



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUANA EYDSAN SILVA DE MOURA

**SUBJETIVIDADE E INTIMISMO EM A *POESIA EM PÂNICO*, DE MURILO
MENDES**

João Pessoa
2019

LUANA EYDSAN SILVA DE MOURA

SUBJETIVIDADE E INTIMISMO EM *A POESIA EM PÂNICO*, DE MURILO MENDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Subjetividade.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra.

JOÃO PESSOA
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M929s Moura, Luana Eydsan Silva de.

SUBJETIVIDADE E INTIMISMO EM A POESIA EM PÂNICO, DE
MURILO MENDES / Luana Eydsan Silva de Moura. - João
Pessoa, 2019.
84 f.

Orientação: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura Brasileira. 2. Murilo Mendes. 3. A poesia
em pânico. 4. Subjetividade Lírica. I. Cintra, Elaine
Cristina. II. Título.

UFPB/CCHLA

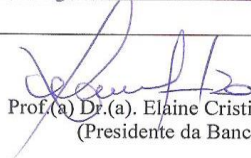


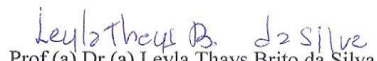
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
LUANA EYDSAN SILVA DE MOURA

Aos vinte e sete dias do mês de maio do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, realizou-se na Sala de 504 do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "SUBJETIVIDADE E INTIMISMO EM A POESIA EM PÂNICO, DE MURILO MENDES", apresentada pelo(a) aluno(a) LUANA EYDSAN SILVA DE MOURA, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Elaine Cristina Cintra (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Leyla Thays Brito da Silva (UFPB) e Joelma Santana Siqueira (UFV). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Elaine Cristina Cintra convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovada. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Elaine Cristina Cintra, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Elaine Cristina Cintra (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 27 de maio de 2019.

Parecer:

"A banca considerou o trabalho aprovado, tendo em vista a qualidade da pesquisa bibliográfica realizada e da escrita. As sugestões serão acatadas de acordo com o aval da orientadora."


Prof.(a) Dr.(a). Elaine Cristina Cintra
(Presidente da Banca)


Prof.(a) Dr.(a) Leyla Thays Brito da Silva
(Examinadora)

Prof.(a) Dr.(a). Joelma Santana Siqueira
(Examinadora)

Luana Eydsan Silva de Moura
(Mestranda)

*À Margarida de Moura por ter sido e
à Benedita Maria por ser flor em meio à náusea.*

Agradeço primeiramente a Deus, pela vida.

Aos meus pais Ronildo e Maria Nazaré, pelo apoio e a presença constante.

Ao meu namorado Leonardo Patrício, por ter sido quem foi nos momentos que mais precisei de apoio.

A Antônio Felipe pela amizade, pelos inúmeros áudios e trocas de sofrimentos acadêmicos durante esses dois anos.

À Maria Richely Moura e à Luciana Carneiro, pela amizade, carinho e abundância.

Ao grupo de Bolsistas Capes que me fez rir durante as piores crises existenciais que a academia pôde me proporcionar.

Ao meu neurologista Saulo Pires pela Venlafaxina.

À minha psicóloga Débora Barros, pelo apoio e por ter estado comigo durante o período turbulento que passei.

À minha orientadora Elaine Cristina Cintra, pelas orientações na poesia e na vida.

Aos professores que estiveram comigo durante o curso de mestrado, os quais me proporcionaram o conhecimento da Literatura além dos propósitos da minha dissertação.

A Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Haddad, pelas oportunidades.

Ao programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba, pelas portas que me abriram.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsas de estudos nos dois anos de mestrado.

*Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.*

*Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí
a desformar.*

*Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo.*

Manoel de Barros

RESUMO

Em *A poesia em pânico*, livro publicado em 1937, Murilo Mendes, o poeta das tensões e paradoxos conciliados, não é somente o autor que segue a cartilha da poesia moderna, trazendo para o seu poema um deslocamento do eu para os objetos, mas apresenta um lirismo intimista, por vias da subjetividade confessional e do erotismo, que se diferencia de seus outros livros. Tais elementos vêm, nesta obra, marcados por um eu lírico em pânico, que vivencia o sagrado e o profano em constantes tensões. O objetivo deste trabalho é, pois, investigar, por meio das análises dos poemas, os elementos estéticos e históricos que levaram Murilo Mendes a conceber uma tão diferenciada dicção em *A Poesia em Pânico*, com uma perspectiva subjetiva e intimista bastante diversa da dos livros anteriores e posteriores do autor. O trabalho parece inteiramente justificável pois a questão por ele levantada ainda não foi suficientemente estudada pelos críticos de Murilo Mendes, que, de maneira geral, não se voltaram para o intimismo e a subjetividade no poeta, tampouco em *A poesia em Pânico*, procedimentos esses cruciais neste livro. Para fundamentar nossa pesquisa, utilizamos algumas teorias do eu lírico, como a de Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, o qual defende a tese da despersonalização do eu lírico na modernidade. Em contraposição a essa crítica, nos valem das posições de, entre outros, Michel Hamburger, em *A verdade da poesia*, para mostrar que, apesar de moderno, Murilo Mendes também pôde ser íntimo e confessional. Também nos apoiamos nos estudos de Georges Bataille, aliás essencial para entendermos a ligação entre o sagrado e o profano explorada por Murilo Mendes em vários poemas do livro. Assim, levando em consideração o que estudamos e os apontamos que levantamos, confirmamos a nossa hipótese de que *A poesia em pânico* é um livro íntimo em que a subjetividade se constitui de maneira muito mais íntima que em outros, pois, se de um lado, encontramos um sujeito que não consegue comungar com o sagrado, porque quer fortalecer sua individualidade através do pecado que o isola de Deus, tornando-se mais individual, mais subjetivo. Do outro, o intimismo vai ser pensado pelas vias do erotismo, evocado sempre com sua face sagrada, porque dessa fusão erótica-sacra vai emanar o efeito extático, isto é, o êxtase poético, o mais alto grau de emotividade da poesia sacra.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira. Murilo Mendes. *A poesia em pânico*. Subjetividade lírica.

ABSTRACT

In *A poesia em pânico* (The Poetry in Panic), a book published in 1937, Murilo Mendes, the poet of tensions and conciliatory paradoxes, is not only the author who follows the book of modern poetry, but presents an intimate lyricism by paths of confessional subjectivity and eroticism, which differs from his other books. These elements come, in this work, marked by a poetic persona in panic, that experiences the sacred and the profane in constant tensions. The objective of this work is to investigate, through the analyzes of the poems, the aesthetic and historical elements that conduct Murilo Mendes to conceive a so differentiated diction in *A poesia em pânico* (The Poetry in Panic), with a subjective and intimate perspective quite different from that presented in the books previous and subsequent of the author. The work is justified, therefore, the question raised by him has not yet been sufficiently studied by the critics of Murilo Mendes, who, in general, neither turn themselves to the intimacy and subjectivity in the poet, nor in *A poesia em pânico* (The Poetry in Panic). In order to base our research, we use some theories of the poetic persona, such as Hugo Friedrich's *Estrutura da lírica moderna* (Modern Structure of lyrical), which defends the thesis of the depersonalization of the poetic persona in modernity. Contrary to this criticism, we use the positions of, among others, Michel Hamburger, in *A verdade da poesia* (The truth of poetry), to show that, although modern, Murilo Mendes could also be intimate and confessional. We also rely on the studies of Georges Bataille, which is essential to understand the connection between the sacred and the profane explored by Murilo Mendes in several poems of the book. Thus, taking into consideration what we have studied and pointed out, we confirm our hypothesis that *A poesia em pânico* (The poetry in panic) is a book in which subjectivity is much more intimately constituted than in others, where we find a subject who can not commune with the sacred, because it wants to strengthen its individuality through sin that isolates it from God, becoming more individual, more subjective. On the other hand, intimacy will also be thought of in the path of eroticism, evoked always with its sacred face, because from this erotic-sacral fusion emanates the ecstatic effect, that is, poetic ecstasy, the highest degree of emotionality of sacred poetry.

Keywords: Brazilian Literature. Murilo Mendes. *A poesia em pânico*. Lyrical Subjectivity.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - A POESIA EM PÂNICO.....	15
1.1 A crítica em pânico.....	15
1.2. A escrita em pânico.....	19
1.3 O sujeito em pânico.....	27
CAPÍTULO 2 - INTIMISMO, SUBJETIVIDADE E RELIGIOSIDADE EM A POESIA EM PÂNICO.....	29
2.1 "A danação".....	34
2.2 "A condenação".....	40
CAPÍTULO 3 - O DUPLO EM A POESIA EM PÂNICO.....	52
3.1 O "eu" duplo.....	58
3.1 Berenice.....	64
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS.....	79
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	84

INTRODUÇÃO

A categoria do eu lírico foi considerada por alguns estudiosos da literatura no século XX como problemática. Hugo Friedrich, por exemplo, em 1956, publica na Alemanha uma obra fundamental para a questão, *Estrutura da Lírica Moderna*, a qual teve um grande impacto na crítica literária brasileira e que até hoje norteia alguns estudos da área¹. Nesse livro, o crítico alemão defende a tese de que a poesia moderna tem como principal característica a “despersonalização” do eu lírico, que vai começar com Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e seguir durante o século XX:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. (FRIEDRICH, 1978, p. 38).

Essa “despersonalização” consiste na afirmativa de que a poesia da modernidade não é centrada na expressão de um eu, mas voltada para a linguagem, contrariando o postulado de subjetividade da lírica na *Estética* de Hegel, que emoldura a poesia do século XIX, pois para ele, “para alcançarem individualidade lírica viva, necessitam de uma ligação que deve ser de espécie interior e, portanto, subjetiva”. (HEGEL, 2014, p. 173). Para Hegel, com efeito, o poeta lírico tende a esquivar-se contra os objetos externos à sua consciência, tendo em vista que seu espírito precisa, essencialmente, da reclusão em si mesmo, para que, assim, possa explorar tudo que lhe é interior a fim de suprir suas necessidades de exteriorização. No entanto, na concepção do filósofo, apesar de o lirismo restringir-se ao que o homem tem de mais subjetivo, não pode, em hipótese alguma, fechar os olhos para o caráter universal da expressão lírica, que é fazer com que qualquer leitor, ao entrar em contato com a poesia, se identifique e sinta como o próprio poeta.

¹ A influência de Friedrich na crítica brasileira merece um estudo maior, uma vez que na Alemanha o autor foi contestado praticamente de imediato, após a publicação de sua obra por autores como Adorno em *Notas de Literatura I* e Käte Hamburger em *A Lógica da Criação Literária*.

Em vista disso, a proposição de Friedrich foi contestada por vários críticos, como Käte Hamburger (1986), Alfonso Berardinelli (2007) e Michael Hamburger (1968). Este último, em *A verdade da poesia*, argumenta a ilogicidade do afastamento do homem da poesia, pois, de todo e qualquer modo, ele se manifesta, inclusive pela sua linguagem, considerando que as escolhas de expressões e composição revelariam a subjetividade do poeta.

Michael Hamburger alega que o poema não pode surgir do nada, mas, sim, através de um criador com toda sua experiência:

A “consciência humana” e a “natureza do homem” – esses dois conceitos indicam por si mesmos porque a poesia nunca pode excluir o homem, enquanto ela for escrita por seres humanos em vez de máquinas (e até as máquinas são projetadas e criadas por homens). O que a poesia pode excluir, especialmente quando as palavras são colhidas ao acaso, divididas em seus componentes ou transformadas em padrões visuais ou de som na página, é a individualidade; mas, quando esses exercícios são significativos, eles revelam algo acerca da linguagem, e esta nos leva de volta a “consciência humana” e à “natureza do homem”. (HAMBURGER, 2007, p. 60).

O que poderia revelar a consciência humana senão o que resulta da sua própria natureza? As vivências de um homem, os caminhos que ele trilha e o conhecimento que adquire contribuem com o modo como ele se revela pela linguagem, não importa quão obscuro ele pareça se existe uma intenção poética. Quando, por exemplo, Friedrich alega que a poesia de Rimbaud é incomunicável, ele também afirma que essa maneira é uma pretensão de seduzir o leitor através da deformação. O que seria, pois, essa pretensão, senão fruto da consciência do poeta, ou melhor, de sua imaginação? Deste modo, como este crítico pode sustentar que a poesia é despersonalizada?

Em Murilo Mendes, a perspectiva do autor de *A verdade da poesia* é fácil de ser visualizada, pois, embora sua poesia seja de forma geral marcada pelo hermetismo, o sujeito lírico muriliano apresenta questões bastante complexas, sobretudo quando nos atentamos à *A poesia em pânico*, a qual, segundo a nossa hipótese, marca um momento único no que concerne à sua obra poética, tendo em vista que abre para novas questões da subjetividade lírica do poeta, apresentando diversos graus de intimidade que vão do confessionalismo mais desnudado até a dissolução do eu no outro, causando tensões e duplicidades que não se resolvem.

Dessa maneira, são várias as formas em que o intimismo se faz presente na lírica de Murilo Mendes, sendo que uma das mais recorrentes em *A poesia em pânico* é o estilo confessional. No entanto, antes de tomar a confissão como um gênero literário que objetiva expressar a intimidade de um sujeito em termos discursivos, é preciso salientar que, *a priori*, esse tipo de escrita, presente em quase todos os momentos da literatura ocidental, assinala um pensamento de caráter cristão.

Em Murilo Mendes, especificamente em *A poesia em pânico*, notamos que da forma confessional religiosa, ele vai buscar, como elemento essencial, a declaração, isto é, o ato de ser sincero². É, pois, essa “sinceridade” que marca o intimismo que o poeta juiz-forano imprimiu no livro, na qual iremos adentrar durante nosso trabalho. Entrementes, a confissão lírica que vislumbraremos em Mendes dar-se-á tanto pelas vias do sagrado como do profano, por meio de um eu lírico que deslizará entre os dois polos, confundindo-os. E dessa confusão/fusão o intimismo também emergirá, haja vista que encontrará o erotismo, que “é um dos aspectos da vida interior do homem”. (BATAILLE, 2017, p. 53).

Para percorrer esta trajetória de pensamento, compomos esse trabalho em três capítulos, sendo que, no primeiro, apresentaremos o nosso *corpus* de investigação, *A poesia em pânico*. Acreditamos que essa exposição seja pertinente principalmente para que o leitor não iniciado no livro compreenda os motivos pelos quais o consideramos uma obra singular dentro do acervo que constitui sua obra poética, especificamente os seus poemas. Deste modo, no primeiro momento desse capítulo, trataremos sobre a estrutura de *A poesia em pânico*, e discutiremos as questões editoriais do livro, incluindo, aí, suas variantes, alterações e substituições de versos, até mesmo subtrações de poemas inteiros. Também abriremos uma discussão a respeito de como a crítica literária recepcionou o livro, a fim de, sobretudo, mostrar a quão escassa foi a fortuna crítica dele, e de que forma essa pesquisa contribui para a discussão da obra e do autor.

No segundo capítulo, abordaremos em primeiro lugar a religiosidade em Murilo Mendes, principalmente as influências sofridas pelo poeta durante sua vida. Depois disso, nos deteremos nas análises de alguns poemas que tocam o tema da

2 Segundo Achcar, “Allen mostra que o termo da retórica antiga que mais se aproxima da ideia de sinceridade é *fides*, ‘confiança’ ou ‘pacto de lealdade’. Como termos técnico, *fides* descreve uma relação não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, que se trate de uma peça oratória, quer de um poema”. (ACHCAR, 1994, p. 44).

religiosidade, sobretudo aquelas que mais se aproximam das formas religiosas, a confissão e a lamentação, para entendermos como o eu lírico vivencia as tensões entre o sagrado e o profano.

No terceiro capítulo abordaremos o tema do duplo, nos ocuparemos em analisar o “Meu duplo”, poema que nos levou ao encontro de outros, haja vista ser ele divisível em 4 partes, as quais trazem vários conflitos que também estão presentes em todo livro, principalmente o conflito erótico-sacro.

De modo geral, os poemas que escolhemos para análise mais profunda foram “A danação”, “A condenação” e “O meu duplo”, os outros, como “O impenitente”, “O renegado”, “O saque”, “Os dois estandartes”, “Segunda natureza”, “Nós”, “A uma mulher”, “O amante invisível”, “O amor e o cosmo” e “O amor sem consolo” serviram para complementá-los, bem como para confirmar nossa hipótese. O critério de escolha dos poemas se deveu porque os consideramos bastante importantes, sobretudo pelo tema que faz suscitar, os quais pretendemos abordar nesse trabalho, como a religiosidade e o erotismo. Não citamos outros porque acreditamos que esses foram suficientes para abarcar a grandeza desse livro que é *A poesia em pânico*.

Assim, este trabalho objetiva investigar, através das análises dos poemas, os elementos estéticos e históricos que levaram Murilo Mendes a conceber uma dicção tão diferenciada em *A Poesia em Pânico*, dicção esta íntima e confessional, bastante diversa dos livros anteriores e posteriores do autor. Um tal trabalho se deixa justificar claramente na medida em que a questão tal como a elaboramos não foi ainda suficientemente estudada pelos críticos de Murilo Mendes, que, de maneira geral, não se voltaram para a intimidade e a subjetividade no poeta, tampouco em *A poesia em Pânico*, procedimentos esses cruciais neste livro. Além disso, acreditamos que o estudo seja relevante para que a poesia desse poeta, a quem consideremos grandiloquente, seja vista a partir de outras perspectivas menos evidentes, como a subjetividade, para que sua obra não se perca em repetições desnecessárias.

Portanto, buscaremos, através das análises dos poemas do livro, levantar as questões que foram suscitadas nessa introdução, a fim de atingir os objetivos propostos no Projeto que lhe deu origem.

CAPÍTULO 1: A POESIA EM PÂNICO

Saudemos Murilo
Perenemente em pânico
E em flor.
(Manuel Bandeira)

Antes de iniciar as análises dos poemas, acreditamos ser necessário apresentar algumas questões referentes ao livro *A poesia em pânico*, uma vez que encontramos poucos estudos a respeito dessa obra. Em vista disso, a proposta desse capítulo, primeiramente, é mostrar alguns pressupostos críticos que foram vislumbrados por estudiosos bastante importantes, sobretudo no que diz respeito a sua religiosidade, tema deste capítulo, como as leituras sobre o livro realizadas por Lúcio Cardoso (1939), Mário de Andrade (1939), José Guilherme Merquior (1964) José Paulo Paes (1987), Luciana Stagnano-Pichio (1994), Murilo Marcondes de Moura (1995) Laís Corrêa (2000), Davi Arrigucci (2000). Após isso, nos deteremos na parte mais estrutural do livro, como, por exemplo, a quantidade de poemas, as variantes que sofreu em cada edição, bem como os temas que permeiam os poemas. Consideramos ser pertinente essa apresentação do livro, bem como vai ajudar o leitor a entender melhor as questões e temas que o poeta juiz-forano imprimiu nesse livro. Para finalizar, abordaremos o sujeito lírico do livro, tendo em vista que pressupomos que não é só a poesia que se encontra em pânico, mas sobretudo o “eu” do discurso que vivencia as tensões refletidas no texto, postulado, aliás, básico desse trabalho.

1.1 A CRÍTICA EM PÂNICO

A poesia em pânico é um livro que dispõe de uma crítica escassa, qual, embora norteadora, reitera exaustivamente alguns temas, como a religiosidade. Este ponto de vista é anunciado pelo escritor Lúcio Cardoso em 29 de Janeiro de 1939, em uma das primeiras abordagens críticas a respeito dessa obra observa:

“Da ‘A Poesia em Pânico’ não é preciso citar nenhum verso. Todos eles falam a mesma linguagem, colocam o mesmo problema. São dois temas, ou antes, duas bocas que rugem sob o aguilhão da mesma fome, o amor ou a morte, a paz ou o desespero. Que poderão os bons

católicos, cujos olhares jamais se turvaram diante das graves questões que se processam nas profundezas da carne - que poderão eles, cuja fé nunca vacila porque também nunca atinge as posições extremas, que poderão dizer deste livro inconformado e cheio de gritos, crispados por uma raiva que não raras vezes parece conter um bafo diabólico?”. (CARDOSO, 1939, p.5).

Cardoso nos adverte para uma tensão que é justamente uma das características recorrentes e marcantes em *A poesia em pânico*, é, sobretudo, uma das questões que iremos desenrolar melhor no terceiro capítulo, haja vista que o jogo de elementos contrários faz surgir um duplo do eu lírico, entretanto, não um duplo que vivencia o sagrado e o profano em justaposição, mas sim, em uma diluição de um no outro.

Em seguida, Cardoso parte para uma das questões mais destacadas pelos leitores de Mendes, a religiosidade, com a finalidade de discuti-la e, a partir dela, proferir seu posicionamento em contraposição aos seus contemporâneos católicos. Sua indagação irônica questiona a recepção que “os religiosos” teriam do livro, haja vista que há nele a manifestação de um catolicismo não convencional. Assim, percebemos que o crítico nos aponta para dois rumos, o primeiro referente à disparidade e o duplo, e o segundo sobre uma religiosidade transgressora.

Foi, partindo desse pressuposto de um catolicismo que fugia do convencional, que Mário de Andrade, em 14 de Setembro de 1939, meses após a crítica de Cardoso, dispara em seu artigo intitulado “A poesia em Pânico” “[...] sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de MM, a sua falta de... universalidade”. (ANDRADE, 1994, p. 33). Mais adiante o crítico afirma que

[...] a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas para com a religião, além de um não raro mal gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. (ANDRADE, 1994, p. 34).

Mas, o que poderíamos esperar de um poeta espirituoso e anarquista como Murilo Mendes senão a desmoralização das formas permanentes? O catolicismo do autor mineiro não era o mesmo catolicismo de Ismael Nery, tampouco de Jorge de

Lima ou dos poetas católicos do modernismo, que revela uma religiosidade passiva temerosa e convencional.

É especialmente em *A poesia em pânico* que o poeta juiz-forano deixa transparecer seu lado heterodoxo da religião. Assim, por seus versos serem tão peculiares, são vistos por Mário de Andrade como pouco universal. No entanto, contrário à opinião de Mário de Andrade, encontramos um artigo de José Paulo Paes, que primeiramente foi publicado em *Gregos e baianos* (1987)³, que dialoga com a citação referida anteriormente:

é precisamente nessa desenvoltura, nesse suposto mau gosto e nessa preocupação com as “modas temporárias” que melhor ressalta a vertente surrealista de Murilo Mendes, comunicando-lhe à poesia religiosa uma ágil modernidade e impedindo-a de esclerosar-se no hieratismo. (PAES, 2008, p. 119).

O surrealismo, que revigora a questão religiosa em sua poesia de maneira jamais vista em nossa literatura, será, então, o segundo tema mais reiterado pela crítica mais significativa de Murilo Mendes. Para Paes, o surrealismo em *A poesia em pânico* refletia-se por meio das tensões das imagens, bem como do inconformismo com as formas bem definidas, ou como a negação a qualquer coisa que exigisse seguir uma cartilha, como a religiosidade e seus dogmas. Outro leitor do livro, Davi Arrigucci (2000), também discute o lado religioso do poeta e nos mostra o quão Mendes foi prolífico quando soube casar o movimento de vanguarda com o Catolicismo. Tal posicionamento é paradoxal quando pensamos que “[...] a revolta surrealista tem por alvo principal os valores da civilização racionalista e cristã”. (ARRIGUCCI, 2000, p. 109). No entanto, este é um procedimento conexo quando descortinamos, especialmente em *A poesia em Pânico*, eu líricos sacrílegos, heterodoxos, os quais atestam sua filiação com o mal, o que não deixa de ser um ataque aos preceitos do cristianismo. O próprio Murilo Mendes declara em seus *Retratos Relâmpagos* que do Surrealismo, tomou-lhe apenas o que o interessava, “[...] além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares”. (MENDES, 1994, p.1238).

De fato, o vocabulário religioso nesse autor dá-se por meio das tensões dos elementos que compõe o duplo sagrado-profano, como por exemplo: Deus/demônio,

³ E agora consta em *Armazém Literário* (2008),

Graça/pecado, bem/mal, inferno/céu, maldito/divino, alma/corpo, vida/sangue, amaldiçoei/amei, Maria/Madalena, Job, condenado, falso profeta, profanar, manchar, corpo da Igreja, anjos, rosa virginal, , aleluia gloriosa, hóstias puras, fogo, Cristo, culpa original, paz, monge, culto, pedra. Além disso, encontramos também expressões linguísticas reiteradas no discurso bíblico, como “Meus irmãos”. “Ó”, “Ai de mim”, “Ah”, “Ó Deus”, “Vinde a mim”, “Eu sou” e etc.

Sobre isto, Luciana Stegnano-Picchio (1994) comenta que o livro apresenta um extenso vocabulário bíblico a fim de nos fazer compreender a possibilidade de justapor os problemas sociais ao religioso. Apesar disso, acreditamos que a religiosidade de *A poesia em pânico*, além de estar ligado ao social, é também íntima, individual e subjetiva, haja vista que não se pode negar que exista certa particularidade no que diz respeito à posição religiosa desse eu lírico no livro, pois ele fere os preceitos do Catolicismo⁴.

Em uma perspectiva diversa, mas igualmente complementar a esta, o amor é outro tema importante no livro. Para Merquior, o amor que o poeta manifesta em *A poesia em pânico* é contraditório, tendo em vista que “a Igreja do poeta convertido pode disputar à amada o domínio místico-erótico de seu cantor” (MERQUIOR, 2013, p. 75), como podemos presenciar em poemas como “Ecclesia”, “A usurpadora”. “Igreja Mulher”. Além disso, o crítico aponta para o quão consciente vive o eu lírico ao que concerne a sua convivência com o pecado.

Por sua vez, Laís Corrêa Araújo aponta em *A poesia em pânico* um “discurso do Amor em Pânico”. Para essa autora, o livro representa o momento em que Murilo Mendes dá um salto maior ao que diz respeito a sua criatividade poética:

o poeta ousa entregar-se, porquanto em pleno domínio do processo criador, a uma inteira alegria e clareza semântica, à dança, à música do verso aberto, a um balé contrapontístico em que se revezam, com a mesma função na estrutura geral do poema, o vocal e o instrumental. (ARAÚJO, 2000, p. 86).

Além disso, a estudiosa acredita que nesse livro existe uma comunicação fervorosa, bastante expressiva, sobretudo porque, segundo a sua opinião, o discurso do eu lírico é, antes de tudo, situado pela paixão. O que podemos analisar em poemas

⁴ No meu trabalho de conclusão de curso fiz uma abordagem a respeito da religiosidade, intitulado como “O catolicismo às avessas em Murilo Mendes”.

como “A usurpadora”, no qual o poeta vê-se atordoado pelo “violento amor e a ternura”.

1.2 A ESCRITA EM PÂNICO

Em relação às escolhas formais do autor neste livro, faz-se necessário voltar à leitura de Mário de Andrade, que, além de ter ressaltado o “mau gosto” do poeta com a religião, apontou também para as questões técnicas e formais do livro:

Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correto mais monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das ideias. A linguagem é oralmente correntia, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o caráter. Às vezes há mesmo uma velocidade irrespirável. As frases não se expiram: acabam. Mas novas frases lhes sucedem, montando uma nas outras, galopadas, tumultuárias envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes. (ANDRADE, 1972, p. 49).

Não é possível afirmar com certeza, mas, talvez tenha sido pela crítica de Mário de Andrade que Murilo Mendes tenha suprimido alguns poemas e modificado algumas de suas poesias, haja vista que essa crítica sobre a sua primeira edição foi proferida em 1939 e a segunda edição do livro ocorreu em 1959.

O livro de poemas de Murilo Mendes *A Poesia em Pânico*, abarca em sua última edição 52 poemas, os quais não estão seccionados como alguns livros anteriores e posteriores do poeta. A obra foi produzida entre os anos de 1936 e 1937, tendo recebido três variantes. A primeira edição foi publicada em 1938, pela Cooperativa Cultural Guanabara no Rio de Janeiro; a segunda versão, como dito acima, foi publicada quando o volume foi inserido no livro *Poesia (1925- 1955)*, no ano de 1959 na edição da J. Olympio; e a terceira edição, se deu na publicação em 1960 pela mesma editora, com correções realizadas pelo próprio Murilo Mendes. Nosso trabalho propõe analisar esta última edição, reeditada em 1994 pela editora Nova Aguilar, que não só reuniu os poemas de *A poesia em pânico*, mas de toda obra poética de Murilo Mendes, inclusive toda sua prosa. A quantidade de poemas é a mesma, 52, que se mantém na mesma sequência da edição de 60.

As variantes do livro demonstram, porém, alterações de palavras como também subtrações e adições de versos inteiros de uma publicação para outra. Além disso, o poeta retirou alguns poemas do livro, como por exemplo: “Tu⁵” e “O pecador⁶”, os quais reiteram temas presentes nos poemas que foram preservados na última edição de *A poesia em pânico*, como o amor e a religiosidade. Em “Tu”, por exemplo, podemos identificar um sujeito lírico que expõe seu culto a uma mulher. Também notamos que existe uma recorrência excessiva aos adjetivos que tentam caracterizar esse “Tu”, ao mesmo tempo terrível e bela para o poeta. Marcando, portanto, aquele ponto de tensão entre as imagens tão recorrente no autor e em toda sua obra.

Além disso, observando os poemas que já haviam sido escolhidos por Murilo Mendes para compor a edição final de *A poesia em pânico*, notamos que, de certa forma, nele existem textos que assemelham-se bastante a esse, como, por exemplo, o “Poema do fanático⁷”, o que, de certa forma, justificaria o corte desse texto.

Por sua vez, em “O pecador”, embora o título aponte para um contexto religioso, está ligado também ao amor, haja vista que o pecado é consequência do sentimento desenfreado que o eu lírico parece não conseguir controlar e que, por esse motivo, o castiga. Assim como “Tu”, o poema “O pecador” apresenta semelhanças temáticas e formais com os textos poéticos que permaneceram. Como exemplo podemos citar poemas cujos títulos estarão ligados ao conceito de pecado, como os dois que analisarei no próximo capítulo: “A condenação” e “O condenado”. Portanto, nossa

5Eu te amo porque és terrivelmente bela e simpática/ Pelo teu olhar de soberana/ Pela desarmonia simétrica do teu corpo/ Pelo teu olhar que não pousa em ponto algum/ Pela tua testa onde se abrigam vastos pensamentos/ Pela multiplicidade felina de teus movimentos/ E pela tua contemplativa imobilidade. / Eu te amo pela encenação de tua vida/ Pela elegância de tuas formas de tuas maneiras de teus vestidos/ Pela ternura em que envolves os poetas meus sucessores/ Eu te amo porque és uma grande atriz! (MENDES, 1994, p. 1641).

6Glória, orgulho da vida, poder do mundo!/ Quis possuir tudo isto desde cedo./ Amor, meu castigo. Minha febre,/ Violento amor, sempre fui teu escravo./ Meus olhos sofrem dia e noite./ Antes eu fosse cego de nascença!/ (Eu precisava de um milagre maior, / Precisava de mais caridade que os cegos)./ Tu, ó Deus, permites até hoje que Satan me tente/ E não me deixes roçar Teu manto branco; /Estou cansado de percorrer a vida sem repouso.../ Já chorei tantas vezes em volta do paraíso: / Ó Deus meu e de todos, faze-me agora retornar ao princípio! (MENDES, 1994, p. 1642).

7Não bebo álcool, não tomo ópio nem éter,/ Sou o embriagado de ti e por ti./ Mil dedos me apontam na rua:/ Eis o homem fanático por uma mulher. // Tua ternura e tua crueldade são iguais diante de mim/ Porque eu amo tudo o que vem de ti./ Amo-te na tua miséria e na tua glória/ E te amaria mais ainda se sofresses muito mais. Caíste em fogo na minha vida de rebelado. Sou insensível ao tempo – porque tu existes./ Eu sou fanático da tua pessoa,/ Da tua graça, do teu espírito, do aparelhamento da tua vida. Eu quisera formar uma unidade contigo/ E me extinguir violentamente contigo na febre da minha, da tua, da nossa poesia. (MENDES, 1994, p. 194).

hipótese é que talvez Murilo Mendes tenha retirado textos que na sua opinião pareciam repetitivos e desnecessários ao livro em sua versão final.

O fato é que vários outros poemas também foram retirados por Mendes na última edição do livro. Ao todo foram extraídos 22 textos, um número bastante significativo, haja vista que em sua edição original o livro contava em média 72 poemas e na edição revisada constam 52.

Além de retirar alguns textos do livro, *A poesia em pânico* sofreu correções no que concerne às variantes de outros textos. De fato, é pertinente noticiar que todo livro, com exceção de “Amor-vida” e “Viver morrendo”, passou por alterações. Um bom exemplo disto é o “Poema visto por fora”, em que o cotejo das modificações na última publicação nos aponta para interessantes questões. Vejamos como era na primeira edição pela Cooperativa Cultural Guanabara (1938):

O espírito da **Poesia** me arrebatava
Para a região sem forma onde passo **longas horas** imóvel
Num silêncio de antes da criação **das coisas, aterrorizante.**
Súbito estendo **o braço direito na amplidão** e tudo se
[encarna

O esterco novo da volúpia aquece a **terra**
Os peixes **brotam na amplidão do oceano.**
As massas precipitam-se na praça **pública**
Os bordéis e **as** igrejas **as** maternidades e **os** cemitérios
Levantam-se no ar para o **Bem** e para o **Mal.**

As diversas personagens que encerrei
Deslocam-se **uma das outras, fundando** uma comunidade
Que eu presido ora triste ora alegre.

Não sou Deus porque parto para Ele
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um fim único⁸!
(MENDES, 1994, p. 1639).

Agora, na última edição de 1960:

O espírito da **poesia** me arrebatava
Para a região sem forma onde passo **longo tempo** imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.
Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:
O esterco novo da volúpia aquece a terra,
Os peixes **sobem dos porões do oceano,**

8 As partes em negrito marcam as alterações que o poema sofreu de uma edição para outra.

As massas precipitam-se na praça pública.
Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
Levantam-se no ar para o **bem** e para o **mal**.

Os diversos personagens que encerrei
Deslocam-se **uns dos outros, fundam** uma comunidade
Que eu presido ora triste ora alegre.

Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um fim único.
(MENDES, 1994, p. 185)

Comparando uma edição a outra, percebemos que houve várias alterações de diferentes níveis, a título de exemplo, no 1º verso houve a troca da vogal **p** maiúscula pela minúscula na palavra “poesia”, o que poderia indicar o movimento de dessacralização que perpassa pelo livro e que poderemos atentar nas análises dos próximos capítulos.

Já no 2º verso, a expressão **longas horas** foi substituída por **longo tempo**, acreditamos que pelo motivo de que a primeira expressão havia atribuído ao poema um tom mais cotidiano e o poeta gostaria de ter conferido certo grau mais universal. No 3º verso, houve a remoção da palavra **aterrorizante**, concedendo ao poema um tom mais implícito e misterioso. No 4º verso, o autor suprimiu **na amplidão**, como também acrescentou dois pontos (:) no final. No 5º, acrescentou a vírgula após a palavra terra, provavelmente porque não seria um caso de *enjambement*, tendo em vista que o verso seguinte não precisaria de um complemento do anterior. No 6º, os peixes já não brotavam na amplidão do oceano, mas subiam dos porões dele, talvez porque brotar não significa subir até a superfície, além de que a troca de amplidão por porões sugere que o poeta quisesse enfatizar aquilo que vem de muito baixo. No 7º, adicionou o ponto no final do verso, acreditamos que seja o mesmo caso do 5º verso. No 8º, retirou os artigos “os” e “as”, que nos leva a pensar que quisesse se referir às igrejas e aos bordeis de forma generalizada e não de forma específica. Logo no 9º, trocou as letras de maiúsculas para minúsculas das palavras **bem** e **mal**. Essa é uma troca significativa uma vez que, ao colocá-las em minúscula, o autor torna os termos mais banais, mais humanos, mais particulares e rebaixados.

No 10º verso, trocou **as diversas** por **os diversos**, e mais, por consequência, o 11º verso pede modificações, pois já não pode ser mais **uma das outras**, mas **uns dos outros**, nesses casos, provavelmente porque quis enfatizar que o eu lírico é

masculino e não feminino, fato que veremos em todos os poemas de *A poesia em pânico*. No 13º verso acrescentou a vírgula no final, que se configura como uma pausa, logo no 15º houve o apagamento do ponto de exclamação, o que nos sugere que o poeta quis tirá-lo para demonstrar um certo controle ou repressão da emoção.

Como observado acima, percebemos que houve várias trocas de palavras, mas vimos que muitas modificações foram feitas no que diz respeito à estrutura sintática do poema, pois Murilo Mendes recorreu à pontuação, à vírgula e aos dois pontos para dar pausas nos versos que na primeira edição não existiam e por fim, o poeta retirou o ponto de exclamação que, em nossa opinião, o verso final não carecia, sobretudo pela sua extensão que acabava anulando o tom enfático que poderia dar ao poema.

Portanto, houve mudanças não só vocabulares, mas sonoras também, haja vista que estão intrinsecamente ligadas. Além disso, as pausas contribuíram para melhorar o ritmo do poema, considerando que, como bem apontou Mário de Andrade a respeito da primeira publicação de *A poesia em pânico*, havia “mesmo uma velocidade irrespirável” (ANDRADE, 1972, p.49) em alguns poemas publicados na edição de 1938.

Como bem dissemos no início do texto, os poemas não são seccionados, e, na verdade, eles dividem-se por temas. Além disso, também merece a atenção o fato de que os textos que iniciam e terminam o livro funcionam como chaves de abertura e fechamento do livro. O primeiro, “Poema visto por fora”, que não por acaso é o transcrito acima, traz particularmente muitos elementos que serão trabalhados nos textos subsequentes, sendo o que podemos chamar de “poema síntese”. Nele já se antevê questões importantes do livro como, a metalinguagem, o êxtase que está intrinsecamente ligado à criação artística, o corpo ligado ao profano, o espiritual à religiosidade, os opostos, o alto e o baixo, e o duplo como fator centralizador de todos os procedimentos poéticos.

Por outro lado, ironicamente o último poema chama-se “Começo”, o qual pelo título soa tão contraditório pela posição em que ele se encontra no livro, entretanto, a contradição é, como dito, coerente ao estilo muriliano. Apesar disso, a intenção do poema é de voltar ao início, “para o mundo de onde saí pelo pecado” (MENDES, 1994, p. 309). No entanto, é só um desejo que não foi e nunca será realizado, pelo menos não nesse livro, o que significa dizer que as tensões não se resolvem.

Portanto, apesar de *A poesia em pânico* ter apresentado variações da primeira à última edição em 1960, este foi um livro bem pensado e arquitetado pelo poeta de

As metamorfoses, haja vista que, como bem declarou Antonio Candido em “O lúcido visionário”: “o fato é que nele [Murilo Mendes] a imaginação transbordante se desdobrava em projeto, traçado com rigor e executado de maneira meticulosa”. (CANDIDO, 2001, p.15).

No entanto, é possível que talvez o poeta realmente não quisesse imprimir o tom daquele modernismo que Andrade aderira, conferindo em *A poesia em pânico* um novo direcionamento ao que concerne às suas nuances. Além disso, o crítico paulista confessa que “poucas vezes a nossa poesia atingiu tais acentos de paixão e de angústia” (ANDRADE, 1972, p. 52), como aquelas que o poeta juiz-forano imprime em sua poesia:

Uma dor perdulária levada impiedosamente ao extremo limite da autopunição; um desregramento congestionado que descrê da sua própria fé, maltrata seus próprios ideais, ignora o escândalo; uma paixão enceguecida, marcada por uma sinceridade silvestre [...] um desespero sexual que vê pra castigar a amada e constantemente a doura de encantos vulgares e infíéis; era natural que tantos desequilíbrios assim ajuntados pusessem a arte em fuga e a poesia em pânico. Mas juntados que foram por um espírito absolutamente invulgar, criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea, e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor. (ANDRADE, 1972, p. 52).

O tom altissonante, “o discurso da eminência” vai ser uma das características bem marcantes na poesia de Murilo Mendes, sobretudo no que diz respeito *A poesia em pânico*, no qual a expressão íntima do eu lírico ganha contornos confessionais dramáticos e emotivos, em uma dicção alta, que tangencia o sublime, ao mesmo tempo em que evoca com a mesma força seus contrários. Não eventualmente, o primeiro verso do poema que inicia o livro aponta para o estado sagrado em que se encontra o poeta no exercício de seu trabalho artístico:

O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel/
Num silêncio de antes da criação das coisas [...].
(MENDES, 1994, p. 285).

Partindo do que ressalta o poema, podemos dizer que a ideia de “o espírito da poesia” arrebatado remete à ideia de inspiração, isto é, o poeta tomado por uma força

maior, que está bem descrita no *Íon*, de Platão (2017), e que foi reformulada por toda a história da poesia. No que concerne a essa região sem forma, antes da criação das coisas, dá para pensar que o espírito da poesia o leva para o início, confirmando o que Cortázar⁹ (1999) fala sobre a poesia corresponder ao estado mais primitivo da humanidade, o momento inicial da criação.

A dramaticidade, proveniente de uma exaltação emocional, e causada pela tensão que se estabelece em grande parte dos poemas do livro entre o eu lírico e o seu duplo que nunca se resolve, faz com que *A poesia em pânico* se destaque especialmente das outras obras do autor, não somente por causa das tensões, haja vista que a encontraremos desde o seu livro inicial. Mas é que nele, os polos opostos se atraem de forma erótica, em que o “eu” precisa do outro para se estabelecer. Existe, então, uma necessidade de fusão, de diluição entre eles, que causa questionamentos o tempo todo no eu lírico, agitando-o, deixando em pânico.

A hipótese de que *A poesia em pânico* tem, no que se refere à constituição da subjetividade lírica, um grau de singularidade maior que as outras obras do poeta, como também do próprio repertório poético do modernismo, foi abordada por Luciana Stegagno Picchio (1994), que afirma ser este livro é um dos poucos exemplos em que Murilo Mendes exercerá aquele surrealismo-lúcido, que de certa forma, “separa a experiência modernista brasileira da francesa e em geral da hispano-americana” (PICCHIO, 1994, p.1639). Isso significa dizer que, apesar de enigmática e com fortes caráter de dramaticidade, *A poesia em pânico* se configura como lúcida pelo fato de que o poeta juiz-forano sempre prezou pelo rigor formal, considerando, obviamente, que a grande poesia não provém somente da inspiração, mas também se realiza no árduo e racional trabalho da forma.

De fato, não se pode contestar o ponto de vista da autora nesse sentido, pois, nesse livro, percebemos que o autor de *As metamorfoses*, apesar de utilizar imagens contrastantes que causam tensões irresolvíveis no poema, consegue equilibrá-las por meio de um vocabulário sofisticado e da construção poética que segue a cartilha, apesar de atualizada, dos tradicionais manuais de poética. Cabe aqui lembrar o

9 “Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceitual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das coisas mesmas e não dos nomes que acabam ocultando as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem porque a direção analógica é neles *intencionada*, erigida em método e instrumento”. (CORTÁZAR, 1999, p. 256).

cuidado com as questões sonoras e mesmo à métrica, que apesar de irregular, mostra um cuidado na construção do verso.

Acerca disso, a estudiosa também compartilha em sua apresentação das diversas edições de *A poesia em Pânico* uma declaração do poeta, na qual ele confessa que nesse livro estava preocupado em conciliar elementos díspares, ou seja, ir contra os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano. Mais do que provocar seu leitor, Murilo Mendes queria realizar uma poesia aporística quando aproxima duas realidades distintas, como podemos notar no poema “A destruição”:

Morrerei abominando o **mal** que cometi
 E sem ânimo para fazer o **bem**.
 Amo tanto o **culpado** como o **inocente**.
 Ó **Madalena**, tu que dominaste a força da carne,
 Estás mais perto de nós do que a **Virgem Maria**,
 Isenta, deste a eternidade, da culpa original.
 Meus irmãos, somos mais unidos pelo **pecado** do que pela
[Graça]
 Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
 Que existirá até a consumação do mundo.
 (MENDES, 1994, p. 287).

Sobre a “conciliação de contrários” em Murilo Mendes, primeiramente apontada por Manuel Bandeira (1994), Murilo Marcondes de Moura (1995) debruçou-se de maneira significativa sobre o assunto em seu livro *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. Para esse crítico a imagem poética moderna “[...] consiste na combinatória radical de elementos os mais disparatados, sendo ainda que o seu produto cria algo novo cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la”. (MOURA, 1995, p. 25).

Nessa perspectiva, podemos afirmar que os elementos opostos bem evidentes no poema acima como o mal/bem, culpado/inocente, Madalena/Virgem Maria, pecado/Graça, não só reproduzem a realidade como a expandem, haja vista que existe no poema uma síntese ligada a estes pares de contrário que é a própria “Destruição”, por pertencer à comunidade do desespero. Portanto, a tensão e a dramaticidade em Murilo Mendes, especialmente nesse poema, ocasionam uma consequência: uma nova realidade. As tensões irresolvíveis, a exposição íntima e confessional dos conflitos internos do sujeito lírico, marcam o livro por um sentimento

de agonia e angústia, em um tom de “pânico”, diferenciando-se dos outros livros do autor.

1.3 O SUJEITO EM PÂNICO

José Guilherme Merquior (2013), em *Razão do Poema*, entrevê esta perspectiva e alega que “é somente a poesia nunca o poeta, a rigor, quem, na sua obra, entra em pânico. Porém se a poesia entra em pânico, é por se ter aberto ao mundo, e por se ter agitado com ele”. (MERQUIOR, 2013, p. 75). Embora a poesia esteja realmente em pânico como o próprio título do livro indica, não é possível que o poeta também não esteja, haja vista que o próprio Murilo Mendes já havia declarado em uma de suas entrevistas que

A poesia para mim vence a morte porque o texto ocupa nosso espaço intelectual, o texto é uma afirmação de vida, o texto é não só uma projeção da nossa personalidade: é também, um ponto de ligação com a comunidade. O texto para um poeta é qualquer coisa de definitivo. (MENDES apud RIBEIRO, 2001, p. 117).

Portanto, se o escritor mineiro admite que o texto seja uma projeção da personalidade do poeta, podemos afirmar que não é somente a poesia que entra em pânico em seu livro, mas, primeiramente, ele mesmo.

A partir do que foi estudado tanto no que diz respeito ao corpus do nosso trabalho bem como em outros livros de poemas, percebemos que o intimismo foi um tema se nunca, muito pouco estudado pela crítica de Murilo Mendes, tanto que, como vimos, a sua fortuna crítica não atentou para este tema, talvez porque não haja uma predominância no que concerne a integralidade de sua obra poética, embora encontremos avulsamente poemas dispersos em alguns livros do poeta mineiro que correspondem a essa natureza íntima .

No entanto, ao pesquisar e estudar *A poesia em pânico*, notamos que existe no livro algo bastante peculiar que parece, em nossa opinião, divergir de suas obras anteriores e posteriores: reserva-se ao fato de que apresenta um grau de subjetividade e intimismo maior que os outros, além de encontrarmos diversos graus de intimidade que vão do confessionalismo mais desvelado até a dissolução do eu no outro, causando conflitos e duplicidades que não se resolvem, como já ressaltamos na introdução.

O subjetivismo e intimismo de *A poesia em pânico*, de maneira mais geral, estarão ligados àquela “sinceridade severa” para a qual apontou o autor de *Macunaíma*. Neste livro, o eu lírico apresenta essa “sinceridade severa” de diversas formas, a partir de temas variados, como por exemplo, o amor, a poesia, a liberdade, a mulher e o feminino, o erotismo, o sonho, que, segundo Sergio Lima (1995) em *A aventura surrealista* são os principais objetos de questionamentos do movimento surrealista:

O surrealismo apresenta-se, como uma tomada de posição, de mais consciência, e de uma atuação específica no real. É uma atitude e um comportamento, é um gesto radical. O surrealismo é, portanto, uma posição e a atuação que dela decorre, compreendendo as contradições e tensões que iluminam o próprio trajeto. O seu âmbito é o de arrancar o homem de si mesmo, de o buscar em seu mais fundo e de o despregar para o mais intenso Amor e da Poesia, numa realidade re-velada, aquela da Revolução permanente, enfim, aquela da descoberta do ser e da afirmação de sua inquietude, de sua errância mesma. (LIMA, 1995, p. 25).

Não é por acaso que Murilo Mendes vai imprimir nos poemas de *A poesia em pânico* certo aporismo na maioria dos textos, sobretudo em alguns de caráter religioso em que o eu lírico parece não conseguir se livrar dos seus pensamentos profanos, os quais lhe causam angústia.

Além disso, o intimismo nessa obra está intrinsecamente ligado à paixão, como bem notou Laís Araújo (2000), e como podemos observar em alguns poemas, especialmente naqueles nos quais se refere tanto à mulher quanto à igreja; Nesses, o poeta juiz-forano vai modular certo grau de êxtase, no sentido de que haverá no eu lírico o desejo de união, isto é, a vontade de comungar com o outro para tornarem-se uno. Esse desejo, por exemplo, pode ser visto em poemas como “Poema do fanático”, “Ecclesia”, “A uma mulher”, “O átomo”, “O amante invisível”, “Poema passional” e em o “Poema condenado”, os quais analisaremos precisamente no terceiro capítulo.

Portanto, é possível afirmar que em *A poesia em pânico* o poeta imprimiu uma subjetividade lírica íntima, confessional, extática, em um tom de forte dramaticidade e tensão, bastante diferenciada dos demais livros do autor. Tal aspecto é apontado pela crítica de maneira implícita, e em vista disso, achamos pertinente aprofundá-la nesse estudo, o que faremos nos capítulos de análise que seguem.

CAPÍTULO 2:

INTIMISMO, SUBJETIVIDADE E RELIGIOSIDADE EM *A POESIA EM PÂNICO*

“Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,/ Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,/ Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,/ E o eco do teu grande grito de abandono:/ Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias”.

(Murilo Mendes)

As principais maneiras com que o intimismo e a subjetividade se manifestam em *A poesia em pânico* é a religiosidade e o erotismo. De maneira geral, elas se dão de modo indissociável, no entanto, para efeito didático, neste trabalho trataremos ambas separadamente, em cada um dos capítulos que segue. A primeira, a religiosidade, a qual versaremos nesse capítulo, se dá mais especificamente por meio de duas formas discursivas: a confissão e a lamentação, das quais veremos emergir um discurso em pânico causado pelo pecado, além de uma subjetividade latente, a qual explicaremos por meio de análises dos poemas que seguirão após essa introdução.

A religiosidade em Murilo Mendes tem graus bastante relativos, pois, ora o poeta exprime em sua poesia um catolicismo que beira o ortodoxo, como em *Tempo e eternidade*, e, ora apresenta um eu lírico que reage contra o sagrado, profanando-o, como veremos em *A poesia em pânico*. Mas essa divergência está intimamente ligada à proposta de poesia do poeta juiz-forano, que constrói uma obra com discursos que se contradizem e se tensionam o tempo todo, como dito no capítulo anterior.

Foi Ismael Nery quem ascendeu em Murilo Mendes sua inclinação à religiosidade, o que pode ser confirmado pelo próprio autor de *As metamorfoses* em uma entrevista realizada por Homero Senna, quando responde quais foram as pessoas que mais influenciaram em sua formação intelectual:

Assim, pessoa que me marcasse influência em minha formação só vim a conhecer depois dos vinte anos: meu grande amigo Ismael Nery, que me trouxe o catolicismo. Ismael era um espírito verdadeiramente original, profundo e elevado, do qual os escritores e artistas, via de regra, se afastavam por não poderem /tolerar a sua força. (MENDES, 2001, p. 102).

No princípio, quando Murilo Mendes ainda não havia aderido à religiosidade, o pintor já via nele, apesar da sua rebeldia e das suas tendências anarquistas, uma inclinação ao Catolicismo. O poeta mineiro conta em suas *Recordações de Ismael Nery* que “houve uma época em que eu escrevia sempre “[...] epigramas antirreligiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente’.” (MENDES, 1996, p. 37).

É interessante essa declaração de Murilo Mendes quando afirma que escrevia epigramas antirreligiosos antes da sua conversão ao catolicismo, principalmente porque em a *Poesia em pânico* esse lado contrário à religião volta a brotar, o que explica sua religiosidade latente, tendo em vista que, quem não é religioso não vivencia as tensões como o eu lírico desse livro.

Arrigucci afirma no prefácio das *Recordações de Ismael Nery* que “a ética anarquista de Murilo, seu inconformismo, seu espírito de revolta desde cedo muito vivo, acabou por casar-se a fé inabalável do amigo” (ARRIGUCCI, 1966, p. 16). Segundo o crítico, ele faz isso pelo viés do movimento de vanguarda: o surrealismo, o qual possibilita as tensões entre os elementos opostos.

Essa ética anarquista da qual Arrigucci fala também é esclarecida na entrevista do poeta a Homero Senna, na qual, quando indagado a respeito dos motivos que o levaram a ser escritor, responde:

A questão da vocação do escritor está ligada ao mistério da própria vida e da criação. Quanto ao meu caso particular, posso dizer que encontrei na literatura um modo de exteriorizar a revolta diante do convencionalismo, do superficialismo e do farisaísmo do ambiente social que me cercava. (MENDES apud GUIMARÃES, 2001, p. 102).

A verdade é que o fato de Murilo Mendes ter se convertido ao Catolicismo por ocasião de sua amizade com Ismael Nery não significou que fosse se tornar um católico ortodoxo submisso à Igreja Católica e, por conseguinte, aos seus preceitos, o que podemos notar em uma das suas crônicas: “O perfil do catolicão”, na qual ele comenta de maneira bastante irônica à respeito dos católicos dissimulados, os quais mantêm um perfil social religioso de aparência.¹⁰ No entanto, é preciso salientar o

10 O catolicão tem quase sempre mais de 30 anos. Na adolescência e na primeira mocidade o homem é generoso, idealista, impulsivo, frondeur. Raramente poderá ser um catolicão. O catolicão vai pontualmente à missa aos domingos (embora muitas vezes ignore o que se passa no altar). Contribui

quão Ismael Nery foi importante para Murilo Mendes, sobretudo por ter ampliado a sua visão no campo da arte, tendo em vista que muito do que vemos na poesia do poeta mineiro são reflexos de sua amizade e da doutrina filosófica idealizada pelo pintor, o “essencialismo”.¹¹

O livro em que o poeta mineiro imprime a teoria essencialista do pintor é *Tempo e eternidade*, o qual fez em parceria com Jorge de Lima, e que, não à toa, além de publicado no ano da morte do amigo (1934), é a Nery dedicado. Foi, portanto, com a publicação desse livro que percebemos Murilo Mendes imprimiu em sua poesia a religiosidade, o que nos leva à hipótese de que foi por ocasião de sua conversão ao catolicismo que a dicção da sua poesia se modificou.

Em consonância a isto, em *A poesia em pânico*, a religiosidade do poeta se delineia através de um discurso lírico ruidoso, diferente do livro anterior que muitos críticos, como Mário de Andrade (1972) e Manuel Bandeira (1994), designam como heréticos. Não por acaso, é, sobretudo nesse livro que Murilo Mendes concretiza a sua posição “escandalosa”, pois é pela negação das verdades que se pretendem imutáveis que o poeta juiz-forano exercerá a sua rebeldia.

Como dito, a intimidade de *A poesia em pânico* se apresenta, em alguns momentos, através da religiosidade, especificamente de duas formas discursivas religiosas: a confissão e a lamentação, que às vezes encontraremos unidas em um mesmo poema, provocando o escândalo através de uma poesia expressiva, bastante altissonante, sublime e extática.

Como tudo nesse poeta insólito dá-se de maneira ambígua, no discurso religioso de *A poesia em pânico* não poderia ser diferente, pelo menos é o que veremos nos primeiros poemas desse livro, os quais, como pudemos observar, mantêm diálogos entre si, sobretudo porque o eu lírico, em quase todos os poemas, convive e compartilha de um mesmo sentimento: a angústia ocasionada pelo pecado. O decano do Modernismo paulista em *O Empalhador de Passarinho*, por exemplo,

com uma pratinha para as despesas do culto, assina A União, confessa-se e comunga-se uma vez por ano, pertence a uma irmandade ou associação e discute política com o vigário.* * *O catolicão recebeu a religião como se recebe de herança um terreno, uma apólice, alguns contos de réis. Sabe que sua religião é muito boa; mas não sabe por quê. Diante dos ataques nosso herói permanece mudo. Não exhibe nenhum argumento. Ou então se irrita, fica vermelho, encolerizado, solta uns urros e abandona o campo declarando que religião "não se discute". (MENDES, 1935, p. 12).

11 O sistema essencialista segundo Murilo Mendes é baseado na abstração do tempo e do espaço.

destaca que nenhum outro poeta modernista dedicou tantas páginas ao pecado, esta parte basilar do Catolicismo, como fez Murilo Mendes:

Creio que poucos terão assim posto em evidência, a parte integrante do pecado dentro do Catolicismo. Baseando a vida humana do pecado, dando corpo de doutrina ao pecado original, tão frequente, como princípio escuso, em outras religiões mais primárias, o Catolicismo aceita o pecado como constância da religião e uma das suas bases terrestres. O pecado é mesmo uma das maiores forças da religião, porque, para os católicos, ele é uma espécie de morrer. É mesmo a própria imagem da morte porque ambos passam de uma transição (ANDRADE, p. 51, 1972).

A propósito e não por acaso, o poeta juiz-forano apresenta nesse livro poemas intitulados como “A danação”, “O impenitente”, “O exilado”, “A destruição”, “O saque”, “A condenação”, “O renegado” e “Poema Condenado”, os quais de um ponto de vista semântico correspondem ao mesmo campo lexical: o pecado.

No que diz respeito às formas religiosas pelas quais o discurso lírico íntimo se concretiza, a confissão e a lamentação, podemos dizer que da primeira Murilo Mendes vai retirar o ato mesmo da confissão, da declaração. É de onde emergirá aquela “sinceridade severa” que bem notou Andrade.

Segundo Damião, “a sinceridade pode ser associada “ao hábito cristão da consciência” (DAMIÃO, 2013, p. 72), haja vista que, segundo a autora, “A necessidade de ser sincero, de ser purificado dos erros cometidos está profundamente enraizada na religião cristã”. (DAMIÃO, 2013, p. 72). E, portanto, pela confissão, tendo em vista que esta é uma prática religiosa, tanto coletiva como individual. A comunitária acontecia sempre ao final da quaresma, incluindo-se, segundo François Lebrun (2009), no conjunto das celebrações pascais. No entanto, diferente da confissão individual, a comunitária limita-se à absolvição apenas dos pecados mais leves e já imêmorens, não tendo valor sacramental, “[...] pois a essência do sacramento da penitência é a confissão individual”. (LEBRUN, 2009, p. 85).

Foi, portanto, a partir da prática confessional católica individual, que se começou a desempenhar com mais recorrência o exercício de autoconscientização. Esse exercício se estendeu às práticas de escrita, considerando, por exemplo, que um dos primeiros documentos que carrega essa marca cristã e confessional são As *confissões* de Santo Agostinho de Hipona, escritas na Idade Média entre os anos de 397 a 398. Nelas, o autor narra memórias de sua vida, ressaltando as passagens em

que começou a apreciar os prazeres do mundo, bem como a se martirizar por isso, atestando que dirige suas confissões a Deus, a fim de que ele o perdoe.

Em *A poesia em pânico*, Mendes tangencia o gênero confessional de maneira conflituosa, aproximando os elementos sagrados aos profanos¹², imiscuindo-se em uma só matéria, ou seja, a subjetividade humana. Em vários poemas, por exemplo, observaremos que o poeta exprime de forma angustiosa o modo pelo qual ele enxerga as imagens sagradas, que serão quase sempre de forma profanada, além de confessar sua indiferença à igreja, ao corpo de Cristo representado por meio da hóstia sagrada e o seu não reconhecimento da paternidade divina.

Apesar disso, não existe nesses poemas confessionais o desejo do perdão, e é justamente nesse ponto que o poeta vai ferir a forma sagrada, pois o ritual da confissão católica exige, além da sinceridade do confessor, a necessidade e a vontade de ser perdoado.

A lamentação também será uma forma utilizada pelo poeta, notaremos, por exemplo, que em alguns poemas o eu lírico se sentirá renegado, saqueado por si próprio, condenado, só e abandonado. De acordo com o livro do Catecismo da Igreja Católica, a lamentação se configura como uma súplica:

O vocabulário referente à súplica tem muitos matizes no Novo Testamento: pedir, implorar, suplicar com insistência, invocar, clamar, gritar e mesmo "lutar na oração[a161] ". Mas sua forma mais habitual, por ser a mais espontânea, é o pedido: é pela oração de súplica que exprimimos a consciência de nossa relação com Deus: como criaturas, não somos nem nossa origem, nem senhores das adversidades, nem nosso fim último. Mas, como pecadores, sabemos, na qualidade de cristãos, nos afastamos de nosso Pai. O pedido já é uma volta para Ele. (CIC, 1993, p. 314)

No entanto, assim como nas confissões, não veremos o eu lírico implorar nem suplicar com insistência, ele só manifestará a sua angústia, ocasionada pelo pecado, e lamentará, em alguns poemas, a certeza de seu fim.

12 "[...]Opondo-se um ao outro, esses dois polos definem um "nada ativo", o profano. Santidade e impureza se opõem ao profano; mas a santidade teme ao mesmo tempo a impureza e ao profano. "Desta forma, puro, impuro, profano, podem se conjugar dois a dois contra o terceiro termo. Mas, se o sagrado é aquilo que é proibido pelo tabu do profano, o profano só se define, pois, com um sagrado atingido por um tabu. Como então pode -se instaurar um contato entre sagrado e profano? Não haverá perigo de desintegração do primeiro ao contato do segundo?? Neste caso, o profano seria sempre apenas sagrado dessacralizado". (MESLIN, 2014, p. 103).

De fato, em *A poesia em pânico*, encontraremos expressões/reações bastante parecidas com aquelas do *Livro das lamentações* do antigo testamento, atribuídas, sem certeza, a Jeremias. Esse livro é composto por 5 poemas referentes à queda de Jerusalém. Os poemas exprimem uma tristeza profunda ao ver a sua cidade sendo destruída pelos babilônicos como castigo divino. Não foi por acaso que Lúcio Cardoso, na crítica citada no capítulo anterior, bem notou que o Deus de Murilo Mendes é “[...] oriundo do passado bíblico, trovejante, cheio de cólera e de grandeza, o Deus de Isaías e de Jeremias, o Deus forte que na aurora da Criação comandava os hebreus perdidos no deserto”. (CARDOSO, 1939, p. 6).

Neste capítulo, analisaremos as duas faces desse aspecto na poesia muriliana, a confissão e a lamentação. Através da leitura crítica de dois poemas, “A danação” e “A condenação”, pretendemos buscar entender, neste exercício interpretativo, como a intimidade, a religiosidade e a subjetividade se desenrola.

2.1 “A danação”

A danação

Há fortes iluminações sem permanência.
A parte da Graça é tão pequena
Que me vejo esmagado pelo monumento do mundo.

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
Chorai sobre mim, sobre vós e sobre vossos filhos.

A fulguração que me cerca vem do demônio
Maldito das leis inocentes do mundo.
Não reconheço a paternidade divina
Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja
Os anjos me transportam do outro mundo para este.
(MENDES, 1994, p. 286).

“A danação” é um poema distribuído em três estrofes: um terceto, um dístico e um quinteto, totalizando a soma de 10 versos. Esses, por sua vez, são livres, estando de acordo com o que rege a cartilha modernista:

Há/for/tes/ i/lu/mi/na/ções/ sem/ per/ma/nên/cia.
A/ par/te/ da/ Gra/ça é/ tão/ pe/que/na
Que/ me /ve/joes/ma/ga/do/ pe/lo/ mo/nu/mon/to/ do /mun/do.
(MENDES, 1994, p. 286).

O primeiro verso possui 12 sílabas poéticas, o segundo 9 e o terceiro 15 , o que comprova a irregularidade métrica que o poema traz. Em Murilo Mendes, esse “desequilíbrio” é constante em toda sua obra poética. Merquior, por exemplo, em “Notas para uma murilosopia”, atenta para o fato de que o poeta busca, por meios dos seus “versos irreverentes e endiabrados”, “o sentindo transcendentalmente libertador da existência” (2004, p.13). Portanto, nesse poema, podemos dizer a angústia no discurso do eu lírico se representa em formas assimétricas. Assim, é pertinente afirmar que há uma intenção poética de imbuir forma e conteúdo para que a significação seja plena e expressa com mais veracidade, conotando um eu lírico frenético/exaltado, “em pânico”.

A repartição estrófica nos indica a transição do eu lírico em 3 momentos. O primeiro ocorre na 1ª estrofe, quando ele parece se encontrar no seu lugar de origem que é o mundo. O segundo acontece na 2ª estrofe, o qual nos indica um lugar intermediário e por isso mesmo, mais pavoroso; não por acaso, observa-se o uso constante da interrogação no 4º verso. E o terceiro momento se acha na 3ª estrofe, que é a sua chegada ao lugar de destino: o inferno. E nele é que a sua confissão se acha mais enfática, haja vista que vai discriminar os motivos pelos quais se danou.

Um dos recursos utilizado pelo poeta é o encadeamento que consiste nas repetições de fonemas, palavras e frases, como por exemplo, a repetição das palavras “quem”, “me” e “sobre”. O pronome interrogativo “quem” aparece três vezes no verso 4. Essa repetição assinala uma intensificação causada pela dúvida do eu lírico a respeito de um sujeito que não se determina:

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
(MENDES, 1994, p. 286)

Mas será que a interrogação no final do verso adverte que o eu lírico pretende obter uma resposta? Ou será que pode estar indicando uma reflexão ao que concerne o seu desamparo encontrado no lugar para o qual ele está sendo levado? Acreditamos que a segunda opção seja mais coerente, claro, se levarmos em consideração que o eu lírico esteja consciente sobre o lugar para onde vai, e que, portanto, não haverá ninguém que possa lhe proteger. Além disso, o ato confessional, na maioria das vezes, exige um confessor, no entanto, neste caso, parece não haver quem ouça sua

confissão. Ou Deus não existe, ou seu pecado é tão grande, que Deus não pode perdoá-lo. Nesse último caso, a complacência de Deus é posta em dúvida.

Também é possível notar a súplica/lamentação, a qual podemos comparar com o 16º verso da primeira elegia do *Livro das lamentações* que se encontram no final do livro de Jeremias:

Eis o motivo porque choro:
Fundem-se em lágrimas os meus olhos,
Porque ninguém a meu lado me consola, nem me alenta
(BÍBLIA, 2008, p. 1110).

Pode-se interpretar que essa carência de consolo esteja ligada à ausência de Deus, que parece ter abandonado esse eu lírico por causa de suas faltas para com ele, isto é, seu pecado. Neste caso, voltamos àquela ideia de que o Deus de Murilo Mendes é aquele do antigo testamento, que castiga, que nega, que reprime e abandona.

Analisando outros poemas do juiz-forano, encontramos em *A poesia em pânico* outros versos que se assemelham com o citado anteriormente. Em “O impenitente”, que não por acaso se inscreve abaixo de “A danação”. Vejamos no seguinte verso:

Quem me consolará no mundo vão?
(MENDES, 1994, p. 286).

O que nos indica esse verso senão uma maneira mais resumida do outro poema? Pois o ouvir, o ver e o tocar que achamos em “A danação” é o consolo de que fala em “O impenitente”.

Em “O estrangeiro” ele traz uma pergunta parecida:

Quem recolherá meu clamor, quem justificará minha
[existência?
(MENDES, 1994, p.302)

Observa-se, tanto nesse como nos poemas citados anteriormente, que o eu lírico enfatiza o si mesmo. Isso se evidencia pela repetição (encadeamento) dos pronomes oblíquos átono (me) e tônico (mim), os quais aparecem constantemente em

toda produção de *A poesia em pânico*, ou através dos possessivos como “meu”, remetendo sempre a 1ª pessoa do singular.

O paralelismo também é frequente nesse poema, pois existe uma repetição de sinonímias de vocábulos, como por exemplo: “iluminações e fulguração”, “maldito e demônio”, “hóstia e corpo da igreja”, “profanar e manchar”. A reincidência dessas palavras faz-nos dar devida atenção para elas, tendo em vista que não se destacam apenas nesse texto, mas em vários poemas do mesmo livro, conferindo-lhe uma expressividade (anti) religiosa.

Além disso, é interessante como os verbos podem ajudar-nos a entender o que já foi dito no início do texto sobre a movimentação do eu lírico, que, segundo a nossa análise, vai se modificando a cada estrofe. Atentemos para o primeiro verbo que inicia o poema: “há”. Segundo Norma Goldstein (2000) em *Versos, sons e ritmos*, “conforme a significação dos versos, o tempo pode apontar proximidade (presente) ou distanciamento (passado/futuro); o modo representaria a realidade (indicativo) ou a possibilidade, o desejo (subjuntivo)”. (2000, p. 60). Desse modo o verbo “Há” estando na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo nos sugere uma proximidade com uma realidade. Isso significa dizer que o eu lírico está vivenciando aquele momento, não se tratando de uma recordação ou uma pressuposição futura. É de uma autoanálise, então, que este poema trata. Atentemos para a 1ª estrofe:

Há fortes iluminações sem permanência
A parte da Graça **é** tão pequena
Que me **vejo** esmagado pelo monumento do mundo.
(MENDES, 1994, p. 286).

Quando o sujeito afirma estar diante de iluminações sem permanência poderíamos dizer que ele esteja se referindo às coisas passageiras, o que se confirma no 2º verso quando ele alega sobre o quanto curta é a Graça para ele, tanto que se vê esmagado pelo mundo. Além disso, a expressão “esmagado pelo monumento do mundo” que se encontra no 3º verso, pode ser considerada uma alusão à mitologia grega, especificamente a figura do titã Atlas, o qual ao provocar a fúria de Zeus recebe como castigo o mundo sobre as suas costas. No contexto do poema, de forma metafórica, pode nos levar a seguinte interpretação: o que existe acima de seus ombros é a sua cabeça, e, por conseguinte, a consternação que o pecado e a sua danação provocam.

Na segunda estrofe, o poeta usou o recurso da gradação crescente (ouvir, ver, tocar e chorar). Essa técnica geralmente é utilizada para chegar ao clímax do poema, conferindo-lhe uma intensidade maior, assim, podemos dizer que o tom patético de “A danação” é confirmado aqui. Além disso, o eu lírico parece estar numa posição intermediária

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
Chorai sobre mim, sobre vós e sobre vossos filhos.
(MENDES, 1994, p. 286).

entre o presente que se encontra e o futuro que teme, o qual se cristalizará na terceira estrofe:

A fulguração que me cerca vem do demônio
Maldito das leis inocentes do mundo.
Não reconheço a paternidade divina
Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja
Os anjos me transportam do outro mundo para este.
(MENDES, 1995, p. 286).

Nessa estrofe, o eu lírico já está vivenciando o futuro de qual se interrogava na 2ª estrofe, tendo em vista que mais uma vez estamos diante de um cenário descrito por ele, sobretudo, quando no 6º verso alega que a luz que o cerca surge do demônio. É, sobretudo, também nessa estrofe que aparece enfaticamente a sua confissão, especificamente nos versos 8 e 9:

Não reconheço a paternidade divina
Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja
(MENDES, 1994, p. 286).

Se o eu lírico não reconhece Deus como seu pai, automaticamente nega ser seu filho, o que restaria a ele senão sê-lo do mundo/demônio? Esse verso nos faz lembrar a seguinte passagem bíblica:

Todo aquele que me reconhecer diante dos homens, também eu o reconhecerei diante do meu Pai, o [que está] nos céus. Mas quem me renunciar diante dos homens, renunciá-lo-ei também eu diante do meu Pai, o [que está] nos céus. (BÍBLIA, 2017, p. 94).

Desse modo, a sua confissão nesse poema consiste na manifestação de um momento de pânico, por isso, nega a paternidade divina. Essa recusa está atrelada, principalmente, ao seu ato de profanar a hóstia e manchar o corpo da Igreja, considerando que, de acordo com o livro do *Catecismo da Igreja Católica*:

A comunhão separa-nos do pecado. O Corpo de Cristo que recebemos na comunhão é “entregue por nós”, e o Sangue que bebemos é “derramado por muitos para remissão dos pecados”. Por isso a Eucaristia não pode unir-nos a Cristo sem purificar-nos ao mesmo tempo dos pecados cometidos e sem preservar-nos dos pecados futuros: “Toda vez que o recebermos, anunciamos a morte do Senhor”. Se anunciamos a morte do Senhor, anunciamos a remissão dos pecados. Se, toda vez que o seu Sangue é derramado, o é para a remissão dos pecados, devo recebê-lo sempre, para que perdoe sempre os meus pecados. Eu que sempre peço, devo ter sempre um remédio. (CIC, 1993, p.163).

Podemos dizer que o pecado do eu lírico não está separado dele, especialmente, porque nega a comunhão entre ele e Deus, e conseqüentemente, não se purificará. Em outro poema, “O impenitente”, observamos que esse discurso profano se repete, não com as mesmas palavras, entretanto, denotando o mesmo sentido:

A presença real do demônio
É meu pão de vida cotidiano:
Minha alma comprime a aleluia gloriosa.

Hóstias puras,
Inutilmente vos ergueis sobre mim.
(MENDES, 1994 p.286).

Assim como em “A danação”, o sujeito do discurso lírico desse poema alerta-nos para a sua inclinação ao mal, pois é a presença do ser demoníaco que lhe sustenta diariamente. O próprio título nos indica, a priori, que estamos diante de alguém que não deseja reconciliar-se com Deus, sobretudo porque a transubstanciação da hóstia para ele é inútil e por este motivo também será condenado ao inferno.

Deste modo, podemos dizer que a confissão do eu lírico muriliano se dá através de um discurso cheio de tensões, que aproximam o sagrado do profano, dos quais

este último parece mais presente, justamente porque o eu lírico está vivenciando um instante de pânico, de abandono, em que os símbolos da fé parecem não fazer sentido. É que o homem

no sentimento do sagrado, experimenta uma espécie de horror impotente. Esse horror é ambíguo. Sem dúvida alguma, o que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante isso parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado. (BATAILLE, 1993, p 18.).

Isto, é, ao mesmo tempo em que o sagrado atrai, ele afasta, tendo em vista que instaurar uma lei que separa o sagrado do profano. Deste modo, tudo que ultrapassa os limites da lei, se caracteriza como transgressão, mas esta última não anula a primeira, pelo contrário, a confirma. Nesse sentido, o poema nos apresenta um eu lírico que ultrapassa os limites do sagrado, transgredindo-o, através do pecado. É, portanto, a partir dessa transgressão que a subjetividade lírica emerge, uma vez que o sujeito não se limitou, mas se posicionou, ultrapassou as barreiras e confirmou sua individualidade como um ser único, como um ser supremo, e, por consequência de sua violação, seu caminho será a condenação, que será analisada no poema seguinte.

2.2 “A condenação”

Outro poema que mantém diálogo com "A danação" é "A condenação". O poema dispõe de uma única estrofe de 12 versos, e, assim como o analisado anteriormente apresenta irregularidade métrica:

Todos os frutos que minha alma apetecia
Se afastam de mim pouco a pouco.
Serei precipitado ao mar com uma bruta pedra,
Os navios e a bela passageira não me verão.
Deus precisa da minha vida e da minha morte,
Deus se reserva o esplendor do diadema.
Ai de mim! ai de mim! que vi sempre as constelações em maiô,
Que nunca vi Maria na sua glória de imaculada,
Que vi toda a verdade por imagens.
Minha alma será lançada no tanque de fogo,
Hei de me comunicar enfim com os outros
Na coletividade do inferno.
(MENDES, 1994, p.288).

“A condenação” mantém a preferência pela rima toante, como era padrão nos poetas modernos:

v.2 pOuco / v.5 mOrte / v.7 maiÔ / v.10 fOgo / v.11 Outros
 v.3 pEdra / v.6 diadEma / v.12 infErno
 v.4 verÃo / v.8. imaculAda/ v.9 imAgens

A musicalidade do texto é modulada pela rima e pela linguagem de repetição, como a anáfora (Deus/ ai de mim!/ que), e a enadiplose, como no verso “Ai de mim! ai de mim! que vi sempre as constelações em maiô”. Essas repetições gramaticais e fonéticas, que são em Murilo Mendes desarmônica, com tons apocalípticos, são enfatizadas no sentido de transmitir o pecado. O pecado, como nos outros poemas aqui analisados, é o tema central desses versos. No 1º verso o eu lírico começa apontando as consequências de seus pecados, os quais serão confessados a partir do 7º verso:

Ai de mim! ai de mim! que vi sempre as constelações em maiô,
 Que nunca vi Maria na sua glória de imaculada,
 Que vi toda a verdade por imagens.
 (MENDES, 1994, p.288).

O eu lírico vê Maria, não na sua pureza, mas a partir de imagens, que tanto pode estar ligada a imagem poética como a e escultural. De toda forma, ele só a enxerga como representação, de forma irreal. Octávio Paz em *O arco e a lira*, em sua abordagem sobre “imagem” nos afirma

Cada imagem - ou cada poema composto de imagens, contém muitos significados contrários ou díspares, as quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, Juan de la Cruz fala de *la música callada*, expressão na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, nesse sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nele se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Sigismundo a vigília e o sonho se enlaçam de maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo a liberdade e o destino... A imagem é cifra da condição humana". (PAZ, 1982, p.119-120).

Observando o raciocínio de Paz, podemos dizer que a imagem desvia o sentido denotativo em que consiste a pureza de Maria. Deste modo, é por usá-la como

representação que o pecado do eu lírico se torna mais evidente, tendo em vista que não pode fazer de outra maneira. Além disso, o sentido das imagens é utilizado como desvio, o que significa dizer que reduziu o alto (sagrado) ao baixo (profano). Portanto, o que podemos dizer é que essa conciliação entre os dois polos, faz com que o “eu” viva a graça junto com o pecado, tendo em vista que o fim da imagem poética é esse.

A primeira consequência do ato pecaminoso é o afastamento de forma gradual das coisas que sua alma desejava, na segunda ele mesmo prevê:

Serei precipitado ao mar com uma bruta pedra
(MENDES, 1994, p. 288).

Com essa declaração, podemos dizer que estamos diante de um eu lírico que confessa seu pecado e é consciente de sua condenação e, conseqüentemente, do seu destino desastroso. No *Livro de Catecismo da Igreja Católica*, essa falta é uma das mais graves, tendo em vista que peca conscientemente, pois “Deus não predestina ninguém para o Inferno; para isso é preciso uma aversão voluntária a Deus (um pecado mortal) e persistir nela até o fim”. Deste modo, é preciso converter-se.

Para tornar seu discurso mais áspero e enfático, o poeta misturou no 3º verso os sons das oclusivas surdas e sonoras [d, p e t], com a vibrante [r] intencionando refletir a partir da musicalidade, tanto a dureza da pedra que qualifica como um objeto bruto, quanto a maneira violenta como será precipitado ao mar: Serei *precipitado* ao mar com uma *bruta pedra*. Quando no 4º verso ele declara “Os navios e a bela passageira não me verão”, compreendemos que a bruta pedra o levará para as profundezas do oceano e por este motivo tornar-se-á invisível aos olhos de quem quer que seja.

O sentido das antíteses “pura” e “impura” leva-nos a uma oposição, sugerindo uma ideia de clareza/limpeza *versus* uma ideia de escuridão, medo e morte. E se prestarmos atenção em algumas imagens perceberemos que elas transparecem a mesma oposição:

vida imaculada, alma, bela passageira, Maria,
X
morte, fogo, inferno.

Se pensarmos que o eu lírico se encontra ainda em julgamento, essa oposição entre luz e escuridão é pertinente, visto que ele se localiza nesse entremeio em que nem é um nem outro, pois ao contrário do eu lírico de "A danação" o qual se acha em transe e que ao final chega ao inferno, o sujeito desse poema está em fase de ser julgado, tendo em vista que o texto não indica nenhum sinal da presentificação de sua condenação, o que ele usa são verbos (serei, verão, será, hei) que indicam uma situação determinada no futuro. Portanto, a condenação não se concretiza no tempo do poema, o que deixa o eu lírico nessa situação de intermediariedade, e, por efeito, de ansiedade.

A interjeição "ai" no 7º verso se configura como onomatopeia, e é uma expressão muito recorrente nas escrituras sagradas. Segundo o *Dicionário Internacional de Teologia do Antigo Testamento*, organizado por Robert Laird Harris "[...], tal interjeição ocorre 22 vezes no AT¹³. Muitas vezes a preposição "de" seguida de um pronome de primeira pessoa ("mim" ou "nós") servem para indicar desespero. Isaías 6.5 é um exemplo: "Ai de mim! Estou perdido!". (p. 28, 1998). No contexto do poema não é diferente, pois a repetição anafórica da mesma expressão "Ai de mim! Ai de mim!", seguidas por exclamações, nos indicam quão desesperado se encontra o eu lírico. O uso dessa interjeição é recorrente em outros poemas de *A poesia em pânico*:

"O saque"

Ai dos ateus
Ai dos filhos de Deus
Ai dos que vão nascer
(MENDES, p. 288, 1994).

"A usurpadora"

Ai de mim! Que trago no peito a imagem de Berenice
(MENDES, p. 296, 1994)

"Os dois estandartes"

Ai de mim, o demônio me aponta o vazio.
(MENDES, p. 299, 1994)

13 Antigo Testamento.

Em “O saque”, a interjeição precedida da segunda ou terceira pessoa, pode indicar ameaça ou acusação. Em “A usurpadora” e “Os dois estandartes”, ela é precedida do pronome “mim” como no poema que estamos analisando. Com isso podemos perceber que o uso recorrente desses pronomes que referenciam a si mesmo, vai oferecer um caráter mais íntimo e, nesse caso, confessional e de lamentação.

Na última estrofe, o eu lírico desdobra com antevisão o seu fim trágico, consequência do seu pecado impenitente:

Minha alma será lançada no tanque de fogo,
Hei de me comunicar enfim com os outros
Na coletividade do inferno.
(MENDES, 1994, p. 288).

De acordo com o *Compêndio do catecismo da Igreja Católica*, o inferno se reserva àqueles que até o seu último dia de vida rejeita a comunhão com Cristo¹⁴. É, por este motivo que não só o corpo, mas, sobretudo, a alma desse sujeito lírico se perderá.

Aqui, podemos aprofundar o que já foi notado anteriormente: à transgressão do sujeito lírico, pois o ato confessional tem um fim bastante claro: o desejo da purificação, considerando que primeiramente o ato confessional exige, com toda sinceridade, a exposição enumerada de todos os pecados mortais de que se lembre. Além disso, segundo o livro do *Catecismo da Igreja Católica*:

Quando os cristãos se esforçam para confessar todos os pecados que lhes vêm à memória, não se pode duvidar que tenham o intuito de apresentá-los todos ao perdão da misericórdia divina. Os que agem de outra forma, tentando ocultar conscientemente alguns pecados, não colocam diante da bondade divina nada que ela possa perdoar por intermédio do sacerdote. (CIC, 1993, p.171).

Segundo a igreja católica, confessando-se verdadeiramente, o pecador tende, na maioria das vezes, receber a recompensa da sua reconciliação com Deus. Essa harmonia leva à possibilidade de desfrutar todo sossego da sua consciência: “Com

14 “Comete-se pecado mortal quando, ao mesmo tempo, há matéria grave, plena consciência e deliberado consentimento. Este pecado destrói a caridade, priva-nos da graça santificante e conduz-nos à morte eterna do inferno, se dele não nos arrependermos. É perdoado ordinariamente mediante os sacramentos do Batismo e da Penitência ou Reconciliação”. (CIC, 2005, p. 97.)

efeito, o sacramento da Reconciliação com Deus traz consigo uma verdadeira “ressurreição espiritual”, uma restituição da dignidade e dos bens da vida dos filhos de Deus, entre os quais o mais precioso é a amizade de Deus” (CIC, 1993, p. 173). No entanto, percebemos que dentro do poema em nenhum momento o eu lírico redimiu-se do seu pecado, tendo em vista que a remissão excluiria a tensão propositada do poeta entre o sagrado e o profano.

Portanto, estamos diante de dois poemas nos quais o eu lírico é suficiente, e recusa qualquer comunhão com Deus, sobretudo, porque nega a eucaristia: Hóstias puras, /Inutilmente vos ergueis sobre mim”. Assim, a experiência mística é vivida em tensão, pois, segundo Michel Meslin essa experiência “[...] não tem outro sentido senão a renúncia de si mesmo, a fim de se unir ao Outro”. (MESLIN, 2014, p.440). No caso desses poemas de *A poesia em pânico* o sujeito lírico renuncia a comunhão, se auto encaminha às penas eternas, com a finalidade de assumir sua subjetividade em vida.

Em suma, nesses primeiros poemas que compõe *A poesia em Pânico*, percebemos que a confissão do eu lírico se desdobra por meio de um discurso que foge o convencional, talvez seja também por este motivo que nesse livro pareça ser mais subjetivo, haja vista que expõe a visão de sua própria interioridade sobre as coisas. Não por acaso o uso constante dos pronomes pessoais (“eu”, oblíquo “me” e “mim”) e possessivos “meu”, “minha”, o que enfatiza um sujeito que não abre mão de uma expressão mais íntima e pessoal. As lamentações estão mais enfatizadas em poemas como “A esfinge”, “O resgate”, “Círculo”, “O estrangeiro”, “Futura visão”, “Começo”, “O renegado”, “O saque” e “O exilado”. Em Murilo Mendes, veremos não aquela súplica ardente, acompanhada de gemidos, mas um tom de tristeza, angústia e lamento. O poema que iremos analisar e que segue essa forma religiosa, chama-se “O renegado”:

O renegado

Cortina que vela a face de Deus,
O céu fecha-se violentamente sobre mim.

Música, música da tempestade.
Os sentidos irrompem clamando
“Tirai-me tudo, ou dai-me tudo”.

Que tenho eu com a sociedade dos meus irmãos?
Acaso serei responsável pela sua vida?

Sou o membro destacado de um vasto corpo.
 Sou um na confusão da massa insaciável:
 Entretanto vejo por todos, penso por todos, sofro por todos.
 Fui destinando desde o princípio a expiação.
 Quis salvar a todos – e nem pude me salvar.
 (MENDES, 1994, p. 289).

Em “O renegado” nos deparamos, sobretudo pelo que nos indica o título, um eu lírico sendo repelido, haja vista que na primeira estrofe “o céu fecha-se violentamente sobre” ele. Esse fechamento brusco vai indicar uma fortíssima recusa da parte de Deus a quaisquer pedidos/lamentação/súplicas que este eu lírico pudesse chegar a fazê-lo. Além disso, o dístico (estrofe de 2 versos) no começo do poema parece-nos sinalizar o combate que se desenrola entre as duas pessoas: Deus x eu lírico.

Essa recusa de Deus remete a algumas expressões que podemos encontrar no livro dos *Salmos*, como por exemplo, no de número 87: “Desolada lamentação”:

Por que, Senhor, repelis a minha alma?
 Por que me ocultais a vossa face?
 (BÍBLIA, 2008, p. 726).

Vejamos que tanto o poema como a citação bíblica indicam um distanciamento entre o homem e Deus, ambos sofrem por ser renegado. Isto demonstra que, ao tangenciar o sagrado, Murilo Mendes retoma a *Bíblia sagrada* e os traços de subjetividade que lá se encontram, no que se refere ao drama universal pecado-graça, e, como dito anteriormente, sempre com a perspectiva mais rigorosa e intransigente do Antigo Testamento.

A palavra “música” repetida duas vezes no 3º verso: “Música, música da tempestade”, vai nos indicar uma mudança de tom nessa segunda estrofe (terceto), sobretudo porque não corresponde a qualquer música, mas uma música específica, a da tempestade, que soa para nós, leitores, desarmônico.

O fato é que precisamente nessa estrofe o eu lírico profere a sua súplica, ainda que implícita, através da força dos sentidos (todos) que irrompem alarmados: “Tirai-me tudo, ou dai-me tudo”. E aqui, mais uma vez, podemos chamar à atenção para a citação de Merquior (1994), a qual vimos no começo da análise do primeiro poema [pag. 36] a qual toca, especificamente sobre o tom dissonante da poesia de Murilo Mendes.

Nesse livro especificamente, *A poesia em pânico*, notaremos que em muitos poemas o poeta mineiro recorre às várias imagens referentes ao campo musical, que quase sempre, representam o ruído, o barulho, o que é normal, já que nesse poeta a dissonância ganha um lugar de destaque, principalmente como tomamos conhecimento do seu gosto pela música, e sobretudo a sua preferência por Mozart. Vejamos alguns poemas do livro que tocam o tema da música:

“O homem invisível”

[...]

Trago o capuz de grande Inquisidor

E a **matraca** – minha consciência que veste os já vestidos

E deixa o que tem frio mais friorentos

[...]

Tragam o **microfone** e minha túnica branca,

Antes que amordacem os órfãos da consolação.

(MENDES, 1994, p. 289).

“Segunda natureza”

[...]

A **múltipla sinfonia** avança sobre mim

Com os quadris em **sinos** e **violoncelos**

(MENDES, 1994, p. 290).

“Os dois estandartes”

[...]

Tumulto! Eu sou a **multidão**,

Clarins, Clarins chamando à vitória!

(MENDES, 1994, p. 301).

A matraca, o microfone, a múltipla sinfonia, os sinos, violoncelos e os clarins vão oferecer o tom carnavalesco aos poemas, isto é, a “bagunça”, que não à toa, reflete a confusão que sempre se acha esse eu lírico nos poemas, sobretudo no que concerne à confusão de sua própria consciência, como veremos em “O homem invisível”, o que poderíamos relacionar com o pensamento de Peter Gay em *O coração desvelado*, o qual nos afirma que a música “mostra aos seres humanos, do modo mais espiritual, ‘todos os movimentos do seu coração’.” (GAY, 1995, p.36). Murilo Marcondes de Moura em *Leitura de poesia*, analisa um poema de Murilo Mendes, no qual constata que a poesia do juiz-forano amplia seu campo expressivo através da música e da pintura, ele afirma que essa ampliação

[...]não deve ser tomada como uma declaração de insuficiência da poesia e sim como profunda confiança em seu poder de síntese. Barulhento, imagético, descontínuo e agônico, o espetáculo está longe

de ser dos mais agradáveis; o estilo é sempre elevado, grave, e o tom dominante é o do tumulto. (MOURA, 2010, p.109).

Portanto, podemos dizer que o movimento íntimo que Murilo Mendes vai demonstrar em seus poemas, através da música, é a sua própria angústia. Por isso a matraca, o microfone e a música da tempestade. Deste modo, é possível afirmar que existe uma ligação íntima entre a música e o estado de espírito desse sujeito lírico, que se evidencia em seus versos e elementos tensionados, os quais, seria, nesse sentido, uma forma de ele transmitir sua intimidade.

Voltando a “O renegado”, a releitura do 5º verso, nos aponta para uma súplica:

“Tirai-me tudo, ou dai-me tudo”
(MENDES, 1994, p. 289).

Nota-se aqui que o verso se encontra entre aspas, o que significa dizer que faz referência a textos inscritos anteriormente por outro, o que chamamos de intertextualidade¹⁵. Pesquisando, constatamos que essa expressão se acha em uma oração de súplica rezada por São Nicolau de Flüe, padroeiro da Suíça, na qual ele diz:

Meu Senhor e meu Deus
Arrancai de mim mesmo
Tudo o que me impede de ir a Vós.
Meu Senhor e meu Deus,
Dai-me tudo aquilo
Que me conduz a Vós.
Meu senhor e meu Deus,
Tirai-me de mim mesmo e entregai-me todo a Vós.
(MONTFORT, 2018).

Na oração acima, o sujeito pede que Deus lhe ofereça coisas que lhe dignifique para que consiga alcançá-lo, ou tire-o de si mesmo para que assim, possa entregar-se na mais pura experiência mística, isso significa dizer que na oração existe uma pacificação do sujeito, haja vista que o eu é esvaziado, a subjetividade anulada em detrimento da figura gigante (tudo) do sagrado. Em Murilo Mendes, ocorre o oposto – o eu encontra-se na mesma proporção que o sagrado, ou seja, o pecado engrandece,

15 Segundo Genette em *Palimpsestos* (1982), a *intertextualidade* diz respeito às referências que podemos encontrar de um texto em outro, as quais podem vir em forma de citação, plágio ou alusão.

mesmo que negativamente, o sujeito. E aí, surge a eterna tensão entre o humano e Deus, o profano e o sagrado.

E aqui, cabe uma observação que Octávio Paz traz em *O arco e a lira* a respeito do caráter de todos os poemas. Segundo o crítico:

A discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá como um dilaceramento. O poema é uma unidade que só consegue se constituir pela plena fusão dos contrários. Não são dois mundos estranhos que pelejam seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo. E dessa querela contínua - que se manifesta como unidade superior, como lisa e compacta superfície - procede também o que se chamou de periculosidade da poesia. Embora comungue no altar social e compartilhe com inteira boa fé das crenças de sua época, o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens de sua comunidade. (PAZ, 1982, p. 231)

Levando em consideração o comentário de Paz, podemos entender a poesia de Murilo Mendes de duas maneiras: ou o poeta não se limitou às crenças de sua época e tomou a discórdia por meio do sagrado e do profano de forma explícita, ou existe em *A poesia em pânico* uma religiosidade latente escondida nesses versos heterodoxos.

Em outro poema “O saque” veremos que, assim como em “O renegado”, nota-se também uma lamentação angustiada, haja vista que o eu lírico desse poema coloca-se no mesmo patamar que Jesus, em uma espécie de competição, pois diferente do messianismo que encontramos em Jorge de Lima, Murilo Mendes falha nessa missão sagrada. Ou seja, o sagrado não vence, não dá a palavra final.

Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.
Que há entre ti e mim, Filho do Altíssimo?
O mundo inteiro é tua arena.
Eu tenho uma só vida que se repete à-toa.

Quebrei a comunhão dos santos. Que me trazem os homens?
Escrevem apenas o mal e o terror no livro da vida.
Poeta, recorda-te; o espírito imundo que anda nos lugares [áridos.

(E vós me dizeis que virgens calmas
Balançam-se nos jardins celestes.)

Ai dos ateus
Ai dos filhos de Deus
Ai dos que vão nascer.

(MENDES, 1994, p. 288).

O tom de lamentação se evidencia desde o primeiro verso, mas sobretudo quando no segundo o eu lírico se autodeclara como iconoclasta de si mesmo, pois é ele mesmo quem lhe atira pedras, isto é, na sua própria imagem, ou seja, na própria representação que construiu de si mesmo.

No 3º verso, o sujeito lírico indaga ao filho do Altíssimo o que poderia haver entre eles de semelhante, se são completamente diferentes, especialmente no que diz respeito ao poder. E mais uma vez, Murilo Mendes traz referência bíblicas para os seus poemas, pois essa mesma indagação se encontra no evangelho de Mateus: “O que há de comum para nós e para ti, filho de Deus? Viestes aqui antes do tempo para nos torturares?”. (BÍBLIA, 2016, p. 87). Esse versículo se refere à pergunta que um dos possessos pelo demônio faz a Cristo quando eles o encontram na região dos gárdaros.

Poderíamos então, dizer, que esse eu lírico encontra-se também possesso? Não exatamente, tendo em vista que se encontra tomado pela incapacidade, frustrado consigo mesmo, por não poder cumprir a missão sagrada limitando-se a sua vida que não cansa de se repetir. Além disso, o seu desconsolo com a sua fragilidade se evidencia melhor no 6º verso, que não deixa de ser uma confissão:

Quebrei a comunhão dos santos. Que trazem os homens?
Escrevem apenas o mal e o terror no livro da vida.
Poeta, recorda-te; o espírito imundo que anda nos lugares
[áridos.

(MENDES, 1994, p. 287).

Quebrar a comunhão significa afastar-se, apartar-se de Deus, e esse afastamento sempre se concretiza pelo pecado.

Quando observamos esse verso e o seguinte, parece haver um embate entre o eu lírico e o poeta, haja vista que o primeiro abre um parêntese para dizer que o poeta só quer tratar sobre as coisas do alto, do transcendente, (E vós me dizeis que virgens calmas/ Balançam-se nos jardins celestes.),desconsiderando o baixo, que é justamente o que ele pede para recordar.

E vejamos algo bastante interessante em *A poesia em pânico*, é sempre ele “O impenitente” que “Não reconheço a paternidade divina” (A danação), que “será

precipitado ao mar como uma bruta pedra”, é a sua “alma que será lançada no tanque de fogo”, (A condenação) e é sucessivamente ele quem quebra a “comunhão dos santos (O saque)” tantas e tantas vezes. Foi partindo dessas confissões e condenação de si mesmo que nos fez pensar o quanto esse poeta fez o eu lírico se evidenciar, se desnudar a ponto de confessar de forma indefensável a sua total sinceridade/intimidade.

Em suma, o que podemos observar, a partir dessas análises, é que o caráter (anti) religioso que se desdobra por meio das formas de confissão e de lamentação, modula um tom bastante íntimo e subjetivo nos poemas, sobretudo porque em todos os textos analisados nesse capítulo, percebemos que existe, entre o eu lírico e o sobrenatural, uma relação de intimidade que, embora quebrada pelo surgimento do pecado, se evidencia pelo sofrimento.

CAPÍTULO 3:

O DUPLO EM A POESIA EM PÂNICO

“Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser”.
(Murilo Mendes)

O tema do duplo em *A poesia em pânico* é essencial, tendo em vista que possibilita acessar algumas questões cruciais que norteiam esse livro, como a composição do eu lírico na constituição dessa poesia que está em pânico, “diante do mundo, da mulher e de Deus” (ARAÚJO, 2000, p.85). Esses elementos “mundo”, “mulher” e “Deus” nos apontaram para o que discutimos no capítulo anterior, bem como para o que trataremos neste: a concomitância do sagrado e do profano, que, neste livro, aparecem em uma tensão irresolvível um com o outro, e que às vezes diluem os termos opostos um no outro.

É, portanto, essa dualidade/tensão entre os polos sagrado e profano que vai imprimir e confirmar nossa hipótese: que existe nessa obra uma intimidade diferenciada dos outros livros do autor, haja vista o estilo que se apresenta sempre de maneira emotiva e psicológica, resulta em uma tensão entre opostos indissolúveis, mas sempre congregados e em sistemática circulação.

No capítulo anterior, vimos que em vários momentos a subjetividade e o intimismo em *A poesia em pânico* se evidenciam por meio da religiosidade, especificamente em forma de estilo confessional e de lamentos. Como apontamos, neste livro o sagrado vai sempre ser evocado em relação a seu lado profano. Já nesse capítulo, o intimismo vai ser pensado pelas vias do erotismo, colocado sempre com sua face sagrada, porque dessa fusão erótica-sacra vai emanar o efeito extático, isto é, o êxtase poético, o mais alto grau de emotividade da poesia sacra. Portanto, o objetivo desse capítulo é demonstrar como a questão do duplo se delineia nessa obra poética muriliana, a fim de discutir como este livro se destaca no que se refere à constituição de uma intimidade lírica moderna.

Para tanto, analisaremos o poema “Meu duplo” que nos traz várias possibilidades de tensões vivenciadas pela intimidade lírica, as quais podemos vislumbrar em toda *A poesia em pânico*. Para ampliar a discussão, achamos por bem

cotejar ao poema citado outros textos líricos do livro, para ser possível levantar alguns contrapontos *a exemplo de* “A Igreja mulher”. Nessa análise, enfatizaremos o erotismo que se revelará pela linguagem poética, tendo em vista que, em Mendes, o ato criativo por si só é erótico, bem como pela fusão entre o erótico e o sagrado, representado por algumas figuras femininas e a própria Igreja.

A questão da duplicidade na poesia de Murilo Mendes é um assunto bastante recorrente, pois, não por acaso, como dito no capítulo anterior, um dos epítetos do poeta é “conciliador de contrários” (BANDEIRA, 2004, p. 36). Tal postura, diferencia-se substancialmente dos autores e poetas do romantismo, os quais começaram a vislumbrar, em contrapartida com o classicismo, não apenas o sublime, mas, de forma significativa, o grotesco. No prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo nos possibilita pensar a poesia da modernidade como dramática, considerando que o Cristianismo ao “separar profundamente o espírito da matéria. Põe um abismo entre o homem e Deus”. (HUGO, 1988, p.22). É, portanto, esse abismo que vai gerar um novo sentimento aos homens modernos: a melancolia. Segundo o romancista, a poesia dará um grande passo, tendo em vista que

Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 1988, p.25).

Se por um lado, o romantismo concilia os opostos sem confundi-los, como bem afirmou Victor Hugo em sua teoria sobre o grotesco, Murilo Mendes traz em *A poesia em pânico* os elementos confundidos: as imagens poéticas diluem-se umas nas outras, o sagrado é profano e vice-versa, e, por esse motivo o eu lírico se vê no meio de um grande impasse entre ele e o seu duplo, refletindo o homem em pânico do modernismo que vê sua identidade se diluindo gradualmente.

Essa conciliação de contrários que aparece constantemente na obra de Murilo Mendes deve-se, especialmente, como dito anteriormente, à grande influência que seu amigo e pintor Ismael Nery exerceu sobre ele, haja vista que o tema do duplo aparece com grande frequência nos autorretratos de Nery, muitas vezes

acompanhado da mulher, a escritora Adalgisa Nery¹⁶, nos quais ele explora a figura do andrógino, como se verifica nos quadros *Andrógino* e *Autorretrato com Adalgisa*:



Figura 1: *Andrógino* (1923)



Figura 2: *Autorretrato com Adalgisa* (1923)

Em um documentário sobre a exposição das obras de Ismael Nery no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sobre o feminino e o masculino, o curador Paulo Sérgio Duarte (2018) em vídeo, aponta para as contradições implicadas nas obras do pintor, afirmando que “ele era um Católico Apostólico Romano, praticante, irmão da ordem leiga de São Francisco e no entanto, explora uma linguagem absolutamente

¹⁶ Adalgisa Nery foi uma escritora, nascida no Rio de Janeiro no ano de 1905. Foi casada com Ismael Nery e assim como o pintor, era bem próxima do poeta juiz-forano.

transgressiva, sobretudo do ponto de vista da sexualidade” (informação verbal). E mais do que isso, o curador acredita que nos dias de hoje as obras do pintor adquiriam um caráter político, sobretudo pela forma

como ele trata a figura humana e diversas vezes uma manifestação de androgenia, você não discerne bem que sexo pertence a pessoa, se é uma mulher, se é um homem. Tem retratos e autorretratos dele com Adalgisa, a mulher dele que foi uma grande escritora [...] que você vê que tem uma fisionomia muito próxima uma da outra [...] a mulher se parece muito com o homem e o homem se parece muito com a mulher (informação verbal).

Os duplos murilianos são bastante parecidos com os de Ismael Nery. Tal como nos quadros de Nery, há em *A poesia em pânico* alguns poemas os quais podemos remeter às figuras do duplo masculino e feminino que vimos acima: o desejo de fundir-se um no outro como podemos ver nos trechos abaixo:

“Nós”

[...]

Eu e tu somos o duplo masculino e feminino
Encarregados de desenvolver em outrem
Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.

[...]

(MENDES, 2004, p. 298).

“A uma mulher”

[...]

Não tendo podido te criar
Nem tendo sido criado por ti
Eu me vingo do destino enxertando-me do teu ser.
Jamais conseguirás te libertar de mim [...]

(MENDES, 2004, p. 302).

“O amante invisível”

[...]

Quero suprimir o tempo e o espaço
A fim de me encontrar sem limites unidos ao teu ser,
Quero que Deus aniquile a minha forma atual e me faça voltar a

[ti

Quero circular no teu corpo com a velocidade das hóstias,
Quero penetrar nas tuas entranhas

[...]

Quero me transformar em ti.

[...]

(MENDES, 2004, p. 304).

O desejo do encontro com o outro é evidente nos poemas mencionados acima. No entanto, há, não só a vontade de encontrar o outro, mas de fundir, ser parte para tornar-se apenas um, e é justamente nessa fusão que consiste no erotismo do corpo. Segundo Bataille em *O erotismo*:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece [...] A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, *dissolução*, corresponde à expressão familiar vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio o papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 2017, p. 41).

É, portanto, essa dissolução no outro que tanto Murilo Mendes enfatiza em seus poemas de *A poesia em pânico*. Vejamos que nos poemas citados anteriormente, mais explicitamente em “Nós”, o poeta traz em forma poética o que Bataille enfatiza como sendo um desejo erótico. Há nesse eu-lírico-poeta a necessidade de unir sua forma descontínua com a da mulher que também é descontínua, a fim de que uma continuidade estabeleça entre eles, gerando um outro ser, que dê prosseguimento ao fazer poético, pois a poesia, assim como o erotismo “conduz [...] à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol”. (BATAILLE, 2017, p. 48).

Assim sendo, o tema do duplo em Murilo Mendes aparece de vários aspectos e um deles deriva da androgenia comumente encontrada nas telas de Ismael Nery. É interessante ressaltar como o poeta mineiro descreve o amigo, para assim, podermos entender melhor a força da influência do pintor na concepção da imagem muriliana em *A poesia em pânico*:

Ismael Nery explicava-nos sua vocação divina, sua inconformidade com o tempo e com o espaço, a irreprimível necessidade que sentia de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, de prescindir a todos os atos e manifestações da vida. Nascendo com os que nascem, crescendo com os que crescem, sofrendo com os que sofrem,

gozando com os que gozam, morrendo com os que morrem, ressuscitando com os que ressuscitam. Exercia uma espécie de correção permanente da sua própria vida, e até mesmo a outra vida achava ele que deveria ser uma progressão infinita, uma correção contínua desta. (MENDES, 1996, p.60).

Para Murilo Mendes, Ismael Nery não era dois homens, era vários, haja vista sua angústia de o homem ter que viver uma única vida em conformidade com o tempo e com o espaço. Além disso, tinha a plena convicção de que morreria jovem; não por acaso, podemos observar uma pressa refletida nas suas pinturas, deste modo, procurava sentir por todos, de todas as maneiras possíveis a fim de levar todos os sentimentos capturados para sua obra de arte.

Esse duplo masculino e feminino que encontramos primeiramente em Ismael Nery e depois em Murilo Mendes, que não só mistura, mas que confunde um com o outro, é também uma forma de intimismo. Segundo Heitor Moniz [20-] em seu livro *Existencialismo, Intimismo, Surrealismo e outros “ismos” literários*, o qual aponta que houve um movimento na França para combater o existencialismo de Jean Paul Sartre intitulado “intimismo” e encabeçado por René Sébille. Porém, indagado um dia sobre os objetivos do intimismo, o filósofo sequer sabia dizer do que se tratava. Entretanto, alguns de seus amigos, correligionários e discípulos, segundo Moniz, tomaram a palavra e explicaram o que de fato era esse movimento:

O intimismo tem dois patronos por eles considerados os primeiros intimistas que existiram no mundo: Adão e Eva. Então o seu objetivo inicial é restaurar o paraíso terrestre. O intimismo, explica Jacques Hérault, “procura a felicidade pelo casal”: le bonheur pour la coupe”. [...] a vida humana é sempre um “eu” a procura do “outro”. Sem o amor não há vida. Peregrina-se. Passa-se o tempo. Procura-se a “realização”. Assim, a pessoa só pode se considerar real e autenticamente feliz quando constitui um casal. Qual é a unidade? Dois. Eis que dois formam um. [...] Se se perguntam a Sébille qual vem a ser o primeiro, na ordem das coisas, o homem ou a mulher, eis a sua resposta, dentro da filosofia intimista: todos dois são primeiros. Ambos procuram a unidade que os conduzirá ao “paraíso terrestre”. (MONIZ, [20-], p. 58).

Entretanto, não sabemos de certo quando esse movimento intimista se manifestou em Paris, podemos até dizer que não floresceu como o existencialismo de Sartre, mas que nos dá a possibilidade de pensar que tanto o pintor, como o poeta juiz-forano, em algum momento imprimiu em suas obras esse pensamento de que o duplo era condição essencial para o intimismo, e, no caso de Nery e Mendes,

especificamente, o duplo representado pelo o feminino e o masculino. Além disso, é importante frisar que Murilo Mendes em resposta ao questionário de Proust¹⁷, afirma que gostaria de ter sido “Adão, ou o último homem na série dos tempos”. (MENDES, 1994, p. 31). O que nos leva a pensar no princípio e na obsessão que o poeta imprime em seus poemas de enfatizar a busca do masculino pelo feminino a fim de fundir-se.

Além do duplo masculino e feminino, existe um outro tipo de duplo em Murilo Mendes, o qual iremos nos centrar neste capítulo. É o duplo do próprio eu lírico, que verte para esta categoria de conflitos irresolvíveis. Para isso, analisaremos o poema “Meu duplo” que nos traz várias possibilidades de tensões vivenciadas por esse eu, as quais podemos vislumbrar em toda *A poesia em pânico*, além de outros que entrarão para justificar as posições que iremos tomar a respeito do poema, como “A igreja mulher”, por exemplo. Nessa análise, enfatizaremos o erotismo que se revelará pela linguagem poética, tendo em vista que o ato criativo por si só é erótico, bem como pela fusão entre o erótico e o sagrado, representado por Berenice e a Igreja.

3.1 O “eu” duplo

MEU DUPLO

1

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo o mundo lê e comenta.
Quando eu morrer, a água dos mares
Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
Destruindo esta edição dos meus pensamentos, dos meus sonhos,
[dos meus amores

Feita à minha revelia!

2

O meu duplo sonha de dia e age durante a noite,
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim.
Desmonta todos os meus atos um por um e sorri.
O meu duplo com uma única palavra
Reverte todos os objetos do mundo ao negativo do FIAT;
Destrói com um sopro
O trabalho que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu morrer o meu duplo morrerá — e eu nascerei.

17 É um conjunto de perguntas que ficou famoso por ser respondido por Proust.

3

Eu tenho pena de mim e do meu duplo
 Que entrava meus passos para o bem
 Que sufoca dentro de mim a imagem divina.
 Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
 Tenho pena dos meus pais,
 Que sacrificaram uma existência inteira
 Pelo prazer de uma noite.
 Tenho pena do meu cérebro que comanda
 E da minha mão que escreve poemas imperfeitos.
 Tenho pena do meu coração que explodiu de tanto ter pena,
 Tenho pena do meu sexo que não é independente,
 Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
 Eu tenho pena desta mulher tirânica
 Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
 Tenho pena dos poetas futuros
 Que se integrarão na comunidade dos homens
 Mas que nos momentos de dúvida e de terror
 Só terão como resposta o silêncio divino...

4

Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
 Por que me impeles a descer até a profundidade
 Onde cessaram as formas de vida para sempre?
 Por que insinuas que o sorriso da criança já traz a corrupção,
 Que toda esta ternura é inútil,
 Que o homem usará sempre a espada contra seus irmãos,
 Que a minha poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
 Ó meu duplo, por que a todo instante me ocultas a Trindade?
 Ó meu duplo, por que murmuras sutilmente ao meu ouvido
 Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio e da
 dúvida?
 Por que atiras um pano negro na estrela da manhã,
 Por que opões diante do meu espírito
 A temporária Berenice à mulher eterna?
 Ó meu duplo — meu irmão — Caim — eu admito te matar!
 (MENDES, 1994, p. 305)

“Meu Duplo”, que se encontra entre os textos finais de *A poesia em pânico*, é um dos textos mais longos e tem uma importância significativa dentro do livro, haja vista que nele podemos encontrar os variados conflitos que existem em outros poemas da obra, como se fosse um texto central, para o qual todos os outros convergem. Nesses versos, o intimismo toma uma perspectiva diferente do confessionalismo, procedimento que demonstramos no capítulo anterior dessa pesquisa: o sujeito entra em um conflito interminável entre ele e seu duplo, o qual, primeiramente, nos afirma que não consegue controlá-lo. Em seguida, o eu lírico centra nas ações corruptíveis desse outro que parece ser determinado a lhe prejudicar, transformando todas as suas boas intenções em más ações. Depois, questiona os motivos por esse duplo querer vê-lo em demasiado obscurantismo, como

se de forma inconsciente não compreendesse que faz mal a si mesmo, levando-o a sua própria aniquilação.

A primeira parte começa com o vocabulário “edição”, expressando um eu que é literário, portanto, mimético, ou seja, ficcionalizado. A ideia de que há uma “edição” de mim, sem meu consentimento, já impõe a escrita como uma possibilidade de duplo, independente, que diverge e foge ao controle do eu. Esta questão é reiterada na estrofe que segue:

Quando eu morrer, a água dos mares
Dissolverá a **tinta negra** do meu corpo,
Destruindo esta **edição** dos meus pensamentos, dos meus
[sonhos e amores
Feita à minha revelia!
(MENDES, 1994, p. 305).

Essa estrofe nos possibilitar pensar em uma ambiguidade, haja vista que o termo “tinta negra” também se configura como um vocabulário que concerne à escrita. Neste caso, a adjetivação “negra” não somente remete à questão física da escrita, o branco do papel e o negro das letras, mas dá uma ideia de negatividade. Além disso, o “negro” está relacionado ao corpo, que sustenta os pensamentos, os sonhos, os amores obscuros. Voltamos ao erótico, que é maior que a vontade (“feita à minha revelia”). Essa suposição nos faz pensar sobre a relação entre erotismo e poesia cogitada por Octávio Paz:

a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p.12)

Em Murilo Mendes, o erótico é o corpo (o papel), que sustenta a linguagem “tinha negra”. Assim sendo, podemos perceber que os dois termos estão intimamente fundidos, não existe, na situação da escrita, um sem o outro. E isso já nos chama à

atenção e sustenta a tese de que o duplo muriliano é muito mais que uma oposição, é uma fusão, e como tal, íntimo.

Na segunda parte do poema, o eu lírico enfatiza as ações de seu duplo. Vejamos:

O meu duplo sonha de dia e age durante a noite,
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim.
Desmonta todos os meus atos um por um e sorri.
O meu duplo com uma única palavra
Reverte todos os objetos do mundo ao negativo do FIAT;
Destrói com um sopro
O trabalho que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu morrer o meu duplo morrerá — e eu nascerei.
(MENDES, 1994, p. 305).

Esta estrofe descreve claramente o duplo como o lado negativo do eu. No primeiro verso, encontramos duas figuras de linguagem, a antítese e o paradoxo (sonha/age) e (dia/noite). O que tais recursos podem nos indicar? Erwin Rohde, um dos estudiosos que contemplou sobre as crenças e cultos à alma entre os gregos, afirma que

Nas pessoas vivas, possuidoras de alma, mora um estranho visitante, um duplo mais fraco, seu outro eu como sua psique... cujo reino é o mundo dos sonhos. Quando o outro eu, o seu eu próprio, adormece sem perceber, o duplo desperta e atua. (Rohde APUD RANK, 2013, p. 46).

Apesar de referir-se ao período romântico, essa ideia de um estranho como duplo de um eu que permeia o mundo dos sonhos, é verificada neste poema muriliano, em que durante o dia, quando o eu está acordado, o seu duplo está dormindo, dentro do seu inconsciente; e quando o eu adormece, o outro age¹⁸.

Como dissemos anteriormente, apesar de o duplo muriliano herdar alguns traços românticos, Mendes é extremamente moderno, tendo em vista o embaralhamento que ele provoca em seu leitor, pois os extremos que encontramos

18 Observando alguns autores que vislumbraram sobre o tema do duplo percebemos que frequentemente ele aparece durante a noite, como acontece em “O Horla” de Maupassant, conto no qual o protagonista ao acordar na madrugada, percebe que a jarra d’água que esteve em seu quarto durante toda a noite está vazia. Dentro de sua imaginação, quem havia tomado a sua água senão esse ser fantasmagórico?

nos românticos, o poeta procura desconstruir em sua poesia moderna, unificando-os, daí surge o impasse em que o eu lírico vivencia.

No segundo verso da segunda parte, quando o eu lírico diz que seu duplo arrasta correntes nos pés, podemos observar o quão inquieto esse duplo deixa o eu lírico, o qual conspira contra ele. Essa antipatia nos faz lembrar o conto de Edgar Allan Poe “William Wilson”, no qual descreve a relação com o seu duplo da seguinte forma: “Poderia supor-se que, em sua rivalidade, ele atuava somente por um desejo estranho de contradizer-me, espantar-me, mortificar-me”, além de “sua intromissão ofensiva de minha vontade”. (POE, 2017, p .27).

Nessa segunda parte, é possível vermos o número expressivo de verbos que se encontram flexionados na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, deslocando do eu para o outro a ação, como “sonha”, “arrasta”, “mancha”, “conspira contra”, “desmonta”, “reverte” e “destrói”. Todos esses verbos estão ligados às ações negativas que esse duplo executa contra esse eu lírico, frustrando todo seu desejo de uma vida pura.

Na terceira estrofe encontramos no primeiro verso três “eus”: “eu”, o “mim” e o “meu duplo”, será que propositalmente? Perceba que ele fala sobre o “mim” de uma maneira distanciada do “eu”, o que confirma que em Murilo Mendes não se trata somente do lado direito e do oposto, mas a questão nesse poeta e em *A poesia em pânico* é mais intrincada e mais complexa. Nesse sentido, podemos dizer que há várias transfigurações concomitantes do eu lírico, e essa confusão de “eus” denota uma dificuldade em reconhecer e se apoderar de sua própria identidade, bem comum aos poetas modernos haja vista que, segundo Stuart Hall (1992), houve um “falecimento” do sujeito moderno, ocasionado por vários motivos, e dentre eles um se faz mais importante para compreendermos o eu lírico muriliano, que foi “a descoberta do inconsciente por Freud, que defende a identidade como algo móvel, formada por processos conscientes e inconscientes do sujeito”. (KREUTZ, 2014, p.201). É, pois, essa identidade móvel que aparece em “Meu duplo”, a qual vai fazer o eu lírico se angustiar e ficar sempre nesse impasse, entrando em conflito com seus outros “eus”, ao mesmo tempo em que sente pena de si mesmo:

Eu tenho pena de mim e do meu duplo
Que entrava meus passos para o bem
Que sufoca dentro de mim a imagem divina.

Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
 Tenho pena dos meus pais,
 Que sacrificaram uma existência inteira
 Pelo prazer de uma noite.
 Tenho pena do meu cérebro que comanda
 E da minha mão que escreve poemas imperfeitos.
 Tenho pena do meu coração que explodiu de tanto ter pena,
 Tenho pena do meu sexo que não é independente,
 Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
 Eu tenho pena desta mulher tirânica
 Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
 Tenho pena dos poetas futuros
 Que se integrarão na comunidade dos homens
 Mas que nos momentos de dúvida e de terror
 Só terão como resposta o silêncio divino...
 (MENDES, 1994, p. 305).

Nessa terceira parte, o eu lírico enfatiza a pena que sente de si mesmo e desse duplo. Vejamos que o ritmo aqui é sustentado pelas repetições que estão presentes em todo o poema. Na segunda parte analisada anteriormente, “meu duplo” é a palavra que mais se repete, talvez porque o poeta quisesse fazer uma correlação entre conteúdo e forma: enfatizar o duplo na segunda parte. No entanto, a anáfora se dá pela repetição da expressão “tenho pena”, repetidas 9 vezes, levando o poema para um caráter de lamentação e sofrimento.

Outro fato que é preciso frisar nessa parte é sobre o que esse “eu” tem pena: “meu corpo”, “meus pais”, “meu cérebro” (2x) “minha mão”, “meu coração (2x)”, “meu sexo”, “mulher tirânica”, “poetas futuros”. Vejamos o quão claro fica que esse duplo é erótico, haja vista que as partes mencionadas do corpo conota um certo erotismo profano, além da confissão feita no 3º verso dessa parte sobre uma das ações desse outro eu: “Que sufoca dentro de mim a imagem divina”, portanto, o corpo desse eu lírico é usado para profanar. Na poesia, a linguagem se materializa, vira corpo, e não é só apenas o corpo físico, mas é exatamente ou somente pela linguagem que esse duplo profana, haja vista que como diz:

Tenho pena do meu cérebro que comanda
 E da minha mão que escreve poemas imperfeitos.
 (MENDES, 1994, p. 305).

Nos versos seguintes, o eu lírico confessa ter pena do seu sexo que é independente, ligado ao coração e ao cérebro. Esses dois elementos corporais são mencionados duas vezes dentro dessa estrofe, e remetem à ideia de emoção

(coração) e a razão (cérebro) e o impasse, a tensão, que o sexo (órgão sexual) vive, sem saber para qual lado ir: agir pela razão ou pela emoção? Parece que o duplo prefere agir pela emoção, o que conduz esse eu lírico ao ato profano e ao mesmo tempo, moderno, pois não segue padrões, não fala de sentimentos racionais, mas sim, descreve o pânico, o que se encontra inconsciente dentro do seu ser, que é uma característica bem própria do surrealismo, do qual Murilo Mendes se apropria muito bem.

3.2 Berenice

E a mulher tirânica de quem esse eu lírico fala, que o leva a vivenciar o seu duplo? A quem será que ele está se referindo? Observando outros poemas do poeta juiz-forano, encontramos a Igreja e Berenice que podem ter influenciado esse duplo profano em *A poesia em pânico*. Vejamos alguns recortes:

“A usurpadora”

Ai de mim! Que trago no peito a imagem de Berenice
Distribuindo o desconsolo, a tristeza e o desespero,
E recolhendo sempre com a impassibilidade de um ídolo
O violento amor e a ternura que eu deveria consagrar a Igreja.
(MENDES, 2004, p. 296).

“Igreja Mulher”

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno
[...]
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel.
(MENDES, 2004, p. 303).

Observando o primeiro poema, poderíamos dizer que Berenice é a representação do desejo tirânico, já que ela pode representar o lado profano, haja vista que sua imagem só traz desconsolo, tristeza e desespero, além de recolher todo amor que o eu lírico deveria consagrar a igreja, o sagrado, por isso o nome

“Usurpadora”, - é importante frisar que esse título já coloca Berenice como uma usurpadora, que tenta a todo custo ocupar um lugar que não é dela, e portanto, é ilegítimo.

No segundo poema, como em outros, o poeta confere características do corpo feminino à igreja: “curvas”, “braço”, “seio”. Aqui podemos perceber o o sagrado se reveste de elementos eróticos, o erótico-sacro, haja vista que os elementos opostos estão intrinsecamente conectados, compondo uma unidade que é a “Igreja Mulher”. No entanto, essa igreja é para o eu lírico totalitária e cruel, cabendo também nela a qualidade tirânica.

Mas, voltando à questão do sagrado profanado, podemos lembrar do erotismo das santas e das religiões, para mostrar que esses polos podem estar intrinsecamente conectados, fundidos, como nos poemas de *A poesia em pânico*. Para comprovar isso, basta nos lembrarmos do erotismo de Santa Teresa, bem representado pela escultura de Gian Lorenzo Bernini que se chama *O Êxtase de Santa Teresa*:



Fig. 3 O êxtase de Santa Teresa (1647–1652).

Esse êxtase ou transverberação é descrito pela própria santa no *Livro da vida*, especificamente no capítulo XXIX:

Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes

em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto. Os dias que isso durava eu ficava parecendo abobada. Não queria ver nem falar, mas abraçar-me a minha dor, que para mim era maior glória de quantas há no mundo criado. Isso tinha algumas vezes quando quis o Senhor que me viessem esses arrebatamentos tão grandes que, mesmo estando entre as pessoas, não conseguia resistir. Com muita aflição para mim começou a se tornar público. Depois que tenho esses arrebatamentos, não sinto essa aflição tanto, mas sim a que disse em outra parte antes — não me lembro em que capítulo —, pois é muito diferente em muitas coisas e de maior valor. Antes, começando essa pena de que falo agora, parece que arrebatava o Senhor a alma e a põe em êxtase. Assim não dá tempo de sentir aflição e padecer, porque vem logo o gozo. Seja bendito para sempre, que tantas dádivas faz a quem tão mal responde a tão grandes benefícios. (ÁVILA, 2010, p. 154).

A partir disso, fica difícil não associar o sagrado e o profano por vias do misticismo e do erótico, haja vista que em Santa Teresa o êxtase é tão imenso que atinge o corpo, ou melhor às sensações que dele emanam.

Portanto, em *A poesia em pânico*, veremos muito a questão do duplo profano-sacro e vice-versa, e isto fica bem demonstrado em poemas nos quais a igreja tem traços femininos, pois, existe aí uma comunhão, um certo misticismo entre o corpo feminino que confere à Igreja, que é sagrada mas também é corpo¹⁹, o caráter erótico. Daí a ideia dos opostos não só fundidos mas confundidos, o que deixará o eu lírico em situação de extrema angústia, ou melhor, pânico, haja vista que sempre estará girando em torno de problemas irresolvíveis.

Tal pânico surge porque, segundo Georges Bataille em *As lágrimas de Eros*, “el erotismo es la realidad más conmovedora, pero, al mismo tiempo, la más innoble. Incluso después del psicoanálisis, los aspectos contradictorios del erotismo son innumerables: su fondo es religioso, horrible, trágico”. (BATAILLE, 1981, p. 82). Este eterno impasse entre o sagrado e o profano que o erotismo carrega explicaria o fato

19 “[...] como cabeça sobre todas as coisas, deu à Igreja, a qual é o seu Corpo, a plenitude daquele que plenifica tudo em todos”. (Efésios, 1:23).

“Agora, alegre-me nos sofrimentos por vós e completo o que resta dos sofrimentos de Cristo na minha carne, pelo seu corpo, que é a Igreja [...]”. (Colossenses, 1:24).

de que, na quarta parte, veremos o eu lírico no seu estado mais emocional e dramático, invocando com a utilização da apóstrofe “Ó meu duplo” seu outro eu, a fim de entender os motivos pelos quais o leva para o caminho mais baixo:

Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
 Por que me impeles a descer até a profundidade
 Onde cessaram as formas de vida para sempre?
 Por que insinuas que o sorriso da criança já traz a corrupção,
 Que toda esta ternura é inútil,
 Que o homem usará sempre a espada contra seu irmão,
 Que minha poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
 Ó meu duplo, por que a todo instante me ocultas a Trindade?
 Ó meu duplo, por que murmuras sutilmente ao meu ouvido
 Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio e
 [da dúvida?
 Por que atiras um pano negro na estrela da manhã,
 Por que opções diante do meu espírito
 A temporária Berenice à mulher eterna?
 Ó meu duplo — meu irmão — Caim — eu admito te matar!
 (MENDES, 1994, p.305).

Nesta estrofe, as exclamações e interrogações, que geralmente acompanham a apóstrofe, ajudam a expressar esse tom de emoção extrema, e mais uma vez o ritmo do poema é sustentado pelas repetições anafóricas, como “Ó, meu duplo”, “Por que” e “Que”.

Nos primeiros versos dessa quarta parte, o eu lírico indaga ao seu interlocutor, seu duplo, o motivo pelo qual ele o separa da verdade, o instigando a descer até a profundidade, lugar este que não existe mais forma de vida. Mas que verdade é essa? De qual profundidade esse eu lírico está se referindo? É sabido que tanto a verdade religiosa quanto a filosófica, especificamente a cogitada por Platão, observam-na como luz, conhecimento, diferenciando-a das sombras, pois quem não a conhece é porque não se libertou das amarras obscuras do seu próprio ser, não encontrou a luminosidade que pudesse lhe conferir novas perspectivas. Nesse poema, acreditamos que o eu lírico esteja se referindo à verdade religiosa, essencialmente, pois as profundezas de que fala é o inferno, o lugar mais baixo que existe, não à toa, reservou a parte inferior/última estrofe para falar sobre esse lugar subterrâneo.

O 4º verso nos revela que esse duplo insinua a este eu que a criança já nasce com o mal, que sua ternura é inútil. Assim, essa predisposição ao mal se configuraria como reflexo do pecado original, do qual todo ser humano é acometido e do qual não tem como fugir. Na estrofe analisada anteriormente, especificamente nos versos 5, 6

e 7, o eu já havia refletido sobre isso quando se mostrou penoso por seus pais que sacrificaram uma vida inteira pelo prazer de uma noite, culpando-os por sua existência infeliz, predisposta ao pecado.

No 7º verso, o eu lírico fala sobre o desconsolo que a sua poesia pode lhe acometer, claro, segundo insinuações do seu duplo, haja vista que um poeta cheio de lamentações e tendo apenas essas para discernir, acaba criando um ciclo de sofrimento vicioso, que não se fecha e o consome cada vez mais. E aqui, cabe frisar a metalinguagem poética, que se encontra desde o começo do poema, quando se fala em “edição” e “tinha negra”, característica bem comum dos poetas do modernismo. No entanto, Murilo Mendes não distancia o eu lírico da poesia, ele o inclui também no conteúdo de forma unificante.

No 8º verso “O, meu duplo, por que a todo instante me ocultas a Trindade?” o eu lírico se queixa porque o seu duplo o oculta da unidade e quer a todo instante afirmá-lo como mal, e por este motivo, distanciado de Deus. O pano negro e a estrela da manhã são dois elementos importantes dentro do poema, haja vista que “estrela da manhã” tem vários significados bíblicos, pode estar se referindo, tanto a Jesus, como ao diabo. Vejamos alguns versículos na *Bíblia* em que essas significações aparecem:

Então, caíste dos céus,
astro brilhante, filho da aurora
Então! Foste abatido por terra,
tu que prostravas as nações!
(BÍBLIA, 1992, p. 957).

Eu, Jesus, enviei o meu anjo para vos testemunhar essas coisas nas assembleias. Eu sou a raiz e a descendência de Davi, a estrela brilhante da manhã.
(BÍBLIA, 2017, p. 603).

É sabido por via das escrituras bíblicas que Lúcifer antes de sua queda, tinha sido um anjo de luz, no entanto, desejou ser mais que Deus, por isso, este lhe rebaixou à escuridão, às trevas. Do mesmo modo faz o duplo ao atirar um pano negro na estrela da manhã, que seria a luz que ele tanto almeja. E mais uma vez tudo se embaralha haja vista que as ações do duplo são maléficas e não podem ser comparadas com as de Jesus: a verdadeira estrela da manhã. Será que o eu lírico não quis enfatizar com esses opostos, o mal e o bem, que eles convivem e se completam?

Na penúltima estrofe, aparece Berenice e a mulher eterna. Retomemos aqui o que foi discutido na segunda parte quando se falou em mulher tirânica. Aqui, Berenice se apresenta como oposição à mulher eterna, pois é dessa forma que o duplo sente a necessidade de mostrá-la. Berenice indica-nos que seja a mulher tirânica, no entanto, ainda não fica claro, e a mulher eterna nos levar a crer que seja a igreja ou a Virgem Maria. Não existe evidências sobre quem o eu lírico está falando, só dá para entender que uma é o oposto da outra. Berenice é exclusivamente mencionada em *A poesia em pânico*, e de forma recorrente. Mas sobre essa personagem, segundo Ana Arruda Callado (1999) em seu livro *Adalgisa Nery* nos conta que, em entrevista, a esposa de Ismael Nery lhe esclareceu sua gênese:

Berenice vem de mais longe. Foi o nome que Ismael Nery deu a um quadro seu, pintado na casa de Leonor Salles Duarte Novaes, mãe de dois de seus amigos mineiros, Washington e Rui, amigos também de Murilo Mendes. É a sobrinha-neta de Leonor, a jornalista Françoise Vernot, quem me conta. [...] Ismael ia muito à casa de minha tia Nonoca, que cuidava dele como dos filhos. Meus primos Washington e Rui, poetas e pintores, morreram tuberculosos, um com 25 e o outro com 23 anos. Berenice era um espectro, e Ismael contou a minha tia que o quadro era baseado em um conto de Edgar Allan Poe [intitulado Berenice], sobre uma mulher que havia morrido tuberculosa e voltava à casa para tocar piano [...].

.....

 [...] Berenice ficava em cima do piano. Nós nos referíamos a ela como a uma pessoa.” (CALLADO, 1999, p. 31)²⁰.

Abaixo está o quadro, e, de acordo com Callado, Nery havia se inspirado no conto de horror de Edgar Allan Poe, o qual tem uma personagem cujo nome se chama Berenice e tem exatamente traços como o da tela:

20 No conto, Berenice não toca piano e nem retorna, já morta, na calada da noite. Esses parecem ter sido acréscimos que Ismael fez, com sua pintura, à narrativa. Quanto ao aspecto físico, a personagem é retratada pelo pintor exatamente como Poe a descreveu: magra e espectral como se tivesse saído de um sonho, tem cabelos alourados e veste-se sempre de preto. Os olhos fundos e opacos são assustadores e parecem não ter “pupila”, conforme o escritor menciona. Em muitas outras pinturas de Ismael, as pessoas são retratadas sem a pupila, muito semelhante ao que acontece na estatuária grega também. O narrador-personagem do conto, primo de Berenice, também diz que sua família “tem sido chamada uma raça de visionários” (o visionarismo é um aspecto recorrente na pintura e na poesia de Ismael, Murilo e Adalgisa). A única referência à música surge logo no início do conto, diz o narrador: “Sinto, porém, uma lembrança de [...] sons musicais.” (CALLADO, 1999, p. 31).

Um gélido calafrio correu-me pelo corpo, uma sensação de intolerável ansiedade me oprimia, uma curiosidade devoradora invadiu-me a alma, e recostando-me na cadeira, permaneci por algum tempo imóvel e sem respirar, com os olhos fixos no seu vulto. Ai! sua magreza era excessiva e nenhum vestígio da criatura de outrora se vislumbrava numa linha sequer de suas formas. O meu olhar ardente pousou-se afinal em seu rosto. A fronte era alta e muito pálida, e de uma placidez singular. O cabelo, outrora negro, de azeviche, caía-lhe parcialmente sobre a testa e sombreava as fontes encovadas com numerosos anéis, agora de um amarelo vivo, em chocante discordância, pelo seu caráter fantástico, com a melancolia que lhe dominava o rosto. Os olhos, sem vida e sem brilho, pareciam estar desprovidos de pupilas. (POE, 2017, p. 240).



Fig. 4 *Figura Feminina ao piano* (192-)²¹

No entanto, segundo André Teixeira Cordeiro “Não há um quadro registrado com o título de Berenice nos catálogos de arte publicados sobre a obra de Ismael. Muito provavelmente, a obra é conhecida como *Figura feminina ao piano*”. (2008, p.28). Em Murilo Mendes, Berenice tem vários aspectos, inclusive no poema “O amor

²¹ *Figura feminina ao piano*. Ismael Nery. Óleo s/tela, 93x47 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, RJ.

e o cosmo”, o poeta nos sugere traços que podem referir-se à pintura de Nery. Vejamos:

O céu desenrola como teu vestido.
 Este frêmito de amor, incorporado a nós.
 Vem do sol e caminha para a lua.
 Grito teu nome no espaço para me acordar:
 Berenice!
 És tu quem circula no ar
 És tu quem floresce na terra
 És tu quem se estorce no fogo
 És tu quem murmura nas águas
 Tu és quem respira por mim.

No teu corpo reacende-se a estrela apagada,
 A água dos mares circula na tua saliva,
 O fogo se aquieta nos teus cabelos.
 Quando te abraço estou abraçando a primeira mulher.
 Sol e lua,
 Origem berço cova.
 Teu corpo liga o céu e a terra,
 Teu corpo é o estandarte da voluptuosa vitória.
 Teu nome reconcilia os dois mundos.
 (MENDES, 1994, p. 301)

Murilo Mendes frisa no primeiro verso o céu e o vestido que resulta em um vestido azul. No décimo primeiro: o corpo/reacende a estrela apagada, nos dá a entender que esteja falando sobre um corpo pálido, alvo. E no décimo terceiro, o fogo e o cabelo nos indica que Berenice tem cabelo ruivo. Portanto, mais do que ter se inspirado na Berenice de Ismael Nery, Murilo Mendes também se inspirou na personagem de Edgar Allan Poe.

Na verdade, do pintor e do poeta, Murilo Mendes retirou aspectos visuais para descrever a mulher, mas, em seu poema, enfatizou mais a integração de Berenice ao Cosmo, haja vista que no conto a personagem foi enterrada viva, por isso sua relação maior com a natureza. Vejamos que o poeta juiz-forano lhe confere dois mundos (terrena e celestial), os quais seu nome reconcilia, e essa reconciliação é justamente o que confere a complexidade no poeta de *A poesia em pânico*. Isso nos faz lembrar o que Teixeira Coelho (2011) ressalta em seu livro sobre o século XX, marcado pela teoria da relatividade, a qual refletiu na arte e tudo passou a ser relativo. Deste modo, ele frisa que

antes, A era igual a A e não era B, isto é, tudo era igual a si mesmo e diferente de outro; agora, as relações tornam-se dialéticas: A define-

se em oposição a um B que não é A, mas entra com esse B numa relação que tende para o aparecimento de um C que não é mais nem A, nem B e, sim, algo que os engloba e supera. (COELHO, 2011, p. 42).

Assim mesmo é a concepção de duplo de Murilo Mendes, tendo em vista que, apesar de enfatizar no poema uma oposição entre os dois termos, existe uma integração, ele não é A, nem B, mas um C que resulta da junção de A e B.

Em outro poema “O amor sem consolo”, Berenice é questionada pelo eu lírico:

O amor sem consolo

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha
[febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de
[vida,
Ou por que não comesas tua ternura, impelindo-me ao suicídio?
(MENDES, 1994, p. 294-295).

Berenice é o amor sem consolo do eu lírico, inalcançável. Quiçá exista somente no seu pensamento, dentro de sua imaginação erótica. Dentro dos tipos de erotismo que Bataille fala no seu estudo sobre o assunto: dos corpos, dos corações e do sagrado, nessa estrofe especificamente, parece-nos que Murilo Mendes está mais próximo do tipo dos corações, que apesar de

mais livre [...] para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. [...] As chances de sofrer são tão maiores na medida em que somente o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em mata-lo: muitas vezes preferiria mata-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte. (BATAILLE, 2017, p. 40).

O caso do eu lírico é bem pior, haja vista que não tem certeza sobre a existência de Berenice. No entanto sofre por pensar nela, a qual não o mata, nem alivia suas tensões, pelo contrário, alimenta sua tortura e seu sofrimento. Além disso, podemos

ver também no poema que o sujeito deseja sua própria morte, para que, assim, consiga se livrar de uma vez por todas desse sentimento que lhe aflige, haja vista que não consegue alcançar o seu objeto de amor, seu ser erótico.

Na última estrofe, podemos comprovar o que Teixeira Coelho ressalta acima sobre a relatividade quando o eu lírico termina:

Ó meu duplo — meu irmão — Caim — eu admito te matar!
(MENDES, 1994, p. 305).

Toda essa estrofe é enfatizada pelas ações que esse duplo faz para que o eu lírico se perca, como “ocultar”, “insinuar”, “murmurar”, “atirar um pano negro” e “opor”. Vejamos que a recorrência dos verbos em todo poema está sempre flexionado no tempo presente, dando-nos uma ideia de proximidade entre os interlocutores, enfatizados na segunda e quarta parte, exatamente nas quais eles mais se aproximam. A ideia de interlocução com o duplo nesse último verso, - um irmão - confere uma igualdade entre os termos, desnudando o mistério deste eu tão complexo e moderno, e confirma a hipótese de que *A poesia em pânico* é um livro único no que se refere ao grau de expressão de intimidade do eu lírico. Walnice Nogueira Galvão, afirma que o

Herói predileto dessa época é Caim, o maldito, o primeiro assassino da história, o fraticida, o pária, o perseguido. Poeta romântico imbuído de seu papel faria poemas sobre e para Caim, do que não escapariam nem mesmo Victor Hugo e Byron. São, portanto, dois os protagonistas dominantes do romantismo das trevas: o Diabo e Caim. (GALVÃO, 2013, p. 71).

A época a qual Galvão se refere é o romantismo, no qual o duplo estava presente ou como Caim, o irmão sócia, ou como o diabo. Mas em Murilo Mendes vemos uma inversão, o eu lírico, ao referenciar Caim como seu irmão, automaticamente nos leva a entender de que ele seja Abel, o qual, na história bíblica sofre o homicídio por Caim, mas aqui é ele quem pretende matá-lo. Essa desmitificação do mito é bem recorrente na poesia modernista e em Murilo Mendes, haja vista que uma das intenções do movimento é justamente contrapor a tradição. Mas mais do que isso, a referência à Caim como sendo a vítima, só vai confirmar as tensões irresolvíveis no poema, haja vista que o eu lírico mostra-se a todo instante como vítima desse duplo, no entanto, parece que no final do poema ele retira a

máscara. Daí percebemos o quão junto do bem anda o mal e como eles confundem-se entre si nessa poesia em pânico.

CONCLUSÃO

Mediante estudos e análises realizadas nesse trabalho, pudemos compreender a complexidade da poesia de Murilo Mendes, que nos direciona para várias interpretações, sem jamais esgotá-las. Por isso, precisamos, diante de sua obra, saber enxergar entre os lugares mais estreitos as grandes possibilidades que podem soltar aos nossos olhos. Foi nesse sentido que buscamos em sua poesia estudar algo que nos parecia distanciado: a subjetividade e a intimidade, em um livro específico, *A poesia em pânico*, publicado em 1937. O estudo dessa obra nos levou a considerá-la ímpar dentro do acervo que constitui sua literatura, justamente por nos conceder uma complexidade lírica incomparável, que mistura o sagrado e o profano de forma tensionada e íntima.

Nossa reflexão, nessa pesquisa, que objetivava analisar a questão da subjetividade e intimismo se pautou em três momentos. No primeiro capítulo, fizemos um panorama sobre o *corpus* do nosso trabalho, atentando, em primeiro lugar, às leituras críticas sobre o livro. Para isso, recorremos aos comentários de Lúcio Cardoso (1939), Mário de Andrade (1939), José Guilherme Merquior (1964), José Paulo Paes (1987), Luciana Stagnano Picchio (1994), Murilo Marcondes de Moura (1995) Davi Arrigucci (2000) Laís Corrêa Araújo (2000), os quais convergem e divergem suas opiniões a respeito da recepção da obra.

Depois, nos detivemos sobre a estrutura do livro, a quantidade de poemas anterior à última edição, as modificações ou variantes que ao longo do tempo o poeta juiz-forano foi fazendo até a última publicação da obra em vida. Buscamos essas informações a fim de apresentar, bem como de procurar sentido para tantas reparações e subtrações e entender melhor o processo criativo do autor nesta obra.

Por fim, chegamos na parte mais interessante do capítulo que foi discutir o sujeito lírico em pânico, que ora apresenta uma subjetividade latente, ora um deslocamento para o outro, o seu duplo. Mas que em ambos os casos desliza entre os polos do sagrado e do profano, sem nunca deixar de ser íntimo. Foi, portanto, o que desdobramos nos capítulos posteriores.

No segundo capítulo, abordamos a intimidade ligada à subjetividade e a religiosidade do eu lírico, especificamente por meio de duas formas religiosas, a confissão e a lamentação. Mas primeiro, discutimos sobre as influências católicas,

como por exemplo, o pintor Ismael Nery, que ajudou aflorar tanto em sua vida pessoal como em sua obra a questão da religiosidade, a qual atrelou ao movimento de vanguarda o surrealismo e juntos fizeram emergir uma poesia cheia de tensões, um eu lírico extremamente em pânico.

Nesse sentido, analisamos dois poemas que tratam sobre a confissão: “A danação” e “A condenação”, nos quais percebemos que do ato confessional próprio da religião, Murilo Mendes buscou para os seus textos, a sinceridade, tendo em vista que nos apresenta um eu lírico extremamente sincero, mas que ao mesmo tempo é impenitente, tendo em vista que tangencia o gênero confessional de maneira conflituosa, aproximando os elementos sagrados aos profanos, imiscuindo-se em uma só matéria, ou seja, a subjetividade humana. Em vários poemas, por exemplo, observamos que o poeta exprime de forma angustiosa o modo pelo qual ele enxerga as imagens sagradas, que serão quase sempre de forma profanada, além de confessar sua indiferença à igreja, ao corpo de Cristo representado por meio da hóstia sagrada e o seu não reconhecimento da paternidade divina.

Nos poemas em que vislumbramos às lamentações, como em “O renegado” vimos o eu lírico queixar-se da sua incapacidade de espírito para a caminhada messiânica, sua angústia de viver em um eterno impasse entre o sagrado e o profano, tendo em vista que não conseguiria caminhar somente por um dos lados, porque almeja ser mais do que um “escravo religioso”.

Foi, pois, a partir dessa transgressão, que percebemos consolidar sua subjetividade, uma vez que observamos um eu lírico que a todo instante reafirma seu querer, não se anula pelo outro, não se deixa penetrar pelo sagrado. Não comunga com o corpo de Cristo porque essa comunhão invalidaria sua individualidade, seu ser autônomo. Além disso, a música carnavalesca que encontramos em seus poemas, também nos revela uma forma de intimidade, tendo em vista que reflete sua interioridade, seu embaraço entre os polos contrários.

No terceiro e último capítulo, abordamos o tema do duplo, o qual em *A poesia em pânico* foi essencial, tendo em vista que nos possibilitou acessar algumas questões decisivas que orientam esse livro, como a composição do eu lírico na constituição dessa poesia que se encontra em pânico. Nesse capítulo, tratamos sobre a correspondência entre o sagrado e o profano, que nessa obra, aparecem em constante tensão, de forma irresolúvel.

Procurando entender as questões da duplicidade em Murilo Mendes,

constatamos que, assim como a religiosidade, Ismael Nery influenciou bastante Murilo Mendes com suas pinturas, tendo em vista que sua obra plástica é cheia de autorretratos, geralmente acompanhado de uma mulher, que a crítica aponta como Adalgisa Nery, sua esposa, nos quais os traços de um se diluem nos traços do outro. Além do tema da androgenia ser recorrente em sua pintura, isto é, o masculino e o feminino de forma entrelaçada. No poeta mineiro não foi diferente, uma vez que, também encontramos o “eu” em constante tensão com seu duplo. Para explicá-lo, analisamos o poema “Meu duplo”, que nos trouxe muitas possibilidades de tensões vivenciadas pela intimidade lírica, as quais pudemos conjecturar em toda *A poesia em pânico*.

Para alargar a discussão, achamos por bem aferir a outros textos líricos da obra ao poema citado, para que fosse plausível alçar alguns contrapontos *a exemplo de* “A Igreja mulher”. Nessa análise, destacamos o erotismo que se despontou pela linguagem poética, tendo em vista que, em Mendes, o ato criativo por si só é erótico, bem como pela fusão entre o sagrado e o profano, representado por algumas figuras femininas e a própria Igreja. Além disso, nos detivemos a uma personagem exclusiva da obra, Berenice, que acreditamos que foi a partir dela que nasceu o erotismo em detrimento à imagem sagrada da Igreja, pois é adjetivada como cruel e tirânica, porém necessária ao poeta. Deste modo, podemos dizer que o duplo masculino e feminino que encontramos primeiramente em Ismael Nery e depois em Murilo Mendes, que não só mistura, mas que confunde um com o outro, é também uma forma de intimismo, o que significa dizer que foi por vias do erotismo, da duplicidade que a intimidade surgiu nesses poemas.

Portanto, levando em consideração o que estudamos e os apontamos que levantamos, confirmamos a nossa hipótese de que *A poesia em pânico* é um livro íntimo em que a subjetividade se constitui de maneira muito mais íntima que em outros, o que, a nosso ver, ocorre pelo erotismo. Pois, se de um lado, no segundo capítulo, encontramos um sujeito que não consegue comungar com o sagrado, porque quer fortalecer sua individualidade através do pecado que o isola de Deus, tornando-se mais individual, mais subjetivo. Do outro, no terceiro, o intimismo vai ser pensado pelas vias do erotismo, evocado sempre com sua face sagrada, porque dessa fusão erótica-sacra vai emanar o efeito extático, isto é, o êxtase poético, o mais alto grau de emotividade da poesia sacra.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**: Coleção “Os Pensadores”. Tradução: J. Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrosio de Pina, S. J. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Título original: Confessiones.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**: fantasias e realidades do amor e da sedução. Tradução: Élia Edel. São Paulo: Círculo do livro, 1986. Título original: L'erotismo.

ANDRADE, Mário. A poesia em 1930. *In*: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

_____. A Poesia em Pânico. *In*: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. A Poesia em Pânico. *In*: **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins, 1972.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. O verbo se consolida. *In*: **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI Jr, Davi. Arquitetura da Memória. *In*: **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. Prefácio. *In*: **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da Vida**. Tradução: Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Título original: Libro de la vida.

Bandeira, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. *In*: **Murilo Mendes**: Poesia Completa e Prosa. PICCHIO, Luciana Stegagno (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BATAILLE, Georges. Dionisos o la Antigüedad. *In*: **Las lagrimas de eros**. Tradução: David Fernández. Barcelona: Tusquets Editores Barcelona, 1981. Título original: Les Larmes d'Éros.

_____. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017. Título original: L'Érotisme.

_____. **Teoria da religião**. Tradução: Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editoria Ática, 1993. Título original: *Théorie de la religion*.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução dos Originais. São Paulo: Ave Maria, 1992. Edição Clarentina.

BRITO, Mário da Silva. **Poesia do Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CALLADO, Ana Arruda. **Adalgisa Nery**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na Poesia de Drummond. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. Cavalcada Ambígua. *In: Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. A educação pela noite. *In: A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio. A poesia em pânico. **O jornal**. Rio de Janeiro, n.6.023, 29 jan. 1939.

CORDEIRO, André Teixeira. **Pássaros de Carne e Lenda: A poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes**. 2008. (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COELHO, Teixeira. Margens de "nossa" modernidade. *In: Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CHARTIER, Roger. (Org.). **História da vida privada 3: da Renascença ao século das luzes**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Título original: *Histoire de l'avie privée*.

CIC - **Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo: Vozes, Paulinas, Loyola, Ave-Maria, 1993.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Tradução Alberto Pucheu. *In: Terceira margem*, ano VIII, n. 11. Rio de Janeiro, 2004. pp.165-177.

CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. *In: Obra crítica/2*. Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Título original: *Obra crítica/2*.

DAMIÃO, C. M. **Sobre o declínio da "sinceridade"**: Filosofia e Autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991. P. 349. Título original: Die Struktur der Modernen Lyrik.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Romantismo das trevas**. Teresa revista de Literatura Brasileira [12|13] ; São Paulo, p. 65-78, 2013.

GAY, Peter. **O coração desvelado**. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Título original: The naked heart.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Título original: La literatura en segundo grado.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1991.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In: **A verdade da poesia**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Título original: The truth of poetry.

HARRIS, R. Laird (Org.). **Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento**. Tradução: Márcio Loureiro Redondo, Luiz Alberto T. Sayão, Carlos Osvaldo C. Pinto. São Paulo: Vida Nova, 1998. Título original: Theological Wordbook of the Old Testament.

HEGEL, George. A poesia. In: **Cursos de estética IV**. Tradução: Marcos Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. Título original: Vorlesungen über die ästhetik.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução: Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

KREUTZ, L. POLLETO, J. Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Conjectura: Filos. Educ., Caxias do Sul, v. 19, n. 2, p. 199-203, maio/ago. 201

LEBRUN, F. As reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal In: ARIÈS, F. e CHARTIER, R. **História da vida privada 3**: Da renascença ao século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

LOURENÇO, Frederico. **Bíblia, Novo Testamento**: os quatro Evangelhos vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MENDES, MURILO. **Murilo Mendes**: 1901-2001. GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

_____. Perfil do Catolicão. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, n. 8, 10 jul. 1937, p. 2.

_____. **Poesia completa e prosa.** PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Retratos-Relâmpagos. *In: Murilo Mendes: Poesia completa e prosa.* PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. *In: Murilo Mendes: Poesia completa e prosa.* PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Murilo Mendes ou a poética do visionário. *In: Razão do Poema: ensaios de crítica e de estética.* São Paulo: Realizações editora, 2013.

MARTINHO, Cristina. **Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX.** Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html> . Acesso em: 10/04/2019.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística:** a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MESLIN, Michel. A pessoa humana e o divino. *In: Fundamentos de antropologia religiosa:* a experiência humana do divino. Tradução de Orlando dos Reis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Título original: L'Expérience humaine du divin.

MOURA, Murilo Marcondes de. As metamorfoses. *In: Murilo Mendes: A poesia como totalidade.* São Paulo: Editora da USP, 1995. p. 67-98.

ISMAEL Nery: feminino e masculino. Produção de Georgia Guerra Peixe. Através. São Paulo: MAM, 2018. Disponível em: <http://atraves.tv/projects/colab13/#ismaelnery>. Acesso em: 13/03/2019.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. *In: Armazém Literário.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994. Título original: The double flame.

_____. A consagração do instante. *In: O arco e a lira.* Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Título original: El arco y la lira.

POE, Edgar Allan. Berenice. *In: Contos de terror, de mistério e de morte.* 6º ed. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Título original: Tles of mystery and terror.

_____. William Wilson. *In: Contos de terror, de mistério e de morte.* 6º ed. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Título original: Tles of mystery and terror.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: E. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2003. Título original: Der Doppelgänger.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **As confissões**. Tradução: Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret, 2011. Título original: Les confessions (1782-1789).

ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismos. *In*: **O Romantismo**. GUINSBURG, J. (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ROSSET, Clément . **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. Título original: Le reel et son double: essai sur l'illusion.

TAYLOR, A natureza como fonte. *In*: **As fontes do Self**: A construção da Identidade Moderna. Tradução: Adail U. Sobral e Dinah de A. Azevedo. São Paulo: Loyola, 2013. Título original: Sources of the Self – The making of the modern identity.

FONTE ICONOGRÁFICA

Fig. 1

NERY, Ismael. [**Andrógino**]. [1923]. 1 gravura. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1857/auto-retrato-com-adalgisa>>. Acesso em: 14 de março de 2019.

Fig. 2

NERY, Ismael. [**Autorretrato com Adalgisa**]. [sem ano]. 1 gravura. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1857/auto-retrato-com-adalgisa>>. Acesso em: 14 de março 2019

Fig. 3

BERNINI, Gian Lorenzo. [**O êxtase de Santa Teresa**]. [1647]. 1 gravura. Disponível em: <<http://www.sapere.it/>>. Acesso em: 17 de abril 2019.

Fig. 4

NERY, Ismael. [**Figura feminina ao piano**]. [sem ano]. 1 gravura. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-11082009-104636/publico/ANDRE_TEIXEIRA_CORDEIRO.pdf. Acesso em: 14 de março de 2019.