



O VISÍVEL E O INVISÍVEL: CONCEPÇÃO LÍRICA DE MURILO MENDES EM *POEMAS* (1930)

LIMA, Marcelo Fernando de (UTFPR)¹

RESUMO: O objetivo deste estudo é mostrar que o livro de estreia de Murilo Mendes, *Poemas* (1930), já expõe a principal concepção de poesia do autor, que o acompanhará em toda a sua trajetória. Essa maneira de entender a poesia é a combinação da busca pelo cotidiano da fase heroica do Modernismo e a aspiração às questões espirituais e existenciais. Procuramos mostrar que, diferentemente dos poetas católicos dos anos 1930, que apresentavam uma visão reduzida e dogmática da poesia espiritualista, Murilo Mendes conseguiu chegar a um resultado estético bastante rico, criando novos caminhos para a lírica modernista brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; poesia brasileira; estética; anos 1930.

ABSTRACT: The main goal of this article is to show that Murilo Mendes' first book, *Poemas* (1930), stresses his most important conception of poetry, which was used by the poet throughout his work. Such manner of understanding poetry intends to make a synthesis of two important tendencies in modern poetry: the search for the everyday world, ever-present in the heroic phase of Modernism, and the aspiration of existential and spiritual longings. We sought to show that Murilo Mendes, unlike other Catholic poets in the 1930's, has achieved very rich artistic results, by creating new paths for Brazilian modernist poetry.

KEY-WORDS: Modernism; Brazilian poetry; aesthetic; 1930's.

INTRODUÇÃO

O livro *Poemas*, que reúne a produção lírica de Murilo Mendes de 1925 a 1929, foi um dos mais importantes volumes de poesia da década de 1930. Isso porque alguns textos do livro superaram a concepção poética definida na fase heroica do Modernismo e inauguraram, no Brasil, uma nova visão de poesia, com a incorporação de temáticas e formas poéticas que, por motivos programáticos, não haviam sido exploradas no início do movimento de 1922.

Concebido na juventude do poeta, *Poemas* é um volume desigual, formado de vários *livros* de poesia, e por pelo menos duas concepções distintas da lírica moderna: os primeiros textos representam a *continuação* da poética de revisão histórica inspirada na antropofagia oswaldiana, reveladora das contradições da formação social brasileira; os mais recentes esboçam uma poesia espiritualista, elo entre o eu-lírico e o sagrado, fora da história, uma poética do invisível.

Entre uma concepção e outra, tão irreconciliáveis quanto o materialismo histórico e o catolicismo que as inspiraram, gravitam procedimentos e valores estéticos comuns, como o diálogo constante entre a poesia e as artes plásticas, a influência da música e a permanência de uma concepção paródica da linguagem, em contraste com o tom elevado e religioso da poesia.

O objetivo deste trabalho é identificar, a partir da análise dos textos de *Poemas*, como essas duas concepções se apresentam e qual é sua importância na série histórica, procurando entender suas origens na poesia moderna. Em seguida, mostraremos que essa visão de poesia, embora renovada e expandida posteriormente, acompanha toda a produção do autor. A primeira parte deste estudo procura entender o desenvolvimento da poesia em dois momentos importantes da literatura brasileira, entre os quais surgiu a lírica de Murilo Mendes: o da geração de 1920, com a *fase heroica* do Modernismo, e o da geração de 1930, influenciado por outra realidade histórico-cultural. Em seguida, é apresentada uma análise do livro *Poemas*, verificando suas principais características, concepções poéticas e a permanência destas na obra do autor.

MARCO ZERO

A Semana de Arte Moderna de 1922 resultou no movimento literário mais importante do século XX no Brasil, criando uma nova tradição a partir da qual partiram os escritores e contra a qual iriam se rebelar. Benedito Nunes defende que um olhar sobre a poesia pós-22 deve levar em conta procedimentos literários que se firmaram a partir daquele momento, pois representa “[...] o sinal explícito de pertença a um repertório referencial de formas, de particularidades expressivas, de padrões rítmicos, de temas, de recorrências textuais, que singularizam a identidade da poesia brasileira” (1991, p. 171). A centralidade modernista, refutada por alguns críticos², estabeleceu parâmetros para a leitura de obras que surgiram antes e depois do Modernismo: mesmos que os resultados do projeto estético e político dos rapazes de

1922 tivessem sido um fracasso, é em relação a eles que partem as respostas das gerações seguintes.

Tasso da Silveira, do grupo neossimbolista *Festa*, por exemplo, se opõe à ousadia dos poetas do Modernismo. Defende que, apesar de se basear ainda na estética tradicional, o projeto de poesia de seu grupo também era moderno: "A humanidade dança a sua dança eterna num velho/ ritmo em dois tempos./ Quando todas as forças interiores se equilibram, os gestos são luminosamente serenos" (1996, p. 91). Essa resposta, que repudia a liberdade de metros e rimas do Modernismo, mostra a repercussão alçada pelas propostas estéticas do movimento de 22.

A Semana de Arte Moderna de 1922 constituiu uma confluência de correntes estéticas assimiladas a partir das vanguardas europeias que incluiu a literatura, as artes plásticas, o teatro e a música. Não se tratava de uma escola literária no sentido estrito, mas de um movimento que manteve várias individualidades artísticas, proporcionando obras bastante diversas. É também um movimento contraditório, que resultaria na separação de vários pontos de vista artísticos.

As obras modernistas têm em comum o fato de representarem uma reação à literatura retórica e falsamente sofisticada da *belle époque*, cujos principais escritores, Olavo Bilac, Coelho Neto, João do Rio, foram objeto de pastiche nos discursos do narrador Machado Penumbra, das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e na "Carta pras Icamiabas", em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Contra os poetastros do velho panteão finissecular, os modernistas introduziam uma arte influenciada por meios de comunicação modernos, exigindo uma nova sensibilidade do interlocutor. Trata-se da montagem cinematográfica, da pintura, da fotografia, estabelecendo uma ruptura na representação da realidade. Não é coincidência que os dois movimentos que mais influenciaram a poesia brasileira da fase modernista tenham sido o Cubismo e o Futurismo.

A poesia resultante da reunião do Cubismo e do Futurismo é elíptica, usa o verso livre, a linguagem cotidiana e, em muitos casos, é irônica em relação à realidade social e histórica. Misturado à proposta estética, o Modernismo abarcou um posicionamento político contra a ordem intelectual pré-estabelecida. Ele é evidente nos romances de Oswald e no *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Ao avaliar o cinquentenário do movimento, João Luiz Lafetá (1973), em estudo que se tornou referência na crítica, atribuiu à fase heroica do Modernismo a preocupação *estética*, referindo-se à renovação das formas e convenções literárias, deixando de lado a questão política. Na verdade, embora o Modernismo não tenha afirmado uma posição de esquerda, suas experimentações de linguagem representam

um posicionamento político. Trata-se da reação contra uma retórica cara ao Positivismo, cuja influência resistia bravamente na literatura brasileira dos primeiros anos do século passado. O Modernismo abria-se para a descoberta da cultura do povo e propunha, por meio de procedimentos paródicos, a releitura crítica da tradição literária e da história do país. A veia oswaldiana é dominada por essa tendência: ao lado da linguagem inventiva, a atitude política quer revelar os equívocos da história do Brasil e da tradição letrada.

O exemplo máximo é *Pau Brasil* (1925), livro de poemas de Oswald de Andrade quase todo constituído por procedimentos paródicos e fragmentos de textos que ajudaram a criar uma nova visão do país. Oswald “edita” seus poemas a partir do amplo esteio da oratória brasileira, abarcando as vozes dos donos da terra (padres, colonizadores, cronistas), dos nativos (índios) e dos “dominados” (índios, mestiços). Por meio de uma poética fragmentada, *desmonta* o discurso alheio, revelando uma leitura profunda do Brasil, baseada no conceito de renovação e apropriação cultural, conforme defendeu no *Manifesto antropológico* (1927).

O que diferencia a literatura produzida na década de 1930 daquela realizada no primeiro momento do Modernismo, conforme Lafetá, é a maior preocupação da geração de 1930 com a orientação *política* das obras, em detrimento da pesquisa *estética*. Isso se deveu às características dos anos 1930, marcados pelas posições extremistas entre esquerda e direita, em consequência do avanço das ideias comunistas, do crescimento do nacionalismo na Europa, do desenvolvimento da classe média, da intensificação dos movimentos operários e da reação católica (CANDIDO, 2000, p. 182). “Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e no fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação” (LAFETÁ, 1973, p. 24).

A década presenciou o surgimento de pensamentos políticos opostos, veiculados por meio de recursos formais *diluídos* de uma matriz modernista. Esta hipótese, evidentemente, leva em conta uma ideia de Modernismo como um movimento que desencadeou transformações profundas. Entre os escritores da geração de 1930, há, no entanto, uma evidente repulsa à pesquisa estética em si, optando-se pelo seu revés, na transmissão de uma mensagem “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, como prega Jorge Amado, no prefácio de *Cacau* (1987, p. 8).

Na prosa, a vertente mais famosa é a do romance regionalista, que procurou revelar as contradições e opressões sofridas pelo trabalhador rural e pelo proletário urbano, vítimas de uma estrutura da dominação arcaica. A denúncia espelha o comprometimento do escritor com a militância de esquerda e se mostra, quanto à

realização literária, positiva e unilateral: é a luta entre o bem, representado pelo trabalhador explorado, e o mal, o capitalista ou o coronel impiedoso.

No campo da poesia, em paralelo ao lançamento de obras de autores como Drummond e Murilo, ocorre a diluição das propostas estéticas da fase heroica do Modernismo, por meio de uma poética de inspiração espiritualista e católica. Esse tipo de lírica, diga-se, é também a diluição da poesia espiritualista moderna, produzida, entre outros, por T.S. Eliot e Paul Valéry, na década de 1920, e que mostrava o afastamento da realidade imediata e material, privilegiando a transcendência e a subjetividade (WILSON, 1968). Essa tendência, originada em Baudelaire e nos simbolistas franceses, influenciou de forma decisiva a poesia de Murilo Mendes.

Os poetas católicos brasileiros da geração de Murilo fizeram uma leitura equivocada da poesia espiritualista moderna. Em vez da abertura para o sujeito e suas possibilidades de percepção, autores como Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt e Tasso da Silveira limitaram o espiritualismo ao estreito compartimento da ética católica. Isso ocorre n' *O Caminho para a Distância* (1933), volume de estreia de Vinicius. Embora defendesse uma estética elevada, opondo-se às experimentações modernistas, o autor assumiu uma posição limitada, porque restringia a percepção estética ao apertado círculo do pecado e da virtude. Utilizando uma linguagem marcada pela redundância, com versos longos e frouxos, o poeta restaurou a velha retórica da tradição literária brasileira sem, no entanto, acrescentar o que poderia haver de mais moderno numa proposta de poesia espiritualista.

É claro que estas duas posições — a do romance e da poesia de 1930 — estão bastante simplificadas aqui. De qualquer forma, constituem duas tendências importantes da literatura da época. O que a prosa doutrinária do primeiro Jorge Amado tem em comum com o neossimbolismo de Vinicius de Moraes é a rigidez programática com objetivos extraliterários. Há uma clara intenção de sacralização da linguagem literária e a caracterização de um discurso utilitário, que se fecha para determinadas realidades sociais por ter objetivos claros em seu programa. Na prosa regionalista do primeiro Jorge Amado, a tomada de consciência da exploração transforma o romance em libelo anticapitalista pela via marxista; na poesia espiritualista, o alvo é o mesmo materialismo liberal, mas a arma é a ética católica.

ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*³ reúne 65 textos escritos entre

1925 e 1929, compreendendo seis partes distintas: "O Jogador de Diabolô" (14 poemas), "Ângulos" (16), "Máquina de Sofrer" (9), "O Mundo Inimigo" (8), "A Cabeça Decotada" (6), "Poemas sem Tempo" (10), além de um "Apêndice" com três textos do escritor que não saíram em livro na época. Muitos dos 65 textos foram publicados em revistas modernistas, mostrando a participação de um poeta que já havia escrito seus primeiros poemas sob a estética modernista, diferentemente de Oswald, Mário e Manuel Bandeira, cujas obras de estreia apresentavam marcas da literatura tradicional.

Por se tratar da primeira obra do autor, espécie de antologia de trabalhos *Poemas* é um volume que contém livros distintos, cada um com suas preocupações poéticas. Índice dessa diferença é a própria divisão do livro, separado em vários segmentos que agrupam textos com certa afinidade. A mescla de poemas evolui de uma postura modernista paródico-satírica para uma proposta poética espiritualista, que lembra os poetas católicos brasileiros da mesma época, embora com maior consistência.

Poemas é um livro que, ao primeiro correr de olhos, representa a continuação do projeto modernista da primeira fase. O texto que abre o livro, "Canção do Exílio", evoca as paródias de Oswald de Andrade, fazendo par com realizações que são a marca registrada do Modernismo: a linguagem coloquial, o rebaixamento do modelo romântico e ufanista, a releitura carnalizada da história do Brasil, o uso da fanopeia e da logopeia, contrariando a tradição melopica da poesia nacional e o seu trato retórico quanto ao estilo. Essa poética cotidiana, a que chamamos aqui de *visível*, por tratar o Brasil numa perspectiva histórica e cultural, de quadros que podem ser *vistos*, adapta-se sem dificuldades ao ideário antropofágico de Oswald de Andrade: textos que mastigam e deglutem a própria cultura, fazendo desse ato um procedimento ambivalente e renovador.

Veja-se "Família Russa no Brasil":

O Soviete deu nisto,
seu Naum largou de Odessa numa chispada,
abriu vendinha em Botafogo,
logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
uma delas é boa posta de carne,
a outra é garotinha mas já promete.

No fim de um ano seu Naum progrediu,
já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.
Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval,
depois do almoço anda às turras com a mulher.

As filhas dele instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar maxixe
conversam com os sargentos em tom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro criouleu.
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador (MENDES, 1994, p. 91).

Neste poema, Murilo Mendes pinta um retrato ambivalente da cultura brasileira, falando do cotidiano dos estrangeiros no país. A linguagem é em tom de conversa, parecendo anedota contada de um amigo a outro. O que faz deste texto um poema são os versos, que direcionam o andamento da leitura. De outra forma, seria lido apenas como uma piada ou uma narrativa despretensiosa. Para o leitor atual, não há qualquer estranhamento nisso. Todos os elementos temáticos são *visíveis*. Nada fica atrás das palavras, apenas a voz do poeta.

A leitura antropofágica da cultura brasileira é feita por meio do símbolo mais forte da formulação oswaldiana: o canibalismo, a abertura do corpo para a penetração dos elementos externos, o ato de engolir e reverter o alimento de uma forma renovada. As filhas de seu Naum (“uma é boa de carne/ a outra é garotinha mas já promete”) são *comidas* pela grande boca do processo cultural, tornando-se outras pessoas (“As filhas instalaram-se na vida nacional./ Sabem dançar maxixe/ conversam com os sargentos em tom brasileiro”). Seu Naum, ele próprio, também participa do banquete: “Joga no bicho todo dia, está ajuntando pro carnaval,/ Nos sábados todo janota ele vai pro criouleu”.

Aos poucos a poética cotidiana, de segmentos como “O jogador de Diabolô”, dá lugar à outra: a poética da *invisibilidade*, que “embaça” a vista do leitor e lança os olhos para o “mundo que existe no porão da memória”, como diz o poeta em “Registro Civil” (1994, p. 97). Como já vimos anteriormente, os poetas católicos procuravam essa noção de poesia espiritualista na obra de autores modernos como Rimbaud e Baudelaire. No entanto, o resultado dessa assimilação foi negativo, pois eles não conseguiram incorporar o essencial dessa faceta da poesia moderna.

A poesia espiritualista é uma das principais tendências da lírica moderna. Está centrada na ideia de percepção subjetiva da realidade, marcada pela intelectualidade e por mergulhos em estratos da psique humana. Essa posição valoriza o ponto de vista do artista, sendo essa percepção mesma o foco da criação estética. Apresenta grande liberdade de criação, mantendo diálogo constante com a tradição literária ocidental. Para o leitor, é uma arte *dissonante*, que une a incompreensibilidade e a fascinação. Quanto à forma, é uma poesia “[...] autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Ela é resultado de uma transformação de ideias poéticas que se iniciou em Baudelaire e deu origem a correntes importantes da arte moderna, como o Surrealismo, o Cubismo e o Expressionismo. A questão está centrada no poeta e em sua relação com o mundo sensível. Como se sabe, em meados do século XIX, o desenvolvimento tecnológico acabou impondo a ideia de que a ciência poderia explicar tudo, resultando no olhar mecânico do artista do Naturalismo. Contra essa concepção, surgiram teorias estéticas que apontavam para a multiplicação dos estratos sensíveis (Baudelaire), a percepção visionária da realidade (Rimbaud), a total abstração por meio de símbolos arbitrários (Mallarmé). O Surrealismo surgiu dessa evolução de conceitos estéticos, bem como a poesia espiritualista (RAYMOND, 1997).

Na poesia de Murilo Mendes, identificam-se elementos dessa trajetória poética da lírica moderna. *Poemas* mostra as idas e vindas do poeta entre a concepção lírica paródico-satírica e a espiritualista. A primeira manifestação é programática. No livro, existem vários poemas que podem ser lidos como manifestos, ou cartas de intenções de um poeta que busca uma nova dimensão da lírica. No entanto, a materialização dessa nova estética não é verificada nesses poemas; estes registram, na verdade, uma “vontade de potência” muriliana de ampliar a percepção de mundo via poesia. Este é o caso, por exemplo, dos poemas “Modinha do Empregado de Banco” e “Cantiga de Malazarte”

Modinha do Empregado de Banco

Eu sou triste como um prático de farmácia,
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.

Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda.
Quantas meninas pela vida afora!
E eu alinhando no papel as fortunas dos outros.
Se eu tivesse estes contos punha a andar
a roda da imaginação nos caminhos do mundo.
E os fregueses do Banco
que não fazem nada com estes contos!
Chocam outros contos para não fazerem nada com eles.

Também se o Diretor tivesse a minha imaginação
O Banco já não existiria mais
e eu estaria noutro lugar (1994, p. 95).

Cantiga de Malazarte

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
Não desprezo nada que tenha visto,
todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.
Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
destelho as casas penduradas na terra,
tiro os cheiros dos corpos das meninas sonhando.
Desloco as consciências,
a rua estala com os meus passos,
e ando nos quatro cantos da vida.
Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
não posso amar ninguém porque sou o amor,
tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
e a pedir desculpas ao mendigo.
Sou o espírito que assiste à Criação
e que bole em todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
nada me fixa nos caminhos do mundo (1994, p. 97).

O primeiro texto apresenta uma dicção paródico-satírica de linhagem

oswaldiana: linguagem coloquial, a releitura da história brasileira e associações de imagens insólitas, como a tristeza do homem que usa costeletas e o prático de farmácia. No entanto, o que se destaca no texto é a manifestação da vontade do eu-lírico de “andar/ a roda da imaginação nos caminhos do mundo” que, se não representa o ingresso do autor numa nova dimensão poética, significa uma aproximação com novas formas de percepção da realidade. Embora insólita, é possível fazer uma aproximação do motivo do eu-lírico tentando voar pelo mundo, pairando sobre a atmosfera monótona do escritório, ouvindo um “tectec das máquinas de escrever” quase fantasmagórico, como nas fábulas de pessoas e animais voadores de Marc Chagall, pairando sobre a atmosfera de relatividade e fantasia, imagens cujo objetivo era criar um fluxo de lembranças a partir de sentimentos obscuros do estrato cultural do artista (ARGAN, 1996, p. 472).

O segundo poema, deliberadamente programático, é essencial para o entendimento da poética desenvolvida posteriormente por Murilo. O primeiro elemento que chama a atenção é a preocupação do autor com o olhar e o seu papel na percepção do mundo. O olho vê a ambivalência da tradição literária, por meio de palavras que evocam significados abertos: “camadas do mundo”, “sonhos”, “flores”, “almas”, “sons”, Criação”. O poeta estabelece um conceito semelhante ao de Rimbaud, segundo o qual é preciso mergulhar num turbilhão de sentidos para extrair a experiência nova e visionária. Para Murilo, essa visualização se dá com o mergulho na dimensão do mundo natural e do sobrenatural (“Sou o espírito que assiste à Criação/ e que bole em todas as almas que encontra”).

A poesia sacralizada encerra uma ideia de comunicação entre dois mundos através da palavra que está presente tanto nas cerimônias religiosas de diversas culturas (a invocação dos orixás no Candomblé, as palavras mágicas proferidas pelo pajé) ao mito judaico-cristão da criação. Segundo esse mito, deus teria criado o mundo através da palavra. Foi por meio dela que o caos, amorfo, constituiu-se em coisa. Os homens herdaram a palavra, que, na passagem do mundo sobrenatural para o natural, teria imprimido algumas “marcas de um velho mistério”.

A concepção poética de Murilo Mendes, ao contrário da visão paródico-satírica oswaldiana, atribui à palavra um poder demiúrgico, podendo estabelecer uma ligação entre o mundo natural e o sobrenatural. Na leitura de vários textos de *Poemas*, vê-se que essa concepção poética leva em conta, de fato, a observação de dois mundos, buscando sempre trazer à tona o que está *invisível*, mesmo numa dimensão histórica, cotidiana. Murilo Mendes não usa os chavões religiosos dos poetas católicos como estratégia de “espiritualizar” a poesia ou a pretexto de elevar o nível de linguagem; prefere a linguagem dessacralizada, mantendo uma ligação com a primei-

ra geração do Modernismo.

A conjugação de opostos está também na sua prosa, quando explica o seu amadurecimento como poeta, como no texto "Olho precoce", que finaliza *A idade do serrote*, publicado no final da vida do poeta:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas.

Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos? (MENDES, 1994, p. 973).

Nesse excerto percebe-se o talento (talvez idealizado) do poeta em lidar com recordes aleatórios de imagens que, se combinadas, forneceriam um "futuro universo de surpresas". Essa indicação do poeta no livro de memórias é uma das chaves para o entendimento de sua relação com a estética Surrealista. Murilo, em outros textos, chegou a admitir que o Surrealismo foi a forma que encontrou para veicular sua poesia, ou seja, a poética surrealista deu visibilidade a um mundo oculto pelo discurso automatizado da fala convencional. Tal concepção de poesia permite, diferentemente do dogmatismo dos poetas católicos de 1930, uma transformação constante, na medida em que o próprio Surrealismo como forma e veículo para se chegar ao invisível torna-se obsoleto. É por isso que a poesia de Murilo Mendes, em constante diálogo com o mundo, adquiriu formas tão diferenciadas ao longo de sua trajetória literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poemas é um livro-chave no entendimento da concepção poética de Murilo Mendes e suas relações com a poesia de 1930 e com a modernidade. Neste livro, o

poeta define uma linha poética baseada no poder demiúrgico da palavra como veículo *visível*, e sensível, e o sobrenatural, *invisível*. Essa comunicação ocorre por meio de diversas técnicas que o poeta renova em sua trajetória.

Com essa concepção, Murilo abriu um caminho na literatura brasileira até então não explorado e que representa uma importante tendência da poesia moderna: a lírica espiritualista, voltada para as camadas escusas da percepção humana e oposta ao materialismo das primeiras manifestações do nosso Modernismo. Embora tivesse influenciado os poetas católicos da geração de 1930, contrários aos primeiros modernistas, essa tendência foi diluída por autores como Vinicius do Moraes, Tasso da Silveira e Augusto Frederico Schmidt, que reduziram a proposta espiritualista a um nível retórico e doutrinário. No caso de Murilo, ao contrário, a assimilação dessa corrente gerou uma poesia que não anulou a primeira experiência modernista.

NOTA

- ¹ Mestre e Doutor em Letras (UFPR), professor assistente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).
- ² Fábio Lucas afirma que o Modernismo teria interrompido uma linha evolutiva da tradição literária brasileira iniciada com o Arcadismo e que gerava uma literatura moderna de qualidade nas obras de autores como Gilka Machado e Augusto dos Anjos. Para o autor, a supremacia do movimento de 22 é fruto de uma ideologia formada por alguns críticos literários. Ver: Angústia da Dependência, *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais!*, 29/12/1997.
- ³ Utilizamos a edição *Poesia completa e prosa*, de Murilo Mendes, publicada pela editora Nova Aguiar em 1994. O volume foi organizado pela crítica italiana e amiga do escritor, Luciana Stegagno Picchio. Nessa edição, o livro ganhou um apêndice com três poemas que foram publicados em revistas modernistas da época. Todos os textos de Murilo citados no presente trabalho provêm dessa edição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite & outros*

ensaios. São Paulo: Ática, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo de 1930. In: *Argumento*, São Paulo, Paz e Terra, nov./ 1973.

LUCAS, Fábio. A Angústia da Dependência. In: *Mais!, Folha de S. Paulo*, 29 dez. 1996.

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

NUNES, Benedito. A Recente Poesia Brasileira – Expressão e Forma. In: *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 31, out/ 1991.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

SILVEIRA, Tasso da. *Canções a Curitiba*. Curitiba: FCC, 1996.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1968.