

Ressignificações políticas do espaço mineiro em Murilo Mendes e Guignard

Politics re-signification of Minas Gerais' space in Murilo Mendes and Guinard

TEREZINHA MARIA SCHER PEREIRA E LUCAS MENDES FERREIRA

RESUMO: O ARTIGO BUSCA COMPREENDER AS RELAÇÕES ARTÍSTICAS E POLÍTICAS ENTRE MURILO MENDES E GUIGNARD NA CONTEMPLAÇÃO DE OURO PRETO. AMBOS DESCONSTROEM A CIDADE EM SUA MONUMENTALIDADE INSTITUCIONAL, TORNANDO-A RUÍNA, PARA PODER REVISITÁ-LA POETICAMENTE. NESSA RELAÇÃO ENTRE O ARTISTA, A SOCIEDADE E O ESTADO, A NEUTRALIDADE ESTÉTICA É DESQUALIFICADA, JÁ QUE AS ATIVIDADES DA ARTE E DA CRÍTICA LITERÁRIA FUNCIONAM POLITICAMENTE COMO UMA REVISÃO DOS CONCEITOS DE SENTIDO E DE VALOR.

ABSTRACT: THE ARTICLE SEEKS TO UNDERSTAND THE ARTISTIC AND POLITICAL RELATIONS BETWEEN MURILO MENDES AND GUIGNARD IN THE CONTEMPLATION OF OURO PRETO. BOTH DECONSTRUCT THE CITY IN ITS MONUMENTAL QUALITIES, TURNING IT INTO RUIN FOR THE SAKE OF BEING ABLE TO REVISIT THE HISTORICAL CITY POETICALLY. IN THIS RELATIONSHIP BETWEEN THE ARTIST, SOCIETY AND STATE, AESTHETIC NEUTRALITY IS DISQUALIFIED, CONSIDERING THAT THE ACTIVITIES OF ART AND LITERARY CRITICISM ACT POLITICALLY AS REVISIONS OF THE CONCEPTS OF MEANING AND VALUE.

PALAVRAS-CHAVE: MURILO MENDES, GUIGNARD, OURO PRETO, POLÍTICA, ARQUIVOS-ESPECTRO, VAGUARDA.

KEYWORDS: MURILO MENDES, GUIGNARD, OURO PRETO, POLITICS, ARCHIVES-SPECTRE, VANGUARD.

* Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, Brasil / Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, Brasil. E-mail: scherpereira@acessa.com.br.

O espaço mineiro é pouco visitado pela obra de Murilo Mendes, com exceção dos livros *Contemplação de Ouro Preto* e *A idade do serrote*. Essas obras revelam muito além do que certas imagens associadas ao senso comum sobre Minas evocam: a permanência, a superação e a eficácia da crítica no pensamento e na interpretação de diferentes arquivos culturais. Nas diversas analogias entre lugares, pessoas e objetos, os leitores deparam-se com a influência do acervo do poeta colecionador na própria escrita. Assim, trataremos da relação entre as artes plásticas e a paisagem mineira nas visões do poeta mineiro e do pintor Guignard. Um dos retratos de Murilo, que pertence ao Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, foi feito pelo pintor fluminense. A tela é um ponto inicial de ligação entre esses dois artistas, e um dos exemplos de como os textos do escritor dialogam com seu acervo pessoal.

Mesmo com o esvaziamento da proposta da crítica vanguardista na contemporaneidade, ainda é considerável o apelo do processo de fragmentação das vanguardas. O acervo muriliano permite tecer reflexões sobre as políticas de criação na arte moderna. A partir da relação entre pintura e literatura, configura-se um signo plástico na linguagem poética, fruto da relação com as artes, que permite empregar técnicas equivalentes para produzir efeitos semelhantes em linguagens diversas, configurando um transbordamento de territórios. Nesse sentido, iremos tratar a relação com Guignard através da articulação de um olhar estético associado aos procedimentos políticos próprios da obra artística, cujo potencial operativo e transformador dá-se, tanto pela sua natureza inventiva, quanto pelo seu peso social.

Nesse caso, a arte insurge como resistência a toda força homogeneizadora, e um primeiro aspecto a ser observado é a libertação das imagens na quebra de categorias formais. Esse ideal constante deve-se, principalmente, ao surrealismo e suas idéias de automatismo. Para o poeta e crítico português Jorge de Sena: “O automatismo não é, por forma alguma, o contrário da lucidez atenta; é, antes, uma atenção lúcida levada ao limite do absurdo. A libertação das imagens tocou todos, mesmo os mais avessos à audácia.” (SENA, 1975, p. 62) Nem Murilo, nem Guignard apropriaram-se do automatismo, antes se apropriam das idéias de associação entre elementos díspares, sugerindo um olhar fantástico na constante metamorfose de suas obras. Murilo apresenta uma prosa poética híbrida e Guignard utiliza muitas vezes a pintura a óleo, aquarela e os traços do desenho em uma mesma tela.

Assim uma das maiores estudiosas das obras de Guignard, a crítica de arte Lélia Coelho Frota, considera que, na relação com Ismael Nery,

o respeito recíproco, que os fez naturalmente compartilhar de muitas formas de pensar a arte, a espiritualidade de ambos –, a presença de outros amigos comuns como Murilo Mendes e Jorge de Lima, à época voltados para a experimentação de linguagens surrealistas, tudo isso deve ter contribuído para que Guignard tenha dado continuidade à sua série de obras surrealistas. (FROTA, 2005, p. 20)

O mesmo pode-se dizer ao pensarmos na influência de Ismael Nery sobre Murilo. No entanto, a superação ou continuidade do surrealismo em Murilo e Guignard interessa-nos, não tanto pela utilização dos princípios do movimento na linguagem ou nos temas da poesia, mas antes pela integração de várias perspectivas na “tensão dialética imposta a uma expressão apoiada numa lógica de contradição, e não de identidade” (SENA, 1975, p. 14), ou seja, pelo aspecto político de uma vanguarda permanente. As linguagens literária e pictórica dos dois artistas encontram-se em sua capacidade “para em vez de descrever, ou de sugerir, continuamente dar forma a uma consciência sempre superada da realidade, seja ela qual for.” (SENA, 1975, p. 14)

A desmistificação se dá através da linguagem e da escamoteação do sujeito e objeto, que se desdobram em Outros: “Orfeu Orftu Orfele / Orfnós Orfvós Orfeles”. (MENDES, 1994, p. 703) A atualização da tradição pelo modernismo pauta-se pela noção de um Orfeu “Lacerado pelas palavras-bacantes / Visíveis tácteis audíveis”. (MENDES, 1994, p. 703) O mito é corrompido pelas palavras-bacantes, mas um desejo de unidade e origem parece ser mantido na multiplicação de Orfeu. Se a essência original se perdeu entre “Palavras-bacantes / Visíveis tácteis audíveis”, mesmo entre ruínas de uma humanidade entregue às violências e atrocidades, o Orfmurilo irá dispor dessa linguagem corrompida, associando som, imagem e escrita.

Um dos procedimentos das novas funções da arte, absorvido pela literatura, a partir do processo de composição de colagens, é a *collage*, que se torna uma força transformadora do texto fragmentado e altera os sentidos de recepção. A colagem surrealista representa “uma linguagem plástica, excessiva e dialética que possui condição de estabelecer uma troca que vai além das limitações dos

códigos e dos sinais da linguagem escrita, ou dos idiomas, pois lida com imagens.” (LIMA, 1995, p. 345) As formas do olhar na fotocoloragem servem como ponto inicial para uma reflexão sobre alguns poemas de Murilo e três telas de Guignard. Em diversos textos murilianos, o olhar é definido por prismas diferentes: o “olhar domado,” (MENDES, 1994, p. 488) “o olho circular” (MENDES, 1994, p. 634) e o “olho armado.” (MENDES, 1994, p. 974)



Fig.1 Composição Surrealista

Uma nebulosa; uma imagem de uma escultura grega distorcida por estampas de flores sobrepostas ao vestido; uma figura que dá a impressão de ser um mastro de uma caravela ou o topo de uma construção moderna; e, finalmente, a fumaça de uma bomba que explode são as imagens que circundam o olho no centro da tela. O pano de fundo é constituído por estrelas, que formam constelações embaçadas pelas imagens díspares. Esse olhar armado não só se insere no espaço da constelação, como também é um olho-constelação, em que, ao invés de pequenas veias oculares, observam-se vasos estelares.

Nas imagens e referências que se apresentam como o caos, Murilo desenvolve um princípio de associação que não ordena totalmente a sucessão de imagens, mas as compartimenta em constelações de ideias, que apontam para índices de leitura.

Entre tantos exemplos dessa organização na desordem de imagens do poeta e prosador, está a desconstrução da Santíssima Trindade, reorganizada em uma constelação de afinidades intelectuais. O agrupamento de três nomes para formar uma trindade artística-intelectual é constante entre as referências nos textos de Murilo. Em *A idade do serrote*, observamos a associação feita

entre Dudu, um mendigo de Juiz de Fora, Dante, Spinoza e Beethoven: “(...) os homens do tipo de Dudu trazem Deus no nome da categoria que representam. São da mesma raça de Dante, Spinoza, Beethoven: criados à imagem e semelhança de Deus.” (MENDES, 1994, p. 908)

A forma de organização constelar na aparente desordem do céu estrelado está relacionada com a problematização de racionalidade e acaso, proposta por Haroldo de Campos na leitura de Mallarmé:

(...) a disciplina controladora do acaso, já foi apontada por Maurice Blanchot: “o acaso, se não é assim vencido, é, pelo menos, atraído através do rigor da palavra e elevado à firme figura duma forma onde ele se encerra” (...) A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um talvez: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante, sempre a ponto de se recriar – véspera de um novo lance (“*toute pensée, émet un coup de dés*”). (CAMPOS, 1975, p. 95)

A idéia de constelação permeia a relação Murilo e Guignard na interpretação de “Acalanto de Ouro Preto”, o último poema do livro *Contemplação de Ouro Preto*, publicado em 1954. Murilo Mendes dedica esse poema-conclusão a Guignard. A análise do poema nos leva a uma leitura política, que envolve a vida e arte dos dois artistas em suas passagens pela cidade barroca.

Depois de uma série de poemas que conjuram espectros de pedras, igrejas, escravos, figuras históricas, e dos próprios videntes no mesmo plano, os personagens que saíram dos “cemitérios aéreos”, subindo e descendo ladeiras, voltam ordenadamente ao seu sono-história.

O primeiro fantasma a voltar a ser estrela é o de Tiradentes, cuja cabeça é tornada “constelação” (MENDES, 1994, p. 485) na noite “de água, animais e astros conjugados” (MENDES, 1994, p. 470): “Dorme, Dorme, inconfidente. \ Nos teus membros reunidos \ Pela técnica divina”. (MENDES, 1994, p. 536)

O verso final do poema é como um emblema rebelde da cidade institucionalizada na cartilha cívica do governo Vargas:

Dorme, dorme, inconfidente
- Ouro Preto inconfidente -
Na paz íntima de Deus

Dorme o silêncio da cruz.
Dorme, Ouro Preto sombria,
Para sempre dorme, dorme,
Na tua pátina paciente,
No teu frio e escuridão,
Nas tuas igrejas perenes,
Nas tuas pedras solenes,
Nos teus terraços desertos
Iluminados somente
Por fogos-fátuos errantes,
Com teus pobres vagabundos,
Com tuas almas penadas,
Com teus santos, com teus poetas
Barrocos, alucinados,
Teus leprosos, teu doentes,
Teus doidos, teus enforcados
Refeitos na eternidade,
Remidos na tradição,
Dorme, Ouro Preto reclusa,
Dorme, trágica Ouro Preto
Dorme, Ouro Preto assombrada,
O sono da libertação.
(MENDES, 1994, p. 540)

É interessante observar como Murilo se liberta da obrigação de representar um barroco artificial, utilizado estrategicamente como marca de nacionalidade na propaganda do governo Vargas, que institucionaliza a cidade. O livro *Contemplação de Ouro Preto* foi o primeiro a ser editado pelo governo federal, através do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura. Murilo não se sente à vontade nessa cidade. O psiquismo do poeta é muito melancólico, dando-nos a impressão de querer escapar do peso da pedra, tanto que a intercala com outras imagens, como a da lua: “Lua nas pedras\ Por sob os pés\ De Nossa Senhora\ Que lua luando!” (MENDES, 1994, p. 517)

O poema “Romance da Visitação”, não é sobre Ouro Preto, a história da virgem Maria e de Santa Isabel não se relaciona com a contemplação da cida-

de. A paisagem desta aprisiona a alegoria das duas mulheres parindo a poesia. Em meio ao cenário da visitação a Ouro Preto, pensa-se que o poema é sobre Nossa Senhora, mas na verdade é sobre a própria poesia:

Dirigiu-se toda a pressa
 Às montanhas de Judá,
 Comunicar a alegria
 Que lhe fora anunciada
 Pelo arcanjo Gabriel,
 Comunicar poesia
 À sua prima Isabel,
 (...)
 Vai, Maria, vai correndo,
 Vai direito a Israel,
 Vai voando a Ouro Preto,
 Às montanhas do Tibet
 Anunciar ao mundo inteiro
 (MENDES, 1994, p. 505, grifos nossos)

Murilo destrói a cidade monumento, tornando-a ruína, para poder revisitá-la poeticamente, entre os espectros do “sono da libertação” – mola propulsora da poesia. Assim, pode-se transformar o espaço em fragmento, em ruína criativa, para que se faça uma reconstrução alegórica dentro da poesia ou pela poesia, que só faz sentido se a cidade for realmente arruinada em sua monumentalidade institucional. Em “Considerações sobre o Poeta Dormindo”, João Cabral de Melo Neto diz o seguinte: “Antes de tudo, há a parte de ‘aventura’, como diria Murilo Mendes, o que de certo modo já sugeri acima, escrevendo que o sono predispõe à poesia.” (MELO, 2003, p. 687) A “aventura do sono” não se conta, tal estado contraditório é que define o conceito de contemplação do irrealizado que atravessa os poemas sobre Ouro Preto.

A noção de que a cidade histórica dorme entre montanhas é um tema dos antropofágicos que realizaram a histórica visita modernista de 1924, como nota Tarsila do Amaral em artigo do *Diário de São Paulo*, em 1938: “dorme nas terras pioneiras a cidade-museu que é Ouro Preto.” (AMARAL, 1938, p. 2)

A intervenção dos antropofágicos focou a preservação da cidade, as ações de Tarsila, Oswald e Mário de Andrade foram incorporadas à agenda governamental de políticas do patrimônio histórico. Enquanto Murilo e Guignard falam em outro momento, em que as ruínas já estão protegidas pelas ações governamentais. Como exemplo não só da preservação, mas também das políticas de urbanização, um dos poemas de Murilo, dedicado a Gustavo Capanema, elogia o cuidado com as luminárias da cidade: “Ó luminárias/ Ó planetárias!” (MENDES, 1994, p. 501) Patrocinadas pelo governo, as viagens dos intelectuais deviam-se às iniciativas do então ministro, articulador das relações entre os intelectuais modernistas e o Estado. O poema “Luminárias de Ouro Preto” é uma alegoria dessa relação, mas muito além das luzes de Ouro Preto, as luminárias configuram um sentido cósmico na busca da luz oculta de Deus: “Fazeis ver tudo/ À luz do amor”. (MENDES, 1994, p. 501)

O trabalho do Estado era, por vezes, ineficaz como nota Renato de Alencar na crônica “Ouro Preto Anti-pedagógica”, publicada no *Diário de Notícias*, em 29 de abril de 1945:

Faz pouco tempo o Ministério da Educação financiou mais uma excursão das “formigas”, grupo de senhoritas que de quando em quando visitam regiões dos estados vizinhos à Capital Federal. Desta vez o motivo da viagem foi Ouro Preto, relicário do Brasil e sede de nossos mais velhos sonhos de liberdade. (...) Ouro Preto devia receber mais atenção do ministro Capanema. (ALENCAR, 1945, p. 47)

O artigo de Renato Alencar chama a atenção para um enfoque mais sério da “cidade-museu”. Nesse sentido, podemos perceber a aproximação dos intelectuais modernistas com o Estado como uma iniciativa do governo de solidificar Ouro Preto no imaginário nacional, como o símbolo da história de luta pela independência e da originalidade da arte nacional preservada na arquitetura.

A viagem 1924, certamente, marca o modernismo e irradia o ideal de se escrever sobre Ouro Preto e o gênio do Aleijadinho. Mas a leitura da cidade barroca à época de Murilo Mendes e Guignard passa por outra perspectiva, pois a cidade já havia sido monumentalizada pelo Estado. De forma que há um jogo político entre os dois artistas em questão. Depois de ter morado 30

anos na Europa, Guignard é atraído pela atmosfera mineira e viverá em Minas até o final da vida, ensinando pintura no Instituto de Belas Artes, em Belo Horizonte, com o auxílio do governo de Minas. Enquanto Murilo faz outro movimento, ao “colaborar” com o governo Vargas, publicando *Contemplação* pelo Ministério da Educação e Cultura. A partir daí, passa a fazer palestras na Europa, até firmar residência definitiva em Roma. Nos dois casos a arte é “moeda de troca” em uma relação “mundominas,” (DRUMMOND, 1998, p. 479) representada aqui pela ideia relacional entre a mineiridade e o cosmopolitismo vanguardista no âmbito político e cultural. Guignard, como professor de arte, oferece ao Brasil a experiência que teve nas escolas de arte européias e o contato com os pintores de vanguarda. Já Murilo oferece poeticamente, ao “próprio Brasil”, o barroco mineiro à moda modernista em troca do barroco romano e espanhol, indo lecionar Literatura Brasileira em Roma, como adido cultural, até o fim da vida.

Na perspectiva institucional, Ouro Preto apresenta-se na esfera do “olhar domado”. (MENDES, 1994, p. 489) Porém, a polifonia dos poemas de *Contemplação* e a série de quadros de Guignard, denominados “Paisagens Imaginárias”, são dobras de uma leitura da multiplicidade e imaterialidade em Ouro Preto. As casas e igrejas são espectros da barbárie, da violência contra Tiradentes e os escravos: “Quantos corpos sentiram-se pisar” (...)/ Para a chama do santuário ser mantida”. (MENDES, 1994, p. 505)

No entanto, pelo menos no espaço da poética, essa barbárie pode representar uma potencialidade na fundação de futuras políticas. Se o primeiro poema do livro, “Motivos de Ouro Preto”, começa com a palavra assombração, o último poema, “Acalanto”, remete ao sono da preservação’. (MENDES, 1994, p. 540) A partir de um arquivo institucional, os arquivos-espectro dos vencidos sugerem um futuro, uma realização daquilo que não se realizara. Esse é o princípio mesmo da palavra contemplação, ver aquilo que já não pode ser visto, como Murilo expressa no poema “Capela do Padre Faria”: “Contemplei na escuridão o irrealizado.” (MENDES, 1994, p. 488) Ao evocar as figuras do passado mineiro, retomar o projeto de 24 e se relacionar diretamente com o governo a partir dos anos 50, com a publicação de *Contemplação*, Murilo encontra-se no lugar duplo dos inconfidentes como políticos e como artistas.

Nesse sentido, cabe pensar até que ponto a conjuração de espectros de Aleijadinho e Tiradentes funcionam como uma conspiração de resistência

da realização controladora da arte pelo Estado, ou poderiam ser encarados como aceitação da institucionalização presente. Esses são os dois sentidos de conjuração para Derrida em *Espectros de Marx*: “lutar contra o poder superior” (DERRIDA, 1994, p. 61) e “de outra parte a encantação mágica destinada a evocar, a fazer vir pela voz, a convocar um feitiço ou um espírito.” (DERRIDA, 1994, p. 61)

Os dois sentidos de conjuração atravessam obras de Guignard e Murilo Mendes. Enquanto Murilo não faz nenhuma menção a Tiradentes como herói nacional, apenas como “o amigo”, Guignard pinta a imagem do alferes envolto em uma auréola e com as mesmas feições de Jesus. Por outro lado, nenhuma obra de Guignard retrata Aleijadinho ou os 12 profetas, já Murilo faz um belo poema ao escultor, retomando a idéia de ordem na “matéria já domada” (MENDES, 1994, p. 533) de uma constelação em que “fatigados caminhos refazemos.” (MENDES, 1994, p. 532)

Na homenagem ao Aleijadinho, Murilo reconhece que os caminhos estão fatigados. Ao fazer um soneto branco sobre o escultor, rebelando-se contra um “olhar domado” sobre suas obras, configura uma poética de sentido oposto ao projeto de intucionalização da cultura que teve início no Estado Novo e acaba sendo a marca do Brasil no século XX. A representação de Ouro Preto seria, então, definitivamente rebelde. A religiosidade de Murilo e Guignard representaria um “catolicismo popular”. Isso ao considerarmos o ritmo tradicional e popular da redondilha maior, as estrofes longas e negativas, a apropriação de fragmentos do senso comum e do imaginário local, e a relativa clareza em passagens narrativas e descritivas que se afastam do barroco e do surrealismo aproximando-se da musicalidade do romanceiro. O tema da festa de São João, as figuras de um Cristo negro e expressões de formas naifs nas obras de Guignard aderem à mesma perspectiva popular, mas de forma a se resvalar do nacionalismo controlador do Estado, atingindo um maior cosmopolitismo. A partir da consciência das intervenções dos artistas-críticos nas políticas do Estado, em que o Brasil oscilou entre autoritarismo e democratização – Murilo parece retirar de sua arte qualquer função estritamente nacional, ao integrar as marcas da herança local num conjunto cosmopolita de referências predominantemente europeias, sem ensejar um conflito centro X periferia, que exacerbasse a marca de brasilidade:

Lanternas e lampiões, velas, tochas suspensas
Subitamente imprimem às casas e às pessoas
Visagens de outro tempo, ares de assombração.
(...)
Ergue um cristo na cruz todo em chagas aberto,
Deus barroco espanhol, com enorme esplendor.
(MENDES, 1994, p. 472)

Um dos versos de Murilo evoca a famosa São Francisco de Assis como uma igreja-espectro, suspensa no ar, caracterizando as igrejas pintadas na série “Paisagens Imaginárias”, de Guignard.

Solta, suspensa no espaço,
Clara vitória da forma
E de humana geometria
Inventando um molde abstrato;
(MENDES, 1994, p. 490)

As montanhas se diluem em uma atmosfera vaporosa. Uma igreja pequena que vai sumindo em um quadro acinzentado sem as montanhas de Minas é o oposto da mitologia do barroco mineiro, revelando uma desnaturalização e negação positiva, que descentraliza a idéia fixa de patrimônio. Qual o sentido libertário de monumentos cristalizados? Sugere-se a contemplação de uma atmosfera espectral.

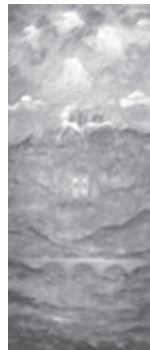


Fig. 2. Paisagem Imaginária (Ouro Preto, Minas Gerais)

A igreja vai se tornando imaterial, e, nessa imaterialidade, podemos ler noção de preservação como uma resistência enigmática que estimula novas relações entre política e estética, o cotidiano e o excepcional. Os versos “solta, suspensão no espaço” e “inventando um molde abstrato”, do poema “São Francisco de Assis”, circundam os versos que exaltam a “clara vitória da forma” “de humana geometria”, assim como as montanhas vaporosas e abstratas circundam a igreja barroca que se torna um ponto mínimo no espaço.

Ouro Preto já não é construída historicamente, pela passagem de Minas como lugar central da mineração, cristalizado como arquivo, mas aponta para a ideia libertária do espectro, possibilidade de futuro. É como se os modernistas precisassem se apropriar desse conceito para contradizer a tradição estacionada e estatizada da apropriação e do projeto político que surge no Estado Novo.

Essa ação reforça a ambiência fantasmagórica do trauma histórico de Ouro Preto, e os desdobramentos da reinvenção das memórias mineiras nos artistas de que tratamos. As memórias pessoais de Murilo e Guignard ressignificam a paisagem e história mineira. Murilo dedica o livro sobre Ouro Preto aos seus pais e desloca o espaço da infância em Juiz de Fora ao citar, em um momento esparso do poema “Sacristia do Carmo de Ouro Preto”, a caixinha de música de sua infância, que compõe textos memorialísticos de *As Metamorfoses e Poliedro*. Lélia Frota Coelho aponta, em Guignard, o deslocamento da infância em Petrópolis para Ouro Preto nos quadros das festas de São João. Durante as festividades o pai do pintor “arranjava uma linda exibição de fogos de artifício, que acordava o filho para ver, com balões subindo ao céu.” (FROTA, 2005, p.17)

O itinerário poético na contemplação de Ouro Preto está gravado no final do livro, na primeira edição de 1954: “Ouro Preto- Mariana-Rio 1949-1950”. De volta no tempo, no Rio de Janeiro da década de 30 está registrado o retrato de Murilo pintado por Guignard.



Fig. 3. Retrato de Murilo Mendes

Temos a mesma impressão libertária e de resistência ao vermos o quadro da igreja de Ouro Preto solta no ar. O pão de açúcar fica suspenso no espaço, sem sustentação. Pelo ângulo da janela pode-se pensar no “olho circular” que navega o mundo, no poema “Grafito no Pão de Açúcar”, de Convergência. Murilo Mendes parece que vai voar para além da tela com o balanço do vento nas cortinas. Como conclui no poema “Mapa”: “estou no ar, (...) no meu quarto modesto da Praia de Botafogo.” (MENDES, 1994, p.117)

Os aspectos político e pessoal da vida de Murilo, que fazem transparecer o cosmopolitismo do poeta, permitem que *Contemplação* possa ser lido como uma espécie de livro sob encomenda, já que foi o primeiro livro do poeta publicado com auxílio do governo. Nessa relação entre o artista, a sociedade e o Estado, desqualifica-se a neutralidade estética, que se torna politizada na atividade da crítica literária e de arte, em uma revisão dos conceitos de sentido e valor, diante da pluralidade na percepção dos espectros da história, da política e da cultura.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Renato de. Ouro Preto anti-pedagógica. Terceira Seção. *Diário de Notícias*, 29 de Abril de 1945, p. 5.
- AMARAL, Tarsila. Cidades Brasileiras. *Diário de São Paulo*, 19 de Janeiro de 1938, p. 6.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Boitempo. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p. 479.

- CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In : CAMPOS, Haroldo, *et alii*. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 93-95.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 55-65.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FROTA, Lélia Coelho. Guignard: arte, vida. In: _____; PERLINGEIRO, Max; TEIXEIRA, Cláudio Valério. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 2005, p. 17-42.
- GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Composição surrealista*, 1949, color, 7 cm x 5 cm.
_____. *Paisagem imaginária* (Ouro Preto, Minas Gerais), 1952, color, 3 cm x 6 cm.
_____. *Retrato de Murilo Mendes*, 1930, color, 4 cm x 4,5 cm.
- LIMA, Sergio. A Collage. In: _____. *A aventura surrealista*. São Paulo: Editora Vozes, 1995, p. 345-360.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SENA, JORGE de. Prefácio. In: _____. *Líricas portuguesas* – 3ª. série. Lisboa: Portugália Editora, 1958, p. 9-66.
- _____. Prefácio a Breton. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Editora Moraes, 1985, p. 7-15.

Recebido em 09 de março de 2012 e aprovado em 26 de maio de 2012.