que se torne tal. Bela é a ação correta e boa; feia, é aquela que é incorreta. O mesmo podemos estender ao amor, dizendo que nem todo Eros é em si mesmo belo e louvável, mas se torna belo e louvável unicamente quando nos encaminha para um amor que é belo e louvável.”*<sup>59</sup>

Na distinção de Pausâncias estava implícito o desprezo para com a mulher na sociedade clássica grega. Para ele, o feminino não participa do Eros celeste que, por ser o amor da deusa mais velha, não se perde na lascívia e ama no sexo masculino a força e a inteligência. Com essas considerações Pausâncias descreve o modelo de amor pelos rapazes ideal. E esse tipo de amor é inicialmente preponderante no debate filosófico por ser considerado superior à natureza ao não ser guiado pelos seus ditames instintivos. Era, na realidade, um amor pela virtude e pela sabedoria baseado no desejo de trilhar o caminho do conhecimento.

O amor pelas mulheres, por sua vez, é considerado como uma mera inclinação da natureza com valor funcional de procriação. Evidentemente, esse aspecto, por si só, não rebaixa substancialmente o amor pelas mulheres. Entretanto, “(...) limita seu valor ao de uma conduta que se pode encontrar em toda parte no mundo animal e que tem como razão de ser uma necessidade elementar.”<sup>60</sup>.

Outro ponto de diferença fundamental entre os dois amores é o papel desempenhado pelo prazer. Se para consolidar a atração pelas mulheres ele é indispensável, no caso do amor pelos rapazes quanto mais distante dele em essência maior o seu caráter de verdade. Desta forma, o amor dos rapazes adquire status de verdade pois os prazeres indignos não estão presentes nele e também porque está associado à amizade e à virtude. Enquanto o amor pelas mulheres perde esse caráter por ser considerado como uma vontade da natureza cuja finalidade é o prazer e o gozo.

Apesar das ressalvas sobre o erotismo contemplativo e também da ausência da mulher na reflexão amorosa, Platão pode ser considerado o

primeiro pensador ocidental a elaborar uma reflexão específica sobre o tema do Amor. Na sua concepção, o sentimento amoroso, ou o Amor (Eros), é uma força intensa caracterizada por uma capacidade mediadora e unitiva que se concretiza no estímulo dado ao ser humano para superar o mundo da matéria e reencontrar-se no mundo ideal.

Ao contrário da tendência geral da época clássica em considerar o Amor como um deus, seja o mais velho ou o mais novo, para Platão ele é puramente desejo e privação que alimenta o desejo. Esse imperceptível movimento circular se não é vicioso está muito distante do que poderia ser considerado perfeito e belo. E se a perfeição e a beleza são prerrogativas dos deuses, logo o amor não pode ser um deus. É um “meio termo”, um “intermediário” cuja missão é transmitir aos homens as ordens dos deuses e aos deuses as preces dos homens. Desta maneira, ele não é um bem em si mesmo e vale somente por aquilo a que tende e só terá sentido se submetido à inteligência e à razão.

O amor platônico pode ser compreendido como um delírio divino ou um arrebatamento transcendente o qual aproxima o amado da esfera celeste e estimula a vida humana a elevar-se pelo êxtase para o princípio original de todo o existente. Desta maneira, o Eros platônico configura-se num impulso máximo pela pureza, logo associada com a noção de Unidade. Todavia, paradoxalmente, a procura pela Unidade é a negação do estágio de multiplicidade do ser. E com esse paradoxo vivenciado de forma dilemática:

*“A dialética de Eros introduz na vida algo totalmente estranho aos ritmos da atração sexual, um desejo que não decresce jamais, que nada mais pode satisfazer, que até mesmo desdenha e foge à tentação de se realizar em nosso mundo, porque só deseja abraçar o Todo. É a superação infinita, a ascensão do homem para o seu deus. E esse movimento é sem retorno.”<sup>61</sup>*

Na visão platônica, o Amor também tem um caráter e um efeito moralizante pois é o responsável direto pela orientação do ser humano no

caminho da honestidade e da virtude. Essa opinião não repercute somente no plano individual, mas também beneficia o coletivo visto que o Estado igualmente recebe as consequências de uma conduta virtuosa e amorosa uma vez que esses cidadãos estariam sempre propensos a realizarem o bem e o belo. Por essa ótica, Amor e honra fariam um binômio da perfeição do comportamento humano e a esse par estariam associadas sempre as ações cuja essência fossem virtuosas. Do lado contrário, a ausência de amor privaria o ser humano da honra e da virtude e suas atitudes passariam a ter o estigma da desonra.

O amor instaurado entre um eu e um tu dá forma ao existente, porém o seu efeito invariavelmente confunde a compreensão do movimento amoroso e desloca a essência do sentimento do amador para a coisa amada. É desse deslocamento que se justifica a opinião corrente sobre a beleza e a opulência de Eros. O ser amado é portador da beleza, da verdade e da bondade enquanto o amante busca justamente possuir consigo essas qualidades que enxerga numa figura singular cuja beleza física, e posteriormente a interior, evoca nele a recordação da imagem original da beleza.

A imagem do sentimento amoroso como uma busca remonta ao mito da outra metade. Nos discursos presentes no *Banquete*, a referência a esse mito é constante. Entretanto, é na fala de Sócrates que essa fábula da origem da humanidade assume a condição de explicar a própria natureza do Amor. Sócrates, no seu discurso, amplia o mito da metade, da eterna procura ao relacionar a essa busca uma noção de caráter valorativo. Na verdade, não se ama apenas uma metade, mas uma metade dotada de virtudes visíveis.

Nas palavras de Diotima:

*“Há uma lenda que diz que os que amam nada mais fazem senão procurar a sua metade. Eu, porém, creio que amar não é procurar nem a metade nem o todo, se, meu caro, isso não for bom: pois os homens consentem que se lhes cortem os próprios pés e mãos, quando estes são maus. Julgo que na realidade ninguém ama o que é seu pelo simples fato de ser seu – pois então todos diriam que bom é o que é seu. Bons seriam os*

*seus parentes. Qualificariam de mau, pelo contrário, tudo quanto fosse alheio. Não! Os homens apenas amam o que lhes parece ser bom (...).”<sup>62</sup>*

Mais uma vez reiteramos a importância da concepção de beleza.

Nessa fala de Diotima ela está implícita visto que o bom é o belo. Virtude e Beleza estão associadas e a última, para Platão, deve ser o correspondente visível, objetivo da primeira. Ou ainda, “deve poder ser contemplada como uma substância para ter realidade e significado universal.”<sup>63</sup>.

Contudo, é importante ressaltar a diferença entre a relação estabelecida pelo filósofo grego do Amor com a beleza e as interpretações modernas do seu pensamento. Mesmo não sendo um pensamento popular – no sentido de acessível às camadas populares da sociedade antiga – o platonismo foi filtrado e assimilado pelo Ocidente. Porém, o resultado da assimilação foi um platonismo simplório e vulgar o qual passou a propagar a dependência inexorável do Amor com a beleza física. Esse equívoco teórico e comportamental é fruto da incompreensão do conceito de beleza na doutrina platônica. Na realidade, a beleza não é uma instância absoluta e sim um atributo relativo dado por quem é o portador do sentimento. A própria experiência pessoal demonstra que os olhos do amor vêem belezas não vistas por outros olhares.

A beleza, esteja ela em qual nível for e apesar dos dilemas teóricos, é a base de existência do Amor. Grande parte dos filósofos que refletiram sobre a prática amorosa não negligenciou esse fato. Apenas cabe ressaltar um fator cuja abordagem é inevitável mesmo em doutrinas fundamentadas numa especulação mais transcendental: a relação do sentimento amoroso e o desejo de perpetuação da espécie.

Enfatizar essa relação não significa reduzir o Amor a mero acidente biológico ou estratagema da natureza para a sua manutenção. Entretanto, é impossível negar em cada impulso amoroso uma faísca, uma chama invariavelmente inerente ao ser humano de simbolizar a união com aquilo que garante uma sensação de permanência à mortalidade: a descendência.

Novamente nas palavras de Diotima:

*“(...) Todos os homens, caro Sócrates, desejam procriar segundo o corpo e segundo o espírito. Quando atingimos certa idade, nossa natureza nos impele a que procriemos. Mas a procriação só se faz no belo. A união do homem e da mulher nada mais é do que procriação e nesse ato há alguma coisa de divino. A procriação e o nascimento são coisas mortais num ser mortal!*

*Tal ação, porém, não se realiza no que é desarmonioso. O feio está em completa desarmonia com o que é divino; o belo, ao contrário, se harmoniza com o divino. (...)*

*É por esse motivo que ama o belo todo aquele que anseia procriar e está cheio de desejos: porque o belo o liberta de uma grande dor. Pois o amor não é, como pensas, caro Sócrates, o desejo do que é belo!*

*(...) É um desejo de procriação no belo.”.<sup>64</sup>*

Para Platão, o Amor é essencialmente criação e do ponto de vista das relações humanas, a procriação ou a perpetuação da espécie é considerada uma função natural e essencial para justificar a postura amorosa. O que na concepção platoniana era finalidade foi considerado na filosofia de Schopenhauer como odioso ardil da natureza para garantir sua permanência.

A filosofia de Schopenhauer é essencialmente pessimista e baseada no princípio de considerar exclusivamente como impulsionador da realidade um desejo cego, absurdo e irracional de viver cuja maior função é impelir o ser humano a almejar incansavelmente algo que logo quando é conquistado é transformado em motivo de insatisfação e insuficiência. O Amor não é parte destoante do quadro estabelecido pela vontade. Pelo contrário, ele é elemento vital na formação da teia ardilosa de relacionamentos cujo único interesse é a perpetuação da natureza.

Para Schopenhauer, o Amor é a ilusão, o brilho falso da singularidade e da exclusividade que legitima e mascara, com a ingênuo sensação de liberdade, o real sentido e o verdadeiro sentimento presente em cada encontro com conotação amorosa: o instinto sexual. Segundo ele, “Toda

paixão, com efeito, por mais etérea que possa parecer, na verdade enraíza-se tão somente no instinto natural dos sexos; e nada mais é que um impulso sexual perfeitamente determinado e individualizado.”<sup>65</sup>

O Amor não encaminha para a virtude, pois esta é próxima da verdade e ele é disfarce. Também na concepção schopenhaueriana, ao contrário do que defendia Platão, ele está desprovido do caráter de possibilitar a transcendência por meio do conhecimento. Mas mesmo o próprio filósofo grego nunca deixou de reconhecer a existência de um *Eros* pervertido em paixão física o qual pode prejudicar a reunificação da alma com a Transcendência. Todavia, na filosofia platônica esse Eros excessivamente atrelado às formas físicas é exceção, enquanto no ponto de vista de Schopenhauer é a essência, a regra geral. Em outras palavras, é um poderoso álibi da natureza que ilude o ser humano ao parecer andar de mãos dadas com a felicidade, mas cuja única finalidade é a preservação da espécie e não a satisfação individual.

A guinada valorativa do amor pode ser definida como a laicização do sentimento, ou ainda, a tentativa de tirá-lo da esfera do sublime, do sagrado e gravá-lo no círculo do “humano, demasiado humano.” Com esse movimento, ele foi deslocado do topo da pirâmide das paixões e em seu lugar, desejo e prazer assumiram o posto de destaque. A razão para essa inversão pode ser atribuída ao predomínio de uma tendência científica e objetiva na explicação dos fenômenos humanos. Conceituar, definir e investigar a lógica amorosa passou a ser um movimento interno e não mais ascendente. Mesmo por que o Amor não estava mais revestido do caráter transcendente de ascensão à verdade suprema. Ele era, enfim, um dado subjetivo e constitutivo da natureza humana assim como o ódio, o orgulho, a vaidade, etc. Para Jurandir Costa, essa análise, revestida de um caráter reducionista, “(...) abria as portas para a idéia de que o ‘amor’ é alguma coisa que ‘naturalmente nos constitui’.”<sup>66</sup> E como consequência dela, o Amor passaria a ser “o nome dado a um conjunto de impressões sensoriais de prazer.”<sup>67</sup>.

De acordo com Luiz Monzani, a revolução laicizante e subjetiva no tratamento da questão amorosa começa com Hobbes e sua tese “do desejo”

como motivação essencial do egoísmo ou do “amor em si”<sup>68</sup>. Segundo o último, a felicidade da vida não está na satisfação plena dos desejos pois essa condição é contrária a própria idéia de existência humana.

Nas palavras de Hobbes:

*“A felicidade desta vida não consiste no repouso de um espírito satisfeito. Pois não existe **finis ultimus** (fim último) nem **summum bonum** (bem supremo) como é falado nos livros dos antigos filósofos morais. Nem o homem pode viver quando seus desejos chegam ao fim, tal como quando seus sentidos e imaginação ficam paralisados. A felicidade é um contínuo progresso do desejo, de um objeto para outro, a obtenção do primeiro sendo um caminho para a obtenção do segundo. A causa disso é que o objeto do desejo do homem não é gozar apenas uma vez, e só por um momento, mas assegurar para sempre o caminho do seu desejo futuro.”<sup>69</sup>*

A felicidade passa a ser associada à realização do desejo, entretanto, este não é um objetivo estagnado, mas progressivo e numa escala sempre afirmativa na qual estará sempre garantida ao ser humano a possibilidade de trilhar o caminho do seu próximo desejo. Na teoria hobbesiana, o movimento amoroso era via de mão dupla e sempre rebatia no próprio sujeito. Por esse motivo, o amante ganhou uma importância não existente na concepção antiga e cristã, com a sua ênfase no caráter de falta, de ausência do que era belo e verdadeiro.

Reiterando o pensamento antigo, o Amor estava associado com a noção de privação e desejo e seus objetos de desejo eram os que não estavam à sua disposição. Mas, ao que parece, Hobbes inverte essa lógica por destacar o sujeito como possuidor do amor, o “amor de si”, que elegerá os objetos a serem considerados ideais para suprir as suas necessidades. O amor de si constitui uma categoria relativamente oposta ao pensamento de Schopenhauer, pelo menos enquanto ao papel desempenhado pelo indivíduo. No caso de Schopenhauer, a título de revisão, o sujeito realiza no movimento

e no ato amoroso a vontade da espécie, da natureza; na ilusão de que satisfaz as suas próprias vontades. E é nesse aspecto que encontramos a mais interessante divergência. A vontade do indivíduo é concreta na teoria hobbesiana e egoísta no sentido mais essencial possível. O amor sendo parte inerente ao ser humano e este sendo por excelência egoísta resulta num “amor de si” egoísta, violento e que busca a satisfação e a posse. Foi deste princípio que se baseou La Rochefoucauld para formular a sua concepção de amor. Ao ressaltar o aspecto de legitimador do desejo, a sua teoria acentuou a descida de tom valorativo. Quanto mais subjetivo e humano, menos transcendente e sagrado. Conforme Jurandir Costa:

*“A metafísica do sujeito amoroso desembocou em uma metafísica do mal escondido em cada um de nós. (...) O amor, descrito de forma científica ou na linguagem dos ‘moralistas’, é apenas um subproduto do desejo. (...) uma contrafação do egoísmo ‘natural’ do indivíduo.”*<sup>70</sup>

A iconoclastia contra o Amor consolida-se quando La Rochefoucauld desfaz o par amplamente aceito **amor/amizade** e afirma existir mais pontos de semelhança do primeiro com a raiva, com o rancor do que com o segundo. A prática amorosa como sublimação, ascensão, “escada” para o bem, a virtude; o amor cristão, fraterno e desinteressado, era uma idealização, quase uma abstração, porém, amplamente propagada como uma realidade concreta. Talvez assim fosse para inibir a natureza humana, entretanto, ceticamente, La Rochefoucauld resume não sem certa ironia: “Ocorre com o verdadeiro amor assim como com a aparição dos espíritos: deles todo mundo fala, mas poucas pessoas os viram.”<sup>71</sup>

Na contramão do pensamento filosófico laico, Rousseau promove uma síntese da imagem do sujeito amoroso no Ocidente. Ele parte do conceito de egoísmo e amor de si enfatizando que o segundo não necessariamente seria uma extensão do primeiro. A diferença que se destaca entre o pensador suíço e os anteriores mencionados e analisados é a análise valorativa e não neutra da natureza do amor. É inegável a intenção

pedagógica ao se enfatizar o caráter positivo do amor de si em sua essência. Ele só é corrompido quando se converte em amor próprio que estimula não a união mas a comparação e a competição entre os indivíduos.

Em virtude dessa compreensão, Rousseau diverge dos teóricos do prazer ao colocar em voga novamente a questão da complementaridade, ou seja, a presença e a necessidade de um outro para realizar o desejo que de resto só é possível concretizar-se em parceria. E é essa parceria, forjada na atração sexual, a responsável pela formação da sociabilidade uma vez que o sexo na visão de Rousseau é a força da natureza o qual confere às relações sociais o caráter natural de sociabilidade, bem como a justifica e a consolida.

Ao contrário dos outros filósofos cujas análises sobre a natureza do amor caracterizaram-se por uma subjetivação crescente, Rousseau aproxima o tema do interesse coletivo da sociedade ao ressaltá-la sempre como interesse final do indivíduo. O sujeito projetado pela tese de Rousseau, mesmo não desprezando a felicidade na terra, jamais colocaria seus interesses pessoais acima do coletivo e se atiraria numa corrida louca e individualista pela satisfação dos desejos. A sua felicidade – e essa é a concepção do filósofo genebrino – seria possível e não fugaz porque estaria condicionada ao valor clássico e cristão da moderação.

Filtrado por esse valor, o sexo seria reconsiderado quanto ao seu valor social. Hobbes e La Rochefoucauld consideraram o sexo na esfera de interesse subjetivo; Rousseau, por sua vez, o integra como componente indispensável na construção de uma sociedade justa e harmoniosa baseada na trindade: sexo, amor e casamento. O fato era aproveitar a natural inclinação de homens e mulheres para criar no seio da família o sentimento de cidadania necessário para a coletividade. Em resumo, de forma sintética Rousseau reabilita na sua formulação instâncias antes ignoradas tanto pela filosofia platônica quanto pela Igreja Católica – o casamento e a família – e as transformou na apoteose do amor. Deixava de ter força o confronto entre a experiência amorosa do indivíduo – como algo subjetivo – e o Bem social em razão de que o amor de si, o sexo e a família davam agora sustentação a um ideal de felicidade, bem-estar tanto individual quanto coletivo.

As formulações teóricas de Rousseau influenciaram de forma

variada as correntes românticas. Porém, apesar das diversas leituras dos temas do filósofo genebrino, o elo de ligação e facilitador para essa influência foi a permanência da concepção do amor como bem supremo e ideal de vida. Disso para a sua idolatria não faltou muito. A imagem do amor romântico convertida na imagem do sofrimento, da renúncia e do abandono ampliou o seu caráter subversivo – por se opor ao comodismo e à segurança pregada pelos valores religiosos e burgueses – mas nem de longe prejudicou a sua capacidade de arrebatar seguidores pelo período de sua maior atuação. Ao contrário, segui-la era saber bem por onde seguia e querer ir mais adiante mesmo não sabendo o fim da estrada. O desejo pelo desconhecido mistifica a procura e a experiência do amor passa a ser a vivência de um mistério venerado na figura do companheiro.

Entretanto, nenhuma idolatria escapa dos iconoclastas e com o Amor não poderia ser diferente. O reverso da medalha é o pessimismo cuja base de apoio consiste na desqualificação do amor como êxtase quase divino da vida humana e na consequente ênfase na sua mundanidade bem como na sua natural relação com o sofrimento. De certa forma, essa vertente derrotista parece reverberar os ecos de Schopenhauer ao destacar o caráter ilusionista do amor pois a cada aparente vitória esconde-se uma grande derrota. Mesmo essa concepção negativa reconhece e destaca que o Amor – agora convertido na imagem do amor romântico – é um padrão de sentimento ideal e inerente à construção das subjetividades.

Após o Romantismo prevaleceu no imaginário comportamental a visão mítica do amor como suprema imagem da perfeição ética e estética e como promessa de uma felicidade fundamentada numa idílica completude física e espiritual com o Outro. O santuário é de ouro mas a imagem é de barro. Semelhante a outros mitos culturais, o paradoxo dessa concepção é a ambigüidade entre a promessa de felicidade eterna e a precariedade e brevidade do sentimento e da condição humana.

Apostando nessa ambigüidade, a concepção de amor moderno operou a iconoclastia contra o ideal do amor romântico ao atacá-lo em sua essência: a correspondência. Não se deve, com isso, concluir que a iconoclastia significou a negação do sentimento visto que o amor permaneceu

sendo considerado como primordial, mas agora despido de fantasias e revelado em seus limites.

Um aspecto digno de análise consiste na afirmação da autonomia do amor. Definitivamente separava-se a experiência amorosa do prazer sexual, da necessidade de reprodução da espécie como também das regras sociais e familiares. Ele era, na opinião de Simmel, interioridade absoluta e por essa razão, não obstante o desejo natural do amor em ser correspondido e com isso passar a experimentar um sentimento de conhecimento, existe no outro algo impossível de ser conquistado. Inquestionavelmente amor e correspondência não passava de uma ilusão pois era uma situação frontalmente contrária a um perfil de sujeito baseado no individualismo. Sartre também compartilhou dessa tese e em *O ser e o nada* afirma:

*“A união com o outro é, portanto, de fato irrealizável. E é irrealizável também de direito, porque a assimilação da própria individualidade e a do outro em uma mesma transcendência implicaria necessariamente o desaparecimento do caráter da alteridade do outro. Desse modo, a condição pela qual eu planejo a identificação com o outro, é a minha persistência em me recusar a ser o outro.”<sup>72</sup>*

Sartre, do mesmo modo que Simmel, reforça a premissa de que os sujeitos amorosos não podem abandonar a condição limite de incomunicabilidade na empresa amorosa pela forma como são construídas suas subjetividades. Os amantes mesmo reconhecendo essa condição – talvez apesar dela – amam como que se quisessem derrubar as barreiras e instaurar a unidade. Entretanto sempre terminam por admitir a impossibilidade do projeto que estimulou o sentimento.

A análise mais aprofundada da concepção de amor romântico revelará que algumas posturas cristalizaram-se como verdadeiras regras a serem obedecidas na vivência da experiência amorosa. A idealização permaneceu como componente essencial e inquestionável para garantir ao sentimento o caráter de plenitude, fascínio, mistério e superioridade a

qualquer outra experiência humana. Por sua vez, a sexualidade em si, entendida puramente como exercício físico, foi desqualificada moralmente e afetivamente. A sexualidade precisa ser livre, porém deve estar submissa ao seu bem maior e destino último: o Amor. E, por último, a aceitação por parte do sujeito amoroso do caráter de aposta com o desconhecido envolvido em cada encontro e em cada esperança criada. Será preciso entregar-se ao acaso “(...) já que a ele pertence o poder de revelar a pretensa imagem do ser amado que ele possui sem saber, e que corre o risco de jamais encontrar enquanto viver, pois pode sempre confundi-la com mais uma miragem.”<sup>73</sup>.

Cabe, por fim, ressaltar que essa guinada valorativa sofrida pelo tratamento do Amor como tema filosófico, de bem supremo e caminho para a verdade à ardil da natureza e manifestação do desejo humano, bem como experiência essencial da vida e digna de ser idolatrada, na realidade só pode ser percebida, do ponto de vista histórico, a partir de um diacronismo simplificador que possibilita a visão mais adequada do desenvolvimento do pensamento filosófico sobre o tema.

A época moderna realizou um duplo movimento na concepção de amor. Considerou-o como manifestação própria, íntima do indivíduo. “O amor nasce dos desejos do sujeito e visa a atender suas demandas de prazer.”<sup>74</sup>. E depois, como bem frisou Monzani, “o transformou em um ‘movimento para mais longe’, em vez de um ‘movimento para o alto, para cima’, em direção ao mais sublime.”<sup>75</sup>. Desta maneira, o Amor deixa de ser o que encaminha e edifica para ser o objetivo, o alvo de uma competição pela constante renovação da felicidade humana.

## *ÁGAPE*

### *SAGRADO E HUMANO*

O Amor no seu sentido mais pleno igualmente aproxima o ser humano da experiência mais genuína do Cristianismo. Para C.S. Lewis, o amor Eros pode, desde que louvado e experimentado na medida em que o amor a Deus e a caridade para com o próximo permitirem, tornar-se, em seu total comprometimento, um paradigma e exemplo do amor que devemos dedicar a Deus e ao ser humano. Nesta condição, Eros cumpre seu papel de escada para o superior, porém ele é em si apenas decalque de um sentimento verdadeiramente e essencialmente transcidente cujo traço característico não é a falta e sim a doação despojada do desejo pelo retorno ou pela correspondência. Esse sentimento é a Ágape ou o amor cristão.

A compreensão plena do significado do termo amor cristão só é possível quando se comprehende a encarnação como um acontecimento extraordinário, do ponto de vista religioso, e fulcral como exemplo maior do amor reservado por Deus à humanidade. Fato extraordinário visto que a Encarnação nega radicalmente o princípio religioso de separação estanque entre o infinito e o finito. É quase inquestionável que todas as religiões conhecidas seguem a tendência geral de exaltar o ser humano enquanto espírito e condená-lo quanto matéria.

O cristianismo efetua uma fusão entre vida e morte que, mesmo sem entrar em detalhes quanto a história das religiões, parece ser, de um certo ponto de vista, destoante. A morte, ao contrário de ser a última etapa da existência, passa a ser condição primordial para o ingresso na nova vida. Mas, no entanto, a possibilidade de merecer essa nova vida só é possível com a experiência de uma conduta diferente já no plano terreno. Não há o abandono,

nem a fuga do espírito, mas uma reafirmação do espírito no mundo. O amor cristão prepara a verdadeira vida além da morte, mas sem ignorar a vida terrena. E há nessa preparação uma conotação de fraterno, coletivo que possibilita a ascensão do outro ser humano ao estatuto de próximo, irmão. Essa condição do ser humano contesta radicalmente os padrões antigos os quais, no máximo, reservavam aos habitantes da mesma cidade o direito de ostentarem laços de identidade.

Além disso, no Eros antigo:

*“A criatura era apenas um pretexto ilusório, um motivo para inflamar-se; e era preciso desembaraçar-se imediatamente dela, pois sua finalidade era arder cada vez mais até morrer! O ser particular era apenas um defeito e um obscurecimento do ser único.”<sup>76</sup>*

Para o amor cristão o princípio básico é a obediência a Deus. Obedecer nesse contexto equivale a amar e como ele ordenou o amor ao próximo só o amará quem considerar o outro como um irmão verdadeiro em Cristo independente de fronteiras, classes sociais e raças. Diante desse quadro todas as relações humanas ganham novo sentido. O amor ao próximo aponta para a refundação do ser humano liberto do egoísmo e do desejo individual. Acatar essa norma é aceitar e criar uma nova ordem humana na qual o ser humano contraria sua própria natureza bem como os valores promovidos pela sociedade.

Também o amor carnal sofre alteração e passa a ser justificado pelo casamento como também considerado sob uma ótica humana e não divina. Esse amor, espelhado na relação de Cristo com a Igreja, conhece a verdadeira e tão almejada reciprocidade uma vez que “(...) ele ama o outro tal como ele é – em vez de amar a idéia do amor ou seu mortal e delicioso ardor.”<sup>77</sup> E também experimenta a felicidade por seguir e obedecer na vida terrena a plenitude de uma ordem ascética e rígida.

Amar o próximo exige um salto de transcendência só possível pela fé. Acreditar que um estranho mereça de mim um amor digno de mim mesmo

levanta uma série de contestações cuja única resposta é fornecida pelo estatuto da fé. Ela é crença e não contestação. Por isso, o amor cristão ou Ágape fundamenta-se numa ordem diversa da do amor Eros: a ordem do afastamento do ser humano das inclinações naturais que contrariem os preceitos morais e religiosos.

Mesmo quando Eros é considerado sob o prisma clássico da escada para a transcendência, ele não se constitui como um sentimento que fundamentalmente exija do ser humano uma postura praticamente oposta às suas inclinações naturais. É do ponto de vista racional mais aceitável amar incondicionalmente alguém que completa um outro porque é da natureza humana desejar e despertar esse tipo de sentimento. O amor Eros está no campo das necessidades naturais apesar de não estar num patamar semelhante ao de necessidades físicas básicas. Ágape, ao contrário, é doação por meio da caridade. E esse caráter de doação reforça um aspecto relevante: não há escolha prévia no amor cristão pois todos são dignos de recebê-lo já que ele só existe por meio da graça de Deus.

Nas palavras do filósofo Maurizio Schoepflin:

*“(...) o amor a Deus e o amor ao próximo são as duas faces de uma mesma realidade, implicando-se uma na outra e dando vida a uma espécie de circularidade, em que o amor a Deus é a origem e a fonte do amor ao próximo, que, por sua vez, representa o fruto fecundo do primeiro e, em certo sentido, a sua prova concreta.”<sup>78</sup>*

Desta maneira, o amor ao próximo consolida-se não como uma inclinação natural, mas como consequência inevitável da vivência desse amor e condição **sine qua non** para a manutenção das relações humanas na sociedade. O sociólogo polonês Zigmunt Bauman, ressalta, por outras palavras, essa linha de argumento ao considerar a prática do ensinamento cristão como um componente moral e não somente religioso bem como uma

garantia da permanência – ou até mesmo da sobrevivência – “da *humanidade* no humano.”<sup>79</sup>

Ainda para o sociólogo:

“’Amar o próximo como a si mesmo’ coloca o amor-próprio como um dado indiscutível, como algo que sempre esteve ali. O amor-próprio é uma questão de sobrevivência, e a sobrevivência não precisa de mandamentos, (...) Amar o próximo como se ama a si mesmo torna a sobrevivência humana diferente daquela de qualquer outra criatura viva. Sem a extensão/transcendência do amor-próprio, o prolongamento da vida física, corpórea, ainda não é, por si mesmo, uma sobrevivência humana (...) O preceito do amor ao próximo desafia e interpela os instintos estabelecidos pela natureza, mas também o significado da sobrevivência por ela instituído, assim como o do amor-próprio que o protege.”<sup>80</sup>

É como desafio ao humanamente natural que o amor cristão fundamenta-se. E assim como Eros ele é transformador, porém a transformação não parte de um componente externo – o encontro – e sim da aceitação desse amor mais como dádiva do que obra de um merecimento individual. Alicerçado na concepção e na experiência cristã, o amor assume uma conotação salvífica bem como se consolida como o componente primordial para alimentar a utopia cristã de tornar a terra o reflexo mais próximo possível do paraíso celeste.

A identificação desse sentimento com Deus é uma questão pacífica entre teólogos e teóricos. Santo Agostinho defende que o amor verdadeiro e o único eterno é o de Deus e para Deus. No pensamento agostiniano o amor é o elo de ligação entre as pessoas divinas, mas principalmente, a única forma de aproximar o ser humano do conhecimento da essência divina. Além disso, na filosofia do bispo de hipona, o amor – e só a partir dele – permite a distinção e, consequente, hierarquização de duas realidades antagônicas: a celeste, capitaneada pela experiência do amor a Deus sobre todas as coisas, e a terrena norteada pelo apego e pelo desejo

insaciável das coisas e prazeres materiais existentes no mundo. A presença do primeiro tipo de amor organiza o mundo de maneira que não exista desprezo ou desapego às pessoas e coisas do mundo. Apenas uma ordenação baseada no amor divino na qual cada coisa ou pessoa será digna de amor mais nunca de cobiça ou idolatria e, muito menos, disputará espaço com o amor dedicado a Deus.

Dessa forma, segundo Agostinho “(...) o amor a Deus se realiza em um sentimento de satisfação interior que impele o ser humano a superar a esfera da sensibilidade e a aumentar as próprias capacidades positivas.”<sup>81</sup>. Com a vivência desse amor, Agostinho reitera a importância do enquadramento do amor aos outros numa ordem fundamentada na concepção cristã da vida e do mundo e na primazia inquestionável do amor a Deus.

Numa síntese retrospectiva podemos identificar a confluência dessa prática amorosa cristã para uma experiência de crescimento humano e aproximação com Deus. São Boaventura ressalta que a mensagem cristã está simbolizada no amor e ele reivindica, sem com isso desvalorizar a importância e contribuição do esforço intelectual, “(...) a primazia da dimensão afetiva na interioridade de uma autêntica experiência da fé cristã”<sup>82</sup>. No pensamento do santo Doutor evidencia-se que o amor é a única força capaz de impulsionar o ser humano para elevar-se a Deus e nesse aspecto fica patente a influência de Santo Agostinho.

O pensamento de Tomás de Aquino obedece a uma ordem causal na qual o amor humano por ser consequência de um amor maior de Deus por todas as coisas já deve ser considerado um amor a Deus. Para o Doutor de Aquino existe intrinsecamente no ser humano uma predisposição natural a amar o Senhor em virtude de que toda a realidade tende a Ele e encontra Nele toda a razão de ser. Esse aspecto da análise permite a Aquino desfazer a oposição considerada por alguns entre o amor humano e o amor a Deus. Na ótica dele quando o homem ama a si mesmo também ama o Criador devido à “(...) harmonia e unidade fundamentais que decorrem da capacidade natural que os seres humanos possuem de amar a Deus.”<sup>83</sup>.

Todavia, esse amor humano não é o regido sob o império de Eros – o amor-desejo – mas o amor-amizade que contempla o amado sem

interesses pessoais. Na concepção tomista se o ser humano não quer de fato contrariar a sua essência mais profunda e o seu destino mais autêntico não pode deixar de amar a Deus. E isso faz com que o amor a Deus e o amor ao próximo venham de certo modo a coincidir já que entre aqueles cujo fim último é alcançar a felicidade deve existir uma união de afeto.

O mandamento de amar a Deus sobre todas as coisas exige outro salto de fé do ser humano e se converte numa experiência de despojamento radical. No entanto, por ter esse aspecto ela pode perigosamente ser camuflada pelo exercício de amar o próximo visto que é natural considerar que amar mais o semelhante é estar proporcionalmente amando mais a Deus. C.S.Lewis refuta essa lógica ao, implicitamente, ressaltar o perigo de se tomar as consequências pelas causas. Em outras palavras, o amor a Deus é a origem e a base de todos os outros amores. Aceitá-lo por meio da graça e não do merecimento individual significa necessariamente reconhecer sua soberania sobre todas as outras coisas.

Lewis e Agostinho por caminhos opostos convergem nesse aspecto: os amores humanos não podem reivindicar a condição de supremos e divinos pela razão de não serem capazes de sem a presença ordenadora de Deus permanecerem como são e cumprirem suas “promessas”. Entretanto divergem sobre a função do amor cristão. Para Agostinho, o amor a Deus deve suplantar todos os outros amores por ser dedicado a algo eterno, portanto livre dos golpes e caprichos do destino. É, por assim dizer, um amor de segurança contra toda efemeridade e uma alternativa lúcida e prática à experiência amorosa associada à dor, perda e abandono.

Lewis, por seu lado, é menos pragmático e considera a lógica agostiniana mais como exemplo de uma reminiscência pagã na sua formação intelectual do que parte do seu cristianismo. O amor não contempla cálculo de segurança, muito menos o dedicado a Deus. Ninguém o ama motivado conscientemente por razões de prudência e certezas inabaláveis. Mesmo por que toda inclinação amorosa é escolha carregada por uma expectativa de renúncia. Abdicar do mundo, de relações sociais e familiares, despojar-se de convicções pessoais, todos esses aspectos estão relacionados à experiência do amor ágape. E não consta que alguém, sobretudo os mais envolvidos com a

vida religiosa, faça essa opção motivado pelo desejo de afastar-se do sofrimento. Segundo o autor cristão irlandês, o método sugerido por Agostinho é equivocado por oferecer uma solução ilusória baseada na segurança. Na realidade não existe solução porque “Amar é sempre ser vulnerável.”<sup>84</sup> De certa maneira, a concepção de Lewis termina por deixar a mostra uma semelhança inerente entre as duas experiências de amor, apesar de hierarquicamente Ágape prevalecer sobre Eros.

Porém, mesmo assim, o amor cristão será muitas vezes uma adaptação de práticas e costumes presentes em Eros com Deus, a Igreja ou, até mesmo, o irmão de fé assumindo o lugar reservado ao amado. Por este aspecto não se deve considerar a Ágape como uma versão religiosa de Eros. Nada mais equivocado e precipitado. O que deve ser ressaltado é que também no amor religioso existe uma componente de relação pessoal a qual não podendo se realizar pelo prisma carnal é filtrada e cristalizada na união fraterna legitimada por Deus na perspectiva cristã.

Na formação da consciência moderna a Ágape desempenha um papel de redefinição de Eros. A frugalidade com a qual o amor cristão revela-se em seu contato com o mundo retira o véu da ascese idealista na qual Eros mascara a essência de desejo. Neste aspecto, o amor ágape apresenta um conteúdo de salvação sem, com isso, representar uma atitude de negação ou iconoclastia contra a realidade terrena. Mesmo por que é na terra que se concretiza o nosso destino. Portanto, ao contrário de desprezar a vida material, a prática do amor cristão estimula o seu exercício em obediência com a vontade de Deus.

Eros, por outro lado, é escravo da morte, mensageiro do desejo e também entusiasta da vida louvando-a acima da sua condição efêmera. Todavia, sua sina é despertar o desejo por aquilo que provocará aversão: a vida e sua temporalidade impiedosa. A predominância de Eros diviniza o desejo e legitima a ilusão quanto caráter de verdade. Mas com a soberania do amor cristão, a realidade passa a ser recomposta e Eros é destituído do seu caráter sagrado e “(...) retoma seu devido lugar na economia provisória da Criação, do humano.”<sup>85</sup>.

A religião greco-romana divinizou o amor e o individualizou

numa entidade específica. O desejo foi vivenciado e considerado como manifestação sagrada reservada por esse deus aos seres humanos. O cristianismo efetuou uma operação diversa. Não substantivou o amor, mas adjetivou-o e realizou a fusão do Verbo em carne. A partir dessa fusão reconhecemos e experimentamos que o amor não é um deus, mas que Deus é Amor. E, diferentemente de Eros – ilusão de presença na ausência -, ele é certeza de libertação e salvação não no topo da escalada, porém na base dela, na vida terrena, mediante a obediência a Deus e uma prática amorosa cuja dissolução do indivíduo num ambiente coletivo e fraterno seja a grande meta a ser alcançada.

## EROS E ÁGAPE

### *A TÔNICA BARROCA NA LÍRICA MURILIANA*

A constante presença da mulher na poesia muriliana caracteriza um importante aspecto para a compreensão das idéias e imagens propagadas no seu projeto poético. A figura feminina traçada pelo poeta “(...) marca-se pelo encontro de culturas, de formas e contornos expressos sensualmente e contribui para o caráter profundamente visual e sensorial dessa poesia.”<sup>86</sup> A marca imagética, de vigoroso apelo aos sentidos, é complementada por uma outra marca, transcendente e espiritualizada, que consolida uma prática poética distante da unicidade e, por outro lado, pautada no desejo paradoxal de captar o ser amplo, a alma do universo através da fragmentação. Esse complexo projeto poético encontrou na figura feminina a síntese e a expressão das incertezas, desejos e paixões do poeta. Conforme Daniela Neves:

*“A mulher surge como intensa pesquisa do universo, como busca do conhecimento da alma, através do olhar poético afiado sobre o corpo, sobre a forma que representa o signo e o símbolo de espaços situados além da forma, mas nela expressos com sua carga de simbologia e significância.”<sup>87</sup>*

Contudo, a figura feminina ocupa espaços sobrepostos e marcados por diferentes planos. Ela representa criação e destruição e reúne na sua essência o ciclo da existência. Deixa de ser presença idealizada, musa etérea, elevada a um altar de pureza, santidade e glória para ser derramada na realidade como uma presença de atração e mistério irresistível. Nota-se em

sua poesia uma extrema sensualidade na figura da mulher através da amplificação de suas formas que passam a simbolizar a seiva da vida, o lugar do encontro com o mistério da existência. Ela é desejo e é desejante e perturbante antes mesmo de ser amada.

A mulher representa a própria movimentação do universo e na sua opaca transparência relaciona-se com o complexo sistema visível/invisível presente na obra do poeta. Existe na poesia de Murilo, além da essência carnal e erótica, uma abordagem mais transcendente da imagem feminina. Ela também reflete a natureza complexa da condição humana e assume o papel de simbolizar os fluidos mais espiritualizados da existência. A figura feminina carrega a simbologia do amor, movimenta e organiza o mundo, alimenta o fazer poético bem como se impõe ao caos. Entretanto, sua presença pode ser igualmente signo desordenado de instabilidade que desperta a vida pela libido, pelo desejo e indicando as contradições da condição humana:

*“(...) transita no limiar da vida e da morte, como sugere o próprio amor, cujas imagens disseminadas nas vias poéticas são caracterizações dos impulsos de transição do humano para o divino, de canalização dos desejos de realização e de expressão poética.”<sup>88</sup>*

Os mosaicos que compõem o multifacetado perfil feminino na poesia muriliana podem ser resumidos em três eixos básicos: o poético, o erótico e o espiritual. O primeiro eixo corresponde à musa por excelência, espectro atemporal que preside a poesia:

### *A MUSA*

*Tu és a relação entre o poeta e Deus.  
Tu prefiguras uma imagem do Eterno  
Porque a todo o instante organizas o mundo,  
Sem ti minha poesia se extinguirá,  
Sem ti eu ficaria mirando as construções do tempo.  
Tu assistes aos movimentos da minha alma,  
E aumentas minha sede do ilimitado.*

*Um dia, quando o Eterno me der a grande força,  
Prenderei tua cabeça entre as constelações  
A fim de orientar os poetas futuros.*

Op.cit: idem: p. 254

Nesses dois poemas evidencia-se o espaço de atuação da figura feminina em toda a obra muriliana. É uma função organizadora que une e, também de certa forma, simboliza a reunião do poeta com o transcendente. A essência vital do feminino. Já na segunda linha encontramos a presença física, carnal que na sua natureza sensual estabelece o dilema barroco entre a matéria e o transcendente, o sagrado e o profano cuja análise será aprofundada mais adiante na abordagem da relação do poeta com a religião. O terceiro aspecto, por fim, aponta para a conjugação da sensualidade, do apelo erótico e sensorial com uma magia particular, uma certa fluidez que une o poeta ao amor universal. Essa representação da mulher nos remete “(...) a um princípio maternal, um feminino que se liga a uma origem numa medida efluente ao princípio de tudo e se faz ponto de contato entre vida e morte.”<sup>89</sup>. No constante uso de imagens, e também de citações, referentes ao fim e aos primórdios dos tempos , o poeta:

*“Leva assim a figura feminina ao ponto de contato com essa reorganização temporal que absorve o encontro dos tempos e o processo de transformações que condensa o fim e o princípio, revelando ao lado da imagem sensual da mulher uma figuração maternal, para representar a vida que se levanta do caos e para chamar o amor, o acalanto, através do ser feminino que encanta o poeta(...).”<sup>90</sup>*

A título de balanço geral, podemos perceber que a mulher reafirma a atitude ambígua e dialética do poeta ao assumir diversas faces, modificar espaços, tempos e formas; bem como revelar os lados opostos de ser humano. De acordo com Daniela Neves:

*“A imagem feminina mostra-se assim abertura para*

*um amplo universo ligado a esse homem/poeta, que pretende apontar a complexidade das coisas, a diversidade das formas da vida, a expressão máxima de amor e poesia na volubilidade do ser, em constante renascimento. Há na mulher muriliana uma imagem de mãe, mulher, alma, espiritualidade, transcendência, erotismo e magia; de receptividade do cosmos, que a condição de mulher abriga, acolhendo o homem e o universo, gerando e impulsionando para a vida nova.”<sup>91</sup>*

A partir de uma visão panorâmica do percurso poético da mulher na obra de Murilo Mendes percebe-se um esboço de fusão entre o princípio feminino e a sua poesia. Dessa fusão resulta uma poesia sensitiva, extremamente expansiva e sensualmente vibrante. O poeta elege a figura feminina como a fonte do nascimento do mundo, a guardiã da semente que perpetua a existência, renovando-a e unindo passado e futuro. Por seu papel de carregar o futuro da espécie, ela assume muitas vezes o emblema da significação do tempo. Também a apresenta dotada de uma suprema sensualidade que passa a condicionar os outros movimentos e também comportamentos, como em Jandira:

### *JANDIRA*

*O mundo começava nos seios de Jandira.*

*Depois surgiram outras peças da criação:  
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,  
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos.)  
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.  
E surgiram sereias da garganta de Jandira:  
O ar inteirinho ficou rodeado de sons  
Mais palpáveis do que pássaros.  
E as antenas das mãos de Jandira  
Captavam objetos animados, inanimados,  
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.  
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar  
Quando Jandira penteava a cabeleira.*

*Depois o mundo desvendou-se completamente,*

*Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.  
E Jandira apareceu inteirinha,  
Da cabeça aos pés.  
Todas as partes do mecanismo tinham importância.  
E a moça apareceu com o cortejo do seu pai,  
De sua mãe, de seus irmãos.  
Eles é que obedeciam aos sinais de Jandira  
Crescendo na vida em graça, beleza, violência.  
Os namorados passavam cheiravam os seios de Jandira  
E eram precipitados nas delícias do inferno.  
Eles jogavam por causa de Jandira,  
Deixa vam noivas, esposas, mães, irmãs  
Por causa de Jandira.  
E Jandira não tinha pedido coisa alguma.  
E vieram retratos no jornal  
E apareceram cadáveres boiando por causa de Jandira.  
Certos namorados viviam e morriam  
Por causa de um detalhe de Jandira.  
Um deles suicidou-se por causa da boca de Jandira.  
Outro, por causa de uma pinta na face esquerda de Jandira.*

*E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas;  
Não caía nem um fio,  
Nem ela os aparava.  
E sua boca era um disco vermelho  
Tal qual um sol mirim.  
Em roda do cheiro de Jandira  
A família anda va tonta.  
As visitas tropeçavam nas conversações  
Por causa de Jandira.  
E um padre na missa  
Esqueceu de fazer o sinal da cruz por causa de Jandira.*

*E Jandira se casou.  
E seu corpo inaugurou uma vida nova,  
Apareceram ritmos que estavam de reserva,  
Combinações de movimento entre as ancas e os seios.  
À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem  
As formas e os sestros de Jandira desde princípio do tempo.*

*E o marido de Jandira  
Morreu na epidemia de gripe espanhola.  
E Jandira cobriu a sepultura com os cabelos dela.  
Desde o terceiro dia o marido  
Fez um grande esforço para ressuscitar:  
Não se conforma, no quarto escuro onde está,  
Que Jandira viva sozinha,  
Que os seios, a cabeleira dela transtornem cidade  
E que ele fique ali à toa.*

*E as filhas de Jandira  
Inda parecem mais velhas do que ela.  
E Jandira não morre,  
Espera que os clarins do juízo final  
Venham chamar seu corpo,  
Mas eles não vêm  
E mesmo que venham, o corpo de Jandira  
Ressuscitará inda mais belo, mais ágil transparente.*

*Op.cit: idem, p.202*

Jandira é um poema com intenções míticas, ou seja, busca elevar a figura feminina a um patamar de modelo, de paradigma da condição para a qual ela foi criada: o arrebatamento. O caráter narrativo do poema é um indício dessa intenção por compreender uma posição de acompanhamento de toda a sua trajetória. O texto, na realidade, apresenta-se como uma espécie de mito do nascimento, da origem. E todo princípio tem o seu elemento fundador, iniciante. No mundo mítico-real de Jandira, os seus seios são as partes que principiam a criação de todo restante: “*O mundo começa va nos seios de Jandira. /Depois surgiram outras peças da criação*”.

O seio simboliza o princípio feminino e representa a maternidade, a suavidade, a segurança. É por isso relacionado às imagens de intimidade e de oferenda, de dádiva e de refúgio. O poeta identifica a musa com a origem e com o fim de tudo. Essa identificação resguarda-se na consciência da efemeridade da vida e da sua continuidade no amadurecer de uma outra vida: “*E Jandira se casou...*”. Mas Jandira não perece, desordena a lógica natural, parecendo mais jovem que as suas próprias filhas. Todos passam por ela e ela segue, permanece porque é emblema. É mito que fascina, magnetiza e se perpetua não na sua ausência, porém, no testemunho da ausência dos que a cercaram.

Seu domínio não é voluntário, consciente e abrange “*a rosa, o peixe, a máquina.*”. Nenhum elemento da nossa realidade, nem mesmo os inanimados, escapa à sua presença. Seu poder de fascinação e seu porte sensual e apaixonante são tónicas da poesia muriliana cuja essência é buscar uma mulher “*(...) com a majestade no andar.*” Além de ser majestosa,

precisará ser enigma e mistério. Mas assim como o mundo desvendado em anúncios luminosos no poema, ela não será de toda indecifrável e no pouco que se revelar anunciará a plenitude do gozo e o império do prazer estampado no seu corpo da cabeça aos pés.

O enigma e a sedução de Jandira foram fatais, quase como uma maldição milenar, para os homens que experimentaram esses atributos e também refletem o imaginário do poeta extasiado nas descrições do fascínio e do desassossego das figuras masculinas que com elas convivem. Esses homens são seu pai, seus irmãos – submissos aos sinais dela -; o padre esquecido de fazer o sinal da cruz – símbolo do poder dela de alterar até os ritos sagrados - seus namorados - “(...) *precipitados nas delícias do inferno.*”- que renunciaram a todos e até à própria vida, viciados que estavam pela sensação de possuir Jandira. Todo esse desregramento era reflexo do seu domínio em suas vidas. Ela era motivo e sentido de vida. Nesse aspecto o poeta evidencia, por meio dos excessos de muitas dessas atitudes, a capacidade de arrebatamento provocado pela mulher.

O marido de Jandira também ilustra o quadro do desespero masculino por não se conformar com o seu destino, embora, ao contrário dos outros pretendentes, tenha sido o privilegiado e escolhido para inaugurar o corpo tão desejado e fazer aparecer os “*ritmos que estavam de reserva*”. A resignação e, até mesmo, o natural esquecimento são substituídos pelo esforço da resurreição – gesto sobre-humano que singulariza e marca ainda mais a figura de Jandira como um ser que desafia e subverte a ordem natural, como uma musa nem santificada muito menos idealizada, mas símbolo da confluência entre o real (a carne, o desejo) e o transcendente (o fascínio da sedução que preside o feminino através dos tempos). A representação de Jandira é onipresente e sua imagem simboliza a acumulação da potência feminina pois era detentora de um poder supremo sobre todos.

Jandira, alçada à categoria de musa, é a representação máxima do ritual de proclamação da carne realizado pelo poeta. Imagem demoníaca na devastação que provoca e angelical por pairar sobre tudo e todos. É um marco de oposição, de choque de contrários, de ambigüidade que caracteriza quase toda a produção lírica do poeta.

O centro da poética muriliana está gravado sob o signo da tensão entre opostos e, também, na busca pelo concílio ou pela síntese desses extremos antagônicos. A consciência e a compreensão deste dilema pelo próprio poeta resulta numa poesia que pode muito bem reivindicar para si a alcunha dada por José Guilherme Merquior ao seu posicionamento, ou prática religiosa: cristianismo agônico. Agonia, neste caso, não está no sentido de perecimento e sofrimento, mas no de resistência e luta. Sua poesia combate a massificação, a tecnização da sociedade moderna, as desigualdades e a discórdia entre os homens. É agônica porque instaura um “novo olhar” que descortina o véu dos tempos futuros e enxerga a agonia – literalmente decadênci a e perecimento – da família, da sociedade e da religião.

É esta percepção agônica a responsável por seu cristianismo engajado. O seu engajamento religioso concretiza-se na resistência ao racionalismo que suplanta em nome da ciência a espiritualidade e a fé. Inserido num mundo controlado pela técnica e pelo regime industrial, o poeta encontra na religião e na poesia os pólos necessários para a afirmação de uma postura oposta ao processo capitalista e massificante. Essa postura atua não no sentido da resignação e da aceitação plena dos dogmas católicos, contudo aponta para uma abertura espiritual ou uma ampliação crítica da visão sobre a relação entre o ser humano e a Igreja. Dessa maneira recusa a reprodução do conteúdo religioso veiculado pela pregação da Igreja Católica e opta por uma abordagem mítica e religiosa mais profunda na qual se revelam as multiplicidades do ser humano.

No plano individual, do qual o poético recebeu fortes influências, a religião desempenhou uma função de alternativa aos processos desestruturadores da humanidade, à ordem capitalista e urbana vigente. Era a opção vislumbrada por ele para reordenar o caos de um mundo sacudido por duas guerras mundiais e pela perspectiva, muito latente no período de sua atuação poética, de um conflito nuclear de proporções mundiais. A religião na poesia muriliana realiza a interpretação da condição humana e oferece um sentido de esperança ante a desordenação do mundo. Com isso recupera não o sentido proibitivo e reacionário da religião, mas sua essência libertadora norteada por um princípio de convivência básico: a fraternidade.

Embora seja um dos pilares da noção de democracia, a fraternidade (ou a prática dela) foi sendo constantemente renegada e relegada a comportamento de segunda ordem. Para Murilo, o abandono de práticas fraternas desgastava o ser humano e inviabilizava a sua convivência e a sua sobrevivência em sociedade. Em resposta à falência da humanidade, ele apresenta o modelo poético e cristão como portadores dos benefícios que a dita democracia moderna não foi capaz de oferecer aos homens da sua época. Neste sentido, como bem frisou Daniela Neves, a poesia muriliana teria – pelo menos intencionalmente – uma função social ao oferecer uma alternativa de projeto de sociedade mais em consonância com o cristianismo.

A religião na poesia muriliana tem um caráter altamente transformador e expressa a necessidade e possibilidade de mudar estados, pessoas e mundos por meio de uma visão libertadora e redentora. Essa visão rejeita a ideologia católica de proibição e punição, como também, por outro sentido, indica uma frustração e desencanto com o mundo e com o ser humano. A prática religiosa assumiria então uma missão renovadora encarregada de alterar a ordem caótica vigente e conscientizar sobre a necessidade de modificar a condição subjugada do ser humano. Em todos os sentidos:

*“A sua obra realça a religião como uma visão de fé, de autoconsciência crítica e de esperança, que se embate com a conturbação anunciada no mundo real; mas revela-se como reação contra o fanatismo e o messianismo propostos pela linha radical da Igreja Católica.”<sup>92</sup>*

A experiência religiosa não tolheu o universo poético de Murilo. Esse universo, devido à sua tolerância e ecletismo, encarnou a esfera religiosa como uma proposta de redenção e salvação da condição humana. A religião como guia – personificada na imagem de Cristo – e a poesia como libertação estabelecem um discurso, não de totalitarismo, mas de tolerância, piedade e fraternidade porque Deus, para o poeta, não é o censor, o juiz, o guardião da moral, mas sim “o ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as

metamorfoses, criador da imaginação, inspirador da fábula.”<sup>93</sup>.

A prática religiosa de Murilo também não destoou da marca de conflito característica de toda sua obra. O seu dilema religioso consiste no embate entre a esfera celeste e a terrena, simbolizada nos binômios Pecado/Graça e Salvação/Queda. Na opinião do crítico Fábio Lucas “As concessões à vida terrena levam-no reiteradas vezes ao suplício do arrependimento e da humilhação perante o sobrenatural.”<sup>94</sup>.

Esse movimento de permissividade e culpa foi metaforicamente considerado por Mário de Andrade como a aliança entre a Igreja e o bordel. Na verdade, podemos ampliar a imagem do último elemento e considerá-lo mais que um espaço físico de lascívia, um correspondente da força e da atração do feminino. O amor carnal e erótico representa o elo de ligação com a matéria, ou com o “mundo das formas”. Por outro lado, a Igreja representa o ambiente do etéreo e do transcidente e simboliza o espaço de reconciliação do poeta com a humanidade. Com o poema *O poeta na Igreja* podemos analisar como se efetua no plano da expressão essa aliança conflituosa:

#### *O POETA NA IGREJA*

*Entre a tua eternidade e o meu espírito  
se balança o mundo das formas.  
Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais  
pra repousar nos teus caminhos perfeitos.  
Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,  
pronto.  
Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,  
sitiado pelas imagens exteriores.  
Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde  
em vão! noite do espírito  
onde os círculos da minha vontade se esgotam  
Talhado pra eternidade das idéias  
ai quem virá povoar o vazio da minha alma?  
Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,*

*pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,  
seios decotados não me deixam ver a cruz.  
Me desliguem do mundo das formas!*

*Op.cit: idem: p.106*

Nos dois primeiros versos a tensão já fica explícita pois o poeta confirma a presença da matéria entre ele e Deus. Como ela não assume um papel de mediador, de intercessão, passa a representar então um obstáculo para o poeta superar e alcançar a esfera do sublime: “*Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/prá repousar nos teus caminhos perfeitos.*” pois “*Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres, pronto.*” Esse último verso carrega um tom de confissão resignada de quem se reconhece impossibilitado de desapegar-se do mundo das formas. E esse mundo, personificado nas imagens eróticas e pluralizadas dos seios, das ancas e das coxas, cerca-o e torna todo esforço em “*romper o seu próprio molde*” inútil.

Cabe frisar a existência nesse poema de dois tons: um prosaico para enumerar a realidade da matéria e outro solene para referir-se ao transcendente. Com essa sutil diferença de tom, o poeta busca explicitar a distância entre as duas esferas assim como o prosaísmo vocabular na utilização de termos coloquiais - coxas, ancas, sovacos mornos – funciona para aliviar a tensão do poema – de resto, uma tensão essencialmente barroca.

O terceto final do poema sintetiza o conflito e explicita o caráter genuinamente perturbador da matéria. Os seios quase à mostra, parcialmente envolvidos mas já revelando o prazer do mistério, impedem a visão do símbolo religioso: a cruz. É o profano obstruindo a visão do sagrado. Há nesse verso uma tensão que só vislumbra uma possibilidade de solução com a concretização do apelo do último verso. Ou seja, a impossibilidade do concílio e a renúncia a um dos pólos.

Numa análise mais resumida, Fábio Lucas enfatiza a expressividade do poema em revelar a indecisão do poeta entre as formas da igreja e os apelos materiais. Ainda segundo o crítico “Enquanto o poeta é psicologicamente dominado pelo sentimento de culpa, de que a piedosa aceitação da vontade de Deus seria a remissão, do ponto de vista formal a

poesia exercerá soberanamente a função catártica.”<sup>95</sup> O aprofundamento da temática do poema anterior se dá em proporções bíblicas – apocalípticas no poema *Juízo final dos olhos*.

### *JUÍZO FINAL DOS OLHOS*

*Teus olhos vão ser julgados  
Com clemência bem menor  
Do que o resto do teu corpo.  
Teus olhos pousaram demais  
Nos seios e nos quadris,  
Eles pousaram de menos  
Nos outros olhos que existem  
Aqui neste mundo de Deus.  
Eles pousaram bem pouco  
Nas mãos dos pobres daqui  
E nos corpos dos doentes.  
Teus olhos irão sofrer  
Mais do que o resto do teu corpo:  
Eles não poderão ver  
As criaturas mais puras  
Que nesse mundo se vê.*

*Op.cit: idem: p. 20*

Da resignação ante à incapacidade de libertar-se do mundo das formas e do apelo por essa libertação passamos para um conteúdo sentencioso de acusação e condenação. Há no poema um tom solene e profético anunciado logo nos três primeiros versos. O corpo se divide numa relação fracionária para o julgamento das faltas e iniqüidades cabendo aos olhos a maior fatia de pecado pois eles contemplaram em excesso o mundo luxurioso das formas e “(...) pousaram de menos/Nos outros olhos que existem.”

Na verdade, não é apenas censurada nesse poema a luxúria. Essa falta é somente a mais enfatizada e explicitada, mas implicitamente o pecado

maior ilustrado no poema é a indiferença humana: “*Eles pousaram bem pouco/Nas mãos dos pobres daqui/E nos corpos dos doentes.*” E essa postura é exatamente o oposto daquilo que alicerça a mensagem cristã e é considerada pelo poeta a garantia da sobrevivência futura da humanidade: a fraternidade. O maior pecado deixa de ser, neste caso, a contemplação da matéria e passa a ser a sua não transcendência. Indiretamente, e de certa maneira, a não superação do olhar físico significa, por sua vez, a incapacidade de praticar o Amor Ágape e a permanência na esfera de Eros. É essa a outra oposição proposta pelo poema cuja tradução literal pode ser feita nos seguintes termos: Eros é a falta que alimenta o desejo enquanto Ágape é a perda desse desejo e a consequente conquista da serenidade e da possibilidade de enxergar o próximo como irmão.

Retomando o poema percebemos nele a menção ao grande julgamento citado no Apocalipse como o dia do juízo final. A carga simbólica desse acontecimento é altamente explorada no discurso religioso e também povoa o imaginário poético de artistas ligados à tradição cristã. O discurso apocalíptico cristão, apesar de voltado para o transcendente e motivado pela mensagem de alerta para a efemeridade e destruição próxima da humanidade, é baseado nas associações entre circunstâncias históricas drásticas e acontecimentos da ordem do sobrenatural. Em essência, essa mensagem é reveladora e traz consigo a ambivalência básica de anunciar a vinda de um reino a partir da destruição de outro. Em Murilo Mendes encontramos várias referências ao juízo final, seja colocando-o como o acerto de contas da humanidade ou de alguma estrutura política ou como um grande evento da história:

*URSS*

*URSS URSS*

*Virgem imprudente*

*Por que não compras azeite para tua lâmpada,*

*Por que só pensas no imediato e no finito?*

*URSS URSS*

*Um dia o Esposo há de vir,*

*Dará um grito agudo e será tarde.*

*Estavas fabricando teus tratores*

*Só te ocupavas com a produção dos kolkozes*

*E não reparaste que o Esposo já vem*

*Trancou-se no quarto vermelho com tuas irmãs*

*URSS*

*URSS URSS*

*Várre tuas casas teus parques de cultura*

*Solta no espaço teus aviões acende teus refletores*

*Chama teus vizinhos porque achaste o rublo perdido*

*Apalavra eterna que te alimenta sem que o saibas*

*URSS URSS*

*URSS*

*Já dispersaste teus bens*

*Para procurar o que existe em ti desde o princípio.*

*Volta ao lar do teu Pai onde há muitas moradas*

*Volta para a comunidade dos filhos de Deus*

*Ó prodiga ó generosa*

*Ouvirás a sinfonia complexa dos órgãos, dos sinos*

*Misturados com os apitos de sirenes das fábricas*

*E verás a dança múltipla dos irmãos que te aclamam*

*Ó irmã transviada*

*URSS URSS URSS*

*FIM E PRINCÍPIO*

*Cairá a grande Babilônia, meu corpo,  
Cairá ao peso de suas taras,  
Cairá ao peso de seus erros e visões no tempo.  
Cairá porque Satã soprou sobre ele.  
Cairá porque sustentou a esfera sobre si.  
Contemplarei ainda um pouco o mundo efêmero  
Até que Deus faça volver tudo à poeira primitiva.*

*E seja transformada a face da Criação.  
Ouçamos os clarins e oboés da eterna música.  
Entremos na cidade do amor  
Que para nos receber se preparou: uma noiva,  
Sem a herança das ascendências carnais e do tempo.  
Não há mais lua nem sol.  
Vem, Cristo Jesus, todos te esperam. Sim!*

*Op.cit: idem: p.257*

*FIM*

*Eu existo para assistir ao fim do mundo.  
Não há outro espetáculo que me invoque.  
Será uma festa prodigiosa, a única festa.  
Ó meus amigos e comunicantes,*

*Tudo o que acontece desde o princípio é a sua preparação.*

*Eu preciso prestar assistência ao fim do mundo  
Para saber o que Deus quer comigo e com todos  
E para saciar minha sede de teatro.  
Preciso assistir ao julgamento universal,  
Ouvir os coros imensos,  
As lamentações e as queixas de todos,  
Desde Adão até o último homem.*

*Eu existo para assistir ao fim do mundo,  
Eu existo para a visão beatífica.*

*Op.cit: idem: p.329*

Esses três poemas ilustram panoramicamente a recorrência do evento apocalíptico na poesia muriliana. No poema *URSS* encontramos a censura quanto à postura anti-religiosa e materialista da extinta União Soviética. O discurso crítico é estabelecido a partir do confronto das atitudes de preparação e espera da vinda do Messias com a atitude pragmática e imediatista de só cuidar do imediato e do efêmero.

Quanto aos dois outros poemas a referência é mais enfática. Em *Fim e Princípio* é anunciada com júbilo a futura queda da matéria, simbolizada como a Babilônia. A queda é resultado do peso do mundo das formas e da atrelação desse mesmo mundo ao engano do tempo e à influência de Satã. Está exposta nesse poema a concepção de tempo cristã do eterno retorno, ou seja, a visão circular do tempo. O juízo final neste poema significa o rompimento deste círculo efêmero, contemplado ainda uma vez pelo poeta, e é representado pela vinda de Cristo. A sua volta suspende o tempo, “*Não há mais lua nem sol*” e concretiza o regresso da existência à poeira primitiva.

Se no poema anterior o fim do mundo é o acontecimento final da natureza humana, em *Fim* ele é o espetáculo, a apoteose da existência para a qual o princípio foi apenas a sua preparação. O ato de “assistir” ressaltado no

poema implicitamente remete ao desejo de acompanhar a trajetória humana até o fim. O teor barroco nessa poesia pode ser resgatado tanto pela menção ao apocalipse como um espetáculo a ser assistido – o que de resto resgata a válida imagem barroca do mundo como teatro - quanto pelo caráter melancólico de se frisar pelo evento a efemeridade e a brevidade da natureza humana. A necessidade de ver corresponde a de compreender tanto o sentido da vontade de Deus para com os homens como também enxergar no fim a possibilidade de um novo início, o recomeço.

De certa forma nesse poema a existência atrela-se ao juízo justificando-o. A ênfase na afirmação da existência como preparação para o dia final ressalta o caráter espetacular e grandioso do evento. Num discurso genuinamente cristão há a ansiedade de ver Deus face a face para a grande revelação de todos os mistérios e para o desfile imenso das lamentações humanas. Porém, o espetáculo, que pela descrição poderia ser mais um teatro de expiação e culpa, é resgatado em sua essência como a grande razão da existência: experimentar a visão beatífica.

A visão beatífica, a face de Deus, é também a própria imagem ampliada do amor e em certo sentido justifica a visão geral do poeta sobre o sentimento amoroso como uma experiência vital para a existência humana. O amor, em qualquer esfera, é uma necessidade e uma prática indispensável para a concepção do humano. Sua existência, com seu verso e reverso, fogo de criação e destruição, é o que completa a vida e sua ausência não reconfortaria sequer no espaço celeste.

## CONCLUSÃO

Considerando a relação inquestionável entre Amor/Tempo e experiência humana, passa a ser plenamente justificável o interesse e a presença desses temas no discurso literário. A Literatura Moderna refletiu a consciência do espírito moderno que estabeleceu o tempo “como uma condição universal de vida e como um fator inextirpável de nosso conhecimento do homem e da sociedade.”<sup>96</sup>

A experiência temporal apóia-se em duas bases: o tempo histórico e o psicológico. Quando se ressalta a presença do tempo na obra de um artista, é necessário analisar a natureza dessa presença, a forma como trabalhou em sua obra com uma ou até mesmo com as duas instâncias temporais. O tempo histórico é o que se convencionou chamar de época. As experiências humanas são relacionáveis a uma época, mesmo quando negam alguns dos seus valores:

*“Somos filhos da época, do momento em que nos toca atuar. A época configura. Infiltra-se na personalidade do artista e, por fim, em sua criação. (...) Cada época oferece ao criador temas, enfoques, idéias, perspicáciais ou cegueiras.”<sup>97</sup>*

A poesia de Murilo Mendes comprova essa premissa ao revelar um verso comprometido com um modelo de mundo e sociedade baseados na liberdade e na fraternidade – valores extremamente desgastados e em risco de falência na conturbada sociedade moderna da primeira metade do século XX-. Também, numa clara resposta às questões imediatas do seu tempo, compreendeu e praticou a poesia não como fuga, mas como alternativa à

massificação e à tecnização do ser humano propondo a regeneração da vida e da sociedade através da força redentora do verso.

A desvinculação da obra de qualquer artista de um conteúdo biográfico é sempre tarefa muitas vezes estéril e, por certo lado, torna o texto literário um monumento distante do universo da vida prática. Essa operação com a obra de Murilo Mendes revela-se extremamente improdutiva uma vez que ela repercutiu em maior ou em menor grau o saldo das principais experiências vitais.

Dentro desse princípio procurei associar sem nenhum determinismo impressionista traços de sua poesia influenciados notoriamente pela sua experiência religiosa – certamente um dos grandes fatos de sua biografia literária -. A conversão religiosa de Murilo redirecionou sua poesia para a anunciação da mensagem de libertação, redenção e salvação que agora viria pela associação entre o verbo poético e o verbo sagrado.

Também a concepção de tempo em sua poesia mostrou a influência do discurso cristão ao ressaltar a efemeridade do tempo, sua ação sobre o ser humano - sobretudo na mulher, símbolo máximo da ação e passagem do tempo -, a sucessividade e a mudança obedecendo a um ritmo circular, seu caráter ilusório e, principalmente, o desejo apocalíptico de sua suspensão por meio da segunda vinda do Messias que traria consigo o grande dia do julgamento.

Em relação à temática amorosa cabe frisar, como conclusão, que ela não foi pouparada pela iconoclastia da modernidade bem como da poesia modernista. O repúdio ao discurso amoroso pasteurizado, marcado por clichês e por uma linguagem maleável aos gostos e valores burgueses, desencadeará um desejo consciente de violação desse código através da aspereza da linguagem, das imagens prosaicas e, sobretudo, da afirmação de uma imagem agressiva (e até mesmo erótica) da mulher.

O Amor serve como conceituação ética e espiritual de toda poesia muriliana abismada ou deslumbrada diante da tríade elementar que desperta as suas inclinações amorosas: Deus, a Mulher e o Mundo. Repartido em Eros - “energia fundamental que movimenta o ser em direção aos outros seres”<sup>98</sup> - em Caritas ou Ágape - “concepção cristã de dimensões cosmogônicas.”<sup>99</sup> -

entre outras diversas conotações múltiplas de significados, apresenta, por ter essa natureza repartida, um contraste, um confronto entre essas instâncias e acentua “o conflito e as dissonâncias intrínsecas que singularizam a expressão do poeta”<sup>100</sup>.

Além de pólo conceitual da sua obra, o Amor é também elemento fundador dos seres, bem como traz em sua essência e nos seus efeitos as bases da ordem e da desordem. A obra muriliana gradativamente, apesar da sua constante variação formal, procurou expressar as “(...) relações vitais entre o homem e a poesia, o homem e a fé, o homem e o amor, o homem e o outro, o homem e o mundo, o homem e a liberdade, o homem e a invenção.”<sup>101</sup>. E são essas relações vitais que garantem o traço de continuidade de sua poesia.

## **NOTAS**

1. COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. 1986, p.16.
2. Idem. op.cit: p.41-42.
3. CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade*: 1986, p.17.
4. Idem. op.cit: ibidem.
5. BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da Modernidade*: 1986, p.98.
6. Idem. op.cit: ibidem.
7. BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. 1989, p.23.
8. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*: 1996, p.30.
9. Idem. op.cit : p.37.
10. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo* : 2000, p.23.
11. ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*: ensaio crítico, antologia e correspondência: 2000, p.71.
12. DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas.  
*In: O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.168.
13. Idem. op.cit : p.171.
14. LUCAS, Fábio: 2001, p.13.
15. Idem. op.cit :ibidem.
16. Idem. op.cit: p.18.
17. A aventura poética de Murilo Mendes. *In: Vigília poética*: Belo Horizonte, 1968.
18. Idem: ibidem. *In: Lucas, Fábio*. op.cit: p.23.
19. Vanguarda e utopia – surrealismo e modernismo no Brasil. *In: NOGUEIRA, Lucila*: 2004, p.175.
20. NOGUEIRA, Lucila op.cit: p.179.
21. BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. *In: Nogueira*: op.cit. idem, p.181.
22. Idem. op.cit: ibidem.
23. NEVES, Daniela. *Murilo Mendes*: o poeta das metamorfoses: 2001, p.136.
24. WHITROW, G. J. *O que é tempo?*: 2005, p.18.
25. SOARES, Ana Cláudia Medeiros. *O tempo na obra poética de Waldemar Lopes*: 2003, p.33.
26. MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*: 1976, p.4.
27. PIETTRE, Bernard. *Filosofia e Ciência do Tempo*: 1997, p.20. *In: Soares*: op.cit, p.21.
28. ARÈAS, James. Bergson: a metafísica do tempo. *In: Tempo dos tempos*: 2003, p.135.
29. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*: 2005, p. 276-277.
30. PASCAL, Blaise. *Pensamentos*: 2003, p.110.
31. Idem. op.cit: Ibidem.
32. Idem op.cit: ibidem.
33. AGOSTINHO. op.cit: p.280.
34. Soares. op.cit: p.32.
35. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*: filosofia e poesia em Heidegger: 1992, p.134.
36. Piettre. op.cit: p.41.
37. BERGSON, Henri: 1970, p.153. *In: Piettre*. op.cit: p.44.
38. Soares. op.cit: p.28.
39. Meyerhoff op.cit: p.16.
40. Idem. op.cit: p. 17.
41. Idem. op.cit:ibidem.
42. Idem. op.cit: ibidem.
43. Idem. op.cit: p.19.
44. Idem. op.cit: p.21-22.
45. Idem. op.cit: p. 24-25.

46. Idem. op.cit: p.34.
47. Idem. op.cit: ibidem.
48. Idem. op.cit: p.60-61.
49. Idem. op.cit: p.65.
50. Idem. op.cit: p.63.
51. Idem. op.cit: p.94.
52. Idem. op.cit: p.90.
53. Idem. op.cit: p.90-91.
54. ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*: ensaio crítico, antologia e correspondência: 2000, p.70.
55. SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: 2002, p.128.
56. CASTAGNINO, Raul. *Tempo e expressão literária*: 1970, p.17.
57. LEBRUN, Gérard. *O conceito de paixão*. In: Os sentidos da Paixão, 1987, p.17.
58. PAZ, Octávio. *A dupla chama*: amor e erotismo: 2001, p.69.
59. PLATÃO. *Banquete*: 2002, p. 107.
60. Idem. op.cit: p.148.
61. ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*: 2003, p. 81.
62. PLATÃO. Op.cit: idem.
63. SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*: 2001, p.152.
64. PLATÃO. Op.cit: p.149.
65. SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*: 2002, p.81.
66. COSTA, Jurandir. *Sem fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. 1998, p.62.
67. Idem op.cit: ibidem.
68. Monzani. *Desejo e prazer na Idade Moderna*. In Jurandir Costa op.cit: idem.
69. In Monzani: op.cit. p. 93-94.
70. COSTA, Jurandir. op.cit: p.61.
71. Monzani. op. cit: p. 96-97. In Jurandir Costa. op.cit: idem.
72. SARTRE, Jean Paul. In: O amor segundo os filósofos. 2004, p. 173.
73. COSTA, Jurandir. op.cit: p.74.
74. Idem. op.cit: p. 62.
75. Idem. op.cit: p.74.
76. ROUGEMONT, Denis de. op.cit: p. 92.
77. Idem. op.cit: p.93.
78. In: O amor segundo os filósofos. 2004, p.11.
79. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: 2004, p.98.
80. Idem. op.cit: p. 99.
81. In: O amor segundo os filósofos: p.17.
82. In: idem, p.18.
83. Idem: p.21.
84. LEWIS, C.S. *Os quatro amores*: 2005, p.168.
85. ROUGEMONT, Denis de. op.cit: p.417.
86. NEVES, Daniela. op. cit: p.102.
87. Idem. op. cit: ibidem.
88. Idem. op. cit: p.109.
89. Idem. op. cit: p.111.
90. Idem. op. cit: ibidem.
91. Idem. op. cit: p.114.
92. Idem. op. cit: p.73.
93. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*: 1993, p.974.
94. Idem. op. cit: p.28.
95. Idem. op. cit: p.31.
96. MEYERHOFF. op.cit: p.2-3.
97. CASTAGNINO. op.cit: p.28.
98. ARAÚJO. op.cit: p.85.
109. Idem. op.cit: ibidem.
110. Idem. op.cit: p.78.
111. Idem. op.cit: p.148.

## BIBLIOGRAFIA

### DO AUTOR (seleção):

MENDES, Murilo. *Poemas*. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1930.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Eternidade*. Porto Alegre: Globo, 1935.

\_\_\_\_\_. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

\_\_\_\_\_. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Visionário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

\_\_\_\_\_. *Mundo Enigma*. Porto Alegre: Globo, 1945.

### ANTOLOGIAS:

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa e Prosa*. Org. e notas de Luciana Stegagno Pichio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Murilo Mendes: poesia*. Org. por Maria Lúcia Aragão. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

## BIBLIOGRAFIA GERAL:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*: ensaio crítico, antologia e correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÁVILA, Affonso (Org). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das

Letras, 1986.

BESSA, Daniela Borja. Quase memória: tradição e modernidade. In: *Memória do presente*: ensaios de literatura contemporânea. MENDES, Lauro Belchior. (Org). Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979.

BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno*: dez grandes escritores. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*: modernismo. São Paulo: DIFEL, 1983, v. III.

CARDOSO, Sérgio (Org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTAGNINO, Raul. *Tempo e expressão literária*. Trad. Lui Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CHIAMPI, Irlemar. (Org). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, José Teixeira Neto. *Moderno pós – moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1966.

DOCTORS, Márcio (Org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FOUCAULT, Michel. *A mulher/os rapazes*: história da sexualidade. (extraído da História da Sexualidade v.3). Trad. Maria Theresa da Costa

Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes*: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castaño. *Murilo Mendes*: a invenção do contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEAL, César. *Dimensões temporais na poesia e outros ensaios*: o poder poético, crítica literária, história cultural e artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 2005, v.II.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

LEWIS, C.S. *Os quatro amores*. Trad. Paulo Salles. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes*: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1977. v. VI.

MERQUIOR, José Guilherme. A pulga parabólica. In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. Notas para uma muriloscopia. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1997, v.I.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Mcgraw – Hill do Brasil, 1976.

MONZANI, Luiz Roberto. *Desejo e prazer na Idade Moderna*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MOURA, Murilo Marcondes de. Os jasmins da palavra jamais. In: BOSI, Alfredo. (Org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1991.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes*: o poeta das metamorfoses. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NOGUEIRA, Lucila. Estranhas experiências: atualidade do surrealismo no Brasil. In: *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura*. João Pessoa: Idéia, 2004.

NOVAES, Adauto (Org). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Heidegger - Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2002.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PALACIOS, Pelajo M. (Org). *Tempo e Razão*: 1.600 anos das Confissões de Agostinho. São Paulo: Loyola, 2002.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

PIETTRE, Bernard. *Filosofia e Ciência do tempo*. Trad. Maria Antônia P. Figueiredo. São Paulo: Edusc, 1997.

PLATÃO. *Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Murilo Mendes. In: COUTINHO, Afrânio (Org). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1959, v.III, t.1.

RIBEIRO, Gilvan Procópio & NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes*: o visionário. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOEPFLIN, Maurizio.(Org). *O amor segundo os filósofos*. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOARES, Ana Cláudia Medeiros. *O tempo na obra poética de Waldemar Lopes*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2005.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1980.

WHITROW, G.J. *O que é tempo?* : uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.