

Memória poética e esquecimento em História do Brasil e Contemplação de Ouro Preto de Murilo Mendes¹

Valmir de Souza*

RESUMO

O texto trata das relações entre memória poética e esquecimento, enfocando a importância da poesia de Murilo Mendes no restabelecimento da memória social e individual. Na amnésia coletiva do tempo presente, a poesia e a memória exercem função fundante do social, dando novas significações a símbolos passados e à história.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Memória; Esquecimento; Poesia; História; Literatura.

Introdução

No mundo ultra-moderno, com sua amnésia generalizada e o desmanche de “tudo que é sólido”, a memória de tipo tradicional, isto é, aquela dos *lugares* da memória, perde espaço na simbolização do presente. Os grandes monumentos exercem papel de fantasmas do passado e perdem o peso daquela função de representação de uma classe, pois a velocidade dos centros urbanos não permite mais a ocupação do espaço público, fazendo arrefecer a participação na vida pública. Se é possível afirmar isso no que concerne às formas consagradas de representar a história e a memória, no que tange à literatura e especificamente à poesia, pode-se considerar a rarefação da memória coletiva em memória individual que gera novas formas de representação da vida social e do eu.

Hoje as coisas mudaram muito em relação ao conceito de memória. A subjetividade ganha importância no jogo de significações do presente, o que desloca para o campo das práticas individuais as questões pertinentes à lembrança e à recordação. Vive-se um tempo em que a “cultura da memória” sofre uma guinada para a subjetividade (SARLO, 2007, p. 90-113). Mas, ainda que a perspectiva histórica seja paradigma para as reflexões sobre o fazer humano, as produções e criações artísticas e literárias jogam novas luzes no passado.

Ao transcender a história dos fatos, a poesia coloca em questão a temporalidade historicista, recuperando elementos desprezados pelo processo histórico. Ao reorganizar os fatos de forma não-linear, o texto poético se contrapõe a uma concepção que vê a história linearmente, colocando assim a possibilidade de se perceber a realidade através de outras modalidades de conhecimento.

A poesia, assim como a história que tenta reconstruir o passado, busca uma *verdade* que corresponda ao “não-esquecimento” social e histórico, pois como lembra Marcel Detienne, a origem grega da palavra *verdade* (*alétheia*) está associada ao “não-esquecimento”. Assim, ao recuperar informações perdidas, a poesia teria a função de falar a “verdade” que fora esquecida. Como afirma o helenista: “A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma sophia”. O poeta seria um “mestre da verdade”. (DETIENNE, s/d, p. 21)

* Professor da Universidade Guarulhos e da UNIMESP.

Apesar de alimentada por informações da história, a poesia produziria uma visão de mundo a contrapelo do “progresso inevitável” do tempo e da “identificação afetiva” com os objetos do passado *como são* (GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 1985, p. 7-11). A versão poética da história carregaria uma concepção dinâmica da realidade.

Como aponta Murilo Marcondes de Moura, “(...) a poesia, como expressão das mais arcaicas e densas da experiência humana, pode formular, mesmo diante da tragédia mais clamorosa, uma resposta própria, isto é primária (*sic*), e não apenas reagir de maneira circunstancial ou secundária” (MOURA, 1998, p. 180). Apesar de a poesia se configurar em parâmetros culturais definidos, e ainda que suas fontes sejam eclipsadas por uma dicção marcadamente individual, é preciso notar que, na elaboração poética, os eventos sociais são ressignificados, obtendo sentidos não compartilhados por um olhar eminentemente historiográfico.

A herança do passado é recuperada pela memória inscrita na poesia como memória literária que produz um trabalho de redescoberta de visões que teriam sido obliteradas pelos discursos historiográficos. Isto é, o que o texto histórico teria “esquecido” pode ser reativado pela poesia que, envolvida na teia da cultura, entretém “relações vivas e estreitas com o *passado*, mesmo o mais remoto, graças ao dinamismo da memória, e com o *futuro*, que já existe no desejo e na imaginação” (BOSI, 2002, p. 33).

1. A história e a memória poética de Murilo Mendes

Consideramos aqui a memória como algo relacionado com a construção do passado, tendo como função a comunicação de algo que não existe no presente. A memória presentificaria, pelo ato de narrar, eventos históricos e culturais. Contra a amnésia coletiva, as narrativas de episódios, fatos, acontecimentos, localizados no tempo e no espaço, servem para *recordar* o que foi esquecido. Desse modo, a memória não luta contra a história, mas a resgata para o momento presente e, de certa forma, a revivifica, dando-lhe dinamismo.

A memória, enquanto conjunto de símbolos que dá sentido a uma coletividade - seja de tipo literária, artística ou urbanística -, é uma construção social na qual entram em jogo as lutas pelo poder, e, nessas lutas, o domínio da memória social significa controlar o espaço simbólico e, com ele, o espaço da realidade.

A essa construção intencional da memória Edgar de Decca chama de “memória histórica”, isto é, aquela definida pela instauração simbólica de determinados sentidos. Então, a memória coletiva espontânea passa por uma redefinição histórica, perdendo o elo com a experiência social. Para Edgar de Decca, essa memória serviria para legitimar a dominação, “(...) para destruir a memória dos vencidos e para impedir que uma percepção alternativa da história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação”. (DE DECCA *apud* CUNHA, 1992, p. 133)

Note-se que a simbolização da “unidade nacional”, por exemplo, através do “mito fundador” (CHAUI, 2000, p. 9), pilar da história de grupos que se perpetuam como principais agentes do poder, tem sido a base da iconografia e das edificações construídas e preservadas que não levam em consideração a presença do “outro” esquecido de nossa história. Historiadores e artistas, em suas obras, vêm desconstruindo as imagens consagradas do País, permitindo, assim, abordar problemas referentes ao tempo e à história. E mesmo os textos literários, ainda que tenham sido uma arte restrita às classes cultivadas, propiciam a problematização da memória escrita sobre o País bem como da memória edificada.

O poeta Murilo Mendes (1901-1975), em seus livros, *História do Brasil* (1932) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954), dialoga com a memória histórica, revendo e atualizando dados do passado. A

sua memória literária encena, no primeiro, momentos do passado em chave satírica. Aí a memória poética entra em contraste evidente com versões estabelecidas do passado. Já no segundo, ao revisitar sua posição anterior, sua poética adere ao objeto histórico de um ponto de vista religioso e mais grave. O que importa aqui é a tradução poética da história no que se refere a temas brasileiros, pois suas obras se destacam na releitura de fenômenos histórico-sociais, porém com um olhar que percebe um outro movimento da história, mais denso e mais intenso.

Segundo Joana Matos Frias, desde os primeiros livros Murilo já trabalhava com a “possibilidade de criar e recriar o passado” e com “a afirmação do poder e do domínio do homem sobre esse passado” (FRIAS, 1998, p. 106). Essa recriação tem a ver com uma reconstrução muito particular e subjetiva dos fatos como coisa imaginária. A reconfiguração desse pretérito seria, então, da ordem da memória cultural através da qual o poeta recuperaria o que não foi “realizado”.

Já não é somente uma memória pessoal que entra em jogo, mas uma memória social reformulada através da subjetividade poética. Através da literatura, no trabalho de memória cultural do escritor, se recuperam elementos esquecidos pelo silenciamento de uma memória oficial.

A memória histórica e social do País se presentifica na obra do poeta ainda que de forma indireta, sendo traduzida em *História do Brasil* e *Contemplanção de Ouro Preto* de maneiras específicas. Em *História do Brasil*, a memória construída é narrada com base em episódios registrados pela historiografia e pela literatura brasileira. Os “romances” da obra registram, no modo cômico-satírico, a história e a memória do ponto de vista dos vencidos recompondo uma *memória coletiva* esquecida e fazendo *falar* o que foi silenciado pelos relatos da história.

Essa operação é feita através de uma escrita que coloca em cena a voz reprimida pelos modos de representação oficial da cultura, o que identifica o poeta com as causas “perdidas” e esquecidas, reconsiderando-as poeticamente como um modo de apontar as devastações políticas e sociais da história brasileira. A implicação ideológica do livro se liga a uma atitude radical, própria de um Murilo leitor e simpatizante, à época, de Marx, Lênin e Trótski.

Já em *Contemplanção de Ouro Preto* o tempo passado não é presentificado através de datas ou episódios, mas está sinalizado pela presença de personagens históricas da cultura brasileira e pela abordagem do espaço da cidade e também pelos dados concretos da cultura popular, no caso, pela cultura religiosa. Assim, apesar de haver a tentativa de abstrair o tempo e de não fazer referências *explícitas* a conflitos e tensões sociais, como no livro de 1932, o registro da memória acaba por se fazer com base em elementos não declaradamente “críticos”. Nessa obra, as vozes da cultura popular, esquecidas, emergem na cena literária de forma indireta.

Em *Contemplanção de Ouro Preto*, a história é relatada de modo indireto pela evocação do passado. A arquitetura da cidade, como memória edificada, emite sinais para lembranças não só de um passado instituído, mas de uma memória cultural que vai além do concreto, indicando um cruzamento de aspectos literários, estéticos e religiosos que ultrapassam a comemoração oficial.

Nos dois casos, o passado ressurgiu por um movimento poético ambíguo, promovendo o *desesquecimento*. Enfim, o que aproxima os dois livros é o trabalho de representação do passado articulado pelo tempo presente e, nesse aspecto, eles dão testemunho das tensões históricas presentes nas lembranças do poeta. Isso revela que o projeto poético de Murilo Mendes, mesmo oscilando entre uma postura apaixonada e uma reação mais contida do sujeito poético, é um projeto atento às questões históricas.

Vejamos como se dá a apropriação de uma personagem histórica pela via da poesia de Murilo

Mendes, nas duas obras mencionadas.

Reconstruções de Tiradentes

O trabalho de apropriação do passado histórico e literário, pelo poeta, é bastante evidente. Por um lado, utiliza referências históricas consolidadas pela história oficial, por outro, trabalha com referências da tradição literária e religiosa estabelecida.

É o caso da construção do mito de Tiradentes que serviu à implantação do imaginário republicano no País. Segundo José Murilo de Carvalho, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes faz parte de uma construção imaginária da República que, se para se consolidar simbolicamente, teve “dificuldade de construir um herói para o novo regime.” Para Carvalho, os heróis são “instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos.” Quando os heróis não correspondem a um valor coletivo, ou são “ignorados pela maioria” ou “ridicularizados” por aqueles que têm acesso a instâncias culturais onde se travam as lutas simbólicas com instrumentos da cultura letrada e iconográfica (CARVALHO, p. 55-63).

Tiradentes pode ser definido como um dos “mitos fundadores”, referidos por Marilena Chauí, no sentido de ser utilizado como uma “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade.” Este mito fundador, carrega em seu vínculo com o passado, uma relação perene com o presente, o que dificulta “o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal.” Ainda segundo Chauí, seria uma repetição no nível do imaginário que bloquearia a percepção da realidade presente (CHAUÍ, p. 9).

Murilo Mendes, consciente tanto da heroificação e legitimação quanto da ridicularização de personagens da história, como pode ser detectado em seus versos, zomba desses heróis “fabricados”. Essa atitude estabelecia elos com uma das inquietações das vanguardas artísticas, isto é, compromisso com uma visão menos idealizada do País, e que se inseria no campo da luta simbólica travada nos inícios do século XX, fazendo com que a arte se aproximasse do ponto de vista das camadas populares.

Abordaremos dois poemas, “O Alferes na cadeira”, de *História*, e “Acalanto de Ouro Preto”, de *Contemplação*. Ambos tratam de Tiradentes de forma diferente, ainda que haja dois traços comuns: a personagem histórica como vítima e herói.

“O Alferes na cadeira”

Antes eu fosse Dirceu,
Vivesse aos pés da mulata
Desfiando o lundu do amor,
Fazendo crochet de noite,
Do que estar como estou:
Os dentes me arrancaram,
Incendiam meu chalet;
Não pude livrar ninguém
Da escravidão atual;
Arranji foi mais um escravo,
Eu mesmo, entrei na cadeia;
Tirei retrato de herói,
Mostrei a mestre Silvério
Os planos desta revolta;
Pareço com aviador
Que faz viagem no pólo,

Queria mesmo morrer;
 Sentei na cadeira elétrica,
 Morro, inda mesmo que tarde
 A morte que sempre sonhei,
 — Não essa morte vulgar,
 Apagada, clandestina:
 Eu quero morrer de herói,
 Eu amo a posteridade;
 Comecei me lamentando
 De não ser como Dirceu,
 Mas é só pra tapear;
 Acabei me convencendo
 Que não há nada melhor
 Do que a gente ser herói;
 Eu amo a posteridade,
 Quero nome no jornal,
 Estátua na praça pública,
 Vejam a minha vocação!...
 Vamos, apertem o botão.
 (MENDES, 1993, p. 157-158)

Nesse poema, dois participantes da Inconfidência Mineira são abordados: Tiradentes e o poeta de origem portuguesa Tomás Antonio Gonzaga. No poema, em primeira pessoa, o Alferes começa ironizando o segundo participante da revolta mineira (vv. 1-4), cujo pseudônimo é Dirceu. Em seu ideal de vida amorosa e doméstica, este poeta vive cantando o “lundu do amor” e passa “fazendo crochet de noite” (v. 4). Faz-se aqui uma crítica ao ideal *locus amoenus*, registrado em *Marília de Dirceu*, e também à elite intelectual da época, que não tinha interesse na emancipação da vida política do País, pois se sabe que a Inconfidência tinha muito de inconformismo de grandes proprietários da época.

Registre-se que Tiradentes, segundo Manuel Bandeira, não teria sido bem visto por seus companheiros da Conjuração. Provavelmente, no texto que estamos abordando, Murilo esteja respondendo a Dirceu que, na Lira 38, teria chamado Tiradentes de “um pobre, sem respeito e louco” (BANDEIRA, 1957, p. 52). O poeta dialoga com o passado e, ao mesmo tempo, se insere no seu tempo, começo do século XX, quando também percebia a existência de uma elite mais interessada em modelos europeus do que propriamente brasileiros.

O contraste de Tiradentes com outros personagens é evidente, pois o tratamento dado aos inconfidentes “intelectuais” e ao Alferes foi bastante distinto no julgamento. Os primeiros foram desterrados, mas, do grupo, somente Tiradentes, por ser um simples Alferes de origem pobre, foi degolado, e sua cabeça exposta em praça pública de Vila Rica. No poema, enquanto Dirceu está voltado para o ideal de vida doméstica, Tiradentes sofre agressões (vv. 6 e 7).

O uso de técnicas surrealistas, no livro, é refletido nos anacronismos e na atualização (aviador, cadeira elétrica, jornal, nos vv. 15, 18, 32, respectivamente), e no fato de dar voz às personagens. Com tais procedimentos, são confundidos os planos da temporalidade histórica e da relação poeta-personagens, e isto se verifica pelo fato de a história (o enunciado) ser narrada a partir do presente (enunciação). A voz do narrador passa com naturalidade do presente para o passado, confundindo assim os dois tempos. o que enfatiza sua intervenção no presente. Por exemplo, nos versos 5, 6 e 7 - “Do que estar como *estou* / Os dentes me *arrancaram* /

Incendeiam meu chalet;” - verifica-se, pelas mudanças verbais, a mescla das temporalidades.

A inversão também faz parte destes procedimentos surrealísticos. No verso 19 - “Morro, inda mesmo que tarde” -, o poeta cita o lema da Inconfidência - *Liberta quae sera tamen* -, mas colocando-o noutra patamar, pois a liberdade se transforma em morte. Uma citação que troça de uma insígnia séria da cultura latina que, na boca de Tiradentes, é traduzida para o vernáculo de modo a se integrar ao tipo de construção do poema.

A auto-derrisão da personagem, visível em boa parte do poema, se manifesta de maneira mordaz e por uma forma de composição poética leve. O fato de o herói, oportunisticamente, ter querido morrer para se tornar famoso e ganhar uma estátua pública, é índice de uma desconstrução das boas intenções dos chamados heróis da pátria. Aliás, o Tiradentes é a única figura dentro da categoria dos populares que é representada num tom de chacota, com forte carga de ambigüidade, pois ainda que fosse o herói escolhido pela República, não teria tido antes disso uma correspondência no imaginário popular.

Murilo Mendes, sabendo que está lidando com uma gama de informações que construiu o mito, na verdade, debate com essas formulações oficiais e com dados históricos *naturalizados* sobre Joaquim José da Silva Xavier. E, então, a derrisão recai também sobre um modo de fazer história que, por exemplo, recompôs a figura do Alferes em trajes e por inteiro, quando a possibilidade de Tiradentes estar com barbas no momento de seu enforcamento não se justifica, pois na cadeia ele teria os cabelos e barba cortados.

A ironia sobre a personagem, então, se constitui, simultaneamente, em ataque pungente à pseudo-transformação política construída pela versão republicana da história brasileira, pois, como se sabe, a Conjuração Mineira de 1792 não se originou de nenhuma revolta popular, como costumavam anunciar alguns manuais escolares. Em suma, é através da voz do herói que se ouvem as vozes das classes dirigentes e, ao mesmo tempo, a desmistificação dessas.

No poema, então, vê-se a identificação do poeta com uma posição crítica da história construída, apontando para o não reconhecimento, por parte da população, dos símbolos nacionais, e para uma expressão do sentimento e das aspirações populares, fazendo um contraponto a uma memória histórica e cultural. Por isso, a irrisão de Tiradentes como “representante” de uma visão oficial e também como uma vítima dentro da Inconfidência coloca em questão os símbolos nacionais através do próprio mito, pois o poeta opera duas críticas simultâneas, a da intelectualidade e a das formas de se representar os eventos históricos.

O poeta utiliza as armas da linguagem para atacar as estruturas “arcaicas” da sociedade brasileira sua contemporânea e, pelo tom e pela linguagem de *História*, não há dúvida de que o poeta nesse momento alimenta simpatia pelos “de baixo”. A linguagem espelha um posicionamento contra a retórica empolada de uma intelectualidade passadista de seu tempo.

Em *Contemplanção*, a figura de Tiradentes é retomada de forma indireta, como “sombra”, em referências esparsas de vários poemas. A título de ilustração, vejamos alguns exemplos de tais aparições no cenário das cidades históricas. Logo no início do livro, em “Motivos de Ouro Preto” (vv. 15-17), ele aparece junto com outras sombras (poetas, padres) que pairam nas “Ruínas de solares e sobrados”. Em “Romances das Igrejas de Minas” também há alusões deste tipo (vv. 105-9: “Paredes em faiscado, / consistórios, corredores / Onde vagueiam fantasmas / De poetas inconfidentes, / De padres conspiradores”). Também em “Romance de Ouro

Preto” (vv. 85-91: “Torsos de Minas / Dependurados, / Restos roídos / De Inconfidentes / Na cal propícia / Recolocados,/ Sombras vencidas,/ sombras severas/ estranho espólio,/ Solene expõe;”).

Somente “Acalanto de Ouro Preto” - último poema do livro - se refere diretamente ao herói, junto com os “espectros familiares” da cidade que perpassam a obra, como a figura do herói.

Vejamos os versos 9-38 de “Acalanto de Ouro Preto”:

Desponta o primeiro espectro:
Duras algemas arrasta,
Veste a camisa marcada
Dos criminosos infames.
Conversando o crucifixo
Logo a morte se descobre.
Ao mirar o povo, exclama:
“O meu Redentor morreu
Por mim também deste modo...”
Ao próprio carrasco beija,
Curvando-se, a mão e os pés.

Retido pelo braço
Oscila o corpo no espaço
Em terrível convulsão.
Mantendo a corda, o carrasco
Sobre os ombros do paciente
Cavalga, abrevia a morte,
Apressa a consumação.
Tambores rufando abafam
Do povo infeliz o grito.
Logo é o corpo esquartejado
- Germina o sangue do herói -
E a cabeça trasladada
Para Minas, pendurada
Na praça pública, ôi!

Dorme, dorme, inconfidente.
Nos teus membros reunidos
Pela técnica divina,
Dorme, dorme, Tiradentes,
O sono da perfeição.
(MENDES, 1993, p. 535-536)

O tom grave dos versos acima produz a elevação do herói, retomado agora sob as vestes divinas. Nesses versos, Tiradentes reaparece em primeiro lugar, visto como herói comparado a Cristo (vv. 9-38) e, para reforçar isso, o Inconfidente é confundido com “criminosos infames” (v. 12), cena que remete à situação do Calvário em que Jesus é representado entre malfeitores. A consagração do herói é afirmada, aqui, através de um forte *pathos* religioso. Tiradentes se volta ao povo, mirando-o e afirmando a proximidade de sentido entre sua morte e a de Cristo, ao mesmo tempo que reafirma a figura de Cristo, imitando-o no tipo de morte e de atitude em relação aos adversários - “Ao próprio carrasco beija / Curvando-se, a mão e os pés.”

A consagração é reforçada pela descrição mais detalhada do enforcamento e do esquartejamento (vv. 20-33), ao montar uma cena realística com os dados da imagem histórica do herói, que inclui acentuado tom dramático, lembrando as narrativas dos Evangelhos sobre a Paixão e Morte de Cristo.

Embora os versos finais (34-38), nos quais os membros do herói são reunidos “pela técnica divina”, continuem com a ênfase num *pathos* religioso e na solução metafísica para a morte, constata-se elementos que apontam para uma mirada crítica sobre a história que contemple a presença do povo no momento da execução de Tiradentes.

Os sons dos tambores como que obliteram a presença popular no evento histórico. A repetição de sons graves e nasalados no verso “Tambores rufando abafam” (v. 27), alternada e contraposta pelo som agudo do verso seguinte (“Do povo *infeliz* o grito”), sugere uma ocultação da manifestação popular no evento representado, porque “infeliz” e “grito” se referem ao *povo* que assistia ao enforcamento. E, portanto, aponta para uma visão em que a população não teria tido participação efetiva nos episódios da Conjuração, a não ser como platéia. Assim, a condição religiosa do poeta não lhe confere uma posição política desconectada da opção pelos vencidos em *História do Brasil*. O *pathos* religioso incorpora, de certa forma, aquela primeira simpatia pelos rebeldes da história nacional.

Mas o Tiradentes consagrado aqui dialoga com o Cristo da quarta parte de “Motivos de Ouro Preto” (MENDES, 1993, p. 459, vv. 89-100), que, no meio dessas sombras, é considerado a “extrema assombração”, sendo equiparado aos mártires nacionais e, de certa forma, humanizado e historicizado pelo poeta (“Parece que em sua imensa humanidade/ Aos espectros o Cristo se aparelha,”), fazendo-se carne “de novo” mas que tem o poder de amar a todos, independentemente de seu pecado (“Sua caridade a todos estendendo,/ Mesmo a Joaquim Silvério dá o pão”).

Tal tipo de operação demonstra que, em *Contemplação*, o aspecto religioso é enfatizado pela reiteração de imagens ao longo do livro, mas isso também denota uma relação dialética entre o sagrado e o profano, pois aí a história sagrada se confunde com a história social. Há um movimento ambivalente pelo qual a imagem do perdão de Cristo humanizado que, retirada do plano da história sagrada, é inserida na história humana e, inversamente, a história social de Tiradentes é alçada ao plano do sagrado.

Acentua-se, novamente, a transformação nos modos de abordar a história de um livro para outro, indicando também que a mudança ocorrida não se dá de modo a abandonar totalmente o primeiro *pathos* do poeta, agora retomado em outro registro.

Mas é preciso considerar que o aspecto religioso do segundo livro retoma o mito fossilizado pela versão oficial e, portanto, conectado com os mitos de fundação, ao mesmo tempo que inclui o personagem na história sagrada mais geral, por exemplo, ao comparar o Alferes a Cristo, o que mostra que o livro está vazado na “sagração da história” proposta pela Igreja Católica (CHAUÍ, p. 70-79).

Se *História do Brasil* já seria sintoma das perdas históricas – do que poderia ter acontecido, mas não ocorreu –, assim também as sombras de *Contemplação* podem ser lidas como sintomas, não só das perdas históricas, mas também de uma reestruturação poética do autor. Assim, a releitura dos eventos do passado em *História* preenche os vazios históricos deixados pela memória histórica que consagrou mitos nacionais, bem como *Contemplação* relê os vazios deixados na própria obra do autor.

Estas releituras são modos de articulação entre passado e presente nos dois textos. Dito de outro modo, há uma reapropriação da história nos livros. Enquanto Tiradentes é retomado como herói, o Aleijadinho é valorizado por sua obra, e isso se dá evidentemente pela forma de atuação de cada um, o primeiro pela ação política e o segundo pela ação artística.

No caso de *Contemplação* a releitura do passado literário brasileiro se transforma num trabalho mais lento, mediado pela referência a episódios, escritores e personagens agora revistos por outra lente. O espaço comum de aparecimento dessas “sombras” é um cenário específico no qual se cruzam os acontecimentos

históricos: a cidade de Ouro Preto. Este *lugar*, onde se passam os eventos relidos pelo autor, traveja os eventos, dando sustentação à versão do poeta, e se constitui no lugar ideal da memória sagrada, já que possibilita abordar a história eclesiástica, dramatizando a combinação da história profana e da sagrada, duas vertentes claramente articuladas no texto.

Em *História* este espaço está oculto, só se mostrando indiretamente no relato sobre Aleijadinho e Tiradentes, personagens pelas quais se identifica a cidade de modo metonímico. Já em *Contemplação*, as descrições oriundas de uma visão acurada do lugar resvalam para a meditação metafísica, numa perspectiva visionária e complexa em que o espaço arquitetônico e a escultura de Aleijadinho são refletidos na arquitetura da obra.

Numa síntese comparativa, e relembrando traços já abordados das duas obras, pode-se dizer que, na obra sobre o Brasil, há uma desconstrução poética da visão consagrada pela memória histórica, enquanto na obra sobre Ouro Preto a reconstituição de tal memória se faz pela chave religiosa.

A memória literária dos dois textos dialoga com os esquecimentos da história e, numa perspectiva abrangente, faz-se necessário ressaltar que a memória em ambos os livros se constitui em reatualização simbólica, e não em mera lembrança. Neles, o poeta recapitula a história, resumindo-a em seus poemas que condensam certos momentos do passado. A condensação se faz no sentido de trazer o passado para o presente, e não registrar o passado em sua factualidade (LÖWI, 2005, p. 124).

Pois, ao contrário daqueles que se identificam com um passado cristalizado e parado no tempo, a identificação afetiva do poeta está com os vencidos do passado, transformando, em tom satírico ou meditativo, a matéria do passado em uma crítica do presente e da história cultural. Se isso é verdade para o primeiro Murilo, também o é para o segundo, pois, apesar de mudar o tom e mudar o tema, o poeta não abandona totalmente suas preocupações com o que ficou no meio do caminho da história.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the relations between poetic memory and oblivion in Murilo Mendes' poems, emphasizing the importance of poetry in the rescue of the social and individual memory. Nowadays, when we live in a state of amnesia poetry and memory have an important function in giving new meanings to the past symbols and to the history.

Keywords: Murilo Mendes; Memory; Oblivion; Poetry; History; Literature.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Org.) *O direito à memória. Patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH/SMC/PMSP, 1992.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.
- FRIAS, Joana Matos. *Tempo e negação em Murilo Mendes*. 1998, 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto/Pt, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-18.
- LE GOFF, Jacques. *Memória/História*. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MENDES, Murilo. *Poesia e prosa completa*. (Org.) Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial (Drummond, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. 1998. 193 f. Tese (Doutorado em Letras), São Paulo, 193 p. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Da cultura da memória à guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.