MARIA CRISTINA FRANCO MONTEIR

CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO:

REFLEXOS E REFRAÇÕES.

São José do Rio Preto

2004

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001308

MARIA CRISTINA FRANCO MONTEIRO

CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO:

REFLEXOS E REFRAÇÕES.

MARIA CRISTINA FRANCO MONTEIRO

CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO:

REFLEXOS E REFRAÇÕES.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
t. 1.308/04

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto

2004

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	006
1	CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO	015
1.1.	Adão e Eva	021
1.2.	Homem e mulher: signos iniciadores da rede semiótica	031
1.3	Romances: jornadas da significação	035
1.4	Formas em busca de significado	048
2	REPRESENTAÇÃO E DESCRIÇÃO	052
2.1.	Procissão do Enterro	053
2.2.	O Poema: alegoria e figuras de presença	056
2.3.	Motivos de Ouro Preto	066
2.4.	A Igreja: o homem entre o anjo e a morte	078
3	DESMESURA	087
3.1.	Sacristia do Carmo	088
3.2.	A Lua de Ouro Preto	100
	CONCLUSÃO	118
	BIBLIOGRAFIA	127

Pela realização deste trabalho agradeço:

A Deus,

Ao Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves,

À Professora Dr.ª Maria Ivonete Santos Silva,

Ao Professor Dr. Roberto Daud,

A Murilo Mendes e Antônio Francisco Lisboa,

A minha família.

MONTEIRO, M. C. F. *Contemplação de Ouro Preto*: reflexos e refrações. São José do Rio Preto, 2004, 135p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Ibilce, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

O livro *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, situa-se entre seus livros iniciais e os livros de maturidade. É o marco de transição de uma poética de criação de novas realidades para uma poética de perplexidade diante das respostas produzidas pela realidade aos desejos de plenitude humana. A obra compõe-se de dois movimentos principais: o primeiro, é a atitude contemplativa, caracterizada pela insatisfação com os sentidos estabelecidos e o conseqüente questionamento dos mecanismos de produção e cristalização desses sentidos. O segundo é a escolha de Ouro Preto, porque espaço de convergências da cultura e da história, como espelho em que imagens do passado, do presente e do futuro se formam e deformam, propiciando reflexões sobre a vida e a morte e os sentidos da jornada humana.

Palavras-chave: contemplação; Ouro Preto; reflexos; reflexões; significação.

MONTEIRO, M. C. F. *Contemplação de Ouro Preto*: reflexs and refractions. São José do Rio Preto, 2004, 135p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Ibilce, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

Murilo Mendes' book *Contemplação de Ouro Preto* is between his first works and his books of maturity. This book starts transition from a poetry of creation of new realities to a poetry of perplexity in face of aswers produced by reality to the human desire of a complete life. *Contemplação* is made by two main movements: the first is the contemplative attitude, characterized by the lack of satisfaction with established meanings, and consequent questions about how these meanings are formed and crystalized. The second is the Ouro Preto choice, for a culture and history space, as a mirror where past, present and future's imagens are reflected and refracted, giving oportunity for wonderings about life and death, and about the possible meanings of the human journey.

Key-words: contemplation; Ouro Preto; reflexs; reflections; signification.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MURILO MENDES (à guisa de introdução)

A Obra em Fases

Depois de permanecer longo tempo em esquecimento, apesar de ser citado na "tetrarquia"[1] dos poetas modernistas, Murilo Mendes tem recebido a atenção da crítica, além de teses e livros, cujo objetivo é abrir caminhos na obra considerada unanimemente complexa.

No encalço de três desses estudiosos[2], a poesia muriliana divide-se em duas fases: a primeira, ou inicial, – *Poemas*, 1930, a *Poesia Liberdade,* 1947 – seguida da fase intermediária, – *Sonetos brancos*, escritos entre 1946-8 e publicados em *Poesias* em 1959, e *Contemplação de Ouro Preto*, 1954 – e a segunda fase, ou européia – de *Siciliana*, 1959 a *Ipotesi*, 1977. Há variações quanto aos marcos de cada fase, mas normalmente os autores consideram o livro *Contemplação de Ouro Preto* como o iniciador da temática cultural, retomada nos livros posteriores.

A primeira fase é caracterizada, em linhas gerais, pelo predomínio dos procedimentos surrealistas: colagem, montagem, decalcagem, que partem de elementos cotidianos, e os reordenam em contextos inusitados. A adesão ao catolicismo, em 1934, associa-se à postura vanguardista, cuja base se

---

[1] A expressão de Luiz Costa Lima designa os poetas Bandeira, Drummond, Cabral e Murilo. Cf. 'Murilo Mendes em seu começo". In: *Murilo Mendes*: 1901-2001, org. Júlio Castañon Guimarães, p. 31.

[2] A saber: Júlio Castañon Guimarães, *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes; Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes:* a poesia como totalidade e a tese de Raul Henrique Maimone, *Murilo Mendes:* história, tempo e linguagem poética.

assenta na busca de valores humanos em oposição aos valores capitalistas. Surrealismo e catolicismo eram meios para questionar a mentalidade da época.

A visão de mundo muriliana estrutura-se sobre um estado de pesquisa que promove a abertura para os conceitos e realizações humanas do passado, presente e em antecipação ao futuro. A atitude perante o mundo é de observação, crítica e investigação de possibilidades não exploradas que permitam transformar o mundo por meio da poesia. A negação dos valores e convenções em voga, encontra na poesia a alternativa para a criação de dimensões utópicas onde seja possível a vida plena, que inclui a superação da morte.

O estado de pesquisa conduz a reavaliação da tradição, em um processo deflagrado pelas vanguardas do início do século XX. O barroco é um dos movimentos estilísticos mais estudados e valorizados durante este período, e revela pontos comuns com o momento de crise e perplexidade. O método dialético de conhecer a realidade, avaliando os vários aspectos de um fenômeno, de uma perspectiva abstrata para recortes concretos que reenviam ao conceito original ampliando-o; a construção do equilíbrio a partir de forças contrárias; a visão do homem subordinado, desde o interior, às exigências da matéria e do espírito e sua busca de conciliar tais exigências; a ampliação das esferas da arte para além das convenções do bom gosto, são algumas das características barrocas, retomadas nos poemas de Murilo Mendes.

A segunda fase, ou fase européia, coincide com o pós guerra e com o intenso movimento das neovanguardas, iniciado pelo concretismo, e centralizado sobre os meios de expressão poéticos: o papel e as palavras. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

experimentalismo é a atitude básica em relação a esses meios, e leva, entre outras, à concepção do poema como objeto orgânico, cujos sentidos nascem do relacionamento interno das palavras.

Concisão e rigor são qualificativos atribuídos aos poemas murilianos dessa fase. A concisão liga-se à objetividade na descrição dos objetos culturais capturados pela visão. O rigor é produto do despojamento do vocabulário, das construções elípticas e econômicas, ainda que plurissignificativas. Os poemas efetuam trocas com a realidade, no lugar de criar mundos paralelos a ela. Os três estudiosos avaliam que o diálogo dos poemas com pinturas, pintores e sua obra, é bem conforme a atitude muriliana de superar limites preestabelecidos.

Contemplação de Ouro Preto

Em 1940, Murilo Mendes iniciou um amplo diálogo com artistas e intelectuais de Portugal, especialmente Jaime Cortesão e Maria Helena Vieira da Silva, que se exilaram no Rio de Janeiro fugindo do salazarismo[3].

Jaime Cortesão conduziu Murilo Mendes na valorização da tradição portuguesa, que terá importância marcante nos seus livros futuros. A descoberta da lírica de Camões diminuiu a presença da poesia francesa e do surrealismo em seus versos. Nesse sentido, comenta Murilo Moura, os livros

[3] Antônio de Oliveira Salazar implantou a ditadura em Portugal, 1932-1968, ao extinguir os partidos políticos, implantar a censura e reprimir a oposição por meio da política de segurança.

unesp

Sonetos brancos e *Contemplação de Ouro Preto* começaram a ser imaginados no início dos anos 40.

Contemplação de Ouro Preto, começou a ser escrito quando Murilo já iniciara uma série de viagens à Europa, 1952-6, a serviço do Ministério das Relações Exteriores, onde proferiu palestras em universidades na Holanda, Bélgica e França sobre cultura brasileira. Tais viagens e a sua posterior mudança para Roma, para dar aula de cultura brasileira na Universidade de Roma, colocaram o poeta em contato com a obra de escritores e artista plásticos, com os quais dialoga nos poemas e livros em prosa.

A Segunda Guerra Mundial deflagrou a crise da visão essencialista[4] do poeta, exigindo respostas para a capacidade da poesia de produzir beleza e totalidade em um mundo abalado pela negatividade destruidora da guerra. A solução trilhou dois caminhos: o uso de formas literárias fixas, em *Sonetos brancos*, e a "abordagem menos transfiguradora da realidade",[5] em *Contemplação de Ouro Preto.*

Na opinião de Júlio Guimarães, em *Contemplação,* Murilo Mendes medita, em tonalidade grave e contemplativa, sobre a história encarnada na cidade colonial. Avalia, a seguir, que:

---

[4] Essencialismo é o nome dado por Murilo ao conjunto de idéias filosóficas e religiosas de Ismael Nery. O ponto central da "doutrina", concebida como preparação para o catolicismo, é a abstração do tempo e do espaço. Outros pontos de destaque são a concepção da vida como construção só finalizada com a morte da pessoa, e da desproporção como a falta de ritmo entre a vida interior e a exterior. Cf. MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery,* p. 47 a 54.

[5] MOURA, M. M. de. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade, p. 193.

> Pode ser tentador procurar elementos barrocos nos versos sobre Ouro Preto, mas não seria por intermédio dessa temática que ocorreria uma irrupção barroca. Na verdade, ao longo de quase toda a poesia de Murilo seria viável identificar (de modo muito genérico, e não no sentido estrito do conceito) traços barrocos em suas imagens antinômicas e dilaceradas. No entanto, na *Contemplação* essas imagens cedem amplo espaço ao desenvolvimento de uma perquirição em torno das inquietações espirituais instiladas pelo complexo histórico-artístico de Ouro Preto.[6]

Segundo o comentário, as imagens antitéticas e dilaceradas cedem lugar ao profundo questionamento das inquietações espirituais despertadas pela história e pela arte presentes na cidade. A princípio, as inquietações espirituais – tensão psicológica paralela à busca de paz espiritual – são uma das características do verdadeiro barroco, ou barroco clássico, ao lado do gosto depurado pela expressão, simplicidade no enredo, nobreza e discernimento no estilo, no entender de Helmut Hatzfeld[7]. É o caso de investigar os procedimentos usados por Murilo para dar forma poética a tais inquietações, não para comprovar alguma irrupção barroca, mas para dimensionar o diálogo do livro com o barroco.

---

[6] Op. cit., p. 54.

[7] *Estudos sobre o barroco,* p. 42. O autor elege como expoentes do barroco clássico: Tasso – *Jerusalém libertada* –, Cervantes – *Dom Quixote* –, e Racine –*Fedra.* Analisa alguns pontos comuns às três obras: alusão no lugar de descrição, ambigüidade, paradoxo, magnificência, unificação dos motivos, caracteres divididos entre a virtude e a fraqueza, decoro expressivo.

unesp

Diálogo ele próprio tenso, considerando que a poesia torna ambíguas[8] as instâncias do processo comunicacional, ao qual se vincula, e em relação ao qual se particulariza pela predominância da função poética. O referente, ou a circunstância da mensagem, é uma dessas instâncias problematizadas, em especial pela marca crítica da modernidade. A cidade é a circunstância histórica e cultural relida nos poemas, em três sentidos[9] principais: refletindo o objeto e seus sentidos estabelecidos; refratando-o, pelo questionamento das imagens convencionais; apreendendo-o de um ponto de vista particular.

Objetivo

Nosso objetivo principal é investigar em *Contemplação de Ouro Preto* as formas de relacionamento dos poemas com o objeto "Ouro Preto", deflagrador da série de reflexões neles desenvolvidas. Partimos do pressuposto, advindo de leituras e releituras dos poemas, de que a tradição, a começar pela Bíblia, é um elemento central para a formação dos sentidos do livro. Não menos importantes são as crenças, os ritos, as festas que compõem esquemas de relacionamento do homem com os outros homens, com o sagrado e com o real. Três elementos parecem essenciais na série de abordagens de Ouro Preto: tempo, espaço e forma. De antemão, percebe-se o tempo presente da maioria dos verbos,

---

[8] Cf. R. JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 150.

[9] Pensamos na definição de signo, de M. Bakhtin, como qualquer corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo que além de fazer parte de uma realidade reflete ou refrata outra que lhe é exterior, por meio dos significados que lhe são atribuídos. Significados ideológicos que levam à percepção do objeto como parte da realidade e como símbolo, seja político, religioso, nacional, científico ou artístico. Cf. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 31-2.

unesp

recriando os objetos de contemplação no momento mesmo em que são lidos. Entretanto, e esse é outro ponto central, o presente não destrói a consciência do fluxo temporal, pelo contrário, tende a exasperá-la ao fazer do texto a leitura da tradição, em que o poema busca inserir sua forma particular de relacionamento com a realidade e a linguagem. A suposta intemporalidade une-se à construção de um espaço, ponto de partida para qualquer outro, passado ou futuro, na direção de uma poética histórica, feita de descrições sincrônicas em que "as noções de dinamismo e estaticidade vinculadas à diacronia e à sincronia, respectivamente, perdem o sentido".[10]

O espaço, elemento essencial para a abordagem dos poemas, pode ser desdobrado em duas instâncias: o espaço contemplado, feito de objetos, cujos reflexos são traduzidos em imagens; e o lugar de onde se contemplam tais objetos. A explicitação do ponto de vista, tem a função de relativizar os significados, lendo-os no contexto em que foram gerados. Tal explicitação, funciona como desmascaramento do próprio discurso poético, que não quer ser lido passivamente, mas como elemento problematizador e transformador do sentido único. A profundidade dessa visão situada, põe em questão as crenças mais enraizadas e sua manifestação em obras e atos. Na leitura crítica do passado, o presente e o destino humano são colocados na berlinda.

O passado, contemplado da circunstância do poema e do poeta é intensificado pelo cruzamento das linguagens, e sua própria noção torna-se ambígua, visto permitir recuos do cristianismo ao culto aos deuses gregos e deste

---

[10] BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*, p. 33.

unesp

às crenças mágicas em que os sentidos eram lidos no vôo dos pássaros, e na disposição dos planetas. Afinal, a própria contemplação converte-se em atividade em abismo, sempre sujeita a um mergulho maior, ou mais profundo, e sempre obstinada a atualizar o passado de novos ângulos e iluminações, para que o presente e o futuro construam sua imagem reproduzindo-o ou deformando-o.

A forma, ou melhor, as formas são os elementos deflagradores dos poemas. A cidade e as personagens visíveis e invisíveis que a compõem, parecem assumir a função de espelho onde história pessoal e universal defrontam possibilidades de manutenção ou rupturas de esquemas. A cidade é o espaço geográfico, histórico e cultural e muito além do que pode ser apreendido pela visão. Igrejas, crucifixos, ladeiras, seresteiros e lendas não coincidem consigo mesmo, por isso os poemas não são documentários objetivos. Em tudo opera a subjetividade confrontando ideal e real, princípio e manifestação, desejo e fato. As palavras e suas combinações são as formas onde idéias e imagens poéticas intentam contrair ligações explorando e ampliando as associações codificadas necessárias à comunicação.

Caminhada talvez seja um termo apropriado ao desdobramento dos poemas em *Contemplação de Ouro Preto*. Diferente da visão apressada do turista que se apossa de tudo em imagens fotográficas, as figuras surgem de processos reflexivos. Mais ainda, muitas vezes, são o processo mesmo de reflexão, de coleta de dados, de filtragem desses dados por semelhanças e contrastes, de tradução dos sentidos, de comparação com um modelo original ou a ser construído.

unesp

Caminhada que parte do "aqui" e do "agora" dos poemas e se projetam muito além deles, para todos os tempos e todos os lugares: do interior de uma sacristia à amplidão da esfera sideral. Do tempo fora do tempo das origens bíblicas, ao tempo presentificado nas revoltas, anjos e Cristos lívidos. Do oriente ao ocidente, dos cimos aos sopés dos morros onde se erguem templos de Minas Gerais. Caminhada de comunhão da palavra, de procura da vida, de celebração da culpa. Procura da permanência na transformação, ensejando reflexões sobre a essência, o contingente e o eterno.

Jornadas de busca pelas palavras e nas palavras dos sentidos perdidos, da formação dos sentidos, do processo de atribuição e substituição de significados. Da significação. Busca, a princípio, que desconfia do próprio sujeito do conhecimento, da possibilidade de conhecer entre ideologias e signos que as veiculam.

Reflexos, refrações e reflexões constituem o objeto de pesquisa em que os poemas serão guias, e objetos de análise. As palavras sobre as palavras serão o instrumento de conhecimento. Na base das abordagens encontra-se a concepção do signo como entidade triádica, composta de significante, significado e referente. O último nomeará tudo que nos poemas é decifrado graças à memória, construída pela experiência do mundo, da cultura e da própria historicidade. Considera-se, a título de hipótese, que os sentidos sugeridos pelos poemas nascem da tensão entre as significações propostas no seu espaço, e as significações tornadas necessárias pela internalização de esquemas culturais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1. CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO

Murilo Mendes escreveu *Contemplação de Ouro Preto* de 1949 a 1950. O poeta conta, em seus livros em prosa, sobre as pessoas que o ajudaram na gestação do livro. Um deles foi seu sogro, Jaime Cortesão[1], com quem visitou Ouro Preto e colheu impressões da cidade que o amigo considerava a mais portuguesa de todas e para quem a igreja de São Francisco de Assis tinha alguma coisa do Partenon.

Outro foi Rubem Navarra[2], que conheceu nas reuniões na casa de Jaime Cortesão, e com quem visitou igrejas de Brumado, Serro, Catas Altas, Santa Rita Durão, entre outras, ampliando informações antes restritas a Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo. Murilo reconhece que essa viagem forneceu-lhe muitos elementos à *Contemplação de Ouro Preto.* Rubem Navarra havia permanecido vários meses na região, estudando a arte colonial. Conhecia a história de Ouro Preto, e a assimilou "transfigurada pelo mito, a cidade magra que ele opunha [sem negar-lhe a grandeza] à robusta Bahia".[3]

---

[1] Murilo Mendes dedicou artigo do livro *Janelas verdes* a Jaime Cortesão, no qual enumera-lhe inúmeras qualidades: sabedoria, sério interesse pela cultura, erudição, visão humanista, espírito franciscano, humor e ironia, profundo amor por Portugal, devoção à liberdade. Dessas muitas qualidades, Murilo destaca a capacidade de construir relações entre as várias áreas do conhecimento: "Sua cultura circular induzia-o a situar um posto ou uma obra d'arte no contexto nacional, à luz da geografia, da história, da etnografia, da arqueologia, da lingüística. Mas não era só a palavra do sábio a animar essas excursões: também a do poeta, participando, com fervor, à vida cósmica." p. 1433.

[2] Rubem Navarra é objeto de artigo de Murilo Mendes no livro *Conversa portátil*, p. 1482—6. O jovem paraibano é retratado em seus traços de filósofo, amante da arte grega, profundo estudioso de literatura, arte, ciência e religião. Colaborou como crítico de arte na imprensa, em especial no *Diário de Notícias*.

[3] *Conversa portátil*, p. 1484.

Além das visitas a Ouro Preto, Murilo leu cuidadosamente estudos sobre a cidade. Francis Paulina Lopes da Silva[4] registra o ensaio de Lourival Gomes Machado, escrito em 1945, "Viagem a Ouro Preto"[5] na biblioteca do escritor, doada ao Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora. O poeta sublinhou passagens que julgou importantes, anotando às margens do texto aquilo que mais lhe chamou a atenção. Outro livreto, também da biblioteca do autor, é *Três gênios rebeldes,* de Celso Kelly, com estudos sobre Goya, Van Gogh e Antônio Francisco Lisboa. Murilo grifou particularmente os trechos sobre o artista mineiro, responsável pela criação de um barroco típico, que Celso Kelly considera ser precursor do expressionismo.

O poeta dedicou *Contemplação* "à querida memória de meus pais", na alteração que fez em 1959. Na publicação de 1954, a dedicatória era mais concisa: "a meus pais". Laís Corrêa de Araújo[6] chama o livro de "viagem às raízes barrocas", porque nele o autor pela primeira vez em sua poética, expõe sua *mineiridade:*

> Se se pode constatar a mineiridade da poesia de Murilo Mendes, ela não se encontrará, certamente nos detalhes e curiosidades de uma dada tipologia já tornados relativamente convencionais, mas, sim, na transposição da complexa e dúplice mescla do espiritual e do profano, de exuberância mística e

[4] *Murilo Mendes Orfeu transubstanciado,* p 76 et seq.
[5] Este estudo e muitos outros do mesmo autor, foram reunidos no livro *Barroco mineiro*, publicado pela editora Perspectiva, em 1969.
[6] *Murilo Mendes*, p. 102.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> presença física, que o poeta parece empreender trazendo para o domínio das suas imagens poéticas as volutas e as formas dionisíacas de anjos e mulheres das igrejas de Minas. É nessa religião de iluminada e contorcida angústia, de envolvimento visual e de sublimação, de impudente sensualidade e virtuosa morbidez, nessa religião-arte que em sua ambigüidade é a um só tempo superfície e profundidade – que o poeta subsistirá talvez como *mineiro*, ou melhor, como o persistente homem barroco projetado na modernidade de nossa época.[7]

A manifestação do jeito de ser mineiro, no entender da autora, não está na caracterização de tipos convencionais, mas aflora a partir do encontro com a dualidade dos elementos artísticos que compõe Ouro Preto. Esse encontro de um meio transformado para dar forma a conflitos e superações, enseja ao poeta a reflexão sobre seus conflitos e sua busca de superação, processo durante o qual reinventa o presente na aprendizagem e crítica do passado. *Contemplação* "transpõe" esse diálogo de afinidades e questionamentos em imagens poéticas.

O livro *Contemplação de Ouro Preto* é composto por 18 poemas, quase todos dedicados a artistas, escritores, críticos de arte e intelectuais ligados às cidades coloniais. Os homenageados no livro têm em comum o amor à arte e a determinação de zelar por sua conservação e renovação. A atitude de respeito às origens coexiste com o espírito de pesquisa e com o interesse pelas realizações dos contemporâneos.

---

[7] *Murilo Mendes*, p. 102-3.

Lúcio Costa sintetiza bem a atitude moderna de valorização das respostas aos problemas humanos e artísticos independente do tempo em que foram propostas. Projetou, no início do século XX obras no estilo neocolonial, colaborou com o Serviço do Patrimônio, professou o construtivismo[8] de Gropius, voltado à pesquisa de formas que integrassem a arte à era industrial.

Ao elaborar o plano piloto de Brasília, 1957, criou a "Lei das Resultantes Convergentes" segundo a qual o homem é traço lúcido de união entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. As grandes avenidas que cortam a cidade seriam traços divisores entre as duas metades da natureza: uma delas ao alcance da inteligência e da ciência, ou seja, a tecnologia; a outra ao alcance dos sentidos e do engenho, ou seja, o artesanato. Tal concepção fornece uma solução adequada ao construtivismo de Gropius, ao entender o desenvolvimento industrial como obra humana, tão digna de consideração quanto as suas produções artísticas. Ou, nas palavras de Lúcio Costa:

> O desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza, que, através de seu estado lúcido – que somos nós – revela o lado oculto, virtual.[9]

---

[8] Em 1919, Walter Gropius fundou em Weimar, na Alemanha, a escola Bauhaus, cujo objetivo era reunir artistas plásticos que se dedicassem a resolver dois problemas: 1- como fazer da arquitetura o ponto de convergência das expressões plásticas; 2- como o artista contemporâneo deveria sintonizar-se como a civilização industrial. Do corpo docente da escola participaram, entre outros, Kandinsky e Paul Klee. Cf. ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna*, p. 234.

[9] Lei das Resultantes Convergentes. *Revista do Patrimônio,* p. 92-3. Lúcio Costa visitou Murilo quando ele já fixara residência em Roma. Os dois passearam pela cidade, para o contentamento de Murilo em poder compartilhar dos breves comentários do arquiteto que não falou mal de Roma "colagem enorme de estilos", mostrando mais uma vez que, em sua sabedoria, não era um defensor do purismo. Cf. *Retratos relâmpago.* In: STEGAGNO PICCHIO, L. (org). *Murilo Mendes,* p. 1250.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

As noções de "infinitamente grande" e de "infinitamente pequeno", serviram com precisão para expressar o sentimento barroco de transitoriedade da vida, a partir do qual cada instante resume o passado e o seguro encaminhamento para a morte, nosso destino maior. Helmut Hatzfeld concorda que a categoria de "profundidade", teorizada por Wölflin, é a "projeção psicológica do sentimento infinito da eternidade como tempo no espaço".[10] A criação, no século XVII e XVIII de espaços ilimitados, expressa o sentimento dos artistas de encontrarem-se entre o espaço ideal, infinitamente grande, e o espaço, infinitamente pequeno, regido pelo tempo.

Rubem Navarra, segundo registro de Murilo Mendes, era profundo conhecedor da arte grega, passou meses estudando o barroco mineiro, pesquisava e escrevia sobre a arte de seu tempo. Não suportou, entretanto, o confronto da arte clássica, medieval e renascentista, que conheceu em viagem à Europa, entre 1949-50, com a arte produzida em um mundo "aburguesado, sob o domínio da força de expansão industrial e comercial, da estupidez e da propaganda".[11] Fechou-se em um mundo à parte, rompendo ligações com sua época. Murilo comenta:

> Às contínuas notícias dos imensos progressos da ciência e da técnica reagia com todos os sinais da revolta, decepção e desânimo. Nasceu para viver por antecipação; o fim dos tempos

[10] *Estudos sobre o barroco*, p. 79.
[11] MENDES, M. *Prosa portátil.* In: STEGAGNO PICCHIO, L.(org). *Murilo Mendes*, p. 1485.

> cumpria-se nele. Pagou o duro tributo duma sensibilidade desenvolvida até à fragmentação atomística, duma inteligência adestrada para intervir com lucidez crítica num mundo de contradições singulares, que de um lado prepara a conquista dos espaços interplanetários, e de outro lado deixa milhões de seres humanos morrer ao frio e à fome. Um mundo que emprega um gigantesco aparelhamento técnico ao serviço da vulgaridade e da cretinização das massas.[12]

O comentário de Murilo Mendes mostra sua concepção crítica do momento histórico mundial posterior à segunda guerra mundial. É bem clara a consciência das contradições provenientes das circunstâncias históricas. Assim como é clara a compreensão da enorme dificuldade de ser lúcido em um mundo que além de exilar o homem de seu centro, direciona a tecnologia para mantê-lo alienado. Relacionada à questão dos valores que movem o momento pós-guerra, surge a questão da arte que é feita nesse tempo. Ou de como a arte se relaciona com os fatos históricos. As dedicatórias evocam artistas que sobreviveram com sua obra e são referências nacionais, evocam artistas pouco conhecidos como Dantas Motta, e quase desconhecidos como Carminha Gouthier.

Todos têm em comum algum tipo de ligação com Ouro Preto. Manuel Bandeira colaborou na fundação do Serviço do Patrimônio, visitou as cidades barrocas e publicou *Guia de Ouro Preto*, em 1938. Foi simultaneamente um dos maiores inovadores da lírica nacional, ao consolidar o uso do verso livre,

---

[12] Ibid, p. 1485-6.

ao revitalizar os gêneros antigos do poema, e ao ampliar a esfera do poético para abarcar elementos miúdos e insignificantes.

Integração do antigo e do novo lembra o princípio essencialista de abstração do tempo e espaço, em uma jornada ao encontro do que é[13]. Trata-se de uma busca de conhecimento, no sentido de revelar, do que só é perceptível ao olhar que busca aprender com o outro formas de habitar o mundo e com ele se reconciliar. Aprender supõe a destruição do sentido – ou essência – imediato, muitas vezes proveniente do hábito, em favor do movimento interno de negações e omissões de etiquetas, para que o espírito se reconheça como sujeito que produz a si mesmo. O início do aprendizado se dá, necessariamente, no encontro com o outro, seja ele um ser natural, artificial, ideal; seja ele um valor ou um ente metafísico como a divindade, o absoluto o nada ou a morte. No relacionamento com os outros o sujeito emite significados, ou seja, ele age sobre a realidade ao criar a cultura. Por essa capacidade de interagir com a realidade, o homem se reconcilia consigo ao reconhecer que a natureza e a cultura é o espírito, que é ele mesmo.

---

[13] A busca da essência é uma constante da filosofia, iniciada com a metafísica, contemporaneamente, designada de ontologia. Duas perguntas principais permanecem nas indagações metafísicas: o que é aquilo que existe? Como podemos conhecer aquilo que existe? Duas respostas básicas foram apresentadas a tais perguntas: a realista de Aristóteles afirma que sem o homem restam as coisas em si, o ser em si; a idealista de Kant afirma que sem as coisas resta o sujeito que, pelo conhecimento, cria o objeto e a realidade. A nova ontologia de Heidegger e Merleau-Ponty afirma que o homem habita um mundo que o antecede; sem as coisas não há o que conhecer nem sobre o que agir; sem a consciência não há realidade, porque as coisas existem para uma consciência que as percebe, pensa, imagina e transforma. Cf. CHAUI, M. *Filosofia*, p. 204-44

1.1 Adão e Eva

O poema "Adão e Eva", de *Contemplação*, é uma etapa dessa jornada. Existem várias hipóteses científicas para a origem do homem, e existe a explicação religiosa, narrada no Antigo Testamento, no *Gênesis* ou livro das origens, cuja autoria é atribuída ao patriarca Moisés. A Bíblia, diferentemente da ciência não busca estabelecer fatos, ou seja, enunciados passíveis de serem submetidos ao critério de verdadeiro ou falso, mas propor uma explicação, validada pela revelação e pela fé, sobre as relações do homem com o seu criador.

Os livros do Novo Testamento[14] são o registro escrito dos ensinamentos pregados pelo Cristo, mais o testemunho dos apóstolos. A Bíblia é formada por livros, escolhidos segundo o critério da revelação, modo pelo qual Deus se manifesta aos homens. A revelação natural acontece mediante as coisas criadas, que provam a existência do seu criador. A revelação sobrenatural "é aquela pela qual Deus se manifesta no curso da história de Israel, por meio dos acontecimentos e através dos profetas".[15] A vinda do Cristo é o acontecimento mais importante da revelação, pela presença, ações e palavras, de Deus e seus mistérios aos homens.

---

[14] O cristianismo para se tornar uma crença universal precisava de uma teoria que convencesse os intelectuais e os reis acostumados à filosofia, de sua supremacia sobre as religiões nacionais. Essa teoria apropriou-se de algumas idéias do neoplatonismo, do estoicismo e do gnosticismo para compor uma explicação da realidade. Apropriou-se depois das obras de Platão, e reorganizou a metafísica grega adaptando-a às necessidades da religião. Há desacordos entre as idéias gregas e as cristãs: para os gregos, a liberdade humana é uma forma de ação, isto é, a capacidade da **razão** para orientar e governar a **vontade** na escolha do que é **bom, justo** e **virtuoso**; para os cristãos, a liberdade é a **possibilidade de escolha** tanto do bem como do mal, em que a vontade é mais forte que a razão, e direcionada pelo pecado à perversidade e ao vício, assim a ação só será boa, justa e virtuosa se guiada pela fé e pela revelação. Os gregos acreditavam na razão, os cristãos na fé e na revelação. Cf. CHAUI, M. *Filosofia*, p. 222-7

[15] Índice Doutrinal. *Bíblia sagrada*, p. 1590.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Contemplação, no recorte religioso, é uma das formas de se atingir a revelação. Sua prática dá-se em duas direções: a sensível e a intelectiva. Entretanto o objetivo de ambas é atingir a Deus, que está mais além das coisas ou das relações entre elas. Os elementos da natureza e os acontecimentos da história não têm significado em si, são, antes, manifestações de algo que os ultrapassa. Para alcançar tal significado é preciso aprender a ver o invisível no visível[16].

No léxico, contemplar é mirar longamente e amorosamente. Supõe, é claro, certa imobilidade temporal e espacial diante do objeto ou ser, que se busca apreender como totalidade. Mas supõe também circular, distanciar, aproximar, fingir que não se vê, para ver mais claramente. O objeto da contemplação pode ser físico, ou pode ser uma entidade abstrata. No primeiro caso, o contato passa pelos sentidos, com primazia para a visão.

É sabido que a literatura tem uma relação hipotética com as várias áreas de conhecimento. É igualmente sabido que cada poeta, organiza suas formas de representação ou apresentação da realidade, refletindo, reproduzindo, ou refratando a tradição, isto é, retomando-a de um novo ponto de vista e testando a validade dos sentidos e valores, por ela consagrados. Por isso, só na análise dos poemas nos aproximaremos do sentido dado ao termo contemplação, no livro do mesmo nome.

---

[16] Uma das constantes da poesia de Murilo Mendes é a busca da aprendizagem do olhar. Basta lembrar seus livros *O visionário,* 1941, *Mundo enigma,* 1945, e a coleção de aforismos em prosa *O discípulo de Emaús*, também publicado em 1945. Esse último, bastante citado pelos críticos, tem como ponto de partida o episódio bíblico da aparição do Cristo ressuscitado para os discípulos que não o reconheceram, embora fosse dia. Mais tarde, ao cair da noite, eles o reconhecem, mas o Cristo afasta-se deles.

O poema "Adão e Eva" apresenta 68 versos divididos em 06 estrofes:

Adão e Eva[17]

A Antônio Joaquim de Almeida
e Lúcia Machado de Almeida

Concebido da terra, traz o signo
Da ciência na fronte soberana.
Astros aponta há pouco modelados,
O prosperar das plantas acompanha,
Percorre o boi, sopesa a pedra, absorve o vento,
Os dedos dedicados à delícia
De palpar, de tocar, de presumir.
Homem feito surgiu, salvo da infância,
Ei-lo que se percebe e se harmoniza à terra:
Pai do universo criado, afim com o Criador,
A todo ser formado o nome próprio daí.

No jardim de grandezas espaciais
Sob o dossel das árvores descansa,
Mas no centro das outras não distingue
Árvore basilar de alta raiz
Que no seu cerne esconde o livre-arbítrio
– Do autômato separa o ser consciente.
Profundo sono o Criador lhe inspira.
Ajudam esse primeiro sono espesso
Nuvens, celestes panos desdobrados,
O abismo, o caos, e a noite sobre a noite,
Total, íntima noite do princípio,

[17] STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes,* p. 468-70. Todas as citações do poema serão feitas a partir desta referência.

Pesada noite, e cega no seu eixo:
O amplo sono da noite enfaixa Adão.
E Adão ainda no sono se percebe,
Liga-se a Deus nessa visão noturna.
Rios, florestas, animais esperam.
Sobre o primeiro homem Deus se inclina,
E outro tipo lentamente elaborado
Pelo Espírito pairando sobre as águas,
Desenha-se acabado, nova ação.

Agora forma e fôrma se conjugam,
Duas sombras primeiras justapostas,
Pela força unitária aproximadas,
Ativos elementos a buscarem-se
Tacteando ainda nos eternos labirintos,
Palpando-se nos planos pensativos
Das origens, de antigas estruturas,
De camadas espirituais profundas,
Da ciência plástica de Deus
Prevendo a encarnação do próprio Filho.

Repousa Adão nas pálpebras pesadas,
Repousa Adão nos membros satisfeitos.
No seu repouso o Criador opera,
Com os dedos sábios o Criador consagra.
A primeira criação tirou do nada,
Do próprio homem extrai seu complemento.
No pó não sopra mais: opera o homem.
Conhecendo a matéria Ele intervém;
E o pensamento, em forma concluído,
Ao seu Espírito integral se mostra.
Logo convoca o homem do seu sono:
E na noite de formas familiares,



De água, animais e astros conjugados,
No expectante silêncio nupcial,
No silêncio total da noite sacra,
Deus lhe diz: "Toma a tua companheira
Que os Três tiramos de ti mesmo: Eva,
Carne da tua carne e osso dos teus ossos.

E desde agora macho e fêmea sois.
Feitos à Nossa imagem e semelhança:
À Nossa mesma imagem e semelhança
Em eterno desígnio vos formamos.
Dominai sobre a terra e os elementos,
Fundai a vida, perfazei o mundo
Com gerações que esperem Nossa benção".

E, completando assim o plano eterno,
Sobre o primeiro par impõe as mãos.

Considerando o número de versos das estrofes, encontra-se uma distribuição dissimétrica, uma vez que a primeira metade contém 14 versos a mais que a segunda. A diferença é igual à multiplicação do número de versos da 5ª. pelo número de versos da 6ª. estrofe. A concentração de elementos na primeira parte, que não é resolvida na segunda, cria uma expectativa de equilíbrio que parece invadir o espaço exterior ao poema. Mas a predominância de estrofes compostas de números pares, por sua vez, leva a certa estabilidade interna da composição, que as estrofes ímpares, no início da primeira parte, e no centro da segunda, se encarregam de dinamizar.

Os versos são, em sua maioria, decassílabos, medida usada por Camões, tanto na lírica como em *Os lusíadas*, Petrarca em seus sonetos clássicos,

e por Dante em sua *Divina Comédia*. O verso 40 apresenta 8 sílabas, há também versos de 11 e 12 sílabas. A variedade de medida é facilmente justificável em alguns casos:

1 Concebido da terra, traz o signo
2 Da ciência na fronte soberana.
3 Astros aponta há pouco modelados,
4 O prosperar das plantas acompanha,
5 Percorre o boi, sopesa a pedra, absorve o vento,

Vê-se que, de 1 a 4, cada verso remete a uma ação, que pode ser contida no decassílabo; todavia em 5 a medida do verso se expande para abarcar as três ações que transitam dos verbos para os seres. Entretanto quando o verbo designa ações gerais, ou a faculdade de praticar tais ações, elas ajustam-se à medida dominante, como se vê no verso 7:

6 Os dedos dedicados à delícia
7 De palpar, de tocar, de presumir.
8 Homem feito surgiu, salvo da infância,
9 Ei-lo que se percebe e se harmoniza à terra:
10 Pai do universo criado, afim com o Criador,
11 A todo ser formado o nome próprio daí.

Já no verso 9 o alexandrino é a medida usada para as duas ações coordenadas em adição, independentes e completas, perfeitamente equilibradas nos dois hemistíquios do metro. Sua disposição no mesmo verso dá-lhes um caráter de ocorrência simultânea. Esse equilíbrio é logo tensionado na linha 10 em



que a métrica é expandida para 13 sílabas, que não comportam ações, mas um qualificativo do ser até então só nomeado no título do poema. O qualificativo explicita-se em uma comparação de semelhança pontuada pelo adjetivo "afim". A quantidade de sílabas do metro põe em desacordo a analogia enunciada entre os dois termos da relação: o criador é pai porque criou os seres e as coisas; a criatura é pai porque os nomeou. A relação de afinidade, no entanto não é desfeita, mas redimensionada. Na terceira estrofe acontecem variações métricas significativas:

32 Agora forma e fôrma se conjugam,
33 Duas sombras primeiras justapostas,
34 Pela força unitária aproximadas,
35 Ativos elementos a buscarem-se
36 Tacteando ainda nos eternos labirintos,
37 Palpando-se nos planos pensativos
38 Das origens, de antigas estruturas,
39 De camadas espirituais profundas,
40 Da ciência plástica de Deus
41 Prevendo a encarnação do próprio Filho.

A estrofe desenvolve a conjugação de dois elementos "forma" e "fôrma", cuja diferença é apenas de timbre[18]: aberto no primeiro, fechado no segundo. A medida usada nos quatro primeiros versos para desenvolver esta conjugação é o decassílabo. Mas, no verso 36 o padrão é novamente alterado pelo aumento das duas sílabas do advérbio de tempo "ainda". Enfatizado por seu papel desestabilizador, o advérbio altera o início de toda a estrofe, ao relativizar o

[18] Timbre, do ponto de vista físico, é o resultado da composição do tom fundamental com os harmônicos. Cf. CUNHA, C. F. da. *Gramática da língua portuguesa*, p. 49.

também advérbio de tempo "agora", que parecia completar a união dos elementos, simultaneamente a sua enunciação. A atenção volta-se para o final da segunda estrofe:

28 Sobre o primeiro homem Deus se inclina,
29 E outro tipo lentamente elaborado
30 Pelo Espírito pairando sobre as águas,
31 Desenha-se acabado, nova ação.

Os versos 29 e 30 são endecassílabos, envoltos por decassílabos. Um único período sintático é desenvolvido nesses versos, em que dois sujeitos elaboram um ser a partir de outro. Ao primeiro sujeito, "Deus" corresponde a ação de "inclinar"; ao segundo sujeito "Espírito" a de "elaborar"; a coordenação usada para encadear as duas orações, cria entre elas uma relação de simultaneidade. O tempo de todos os verbos confere a esses acontecimentos presença e continuidade, em um tempo relativo, desdobrado no advérbio "lentamente". Note-se que "inclinar" e "elaborar", correspondem à etapa inicial do trabalho de criação artística, em que se aplica a imaginação ao meio a ser operado, a fim de conceber a imagem da obra.

Percebe-se nos versos transcritos do poema, o aparecimento reiterado de substantivos e verbos relacionados ao tato: "modelados", "sopesa", "dedos", "palpar", "tocar", "tacteando", "palpando". O tato é o sentido mais usado nos primeiros contatos da criança com o mundo. Gradativamente, e conforme o desenvolvimento da capacidade de usar símbolos, é substituído pela visão. No

unesp

poema, o homem recria o aprendizado da infância, experimentando os seres e objetos, para nomeá-los, posteriormente, dando o primeiro passo em direção à simbolização.

O homem torna-se a matéria-prima a partir da qual o criador Deus/Espírito elabora nova criação. A "fôrma" é o projeto que se desenha no espírito do criador, a forma é a realização do projeto. A ciência desse artista, entretanto, exposta no verso 40, é mais um momento de quebra do esquema métrico, só que por supressão. Este é o verso mais curto do poema. Lido em paralelo ao verso 36, tem-se, em um momento, a imagem do tatear cego no labirinto, relacionada a busca da obra ideal. Idéia e imagem, primeiro se põem juntas, a seguir ligam-se mutuamente, em um processo lento e impreciso, empreendido pelo artista que se aplica na busca da forma necessária a encarnação de sua idéia. Em um momento posterior, trabalha-se o próprio meio, para a realização do projeto já elaborado.

A caracterização do processo criador como lento e árduo, a partir de uma forma existente, humaniza o criador, cuja natureza divina não elimina as dificuldades da concepção de um ser a partir de outro, e complementando-o. A negativa presente no verso 14 expressa a incompletude da primeira forma:

12 No jardim de grandezas espaciais
13 Sob o dossel das árvores descansa,
14 Mas no centro das outras não distingue
15 Árvore basilar de alta raiz

unesp

16 Que no seu cerne esconde o livre-arbítrio
17 – Do autômato separa o ser consciente.

Dessa forma, o homem e a mulher são obras monumentais[19]. Mas não no sentido aparente de grandeza física, esplendor, ou daquilo que ultrapassa a medida comum. E sim, no sentido daquilo que é concebido como elemento harmônico de uma composição.

A medida dos versos das três últimas estrofes do poema é mais constante, há clara predominância dos decassílabos, em concordância com a idéia de conjugação, que, no entanto, não implica aprisionamento a um padrão. O verso 59, endecassílabo, preserva a diferença no âmbito da declaração semântica de igualdade. Comporta a seqüência do trabalho do artista que modela a partir da obra a ser concluída. A composição total articula homem e mulher entre si e aos elementos que os circundam:

52 Logo convoca o homem do seu sono:
53 E na noite de formas familiares,
54 De água, animais e astros conjugados,
55 No expectante silêncio nupcial,
56 No silêncio total da noite sacra,
57 Deus lhe diz: "Toma a tua companheira
58 Que os Três tiramos de ti mesmo: Eva,
59 Carne da tua carne e osso dos teus ossos.

---

[19] Monumental é o qualificativo que Bazin usa reiteradamente para referir-se à obra de Antônio Francisco Lisboa. Ao analisar a alteração que o escultor fez, em 1774, na portada da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, sob um projeto que ele realizou, na mesma portada, em 1766, o crítico admira-se de como o artista interviu na obra feita, sem modificar sua estrutura . Cf. *O Aleijadinho* e a escultura barroca no Brasil, p. 176 e passim

60 E desde agora macho e fêmea sois.
61 Feitos à Nossa imagem e semelhança:
62 À Nossa mesma imagem e semelhança
63 Em eterno desígnio vos formamos.
64 Dominai sobre a terra e os elementos,
65 Fundai a vida, perfazei o mundo
66 Com gerações que esperem Nossa benção".

67 E, completando assim o plano eterno,
68 Sobre o primeiro par impõe as mãos.

1.2 Homem e mulher: signos iniciadores da rede semiótica

Embora "Adão e Eva" seja o terceiro poema de *Contemplação de Ouro Preto*, é bem apropriado constituí-lo em porta de entrada, visto tematizar a sempre antiga e atual origem. A origem do homem, que nenhum homem pode testemunhar, como expressa Cecília Meireles:

Contemplação[20]

01 Não acuso. Nem perdôo.
02 Nada sei. De nada.
03 Contemplo.

04 Quando os homens apareceram,
05 eu não estava presente.
06 Eu não estava presente,

[20] *Mar Absoluto.* In: *Cecília Meireles:* Obra Completa, p. 269. Transcrevemos apenas os versos iniciais do poema.

07 quando a terra se desprendeu do sol.
08 Eu não estava presente,
09 quando o sol apareceu no céu.
10 E, antes de haver o céu,
11 EU NÃO ESTAVA PRESENTE

A contingência do sujeito de existir em um mundo que o antecede, entre coisas cuja origem desconhece, tanto quanto desconhece a sua própria. O mundo é a herança do homem, e o homem é a herança do homem. Nenhuma novidade, a não ser a insistência em conhecer entre impossibilidades extremas e negações. Contemplar: voltar-se para as coisas é admitir sua existência. Se houve um princípio, ele independe do sujeito do conhecimento. O sujeito relaciona-se com o presente daquilo que vê, com o da sua própria visão e com sua consciência da relatividade de ambos. Como se decidir, juiz ou messias, ausente dos fatos estabelecidos, e da lei que os regulamentou? Como ainda não se relacionar, estrangeiro e hóspede, entre todos estrangeiros e hóspedes, às vezes emissor, às vezes destinatário da mensagem do outro? O desconhecimento e a ausência da explicação definitiva, mudam a carência em elo e direção. Contemplar: direcionar a busca para si mesmo, para os meios, para o objeto; admitir a própria incompletude e a incompletude do outro. Experiência de liberdade, experiência de falibilidade.

Murilo Mendes contempla a explicação religiosa sobre a origem do mundo e do homem. A palavra não diretamente do criador, mas daquele que foi inspirado por seu espírito. A palavra de quem não estava presente, mas foi inspirado por. O poeta contempla a palavra e cria imagens para o instante original.

Original também para a criação da linguagem humana, posta como dom de nascimento, antes mesmo de Adão provar do fruto da consciência. Há certa ambigüidade na apresentação desse instante:

8 Homem feito surgiu, salvo da infância,
9 Ei-lo que se percebe e se harmoniza à terra:
10 Pai do universo criado, afim com o Criador,
11 A todo ser formado o nome próprio daí.

Desde a primeira leitura somos tentados a alterar o verso 11: *A todo ser formado o nome próprio dá.* Na direção do registro bíblico, Deus moldou os animais e as aves da terra, levando-os ao homem, para dele receberem seu nome verdadeiro. O homem feito da terra, deu nome aos animais também feitos da terra. A substância da origem foi o conector entre o significante e o referente. Foi também o marco das primeiras metáforas, fazendo a interseção dos conjuntos mineral e animado, humano e não humano. Cada nome guardava a marca da identidade e da diferença: o pássaro é o homem – vivo e terra –; o pássaro não é o homem – asa, bico –. Diferenças aprendidas pelos sentidos: formas comparadas, gerando a necessidade de categorias de comparação, para que o homem pensasse o animal ausente, e se apropriasse da sua imagem. O nome coincidia perfeitamente com a coisa.

No poema, o nome do seres, não só dos animais, origina-se a partir do homem, mas não é definitivo, nem concluído naquele tempo, fora do tempo. Igualado aos seres em geral, desconhece que é feito da terra, supõem que sejam todos feitos da mesma substância, ampliando o campo de possibilidades

metafóricas. Autômato em relação ao criador, o homem inicia o processo de simbolização, sem consciência, arco sem seta, de si satisfeito e sem função. As árvores não o desafiam, iguais e indiferentes[21]. Tudo é, tudo está exatamente onde deve estar.

Nova ação cria do macho a fêmea – não a mulher, do homem. Formas complementares, adequadas e necessárias entre si, semelhantes à imagem do criador. Mas o criador no poema todo é o Deus feito de alma, o Espírito feito de Espírito, e a idéia de uma forma para a manifestação do Filho. O criador é um signo com três significados, ou interpretantes. O homem é o que aparece desses três princípios, ou seja, seu reflexo invertido. Se o homem fosse signo, ao seu significante se ligariam como referentes todos as formas percebidas e como significados: alma, espírito e idéia. Signo triádico, tridimensional[22]. Signo plurissignificativo, origem e possibilidade da poesia.

O criador criou a fêmea, da sua imagem e do homem. Se "mulher" fosse signo, ao seu significante corresponderia o referente homem; ao significado, fêmea. Já vimos entretanto que "homem" pode ser considerado um "signo". Então, mulher é signo de um signo e o início da rede semiótica em que cada forma porta alguns significados constantes e admite a atribuição de outros significados que podem ser constantes ou variáveis. Homem e mulher contraem

---

[21] Quando o ambiente é totalmente homogêneo, as formas são indistintas. Por isso a Psicologia da *Gestalt* estabeleceu como aspecto primário e fundamental da percepção a discriminação de alguma forma ou padrão cujo contorno a diferencie do seu fundo. Tal experiência foi chamada de "figura-fundo". Cf. VERNON, M. D. *Percepção e experiência,* p. 121 e passim.

[22] Saussure, no seu *Curso de lingüística geral,* concebe o signo como uma unidade composta de significante e significado.Charles Sanders Peirce, no seus *Collected Papers*, em uma das várias classificações triádicas, diferencia os signos por sua ligação pressuposta com o referente em índices, símbolos e ícones.

unesp

uma relação formal de interdependência[23], com traços semelhantes e com traços particulares em relações as outras formas. O significado destas formas não é dado *a priori*, mas será composto de redes de correlações e relações em continuada definição.

1.3 Romances: jornadas da significação

Ao inserir três romances em *Contemplação de Ouro Preto*, Murilo Mendes faz, antes de mais nada, uma homenagem à tradição popular. Em "Romance da Visitação", o poeta retoma o episódio bíblico, narrado por São Lucas, em que Maria visita sua prima Isabel, para comunicar-lhe a boa nova anunciada pelo arcanjo Gabriel. O poema é composto de 362 versos em redondilha maior, distribuídos em duas estrofes (17 – 345 versos).

A Bíblia, como os romances em verso, nasceu do registro das narrativas que foram primeiramente orais. O conteúdo dos livros sagrados é muito variado incluindo fragmentos de epopéia, narrações históricas, listas genealógicas, narrações romanceadas, oráculos proféticos e sermões, textos legislativos, poemas e orações, ensaios filosóficos, um canto de amor, cartas.[24] É um dos livros mais lidos e difundidos em todo o mundo, na versão vulgar[25], que foi adotada para

---

[23] HJELMSLEV, L. T. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem.* O autor classifica em três tipos a relação entre dois funtivos, ou seja, dois termos de uma função: interdependência é a função entre duas constantes; determinação é a função entre uma constante e uma variável e constelação é a função entre duas variáveis. Os funtivos interdependentes contraem a função de solidariedade ou complementariedade.

[24] *Bíblia sagrada.* Introdução, p. 16.

[25] A sistematização da Bíblia na tradução latina se deve a São Jerônimo. Conhecedor das línguas grega, hebraica e latina, revisou a Escritura, baseando-se na tradução grega dos Setenta e confrontando-a com o original hebraico. Depois de rever o texto dos salmos e do livro de Job,

divulgação a partir do imperador romano Constantino. Divide-se em Antigo e Novo Testamento, embora o último não seja aceito por todos os povos, visto que alguns ainda esperam a vinda do Messias.

A narrativa de Murilo Mendes conserva-se, em linhas gerais, fiel à lacônica narrativa de São Lucas, mas amplia bastante o texto fonte, preenchendo lacunas e conferindo ênfase a determinados aspectos do episódio. A primeira estrofe tem a função de apresentar ao leitor as personagens e o enredo da história. O advérbio "pressa" citado por Lucas, é desdobrado no seu motivo: *É claro que tinha pressa/De anunciar seu poder/Incluído na promessa.*[26] Os primeiros vinte versos da segunda estrofe são marcados pelo verbo "vai", que torna presente a caminhada da jovem. A simplicidade do vocabulário, não elimina o exagero[27] conferido a essa ação, que a repetição do verbo só faz aumentar:

18 Não fosse ela bem mulher!
19 Vai, Maria, vai correndo,
20 Vai direto a Israel,
21 Vai voando a Ouro Preto,
22 Às montanhas do Tibet
23 Anunciar ao mundo inteiro

---

perdeu a confiança na tradução grega dos Setenta; a partir de 391, traduziu o Antigo Testamento com base no texto original hebraico e aramaico, mas considerou a tradução grega para evitar grandes polêmicas. A tradução, mistura do latim clássico e do popular, gerou várias polêmicas, em especial porque se afastava do texto grego. Entretanto ela se impôs no correr dos séculos, até que o Concílio de Trento a proclamou autêntica e original. Ela é a *vulgata editio* usada nas missas e nas cerimônias oficiais da igreja. Cf. PARATORE, E. *História da literatura latina,* p. 959.

[26] STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes,* p. 505-14. Todas as citações do poema serão feitas a partir desta referência.

[27] O exagero ou desmesura, é a ultrapassagem dos limites humanos ao compartilhar a natureza divina. No poema, a repetição do verbo, bem com a enumeração das cidades situadas em pontos extremos atingidas pela ação, desenvolve os sentimentos de "entusiasmo e o fervor" , ou seja o êxtase atingido pelos sátiros ao compartilhar pelo vinho a imortalidade de Dioniso. Maria compartilha o divino, portando-o no seu ventre.

unesp

24 Com entusiasmo e fervor
25 Que Jesus irá nascer,
26 Anuncia o Salvador
27 Que o Anjo te anunciou!

Um dado alterado em relação à Bíblia, é que, no poema, Isabel não apenas sabe da visita de Maria, mas prepara uma grande festa para recebê-la. A letra da cantiga popular "Sereno da Madrugada" é adaptada para dar conta da ansiedade com que Isabel espera a prima. As palavras usadas para descrever os preparativos da festa, são escolhidas devido a suas origens diversificadas:

76 Janelas em Muxarabi.
77 Para louvar sua prima,
78 A bela e jovem Theotokos,
79 Na montanha de Judá,
80 Isabel adorna a casa
81 Com palmas e aristolóquios,
82 Gladíolo, gravatás.

No fragmento acima se destacam: muxarabi, do árabe; Theotokos, do grego; aristolóquios do grego; gladíolo, do latim, e gravatás, do tupi caraguatá. Acontece no nível lexical o mesmo congraçamento que no trecho anterior unia Israel, Ouro Preto e as montanhas do Tibet. A peregrinação de Maria é construída em equivalência à espera de Isabel: são partes de um mesmo acontecimento, animadas pelo mesmo princípio de enlace no movimento, que a mensagem da boa nova promove:



Que bela festa vai ser!
E de que mais gosta o homem
Senão de fazer festança?
Depois da festa descansa.
Para isso nós fomos feitos:
Para a festança do Pai.

Um dos pontos básicos do "Romance" é justamente enfatizar que a alegria como significado das ladainhas, cantigas e ditos populares, poderia ser incorporada à bíblia. O poema torna-se local de encontro do antigo e do novo, de todos os povos, na celebração da palavra, revelada pelo anjo, que deflagra toda a ação. A ênfase recai também no amor que motiva a continuada relação entre o divino e o humano: o homem é criado como forma na qual a trindade se completaria; a mulher é o meio no qual a criação e o criador se completam. É também o veículo de difusão da boa nova.

Em relação ao poema "Adão e Eva", "Romance da Visitação" retoma cenas bíblicas. O fato mais difundido do Gênesis é a Queda, e o do Novo Testamento é a Natividade. Murilo Mendes contempla a criação do homem e a visitação. De certa forma, a seleção desses momentos, levanta a hipótese de inconclusão dos momentos posteriores, como se as origens pudessem ser retomadas, e ressignificadas segundo o projeto do criador poeta, e festa e descanso constituíssem a caminhada do homem. A criação do homem e o nascimento de Cristo ocupam espaço insignificante na narrativa bíblica. O relato de S. Lucas sobre a visita de Maria a Isabel é o mais claro, objetivo e sintético possível, muito diferente da visão desenvolvida no poema. A alegria, os preparativos para a festa,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o abraço do encontro, atribuídos pelo poeta ao evangelista, "primeiro pintor da Virgem", teria inspirado todos os pintores a imortalizar a cena, entretanto Lucas não faz qualquer menção a esse abraço. Ele existe na visão do poeta e dos artistas, apesar da exigüidade da narrativa.

Os dois poemas questionam à predominância das representações ligadas à morte, que, no geral, são os motivos do barroco de Ouro Preto e da Bíblia. Ao *memento mori,* o poeta responde com a vida monumental, ou seja, em que elementos diferentes se combinam para buscar formas de habitar o espaço, e dar-lhe um sentido humano.

Em "Romance de Ouro Preto"[28], dedicado a Manuel Bandeira, um gênio fluido, que se balança no ar poroso, despede a noite para que a cidade renasça da luz. O conteúdo é desenvolvido em hipérbatos, em que a anteposição das circunstâncias ao sujeito, o torna relativo ao ponto de vista do qual é apreendido:

01 Na luz difusa
02 Que funde os planos,
03 Vai nas colinas,
04 Vai nas igrejas,
05 Vai nas lonjuras
06 Se refratando,
07 Na luz difusa
08 Da manhã fria
09 Nasce Ouro Preto
10 Congeminando
.....

[28]STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes,*p. 473-88. Todas as referências ao poema serão feitas a partir dessa citação.

Um gênio fluido
No ar poroso
Se balançando
Despede a lua.
Desdobra templos

Que gênio é esse? O que é o ar poroso onde oscila?

O ar é dos quatro elementos o mais imaterial e informe, sempre concebível como qualidade de vida ou morte, e sempre apreendido a partir da matéria, quer como alento, brisa, sopro, vento, vendaval, cheiro, sensação epidérmica, que envolve, toca e penetra objetos e seres. Dissociado dos movimentos visíveis nos corpos, torna-se sinônimo do vazio, do invisível e do informe.

Ao receber poros, o ar ganha uma imagem táctil e se transforma em meio de contato ativo e reativo constantemente presente em todas as trocas materiais; adquire também a profundidade das estrias ou sulcos que pressionam e são pressionados pelos corpos que molda e pelos quais é moldado.

A cultura criou, desde sempre, formas de apropriar-se do ar: os nomes são uma forma de manuseá-lo, transformando-o em índice e símbolo. A ciência criou fórmulas icônicas para calcular distâncias e deslocamentos, áreas, densidade, altura e massa. A religião fala do Espírito que pairava sobre as águas, quando a terra estava vazia e informe, e será pelo sopro que Deus insuflará a vida no primeiro homem.

A mitologia deu ao ar a imagem do deus Eros, ora filho do Caos, ora filho de Nix, a Noite, ora de Hermes e Afrodite. Independentemente de

sua origem, o deus personifica a força fundamental do mundo, que garante a sua unidade interna e também a possibilidade de desagregação. Deve-se aos poetas a imagem antropomorfa do menino louro e alado, com sua aljava e setas certeiras, pronto a ferir de carência a imobilidade, ensetando a caminhada em direção ao outro.

Sócrates, em *O Banquete*, conta aos convivas como aprendeu de Diotima que o Amor – filho de Poros, Expediente ou Recurso, e Penia, Pobreza – não pode ser um deus, visto que é sempre carente do belo e do bom, o que contraria a completude divina. O Amor é um gênio, algo entre os mortais e os imortais, cujo poder está em interpretar e transmitir aos deuses as súplicas e sacrifícios dos homens e a estes as ordens e recompensas pelos sacrifícios. O gênio é pobre, duro, seco, descalço e peregrino sempre guiado pela privação. Do pai, entretanto, herdou a coragem, a agilidade na caça, a insídia com o que é belo e bom, a busca incansável da sabedoria.

O gênio peregrino busca o belo e o bom porque quer conquistar a felicidade e mantê-la, gerando algo que sobreviva ao tempo. O mesmo elemento percebido como fator de mudança, recebe a função de promover ligações cegas que resistam às mudanças, não pela imobilidade, mas pela constante atualização das idéias em obras, a fim de gerar um novo ser para substituir um outro em decadência, de maneira que, apesar de sempre renovadas, as coisas pareçam sempre as mesmas.

No poema muriliano a aurora desperta Ouro Preto, personificada em uma série de ações que efetua tonta de sono. O despertar

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

completa-se com a cidade a mirar-se no espelho da solidão. O amor a restaura e faz funcionar em outra seqüência de ações. Nesses movimentos, a imagem do objeto vai sendo construída, pela enumeração dos elementos que a compõem: pobres, leprosos e urubus fornecem à imaginação imagens disfóricas conjugadas aos destroços, restos e sombras, contrapondo o frescor do despertar à decadência do sujeito que desperta.

As imagens de decadência são reforçadas pela designação da cidade por seu nome de origem: "Vila Rica". Tal recurso tem o efeito de datar o objeto, permitindo avaliar a adequação das formas aos significados então dominantes. A significação advém do processo de deter-se no que é manifesto, no que aparece, em busca da relação com os sentidos adquiridos e com o sentidos simultâneos ao ato da contemplação.

Voltando às origens da cidade, o ouro é selecionado como início amaldiçoado, sintetizado na imagem do "ouro leproso", cuja luz vem das regiões subterrâneas[29] do inferno. Por um lado toda sorte de ambições e a intensa valorização do que pode ser comercializado; por outro lado, a desvalorização da vida empenhada na competição e no trabalho exaustivo, e a esperança de um lugar acima dessa série de conflitos, deram vida à cidade, contorcida pelos impulsos

[29] A movimentação maior de construção e embelezamento dos templos ocorreu entre 1752-1800, na fase rococó do barroco, as irmandades financiaram a construção de suas capelas particulares com zelo e orgulho de quem atinge a maioridade. A capela era a identidade do grupo, sua marca e sua forma de comunicação com Deus. O anseio por originalidade foi simultâneo a premente necessidade de ouro para reconstruir Lisboa, quase destruída pelo terremoto de 1755, e ao gradual e irreversível esgotamento do minério. Vila Rica vivia tensões intensas provocadas pela cobrança abusiva de impostos, pela exploração abusiva do trabalho escravo; os veios do minério aprofundavam-se e ramificavam, abrindo o subsolo da cidade em labirintos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

opostos. Do presente do poema são vistos os restos roídos pelo tempo do monumento pétreo à euforia, à ambição, à revolta e à conspiração.

A condição para dar valor à cidade, e, assim, positivá-la como bela, é o princípio que se alimenta e transforma na jornada da carência em direção à plenitude do encontro com o outro. A qual virtude conduz o encontro com as formas desfiguradas de Ouro Preto? Testa-se o amor ao avaliar perfis colhidos de diferentes pontos culturais da cidade: de qualquer espaço, e a qualquer luz é belo o objeto contemplado. Tal beleza nasce da perfeita adequação do significado ao significante. A avaliação das formas exige a avaliação do contexto em que foram criadas. Elas são elementos concretos abertos a vários significados, mas carregadas do sentido predominante à época de seu surgimento.

O verbo prismático "ver" une-se à luz difusa, como condição para a visibilidade, nas varandas, das belas musas mortas, preservadas pelo olho amante dos poetas que deram corpo artístico a Marília, Nise e Glaura. O poema junta-se a eles para celebrar em sua lira o corpo obscuro das doceiras, costureiras e lavadeiras, resgatando-as do "oblívio" da morte.

Nas igrejas, as representações dos santos miseráveis deflagram o balanço sobre a lepra que corrompe a vida do homem, levando-o a deformar-se, desfigurar e morrer. Pernas de pedra, tronco de igreja, testa de morro formam a imagem do Aleijadinho, fundindo natural, concreto e cultural. A obra retrata o artista: a raiva guardada nas profundezas, transformada pela luz em amor. A lição que a obra ensina sobre a paixão, desenvolvida em 76 versos sem ponto final, é a

disciplina para elaborar a raiva e a revolta de forma vigorosa e elegante, na permanência da pedra.

A assombração das velhinhas, imaginadas e quase amadas, em que a decadência das formas é relacionada a qualidades que não perecem, propicia novo ponto de vista da cidade. Os seresteiros unem-se ao poeta e ao artista na busca de manter em suas canções a fragilidade das musas comparando-as a flores, facilmente desfolhadas pelos revezes amorosos. O registro sonoro, gravado no ar, é ele próprio menos resistente que o registro escrito, e a figura na madeira ou pedra.

A lengalenga dos bêbados registra lendas em tom menor, como as narrativas orais de bruxas, monsenhores e sacristãos da época dourada da cidade. As revoltas e conspirações, como acontecimentos históricos, foram logo desfeitas, mas, como representação, sobreviveram sintetizadas no busto de Tiradentes. Dos poderosos resta o título; das festas, da alegria e da pompa resta a lembrança do transbordamento da riqueza e do prazer. As igrejas ergueram-se da consciência desse transbordamento, despertada pela ameaça cada vez mais próxima do esgotamento. A construção dos templos deve-se ao empenho de uma diversidade de anônimos, entre eles os escravos, igualados pelo desejo de não morrer. Ao artista cabe disciplinar esse anseio e dar-lhe formas significativas, que sobrevivem à medida que fornecem às épocas posteriores um espelho, em que formem a própria imagem.

unesp

O "Romance das Igrejas de Minas" empreende em quatro etapas a caminhada em busca dos significados que o Credo, oração síntese dos dogmas católicos, assume na profusão de formas combinadas nas igrejas:

01 Minha alma sobe ladeiras,
02 Minha alma desce ladeiras
03 Com uma candeia na mão,
04 Procurando nas igrejas
05 Da cidade e do sertão
06 O gênio das Minas Gerais
07 Que marcou estas paragens,
08 Estas sombras benfazejas,
09 Estas frescas paisagens,
10 Estes ares salutares,
11 Lavados, finos, porosos,
12 Minerais essenciais,
13 Este silêncio e sossego,
14 Estas montanhas severas,
15 Esta antiga solidão,

16 Com o sinal do seu lirismo,
17 Com a cruz da sua paixão.
18 Templos de Minas Gerais,[30]

O poema só considera os templos da região das minas, jogando com a própria significação do nome do estado: onde não houve exploração de ouro não é Minas. A citação das cidades mineradoras lembra também que se concentra aí a maior quantidade de templos, reforçando o vínculo problemático,

[30] STEGAGNO PICCHIO, L. (org) *Murilo Mendes*, p. 461-8.

entre a sede de riqueza, a religião e as transformações que ambos efetuaram no ambiente natural.

A história do homem, ou melhor do louco, que busca Deus com uma lanterna acesa à luz do dia, ecoa no poema, em que ocorre a troca da lanterna pela candeia, de procedência mais humilde e bíblica. O narrador da história, famosa por apregoar a morte de Deus, é Friedrich Nietzsche em sua *Gaia ciência*. O louco se surpreende com a capacidade do homem de matar Deus, e com a permanência dos templos entre os incrédulos. A única explicação para essa permanência é a nova função atribuída às igrejas de sepulturas de Deus.

O diálogo do poema muriliano com o livro do filósofo parece ser estranho ao modelo de romance, como narrativa em verso que busca suas origens nas histórias populares orais e anônimas. Mas a primeira impressão é ilusória, considerando que se busca o espírito da época, responsável pela construção dos templos que as gerações seguintes julgam dignos de serem preservados. A busca dá-se no espaço ampliado para além dos passos do homem, mas ao alcance da alma peregrina.

O primeiro objeto da busca é o "gênio" que marcou as minas com os templos: sinal de seu lirismo e a cruz de sua paixão. A figura do "gênio" é discutida por Nietzsche no capitulo da *Gaia ciência* denominado "O Gênio da Espécie". O centro da discussão é o desenvolvimento da consciência, gerado pela necessidade de comunicação entre os homens, a fim de sobreviverem às inúmeras ameaças que os rondam. A expressão da consciência deve ser muito clara para atingir o destinatário da mensagem, por isso deve adequar-se às formas usadas

unesp

pela maioria, sendo refeita da "perspectiva del rebaño por obra del carácter de la conciencia, del "genio de la especie" que impera en ella".[31] Nesse caso, o gênio deixa de ser o princípio que orienta a construção da forma adequada à manifestação dos significados, para tornar-se exatamente aquele capaz de selecionar significados claros, precisos e equilibrados ao alcance de qualquer usuário da forma.

A citação de algumas igrejas no plural – Carmos e Pilares, Rosários e Dores, Perdões e Mercês – e de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Ó, no singular, reforça a abrangência do espaço de busca e, ao mesmo tempo, a certeza de que um princípio comum, mas não invariável, subjaz à construção de todas elas.

Em todas as etapas da busca, o poema expõe a dissimetria entre a fé professada e as obras que gerou:

55 Diviso lívidos Cristos,
56 Diviso Cristos sangrentos,
57 Monumentos de terror,
58 O Cristo da Pedra Fria,
59 O Senhor da Cana Verde,
60 O Cristo atado à coluna,
61 O Senhor morto esticado
62 Envolto em roxo sudário
63 Debaixo do próprio altar.

[31] POTEL, Horácio (org). www.nietzscheana.com.ar/de_la_gaya_scienza.htm, acesso 26/06/2002 p. 19. na perspectiva do rebanho por obra do caráter da consciência do "gênio da espécie" que nela impera. (tradução minha)

A despeito de morte e ressurreição constituírem a pedra angular da religião, predominam as representações do sofrimento, da degradação da matéria e da morte. A igreja vista como edificação religiosa, é também o local de celebração da parte viva da religião. Contudo, os fiéis aparecem ora saídos de pinturas ou mosaicos antigos, ora em seus trajes domingueiros, entoando cânticos que se destinam mais a comover o povo rústico, do que celebrar a presença do Cristo vivo que comungam. Todo o espetáculo da missa é construído para tornar visível a distância entre a força do que se celebra e as lamentações, a comunhão submissa, o evangelho apressado, em que a paixão continua a predominar sobre a encarnação e a ressurreição. A oração final fala do vale de lágrimas que é o mundo, apartado do paraíso a ser alcançado após a morte.

Na última parte, o refrão é repetido com variação duas vezes; na primeira, a alma apenas sobe ladeiras, evocando o drama da redenção, que é representado nas igrejas em imagens do sacrifício, por isso, volta a subir e a descer continuando a procurar o Cristo vivo.

1.4 Formas em busca de significados

Os quatro poemas analisados dialogam com episódicos bíblicos e com dogmas professados em orações. "Adão e Eva" contempla a hipótese religiosa da criação do mundo, do homem e da linguagem, e formula a hipótese poética da criação não de seres prontos, mas de formas, dotadas de uma significação inicial relacionada ao criador e às outras criaturas, e em processo de

constituição de significados, a partir do circuito comunicacional instaurado pela figura do homem e da mulher.

O "Romance da Visitação" insere ao anúncio do nascimento do messias a caminhada para compartilhar tal informação, empreendida muito além do espaço natural, congraçando oriente e ocidente. Isabel e Joaquim sabem da visita de Maria, desvelando-se em preparativos para a grande festa da comunicação. Alegria, festa e comunicação são motivos enfatizados no poema, para criar uma nova perspectiva do episódio narrado laconicamente na Bíblia. Tal perspectiva torna-se concreta em imagens, que omitem os significados: pecado e punição, substituindo-os por alegria e comunhão.

No "Romance de Ouro Preto", vemos a cidade contemplada no livro nascer na luz difusa da manhã e ser restaurada por um gênio sempre ávido de movimento e sabedoria. As formas distorcidas que compõem Ouro Preto são significadas em relação ao desejo de poder, à ambição, à revolta e à busca de felicidade, relacionados à exploração do ouro que a originou. Do ponto de vista da adequação da forma aos significados, a cidade é bela de qualquer ângulo e em todas as modalidades de registro artístico.

O "Romance das Igrejas de Minas" dá continuidade às jornadas anteriores, mas agora a alma busca o sentido vivo da religião no interior dos templos. Parte do conjunto de crenças, recitadas no Credo, e encontra a predominância de elementos desfigurados, sofredores e presos à morte, relacionados a um criador justiceiro, cujo poder deve ser reverenciado e temido. A alma segue sua busca, mas se depara, na parte viva da tradição, ora com o

unesp

espetáculo visual de um passeio domingueiro, ora com a repetição de fórmulas sem sentido, ora com a comunhão submissa de todos. Diante dessa inadequação da mensagem à forma, a busca continua.

2. REPRESENTAÇÃO E DESCRIÇÃO

Toda leitura direciona-se, segundo Northrop Frye[1] para fora do texto e para dentro do texto. Nos escritos descritivos o sentido está dirigido para o objeto, que a estrutura verbal quer representar, com a maior veracidade, sob o risco de tornar-se falsa, ou tautológica. Esses escritos usam como matéria prima os signos que, arbitrariamente e por convenção, substituem objetos e idéias, buscando construir imagens claras e rapidamente comunicáveis do mundo exterior. O naturalismo, na vertente do documentário, é o limite máximo dessa tendência ao passo que o simbolismo é seu limite mais indireto, porque induz à tensão entre estrutura assertiva e estrutura hipotética, em que palavras relacionam-se com palavras.

Nos escritos literários a direção do sentido é interna. A estrutura verbal mantém uma ligação hipotética, imaginativa, com o mundo dos objetos, desta forma, a veracidade é construída na estrutura da escrita, onde os signos adquirem valores relativos às ligações que promovem, rompendo, muitas vezes, com o arbitrário e o convencional. A autonomia literária resulta da criação da verdade nas ligações conferidas ao signo no contexto verbal. O sentido interior, dado à contemplação, é fonte das sensações de beleza, atração e prazer, sendo que esta última domina o princípio da instrução e desconsidera a precisão descritiva.

O núcleo da poesia é o enigma e sua base é a ironia, isto é, a crítica do óbvio. O poeta pode criar a alegoria para indicar o relacionamento das

---

[1] Crítica Ética: Teoria dos Símbolos. In: _____*Anatomia da crítica*, p. 75-129.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imagens com exemplos e preceitos estabelecidos. Pode criar o conceito, a exemplo da escola metafisica do período barroco, que é uma imagem irônica e antialegórica porque rompe as associações habituais de significantes a significados, e assim, dificulta a formação do sentido. Pode ainda imitar o sonho onde o símbolo é a matéria prima para a construção de uma realidade só limitada pelo desejo do poeta capaz de organizar as palavras segundo a sua vontade individual e ilimitada.

2.1 Procissão do enterro

Festa e descanso são, como já foi visto em "Romance da Visitação", além de objetivo, o destino do homem após a morte. As festas[2] preparadas na terra, por maior entusiasmo e alegria que as anime, são pálidos reflexos da "festança do Pai." Quanto mais pomposas, quanto mais lisonjeiam os sentidos, mais lembram da transitoriedade da vida, da urgência de gozar o momento, e, ao mesmo tempo, mais aguçam a necessidade de preparação para a festa na casa divina.

As procissões, na Vila Rica barroca, assim como as festividades ligadas à aclamações, casamentos, nascimentos e mortes da família real portuguesa, e das autoridades coloniais, eram espetáculos de ostentação da fé

[2] Em 1810 havia no Brasil 35 dias santos e 18 feriados civis, que somados aos domingos remontam a mais de 100 dias sem trabalho. Muitas vezes, a participação nas festas era obrigatória, ensejando, o não comparecimento, a aplicação de penas pecuniárias, em parte revertidas em prol do delator. Por ocasião de algumas procissões e de cerimônias governamentais, arautos percorriam as vilas anunciando a obrigatoriedade de ornamentação das janelas com luminárias. Cf. SANT'ANNA, A. R. *Barroco:* do quadrado à elipse, p. 174.

unesp

ou do poder, para os quais concorria a participação maciça e obrigatória do povo. A cidade tornava-se palco onde se representava óperas tristes, a derrota gloriosa do inimigo, a posse de governadores, enfim a submissão popular aos poderes terrenos e divinos. A grandiosidade desses poderes era reflexo imediato da quantidade de participantes, do luxo e das cores das vestes, da música que os animava, do máximo de espaço que mobilizavam, da capacidade persuasiva das alegorias e do tempo dedicado à preparação e celebração de tal grandeza. O êxito do espetáculo dependia da representação de cada figurante em consonância orquestral com o todo.

Não é estranho, portanto, o aspecto carnavalesco de que se revestiam mesmo as celebrações mais religiosas. O Círio de Nazaré[3] é um exemplo clássico da fusão do religioso ao pagão. Segundo o enredo do samba da escola Unidos da Viradouro a festa "começa com extensa romaria matinal" que abre a procissão. Em torno da Igreja montam-se barraquinhas de jogos, circo e barracas de comidas típicas. "Alegria e fé": satisfação dos sentidos e oração convivem no mesmo espaço e ao mesmo tempo.

O tema da festa religiosa constitui o poema "Procissão do Enterro em Ouro Preto", um dos mais descritivos de *Contemplação*. A descrição é uma forma de comunicação verbal, em que a mensagem está predominantemente direcionada para um contexto, ou referência. A função acionada por este tipo de comunicação é a referencial ou denotativa.

---

[3] O Círio de Nazaré, festa realizada no mês de outubro em Belém do Pará, iniciou-se em 1793 com a procissão para a imagem da Virgem encontrada em um igarapé. A procissão foi samba enredo carioca nos anos 80. Cf. SANT'ANA, A. R. *Barroco:* do quadrado à elipse, p. 170-1. O Círio de Nazaré voltou ao carnaval carioca, em 2004, com a escola de samba Viradouro.

unesp

Para os retóricos antigos, um dos objetivos da descrição era a *enárgeia*[4], ou seja, a metamorfose do texto em presença do objeto representado. A *enárgeia*, assim como a evidência, visava a capacidade da imaginação de, a partir das palavras, construir a imagem do objeto, bem como os seus efeitos sobre o poeta e o ouvinte. Para Quintiliano, a descrição é uma "transcri(a)ção" do real através das palavras. O procedimento para transcrever ou criar a presença do objeto é particularizar sua constituição. Ainda que tal criação dependa de um processo, o que se evidencia, como um todo, possui um caráter estático. A hipotipose descreve uma imagem imóvel no enquadramento da simultaneidade, por mais movimento que ocorra entre as suas partes. A simultaneidade das partes que determina a imobilidade do todo, equivale a *vivência de simultaneidade da testemunha*[5], em que o orador se leva e ao público para a situação de testemunhas oculares. Na argumentação, a descrição é muito mais eficaz que a simples narração, devido justamente a essa capacidade de expor, com vivacidade, os fatos aos olhos da mente.

A poesia descritiva, em sua origem, utilizava-se de alguns *topoi*, como o *lócus amenus* no arcadismo, ignorava aspectos negativos do objeto, para construir tipos idealizados, em oposição ao realismo. Visava, tanto quanto a argumentação, criar a presença do objeto descrito, mas diferia desta quanto à

---

[4] O conceito de *enárgeia* relaciona-se a outras noções que tratam da passagem/tradução entre o pensamento e as imagens: a hipotipose; a *ekphrasis* grega e a descrição latina: outros nomes para a descrição que visa a *enárgeia*; a *ethopoéia* aproxima-se da prosopopéia, figura que confere movimento e ação a coisas, e voz a coisas ausentes ou mortas. Cf. nota de SELIGMANN-SILVA, M. In.: LESSING, G.E. *Laocoonte*, p. 59.

[5] Ibid. p. 60

unesp

finalidade da descrição: na argumentação, o objetivo é convencer pela razão; na poesia é agradar pela emoção provocada.

A ilusão da presença, construída pela escolha e combinação de significantes deflagradores de múltiplas imagens simultâneas, mobiliza a imaginação para além dos signos, que viabilizaram tal presença. É no espaço formado entre a linha do significante e a do significado, que surge a forma, ou figura poética. Nesse espaço, confrontam-se as ligações convencionais de significados a significantes, e as possibilidades de significação delimitadas pelo poema. Gérard Genette define figura "como separação entre o signo e o sentido, como espaço interior da linguagem".[6] A figura resulta da tensão, no contexto verbal, entre um significante expresso e um significante esperado, mas ausente. Sua capacidade de evocar imagens pode ser gasta pelo uso reiterado, então ela se torna indício da poesia, e adquire a função de nomear a qualidade do discurso – lírico, dramático, didático – no qual se encontra. O que permanece do estudo das figuras, é a concepção da literatura como espaço entre signos ambíguos: quer sejam duas palavras com o mesmo significado, quer dois sentidos para a mesma palavra.

2.2 O Poema: alegoria e figuras de presença

"Procissão do Enterro em Ouro Preto" é composto de uma única estrofe formada por 75 versos alexandrinos, graves e lentos. Inicia-se com a

---

[6] *Figuras*, p. 201

unesp

localização precisa de onde o eu lírico dará as características do objeto procissão. O tempo em que ocorrem o acontecimento e sua descrição poética também é definido logo de início como "noite abissal". A forma de apresentação do poema, já constitui uma procissão, no encadeamento sucessivo de versos, para a formação de uma unidade de sentido. O ponto de vista, do alto, com o narrador dobrando-se sobre o balcão, privilegia a visão tanto dos detalhes como do conjunto. Marca, outrossim, a distância de planos em que se situam sujeito e objeto, conferindo ao primeiro uma visão privilegiada, superior e externa, sobre o segundo, em discordância à proximidade afirmada no verso 5. O ponto de vista contrapõe, ainda, a imobilidade do sujeito à mobilidade do objeto descrito, embora a ocorrência periódica do evento, celebrado anualmente, confira-lhe a imobilidade agendada no calendário da festa cristã.

1 Debruçado ao balcão do solar Vasconcelos
2 De onde toda Ouro Preto estende-se a meus pés,
3 Recebendo a portada e as árvores do Carmo,
4 Nesta noite abissal de sexta-feira santa
5 Vejo assomar de perto a imensa procissão.[7]

A maioria dos verbos no presente – com exceção de: **resgatou**, **foi traspassada**, **abriu**, **matou**, **descerrou**, **perdeu**, **percorreu**, respectivamente nos versos 24, 31,33, 50, 54, 71 e 74 – e no gerúndio, simulam o

[7] STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes*, p. 471-2. Todas as citações do poema seguirão esta referência.

espetáculo acontecendo simultaneamente à descrição, do qual o "narrador" é testemunha, assim como os leitores por ele conduzidos ao mesmo balcão. O passado verbal tem a função de resgatar a origem dos acontecimentos celebrados no presente, de atribuir aos pecadores e às almas infiéis a responsabilidade pela dor atual, de comentar o acontecimento passado em relação a outro também ocorrido em um passado mais recente – a Paixão e as guerras –. Nesses três primeiros casos, o tempo verbal alude a um passado comum, criando a "figura de comunhão"[8] não só com Ouro Preto, mas com a humanidade, significada como promotora da morte tanto do divino como do humano. O passado verbal registra, ainda, a perda do contato visual com a procissão que se perdeu em um "dédalo de ruelas". Em seu último aparecimento, o passado contrapõe o caminho já percorrido pelas imagens, com aquele que os figurantes percorrem ao se dispersarem.

O assunto é amplificado na ordem de aparecimento dos participantes, e na seqüência dessas aparições. Nos primeiros versos alguns advérbios de lugar são usados para marcar a mudança de posição espacial.

6 Surge **à frente** um beato em hábito marrom

(...)

12 Filas de pálidos Irmãos movem-se **atrás**.

Os advérbios de tempo conferem ao presente dos verbos duração e intensidade:

[8] PERELMAN, C. OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação*, p. 201.

16 **Logo** no seu esquife o Senhor morto vem

(...)

23 A quem **agora** enterram os mesmos pecadores

(...)

35 Do cortejo aumentando **ainda** o aspecto lúgubre

(...)

53 O cortejo detém-se **um momento** no Passo

As cores das vestimentas das imagens e das pessoas, além de realizar a passagem de uma tomada de cena à outra, dão ênfase ao aparecimento das personagens principais, exigindo os olhares e a atenção do povo. O roxo recebe destaque especial, porque cobre o pálio, veste a imagem do Senhor morto, os padres, a imagem da Senhora das Dores que, além da vestimenta roxa, leva sete espadas cravadas no peito. Os sons: da matraca, da banda, do canto da Verônica; e as luzes: dos lampiões, das velas, são também elementos usados para construir a evolução do espetáculo.

A escolha de palavras é um dos fatores principais para a simulação de cópia poética do acontecimento religioso. Recortado o tema "procissão", há um desfile de palavras relacionadas semanticamente a esse campo: cruz, faixa, matraca, opas, velas, padres, esquife, andor, povo, banda, centurião, lança, crucifixo, galo de madeira, dados, roupão, foice, Verônica. As palavras são apresentadas em contextos que preservam suas ligações sintáticas, e, em conseqüência, facilitam sua decodificação, sempre em conformidade ao contexto maior, previamente delimitado da procissão. No sentido de direcionar de perto sua

unesp

leitura, o poema é altamente alegórico: seus enunciados podem ser comparados a uma procissão, julgados pelo critério de falso ou verdadeiro, e aprovados por sua fidelidade.

Entretanto, as declarações do eu lírico desfazem a ilusão de cópia. Se pensarmos no referente Ouro Preto, verificamos a inexistência de ruas largas e planas o suficiente, para que o acontecimento fosse visto, de um só ponto, como um todo. Sabe-se que a frente da igreja do Carmo olha para uma pequena travessa, cortada por uma angulosa ladeira. Deste modo, só no poema a procissão pode ser vista como "imensa", assim como só nele é visível "as filas de pálidos Irmãos". Igualmente improvável é ao povo inteiro, ao mesmo tempo, participar do cortejo e mirar o Senhor morto. Também a semiclaridade da noite problematiza a nitidez e riqueza de detalhes da descrição.

Só no poema, do ponto de vista privilegiado do eu lírico, é possível imprimir tal ordem à procissão que a torne visível em partes e detalhes, abrangendo tanto os figurantes como o público. Entretanto, o próprio poema, ao explicitar as marcas de sua enunciação, provoca a verificação da verossimilhança. O poema quer ser confrontado com a realidade, porque quer constituir seu sentido no espaço entre as duas instâncias, embora também admita ser interpretado como transcrição do real por uma testemunha fidedigna. No último caso, é considerado por sua capacidade de criar a presença do acontecimento tristíssimo, desdobrando-o diante dos olhos do leitor. A ênfase na cor da vestimenta, na ária triste, na imagem da Virgem perpassada por espadas, reforça a culpa pela morte de Deus e incita ao abandono dos pecados, responsáveis pela dor recriada. A qualidade do

texto, nessa direção, é didática: que converter pela imagem vívida do enterro de Cristo.

Quando se confronta o poema com a realidade, abandona-se a condição de componente do acontecimento, pelo ponto de vista privilegiado do balcão. Por mais que essa nova condição corresponda a um ganho, corresponde também à exigência de um novo olhar, que vê constituindo a realidade, diferentemente daquele que encena a procissão repetida a cada ano, seus significados convencionalmente dados pela tradição, e a resposta esperada a tais significados. A procissão do poema é real do ponto de vista onisciente e onipresente desde o início até a dispersão final. A validade dessa visão só admite o questionamento da coerência interna das partes para a formação do todo.

06 Surge à frente um beato em hábito marrom
07 Levando uma cruz escura de onde pendem
08 Faixas de linho branco à espera do Senhor.
09 Quatro homens apresentam uma bandeira roxa:
10 S.P.Q.R. em letras amarelas se lê.
11 Um sacristão percute a matraca insistente,
12 Filas de pálidos Irmãos movem-se atrás
13 Em suas opas vermelhas, verdes, pardacentas,
14 Cada qual suportando a vela benta acesa,
15 Da sua própria morte estranha antevisão.
16 Logo no seu esquife o Senhor morto vem
17 Oculto em manto roxo, os cabelos cacheados,

18 Roxo é o mesmo debrum do pálio que o sustém,
19 Roxa a capa de asperges dos três padres
20 Que devagar deslizam em silêncio total.
21 Contrito o povo mira o Senhor da Paixão
22 – Até à morte obediente na cruz se fez –
23 A quem agora enterram os mesmos pecadores
24 Que o excesso de amor um dia resgatou.

A insistência na enumeração de palavras que dão nomes a cores, associada à quantidade de elementos que as portam – um marrom com cruz escura e faixas brancas, quatro roxos com letras amarelas, filas de vermelho, verde, pardacento com velas acesas: um roxo sobre roxo, três roxos – estimulam na imaginação a formação de imagens visuais do espetáculo. As figuras individuais têm a função de introduzir alas, que desdobram o tema principal nos seus sub temas formadores. A repetição do "roxo", cor simbólica da paixão, no lugar do "negro" convencional dos enterros, cria as atitudes[9] de contrição e culpa adequadas à gravidade do acontecimento reencenado.

Quatro referências a sons estão presentes no poema: a percussão da matraca insistente – 9 versos -; o deslizar em silêncio total dos padres – 16 versos -; uma banda arrastada que rompe a marcha fúnebre – 19 versos -; a ária

[9] Os editais que normatizavam os eventos oficiais barrocos, dispunham também sobre as "atmosferas emocionais adequadas a cada festividade e que deveriam permear as relações e atitudes da população durante as festas, além da demonstração dos sentimentos por elas ensejados". Cf. FIGUEIREDO, C. M. F. "Festa e Urbanidade em Mariana no Século XVIII: As relações entre as festas e a organização da vida urbana." In:. *Revista do IFAC,* p. 63. Tal prescrição de atitudes tem seu equivalente contemporâneo nos programas de auditório em que o público é instruído sobre "aplausos", "vaias", "risadas". A analogia pode ir mais além para as regras de cortesia e de etiqueta que aconselham comportamentos sociais inclusive em festas.

triste, agitada e sombria cantada pela Verônica – 12 versos - , e respondida por três Marias – 2 versos. Por ordem de duração temos: a marcha fúnebre ecoando por um intervalo mais longo, seguido do silêncio dos padres, do cântico da Verônica, da percussão da matraca e da resposta das Marias. O intervalo do silêncio, além de sua importância na ordem do aparecimento, destaca-se também por sua duração, mas o seu eco, ou repetição, é abafado no conjunto maior da marcha fúnebre e da ária triste e agitada.

Cores e sons sensibilizam a imaginação a produzir formas visuais e sonoras que se espelham na experiência de acontecimentos semelhantes como paradas, procissões e o carnaval. A disposição da banda entre as imagens sacras e o povo, remete às baterias das escolas de samba, em sua função de marcar o ritmo da evolução.

Da vestimenta roxa emergindo mais branca,
A Virgem Dolorosa é levada no andor:
Um diadema de ouro a sua testa coroa,
Sete espadas mortais alimentam seu peito,
Sete espadas mortais sustentam seu andar.
Contempla, ó alma infiel, a Senhora das Dores
Que sete vezes foi transpassada por ti!
Esmagando a seus pés a serpente infernal,
O caminho da cruz para sempre te abriu.
O povo inteiro compõe a longa procissão:
Do cortejo aumentando ainda o aspecto lúgubre,

36 Uma banda arrastada rompe a marcha fúnebre;
37 Lanternas e lampiões, velas, tochas suspensas
38 Subitamente imprimem às casas e às pessoas
39 Visagens de outro tempo, ares de assombração.

O bloco seguinte do poema desfila objetos elevados a categoria de símbolos, por sua participação na Paixão: escada, lança, cruz, galo, dados, roupão. A palavra em que a figura é vista mais claramente é o "roupão" presente, evocando a túnica ausente. A Morte alegorizada com a foice e a mão enluvada, impressiona os olhos e atemoriza por sua atitude convidativa. A Verônica, apresenta-se na pausa temporal e no círculo espacial, unindo presença visual e sonora, no seu traje roxo, na postura em forma de cruz, na ária triste que canta, tocando superlativamente a emoção popular. O poema comenta que a tradição mantém a cabeça separada do corpo na Cruz até o final dos tempos, quando eles se reunirão.

Todas as imagens que compõem a procissão têm por objetivo criar uma presença. Seria ela a do enterro do Cristo, ou a da constância da morte? A função dessa imagem não seria convencer pela razão, mas emocionar pelo exemplo. No final do poema é possível avaliar se o objetivo foi atingido:

70 De novo a procissão vagarosa se move,
71 Súbito se perdeu num dédalo de ruelas:
72 Tornando a aparecer caiada de luar



73 – Regressam os figurantes mortos de emoção –

74 O caminho refaz que o Senhor percorreu,

75 Recolhendo-se à igreja, à pedra, à solidão.

O rito, praticado a cada ano, tem a função de transformar o tempo cronológico, profano, em tempo sagrado, cíclico. O mito recriado no rito presentifica a morte do Deus, e encena a tristeza como conseqüência e como finalidade do rito, que se apresenta como espelho em que a imagem do homem-pecador-infiel-mortal está desde sempre e para sempre feita. A face não representada da festa evidencia o espetáculo do Mesmo, que precisa adequar-se à Lei e à ordem, porque é essencialmente nocivo. Por mais que o poema proponha a visão crítica do espetáculo das convenções, a emoção cumpre sua função imediata. Comove, mas não move, propiciando a eterna repetição, ainda que com diferentes figurantes, da passividade e da submissão. Voltam os atores para a mesma vida, e o "Senhor", não seu ícone , para a solidão das igrejas.

O poema lembra, mais uma vez, o louco criado por Nietzsche em sua *Gaia ciência.* O demente, depois de afirmar a morte de Deus e de responsabilizar todos os homens por tal ato, é visto cantando o réquiem em várias igrejas. Interrogado sobre a razão dessa atitude, responde: "¿Pues, qué son ahora ya estas Iglesias, más que las tumbas y panteones de Dios?"[10]

[10] POTEL, H. (org) www.nietzcheana.com.ar/de_la_gaya_scienza.htm. Acesso em 26/06/2002. O que são essas igrejas agora senão as tumbas e sepulcros de Deus?"

2.3 Motivos de Ouro Preto

O poema "Motivos de Ouro Preto" abre *Contemplação*. Trata-se de um poema longo, como a maioria dos que compõem o livro.

A extensão do poema é um dado imediato e necessário: o poema é longo porque dessa forma atinge a expressão desejada. A dimensão compõe um dos formadores dos sentidos possíveis da obra, assim como as várias escolhas efetuadas: classes de palavras, combinações sintagmáticas, esquema rítmico. Tais escolhas relacionam-se, por semelhanças e contrastes, formando uma composição, cujo efeito de sentido nasce do trânsito das partes para as partes, das partes para o todo, e do todo para as partes.

Cento e quarenta e dois versos, divididos em 9 estrofes, agrupadas em 5 blocos formam o corpo do poema. O primeiro bloco é constituído por duas estrofes (8-26 versos), assim como o segundo (5- 15 versos); o terceiro, por uma estrofe de 21 versos; o quarto por duas estrofes (13 - 12 versos); o quinto também por duas estrofes (35 - 7 versos).

Nota-se a alternância entre a quantidade de versos que formam as estrofes. Se atribuirmos letras à primeira estrofe de cada bloco, teremos :

1	2	3	4	5
A+ ±A3	B + B3	C3	B+A + C+B	CB + C

Sendo: A = 8; B = 5 e C = 7.

O esquema revela que o corpo do poema é construído, basicamente, por estrofes de 8, 5 e 7 versos, multiplicados por três ou

combinados entre si. Vê-se também que nos blocos 1, 2 e 3 ocorre a mesma triplicação para elementos diversos. No bloco central, número 3, varia-se o padrão, para uma só estrofe. O bloco 4 é construído com a combinação do número de versos dos blocos anteriores e posteriores, formando as estrofes de extensão mais regulares (13 e 12 versos). Finalmente, no bloco 5, tem-se a estrofe mais longa do poema, desenvolvida em 35 versos, que se soma à última, reduzida para 7 versos. Esta estrofe desempenha, por seu volume de versos, o papel de base da composição.

O esquema mostra, ainda, a freqüência do número três na construção do poema, seja como multiplicador de unidades (3x4, 3x5, 3x7, 3x±8), seja como definidor da quantidade de números a serem combinados (8, 5 e 7).

A atenção despertada pela distribuição dos versos no espaço do poema, encontra um correlato na proporção, que Fayga Ostrower[11] apresenta como a justa relação, nas artes plásticas, das partes entre si e de cada parte com o todo: a medida das coisas. A ocupação proporcional do espaço, que tornará visível, por meio de formas em semelhanças e contrastes, é uma das primeiras decisões a ser tomada pelo artista. O critério para verificar a proporcionalidade é a correspondência entre as partes de um conjunto, revelando-se significativas porque necessárias, ou seja, nada pode ser alterado sem alterar o conjunto. A ordenação formal é uma necessidade inerente ao homem, porque ao organizar, relacionar e interligar os espaços da vida na obra artística, é a si mesmo que ele organiza, em uma tarefa de autoconhecimento.

---

[11] *Universos da arte*. p 280-293.

unesp

Na pré-história, o *Homo Erectus* aprendeu a talhar, batendo intencionalmente uma pedra contra outra. Dessa prática surgiu a pedra lascada que além das funções de arma e ferramenta indispensáveis à sobrevivência, foi trabalhada como forma, a fim de expressar anseios e marcar a identidade do ser pensante e sensível.

Desde os primeiros tempos, atribuiu-se à repetição de medidas e intervalos um caráter mágico e simbólico. As subdivisões recorrentes eram intencionais, na agricultura e nos projetos para construção de casas e templos. Na escultura, em especial, o artista precisava de um plano anterior, porque não podia refazer o que já estivesse eliminado do bloco de pedra.

O artista trabalha os elementos visuais na composição por semelhanças e contrastes. Mediante semelhanças, agrupadas em seqüências, estabelece variações formais. A sucessão visual de formas, em velocidades variadas de acordo com as transições mais ou menos rápidas entre as semelhanças, é percebida como o ritmo da imagem. Mediante contrastes, oposições formais e ênfases, o artista interrompe momentaneamente o curso visual, criando pausas maiores ou menores. Dos contrastes aparecem as tensões espaciais, que controlam os intervalos e regulam a extensão da imagem de margem a margem.

A proporção é a síntese dos ritmos e das tensões na imagem, ou seja, a síntese do tempo/espaço. Elas podem ser simétricas, assimétricas e podem, ainda, buscar uma síntese entre imobilidade e dinamismo, tornando as subdivisões diferentes entre si. Neste caso, cada uma das áreas proporcionais é diferente e única, visto que a cada redução do tamanho se inverte a direção espacial,

unesp

conservando constante a relação entre as áreas: a menor estará para a maior, assim como a maior estará para o todo. Essa proporção recebeu na arte antiga egípcia, grega e assíria um sentido sagrado. No renascimento foi chamada de divina proporção, seção áurea ou corte de ouro.[12]

No final do renascimento, a proporção áurea foi transformada em valores numéricos; iniciando-se com 2 e 3, cuja soma é igual a 5, a totalidade. Então 2 está para 3 assim como 3 está para 5. Depois 3 está para 5, assim como 5 está para 8, sempre somando os dois últimos números para se obter uma nova totalidade. Ao ser projetada, essa progressão assume a figura de uma espiral, encontrada em galáxias, plantas e no esqueleto da concha marinha que, cortada transversalmente, apresenta os valores 3, 5, 8, 13 ,21 para a largura das seções que mostram sua etapa de desenvolvimento. Os valores correspondem à proporção áurea, princípio de conciliação dos conceitos de transformação e permanência.

Como os impressionistas que buscavam seus 'motivos' fora do *studio*[13], assim o poeta em "Motivos de Ouro Preto" dialoga com o complexo objeto exterior, que existe como realidade física, carregado de seu passado histórico e lendário. O modo de transformar o objeto em imagem artística, é sempre o desafio do autor. Se os impressionistas buscavam fixar o objeto sob o efeito característico de certa claridade, de certa aparência que no instante seguinte

---

[12] OSTROWER, F. *Universos da arte*, p. 290-3. A proporção áurea começa com a divisão do círculo em 10 partes iguais; ligando-se 3 partes, forma-se o lado maior. O lado menor é o raio do círculo. Com essas medidas faz-se um retângulo, no qual se projeta o lado menor sobre o lado maior dividindo-se a área total em parte desiguais: um quadrado e um retângulo. Das sucessivas projeções do lado menor sobre o maior, subdivide-se o espaço em unidades menores e desiguais, em quadrados e retângulos de posições alternadamente vertical/horizontal/vertical/horizontal. O espaço é visto como animado por " amplos sopros de respiração" ... "expandindo-o e contraindo-o". Daí resulta o equilíbrio 'clássico' pela síntese entre calma e movimento.

[13] GOMBRICH, E H.. *A história da arte*, p. 410.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

já seria outra, detendo-se mais no efeito geral do todo, do que nas partes; o poeta extrai seus motivos do olhar atento que se estende no tempo, e cria o próprio tempo para a apreensão do visível e do invisível, do outro e do eu que fabrica.

Cabe lembrar as considerações de Octavio Paz:

> El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos.[14]

É justamente uma consideração sobre a temporalidade, o motivo de abertura do poema: "Assombrações que **sobem** do barroco" (grifo meu). As "assombrações" são vestígios imateriais do passado, tornados presentes pelo tempo verbal que os extrai de uma série de substantivos concretos, iniciada pelo adjetivo "barroco". O adjetivo, amplo na sua função de qualificar um estilo artístico, é desdobrado nos elementos materiais que o constituem, em uma enumeração que desempenha também a função de comentário, devido, mais uma vez, à adjetivação. As primeiras imagens do objeto "Ouro Preto" não são tomadas captadas por uma lente fria, destinada a reproduzir estímulos.

Mais que o desempenho do olho, nota-se o trabalho do olhar que vê, ao mesmo tempo, avaliando e constituindo o objeto. O olhar, que recorta

---

[14] *El arco y la lira.* p. 57. O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa diante de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo e não são os anos, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido porque é nós mesmos. (tradução minha).

unesp

as "assombrações" como motivo de abertura da configuração do objeto, não é desinteressado, nem é aleatória a delimitação de um espaço semântico de afinidades: "esquálidos", "frias", "torcidos", interligados pelo sema "morte".

Entretanto, a montagem dos elementos "ladeiras", "crucifixos", "portadas", "anjos", dá indícios da movimentação do olhar, contagiando a cena de um dinamismo ascendente que retira da morte os traços de "fim" e "repouso". O quarto verso sintetiza a movimentação apreendida a partir do objeto, quer no substantivo "passantes", quer no gerúndio "conduzindo", quer na locução adverbial "aos ombros" que sugere a inclinação diagonal do sujeito provocada pelo volume da matéria transportada. O eco promove o enlace fonético do início ao fim do verso, repetindo os "passantes" no "passado". Desta forma, a morte invade e interliga-se à vida nos mesmos elementos. Ampliados seus limites temporais, amplia-se também seus limites espaciais. Assim os cemitérios deixam o espaço usual dos subsolos, ganham impulso para tornarem-se aéreos. Extrapolam, ainda, os muros das casas da morte, a fim de projetarem-se na abertura e amplidão dos adros, onde os cantores alimentam os mortos de canções sobre a ação do tempo, enumerada nos primeiros onze versos da segunda estrofe.

09 A experiência de sombras trasladadas
10 De procissões civis, eclesiásticas,
11 Dum antigo túnel de conspiração;
12 A água escapando pelos chafarizes,
13 As cicatrizes que o minério abriu;

unesp

14 Tantos Passos fechados o ano inteiro,
15 Ruínas de solares e sobrados
16 Onde pairam espectros de poetas,
17 De padres doidos, de reformadores;
18 Algarismos gravados nas carrancas
19 A presença do tempo traduzindo.

Os onze versos seguintes enumeram elementos experimentáveis pela audição, pela visão e pela síntese artística, que se conjugam na função de preparar a mente para a morte.

20 O silêncio ao silêncio se juntando
21 Nesses becos e vielas embuçados;
22 A reunião da natureza e arte
23 Por um gênio severo combinadas,
24 O espírito levando à sua origem
25 Despojado de efêmeros enfeites,
26 A pátina paciente de Ouro Preto
27 Sobre aparências estendendo um véu:
28 Tudo aparelha a mente para a morte,
29 Mas a morte em si mesma, a própria morte,
30 Privada de artifício, a morte chã.

Ouro Preto é apresentada em variedade de formas cujo significado é a passagem do tempo na segura direção da morte. Nessa evolução

linear, o tempo traduz-se em constante, paradoxalmente responsável pelas transformações cujo auge é o despojamento dos artifícios que revestem as formas. Entretanto, o desgaste é mais lento quando atinge a dureza dos ossos, conservados devido ao amor à forma e à promessa da ressurreição no último dia. O marco de pedra do Itacolomi testemunha a resistência advinda do amor à forma. As igrejas são espaços de oposição ao tempo, na função de divulgar a promessa da vida eterna.

31 E contra a dispersão das ossadas no tempo,
32 Que o amor à forma e a Promessa rejeitam,
33 Da pedra o testemunho antigo se levanta,
34 Poder do Itacolomi – e o da Pedra perene
35 O canto alternativo das igrejas
36 Nos leves sinos da levitação
37 Cruzando-se em cerrado contraponto,
38 São Francisco de Assis adverte ao Carmo,
39 São Francisco de Paula à matriz do Pilar.

O diálogo dos sinos cruza os ares do cimo aos sopés dos morros avisando da passagem do tempo e do seu efeito desagregador sobre as formas. Por isso, até os sons do passado ecoam, preservados no ar.

A "Viúva de Ouro Preto" ocupa o centro do poema, em toda a extensão da terceira estrofe. É apresentada em uma ação ascendente, realizada de modo prazeroso, apesar de sua relativa incapacidade para efetuá-la. Vestem a

personagem roupas gastas pelo tempo, destituídas da pompa, que só existe na sua memória. O relato da fala da viúva, em discurso indireto, transita entre passado e presente. Na esfera do passado, situam-se o mito e a alegria; na do presente a realidade e a tristeza. Finalmente, o eu lírico comenta que a viúva pertence a uma família que possuiu inúmeros bens, perdidos no jogo; a pobreza foi responsável pela desagregação desse núcleo. Resta da personagem o nome pomposo, os fantasmas do passado, e sua memória da riqueza e do poder. Esses elementos habitam a "toca" onde mora e formam, junto à Promessa, o cerne de sua vida. O destecer dos fios que constituem a vida da personagem, inverte a direção de seu trânsito para baixo, e o modo como o efetua, na subida "cantando", na descida "rezando".

55 A Viúva de Ouro Preto sobre a rua cantando,
56 Apoiada ao bastão, na cabeça um penacho
57 De três cores, vestido velho e desbotado
58 Cuja invisível cauda arrasta com desdém.
59 A Viúva de Ouro Preto fala em frases cifradas,
60 Pesa em partes iguais o mito e a realidade,
61 O passado e o presente, a alegria e a tristeza,
62 Declara que decide a guerra no estrangeiro,
63 Rico e pobre entretém com igual polidez.
64 A trama de sua vida é feita de fantasmas
65 Que só se extinguirão no seu último dia:
66 A Viúva de Ouro Preto é de grande família

67 Que possuiu fazenda, escravos, e palácios,
68 Privou com a Imperatriz, refinou-se na Europa,
69 Serviu banquetes em baixelas persas,
70 Depois tudo perdeu, os membros dispersou,
71 Resta Dona Adelaide Mosqueira de Meneses,
72 Vítima da jogatina, a Viúva de Ouro Preto
73 Que vive numa toca de espectros rodeada,
74 Que inda tem uma pedra onde apóia a cabeça...
75 A Viúva de Ouro Preto desce a rua rezando.

Na estrofe seguinte Ouro Preto se inclina como a viúva. Nos tempos verbais aparecem o passado: "a vida deslocou"; o presente: "Ouro Preto se inclina" e o futuro: "um dia cairá", "não mudarão o corpo de Ouro Preto". Esta simultaneidade do tempo é adequada ao tom da reflexão sobre a permanência e a transformação. A queda da cidade acontecerá sem alteração do seu corpo. O tombamento da cidade histórica, originado do amor à forma, a preserva da ação desagregadora da morte, mantendo-a igual na diferença, para que dê testemunho da própria morte nos motivos que a compõem.

O dêitico "aqui" abre a próxima estrofe fornecendo um marco espacial para as representações do Cristo sempre morto, em contradição a sua própria declaração de ser o Deus dos vivos. Essas representações equiparam-no às assombrações do barroco, forçando-o a esperar o juízo final, em um tempo/espaço intermediário entre a vida e a morte. Enquanto espera, ressuscitado e preso à mortalidade, reparte o pão com Joaquim Silvério.

unesp

A sétima estrofe convida os leitores a repousarem na igreja de São Francisco de Assis, espaço central de divulgação da promessa, onde se confronta, paradoxalmente, a desproporção oriunda do desgaste da matéria. Os três pontos de exclamação revelam a emoção do encontro com o espaço onde se espera a harmonia, e a surpresa de constatar que o centro da promessa é representado pela ausência de repouso, isto é, por um equilíbrio feito de tensões. O Anjo esculpido no teto da igreja não transforma seus "leitores", apesar da vida que emana de seus traços bem feitos, mas viris, da sua bela proporção, de sua atitude generosa, oferecendo flores e frutos, como o concebeu e executou Antônio Francisco Lisboa.

101 Repousemos na pedra de Ouro Preto,
102 Repousemos no centro de Ouro Preto:
106 Da matéria o desgaste deduzindo
107 Em nossa vida universal e pessoal.
108 O rude tempo de aniquilamento,
109 O rude tempo de desproporção!
110 Nem nos transforma a companhia do Anjo

111 Que estendido no teto desta igreja,
112 Rumando para a terra, em vôo certeiro
113 Despede ao chão a lâmpada de prata!
114 Entretanto ele é belo: dançarino
115 Do sopro da saúde modelado,

116 Asas de longa envergadura tem,
117 E seus panejamentos apresenta
118 Com delicada graça, mas viril.
119 Respira o rosto, máquina rosada.,
120 Um mesmo movimento aparelhando
121 A boca, os olhos diurnos e o nariz;
122 Carnal vivência o busto manifesta,
123 Os cabelos castanhos esparzidos
124 Numa desordenada simetria
125 O ritmo ajudam da composição;
126 Os pés calçados de sandálias gregas
127 Formam sólida base ao corpo inteiro.
128 Mas não se vale apenas de suas asas:
129 Os braços desenvoltos, deslocando
130 O espaço em torno, rápido, oferecem
131 Flores, frutos da terra ao povo fiel.
132 Seus ornamentos sóbrios sintetizam
133 Do barroco mineiro a austera força.
134 Assim o esculpiu na tradução humana
135 O escopro genial do Aleijadinho.

A estrofe final, lastima a impotência do Anjo diante da estreita via em que se constitui a vida do homem, destinada à morte. O eu lírico põe em dúvida o poder do Anjo de evitar a ação do tempo. Assim só lhe resta suplicar, na língua preservada pela igreja, o latim, a misericórdia de Deus.

unesp

2.4 A Igreja: o homem entre o anjo e a morte

Germain Bazin[15] avalia que a originalidade de Aleijadinho foi sair do espírito artesanal, estreitando, em uma visão de conjunto, todo um organismo monumental, tanto na composição arquitetural como na sua ornamentação exterior e interior. Ao combinar o dom de arquiteto, com o de escultor e o talento de ornamentista, o artista revelou-se um "decorador", traço típico do barroco.

Lourival Gomes Machado[16] também situa a originalidade da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto na decoração. Levanta a possibilidade da luz peculiar, que ali entra, ter inspirado Antônio Francisco Lisboa a criar sobre o retábulo a composição complexa e ordenada, reunindo as três figuras da Trindade. Registra a atenção do entalhador pelo desenho horizontal, devido à inclinação das estátuas entre as paredes do fundo e o forro da capela.

Acrescenta que um grande anjo voa solto no teto, deixando espaço entre suas costas e a abóbada, o que permitiu ao artista resolvê-lo pelo esbatimento da terceira dimensão, único traço que desobedece ao figurativismo da imagem. O autor relanceia os olhos pelos relevos dos canonizados da ordem franciscana, pelas pinturas dos papas da irmandade, pelos painéis de Manuel da Costa Ataíde, imitando a técnica dos azulejos. Nessa conjunção de elementos,

---

[15] *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* p. 139
[16] *Barroco mineiro.* p. 220

unesp

Lourival Machado vê o rompimento das barreiras clássicas das artes espaciais e das normas de figuração artística, o que aponta como característica do barroco.

O efeito da decoração é focalizar e concentrar o olhar, tornando a superfície mais visível. Para atingir esse efeito, o artista usa formas que expressam os ritmos básicos da vida. A semelhança de ritmo e a direção em que os elementos da composição aparecem condensados constitui o movimento da superfície ornamentada. Susanne K. Langer entende que "todo movimento em arte é crescimento (...) de linhas e espaços."[17] A linha direciona e cria a ilusão de um movimento ideal, que busca expressar tanto a mudança contínua, como a forma permanente experimentada na vida. A forma é criada no relacionamento com unidades físicas, por isso as mudanças tendem a acontecer segundo um padrão.

A permanência da forma, meta sempre visada pela matéria viva, é um processo contínuo que depende da atividade de viver, também processo em constante modificação. A forma imobilizada deixa de existir, porque contraria o padrão de mudança indispensável à permanência. A sensação de permanência e mudança é fundamental na configuração dos sentimentos humanos. Na arte, o movimento é "mudança tornada perceptível"[18], ou seja, imaginável, seja qual for a maneira. Há sempre um elemento criado pelo artista que funciona como símbolo dessa mudança, e que tem por efeito estimular a atenção do espectador, e despertar-lhe o sentimento de vida.

O objetivo da arte não é imitar a organização do mundo natural, mas articular formas visuais que sejam perceptíveis, e dêem forma ao espaço. No

---

[17] *Sentimento e forma*, p. 67.
[18] LANGER, S. K. *Sentimento e forma*, p. 70.

unesp

mundo natural, o espaço é experimentado como um componente dos movimentos e ações humanas: um limite à audição, um desafio ao que pode ser alcançado. A arte cria e organiza um espaço totalmente visível, chamado "espaço virtual", que estabelece a ilusão primária de toda arte plástica. Cada forma, cor, elemento do desenho tem a função de construir, manter e desenvolver o espaço da pintura, destinado à visão, e, por isso, rompe com o espaço em que o homem vive, separando-se dele pela moldura, pelos vazios que o envolvem, ou pelas coisas sem sentido que o mantém à parte.

Coisas e acontecimentos servem de motivos a partir dos quais os artistas criam formas e as relacionam para definir o espaço e seu caráter. Dá-se vida a uma superfície inerte, transformando-a em um espaço virtual. Expressa-se vida nesse espaço interligando as formas para que façam visíveis sentimento, crescimento, movimento, emoções próprias da vida. A pintura cria a ilusão visual em "cenas virtuais", espaços opostos e intimamente relacionados ao olho.

A escultura cria o volume, espaço dado à visão, que invade o espaço vazio contíguo à obra, conferindo-lhe forma viva. A figura escultural assume uma forma geral necessária à ilusão de permanência, semelhante àquela esperada dos organismos vivos. A forma da escultura é uma abstração feita a partir de objetos reais e do espaço tridimensional, esculpido pela obra, por meio do tato e da visão. O centro do espaço forjado pela estátua particulariza-se em relação ao espaço em que vivemos, razão pelo qual pode ser considerado, objetivamente, como imagem do espaço informe.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A arquitetura é um terceiro modo de construir um espaço virtual. Acontece, muitas vezes, desse espaço ser desconsiderado em favor das funções utilitárias: abrigo, conforto, proteção. A função estética aparece como secundária, apesar da arquitetura ser uma arte plástica. A "cena" é a abstração da pintura, o "volume cinético" a da escultura e o "domínio étnico" a da arquitetura.[19]

Domínio é o círculo de influência de uma ou mais funções, cujos efeitos físicos podem ser exercidos sobre um local geográfico, ou não. A cultura nômade, e os fenômenos culturais não são locais físicos, mas as suas manifestações – acampamentos de ciganos, um circo – por estarem em um lugar, o constituem culturalmente. Este tipo de lugar não geográfico é um domínio étnico feito visível, por isso é uma ilusão de espaço autônomo. A arquitetura interliga o domínio étnico pelo manuseio de um lugar real.

O rastreamento da decoração e dos espaços virtuais criados pelas artes plásticas, teve a função de preparar nossa entrada no interior da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. A igreja é um espaço criado da junção da arquitetura com a escultura a pintura e o desenho. O projeto é a primeira etapa de organização do espaço real a ser transformado em espaço cultural e artístico. Da mesma forma, a decoração da portada, precisava ser planejada com antecedência, não só para aprovação pela irmandade solicitante, mas também como orientadora do trabalho em um meio avesso a remendos.

---

[19] Cf. LANGER, S.K. *Sentimento e forma*, p. 100.

unesp

No interior da igreja, o elemento mais visível é a cor, ou melhor, a policromia e o dourado que reveste os retábulos, e que se projeta no teto, explodindo nos desenhos e na pintura de Ataíde. No arco cruzeiro, nos púlpitos, o olhar é atraído pela escultura, por altos e baixos relevos. No altar-mor, a talha, a escultura, a pintura, a imitação de azulejos, se articulam para a formação desse espaço característico. A visibilidade do espaço é feita da integração das várias artes, centralizadas no sítio arquitetônico em que a inclinação do teto e o estreitamento das paredes da capela-mor representam formas significativas.

O poeta, no entanto, não pretende descrever a igreja. Ao contrário, ele seleciona os fatores que mais se relacionam com a composição, ou o espaço simbólico edificado no poema. A própria eleição de São Francisco de Assis como centro de Ouro Preto é peculiar, considerando que geograficamente, a Igreja do Carmo, localizada na praça principal da cidade, e no cimo do Morro da Quitéria, ocupa tal posição. A igreja escolhida é centro do espaço artístico, onde mais atuou Antônio Francisco Lisboa, o que revela o critério usado para privilegiar o objeto.

Outro elemento da escolha poética foi desconsiderar os inúmeros elementos que compõem o corpo da igreja e ir direto ao seu núcleo mais íntimo e sagrado. Mesmo aí, o olhar opera mais por obscurecimento dos elementos que deixa de mencionar, resumindo-os nos versos 105 a 109, da quinta estrofe, na reiterada impressão de desagregação da matéria que evocam. Entretanto, o Anjo esculpido no teto da capela tem a capacidade de reter e

unesp

concentrar o olhar, porque fornece um traço de tensão, de quebra de ritmo, comparado às inúmeras representações da passagem do tempo.

O *Anjo* é apresentado detalhadamente, dando conta do tempo gasto na sua contemplação. O repouso procurado na capela seria o do sujeito que busca reduzir o movimento físico para organizar suas emoções e sentimentos, depois do dinâmico trabalho de coleta de dados. À imobilidade do sujeito corresponde o ativo processo perceptivo, abarcando a figura como um todo e detalhando suas partes: as asas, o panejamento, o rosto, o busto, os cabelos, os pés, de novo as asas e os braços, o cesto acima da cabeça. Essa ordem não linear, mostra o trânsito das partes para o todo, e do todo para as partes, na busca mais do princípio organizador da composição do que de sua apresentação coerente com a do corpo humano. Tal busca ocupa o centro da atenção do eu lírico e contagia a figura de movimento.

A vida que anima a figura, e que ela generosamente compartilha, nas flores e frutos oferecidos aos fiéis, existe a partir da concepção e do vocabulário artístico de Antônio Francisco Lisboa, no qual os anjos desempenham as importantes funções de marcar o ritmo da imagem, delimitar e interligar as partes do conjunto. No teto da capela, vários fatores contribuem para destacar o anjo: o primeiro é a sua localização privilegiada no espaço superior de um local enobrecido por sua função; o segundo é o domínio sobre o vazio no qual paira e que preenche de vida; o terceiro é a maestria da realização enlaçando graça e sobriedade, características do rococó.

unesp

Os querubins alados estão presentes na representação da Trindade, na junção do retábulo com o teto da capela-mor. São responsáveis pelas várias triangulações, que constituem uma das marcas das composições de Antônio Francisco. Nessa composição encontra-se outra característica do escultor mineiro, analisada por Lúcio Costa na portada e no retábulo franciscano de Ouro Preto:

> sente-se presente , em tudo o mesmo espírito e uma só mão; inclusive certa particularidade relacionada com o sentido geral do movimento plástico predominante na composição, detalhe esse da maior importância, pois não se observa em nenhuma das demais portadas, e que consiste numa ligeira contração nervosa das ombreiras, em determinada altura, como para tomar impulso, galgar a cornija, firmar-se nela e nos anjos e dali saltar através das tarjas e do medalhão até a coroa, de onde, em seguida, o movimento se espraia lentamente, acompanhando o desenho caprichoso da fita e insinuando-se por entre os demais elementos acessórios da composição, para só então pousar na peanha e fechar-se na chave da verga com os três querubins.[20]

A base da composição que encima o retábulo, é feita de intrincadas formas em curvas, contracurvas, pontuadas pelas cabeças dos querubins, nove no total, que constroem os degraus horizontais, e por eles se distribuem em três níveis, concentrados na metade inferior do conjunto. Essas

---

[20] "Introdução". In: BRETAS, R. J. F. Antônio Francisco Lisboa *O Aleijadinho*, p. 14

cabeças além de efetuarem triangulações entre si, são também responsáveis pelo mesmo efeito em relação à cabeça do Cristo, do Pai e da Virgem Maria, que formam um novo triângulo. Todos os elementos ocupam, na condensação dessa base, um lugar apropriado e relacionado aos demais elementos.

Entretanto, o eixo horizontal traz a informação vital do conjunto. Ele atravessa, de baixo para cima, uma cabeça de querubim, emoldurada pela minguante lunar, a cabeça da Virgem, rodeada por estrelas e a representação do Espírito Santo, circulada por volutas, em movimentos centrípetos e centrífugos. Traçado o eixo horizontal, percebe-se que a direção do movimento do Cristo e do Pai, aponta todo o conjunto para a pomba símbolo do Espírito Santo.

No entanto, a imagem da ave, pequena em relação ao enquadramento das volutas, revela, com a relativa nitidez barroca, uma forma antropomorfa, que, de imediato remete ao *Homem do vitral*, estudo de Leonardo da Vinci sobre as proporções da figura humana.

Entende-se os pontos de exclamação do poema. Todo o possível caráter convencional da representação artística, já em si admirável por sua "desordenada simetria", adquire um sentido que é a própria vida ampliada, agora, pela leitura que torna o homem um ser ao mesmo tempo alado e pedestre, transitório e permanente, celestial e terreno. Se o Anjo figurado no teto não tem o poder de nos "transformar", certamente a experiência da visibilidade do obscuro anjo representado no centro da Trindade, revela na dualidade da condição humana, todo o esplendor e toda a miséria da absoluta falta de uma resposta que imobilize o vôo em direção ao que existe constantemente como processo.

unesp

A certeza da morte não impediu o trabalho dos artistas barrocos, nem o registro do poeta de sua jornada de aprendizagem em Ouro Preto. Na significação do ser humano há o traço essencial "mortal", e há traços variáveis como "viúva", "anjo", "caveira", "rico", "pobre", "engenheiro". Apesar do estreito caminho entre a morte e as recordações dos mortos, a viúva sobe a rua cantando e a desce rezando. A certeza da morte é o espelho onde se mira a persistência, às vezes, dançarina da vida.



3. DESMESURA

O encontro de Murilo Mendes com Ouro Preto deflagra reflexões sobre a ira e o amor como forças responsáveis pela transformação das formas naturais em formas humanas. Interrogado pela história e a cultura sobre os modos de representação do mais além do signo, no signo, os poemas buscam significados. Buscam com as palavras e por meio das palavras: mediação problemática do homem com o mundo. As palavras são o campo de luta dos valores que veiculam; guardam a memória dos corpos do mundo natural; sugerem ou ocultam restos da origem segundo a qual algo é bom ou adequado, e algo não é bom nem adequado. Signo: espaço ideológico manipulado por cada campo cultural de abordagem da realidade. Palavra: espaço neutro, onde ciência, religião, economia e poesia se encontram, se individualizam. Reflexos, refrações: reflexões.

Sacristia, sacristão, Cristo, igreja: a palavra deflagra palavras, as seleciona no código por semelhanças e diferenças. O poema as combina na frase, segundo a ordem peculiar da poesia que é a da busca da liberdade. Valor conquistado com ira ou amor, com ira e amor. Que signos freqüentam o espaço terreno, inferior, fechado da sacristia? Que signos freqüentam o espaço celeste, superior, aberto da lua? Que valores esses signos refletem e refratam? Qual a relação da ira e do amor com tais espaços? As palavras buscam significados.

unesp

3.1 Sacristia do Carmo

Sacristia do Carmo de Ouro Preto[1]

A Graciema M.F. de Andrade

Nestes espelhos refinados, frios,
Mirar-me inda não sei: miro
Nestes espelhos a mesma Ouro Preto,
E suspenso nos espelhos e na serra
– Inquietante sinal posto
Entre a nossa infância e o dom da morte –
Miro o Cristo com seus cabelos
Crucificado no meio de dois espelhos.

Suportando grandes jarras trabalhadas
Eis o Cristo, que nos mira inda morrendo.
Sem ele eu pudera mirar o espelho
Que lúcido refletiria a fonte,
A polidez do soalho,
O espaço da severa talha,
As pálidas tintas do teto glorificador,
Os rostos dos antigos reis nos seus retratos,
O tempo que ingenuamente gira
Na sua lenta galera, o tempo!
Os arbustos do jardim bem aparados,
O sacristão batendo chaves,
Os pássaros descendentes, o remanso da cal...
Talvez até que uma berlinda viesse
Buscar-me para a festa das luminárias
Ou um passeio nos arredores lajeados.
Talvez o orvalho me cobrisse

[1] STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes*, p. 533-5

E da caixinha de música da cômoda
Se erguesse o grilo da primeira infância.

Mas não! Entre os refinados, frios espelhos,
Miro o Cristo na cruz, e seus cabelos.
Que podem esconder essas apuradas molduras?
Que poderia cifrar o espelho nos seus labirintos
Sem que a força do Cristo o manifeste,
E não somente à extrema hora...?
O dourado envolvendo o Crucifixo,
Sombrio luxo eis.

Lamentarei que tombe em fragmentos
Irremediavelmente
O torso frio de Apolo
Entre a branca espuma e o céu de mármore?
Lamentarei oculto nos seus véus
O oráculo de Delfos?
Lamentarei, desarticuladas, agora,
Finas flautas no azul?
Ó deuses que trouxestes na aurora clássica
Pedras para o templo de um Deus...
Ó deuses que precisastes
De bárbaros enredos e de adornos,
Ó deuses barrocos,
Manifestados sois na vossa força feérica
E na vossa miséria real
Pela nudez do Cristo
Que deixa os homens partilharem
Os plásticos despojos do universo.

54 Ó Grécia! Ó Grécia!
55 Em Ouro Preto desvendei teu símbolo:
56 Prelúdio foste de uma vida eterna...
57 Ó Grécia! Ó Grécia!
58 Desencadeada e domada.
59 Cristais do Carmo, espelhos refinados,
60 Não entrarei vosso oriente lúcido
61 Trazendo o torso imperfeito como dom:
62 Obscuro é o nosso oferecido amor
63 – Nem mesmo o podemos conhecer –,
64 Inda obscuro é o céu de nuvens esgarçadas,
65 Obscuro o que evocamos da infância crisálida.
66 Uma cruz, esta sim, refletireis,
67 Dom de beleza e morte – afinal abraçadas.

O poema é formado de 67 versos agrupados desigualmente em 5 estrofes (8, 19, 8, 18, 14). A medida das linhas poéticas apresenta variações de 5 a 15 sílabas, resultando em variação do ritmo. Parece haver um fechamento das vogais do início para o fim do poema.

A primeira e a terceira estrofe além de apresentarem o mesmo número de versos (8), também apresentam equivalência no uso das vogais, o que as torna relativamente simétricas, como os dois espelhos em relação ao crucifixo. A dissimetria da segunda estrofe em relação às demais, visto que ela concentra as

maiores freqüências tanto das vogais abertas como das fechadas, é responsável pelo intenso contraste interno nessa parte do poema.

Verifica-se a formação de 81 encontros vocálicos, considerando a presença das vogais em mais de uma combinação, e desprezando o traço crescente/decrescente, ocasionando o surgimento de sílabas tais como: /ei/ (10), /ou/ (06), /au/ (05), /ia/ (12), /io/ (04), /iu/ (05). O ditongo que ocorre maior número de vezes é /eu/ (15), seguido de perto por /ia/ (12), constituinte do núcleo sonoro do verbo "mirar".

Esses primeiros dados apontam a necessidade de investigar o motivo da dissimetria da segunda estrofe. Entretanto, iniciaremos pelo primeiro segmento, que se abre sem preâmbulos, efetuando o contato do leitor com espelhos requintados, nos quais o poeta diz não saber mirar-se, motivo pelo qual mira "**a mesma** Ouro Preto". Vemo-nos diante de um enunciado com implicações: se o sujeito não sabe como se pôr na mira, ele centraliza o outro; mas como o outro é o mesmo? Ou qual Ouro Preto é a mesma? Se os espelhos, acessórios cuja função primeira é refletir o sujeito, existem em um local singularizado pelo título, ao qual remete anaforicamente o demonstrativo "nestes", como o reflexo do objeto pode ser o mesmo? A não ser que o objeto da reflexão seja a Ouro Preto, "a mesma", mirada no espelho maior de *Contemplação de Ouro Preto.*

O eu-lírico enuncia o ponto de vista que ocupa no poema: está no interior de uma igreja, de frente a dois espelhos, entre os quais se encontra a imagem do Cristo crucificado. Se entrássemos na cena veríamos as costas e os

cabelos de uma figura imóvel, que vê, de frente, o "Cristo com seus cabelos". De certa forma, o poema é um monólogo que o leitor invade, como se invadisse a ala íntima de um templo, destinada aos iniciados.

De fato, a sacristia é o espaço onde o celebrante se prepara para o rito, que atualiza a instituição da eucaristia. A preparação é também o rito de recapitular as palavras a serem compartilhadas com a comunidade, vestir as roupas cerimoniais, purificar-se para a função a ser praticada. O "narrador" está, assim, ocupando a posição reservada a outro, e desta forma, constitui-se no **sinal posto**, pelo espaço em que se encontra, entre os espelhos, a imagem do Cristo, mas também entre a infância – passado – e a morte – futuro – que compõem os pontos extremos da vida do homem, como assinala o plural do possessivo **nossa**.

As reflexões na segunda estrofe, reafirmam o direcionamento para um auditório: *Eis o Cristo, que **nos** mira inda morrendo*. Mas, se é plural o objeto a que o ícone almeja, quem o focaliza é o eu do verso 11: *Sem ele **eu** pudera mirar o espelho*. O mais que perfeito do verbo, **pudera** modaliza a ação de mirar em um passado vago, ou anterior a outra ação também passada. O tempo verbal é usado de preferência, e frustrando a expectativa do leitor, ao futuro do pretérito **poderia**.

A cláusula condicional **sem ele** foi atendida de um ponto de vista específico: o **eu,** ao posicionar-se frente ao Cristo, olha o espelho de um ponto de fuga, do qual vê uma série de reflexos, e não apenas o próprio, que se reúnem para a construção da imagem do interior (fonte, piso, parede, teto; particularizados em: soalho, talha, tintas do teto, "rostos dos antigos reis nos seus

retratos") e dos arredores da igreja. O tempo se encontra no rol desses objetos, alterando nos adjetivos as formas dadas ao espelho: **polidez** do soalho, **severa** talha, **pálidas** tintas, **antigos** reis. O tempo, tornado visível, não é uma entidade abstrata, mas um constituinte aprisionado nas formas, efetuando a ação de "girar", que sugere a circulação do sangue nas veias e nas galerias do coração.

O espelho reflete coisas de um espaço exterior, evocado pela palavra "jardim", e pelo traço particularizador "arbusto". Neste espaço se encontra o "sacristão", "pássaros" e a "quietude da cal", pontuada por reticências. "Remanso da cal", deixa em aberto essa série, que ao contrário da anterior é caracterizada por ações, ainda que atenuadas pelas formas nominais do particípio e do gerúndio: os arbustos bem **aparados**, o sacristão **batendo** chaves, os pássaros **descendentes**. Antecipada pelo comentário sobre o tempo, tal enumeração amplia o campo de observação para além do espelho. As reticências marcam uma omissão, provocada por uma impossibilidade, inaptidão ou suspensão voluntária de um desfecho. Têm-se, a partir da enumeração de reflexos e referentes, um mapa de localização, que o olhar do Cristo parece pontuar com ira no verso 10: *Eis o Cristo que nos mira inda morrendo.* A supressão do /a/ inicial do advérbio "ainda" convida a repetir o procedimento no verbo que o antecede, inclusive para provocar a assonância dos /i/ iniciais: *Eis o Cristo que nos **ira inda** morrendo.*

Abre-se, então, uma seqüência de eventos possíveis, se a imagem do Cristo não almejasse o sujeito: a fuga na berlinda para a festa das luminárias, um passeio nos arredores, a exposição ao orvalho, o ressurgimento do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

grilo infantil. Há dupla possibilidade de atribuição de significado ao significante **berlinda**. Por um lado, pode ser decodificado em coche pequeno, por outro lado, pode traduzir o jogo infantil em que um dos participantes é alvo dos comentários que lhe são transmitidos anonimamente, e dentre os quais escolherá um, fazendo com que seu autor o substitua na berlinda. Por extensão, o signo complexo **estar na berlinda** é estar no centro dos comentários. A referência à caixinha de música é um elemento estranho ao espaço criado, mas em junção com o jogo infantil, cria a possibilidade de fuga da incômoda situação que circunscreve o sujeito. De qualquer maneira, há nesta estrofe a recusa velada em ocupar o centro do espaço montado sobre a ira, cuja pacificação exige algum tipo de oferenda.

Na terceira estrofe, mediante a impossibilidade de esquivar-se do centro de comentários, o sujeito se concentra nas formas representadas, buscando sua vinculação à ira, sentimento próprio ao ser que domina pela imposição da vontade soberana, cuja desobediência provoca a aplicação da justiça impiedosa, que os sacrifícios buscam apaziguar. Mira a representação, e interroga a capacidade do espelho de esconder algo da onisciência do Cristo representado, princípio constituído pela convergência de vários significados: juiz, deus, imortal, cordeiro.

As imagens instituidoras do poema são partes de um jogo: as **apuradas molduras,** recortadas metonimicamente dos espelhos, sinalizam o modo periférico e diagonal como são vistas, quando o sujeito se coloca fora do seu campo de reflexos. Para serem avaliadas, exigem a identidade do sujeito, posto no lugar de outro: o que se prepara para celebrar a palavra. Absolutamente

só, não está sozinho. Envolvem-no restos da realidade, o ritmo do próprio coração, a imagem na cruz entre apuradas molduras. No espaço além dos corredores, seu ofício é consagrar: retirar do pão e do vinho o seu corpo físico e transformá-los pela palavra em corpo e sangue. Transubstanciar: restituir. Reviver o momento único em que a ação instituidora e a palavra foram uma só.

Transmutar-se em relação ao espelho nomeado no singular no verso 31: *Que poderia cifrar o espelho no seu labirinto?*, que, apesar de definido pelo artigo, ultrapassa os limites dos artefatos decorativos, para remeter ao símbolo da identidade perdida, da identidade procurada no encontro com o outro, desdobrado em outros. Identidade e diferença. No espelho, anáfora dos espelhos, o sujeito reflete sobre a correspondência invertida entre o que é visto, e o que se dá a visão: esquerda é direita, alto é baixo. O engano oferecido pelos espelhos **refinados, frios:** a imagem é o ser. O desconforto desencadeado pelo espelho labiríntico, ilógico e irracional: a imagem é o ser/ a imagem não é o ser. Como pode o homem esconder algo do ser imortal, perfeito, representado com vítima aos seus olhos? Como selecionar entre o emaranhado de caminhos, aquele que conduz a festa de luminárias? Reflexos: refrações, aprendizagem de voltar-se sobre o vivido, pelas palavras e para além delas. Para o que circula no tempo, dentro do coração. Conhecimento e paixão.

Na impossibilidade de fugir fisicamente, de tomar a berlinda para a festa do esclarecimento, o sujeito da enunciação busca virar o jogo, decifrando o contexto pressuposto pelas representações que o sitiam.

A quarta estrofe abre-se em tom dubitativo, como mostra o futuro simples do verbo "lamentar", vinculando atitude de probabilidade, dúvida ou suposição sobre acontecimento do presente, ou indicando fato certo ou provável a acontecer após a enunciação. A forma interrogativa do verso reforça a atitude de indecisão sobre um fato simultâneo ao momento da fala. O objeto da lamentação é a ruína definitiva do torso de Apolo , de modo gradual, tombando em pedaços entre algo líquido **a branca espuma,** e o céu, cuja substância é feita mineral no encontro da preposição "de" com o substantivo mármore. A ambigüidade do espaço é dada no nível fonético, a proximidade da "branca espuma" **ressoa o mar** na sílaba tônica de "mármore".

Daí a duplicidade do verso 39: *Entre a branca espuma e o céu de mar*. A significação, nesse caso, está em considerarmos a água como superfície onde o céu se reflete. Por esse caminho, no entanto, deve-se admitir que as ruínas do torso fragmentam-se não entre um espaço inferior (espuma) e um superior (céu), mas no espaço inferior em que o céu só aparece na sua imagem refratada pela superfície ondulante do mar. As ruínas tombam nas águas que as deformam, alongam, contraem, fragmentam, depuram até depositá-las em uma praia outra. O adjetivo "frio" posto entre "torso" e "Apolo", verso 38, repete o traço usado para qualificar os espelhos lógicos, liga-se ainda , enquanto qualidade háptica, à substância da pedra, matéria prima em que o deus é representado. Localizam-se no mesmo campo de significação: os espelhos e suas molduras, o torso de Apolo e o mármore, elementos frios, racionais e lógicos. Em um segundo campo de significação há o espelho líquido, ondulante, labiríntico.

unesp

Uma segunda interrogação faz ecoar o "céu" nos "véus" em que se oculta o Oráculo de Delfos[2]. Tal ocultamento relaciona-se ao espelho labiríntico, segundo a língua incoerente em que a pitonisa respondia às consultas, decodificadas pelos sacerdotes, antes de serem repassadas ao consultante. A terceira e última questão reitera a possibilidade de eu-lírico lamentar a desarticulação das flautas no azul. Novamente, e por metonímia, sugere-se conexão com o céu, lugar de perda da coerência dos instrumentos musicais usados para chamar os imortais.

A série de lamentações é sucedida pela invocação direta dos deuses que trouxeram pedras para o templo de um Deus, indeterminado, mas singularizado em relação à pluralidade dos seres interpelados. Os restos encontrados na praia não são unicamente formas. Guardam resíduos de significados, resgatados pela cultura e incorporados de várias formas ao código, dentre elas o neologismo.

A segunda invocação lamenta aos deuses sua necessidade de formas de manifestação: "bárbaros enredos e adornos". **Bárbaros** adjetiva a aurora clássica pelo traço **primitivo**, e contrapõem-se a imagem de clareza,

---

[2] O cristianismo não se opôs ao culto dos deuses clássicos, já dessacralizados pelos filósofos pré-socráticos, devido à representação de suas atitudes: eram injustos, vingativos, adúlteros, ciumentos e mentirosos, em escritores como Homero e Hesíodo. A resistência mais efetiva à religião cristã localizava-se nas religiões de Mistérios – Elêusis, Greco-Orientais, Oráculo de Delfos, culto de Dioniso – nas doutrinas da salvação, ao lado das quais se desenvolveram mitologias solares, astrais e funerárias, magia e bruxaria. A força dessa resistência estava na massa iletrada, tradicionalista por vocação. Os Mistérios de Elêusis tinham por essência a morte simbólica, projetada na morte e ressurreição da semente. Podia iniciar-se no culto a Deméter, deusa da cultura do trigo, qualquer pessoa que falasse grego, a fim de repetir as fórmulas secretas, apresentasse pronúncia correta, fosse isenta de crime de sangue e de impureza sacrílega. O cristianismo venceu o paganismo ao adotar significantes e símbolos mitológicos substituindo seu conteúdo por elementos cristãos, e universalizando-o. Cf. BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia grega*, p. 296 et seq., v. 1.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

objetividade e harmonia, segundo o traço **cruel**. **Enredo** inscreve-se na linguagem cifrada das molduras e nos véus do Oráculo, ao passo que **adornos** relacionam-se com as "jarras trabalhadas" e o "dourado que envolve o crucifixo". A intervenção nos objetos para adorná-los, ou seja, dotá-los de significados que não possuem, é cruel, quando cria a necessidade de labirintos e enigmas para a manifestação de seus obscuros desígnios. O adjetivo "barrocos", na exibição de força pode ser associado à dureza do ferro e à selvageria das feras, no adjetivo "feérica". A contenção de tamanha e tão terrível força exigia a oferta de sacrifícios.

A miséria real desses deuses – tiranos, vingativos, sedentos de sangue – é refratada pela nudez da imagem do Cristo, figurado como vítima. As reticências, usadas novamente após a evocação do templo de um Deus, não o definem em si, mas por comparação aos modelos clássicos.

Na última estrofe, o campo especulativo é ainda mais amplo, na evocação reiterada e admirada da Grécia, decodificada, ou dessimbolizada, em Ouro Preto. A Grécia foi modelo, Ouro Preto é imagem, construída por reflexão e por refração. As ruínas da primeira forneceram a matéria prima para a construção da segunda, que resiste como fase intermediária para uma instância livre dos efeitos temporais. Mais uma vez o uso das reticências impede que o desvendamento se transforme em revelação, ou, sugere que esta última é pessoal, advinda do trânsito do individuo, como centro de convergência das vivências coletivas e particulares, para uma possibilidade que as supere.



Os espelhos do início do poema não são os "Cristais do Carmo", antes **refinados**, **frios**, agora **refinados** pela construção do seu sentido. Permanece a negativa poética de entrar no seu campo de reflexão, levando o modelo imperfeito como dádiva. Dois pontos anunciam um esclarecimento, sobre o "dom", desdobrado por sinonímia no obscuro e oferecido amor, verso 62, que nem o sujeito pluralizado no possessivo "nosso", conhece. O poeta não pode oferecer o dom que lhe é estranho, nem pode oferecer-se, visto ser estranho a si mesmo: ao contrário de Narciso[3] ele não se mirou na fonte de Téspias. O poeta, oferece a sua busca de sentido, sua jornada entre significantes. A organização de uma experiência única, e universal, que comunga com o outro. A experiência de colocar-se no lugar do outro, continuar buscando o próprio metro, descobrir-se oficiante da palavra não canônica. Uma outra forma de comunicação, revela seu obscuro amor, ao livrar-se da ira que fez de Narciso vítima do amor à própria imagem. O belíssimo jovem grego não via as ninfas, que o assediavam porque viam sua beleza superlativa. As jovens desprezadas pedem vingança a Nêmesis, a justiça punitiva, guardiã do uso do dom outorgado pelos deuses, que condena Narciso a um amor impossível.

Narciso ao saciar a sede nas águas imaculadas da fonte vê a imagem de um ser inconcebivelmente belo pelo qual se apaixona, e encantado de si mesmo permanece, até morrer de inanição e transformar-se em flor. Narciso não via o outro, e quando falava era a si mesmo que ouvia. O poeta mira o Cristo,

---

[3] Cf. BRANDÃO, J. *Mitologia grega*, p. 173-190.

e vê os espelhos, a fonte, o outro, outros tempos. As mesmas palavras revelando e ocultando, repartindo e ligando-se no corpo vivo da poesia.

3.2 A Lua de Ouro Preto

A "Lua de Ouro Preto"[4] (682 versos) é o poema mais longo de *Contemplação de Ouro Preto*, e também o que apresenta os versos mais curtos, tetrassílabos, acentuados na segunda e quarta sílaba. Não há esquema fixo de rimas externas.

1 Lua, luar!
2 Oh, celebrarei
3 Na lira alada
4 – Doida de amar –
5 Celebrarei
6 Na lira amada
7 Lua e luar
8 Um ponto é lua,
9 Outro é luar.

A extensão do poema pode simular a duração de uma "noite", sugerida pela simples identificação, no título, do significante "lua", mobilizador do repertório de imagens e conhecimentos, constituintes do contexto pressuposto,

[4] STEGAGNO PICCHIO, L. (org.) *Murilo Mendes*, p. 515-32. Todas as citações serão feitas considerando esta referência.

Ciências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto - BIBLIOTECA

unesp

que reflete e refrata para construir a "noite", nomeada apenas na quinta parte, verso 227. Paralelamente à brevidade dos versos, os verbos imprimem um movimento considerável ao astro, referente do mundo físico, aparentemente[5] imóvel e imutável no céu. Também a localização da lua , no céu, não é um dado imediato, mas mediatizado pelo contexto que o torna outro referente ambíguo, ou seja, o céu, assim como a lua e a noite, é referente e ao mesmo tempo não é. Quando o céu é referente, o poema reflete os signos convencionais, ou símbolos, em que os significados são associados aos significantes pelo hábito e pela tradição; quando é signo, o poema o reflete ou refrata, ou reflete e refrata, pois seu valor dependerá do seu relacionamento com os outros signos do discurso.

Baktin[6] considera que toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um corpo físico é um produto ideológico, ou seja, continua a fazer parte da realidade material e passa a refletir ou refratar uma outra realidade. O corpo físico, ou objeto natural, ao adquirir um valor que ultrapassa suas particularidades, torna-se signo: continua a existir na realidade, e, além disso, pode distorcê-la, ser-lhe fiel ou apreendê-la de um ponto de vista específico. O signo, como valor, sujeita-se aos critérios de avaliação ideológica – verdadeiro, falso, correto, adequado, bom – e é inseparável da ideologia.

A palavra é o signo mais puro, mais indicativo além de neutro, porque pode preencher qualquer espécie de função ideológica, estética, filosófica, religiosa, científica. Ela é utilizável como signo da consciência individual sem

---

[5] A lua realiza três movimentos: rotação, em torno do seu próprio eixo; translação, ao redor da terra; revolução, junto com a terra ao redor do sol.

[6] "Estudos das Ideologias e Filosofia da Linguagem" e "A Relação entre a Infra-Estrutura e as Superestruturas". In: *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 31 a 39.

unesp

expressão externa. As palavras são comuns a uma unidade social, composta por classes, cujos índices de valores são contraditórios. A classe dominante tende a transformar seus índices em signos monovalentes. A reflexão ou refração desses valores é determinada pelo choque de interesses sociais nos extremos das classes. Nos signos ideológicos confrontam-se índices contraditórios de valores, que fazem deles o espaço da luta de classes. A palavra, por seu turno, é o índice por excelência das transformações sociais.

O que a ideologia tem a ver com um poema à lua? A lua cantada em verso e prosa, amuleto noturno dos namorados, dos seresteiros, dos "aluados" que ouvem estrelas?

Do princípio: lua e luar são chamados para receber a ordem de efetuar a ação de luar – *Luar é verbo/Quase não é /Substantivo./* – A lua, substantivo; o luar, verbo: classes morfológicas no universo da língua. Lua e luar, seres da linguagem. Onde podem exercer a sua ação? – *Lua, luar,/Não confundamos: Estou mandando/ A lua luar/* – Enunciado indireto, para suprir a falta do verbo derivado do radical, distribuidor do ser da lua. E, aprendendo com a lua, o substantivo não faz nada de específico, substantivo é classe que **é,** ou que **está**. O ser **é**, imagem imóvel, infinitamente sendo. E menos dramaticamente, o ser **não é**, se contradiz e atualiza, e volta a ser. Ou o ser **está,** com alguma mobilidade, porque situação ou estado transitório. Nesse caso a contradição é menos radical: **não está,** porque a assertiva já pressupõe certo traço diagonal de inclinação para um estado posterior. A negativa evoca ausência mais longa.

Lua substantivo, luar quase verbo. A lua, representante único da sua classe, reina absoluta do topo da pirâmide. Luar, deslocado da sua classe, serve à lua. Na função de vassalo anuncia, antecede, distribui, e conquista seu valor no desempenho dessas funções. Mas, o luar se revolta, quer reintegrar-se a seus iguais, readquirir o status de nome determinante e senhor das outras classes no sintagma verbal. Basta-lhe, para tanto, a servidão de qualquer artigo – *Ai quantas vezes/ O luar é escuro!*.

A nobreza da lua não é de sangue, mas de detentora dos meios de produção. Ela é máquina de fiar poesia, que o luar distribui de graça. A luz indireta e fria da lua, mandada luar no poema, é parte de uma equação em que luar e amor foram um só raio, que se arremessava ao mesmo tempo.O passado sinaliza o objeto dividido em dois, dois portadores em jornada, o reencontro, um e outro diferentes e os mesmos – escuro/luar = nem sempre claro/amor – reunidos na junção das metades, se reconhecem e completam. O desencontro equivale ao ocultamento; se o luar não é amor, qual o produto fabricado pela lua, e ainda, que lua é esta irreconhecível pelo seu símbolo? Qual é o domínio da lua?

49 Lua sobre o Senhor,
50 O Senhor morto
51 Em álgidas capelas
52 De estéreis morros,
53 Sobre as amantes
54 De tantos Cristos
55 Asfixiados
56 Nos oratórios,
57 Sobre imagens dormindo

58 Nas cômodas pesadas,
59 Lua nas pedras,
60 Por sob os pés
61 De Nossa Senhora,
62 Que lua luando!

A lua "sobre" cria a ilusão da referencialidade: a lua está sobre a terra e os seus elementos, mas o Senhor, o Senhor morto, só é elemento terreno, na condição de ícone, assim como os Cristos asfixiados nos oratórios. Nesse caso, as imagens são restos de Deus. Mas a lua está também "sob" os pés de Nossa Senhora, posição que pode ser lida em pelo menos duas direções: a santa pisa a lua no céu, ou a lua está representada sob os pés de uma imagem. A segunda direção faz ver uma das características da representação de Nossa Senhora da Conceição. É essa a lua luando, que se relaciona com a lua, objeto natural, por oposições: alto x baixo, satélite x escultura. Qualquer clarão associado à lua imagem, só pode vir do valor que adquire pela personagem que transporta: a mãe de Deus. A lua domina a cidade dos mortos, ou ainda, dos restos de vida, inscrições e ornamentos tumulares – *Cristos medonhos/Tristes madonas/Frias mortalhas/Nomes e datas/De crianças, noivas/Cruzes e urzes,/.* A lua domina sobre as ruínas de um "século aluído".

No Carmo lua: verso pérola de concisão. A circunstância se antepõe ao sujeito, no hipérbato, que instaura nove versos predominantemente nominais, em que lua é puro clarão. *No Carmo lua:* no Carmo não chove. **Lua** verbo, a seguir explicado pelo substantivo **lua**: *Que lua grande,/Corpo estendido,/Lua longueira.../Mas que luarão/Nesses retângulos/Que o Carmo*

tem!/O Carmo é mesmo todo um luar/. A beleza dos versos conjuga-se a estranheza: porque o Carmo é constituído em clarão? Que lua tão intensa seleciona esse signo, evocado, mas ainda não predicado como igreja? Sua localização no centro do espaço histórico da cidade? A leitura procede, quando se antecipa a nona parte do poema, em que a enumeração do adro de sete igrejas, forma uma trajetória partindo do alto/descentrado de São Francisco de Paula, descendo por São José, elidindo o Carmo, para chegar à encosta núcleo de São Francisco de Assis, descendo pela Mercês de Baixo, de onde se inicia uma volta, elidindo a Conceição, a primeira a ser evocada, e não chegando a Ifigênia, no cume descentrado oposto a São Francisco de Paulo. Da Mercês de Baixo volta-se para Mercês de Cima, para o mergulho no Pilar e no Rosário.

Carmo clarão, luarão, todo um luar, a seguir vinculada a significantes decodificados no campo do templo, como o olho-de-boi, onde a lua bate, é refletida, bate no chão que a rebate/refrata. Da imagem 2 para a imagem 1, ou seja, da imagem derivada da imagem, a lua **abate.** Signo aberto ao significado da ação reiterada e renovada de bater; signo lexicalizado para a ação de domar e derrubar; símbolo[7] oriental de sociedades secretas chinesas, para as quais abater e restaurar são os princípios da restauração da luz. iniciática.

Como os raios refletidos pelo olho-de-boi, os significados são vários, mas persiste a imagem de que ação atualiza o ser, ao submetê-lo a sua própria negação e a sua restauração, em que algo permanece, algo é superado. A permanência é transformação, mediada pelo encontro com outro. A imagem funde

[7] CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos,* p. 568.

unesp

o eu e o outro, lua e olho, dependentes da luz externa, emissores de clarões; lua, corpo físico natural, olho-de-boi, corpo cultural, então forma humana. A imagem é a experiência do outro: dos anjos fora de órbita do Aleijadinho. Dos anjos anônimos, ao mesmo tempo não terrenos – **pós-mortuários** – ao mesmo tempo terrenos – **sexângulos** – assentados no céu do frontispício da igreja. Experiência do corpo, no pátio da igreja, do homem estendido, definido por qualquer atributo menos – sem casa, não sóbrio, sem trabalho, sem sono, sem cabeça, – a lua acende o corpo do homem, descompassando os batimentos cardíacos. As ações de bater e abater, atualizam-se no nível afetivo, no corpo humano.

Nos véus da lua, a lívida lua, alheia ao luar. Da face da lua que não reflete a luz do sol, a Verônica vem reclamar:

148 Da lua o chefe
149 Para estampar
150 Nos corações
151 Brancos de lua,
152 Vem a Verônica
153 Decapitar
154 – Mas por amor –
155 O chefe do ar,
156 Vem a Verônica
157 Luar, luar.
158 Deixem a Verônica
159 Fotografar
160 Seu claro amor
161 Nas lájeas do ar:
162 Cantando o exprime,
163 Em tudo o enxerga,

Em tudo o imprime,
Antes de tudo
Na clara lua
De obscuro amor,
E tu és cíclica,
Única, onírica,
Envolverônica,
Musa lunar:
No ano que vem,
Com o mesmo véu
E o mesmo canto,
Doida Verônica!
Tornas a luar.

O que faz a Verônica, na "Lua de Ouro Preto"? Saída da "Procissão do Enterro"[8], o símbolo, conservado pela tradição, é inserido nas representações do episódio da Paixão: coloca-se no caminho do Calvário, para limpar a face ensangüentada do Cristo, que se estampa no pano. A cada ano o sudário com a imagem da Cabeça é desdobrado à contemplação dos fiéis, durante o canto triste da Verônica, que visa estampá-lo nos corações. No poema, ora analisado, a personagem associa-se, por metonímia, às imagens de morte: a Cabeça, ou o rosto fotografado, evocam o todo do qual foi separado, e por metáfora sugere a lua rosto sem corpo no céu. Fragmentos peregrinos em busca da metade disjunta.

A lua de muitas faces em relação à terra e ao sol. A lua, nova ou novilúnio, anel luminoso, quando está em conjunção com o sol e a terra, ou

[8] "Procissão do Enterro em Ouro Preto" é um dos poemas que compõem *Contemplação de Ouro Preto*.

seja, entre eles, reflete a luz que é véu, cobre cabeças, também associadas paradigmaticamente no poema a "chefe", pelo traço de líder. O que precisa ser oculto em véus? O que a Verônica estampa historicamente nos corações não é o louvor aos conspiradores? Verônica, face escondida da ideologia, face revelada da ideologia: claro-escuro.

O pastor tange suas 13 estrelas pássaros, flores, farolete, no prazer sonoro dos nomes – Suspirosa, Pisca-Pisca, Chove-não-molha, Quebra-não-cai – que lhe é dado pronunciar no discurso direto, ou no canto que se faz acompanhar da lira ausente, mas sugerida nos significados do verbo tanger: tocar instrumento musical ou animais. A imagem do poeta arcádico aparece clara, também porque ele apressa as estrelas para que sustentem a figura da lua de **Vila Rica**, no meio do céu.O céu, pela primeira vez nomeado no poema, é o do papel onde o poeta registra suas figuras, as domina e adquire poder sobre elas. O modo imperativo como se dirige às estrelas, ausentes, as transforma em destinatário da mensagem conativa, acionando a "função mágica"[9] da comunicação, para manipular a lua, presente no momento do enunciado. Magia é poder de metamorfosear a natureza "fina e arisca" em imagem manipulável.

O pastor de estrelas faz a transição da cidade morta, para a lua antiga. Agora a lua crescendo desce e confirma seus domínios aos namorados que a trocam em seus olhos – *Doidos, danados* – , inspira os violoneiros, faz os estudantes abandonarem as figuras nos livros, para soletrá-la na rua, está nas cópulas das mulheres de vida alegre – o poema corrige: de vida triste – e, nas

---

[9] JAKOBSON, R. Lingüística e comunicação, p. 126.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tavernas, bebe bem os aluados. No espaço simulado da vida, com sujeitos e verbos interagindo, a lua é objeto cultural e objeto natural. Confirma seus domínios, tradicionais: rua, noite, marginais.

Na sua jornada, a lua conta sagas, grande flor-dama da noite, vai a Congonhas, desliza entre os profetas[10] e neles se infiltra, ampliando o repertório de suas narrativas. Dois corpos ocupam então o mesmo lugar no espaço, as imagens dos profetas são a lua – porosa, constituída de poeira e vácuo – a lua é a pedra das imagens. Mas a lua continua sendo lua, e as imagens continuam sendo profetas. A lua conta a saga desmesurada que assimilou dos mensageiros divinos.

Na ladeira, o homem indeciso entre subir e descer, na falta de mar[11], navega na forma da lua nova. Duplamente nova, depois de banhar seu reflexo e pentear-se nos riachos, reparte sua claridade, tornando branca a pedra-sabão. A lua vai se reiventando, sendo feita imagem do corpo natural, no agora do poema.

---

[10] Cada uma das doze esculturas porta um filactério com o resumo em latim da mensagem do profeta. Isaías exorta ao cuidado com a fala: "Enquanto os serafins celebravam o Senhor, um deles aproxima uma brasa dos meus lábios por meio de pinças." Joel anuncia a punição dos pecados: "Eu predisse à Judéia que flagelo serão para a terra, a lagarta, o gafanhoto, o besouro, a mangra do trigo." Abdias ameaça: "Acuso as Nações e a vós, povos da Iduméia. Anuncio-vos uma sorte funesta e a morte." Naum é terrível: "Eu persigo Nínive. Que o castigo destrua aquela que decai. Eu digo que a Assíria deverá ser destruída completamente." Cf. BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil,* p. 378 et seq.

[11] Na sua função de satélite, a lua acompanha a terra há tempos imemoriais. Sempre foi objeto da curiosidade do homem que podia observá-la longamente, a princípio contando apenas com seu olho desarmado. As manchas visíveis em sua superfície foram interpretadas como mares, e assim nomeadas: Mar das Chuvas, Mar das Nuvens. Depois da invenção e aperfeiçoamento dos telescópios, constatou-se que a lua não possui atmosfera, por isso é impossível a existência de vida, água, vento, cor na sua superfície. As manchas são crateras secas, provocadas pela colisão de meteoritos, que não cicatrizam devido, justamente, a ausência de elementos que possam renovar, ou curar essas feridas do seu relevo. Cf. SAGAN, C., LEONARD, J. N. *Os planetas,* 84 et seq.

unesp

A lua é nova e não é. É fogo vermelho, lua vermelha de Bárbara que traz o sol no nome e a lua no destino:

309 Lua vermelha
310 Fogo derramas
311 – Fogo redondo –
312 Lua de Bárbara
313 Heliodora
314 Se despencando
315 Despenteada
316 Pelas ladeiras
317 Luagirando
318 Seus adorados
319 Marido e filha
320 Veronicando
321 Lua purpúrea,
322 Lua sangrando
323 Madama e tocha
324 Se consumindo,
325 Abrindo os Passos,
326 Abrindo os braços
327 No seu terror,

O novo e o antigo se encontram no espaço e no tempo do poema. História e presente, e fazendo a volta, presente histórico, porque se encontra na linguagem, no repertório armazenado na memória, na memória dos livros, sempre pronta a ser atualizada na leitura, cujo tempo é sempre o agora. Tempo atualizado na escrita, quando as escolhas, efetuadas no código, combinam-se nas sentenças, e para além delas buscam representar ou criar presenças. A

ilusão moderna da ubiqüidade[12]: ser (traduzir) de todas as épocas é ser (traduzir) de todos os lugares. A viagem não é só deslocamento no tempo ou no espaço físicos, mas também criação do poema como espaço de unificação das múltiplas formas da poesia. Sigamos viajem com a lua.

A lua ocasionada por Bárbara Heliodora: a dor da divisão, sem a possibilidade da trajetória, sem um ponto de chegada onde as metades recomponham a unidade. Sangra a lua vermelha, na experiência presentificada da paixão, ouve as queixas, mas é incapaz de agir, a não ser instaurando a comunicação segundo seu código, aluando seu destinatário.

A lua conhece todos os códigos de comunicação, traduz e se traduz em todas as formas de mensagem que recebe. É arena onde lutam e se conciliam atributos contraditórios, deslocados dos reinos mineral e vegetal. Está na noite bíblica de Vila Rica, nas tristezas, alegrias e esperanças depositadas em seus altares. Está na ânsia pelo céu melhor do futuro. Reencontra o valor que lhe foi atribuído, graças a sua proximidade da terra, ao seu caminho no espaço intimamente ligado ao dela, à visibilidade de sua forma durante a maioria das noites, e, ainda, a luz fria que reflete, convidando a sua contemplação. Por esses motivos, as primeiras civilizações agrárias a positivaram como instrumento de medida do tempo.

A partir de sua órbita ao redor da terra foi criado o calendário lunar, formado de 12 meses[13], cuja função era dividir o tempo e organizá-lo segundo as necessidades vitais do grupo: o culto, a preparação da terra, o plantio,

---

[12] BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade,* p. 31.
[13] O mês registrava o tempo transcorrido entre duas lunações, ou seja, duas luas novas.

unesp

a colheita, as festas. O dia de 24 horas tem sua origem no registro da duração do período de luz, e do período obscuro, que correspondem ao intervalo gasto para que a terra efetue um giro completo sobre si mesma. A semana de 7 dias[14], por sua vez, originou-se da observação do intervalo de duração de cada fase da lua.

O tempo regido pela lua influenciou a construção dos primeiros templos[15], que não apresentavam cúpulas, a fim de permitir a livre incursão dos astros no espaço sagrado, cujo domínio abrangia a natureza, concebida como morada dos deuses, dos vivos e dos mortos.

A busca de atribuir ao tempo números mais exatos, paralelamente à invenção de instrumentos técnicos, levou a substituição do calendário lunar pelo solar, regido pelo movimento de translação da terra ao redor do sol, ao qual foram acrescidos 11 dias. Os templos mudaram, demarcando o território sagrado em disjunção com o profano. As paredes das construções separam o espaço exterior, escondendo em seu interior o sagrado, onde os astros não são bem vindos, e o acesso dos humanos é restrito. Ao dividir o espaço, o templo restringiu seu domínio à comunidade que o edificou, cabendo-lhe dominar e organizar o espaço da religião nessa área específica.

370 Na noite bíblica
371 De Vila Rica

[14] Os nomes atribuídos aos dias da semana no calendário lunar, homenageavam alguns planetas, cultuados como deuses pelos pagãos, com exceção para o domingo. Ainda existe essa vinculação nos idiomas espanhol, francês e italiano.

[15] Segundo Junito Brandão, *templum* era o espaço quadrado delimitado pelo áugure, no céu e no chão, dentro do qual lia e interpretava os presságios. **Contemplar** era a ação de observar atentamente o vôo dos pássaros. **Considerar**, por sua vez, era examinar atentamente as disposições dos astros, a fim de determinar sua influência sobre as pessoas. Cf. *Mitologia grega*, p. 15, v. 1.

unesp

372 Se comunica,
373 Lua abismal?...
374 E dizem que és
375 Desabitada!...
376 Nós te habitamos
377 Nos teus altares
378 Altos e brancos
379 Dependuramos
380 Nossos prospectos,
381 Nossa tensão
382 A um céu melhor;
383 Em ti asilamos
384 Nossos espectros
385 De ti esperamos
386 Sono de amor:
387 Os teus cavalos
388 De crina cinza
389 Já cavalgamos,
390 Nos teus veleiros
391 Meditativos
392 Cedo embarcamos;
393 Nossos ladários,
394 Penas e queixas
395 Do mal do mundo
396 Te endereçamos;

Dizendo com Octavio Paz[16], as palavras que são o poema são também o significado e os referentes que levam consigo e que fazem do poema poesia e algo além de poesia. O poema são as palavras na sua função social e histórica e o ato de fundação da história social e histórica, anterior a qualquer

[16] *Signos em rotação*, passim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

data. O poema é um produto social e a condição, porque linguagem da identidade e da diferença, para a existência da sociedade.

O poema assume a forma repetitiva das litanias, preces ou súplicas em que a invocação é respondida por um refrão, usadas nas missas, na devoção particular, em calamidades para pedir a ajuda de Deus ou aplacar sua fúria. Este tipo de oração segue o modelo de alguns salmos e do cântico de louvor dos jovens na fornalha (Daniel III,57-87).[17] As procissões compostas por personagens e adereços alegóricos, realizadas nos dias santificados ou em situações de calamidade, também eram chamadas de litanias.

A enumeração das formas como o homem se apropria dos domínios lunares, resulta no tom monótono e repetitivo das ladainhas, cuja função pode ser a de alterar o estado de percepção, promovendo a experiência da magia. Pode também ilustrar a superabundância de significados agregados ao significante lua. O recurso não deixa de ser maneirista, no que este movimento contém de exagero, de formas sobrecarregadas e retorcidas, e cujo objetivo é configurar desfigurando pelo excesso. Tal excesso refrata, por seu lado, as muitas **penas e queixas** humanas, o desespero dos desterrados, socorrendo-se em outra esfera. O resumo dos sentidos que se acumulam sobre a lua, é dado no verso *Mito noturno*, resultado da ação do homem sobre aquilo que toca, ainda que seja pela visão. Plasticamente a despojada esfera luminosa é retorcida até tornar-se uma coluna salomônica. Terra, espaço dos desterrados.

---

[17] *Obras do Senhor, bendizei todas o Senhor/Louvai-o e exultai-o eternamente!/ Céus bendizei o Senhor,/Louvai-o e exultai-o eternamente!/ Anjos do Senhor, bendizei o Senhor,/Louvai-o e exultai-o eternamente/ Águas e tudo o que está sobre os céus, bendizei o Senhor/Louvai-o e exultai-o eternamente.* Cf. *Bíblia sagrada,* p. 1192-3. O fragmento citado corresponde aos versículos 57 a 60.

unesp

A trajetória da lua no adro das igrejas já foi comentada. Mas, vale agora anotar sua disposição imediatamente após o reencontro do tempo em que a lua era templo. As igrejas substituíram-na, deslocando o reino do sagrado para a terra. Elas dominam e consagram o espaço em que se erguem e seu entorno. Em Vila Rica, e consoante à classe social dos membros das irmandades que financiavam sua construção, refletiram a organização da sociedade em classes, assim como os valores, ou significados, que cada uma se atribuía e atribuía as outras. O solo sagrado também foi arena de competições, em que a vencedora era escolhida ora pela quantidade de ouro na sua decoração, ora pela novidade do seu estilo, ora pelos dois motivos conjugados. A competição é, não obstante, valor acessório relacionado aos templos, cuja função primeira era assegurar aos irmãos o reencontro no solo divino. Vale repetir que as igrejas da Nossa Senhora da Conceição, e do Carmo, são deslocados desse bloco de igrejas.

Os adros são pátios lajeados, normalmente abertos, no entorno das igrejas. – O do Carmo e da Conceição são fechados, o das Mercês de Baixo também.– Nesse espaço refugiam-se personagens de atributos diversos – São Francisco de Paula: seresteiros, namorados e fantasmas; São José: poetas sombrios; São Francisco de Assis: arte e lirismo; Mercês de Baixo: lendas; Mercês de Cima: comparação desqualificante com a Mercês de Baixo; Pilar, pobreza comparada ao ouro dos altares; Rosário: a alma de escravos. Terra espaço de feudos.

unesp

480 O luar nas Lajes
481 Medievaliza
482 Toda Ouro Preto.

483 Ai os teus adros
484 Para se amar,
485 Para livrar
486 A alma da mancha,
487 Esconjurando
488 A tempestade!
489 A tempestade
490 Que sobre nós
491 Pobres e nus
492 Órfãos do amor
493 No mundo sem adros
494 Vai desabar...
495 Já desabou.

A lua tocada pelos valores humanos, gera novos significantes, por prefixação e derivação. Literalmente manipulada pelo tato, muda de substância e pele, e também manipula, jogando bola com seus amantes. Reflexos e refrações. A mesma lua do início do poema batendo, rebatendo e abatendo o reflexo do olho-de-boi do Carmo. Uma outra lua, modelada pela mão humana, em um tempo passado, e dada a um presente, que se escoa para tornar-se mais um esqueleto na morna terra. Terra espaço de passagem.

A lua e o luar se reencontram nos bairros periféricos. A lua fia o amor que o luar distribui, infiltrando-se nos catres, tornando visíveis vidas desprezadas pelos homens, compadecendo-se de fragmentos humanos, gastos por toda a falta de consideração. Homens restos, restos de homens: insignificâncias.

unesp

Imagens feitas por um santeiro sem qualidade, mas que surpreendentemente adquirem valor para um Deus sem articulação, em uma cruz não reta. O luar impregna esses corpos de amor. E afinal, toda Ouro Preto adormece a si mesma.

O luar recebe a nova função de distribuir o orvalho do céu:

573 O luar branqueia
574 Toda Ouro Preto,
575 Álbum de antigas
576 Fotografias
577 Que a mão da noite
578 Vai desfolhando.

Quando tudo se cala e adormece aparece Ouro Preto, território desapropriado, do qual os donos desertaram. Fantasmas de outra idade, confundem a lua de Vila Rica com a de Ouro Preto. Só as janelas seguem conversando. Adros, terraços e varandas imprimem a lua em si mesmos. Dos esconderijos da noite do poema eleva-se o Cântico das peregrinações, para implorar a misericórdia divina e a redenção.

De novo lua/luar são chamados, para receber o poema escrito "doido de amor". Declina a noite, cantam galos roucos.As igrejas intensificam sua palidez, sentindo que lua/luar preparam-se para deixá-las. São convocados para saber que assim como nos curvamos de Ouro Preto sobre Vila Rica, logo seremos espectros reclinados sobre Ouro Preto, outra idade. O poema se insere no tempo. para avaliar que tudo passa, menos o amor que conserva Ouro Preto na pedra e no ar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CONCLUSÃO

O final deste trabalho retoma dois termos: "contemplação" e "Ouro Preto". Refaz a trajetória da contemplação em um possível início muito anterior ao encontro com o objeto, na mudança do eixo de interesse das fontes francesas para as portuguesas, na voz do outro que relê Camões, comparando-o a Petrarca. Passa pela estação das guerras que inviabilizam a concepção da poesia como espaço proliferador de paraísos terrestres. Pára aí, e mira longamente todos os mundos possíveis, e aquele que marcha para a destruição e para a celebração da técnica como instrumento divinizado para a obtenção da propriedade, do lucro e da dominação. A parada mobiliza conhecimento e desejo no questionamento da função da poesia em um mundo que dela prescinde.

Afinal, o objeto primeiro e fundamental da contemplação é o "aqui" e o "agora" e a precariedade das respostas para o desejo de plenitude. Ou talvez, e ainda pior, seja a falta de perguntas, a aceitação da vida como um palco onde se encena papéis fixos de uma peça sem sentido. Justamente em tal circunstância, se faz urgente uma forma de comunicação que evidencie a distância entre o mundo sonhado e o mundo vivido. Expor a dissimetria, significa valorizar as perguntas, e, mais ainda, assumir, perante o mundo dado, a atitude indagadora e crítica das respostas prontas.

Até aqui se tem o panorama da poesia moderna, naquilo que caracteriza a falta de adequação entre a sociedade e o poeta. A viabilidade dessa forma peculiar de linguagem inclui o questionamento de sua função, e a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

necessária consideração de um público que assegure sua permanência. A poesia muriliana é reconhecidamente assumida como forma de interagir com a realidade, transformando-a. Nesse sentido, procedimentos como marcas da enunciação têm a função de propor o jogo do qual o leitor é levado a participar, confrontando sua experiência da realidade com aquelas construídas pela linguagem poética. Para o sucesso dessa estratégia, a experiência do poeta espelha-se na consciência social, lendo as formas de constituição dos significados na tradição e buscando inserir-se nela como leitura superadora.

Chega-se a "Ouro Preto" como espaço deflagrador de leituras da tradição. A cidade é a origem dos poemas e também a possibilidade de releitura das origens. O motivo da contemplação vai além do assunto e do tema "cidade" e das formas apreendidas pela visão. A criação do Homem e da Mulher, é retomada, no poema "Adão e Eva", a partir do registro bíblico, assim como a jornada congraçadora de espaços e tempos empreendida por Maria, a fim de comunicar a boa nova do nascimento de Cristo.

Os dois episódios convidam a confrontar as duas linguagens, bíblica e poética, a revolver o conhecimento e a concepção de si mesmo enquanto imagem e semelhança do Criador. Paraíso e festa são refeitos simultaneamente à leitura dos poemas e como espelhos onde se pode mirar a caminhada efetiva do Homem pela terra e pelos espaços da linguagem.

As formas assumidas pelos poemas conversam com a tradição. Os três Romances recuperam o invólucro desenvolvido na Idade Média para registrar em versos as narrativas orais. Os Romances nasciam do povo, assumiam

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a medida das redondilhas, facilmente memorizáveis, graças às quais passavam de geração em geração. Primeira manifestação da poesia, foram o veículo de sobrevivência e permanência da arte, entre o grande público, privado da alfabetização e dos registros impressos. A simplicidade da forma, entretanto, a exemplo da literatura de cordel, portava mensagens altamente moralizantes, ou, no pólo oposto, de comicidade piadística, que, em linhas gerais, brincam com a tradição sem maiores questionamentos dos mecanismos de manutenção das hierarquias sociais e das desigualdades que geram.

O motivo principal de *Contemplação* esboça-se aí, no questionamento da dissimetria entre o projeto monumental da criação e as manifestações disfóricas desse projeto. Dizendo de outra maneira, desproporção entre a leitura da criação como forma dotada de significados originais de monumentalidade e perfeição, mas a concluir de acordo com os significados esculpidos pelo próprio Homem, no uso do livre arbítrio; ou que o esculpem em disjunção e oposição ao Criador, conforme a Queda e a Paixão.

As imagens que constroem a Ouro Preto dos poemas, e que buscam os significados da permanência e conservação do passado, são, em sua maioria, disfóricas O Cristo aparece, quase sempre, crucificado ou morto; os santos miseráveis, parecem antes precisar de misericórdia que distribui-la; Nossa Senhora é, predominantemente, a encarnação da dor. As personagens que habitam a cidade singularizam-se por sua função de suportar o passado nos ombros, e dividem seu espaço com os fantasmas de outras eras que ali permanecem. Mesmo assim, a cidade é preservada e ainda assim consegue ser bela ao olho amante.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A beleza da forma, é um valor advindo da subjetividade do poeta, do modo de ler essas formas em relação ao contexto em que foram criadas. Elas são históricas, por isso "Ouro Preto" é vista em relação a "Vila Rica". Os significados, lidos da situação poética, são comparados àqueles que instruíam a edificação das igrejas e seus elementos decorativos. O passado é espelho onde se refletem e deformam os sentidos das formas.

A significação resulta do processo de deter-se no que aparece em busca da relação com os sentidos adquiridos e com os sentidos simultâneos ao ato contemplativo. Recuperando-se o intenso conflito gerado pela descoberta do ouro – a sede irracional de riquezas materiais, a culpa pelos métodos empregados para obtê-la, a extrema consciência da fragilidade da vida e o desejo de ascender a uma dimensão livre desses conflitos – avalia-se a perfeita adequação das formas aos sentidos que as geraram. As formas são elementos concretos, abertos a vários significados, mas carregadas do sentido predominante à época do seu surgimento.

A desproporção, em contrapartida, é a imobilidade do significado no tempo. Cessada a causa das tensões, os sentidos só permanecem se convém ao propósito de fornecer ao Homem sua imagem em disjunção consigo mesmo e com o outro: história, outros homens, Criador, vida, morte. Julgado e aprisionado por significados que o definem pelo pecado e a culpa, ajusta-se a essa imagem, e a reproduz. Nessa perspectiva, os poemas explicitam e valorizam a participação dos artistas produtores da cultura, ao refratarem significados convencionais e inoperantes. A tarefa consiste na capacidade de assumir a insatisfação com os sentidos dominantes e revolver a história à procura dos

significados possíveis, mas ocultos pelas ideologias. O processo é eminentemente reflexivo, visto exigir o reconhecimento de que o passado existe, e se relaciona com o presente traduzido nos termos dos questionamentos que atualiza. Buscar respostas satisfatórias ao presente significa "ler o novo no velho".[1]

A problematização das respostas unívocas, nos poemas de Murilo Mendes, é feita explicitando o ponto de vista de onde a tradição é focalizada. As marcas da enunciação convidam a confrontar imagem poética e realidade. "Procissão do Enterro em Ouro Preto" cria a presença do acontecimento, simulando a sua descrição; cria, paralelamente, o espetáculo do Mesmo que, em último caso, reencena a imagem do Homem eternamente responsável pela morte de Deus e dos homens, nas guerras, e a conseqüente necessidade de submissão à lei e à ordem, para conter seu significado evidentemente destrutivo. O que se oculta na encenação do Mesmo é o Outro: a significação do sacrifício como libertação da culpa original. Oculta-se ainda que não é o Homem que condena seu Deus, nem que decide a guerra. Ele desempenha papéis fabricados por grupos que se apropriam das formas e selecionam seus significados em conformidade aos interesses de algumas minorias.

Outra questão desenvolvida em "Motivos de Ouro Preto", e estreitamente ligada aos papéis que cabem ao Homem na construção da história, é a reflexão sobre a medida desse ser, e sobre a arte como instrumento capaz de revelar tal medida, quando transforma o espaço natural em espaço virtual, ou espaço humano. Toda intervenção na realidade tem um sentido predominante e

---

[1] BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. p. 29.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sentidos paralelos. O sentido dominante pode ser utilitário, como na arquitetura, mas reflete o desejo de resistir à ação desagregadora do tempo. O Homem quer ser imortal, mas, imerso no tempo, sobrevive entre os restos do passado e a ameaça da morte certa. A memória é o veículo principal do registro da tradição, e também da mudança. As palavras são a evidência de ambas.

Cada época seleciona suas senhas, que a época seguinte altera na ânsia de produzir sua identidade pela diferença. A permanência da forma, constantemente aspirada, só é possível na mudança. A arte simula a vida, inserindo símbolos de transformação na forma aparentemente "pronta e acabada" da obra. O *Anjo*, no teto da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, é um desses símbolos, composto da leitura da estética clássica sob o ponto de vista do dinamismo barroco.

Se o espaço que o *Anjo* preenche de vida não tem o dom de subtrair a morte, a obscura forma humana esquematizada no centro da Trindade insiste em posicionar o Homem, em sua significação nuclear de "mortal", mas também como principal agente de manutenção da vida. A insistência na representação da morte, insita, por refração, a valorizar mesmo as formas mais frágeis da vida.

O objeto "Ouro Preto" é ponto de partida para reflexões que extrapolam o espaço físico da cidade, buscando entender os significados por comparação a tempos mais remotos e não menos importantes, em que se plasmou não só a filosofia, como caminho para a universalização das idéias nacionais, mas também as formas que, ainda como ruínas, foram retomadas e ressignificadas

unesp

pelas épocas posteriores. A Grécia, nascente da civilização ocidental, é o espelho usado no poema "Sacristia de Ouro Preto" para contemplar a imagem cultural do Cristo crucificado.

O poeta colocado, pelo espaço da sacristia, na função de celebrante da palavra canônica, revê a forma particular de linguagem que usa a fim de comungar com seus leitores. Plurissignificação e univocidade espelham-se e individualizam-se. O celebrante ausente prepara-se para consagrar a transformação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo. A parte ritual do sacramento é determinada pela lei religiosa. O poeta, prepara-se para unir a sua voz ao corpo da poesia, e encarnar no seu poema todos os poemas. A tradição fornece-lhe os moldes, como Apolo forneceu ruínas ao deus cristão. Sua tarefa: criar um espaço de tradução de todos os tempos e espaços da linguagem, e, ao mesmo tempo, instalar o desequilíbrio entre os nomes e as coisas, ao explicitar que a atribuição de sentidos é o processo posto em questão. A imagem aparentemente fiel ao modelo, refletida no espelho imóvel, é submetida à pluralidade dos espelhos, ou olhares, culturais que sitiam e situam o sujeito capturando-lhe a identidade. A fuga desse jogo é possível na proposição de outro jogo que instale a cultura no centro das reflexões.

O poema reflete e refrata a tradição, confrontando imagens do passado às do seu tempo, e sempre na impossibilidade de desconsiderar esquemas, profundamente enraizados, de crença e valores. A poesia é viável nesse espaço de reflexão sobre a cultura, e nos movimentos de aproximação, conjugação, rejeição de significados, que permitem vislumbres do encantamento, cuja permanência

unesp

implica na sua absorção pela cultura, que segue problematizando para manter-se viva.

O campo de reflexões estende-se tendendo ao infinito, mas se interrompe na lua e no jogo de reflexos e refrações que constitui seu relacionamento com o sol e a terra. A intemporalidade do objeto ligado à terra desde tempos inalcançáveis pela memória, inscreve-se na linha do tempo com os significados que as épocas lhe conferem. De tanto ser solicitada como dimensão alternativa em relação à precariedade da vida na terra, adquire as mais diversificadas configurações, perde sua substância para reencontrá-la na imagem projetada nos riachos; transforma-se na pedra dos profetas na qual se infiltra e que nela infiltram as sagas terríveis que anunciam.

No jogo de reflexos e refrações, a lua cria um espaço reversível onde o alto espelha-se no baixo que o refrata e rebate projetando-se nele para rejeitar o espaço de desamor em que a terra vem sendo feita.

No jogo poético, a corrente subterrânea do desejo busca imagens que o tornem realidade concreta. Jornada, direcionamento. A permanência construindo-se na transformação com signos em busca de sentido.

A visão barroca: o mundo feito de emissões e respostas, a fusão de elementos em torno do divino, a superação advinda da tensão, a fragilidade do conhecimento humano e sua dependência da revelação; assim como os ideais clássicos de equilíbrio, clareza e objetividade são espelhos nos quais os poemas contemplam a imagem de Ouro Preto e do momento que tornou possível a existência desses poemas. O recuo no passado considera o paganismo, as crenças

na magia e nos mistérios e a assimilação e transformação dessas formas de habitar a terra pelas épocas seguintes.

Contemplação promove a convergência de todos esses tempos, espaços e formas a partir de Ouro Preto, definindo-se por semelhanças e contrastes e tornando os significados predominantes de cada época, relativos às circunstâncias de seu surgimento. As circunstâncias, ou referentes, podem ser revertidas até a criação do homem, signo do criador, e da mulher que instaura o circuito da comunicação. Os sentidos surgem sempre provisoriamente, e só do ponto de vista interessado em reinar pela dominação e exclusão permanecem imobilizados.

A poesia se instala na sociedade com uma espécie de comunicação que torna relativa as instâncias da linguagem. Emissor, mensagem, destinatário, referente, código, veículo encontram-se a serviço de tempos, espaços e formas sonhados pelo desejo ilimitado do Homem, e em choque com tudo que insiste nas mesmas respostas para diferentes situações.

Contemplação de Ouro Preto faz-se espaço de viabilidade da poesia, tecendo os poemas na relatividade dos signos, e na sua capacidade de serem moldados pelos anseios provenientes do exercício do livre arbítrio. As concepções barrocas fornecem temas para a criação e desenvolvimento dos poemas, mas antes de serem sua finalidade, são percursos válidos para reflexões sobre a atualidade da poesia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BIBLIOGRAFIA

1. DE MURILO MENDES

1.1. POESIA

Poemas. Poesia completa e prosa. STEGAGNO PICCHIO, L., (Org.) 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Bumba-meu-boi.

História do Brasil.

O visionário.

Tempo e eternidade

Os quatro elementos.

A poesia em pânico.

As metamorfoses.

Mundo enigma.

Poesia liberdade.

Sonetos brancos.

Contemplação de Ouro Preto.

Parábola.

Siciliana.

Tempo Espanhol.

Convergência.

Ipotesi

1.2. PROSA

O discípulo de Emaús. Poesia completa e prosa. STEGAGNO PICCHIO, L., (Org.) 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

A idade do serrote.

Poliedro.

Carta geográfica.

Espaço espanhol.

Retratos-relâmpago.

A invenção do infinito.

Janelas verdes.

MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery.* 2 ed. São Paulo: Edusp; Editora Giordano, 1996

2 SOBRE MURILO MENDES

ARRIGUCCI JR., D. Arquitetura da Memória. In: _____ *O cacto e as ruínas:* a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

_____. *O cacto e as ruínas.* 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BANDEIRA, M. Ensaios Literários. In: _____ . *Manuel Bandeira*: poesia completa e prosa. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BARBOSA, J. A. Convergência Poética de Murilo Mendes. In: _____ *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARBOSA, L. M. F., RODRIGUES, M. T. P. *A trama poética de Murilo Mendes.* Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BOSI, A. Murilo Mendes. In: _____ *História concisa da literatura brasileira.* 3 ed. São Paulo : Cultrix, 1983.

CANDIDO, A , CASTELLO J. A Murilo Mendes. In: _____ *Presença da literatura brasileira*: modernismo. 8 ed. São Paulo: DIFEL , 1981. v. 3.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o Mundo Substantivo. In: _____ *Metalinguagem.* 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CORRÊA DE ARAÚJO, L. *Murilo Mendes.* 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

GUIMARÃES, J. C. Territórios/conjunções poesia e prosa críticas de *Murilo Mendes.*Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____ (org.) *Murilo Mendes* 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

MAIMONE, R. H. *Murilo Mendes:* história, tempo e linguagem poética.

Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1994.(mimeografada).

_____. *A inscrição circular: sobre o discurso poético de Murilo Mendes.* Dissertação de mestrado. Assis : UNESP, 1987. (mimeografada)

MERQUIOR, J. G. Murilo Mendes ou A Poética do Visionário. In.: _____. *Razão do Poema.* 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996

MOURA, M. M. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.

_____ Os Jasmins da Palavra Jamais. In. BOSI, A. (Org.) *Leitura de poesia.* São Paulo: Ática, 1996.

PINTO, M. P. *A inquietude metafísica na criação muriliana.* Dissertação de Mestrado. Goiás: UFG, 1989. (mimeografada)

SILVA, F. P. L. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado.* Viçosa, UFV, 2000.

STEGAGNO PICCHIO, L. Per una Riproposta Europea del Brasiliano Murilo Mendes. In: *La Letteratura Brasiliana.* Milão : C. G. Sansoni, Firenze and Edizioni Accademia, 1972.

TRINTIN, A. N. *Murilo Mendes*: uma nova dicção lírica. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUC , 1978. (mimeografada)

WEINTRAUB, F. Murilos de Vento cognição e vertigem em Murilo Mendes. *Cult,* 13-17, maio/2001.

3 ALEIJADINHO E BARROCO

BANDEIRA, M. *Guia de Ouro Preto.* 3 ed. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. Desenhos de Luís Jardim.

BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* Trad. M. Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.

_____. *Barroco e rococó.* Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRASIL BARROCO: entre céu e terra.(catálogo de exposição) França: Petit Palais, 4 de novembro de 1999 a 6 de fevereiro de 2000.

BRETAS, R. J. F. Antônio Francisco Lisboa *O Aleijadinho.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CAMPOS, A. A. *Guia de fachadas de Ouro Preto.*Ouro Preto: Museu de Arte Sacra de Ouro Preto, 2000.

ETZEL, E. *O barroco no Brasil.* 2 ed. São Paulo : Melhoramentos, 1974.

FIGUEIREDO, C. M. F. "Festa e Urbanidade em Mariana no Século XVIII: as relações entre as festas e a organização da vida urbana." In.: *Revista do IFAC*, 62- 67, dez/1995.

GRAMONT, G. de. O Conceito "Barroco": um Jogo de Espelhos?. *Revista do IFAC*, 2, 92-98, dez/1995.

HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco.*Trad. C. Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1988.

JORGE, F. *O Aleijadinho:* sua vida, sua obra, seu gênio. 2 ed. Rio de Janeiro : Bruno Buccini Editor; São Paulo: Edições Leia (co-edição) , 1961.

LEVEY, M. *Pintura e escultura na França 1700-1789.* Trad. C. K. Moreira. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MACHADO, L. G. *Barroco mineiro.* 2 ed. São Paulo : Perspectiva, 1973.

SANT'ANA, A. R. *Barroco:* do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

SANTOS, L. A. B. *Saber de pedra:* o livro das estátuas. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho.* 2 ed. São Paulo: Nacional, 1979.

4 ARTE E ESCULTURA

BRONOWSKI, J. *Arte e conhecimento*: ver, imaginar, criar. Trad. A. Lopes Cardoso. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

CALABRESE, O. *A idade neobarroca.* Trad. C. de Carvalho e A. Morão. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

COSTA, L. Lei das Resultantes Convergentes. *Revista do Patrimônio,* 23, 92-93, 1994.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte.* Trad. A. Cabral. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HAUSER, A. Renascença, Maneirismo e Barroco. In: _____ *História social da Literatura e da arte*. Trad. W. H. Geenen. 4 ed. São Paulo : Mestre Jou, 1982. v.1.

LESSING, G.E. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NAVES, R. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo : Ática, 1996.

OSTROWER, F. *Universos da arte*. 12 ed. Rio de Janeiro : Campus, 1996.

READ, H. *Arte e alienação*: o papel do artista na sociedade. Trad. E. Jorge. Rio de Janeiro : Zahar, 1968.

ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo : Cultrix, 1971.

WITTKOWER, R. *Escultura*. Trad. J. L. Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

WÖLFFLIN, E. *Conceptos Fundamentales en la História del Arte*. Trad. J. M. Villa. 6 ed. Madrid : Escala-Calpe, 1976.

www.geocites.com/Athens/Atlantis. Acesso em 20/06/2002.

5 ESTÉTICA

ARNHEIM, R. *Arte & percepção visual*: uma psicologia da visão criadora. Trad. I. T. de Faria. 8 ed. São Paulo : Pioneira, 1994.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. E. dos Santos Abreu. Campinas : Papirus, 1993.

ECO, H. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. 3 ed. São Paulo : Perspectiva, 1976.

HEGEL, J. G. F. *Estética* : arquitetura e escultura. Trad. A. R. Lisboa : Guimarães, 1962.

KANT, E. Do Espaço. In: _____ *Crítica de la Razón Pura*. Dir. F. Romero. Buenos Aires : Losada, 1957.

LANGER, S. K. *Sentimento e forma* : uma teoria da arte desenvolvida a partir de *Filosofia em nova chave*. Trad. A. M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo : Perspectiva, 1980.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MUKAROVSKÝ, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte.* Trad. M. Ruas. Lisboa : Estampa, 1993.

6 LINGÚÍSTICA E SEMIÓTICA

BAKHTIN, M. (Volochinov). Estudo das Ideologias e Filosofia da Linguagem. In _____. *Marxismo e filosofia da linguagem.* Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. 7ed. São Paulo : Hucitec, 1995.

ECO, H. *O signo.* Trad. M. de Fátima Marinho. 3 ed. Vila da Feira : Presença, 1985.

GREIMAS, A J. (org.) *Ensaios de semiótica poética.* Trad. H. de Lima Dantas. São Paulo : Cultrix, 1976.

GUIRAUD, P. *A semiologia.* Trad. Filipe C. M. Silva. 2 ed. Lisboa : Presença, 1978.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 8 ed. São Paulo : Cultrix, 1974.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral.* Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. 10 ed. São Paulo : Cultrix, s/d,

SPITZER, L. *Linguística e história literária.* 2 ed. Madrid : Gredos, 1961.

ULLMANN, S. *Semântica*: introduccíon a la ciencia del significado. Trad. do Inglés por J. M. Ruiz-Werner. 2 ed. Madrid : Aguilar, 1967.

7 TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

ARISTÓTELES. *Arte retória e arte poética.* Trad. A. Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro : Ediouro, s/d.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte* : a paixão de Manuel Bandeira. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

_____ *O cacto e as ruínas.* São Paulo : Duas Cidades. 1997.

BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica.* São Paulo : Perspectiva, 1975.

_____. *A imitação da forma:* uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Paulo: Duas Duas Cidades, 1975.

_____. *As ilusões da modernidade.* São Paulo : Perspectiva, 1986.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo : Perspectiva, 1970.

BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia.* São Paulo : Cultrix, 1977.

BURKE, K. *Teoria da forma literária.* Trad. J. P. Paes. São Paulo : Cultrix, 1969.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 1981. Vol. I.

COELHO DE CARVALHO, A. L. *Interpretação da **Poética** de Aristóteles.* São José do Rio Preto : Rio-Pretense, 1998.

COELHO, E. P. Introdução a um Pensamento Cruel : Estruturas, Estruturalidade Estruturalismos. In: _____ *Estruturalismo*: antologia de textos teóricos. Trad. M. E. R. Colares, A. R. Rosa e E. P. Coelho. Lisboa : Martins Fontes, 1967.

DERRIDA, J. O Poço e a Pirâmide: introdução à semiologia de Hegel. In: _____. *Margens da filosofia.* Trad. J. T. Costa, A. M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. A. M. R. Filipousi et al. 4 ed. Porto Alegre : Globo, 1978.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna.* Trad. M. M. Curione (texto), D. F. da Silva (poesias). 2 ed. São Paulo : Duas Cidades, 1991.

FRYE, N. *Anatomia da crítica.* Trad. P. E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, A J. *Transição & permanência* : Miró/João Cabral .São Paulo : Iluminuras, 1989.

_____ . *Laokoon revisitado*: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo : Edusp, 1994.

HORÁCIO. Arte Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longinus : *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Trad. D. Jardim Júnior. Rio de Janeiro : Ediouro, 1989.

LESSING, G. E. *Laocconte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, L. C. O Estruturalismo. In : _____. *Teoria da literatura em suas fontes.* 2 ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983.

_____. *O estruturalismo de Lévi-Strauss.* Petrópolis : Vozes, 1968.

MOREIRA, A. C. A Matriz Folclórica e as Manifestações Artísticas do Romance em verso na literatura brasileira. http://www.geocites.com/ail_br/romanlusi.htm. Acesso 12/06/2002

PAZ, O. *El Arco y la Lira.* 3 ed (8 reimp.). Madrid : Fondo de Cultura Económica 1992.

_____ . *Convergências:* ensaios sobre arte e literatura. Trad. M. W. De Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* 7 ed. Petrópolis : Vozes, 1983.

WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da literatura.* Trad. J. Palla e Carmo. 4 ed. Mira –Sintra : Europa-América, s/d.

8 FICÇÃO

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1996.

GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu & Cartas Chilenas.* 5 ed. São Paulo : Ática, 1999.

MATOS, Gregório de. *Poesias selecionadas.* 2 ed. São Paulo : FTD, 1997.

MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência.* In : _____ *Poesia completa.* 4 ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

9 OBRAS GERAIS

BASSETTO, B. F. *Elementos de filologia românica.* São Paulo : Edusp, 2001.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega.*11 ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 3v.

BIBLIA SAGRADA. São Paulo : Ave Maria, 1977.

CHAUÍ, M. Convite à *Filosofia.* 8 ed. São Paulo : Ática, 1997.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos.* Trad. V. da Costa e Silva e outros.10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

PARATORE, E. *História da literatura latina.* Trad. M. Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PERELMAN, C. OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado de argumentação*: a nova retórica. Trad. M. E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATÃO. *O Banquete.* In: _____ *Platão.* Trad. J. C. De Souza. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores.)

POTEL, H.(org.) www.nietzcheana.com.ar/de_la_gaya_scienza. htm. Acesso 26/06/2002.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões.* Trad. J. O. Santos e A. Ambrósio de Pina. 7 ed. Porto : Apostolado da Imprensa, 1966.

SAGAN, C., LEONARD, J. N. *Os planetas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1966 (Life).

SILVA, M. I. S. *Modernidade e intertextualidade: o "tempo da reflexão" em o* Mono Gramático, *de Octavio Paz.* Tese de doutorado. São José do Rio Preto: UNESP, 1997. (mimeografada)

VICO, G. *Princípios de uma ciência nova.* Trad. A. L. de Almeida Prado. 2 ed. São Paulo : Abril Cultural, 1979.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18