

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LUIZA DE AGUIAR DESTRI

**O campo artístico do homem:
a mulher e o sujeito lírico na poesia de Murilo Mendes**

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O campo artístico do homem:
a mulher e o sujeito lírico na poesia de Murilo Mendes**

Luisa de Aguiar Destri

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para
obtenção do título de Doutora em Letras

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

São Paulo

2016

DESTRI, Luisa de Aguiar. **O campo artístico do homem: a mulher e o sujeito lírico na poesia de Murilo Mendes**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para o Hugo,
que segundo Murilo Mendes dá de comer ao poema

AGRADECIMENTOS

Ao professor Murilo Marcondes de Moura, que soprou o ânimo do estudo da poesia e do poeta, pela leitura sempre cuidadosa e delicada dos textos e pela liberdade concedida na realização desta pesquisa.

À Ivone Daré Rabello, que me ensina o prazer e o porquê do aprendizado não solitário, pelo envolvimento e as discussões que tornaram este trabalho possível.

A Eliane Robert Moraes e Vagner Camilo, pelo amplo apoio que oferecem desde o exame de qualificação, com conversas sobre o poeta e seus poemas, indicações bibliográficas e oportunidades de participação em grupos de trabalho.

A Alcir Pécora, pela primeira orientação e a abertura permanente.

Aos funcionários do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em especial a Lucilha Magalhães e sua equipe, pelo atendimento em dezembro de 2014 que possibilitou o acesso à biblioteca e à correspondência do poeta.

À Cynthia Peiter, pela duradoura relação que me guia, acolhendo e reconduzindo à casa. Ao Yosh Yoshino, cujo tato permite o reencontro com as palavras.

Aos amigos e colegas que se reuniram em torno da *Opiniões* em busca de parceria e solidariedade, na contramão da dura competição acadêmica. Em especial a Elisabete Ferraz, que abre caminhos; e a Juliana Caldas e Lígia Balista, pela amizade e pelo prazer do trabalho compartilhado.

A Laura Folgueira, Tânia Reis, Roberta Campassi, Diego Kosbiau, Vinícius Pastorelli, Ana Isabel Silva, Tatiana Mandia, Isabel Braga, Marcella Chartier, Karin Hueck, Bruno Elias e Daniel Soliani pela amizade, mesmo se à distância.

A Angela Destri e Luiz Ruffato, pela leitura afetuosa no momento mais aflito.

A Claudia, Mário, Marcos e Angela, família. A Denise, Luiz, Sandra e Graziela, mais família. A Mário, Rosa, Vera, Leandro e Vasco, nova família.

Ao Hugo Pinho, pelo amor e o humor, e por dilatar a cada dia toda ideia de companheirismo.

Este projeto teve o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), a que agradeço a oportunidade da dedicação exclusiva às atividades de pesquisa.

“Há sempre jeito de escorregar num ângulo de visão,
numa escolha de valores, no embaçado duma lágrima que avolumem
ainda mais o insuportável das condições atuais do mundo”

Mário de Andrade, em 1942

RESUMO

DESTRI, Luisa de Aguiar. **O campo artístico do homem: a mulher e o sujeito lírico na poesia de Murilo Mendes**. 2016. 175 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho propõe uma leitura da poesia amorosa de Murilo Mendes, buscando no recorte temático um ponto de vista de onde se podem observar os aspectos mais constitutivos da obra do autor – “A mulher é o grande campo artístico do homem”, afirmou o poeta, propondo ele mesmo essa relação. Parte-se da constatação de que em sua trajetória convivem visões antagônicas do amor e da mulher: a inspiração surrealista propõe uma concepção amorosa que visa à vida pública e à emancipação feminina, enquanto a visão de mundo católica subordina o amor ao desenvolvimento espiritual, muitas vezes reduzindo a mulher a uma categoria. Essa contradição, investigada principalmente em poemas de *A poesia em pânico* (1936-1937) e *As metamorfoses* (1938-1941), torna possível discutir uma das mais problemáticas e decisivas questões da obra muriliana – a combinação entre surrealismo e catolicismo. Defende-se a hipótese de que as contradições surgidas dessa conciliação de opostos vão sendo superadas à medida que se desenvolve uma nova concepção de história, flagrada em composições de *Mundo enigma* (1942) e *Poesia liberdade* (1943-1945) que confrontam de modo novo mundo público e poesia pessoal. De um ponto de vista que se quer ao mesmo tempo diacrônico (porque considera a trajetória) e sincrônico (porque procura delimitar concepções específicas do amor e da mulher), buscam-se as razões para que o lirismo amoroso se concentre em poemas escritos nas décadas de 1930 e 1940, já que Murilo Mendes produziu pelo menos de 1925 a 1974.

Palavras-chave: Poesia; Modernismo (Brasil); Catolicismo; Surrealismo; Feminismo.

ABSTRACT

DESTRI, Luisa de Aguiar. **Man's Artistic Field: Women and Lyric Subject in the Poetry of Murilo Mendes**. 2016. 175 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This thesis presents a reading of the love poetry of Murilo Mendes, searching in the thematic study a point of view from where we notice the aspects most constituent of the author's work – “Woman is the great artistic field of man”, claims the poet, himself proposing this relation. We start by the finding that antagonistic visions of love and woman coexist in his poetry: the surrealist inspiration corresponds to a conception of love aiming at public life and feminine emancipation, while the catholic world vision subordinates love to the spiritual development, many times reducing woman to a category. This contradiction, mainly investigated in poems of *A poesia em pânico* (1936-1937) and *As metamorfoses* (1938-1941), makes possible to discuss one of the most problematic and decisive matters of the Murilo's work – the combination between surrealism and Catholicism. We defend the hypothesis that the contradictions aroused from this opposing conciliation are being surpassed as a new conception of history is developed – as we perceive in compositions of *Mundo enigma* (1942) and *Poesia liberdade* (1943-1945) in which historical world and lyric poetry have new relation. From a point of view that we want at the same time diachronic (trajectory considered) and synchronic (searching to delimit specific conceptions of love and woman), we chase reasons why amorous lyricism is concentrated in poems written in the decades of 1930 and 1940, since Murilo Mendes produced at least from 1925 to 1974.

Key words: Poetry; Modernism (Brazil); Catholicism; Surrealism; Feminism.

SUMÁRIO

Introdução: Aprendizagem da história e perspectiva de construção	9
Capítulo 1. Entre o mito e a história	28
A entrada em transe.....	32
O campo artístico do homem	34
Amor, poesia, liberdade	36
Viver nos pronomes	40
O núcleo do cometa.....	43
Pressupostos do surrealismo.....	47
Surrealismo à brasileira.....	54
Limites do surrealismo em Murilo Mendes	58
Capítulo 2. Da história ao mito	66
A esposa e a Igreja	74
Poesia e realidade.....	82
Perfil de um católico	99
Capítulo 3. Um mito para a história	110
A visibilidade da mulher amada.....	116
O sinistro panejamento da guerra.....	127
O poeta em luto	130
Puro lirismo.....	136
Inscrição amorosa.....	141
A título de conclusão.....	153
Referências	161
Bibliografia	168

INTRODUÇÃO

Aprendizagem da história e perspectiva de construção

“Qualquer forma de angústia só pode ser suportável unida à ideia de construção”, escreveu Murilo Mendes em um dos aforismos do livro *O discípulo de Emaús* (1945)¹. A frase é perfeita para iniciar a introdução a uma tese de doutorado – não apenas pela dose pessoal desse sentimento característico do trabalho intelectual e a partir do qual a elaboração se torna possível, mas porque neste caso a angústia é também coletiva. Um estudo sobre poesia defendido na universidade pública brasileira em 2016 só pode justificar sua existência a partir das condições em que foi realizado.

Este trabalho foi proposto em um contexto de aparente confiança nos destinos do país, mas desenvolvido durante um grave momento histórico das instituições brasileiras, o que se fez sentir em algumas das dificuldades implicadas em sua elaboração. Quando fatos tão urgentes como a greve universitária, a ocupação do espaço de estudo e a disputa pela Presidência da República solicitam a atenção, como prosseguir com confiança nos estudos sobre o que escreveu um poeta morto há mais de quarenta anos?

A questão se torna especialmente complexa diante do recorte proposto neste trabalho – o da poesia amorosa. Que pode, afinal, a sedução lenta e delicada de uma linguagem sobre os afetos diante do chamamento para uma participação tão direta nos acontecimentos cotidianos? Não bastassem os convites apresentados como antagonísticos, a rotina regular de trabalho do pesquisador em ambiente acadêmico deixa sentir a todo momento a pressão de forças obstantes à atividade intelectual.

O modo mais imediato de imaginar os possíveis vínculos entre um estudo desta natureza e a preocupação com as tensões presentes passaria pelas dificuldades contemporaneamente identificadas às relações amorosas – dificuldades como as creditadas por um autor como Byung-Chul Han ao “desaparecimento do outro” sem o qual o amor não é possível (2014, p. 9). Essa linha de raciocínio implicaria mostrar que, não havendo o outro, entrariam em crise também “as fantasias relativas ao outro” – constatação que leva o filósofo sul-coreano a afirmar: “A crise atual da arte, e também da literatura, pode ser atribuída à crise da fantasia, ao *desaparecimento do outro*, quer dizer, à *agonia de Eros*” (Han, 2014, p. 47). Esse caminho reconstituiria a ligação entre um tema lírico por excelência (ao qual o poeta

¹ As datas entre parênteses se referem sempre à redação dos livros. Na bibliografia há uma seção dedicada às obras publicadas de Murilo Mendes.

mineiro se dedicou com fidelidade) e as questões subjetivas que enformam as relações interpessoais: do contraponto entre um e outro surgiria a possibilidade de iluminar a poesia muriliana e o tempo presente. Para tanto, seriam estudadas as construções históricas e ideológicas em torno do amor, a fim de verificar em que medida há verdade nas concepções veiculadas.

Não é essa, porém, a proposta deste trabalho: nascido do desejo de analisar estilisticamente os poemas de Murilo Mendes, não objetivava lançar luz sobre qualquer questão para além de si mesmo. As leituras, porém, sofrendo a tensão constante das questões contemporâneas, frequentemente se embaraçaram nas dúvidas a respeito de seu propósito. Ainda que o trabalho de análise literária esteja longe de oferecer, nesta tese, reposta à altura dos problemas que o pressionaram, cabe a esta introdução reconstituir o percurso de dúvidas e hesitações.



A proposta de leitura da poesia amorosa de Murilo Mendes deu-se nos moldes de minha dissertação de mestrado – dedicada ao livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), de Hilda Hilst². Mas não se tratava, no caso do doutorado, de propor a interpretação de um livro de poemas em particular, e sim de investigar uma questão delineada nas pesquisas iniciais em torno da poesia de Murilo Mendes. O amor é tema privilegiado nas composições murilianas das décadas de 1930 e 1940, como deixam ver livros como *A poesia em pânico* (1936-1937), *As metamorfoses* (1938-1941) e *Mundo enigma* (1942); ocorre, porém, que sua obra publicada compreende desde 1925, quando inicia a redação dos poemas da estreia (*Poemas*, publicado em 1930), e 1974, data de inéditos recolhidos na edição póstuma de *Poesia completa e prosa* (publicada em 1994). O que explicaria essa concentração do tema?

Esse modo de formular o problema crítico, se por um lado parecia capaz de justificar o desenvolvimento da pesquisa, por outro introduzia o primeiro obstáculo à realização. Como estabelecer um corpus quando a noção de poesia amorosa não está previamente delimitada pela existência de um livro ou conjunto de poemas em particular? Como definir o que deve ser considerado como a lírica amorosa de Murilo Mendes? A dimensão do problema é mais facilmente visível por meio de exemplos que a partir de explicações. Entre estes dois trechos,

² Minha dissertação, defendida no programa de Teoria e História Literária da Unicamp em 2010, intitula-se *De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa* e foi desenvolvida sob a orientação do professor Alcir Pécora.

por exemplo, qual poderia ser a semelhança – ou quem ousaria negar a identificação com a temática amorosa?

O esposo e a esposa
 Mirando o Cristo em majestade
 Conhecem o sentido real da própria forma,
 Tornando-se insensíveis ao tempo.
 (“As núpcias de Caná”, *Quatro textos evangélicos*, 1956)

Minha namorada já parece até mãe,
 os seios dela estão crescendo dia a dia,
 que ancas largas batem no meu nariz...
 (“Ídílio unilateral”, *Poemas 1925-1929*)

A estratégia inicial consistiu, então, em mapear as diferentes concepções amorosas expressas ao longo da trajetória muriliana – o que, no caso de uma obra sem unidade aparente, implica afastar a tentação do olhar panorâmico, tão frequente nos estudos acerca do autor. Para tanto, partiu-se de uma análise, já consagrada na crítica, de um poema amoroso, com o objetivo de verificar em que medida a concepção amorosa ali manifesta poderia ser estendida a outros poemas. Tratava-se da leitura de “Os amantes submarinos”, de *As metamorfoses*, feita por Murilo Marcondes de Moura em *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, que mostra como, nesses versos, o amor se configura como “uma força transformadora do mundo” (1995, p. 94).

Abordando um dos mais marcantes poemas amorosos de Murilo Mendes, essa seção do estudo de Moura abria assim a possibilidade de compreender as relações entre tal visão do amor e a concepção surrealista – já que o amor como meio de transformação da existência é um dado central das propostas da vanguarda francesa. A importância que o sentimento adquire na obra dos artistas reunidos em torno de André Breton levou Walter Benjamin, por exemplo, a afirmar que se trata de uma das formas de “iluminação profana” – a partir da qual se mobiliza energia para a transformação social. Em sentido semelhante, Peter Bürger, ao estudar obras do surrealismo francês, identifica o amor à “possibilidade de superação do indivíduo no coletivo” (apud Antunes, 2001, p. 143).

É por isso que, embora tenha como pressuposto o estudo realizado por Moura acerca do emprego de recursos poéticos de vanguarda na obra de Murilo Mendes (1995, p. 18-40), a comparação com o surrealismo ocupa parte importante deste trabalho. Trata-se de um esforço, estimulado pela aproximação temática, para evitar reduzir o movimento a questões estéticas – o que, segundo Peter Bürger, constituiria não apenas uma inadequação, mas também “uma

tomada de posição política”, na medida em que negligencia o vínculo com social, tão almejado por essa vanguarda (apud Antunes, 2001, p. 75). Procura-se, assim, não apenas mostrar como na obra muriliana a figura feminina e o encontro amoroso dão forma a um desejo de transfiguração do real equiparável em progressão e intensidade à proposta surrealista: objetiva-se também compreender em que medida o poeta mineiro acompanhou o sentido essencialmente político da tentativa de unir arte e vida – tendo-se em vista, mesmo assim, que, por razões históricas, o surrealismo jamais se poderia organizar no Brasil reproduzindo o modo como o fez na França. Procura-se, por isso, uma caracterização específica do posicionamento poético muriliano, sem ignorar que sua versão do surrealismo foi já apontada como conformista e conciliadora (Facioli, 1994, p. 174).

O estudo comparativo, realizado na primeira parte, faz-se principalmente entre escritos de André Breton e poemas de *As metamorfoses* – já que este é “o livro de Murilo Mendes que mais se aproxima da poética surrealista” (Moura, 1995, p. 72). O relevo conferido ao francês deve-se não somente “à posição dominante por ele ocupada dentro do movimento” (Bürger apud Antunes, 2001, p. 84), mas sobretudo às reflexões sobre o tema realizadas em *Nadja* (1928), *L’amour fou* (1937) e *Arcane 17* (1944). Conforme sugerem esses livros, o amor representa uma possibilidade de libertação: para os surrealistas, que viam o indivíduo como o resultado dos constrangimentos que a civilização burguesa impõe à subjetividade, trata-se de um meio que torna possível “o desmoronamento deste eu-cotidiano, de seu entendimento e de sua moral” – manifestação subjetiva de um efeito politicamente buscado (Bürger apud Antunes, 2001, p. 313).

Nesse jogo de forças, a mulher se torna figura decisiva – espécie de encarnação dos valores que a civilização ocidental sacrificou para que pudesse se erguer, como ainda o primeiro capítulo procura mostrar. Não à toa (para ficar com apenas um exemplo), em *Arcane 17*, escrito durante a Segunda Guerra Mundial, Breton afirma haver “chegado o momento de fazer valer as ideias da mulher em detrimento das do homem” (1985, p. 48) – de que seria prova o próprio conflito bélico, espécie de ponto máximo e insustentável de um projeto de mundo masculino.

Se as expectativas depositadas nas figuras femininas muitas vezes dão prova da influência do surrealismo na poesia de Murilo Mendes, há também momentos em que se afirma a inferioridade feminina – por vezes em um mesmo livro. É o caso de *O discípulo de Emaús*: enquanto um aforismo defende que “a mulher determina continuamente no mundo uma transformação maior do que todas as revoluções”, outro sustenta que “o homem é em grande parte culpado dos erros de sua companheira. O homem é o chefe, a cabeça da mulher.

Compete-lhe guiá-la, elevar seu nível de espírito [...]”. A figuração da mulher como mediadora na conquista da harmonia entre o indivíduo e a sociedade convive, assim, com a paráfrase de uma passagem bíblica de caráter reconhecidamente misógino (Efésios 5: 22-24).

Essa contradição, que poderia ser atribuída a fases distintas do poeta ou compreendida como convivência de diferentes perspectivas autorais, é estudada segundo a “articulação específica do antifeminismo que ainda rege a nossa cultura” – conforme propõe Howard Bloch em *Misoginia medieval e invenção do amor romântico ocidental* (1995, p. 11), ensaio que fornece o modelo para a leitura do discurso antifeminista verificável na obra de Murilo Mendes. A tentativa de compreender os nexos profundos dessa “lógica binária” implica discutir aquela que é a contradição mais característica do poeta saudado por Manuel Bandeira como “conciliador de contrários”³, a combinação entre surrealismo e catolicismo.

Para Bloch, uma sentença de teor elogioso como a que fornece o título a este trabalho – “A mulher é o grande campo artístico do homem”, também de *O discípulo de Emaús* –, deve ser lida, devido à generalização que propõe, segundo os parâmetros de um “discurso da misoginia” originado em uma “tipologia conjugal” que se mantém basicamente a mesma por dois mil anos (1995, p. 13; p. 39). A fonte das contradições, ensina o ensaísta, é ao mesmo tempo discursiva, cultural e social: embora seus enunciados se mantenham muitas vezes os mesmos (como sugere a paráfrase bíblica por Murilo Mendes), as razões para que o antifeminismo perdure devem ser compreendidas especificamente. Estimulado por esse modelo, o segundo capítulo deste trabalho procura compreender de que modo os poemas murilianos reproduzem a ideologia católica dos sexos, investigando ainda as implicações políticas de tal discurso na época. Com isso se busca elaborar um quadro ideológico completo, de que o retrato ambíguo da figura feminina constitui apenas uma parcela.

Para além de fornecer um produtivo fio para discutir “as duas bases mais importantes” sobre as quais, ao menos em determinada altura, se assenta a obra muriliana (Moura, 1995, p. 103), o estudo da representação da mulher talvez constitua o nexo mais claro entre a proposta de leitura da poesia amorosa e as questões do tempo presente – certa sensibilidade de época é comum, afinal, a essa discussão e à expansão atual do discurso feminista na sociedade brasileira. Mas a aproximação deve ser compreendida mais como tensão e menos como identificação, já que essa perspectiva contemporânea e a obra de Murilo Mendes colocam em cena modos conflitantes de pensar a cultura.

³ A fórmula está no poema “Saudação a Murilo Mendes”, incluída na seção “Homenagens poéticas” da edição *Poesia completa e prosa* (Bandeira apud Mendes, 1994, p. 53-54).

Essa dissonância se faz notar em mais de um nível neste trabalho. De um lado, há uma tensão interna à poesia muriliana, na qual se enfrentam, como o primeiro capítulo pretende demonstrar, duas concepções opostas a respeito da produção artística universal. Dando forma ao desejo de transformação do real, a influência do surrealismo traz a atitude de protesto, característica da vanguarda⁴, “contra a posição assumida pela arte na sociedade burguesa” (Bürger apud Antunes, 2001, p. 86). Ainda que o *Manifesto do surrealismo* proponha um cânone próprio⁵, o projeto vanguardista se volta contra a condição mesma da arte na sociedade burguesa (Bürger apud Antunes, 2001, p. 54). A poesia de Murilo Mendes, porém, como o primeiro e o segundo capítulo procuram mostrar, jamais abdica totalmente da aposta na cultura como uma “forma de sujeito universal”, isto é, como meio pelo qual a suspensão das contingências se torna possível, colocando em comunicação sujeitos ligados simplesmente pela “humanidade comum” (Eagleton, 2011, p. 60).

Do outro lado está a tensão gerada pelo fato de que atualmente a concepção dominante de cultura não se identifica nem ao enfrentamento vanguardista, nem a um patrimônio comum à humanidade – e sim à contestação daquilo que se considera um universalismo aristocrático. Como postula Terry Eagleton em *A ideia de cultura*, “estamos presos, no momento, entre uma noção de cultura debilitantemente ampla e outra desconfortavelmente rígida”. Se tradicionalmente “cultura” designava o espaço, formado por um conjunto de produções humanas, onde era possível o encontro com uma suposta essência universal, “desde a década de 1960”, esclarece o autor, a palavra

foi girando sobre seu eixo até significar quase exatamente o oposto. Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional – em vez da transcendência desta. E já que essas identidades todas veem a si mesmas como oprimidas, aquilo que era antes concebido como um reino de consenso foi transformado em um terreno de conflito (Eagleton, 2011, p. 60).

Isso quer dizer, em primeiro lugar, que não é possível ao crítico, sobretudo em tempos de ampla discussão sobre a representatividade feminina na sociedade, simplesmente colar-se à elevada visão muriliana da cultura e ignorar que alguns dos poemas amorosos reproduzem uma visão politicamente comprometida da mulher – especialmente quando a proposta era a de um lirismo humanista e libertador. O feminismo, afinal, é uma das principais forças que

⁴ Em texto dedicado a René Magritte, Murilo Mendes reconhece essa característica da vanguarda, embora relativize seu destino na história do movimento: “O surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura” (1994, p. 1255).

⁵ Marquês de Sade, Victor Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Aloysius Bertrand são alguns dos autores elencados no *Manifesto do surrealismo* (1924).

fazem da cultura “moeda corrente do combate político” (Eagleton, 2011, p. 61): sua visibilidade tem sido considerada inclusive por meios comerciais que até bem pouco se valiam confortavelmente da submissão da mulher (como a publicidade)⁶.

Mas quer dizer também, em segundo lugar, que as ferramentas advindas dessa concepção serão quase sempre parciais, como mostram exemplos históricos de naturezas diversas. Um deles, referido no segundo capítulo, é o do movimento sufragista brasileiro, que na década de 1930 conquistou o direito de voto para as mulheres associando-se a forças conservadoras e tradicionalistas. Outro diz respeito aos caminhos dos estudos literários.

Os debates sobre o cânone, realizados nos Estados Unidos desde a década de 1960, tiveram início com movimentos como o feminista e o negro, que, reconhecendo sua baixa representatividade na literatura, passaram a denunciar uma política de exclusão reconhecida no seio da cultura. “Aquilo que parecia inscrito na própria ordem das coisas e da história de repente apresentou-se como coação de liberdade, uma elite que controlava o conjunto dos textos que valia a pena estudar”, resume Alcir Pécora, em texto que traduz para a literatura o processo verificado na cultura de modo geral⁷. Como resultado da explicitação dessa “política de hierarquias culturais”, também as obras literárias perderam a capacidade de se oferecer como espaço em que se poderia meditar a respeito da natureza humana sem a interferência de elementos contingentes. Assim, mesmo os partidários de uma visão universalista da cultura tornaram-se incapazes de ignorar tais reivindicações: “a literatura perdeu definitivamente a velha isenção metafísica que a supunha acima do jogo sujo”, afirma Pécora.

Num contexto em que a literatura é mais um discurso em que se associam diretamente identidade do sujeito e luta política, soa anacrônica a confiança de caráter universalista que Murilo Mendes deposita na palavra poética. Mais que isso: a visão que a poesia muriliana veicula da literatura faz frequentemente lembrar, por contraste, a “perda da centralidade da literatura na literatura globalizada” – processo no qual o debate sobre o cânone assume, segundo Pécora, importante papel. Outros fatores enumerados pelo crítico são: (1) a crise do Estado nação, já que a literatura conquistou a postulada centralidade no século XIX – momento em que ajudou a construir a ideia de nação, através da qual assegurou a sua própria importância; (2) a “absolutização do presente”, que, estudada principalmente pelo historiador

⁶ Para um sumário das conquistas feministas alcançadas recentemente no Brasil, consultar o texto “Feminismo no Brasil, atual e atuante”, de Cecília M.B. Sardenberg (*Carta Capital*, 1º de junho de 2010. Disponível em <http://brasileiros.com.br/2010/06/feminismo-no-brasil-atual-e-atuante/>. Acesso em 14 de setembro de 2016).

⁷ O texto é transcrição de uma conferência feita pelo autor na abertura do ano letivo 2014-2015 na Universidade de Coimbra. Intitula-se “A musa falida” e está publicado no primeiro número da revista *Peixe elétrico*. Como a edição é eletrônica, não é possível identificar as páginas de onde foram extraídas as citações.

François Hartog⁸, opõe-se, nas palavras de Pécora, “à orientação teleológica da história moderna”, forjando uma noção de futuro que equivale a “aquilo que, quando vier, não haverá nada que dure menos”; (3) o questionamento à representatividade da literatura, decorrente sobretudo do que chama de “peripécia epistemológica” gerada pelos estudos de Wittgenstein.

Esse último fator, porque representa um importante componente da “angústia” implicada no desenvolvimento da tese, merece ser retomado menos sinteticamente. Trata-se, nas palavras de Pécora, de uma “dura crítica que postula que a linguagem muitas vezes não representa nada a não ser as suas próprias condições de operar em situações concretas com vistas a fins determinados”. Essa “redução da expectativa representacional da literatura” tem consequências cuja descrição vale a pena reproduzir:

A generalização da crítica de representação do real gera um tipo de efeito de insegurança interpretativa, muito diverso daquele experimentado por um jovem investigador até os anos 1960 ou 1970. [...] Dotados desses instrumentos [modelos críticos como o marxista e o psicanalítico] a que atribuíamos um grande poder explicativo, tributários de um grande consenso entre os acadêmicos, nós também tínhamos suficiente confiança para exercer juízos seguros sobre as obras que examinávamos. No entanto, a irradiação extensiva da crítica da representação, mostrando que a linguagem não transcende os diferentes usos que admite nas mais diversas circunstâncias, causou um choque nessa confiança paradigmática (Pécora, 2015).

O resultado é a impressão geral de que as humanidades não passam de uma somatória de pontos de vista concorrentes entre si – ou, novamente nos termos de Pécora, diante do questionamento aos “grandes paradigmas de interpretação científica da representação histórica e subjetiva, ocorre uma evidente perda de universalidade e de autoridade do juízo crítico das obras de arte”.

Some-se a tensão gerada por um objeto de estudo que coloca o intérprete em confronto direto com a perda da centralidade da literatura a apelos como aqueles exercidos pelo noticiário vertiginoso a respeito da disputa pela Presidência da República (que o clichê insistiu em comparar ao roteiro de um seriado norte-americano, mas cujo entendimento profundo exigia um leitor tão atento, paciente e desconfiado quanto o de poesia). O resultado é o desejo ansioso por uma “ideia de construção” capaz de reunir o impulso de participação no rumo dos acontecimentos à lenta emancipação que os estudos literários podem de algum modo ajudar a conquistar.

⁸ Pécora se refere ao livro *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.



O desejo de síntese, surgido na rotina individual do pesquisador, poderia transformar-se em energia de trabalho – em “imperativo imaginário”, para empregar a formulação com que Alcir Pécora se refere ao que “nos atrai de uma obra a outra, e nos atrai para escolas, universidades, museus, conversas etc., que, no fundo, passam a ser o que há de mais importante para nós”. Diante da inexistência de uma instituição em que o enfrentamento coletivo dessas questões se torne possível, porém, o anseio por construção pode-se tornar simplesmente desgastante.

Para além do fato de que os estudos literários hoje se assemelham a um mostruário diante do qual o interessado deve-se mover segundo suas preferências e inclinações pessoais, há as limitadas condições de realização do trabalho impostas pela configuração atual da universidade. Essas condições são tanto as materiais – como o acesso às fontes de pesquisa, que no caso deste trabalho somente entre 2015 e 2016 permaneceu encerrado durante oito meses⁹ – quanto as menos tangíveis. As ferramentas de avaliação hoje adotadas, se por um lado garantem a sobrevivência financeira dos programas de pós-graduação, por outro constituem o instrumento a partir do qual a universidade torna cada vez mais firme sua adesão a valores incompatíveis com a produção do conhecimento – a produtividade e a eficiência, responsáveis por minar os vínculos de solidariedade e a vida coletiva.

Antes que se faça alguma objeção ao fato de uma tese sobre a poesia amorosa de Murilo Mendes propor uma denúncia do neoliberalismo na universidade brasileira, vale a pena lembrar que o pesquisador não é um novo Prometeu a quem cabe, a cada trabalho de pesquisa, o enfrentamento solitário do sistema, ao qual deve oferecer um esforço sempre reiniciado e desconhecedor da acumulação coletiva. Ainda assim, ficará condenado a repor individualmente aquilo que a (ameaça à) coletividade consumiu se não se tornar consciente das condições em que trabalha – e portanto resistente à sua naturalização. Nos mais excelentes casos, afinal, vale para o crítico aquilo que Carlos Drummond de Andrade observou a respeito

⁹ A Biblioteca Florestan Fernandes manteve-se fechada durante dois meses em 2016 devido à greve; em 2015, a seção de literatura brasileira permaneceu encerrada de fevereiro a agosto por causa de sinais de contaminação. Um breve sumário deste caso pode ser consultado nesta matéria do *Jornal do Campus*: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2015/08/colecao-que-contaminava-biblioteca-da-fflch-e-movida-para-subsolo/>.

de um amigo e colega: “... o poeta não é portador do fogo sagrado, mas o precavido possuidor de uma lanterna de bolso, que abre caminho entre as trevas do dicionário”¹⁰.

Para observar criticamente o modo como se organiza o trabalho acadêmico hoje, é esclarecedor o artigo “Néolibéralisme et subjectivation capitaliste”, de Pierre Dardot e Christian Laval, que expõe como a característica básica do neoliberalismo – a produção de um novo modo de subjetivação – se manifesta com clareza nas instâncias em princípio não identificadas ao mercado, como os hospitais e a universidade. Trata-se, como mostram os autores, de um projeto político que vincula o sucesso da sociedade capitalista à capacidade individual de exercer o autocontrole e gerenciar a própria performance.

O principal meio pelo qual duas regras de ouro do comércio de mercadorias – a inovação e o baixo custo – passam a comandar instituições não mercadológicas são as ferramentas de avaliação quantitativa. A origem do problema não reside, como argumentam os autores, na adoção da medida quantitativa em si, e sim no uso que se faz de tal sistema. A “disciplina contável dos indivíduos” naturaliza a eficiência, permitindo que expectativas subjetivas se equiparem às necessidades do mercado, em um verdadeiro combate ao ócio e à preguiça. Os sujeitos se tornam ativos, buscam soluções com autonomia e tornam-se mais responsáveis pelo seu trabalho: “o trabalhador é obrigado a ‘dar o seu melhor’, a mobilizar toda a sua subjetividade. Quer-se que faça, ‘de bom grado’ e ‘de livre e espontânea vontade’, o que se espera dele sem lembrá-lo a todo tempo o que ele deve fazer e como fazer”¹¹.

Para que se interiorize dessa maneira, a concorrência vale-se de dois recursos: a rivalidade, de modo que a partir da competição os indivíduos sejam levados a “livremente” melhorar sua performance, e o medo de uma avaliação negativa por parte de um superior hierárquico¹². A transposição da concorrência se verifica na “obsessão do rendimento em

¹⁰ A afirmação se refere a Américo Facó, e foi feita no comentário crítico que Drummond dedicou a *Poesia nobre*, saído em 1951. O texto está publicado em *Passeios na ilha* (São Paulo: Cosac Naify, 2011).

¹¹ Quando a tradução for minha, apresentarei o texto original em nota de rodapé: «Le salarié est obligé de «donner tout ce qu’il a», de mobiliser sa subjectivité tout entière. On voudrait qu’il fasse de son «plein gré», en «pleine liberté», ce que l’on attend de lui sans avoir à lui rappeler tout le temps ce qu’il doit faire et comment il doit le faire» (Dardot e Laval, 2010). Consultei a versão eletrônica, razão pela qual não indico as páginas.

¹² Esses dois recursos que caracterizam o mundo do trabalho são discutidos como regra de funcionamento dos *reality shows*, que no livro *Rituais de sofrimento* Sílvia Viana (São Paulo: Boitempo, 2013) estuda como a transposição, para o entretenimento televisivo, do princípio da concorrência que governa a subjetividade contemporânea. A argumentação é fascinante e dotada de extraordinária “força de revelação”, como apontou uma resenha à obra (OTSUKA, Edu Teruki; RABELLO, Ivone Daré. “Livro dissecar os ‘rituais de sofrimento’ dos realities shows”. *Caros amigos*, 20 de fevereiro de 2013. Disponível em <http://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/2669-livro-disseca-os-rituais-de-sofrimento-dos-realities-shows>. Acesso em 20 de maio de 2016).

curto prazo” e na “exaltação da autonomia sem limite”. O modelo é uma subjetividade “contável, consagrada à sua própria extenuação”¹³.

Esse modelo de subjetivação transforma o trabalhador em um “empreendedor” ou um “empresário de si mesmo”, gerando alto nível de sofrimento¹⁴. No caso da pesquisa acadêmica, o processo pode minar duas das mais decisivas condições de trabalho: o respeito a um tempo subjetivo, necessário à decantação do conhecimento, e a cooperação intelectual¹⁵. Enquanto o lento processo de elaboração se dá, ao menos em parte, de modo individual e solitário, a construção efetiva de conhecimento é coletiva¹⁶: sem ela, o acúmulo é meramente subjetivo, e o que poderia ser um esforço conjunto permanece desarticulado e esfacelado¹⁷.



Diante desse cenário e da angústia coletiva por ele provocada, este trabalho precisou desenvolver uma “ideia de construção” própria – a de que a poesia de Murilo Mendes teria passado, ela mesma, por um processo de aprendizagem. As marcas desse processo se fazem especialmente visíveis na aliança profunda entre a visão da mulher e o sentimento da história. Enquanto o discurso da misoginia tem como propósito “tirar as mulheres individuais da esfera

¹³ No original : «une subjectivité comptable, vouée à sa propre exténuation» (Dardot e Laval, 2010).

¹⁴ Outra abordagem esclarecedora é a de Christophe Dejours, em *A banalização da injustiça social* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007). Partindo da constatação de que o desemprego e o sofrimento por ele gerado aumentam, e que “nem todos partilham hoje do ponto de vista segundo o qual as vítimas do desemprego, da pobreza e da exclusão social seriam também vítimas de uma *injustiça*”, o autor propõe responder por que há uma “clivagem entre sofrimento e injustiça”. As respostas são buscadas nas relações de trabalho, que, segundo o autor, hoje se pautam pela “banalidade do mal”, conforme descrita por Hannah Arendt. Embora a investigação seja feita em empresas francesas, a análise ilumina também a realidade brasileira – em sua dimensão cotidiana, e não apenas empresarial.

¹⁵ Vale lembrar que a escassez de recursos é um fator que agrava esse processo, como a rotina da própria universidade pode comprovar – no caso dos programas de doutorado, o exemplo mais cabal talvez seja o da verba para internacionalização, já que a insuficiência dos recursos leva os colegas a competirem com os próprios colegas pelas poucas oportunidades existentes. O fato de eu mesma ter sido beneficiária de um desses editais, se não permite ter dúvidas quanto à oportunidade de aprendizado representada pelo contato com o exterior, não mina o desejo de indagar sobre a possibilidade de evitarmos que a escassez de recursos necessariamente implique injustiças.

¹⁶ Cf. DURÃO, Akcelrud Fábio. “Perspectivas da crítica literária hoje”. *Sibila*. 23 de março de 2016. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/perspectivas-da-critica-literaria-hoje/12433>. Acesso em 23 de maio de 2016; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. “Precisamos falar sobre a vaidade na vida acadêmica”. *Carta Capital*, 24 de fevereiro de 2016. Disponível em: www.cartacapital.com.br/sociedade/precisamos-falar-sobre-a-vaidade-na-vida-academica. Acesso em 23 de maio de 2016.

¹⁷ Esta talvez seja a melhor altura para afirmar que a disciplina “Aspectos estético-sociais do Brasil contemporâneo”, ministrada por Ivone Daré Rabello e Edu Otsuka no primeiro semestre de 2015, no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, forneceu a inspiração, a estrutura e a maior parte da bibliografia para este breve ensaio introdutório. O curso não apenas teve grande “força de revelação” como demonstrou a possibilidade de outra forma de trabalho, já que as exposições foram quase sempre conjuntas, resultantes do trabalho efetivamente coletivo entre os dois professores. Este modo de trabalhar já não seria pouco para um contexto em que vaidade pessoal e depressão funcionam como positivo e negativo no retrato do individualismo acadêmico.

dos eventos” (Bloch, 1995, p. 13), assumindo assim um ponto de vista supra-histórico, o retrato emancipador da mulher se faz sentir como uma individualização progressiva, em correlação com um aprendizado da história. “O contrário da misoginia não é nem uma generalização negativa equivalente sobre os homens [...] nem amar todas as mulheres [...], mas algo da ordem de se perceber as mulheres como indivíduos, ou evitar afirmações gerais”, sintetiza Howard Bloch (1995, p. 13).

Dispostos em ordem cronológica, os poemas cujas análises encabeçam os capítulos desta tese revelam uma particularização cada vez mais acentuada da figura feminina e um trabalho cada vez mais complexo da dimensão temporal. Assim, “Metafísica da moda feminina”, de *A poesia em pânico* (1936-1937), analisado no segundo capítulo, faz homenagem a uma mulher não nomeada, em um presente que se quer sempiterno; “Estudo para uma Ondina”, de *As metamorfoses* (1938-1941), cuja leitura abre o primeiro capítulo, equilibra-se entre uma amada que ora pode ser Ondina, ora pode representar uma ondina, ninfa das águas, num tempo que se quer entre o histórico e o mítico; “Ana Luísa”, de *Mundo enigma* (1942), lido no terceiro capítulo, trata da relação que o poeta estabelece com uma mulher que traz apenas na memória. A título de encerramento, “Grafito para Ipólita”, de *Convergência* (1963-1966), um dos mais impressionantes poemas murilianos, é analisado como síntese exemplar dos aspectos que compõem essa aprendizagem do mundo histórico¹⁸.

A hipótese encontra respaldo em *Sonetos brancos* (1946-1948), livro considerado o “marco da conversão neoclássica de Murilo Mendes” (Camilo, 2013-2014, p. 134) e dotado de caráter de experimentação, já que reúne vinte e dois sonetos – forma até então empregada uma única vez na obra do autor¹⁹. Ainda que a forma fixa seja passível de associação com certo tradicionalismo, não parece disparatado imaginar que o conjunto corresponda a uma disciplina auto-imposta pelo poeta, que procura submeter-se à contenção sem abdicar integralmente de temas e procedimentos que lhe são caros (como as referências ao tempo presente e as imagens de inspiração surrealista).

O tom meditativo torna-se muitas vezes metalinguístico – e, em um caso como o de “Elementos”, toma por objeto o tema discutido neste trabalho: “Quantas coisas que amo me

¹⁸ O que acaba por de certo modo equivaler à demonstração poética de algo que o poeta afirmou certa vez em entrevista: a de que teria descoberto o “sentido da história” em 1953, durante visita à cidade espanhola de Toledo (Mendes apud PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*: 2.ª série, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 248).

¹⁹ Em “Soneto do dia 15”, de *História do Brasil* (1932). Nele parece falar o imperador Dom Pedro II, concordando em afastar-se após a Proclamação da República por Deodoro da Fonseca. O emprego da forma fixa tem caráter claramente satírico, como testemunham os tercetos: “Pensar não quero, obrigado./ Tratem bem de meus moleques./ Estou fazendo um soneto:// O papel está acabando,/ Chego já no último verso,/ Já lhe cedo o meu lugar”.

apavoram/ E outras indiferentes me elucidam./ Desde menino descobri a mulher,/ E à sua sombra hostil e fascinante// Criei terror. A bola de cristal/ Olhava-a fixamente, maginando:/ Via maio se abrir, peixes rodavam/ No fundo azul das solidões marinhas”. Ainda mais ilustrativo do processo de aprendizagem é, no entanto, o seguinte soneto; o comentário, longe de pretender esgotá-lo, serve também como esclarecimento dos traços que determinaram a seleção dos poemas pertencentes ao corpus deste trabalho:

Mulher dormindo

- 1 No teu leito de silfos e de sonho
- 2 Dormes, pendida a máquina do braço.
- 3 Uma vasta arquitetura de montanhas
- 4 Ergue defronte a sua construção.

- 5 Acerco-me de ti a passos lentos,
- 6 Medindo o gozo de teu respirar.
- 7 Súbito, feroz, de mim se aparta
- 8 A forma com que antigamente fui.

- 9 Na verdade inda ignoro tua essência:
- 10 Uma nuvem de códigos nos envolve
- 11 Que tento decifrar nesse abandono

- 12 Do teu corpo, camélias e coral.
- 13 Já que dormes, irei me revelar
- 14 O início do teu ser, íntimo a ti.

O efeito geral da composição é arcaizante: ao retorno à forma do soneto correspondem a sintaxe sofisticada (a exemplo do período disposto entre os versos terceiro e quarto), o vocabulário incomum (“silfos”, “inda”) e, sobretudo, a retomada de um motivo fundamental à poesia romântica, o da amada adormecida²⁰. A respeito desse modo de figurar a mulher, que entende como sintoma de fuga diante do medo, Mário de Andrade, estudando poetas do Romantismo brasileiro no conhecido ensaio “Amor e medo”, sustenta: “O poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugindo dos pavores que o perseguem” (Andrade, 2000, p. 75)²¹. A retomada tardia do tema por Murilo Mendes empresta-lhe, porém, novas significações.

²⁰ Impossível não lembrar o poeta a respeito de quem Mário de Andrade afirmou: “A imagem da amada dormindo pode-se dizer que é toda a obra de Álvares de Azevedo, tão abundantemente frequente a criação dele”. Ainda que o soneto não faça referência direta ao autor do Romantismo brasileiro, vale mencionar outro momento da obra de Murilo Mendes em que sua presença se faz sentir – o fragmento “A lagartixa”, de *A idade do serrote*, que recorda poema homônimo de Azevedo (Cf. Loureiro, 2009, p. 184-185).

²¹ Antonio Candido, discutindo o ponto de vista de Mário de Andrade, não chega a discordar, mas sustenta se tratar de uma “condição normal do adolescente burguês e sensível em nossa civilização [...], a dificuldade inicial de conciliar a ideia de amor com a da posse física” (2006, p. 499).

Se tradicionalmente o sono determina a expectativa de prazer do sujeito, como um jogo que se instaura entre a presença e a ausência da amada, no poema muriliano as atenções parecem recair sobre a representação – “uma nuvem de códigos nos envolve”. Testemunha disso é o segundo verso da segunda estrofe: com o fragmento o “gozo do teu respirar” desloca para a respiração da amada a satisfação do eu lírico²², aludindo assim à transferência de prazer recorrente na tradição; ao mesmo tempo, porém, com o verbo “medir”, identifica a atitude do sujeito a um tipo de cálculo. As formulações não excluem o campo próprio dos afetos, e os códigos que envolvem os amantes bem poderiam aludir a regras de conduta ou cortesia. No entanto, trata-se claramente de avaliar a imagem dessa mulher, para além de retratar uma experiência íntima.

Desde o início o poema, não à toa, revela-se produto de um enquadramento: justapõe a horizontalidade imóvel da personagem à verticalidade animada da paisagem; coloca em confronto a visão delicada da mulher adormecida e a vastidão bruta das montanhas, de cuja “arquitetura” se destaca a “construção”. Desse modo se dá relevo à existência de perspectiva – o que a segunda estrofe torna patente quando o eu lírico coloca-se a si mesmo na cena que apresenta.

Essa segunda estância repete a estrutura cindida da anterior. Enquanto o dístico inicial confirma a atmosfera etérea de um ambiente organizado em torno da mulher (o que também remonta à tradição), os outros dois versos narram de modo repentino a dissociação vivida pelo eu lírico. Se a forma do soneto pode geralmente ser identificada a um desenvolvimento lógico ou ao menos progressivo, o caso aqui é francamente outro: o paralelismo entre os dois quartetos (gerado pela correlação semântica entre os dísticos iniciais) acarreta uma espécie de andamento paratático. Mesmo assim, a experiência do sujeito é o que permite a passagem para um tom meditativo. Dirigindo-se à amada, o eu lírico tem agora uma experiência de interiorização. O movimento fica assinalado no uso dos pronomes: a primeira estrofe dedica-se aos domínios de um “tu”; a seguinte se concentra na primeira pessoa; na terceira estância, adota-se pela primeira (e única) vez a primeira pessoa do plural, tomada como uma espécie de objeto da reflexão.

O mergulho na interioridade dá-se não como a revelação de um sujeito amoroso, mas como o anúncio de expectativas poéticas²³ – o que se inscreve na forma mesma do soneto,

²² Candido anota a “recorrência do substantivo *gozo* e do verbo *gozar* como um dos lugares comuns que descrevem a mulher” na obra de Álvares de Azevedo (2006, p. 499, grifos do autor).

²³ Estudando o poema “A bela adormecida”, de Américo Facó (de *A poesia perdida*, 1951), em comparação com “La dormeuse”, de Paul Valéry (de *Charmes*, 1922), ambos tratando do tema da mulher dormindo, Luciano Santos sustenta algo semelhante – que nos dois casos se trabalhe mais com a imagem do que com a própria

espécie de fôrma que contém a crise experimentada pelo eu lírico. A formação do par assemelha-se a um problema de linguagem ou interpretação (“tento decifrar”); de modo semelhante, assim como o eu está diante de algo que deseja decifrar, o poema se torna um enigma. A estrutura justaposta dos quartetos parece reproduzir, nesse sentido, a perplexidade do próprio sujeito diante da mulher.

O anúncio no dístico final parece então remeter à revelação de uma forma futura – diferente daquela que o eu lírico caracteriza como a “forma com que antigamente fui”. A esse novo conhecimento da “essência” da mulher corresponde uma nova configuração do par; o sono dela, como sugere o fragmento “já que dormes”, é condição para que o processo aconteça. Por fim, a promessa de revelação funciona como verdadeiro arremate, confirmando o deslocamento do motivo romântico: não se trata apenas de *velar* o sono da amada, mas também de *desvelar* um novo conhecimento sobre a mulher.

Parece pouco, por isso, supor que a retomada do motivo romântico se limite a um “retrato do adiamento da sexualidade” (Sant’Anna, 1984, p. 163), ou que o poema vise meramente “a manter separados esses dois domínios do sentimento amoroso, preservando o espiritual do contato com o físico”, como afirma Paulo Franchetti a respeito de Álvares de Azevedo (2006). O sono da mulher assemelha-se, no poema muriliano, a uma espécie de hibernação – algo como um período de latência para a meditação sobre a relação entre o sujeito lírico e a mulher, anunciado no fecho.

A suspensão da interação como uma promessa de reencontro pode ser lida no contexto da obra muriliana, por diversas razões que este trabalho espera apresentar, e que se podem sintetizar a partir do soneto. Em termos dos elementos convocados para a descrição da figura feminina, “a máquina do braço” e o corpo de “camélias e coral” fazem lembrar a influência das vanguardas europeias sobre o poeta: neste caso, o modo surrealista de aproximar a amada à natureza; naquele, a fusão entre o inanimado e o feminino nas pinturas de De Chirico. A seleção de elementos capazes de retratar a mulher representa uma preocupação da poesia muriliana, como se pode inferir da diversidade de fontes buscadas pelo poeta (as quais se esperam aqui identificar).

mulher: “Em ambos os poemas, a mulher que dorme é o eixo a partir do qual se estabelecem campos de força que se tensionam: presença/ausência, imobilidade/movimento, o patente/o latente, imanência/transcendência”. Essa “atmosfera de abstrações e ambivalências”, criada por um sujeito em movimento que observa a amada imóvel, por um homem desperto que descreve a mulher adormecida, por um sujeito que retoma o corpo feminino como objeto de contemplação, leva a outro “estrato de significações”. Santos esclarece: “os poemas sugerem o tema da própria expressão poética, notadamente o equilíbrio entre forma e significado, ou seja, a tensão entre a concreta manifestação textual e a volátil elaboração de sentido, processos interdependentes que confluem na leitura do poema”. O resultado, defende, é uma alegoria da “desventura do indivíduo no torvelinho de angústias, contradições, frustrações, impermanência e desamparo da modernidade” (Santos, 2013, p. 147-151).

A atitude lírica do sujeito, além disso, remete para uma configuração recorrente na obra de Murilo Mendes. Nos quartetos, o eu se coloca diante da amada, tomando-a ao mesmo tempo como interlocutora e objeto; nos tercetos, dirige-se a ela como quem conversa consigo mesmo, superando, pelo caráter meditativo, a distância implicada na descrição. Se os poemas murilianos identificados ao tema amoroso muitas vezes se caracterizam pela apóstrofe lírica – isto é, se dirigem a um tu identificado à amada (Kayser, 1976, p. 377) –, a passagem de uma tendência descritiva, identificada à enunciação lírica (Kayser, 1976, p. 376), para a interiorização – “atitude fundamental da canção” (Kayser, 1976, p. 380) – participa de uma história interna à obra do autor, como se espera demonstrar.

Essa história interna pode-se escrever com termos, aliás, de “Mulher dormindo”. Ao retratar o sono da amada como uma imagem da separação corporal entre os amantes – embora o sujeito permaneça diante da mulher –, o soneto participa de um afastamento progressivo entre o par: enquanto poemas de *As metamorfoses* dedicam-se ao encontro amoroso, descrevendo as vivências na companhia da amada, versos de *Mundo enigma* se questionam sobre as relações entre ausência da amada e composição poética, extraindo canção e reflexão da falta amorosa. Sem considerar, por ora, o que ocorre em *Poesia liberdade*, o poema poderia representar uma espécie de desfecho para essa história de distanciamento entre o sujeito lírico e a mulher.

Mais do que isso, porém, esse poema de *Sonetos brancos* antecipa o recuo que o tema amoroso sofrerá na obra muriliana a partir de então. Na sequência de livros para os quais representou centro de atenções, o amor passa a surgir apenas em imagens particulares, ou subordinado a outros interesses. Em *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), cantam-se, por exemplo, “Dirceu e Marília,/ Unidos além da história/ Pela morte, não pelo amor” – como integrantes da mitologia da cidade mineira. Em *Parábola* (1946-1952), o sujeito, confessando-se ferido por “bacantes em espuma e fúria”, traveste-se de Orfeu e anseia pelo abraço de Eurídice. Em *Siciliana* (1954-1955), as figuras femininas são ou “mulheres de negro [que]/ velam a própria juventude” ou a “marionete de Palermo”. Em *Tempo espanhol* (1955-1958), estão Santa Teresa de Jesus, “A virgem de Covet”, “As carpideiras” – todas obras plásticas ou figuras da cultura.

Porque o tema ressurgiu em poemas de *Convergência* (1963-1966) e, na prosa, em *A idade do serrote* (1965-1966) com particularidades que se esperam aqui demonstrar, não é despropositado dizer que se trata de um período de latência, durante o qual a poesia amorosa de Murilo Mendes sofre uma espécie de elaboração. Compreender essas particularidades e o sentido dessa elaboração é um dos objetivos centrais deste trabalho.



A exemplo do que ocorre em “Mulher dormindo”, os poemas analisados nas aberturas de capítulo trazem um eu lírico que se dirige a um tu – caracterizando-se, assim, pela apóstrofe lírica. Os três poemas – “Estudo para uma Ondina”, “Metafísica da moda feminina” e “Ana Luísa” – são ainda marcados por traços que autores como Emil Staiger e Anatol Rosenfeld identificam como épicos, e que Wolfgang Kayser toma como característicos da atitude lírica da “enunciação”: “o eu defronta-se com alguma coisa, alguma coisa que existe, apreende-a e exprime-a” (1976, p. 377).

Esses traços adquirem grande importância nas leituras de poemas propostas neste trabalho, objetivando iluminar, a partir de aspectos estilísticos, a existência de contradições no projeto poético do autor, isto é, limitações que os poemas contrapõem às suas próprias aspirações. Isso se traduz principalmente em uma tendência para a apresentação, que implica a observação desde o exterior, quando a “disposição afetiva lírica” que marca o sentimento amoroso tradicionalmente se faz sentir como convite à fusão. “Em poesia lírica não há distanciamento”, afirma Staiger (1997, p. 51), proposição que os poemas amorosos de Murilo Mendes irão contrariar ao menos até *As metamorfoses*, como ilustram as composições analisadas neste trabalho.

Enquanto “quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição” (Staiger, 1997, p. 56), o poeta épico é aquele que, dirigindo “a vista de preferência para fora” (Staiger, 1997, p. 85), necessariamente assume um ponto de vista, uma perspectiva – a marca mesma de sua distância em relação aos acontecimentos apresentados. Esse modelo, transposto para a poesia de Murilo Mendes, permite questionar, a partir dos poemas amorosos em que há resistência à dissolução, o ponto de vista em que se situa o sujeito – o qual este trabalho procura caracterizar a partir de conteúdos como, por exemplo, os fornecidos pelo catolicismo. Os termos apresentados por Staiger ajudam inclusive a iluminar a relação que a poesia muriliana estabelece com as artes plásticas, já que, como afirma o autor, o estilo épico se baseia sobretudo na “força criadora da visão” (1997, p. 86).

A despeito da centralidade da noção de aprendizado para este trabalho, não é ele que determina a estrutura da tese. Há dois aspectos que a redação procura preservar: em primeiro lugar, o percurso do esforço interpretativo, que, tendo partido da proposta de leitura de poemas amorosos, deixou-se levar por provocações relacionadas ao estudo do surrealismo, indagando sobre as relações entre poesia e realidade e procurando modos de ampliação de

horizontes. Segundo, a noção de que há algo realmente contraditório na combinação entre surrealismo e catolicismo proposta pela poesia de Murilo Mendes – contradição que o recorte temático pretende tornar produtiva ao questionar a representação da mulher.

O primeiro capítulo, “Entre o mito e a história”, dedica-se, assim, a compreender a influência do surrealismo sobre a poesia de Murilo Mendes não apenas a partir das semelhanças, mas também das diferenças, buscando reconhecer seus limites. A atenção se concentra, como afirmado, em poemas de *As metamorfoses*, mas recorre a outros livros quando necessário – especialmente a *O visionário* (1930-1933) e *Os quatro elementos* (1935).

O segundo capítulo, “Da história ao mito”, dedicado ao catolicismo, tem o espectro mais amplo: concentra-se sobretudo em *A poesia em pânico*, mas discute uma composição de *Poesia liberdade* (1943-1945) e analisa a trajetória muriliana de *Poemas* (1925-1929) a *Os quatro elementos*. Nele se realizam três movimentos principais a fim de compreender como na obra de Murilo Mendes a mulher pode ser retratada ao mesmo tempo como a mediadora na conquista da harmonia entre o indivíduo e a sociedade e aquela que deve se submeter a seu par: (1) identifica-se como poemas murilianos reproduzem a ideologia católica dos sexos, (2) efetua-se um recuo crítico com o objetivo de mostrar que a religião tem uma história própria no interior da poesia muriliana e (3) propõe-se um perfil ideológico de Murilo Mendes com o intuito de posicioná-lo politicamente na época.

Por fim, o terceiro capítulo, “Um mito para a história”, mais fechado na leitura de poemas, vale-se de composições de *Mundo enigma* e *Poesia liberdade* com o objetivo de elucidar a nova relação que a poesia muriliana estabelece com a história, valendo-se sobretudo do que Murilo Marcondes de Moura estuda a respeito das relações entre a poesia de Murilo Mendes e a Segunda Guerra Mundial. O trabalho se conclui, como já apontado, com a análise de um poema de *Convergência*, “Grafito para Ipólita”, abarcando assim a obra poética em língua portuguesa em que Murilo Mendes cantou a mulher e o amor.

A passagem de um ponto de vista supra-histórico, de origem católica, para a consciência de que o ofício poético está, como toda construção humana, sujeito ao tempo histórico, além de representar um aprendizado amplo, que incorpora o problema da representação da mulher, torna-se ainda índice do valor que uma poesia como a de Murilo Mendes pode ter em tempos de desmonte universitário, esvaziamento da vida coletiva e fim da ingenuidade quanto à capacidade de resistência representada pela área da cultura. Se não ilumina diretamente as dificuldades do tempo presente, decerto estimula, ainda que lenta e hesitantemente, o encontro do intérprete com a história – lição que transcende qualquer compromisso acadêmico.

A despeito do caráter definitivo de que se reveste uma tese de doutorado, este trabalho tem a consciência de ser apenas uma “ideia de construção” – distante, ainda, da solidez dos edifícios, mas instruído quanto à importância de sua fundação.

Capítulo 1. Entre o mito e a história

A dificuldade em apreender diretamente o sentido de um poema não raro é proporcional, na obra de Murilo Mendes, à força de sua beleza. “Estudo para uma Ondina”, de *As metamorfoses* (1938- 1941), esconde, sob o idílico encontro do eu com uma mulher-sereia, múltiplos segredos:

- 1 Esta manhã o mar acumula ao teu pé rosas de areia,
- 2 Balançando as conchas dos teus quadris.
- 3 Ele te chama para as longas navegações:
- 4 Tua boca, tuas pernas, teu sexo e teus olhos escutaram.

- 5 Só teus ouvidos é que não escutaram, ondina.
- 6 Minha mão lúcida sacode a floresta do teu maiô.
- 7 Ao longe ouço a trompa da caçada às sereias
- 8 E um peixe vermelho faz todo o oceano tremer.

- 9 Tens quinze anos porque já tens vinte e sete,
- 10 Tens um ano apenas...
- 11 Agora mesmo nasceste da espuma,
- 12 E na incisão do ar líquido alcanças o amor dos elementos.

Eminentemente solar, porque ambientado em uma manhã na orla, o poema é um poderoso exemplar das metamorfoses referidas no título do livro. Dados básicos do conhecimento objetivo – para não dizer científico, como a divisão dos seres vivos em reinos e as propriedades físicas dos elementos – são perturbados. Logo no primeiro verso, reúnem-se o vegetal e o mineral (“rosas de areia”); na última linha, a “incisão” implica a presença de um sólido, fraternalmente unido ou fundido a um líquido que é também gasoso... O centro de convergência desses elementos é o corpo da mulher – conforme o segundo verso, ele mesmo parcialmente transfigurado em um envoltório que, feito de calcário, protege animais aquáticos, pressupondo assim uma cadeia de transformações e fazendo lembrar o que formularia um aforismo muriliano: “Existem cinco elementos: o ar, a terra, a água, o fogo e a pessoa amada”²⁴.

A fluidez é absoluta e culmina, na estrofe final, em um movimento de vaivém. Somada à desordem da sequência numérica (quinze, vinte e sete, um), a habilidosa construção métrica da estrofe enlaça o leitor no balanço do poema: o nono verso, dodecassílabo, de acentuação livre, tem ritmo irregular e arrastado (“Tens/quin/ze/a/nos//por/que/já/tens/vin/te

²⁴ Trata-se do fragmento 698 de *O discípulo de Emaús*. Daqui em diante, sempre um que dos aforismos for citado, a identificação numérica virá entre parênteses, conforme a edição mais recente do título (Mendes, 1994, p. 813-891).

e/se/te”). A musicalidade lenta é confrontada, no verso seguinte, com uma linha curta, que se move rapidamente por força da acentuação ímpar do pentassílabo (“Tens/um/a/no a/pe/nas”). Uma nova distensão ocorre no décimo primeiro verso, um decassílabo com acentuação lenta (nas sílabas 4, 7 e 10: “A/go/ra/mes/mo/nas/ces/te/da es/pu/ma”), sendo prolongada no extenso fecho – metro composto por um heptassílabo e um decassílabo (“E/na in/ci/são/do/ar/lí//qui/do al/can/ças/o/a/mor/dos e/le/men/tos”). Tanto a métrica como a distribuição das tônicas revelam que a ondulação é o princípio básico de composição; o próprio mar alonga-se no nome da amada; ela avança e recua, superando o tempo com a naturalidade das ondas.

Nada no poema é gratuito, e tudo se reúne sob o nome dessa mulher. Tornando substantivo genérico pela adoção da inicial minúscula, ondina espraia-se como a totalidade do cenário. Se ela está implicada na ligação entre substâncias que, no último verso, identifica-se ao amor, os “elementos” podem bem representar tudo o que, aparentando incongruência, harmonicamente se reúne no quadro estabelecido pelo poema.

Ondina não é meramente um nome feminino que propaga a lembrança marítima: trata-se, segundo a mitologia nórdica, da ninfa das águas – ou da ninfa do amor que vive nas águas. Sua figura foi bastante cara ao romantismo, que legou o conto *Ondina*, de Friedrich De La Motte-Fouqué²⁵, a história de uma ninfa que se apaixona por um humano, casando-se com ele. Também Aloysius Bertrand dedica um dos poemas em prosa de *Gaspard de la nuit*²⁶ à ninfa Ondine – o texto se consagrou, aliás, como um dos movimentos da composição de Ravel a partir do livro (*Gaspard de la nuit: Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*). Com as referências ao perigoso canto que atrai os homens para a água, o poeta francês elabora uma versão mais próxima da tradição familiar ao leitor brasileiro, a das sereias, tal como transmitida desde a *Odisseia* de Homero. Identificar os textos do passado convocados pelo poema não é esforço vão: a retomada se dá num jogo de deslocamentos fundamental à leitura.

É no canto XII da *Odisseia* que as sereias surgem como obstáculo a Ulisses – o herói é alertado por Circe sobre o irresistível canto desses seres, que atrai ao mar e, portanto, à morte,

²⁵ Há uma edição disponível em português: MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de La. *Ondina* - Uma história de fadas da mitologia germânica. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: Landy, 2006. Em 1839, Edgar Allan Poe dedicou uma resenha ao conto, confessando seu entusiasmo diante de uma obra incomparável, na literatura fantástica, “in loftiness of conception, or in felicity of execution” [“pela altura de sua concepção ou pela felicidade na execução”]. O texto do poeta norte-americano está disponível na página que reúne seu trabalho: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/bgm39f01.htm>>. Acesso em 30 de julho de 2014.

²⁶ Vale mencionar que uma edição do livro, datada de 1920, consta da biblioteca do poeta, disponível para consulta no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora. O exemplar está fartamente grifado, inclusive nos parágrafos dedicados a Ondine. O critério dos grifos parece ser o interesse pelas imagens, que Murilo muitas vezes assinala com um “R”, remetendo, provavelmente, a imagens que identifica como provenientes de obras de Rembrandt.

todos os homens que o ouvem. Seguindo as recomendações da feiticeira, e para que possa ceder ao desejo de ouvir as sereias sem o risco de ceder ao seu encanto, Ulisses é amarrado ao mastro da embarcação. Determina que seus remadores atravessem o local com os ouvidos tapados com cera, e que em hipótese alguma obedeçam aos eventuais pedidos para que o soltem. O plano é bem-sucedido: Ulisses ouve o canto sem que os remadores lhe atendam o pedido para libertá-lo e os companheiros saem incólumes da aventura.

Os elementos mínimos da narrativa são suficientes para demonstrar a metamorfose do mito no poema. Se na epopeia são os companheiros de Ulisses que têm os ouvidos tapados, aqui Ondina é quem se priva da audição; todo o seu corpo “escuta”, porém – a exemplo do herói, que, amarrado ao mastro, debate-se intensamente sob o chamado das sereias. Mas não é a amada que exerce um perigoso poder de sedução; em vez de atrair o amante para as águas, é ela que, estando em terra, torna-se destinatária do apelo para navegar.

São dois os poderes que exercem atração sobre o corpo de Ondina – poderes aliás concorrentes, como sugere a comparação entre o segundo e o sexto versos. Neste, a imagem erótica indica que o sujeito toca a mulher; naquele, o corpo da amada, quando mergulhado no mar, é tocado também sensualmente, conforme indica o termo “concha” – que prolonga a cadeia das metamorfoses ao nomear o sexo feminino²⁷. Todo o corpo de Ondina excita-se diante do chamado; a atração, tradicionalmente exercida pelas ninfas, toma-a agora como objeto.

O amante, como Ulisses, tem ouvidos livres, mas o que escuta está “ao longe”, não representando propriamente uma tentação. As mudanças efetuadas pelo autor da primeira a esta versão do poema ajudam a compreender o sentido da atuação do eu lírico. O adjetivo “lúcida”, que no sexto verso qualifica a mão do amante, substitui o “nervosa” da primeira edição de *As metamorfoses*, de 1944. A imagem, ela própria um deslocamento, dada sua natureza metonímica, faz supor que de uma versão a outra o sujeito deixou de se assombrar com o que ouvia para se tornar consciente e seguro de seu papel. Outra alteração reforça a hipótese: no sétimo verso, onde agora se lê “ao longe ouço a trompa”, antes se lia “ouve-se ao longe o clarim”. A ênfase recai agora sobre a percepção dessa primeira pessoa, que se afirma diante do perigo anunciado. Já a troca do instrumento musical entre as duas versões parece ter

²⁷ Essa concorrência entre o eu lírico e o mar faz lembrar o que Affonso Romano de Sant’Anna observa em “Afrodite III”, de Alberto de Oliveira: nele o poeta “opera um jogo, segundo o qual transfere para o mar a sua sensualidade e realiza, metonimicamente, o amor através dele. Mas de tal forma o seu desejo ainda é recalçado, embora seja tão falado, que ele tem ciúmes desse alter ego, que é o seu idêntico, mas no qual vê o outro, que possui aquilo que ele não ousa possuir, a não ser através de um processo tortuoso e inconsciente” (1984, p. 86). Não há ciúme do poema de Murilo Mendes, mas a cisão do sujeito faz-se igualmente sentir por uma sensualidade (em parte) transferida para o mar.

o fim de acentuar a caçada às sereias e, portanto, a Ondina: enquanto o clarim remete ao Juízo Final, a trompa se associa à guerra.

Se não escuta o chamado do mar, a mulher está protegida da perdição, graças à atuação do sujeito e apesar da resposta de seu corpo. Diferentemente do que ocorria na *Odisseia*, porém, em que sucumbir ao canto equivale a ceder ao poderoso desejo de dissolução, aqui a resposta ao apelo do mar guarda traços de violência. Seria possível compreender o verso oitavo como o desenvolvimento natural do encontro amoroso: o peixe vermelho e o tremor do oceano confirmariam assim a sugestão fálica já presente, remetendo para uma dimensão do erotismo em que dissolução do eu e violência se unem em uma experiência de superação da individualidade²⁸. Embora a imagem condense, com efeito, erotismo²⁹ e violência, o fato de o elemento humano ser anunciado como uma caçada leva a pensar na ameaça física efetiva, que faria sangrarem as sereias.

Antes de prosseguir na leitura do poema, vale a pena lembrar que, alguns anos após a composição de Murilo, o mito das sereias serviria a uma decisiva reflexão de Adorno e Horkheimer sobre os caminhos da civilização ocidental. Em *Dialética do esclarecimento*, publicado em 1947, mas escrito quando os autores estavam nos Estados Unidos, imigrados por força da ameaça nazista, o episódio narrado por Homero é tomado como figuração antecipada da relação entre dominação e trabalho na civilização burguesa. Lê-se a estratégia de Ulisses para ouvir o canto das sereias sem a ele sucumbir como alegoria da divisão da consciência humana necessária ao progresso. De um lado, “a promessa irresistível de prazer” que consistiria na dissolução do sujeito, entretanto evitada como preço a pagar por um prometido aperfeiçoamento; de outro, a suposta autopreservação, o pretense empenho do homem em conservar-se como indivíduo a fim de sustentar a própria civilização, que contudo lhe tolhe a individualidade (1985, p. 39).

Esse pouco basta como referência para mostrar que “Estudo para uma Ondina” articula diversamente as instâncias do mito e da racionalidade, impedindo a mera identificação de um

²⁸ Esse seria um dos sentidos do erotismo conforme proposto por Bataille, que aliás aproveita a denominação do orgasmo em língua francesa (*petite mort*) para sinalizar como o encontro sexual, prometendo a fusão entre os sujeitos, simula o desaparecimento do eu efetivamente possível apenas na morte.

²⁹ Em seu exemplar anotado da primeira edição de *As metamorfoses*, Mário de Andrade destaca duas ocorrências de “peixe” nos poemas do livro. Em um deles, “Dança, música, poesia”, excluído das edições posteriores, observa que na imagem de duas mulheres que “tocam súbito a corneta/ Para despertar os peixes” é “visível a sexualidade”. Em “Os amantes submarinos” (“... os finos peixes amarelos e azuis/ Que circulam nos teus cabelos”), registra: “o peixe é fácil constância de aspiração sexual”. Em “Estudo para uma Ondina” não há anotações nesse sentido, talvez porque na edição de 1944 o verso traga não um peixe, mas um “peixinho”, alterado posteriormente pelo poeta. Agradeço a Marina Damasceno de Sá, que facilitou o acesso, me permitindo consultar a transcrição que fez do exemplar anotado e das cartas que Murilo Mendes enviou a Mário de Andrade. O material original pertence à coleção deste autor, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

à amada e do outro ao amante. À dupla atração exercida sobre o corpo de Ondina (pelo mar e pelo sujeito) corresponde uma dupla ameaça – que por sua vez implicará a necessidade de mantê-la suspensa entre as duas esferas. De um lado, o mar; dimensão mítica de que a ondina participa corporal e involuntariamente, numa comunhão com a natureza que convida o eu à plenitude, implicando, entretanto, o risco da indiferenciação. De outro, a realidade humana, para a qual o amante a convida, prometendo a individualização como Ondina a partir do controle sobre a natureza, como a retomada do mito (os ouvidos tapados) e a metáfora sexual (a mão humana sobre a floresta) ajudam a configurar.

Entre o desejo de dissolução na natureza, identificado ao mergulho no mar, e o enfrentamento às ameaças da civilização, representadas pela permanência em terra, a estrofe final propõe uma não resolução. O movimento rítmico e a imagem do jorro condensam no fecho uma imagem, ainda que bastante sublimada, do encontro sexual, prolongando na sugestão do gozo o erotismo anunciado na imagem do peixe; ainda assim, a amada, nascida da espuma como Afrodite, é vista a partir da ascendência mitológica, mantendo-se no campo do indiferenciado.

A dupla solicitação figurada no poema é, como este trabalho pretende demonstrar, um problema central à lírica amorosa de Murilo Mendes, ao qual o sujeito lírico responde de modos diferentes ao longo da trajetória. Especialmente ao longo da década de 1930, a subjetividade poética é atraída, de um lado, pelo convite ao prazer e à dissolução, que fazem a crítica ao social por meio da recusa ao sistema de coerções que repousa sobre o indivíduo; e, de outro, pela “evocação da independência do ato criador”, que frustra a expectativa de crítica ao social ao afirmar o poder de criação do indivíduo.

O desejo de equilíbrio expresso em “Estudo para uma Ondina” representa, em sentido mais amplo, a marca de um momento na poética muriliana – momento em que se busca fundar na própria arte, na mulher e no encontro amoroso a possibilidade de a palavra poética fazer frente à realidade histórica. Como consequência, estará nas mãos do sujeito poético proteger o que se encontra ameaçado por caçadas e navegações.

A entrada em transe

As expectativas que a poesia de Murilo Mendes deposita na realização amorosa podem ser depreendidas da comparação entre dois poemas de *Os quatro elementos* (livro redigido em 1935). Embora neles o eu seja apenas observador, o que de saída marca a distância em relação ao lirismo de “Estudo para uma Ondina”, o contraponto ilustra a funda dependência entre amor e imaginação.

Amantes

Os dois amantes sentados num banco
 Já se cansaram, nem se olham mais,
 Esgotando os beijos e os abraços.
 Pensaram um dia que o carinho fosse eterno:
 Estão ligados somente pela falta de assunto
 E pelo murmúrio das ondas
 A luz da tarde é febril
 E triste o final do amor.

Os amantes marítimos

1
 O mar põe familiarmente os braços na amurada
 A amorosa Maria senta-se no banco de coral
 Soletra estrelas de quatro folhas
 Lança a âncora do carinho
 No coração de Pedro, o imediato.

2
 Vai cair uma tempestade!
 A força da tempestade, Maria a correr,
 Esperando o namorado que vem no navio.
 A sua cabeleira solta na chuva...
 Como é belo o amor que nasce.

A primeira impressão talvez seja a de que cada um dos poemas se dedica a um momento típico de uma relação amorosa. Numa postura essencialmente modernista, o eu se coloca diante de cenas cotidianas, extraíndo matéria poética tanto de uma ligação prestes a se encerrar como da promessa de namoro. Os títulos, porém, fornecem o primeiro indício de que os quadros têm natureza diversa. O primeiro, formado apenas pelo substantivo, é genérico; o segundo, além de particularizar os amantes por força do artigo, lhes atribui uma qualidade cara ao poeta e, em especial, a *Os quatro elementos*³⁰.

Em “Amantes”, a paisagem parece se solidarizar com a separação do casal: as ondas do mar se ocupam de seu silêncio, e a luz “febril” sinaliza com tristeza (a julgar pelo quiasmo) a indiferença com que o par se deixa desfazer. Já no segundo poema a figura feminina integra-se ao ambiente por força do sentimento. A imagem inicial é disso testemunha: a personificação do mar transforma em gesto afetuoso o encontro das águas com o quebra-ondas, transpondo para o inanimado a disposição de Maria. O banco em que ela se senta, ademais, é de matéria cara ao poeta. De modo semelhante às metamorfoses de “Estudo

³⁰ É o que exemplificam títulos de outros poemas do mesmo livro: “O poeta marítimo”, “Carta marítima”, “O observador marítimo”. De *Poesia liberdade* (1943-1945), “O mar” explicita a simbologia: “O mar do outro mundo, o mar regenerado/ Incluirá suaves sirenas/ Que nos atrairão para a vida”.

para uma Ondina”, o coral, sendo vivo, guarda também algo de mineral (seu esqueleto muitas vezes é composto de calcário) e permanece submerso no oceano, atuando ele mesmo como conciliador de diferentes esferas³¹.

Nos termos de “Os amantes marítimos”, a integração da personagem com o cenário, que permanece na segunda estrofe, equivale à disponibilidade da figura feminina para o encontro – isto é, à abertura para a fusão com o outro, impressa na cadeia de sons nasais que, nos dois primeiros versos, liga o nome de Maria a elementos da paisagem (“O mar põe familiarmente os braços na amurada/ A amorosa Maria senta-se no banco de coral”). Incidindo assim sobre o entorno, a intensidade do amor de Maria é o contraponto do cansaço em “Os amantes”, em que o par está indisponível inclusive para a troca de olhares. A indiferença só poderia levar ao fim, ao passo que a beleza de um amor nascente se inscreve em uma cena cuja cadeia de associações contrasta com a imobilidade do poema anterior.

Porque ocorre apenas em um dos poemas, a surpresa das imagens se vincula diretamente à qualidade das ligações: o retrato para além do imediatamente visível capta a origem do maravilhoso, gerando expectativa quanto a um novo amor e a outra realidade. Os cabelos de Maria, além de corresponderem a uma obsessão muriliana³², lembram um poema em que André Breton (autor que na modernidade mais se assemelha a um teórico das representações amorosas³³) alertara: “Se uma mulher descabelada te seguir, não monte guarda”³⁴.

O campo artístico do homem

A valorização do feminino, geralmente no contexto amoroso, é uma das constantes mais evidentes na poesia de Murilo Mendes: “A mulher determina continuamente no mundo

³¹ Para isso chamou atenção Moura, na análise de “Os amantes submarinos” (1995, p. 87-88).

³² A julgar pela frequência com que surgem na poesia muriliana, os cabelos femininos representam uma verdadeira fixação e mereceriam, mais não seja pela alta recorrência, estudo à parte.

³³ Octavio Paz assim descreve o destino da lírica amorosa após o fim da Primeira Guerra Mundial: “Na Europa e na América surgiram grandes poetas do amor moderno, um amor que fundia o corpo com a mente, a rebelião dos sentidos com a do pensamento, a liberdade com a sensualidade. [...] Contudo, nenhum desses poetas nos deixou uma teoria do amor semelhante às que nos legaram os neoplatônicos do Renascimento e os românticos. Eliot e Pound foram grandes pensadores, mas não lhes interessou o amor, e sim a política e a religião. A exceção foi, como no século XII, a França. Lá a vanguarda estética, o surrealismo, logo se converteu numa rebelião filosófica, moral e política. [...] Enfim, a tradição iniciada por Dante e Petrarca estendeu-se através da figura central do surrealismo, André Breton. Na obra e vida de Breton se misturam a reflexão e o combate. Se seu temperamento filosófico o inseriu na linha de Novalis, seu arrojo o levou-o a combater, como Tibulo e Propércio, na *militia amoris*. Não como simples soldado, mas como capitão” (1994, p. 124-125).

³⁴ No original: “Si une femme échevelée te suit n’y prends pas garde”. Trata-se do poema “Au regard des divinités”, dedicado a Aragon e publicado no número 11-12 da *Littérature*. A coleção completa da revista está disponível no site da Association Pour l’Étude du Surréalisme, da Universidade Paris 3: http://melusine.univ-paris3.fr/Litterature/litt_NS_11-12.htm. Acesso em 30 de setembro de 2014.

uma transformação maior do que todas as revoluções”, afirma outro aforismo de *O discípulo de Emaús* (714). Lida no contexto do mito das sereias como alegoria das renúncias exigidas pela civilização burguesa, a sentença sugere a valorização da mulher como figura poética na militância contra as forças da ordem patriarcal: poderosas porque representam o que sucumbiu sob a civilização, essas figuras sedutoras encarnam, para o poeta que aspira a outros mundos, a promessa de plenitude. Se com seu canto provocam “a servidão do homem que, pela renúncia, recusou a submissão” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 66) – renúncia de sua própria natureza, convém dizer, com vistas à dominação da natureza –, quando se trata de enfrentar a civilização essas figuras mitológicas passam a representar a possibilidade de libertação.

Vale a pena transcrever os termos com que Simone de Beauvoir aponta as diferentes relações que o masculino e o feminino estabelecem com a civilização, pois no trecho se atam os termos interessantes à leitura do poema:

Ora, a mulher não se acha inteiramente integrada no mundo dos homens; enquanto outro, ela se opõe a eles; é natural que se valha das forças que detém, não para estender a marca da transcendência através da comunidade dos homens e no futuro, mas sim, por estar separada, por ser oposta, a fim de arrastar os homens para a solidão da separação, para as trevas da imanência. Ela é a sereia cujos cantos precipitavam os marinheiros de encontro aos recifes; ela é Circe que transformava os amantes em animais, a ondina que atrai o pescador para o fundo da lagoa (1970, p. 207).

Também André Breton oferece argumentos pertinentes à leitura do poema, esclarecendo o motivo para o elogio do feminino, ou seja, explicitando o pressuposto político subjacente à exaltação da mulher. Em *Arcane 17*³⁵, escrito em 1944, quando a Segunda Guerra Mundial aproxima-se de seu fim, discute o conflito armado como produto de forças sociais, denunciando a incapacidade da “intransigência masculina” em evitar a destruição e concluindo, assim, que o poder deva ser exercido pelas mulheres:

[é o momento] de se pronunciar em arte sem equívoco contra o homem e a favor da mulher, de tirar do homem um poder do qual, como está mais do que provado, ele fez mau uso, para tornar a colocar esse poder nas mãos da

³⁵ Desse livro há duas edições, ambas grifadas e anotadas, na biblioteca do poeta. A primeira é de 1945, e a segunda, de 1970 – e os grifos geralmente coincidem, sobretudo no que diz respeito à valorização da mulher. Nos dois exemplares o poeta mineiro salienta a proposta de “détour par l’essence”, que para Breton é necessário ao mundo e à poesia após a Segunda Guerra Mundial. Também nos dois casos, ressalta a ideia de que existência e essência encontram unidade no amor – na edição de 1945 protestando contra o adjetivo “falacioso” que Breton aplica à religião, e na de 1970 anotando: “B. combate a religião – como sempre – mas traz água para o seu moinho”. O problema representado nessa nota, ela mesma água para um moinho, será discutido no próximo capítulo.

mulher, de negar ao homem todas as suas instâncias enquanto a mulher não houver conseguido retomar desse poder sua parte equitativa, e isso não mais na arte, mas na vida (1986, p. 49).

A proposta encontra eco em Octavio Paz, autor que se confessa devedor da lição surrealista, para quem “a história da poesia é inseparável da do amor” (1995, p. 30), e “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (1995, p. 60), a tal ponto que “não há amor sem liberdade feminina” (1995, p. 54). Nesse sentido, uma poética que pretenda restaurar o poder de transformação do sentimento amoroso há também de restaurar as forças que, historicamente identificadas ao feminino, foram negadas pela racionalidade instrumental.

Embora a valorização da mulher nem sempre resulte em um retrato tão libertário quanto desejam os poetas – como mais adiante se pretende mostrar –, por ora se pode apontar o jogo de forças proposto por “Estudo para uma Ondina”: o amor e a conciliação devem se afirmar em detrimento do princípio que move caçadas e navegações; o desejo de plenitude se manifesta como uma aposta na natureza e no mito, em detrimento da dimensão humana implicada em caçadas e navegações. Para ficar com termos de outro poema do autor, trata-se de opor o *absurdo* ao *mundo da lei*³⁶. O mergulho na profundidade representada pela imaginação, pelo encontro amoroso e pela mulher deve ser dado pelo sujeito que – em vez de abdicar da razão – busca recuperar tudo aquilo que a razão faz perder.

Amor, poesia, liberdade

O jogo de palavras aplicado ao poema de Murilo Mendes é paráfrase de uma significativa afirmação de Ferdinand Alquié em *Philosophie du surréalisme*: “o surrealismo não quer perder a razão: ele deseja tudo aquilo que a razão nos faz perder”³⁷. A exemplo dessa observação, muito da filosofia que o francês extrai das obras surrealistas é diretamente interessante ao estudo do poeta mineiro – sobretudo no que diz respeito ao amor.

O surrealismo afirmou-se como a grande vanguarda artística do século XX a partir do fim da Primeira Guerra Mundial. Tendo testemunhado a devastação representada pelo conflito bélico, os artistas assumem, no Manifesto Surrealista (1924), a defesa da “liberdade de espírito” como a mais valiosa capacidade humana: “Só a imaginação pode dar contas do que

³⁶ Refiro-me ao fecho de “Manhã”, verso que encerra todo um projeto poético: “É absurdo achar mais realidade na lei que nas estrelas” (1994, p. 277).

³⁷ Tradução livre de “... le surréalisme n’aime pas perdre la raison: il aime tout ce que la raison nous fait perdre” (1977, p. 118).

pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível” (Breton, 1985, p. 35).

Reivindicando as potências da linguagem para além da mera comunicação, os surrealistas identificam a ação social a um problema de expressão, propondo libertar o homem das banalidades e coerções do cotidiano a partir de três pilares: o amor, a poesia e a liberdade, conforme ensina Alquié: “amor, poesia e liberdade se reconciliam, no surrealismo, a partir de sua própria ambiguidade: cada uma exprime a realidade total do homem”³⁸. A reconciliação de que fala o autor ocorre sobretudo entre a vida e a arte. A partir do trabalho com a linguagem, o artista espera recuperar a plenitude de que foi tolhido pela civilização. Como afirmação de amor e de liberdade, a poesia surrealista procura denunciar a insuficiência da realidade e a superficialidade do estilo de vida burguês, almejando, em última instância, reverter a separação entre consciência humana e universo causada pela ciência e pela técnica.

O que amor, poesia e liberdade teriam em comum seria a capacidade de produzir o encontro do homem com a totalidade – ou seja, o encontro de seus genuínos desejos, tornando patente o que permanecia oculto. Daí a necessidade de arquitetar uma linguagem livre da racionalidade instrumentalizada. Ao propor a livre-associação como princípio construtivo do discurso, o surrealismo rompe com a lógica que estrutura o pensamento dominante, manifesta na linguagem corrente. Uma nova linguagem corresponderia a uma nova forma de pensamento, sinalizando uma realidade em que os desejos humanos estivessem projetados. Assim, a desrealização [“déréalisation” (Alquié, 1977, p. 91)] empreendida, longe de corresponder a um desejo de fuga para o irreal ou o sonho, é um deliberado afastamento da realidade, ou, em outros termos, um meio de penetração em (e constituição de) uma esfera mais verdadeira que o mundo objetivo. Nesse mundo mais verdadeiro, inexistiria a separação entre o objetivo e o subjetivo: o sujeito se identificaria com a própria matéria de sua linguagem, e a linguagem passaria a ter por referente o que antes era apenas abstrato. Uma vez unidos sujeito e real, a objetividade deixaria de ser hostil aos impulsos humanos mais primordiais, refazendo-se como projeção de desejos realizados.

³⁸ “... amour, poésie et liberté se réconcilient, dans le surréalisme, par leur ambiguïté même: chacun exprime toute la réalité de l’homme” (1977, p. 104). A formulação não esconde certa interferência das dificuldades do autor na exposição dos valores defendidos por André Breton. O item “La poésie et la rencontre”, do terceiro capítulo de *Philosophie du Surréalisme*, inicia-se com a transcrição de uma passagem em que Breton defende justamente a poesia, a liberdade e o amor como as vias únicas para o verdadeiro conhecimento (“lumière”). Antes de expor o sentido dos três termos, Alquié pondera: “A s’en tenir à l’acception reçue des mots: poésie, liberté et amour, on pourrait les croire opposées” [“Levando em conta apenas a acepção corrente das palavras poesia, liberdade e amor, poderíamos tomá-las como opostas”], isso porque, segundo o ensaísta, o amor inicialmente parece o oposto da liberdade. É estranho que, mesmo após um item inteiramente dedicado ao amor segundo a concepção surrealista, teça tal observação.

A passagem da sujeição (racionalidade instrumental) à autonomia (livre desejo) é o movimento implicado no conceito de “acaso objetivo”, cunhado por Breton em *L'amour fou* e tão caro aos surrealistas: uma cadeia de eventos fortuitos ganha aparência de predestinação porque encarna a projeção dos desejos do eu. No caso do encontro amoroso, trata-se de escolher abraçar o que a casualidade tornou possível: o encontro do par, provocado por uma série de contingências, só se torna amoroso porque as duas pessoas, uma reconhecendo na outra o seu desejo, decidem fazê-lo. Só se transforma o arbitrário em voluntário, porém, quando se goza de efetiva liberdade no momento da escolha³⁹ – quando o sujeito, livre das coerções externas, coloca-se em estado de disponibilidade absoluta. Nesse mesmo sentido pronunciou-se Octavio Paz: “O verdadeiro amor consiste precisamente na transformação do apetite de posse em entrega. Por isso pede reciprocidade e assim altera radicalmente a velha relação entre domínio e servidão” (1995, p. 86).

O amor é também uma afirmação da liberdade porque se dá como realização de um desejo – a realização de um sujeito integral, por meio da qual se alcança a superação de toda dualidade: “a síntese suprema do subjetivo e do objetivo”, como formulou Alquié⁴⁰. Com isso, ao par amoroso é permitido encontrar “o segredo da reconciliação primordial, quer dizer, a promessa de um casal, de um microcosmo perfeito, totalidade ínfima respondendo à totalidade universal” (Durozoi e Lecherbonnier, 1976, p. 224). O esforço para que o latente se torne patente ocorre também como luta por um lugar “onde possam se encontrar as promessas que, no real cotidiano, parecem nos fazer o amor e a beleza”, como formula Alquié, parafrazeando a célebre frase de Stendhal⁴¹.

Outro motivo para a importância que os surrealistas concedem ao amor seria a platônica crença na sua força de ascensão, já que “eleva o amante ao seu próprio conhecimento e ao conhecimento do mundo por intermédio do objeto amado” (Durozoi e Lecherbonnier, 1976, p. 213). Também platônico é o entendimento da procura pelo amor como procura pela parte faltante de um ser dividido, como se cada humano fosse metade de

³⁹ Conforme afirma Breton em “Do surrealismo em suas obras vivas”: “Contanto que esse amor corresponda em todos os aspectos a sua qualificação passional, isto é, que suponha a eleição em todo o rigor do termo, ele abre as portas de um mundo no qual, por definição, não poderia ser mais questão de mal, de queda ou de pecado” (1985, p. 228). Nesse aspecto se revela uma tautologia surrealista, já que o amor liberta o homem, mas apenas quando se trata de uma escolha amorosa realmente livre. Ora, como a liberdade estaria disponível, se se trata de buscá-la? As limitações sociais estão implicadas também em uma das questões mais discutidas quando o assunto são os amores de Breton: enquanto seus escritos revelam a aposta em um único amor, em sua biografia várias mulheres corresponderam a esse ideal. Simone de Beauvoir observa: “a seu ver, são as circunstâncias sociais que, impedindo a liberdade de escolha, conduzem o homem a escolhas infelizes; de resto, através desses erros, ele busca em verdade uma mulher” (1970, p. 279).

⁴⁰ “La synthèse suprême du subjectif et de l’objectif” (Alquié, 1977, p. 91-92).

⁴¹ “... où pourraient être tenues les promesses que, dans le réel quotidien lui-même, semblent nous faire l’amour et la beauté” (1977, p. 28-29). Em *Do amor*, Stendhal afirmou: “La beauté n’est que la promesse du bonheur”.

outro ser, trazendo a marca da separação primordial. Ora, o andrógino, esse ser que procura se completar na soma de duas metades, dá origem a uma das mais correntes concepções de amor: conforme o discurso de Aristófanes em *O banquete* de Platão, aposta em que a ligação com o outro represente a recuperação da unidade perdida e o fim de toda falta. A afinidade platônica, aliás, leva o autor de *Philosophie du surréalisme* a identificar um problema filosófico na visão surrealista do amor, já que ora o fim é a amada predestinada, ora se busca o conhecimento da verdade e da beleza, que como acidente se podem revelar em qualquer outro ser (1977, p. 94).

O surrealismo não é, contudo, uma filosofia (embora dele se possa extrair alguma), como tampouco Murilo Mendes é filósofo. O que supostamente representa uma dificuldade filosófica pode-se dar como uma complexa produtividade poética. Em vez de cobrar do lirismo tarefas que não lhe cabe empreender⁴², mais vale observá-lo em suas velaturas.

Em termos da comparação que interessa a este trabalho, a mais aparente delas diz respeito à natureza do sentimento amoroso capaz de produzir a verdadeira experiência. Nisso o poeta mineiro mantém o acordo com André Breton. Conforme mostra a comparação entre os dois poemas de *Os quatro elementos*, não se trata do amor correntemente implicado nas relações afetivas estabelecidas na sociedade (esse amor que acaba “na compulsão da simplicidade simplesmente”, para falar com o cronista Paulo Mendes Campos). Mas daquele que, despertando a criação poética, mostre-se capaz de reconfigurar a realidade.

A construção do extraordinário em cada autor revela, a partir da seleção do material poético, outros dados da afinidade entre Mendes e Breton. Em *L'amour fou*, o francês inicia a exposição dos elementos dotados da beleza tipicamente surrealista com a breve narração de um episódio vivenciado em Paris. No restaurante onde almoçava, uma funcionária ganha sua atenção por levar uma corrente com pingentes semelhantes ao eclipse de Vênus⁴³ pela lua, fenômeno ocorrido naquele mesmo dia. Seu nome, Ondine, dá origem a um jogo de palavras que encarna a beleza perseguida no livro: “[...] ouvi, de repente, a voz do lavador de loiça: ‘Ici, l’Ondine’, e a resposta estranha, infantil, quase ciciada, perfeita: ‘Ah! Oui, on le fait ici, l’On dîne!’. Que cena poderá haver de mais comovente?”⁴⁴.

⁴² Será esse o sentido pretendido por Alquié: “s’il [le surréalisme] décrit avec une exactitude et une profondeur peut être inconnues jusqu’à lui l’expérience humaine de l’amour, ne parvient pas à élucider vraiment cette expérience” [se descreve com exatidão e profundidade até então provavelmente desconhecidas a experiência amorosa humana, o surrealismo não chega a realmente elucidar essa experiência] (1977, p. 102)?

⁴³ Cujo nascimento da espuma, aliás, é associado à figura feminina em “Estudo para uma Ondina”.

⁴⁴ Transcrevo integralmente a nota da tradutora portuguesa, Luiza Neto Jorge: “O homem chama-a: ‘Ici, l’Ondine’ (Vem cá, Ondina) e o que ela lhe responde é ‘Ah! Oui, on le fait ici, l’on dîne’ (Pois é, é o que aqui se faz, janta-se). Há assim um jogo de sons que tanto podem formar seu nome (Ondine) ou a expressão composta pelo pronome indefinido *on* e a forma verbal *dîne* (janta-se)” (Breton, 2006, p. 25).

O coral, que Murilo Mendes aproveita em “Os amantes marítimos”, “Os amantes submarinos”, entre outros poemas, é elemento de predileção também de Breton, que ressalta sua capacidade de desrealização, “por pouco que eu os reintegre, como é mister fazer com tudo o que é vivo, na resplandecente reverberação do mar”. Sua admiração toma como objeto a Grande Barreira de Coral australiana, “onde a vida, no seu incessante processo de formação e de destruição, me parece estar, aos olhos do homem, concretamente mais bem defendida” (2006, p. 17). Sobre elementos como esses os poetas projetam a ideia do “verdadeiro amor” – a experiência da alteridade capaz de borrar os contornos da existência cotidiana.

A leitura de um poema em que a fantasia amorosa não basta para transfigurar a realidade visível ajuda a iluminar outros importantes aspectos da afinidade de Murilo Mendes com o surrealismo.

Viver nos pronomes

Embora se refira com frequência às afinidades entre Murilo Mendes e o surrealismo, a crítica raramente se dedicou a discutir os termos da aproximação. Mesmo a confissão mais direta do poeta nesse sentido, o “retrato-relâmpago” que dedicou a André Breton, demanda ainda discussão mais sistemática: “Abraçei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares” (1994, p. 1237-1238). Porque a “cartilha inconformista” permanece carente de problematização – diferentemente do que ocorre à “atmosfera poética” –, vale a pena ler o seguinte poema de *As metamorfoses* como uma espécie de instantâneo a registrar um momento de viragem na obra muriliana⁴⁵:

⁴⁵ A leitura, espero, não esconde a dívida para com o ensaio de Murilo Marcondes de Moura, que justamente comenta a peça à luz das contradições que encena (1995, p. 92-97).

Poema lírico

- 1 Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris.
- 2 Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas?
- 3 Deixamos lá embaixo os bens materiais, a violência da vida.
- 4 Amiga, amiga! Teu rosto é semelhante à lua moça,
- 5 Há nas tuas roupas um cheiro bom de mato virgem.
- 6 Tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos,
- 7 E te empinas no azul com a graça dos papagaios que eu soltava.
- 8 Ó amiga! Deixamos o reino dos homens bárbaros
- 9 Que fuzilam crianças com bonecas no colo,
- 10 E eis-nos livres, soprados pelos ventos,
- 11 Até onde não alcançam os aparelhos mecânicos.
- 12 Unidos num minuto ou num século, que importa.

- 13 Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação.
- 14 Teu rosto desvendou os olhos comunicantes.
- 15 Não há mistério: só nós dois sabemos nosso nome,
- 16 E as fronteiras entre amor e morte.
- 17 Eu sou o amante e tu és a amada.
- 18 Para que organizar o tempo e o espaço?

O título do poema pretende identificá-lo a uma manifestação pura do gênero lírico. Tendo ou não chegado à composição pela sequência de *As metamorfoses* (formada por peças como “Canção”, “Pastoral” e “Estudo nº1”, entre outras designações genéricas), o leitor é levado a crer que estará diante da mais direta expressão da subjetividade, a expressão de um estado de alma sem qualquer interposição objetiva. A primeira impressão é a de que isso ocorre de fato: elementos como a infância, a natureza e o arco-íris remetem a clichês do lirismo, e os amantes parecem realizar o que Staiger identifica como “amor lírico”: “abandonam o mundo que lhes é hostil, confiam-se à corrente que passa e sucumbem abraçados” (1997, p. 67). O chamamento à amiga e a riqueza visual do poema trazem para a composição, porém, traços dramáticos e épicos, frustrando uma primeira expectativa de puro lirismo. “Poema lírico” armará ainda outras sugestões em relação às quais irá recuar.

Inicialmente se propõe um recuo no tempo. Seguindo imediatamente o título, o vocativo referente à amada tem um importante poder de sugestão: amiga, termo adotado nas canções galego-portuguesas, remonta às origens de nosso lirismo, quando se formaram igualmente as bases de nossa concepção sobre o sentimento amoroso. Elegendo um termo medieval por excelência, o eu lírico procura preservar a autenticidade do sentimento – mostrando afinidade com um amor original – e proteger sua pureza – relacionando-o a um passado longínquo, de que estariam ausentes as ameaças contemporâneas, tais como “os aparelhos mecânicos”. Além disso, entre os versos quarto e sétimo, proliferam imagens

relacionadas à idealização da infância e da vida no campo, dando forma ao desejo de recuperar certa inocência ou passado intocado pela civilização⁴⁶.

A partir do oitavo verso, a contundente afirmação da violência vem chocar a suavidade e a ternura do sentimento amoroso. Pois, ainda que se tenha estabelecido a separação entre as duas esferas (nos versos terceiro e oitavo, com a ocorrência de “deixamos” fica claro se tratar de um encontro⁴⁷, e não do chamamento para o amor), a destruição revela sua força ao retratar-se a partir do mesmo campo semântico que servira à descrição da amiga. O violento contraponto talvez explique por que, ao se dirigir pela terceira vez à amada, o sujeito o faça com uma interjeição, e não mais repetindo o vocativo, como nas ocasiões anteriores. O chamamento, antes efusivo, agora convida a um último olhar sobre aquilo de que se afastaram, e que o eu é levado a enunciar.

Apesar do cenário de horror, na segunda estrofe os amantes se elevam para um ambiente extraordinário, onde podem desfrutar o encontro. Ali, não há nada que os perturbe ou convoque (“Não há mistério”); nada há que lhes seja estranho, pois lhes é oferecida a possibilidade de percorrerem a criação; nada há que se lhes interponha. O penúltimo verso – “Eu sou o amante e tu és amada” – inaugura um ambiente fechado, em que não existe senão a relação amorosa. A construção corresponde ao que Staiger nomeia “um-no-outro”, isto é, a expressão da completa entrega entre os amantes⁴⁸. Logo após a afirmação desse circuito fechado, contudo, o eu lírico formula uma pergunta que, como tal, deixará algo suspenso, embora pretenda servir de encerramento. Revelando a precariedade da fantasia, o fecho no entanto se revelará a própria força do poema.

Porque realiza a satisfação em uma ordem fora do universo dos constrangimentos, conservando a imagem de um e de outro mundo, “Poema lírico” pode ser lido como a representação de um devaneio – nos termos daquele que, segundo Freud, caracteriza o trabalho criativo do escritor e que, pretendendo compensar uma realidade insatisfatória, “utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do

⁴⁶ A associação entre amada e infância é bastante cara ao poeta, acontecendo em outros momentos da obra. Um bom exemplo são os versos de “Companheira”, em que o eu lhe oferece “a nostalgia de quem soltou o papagaio em épocas muito remotas”, ou o fragmento “A caixinha de música”, de *Poliedro* – dedicado às lembranças do sujeito, aos nomes que atribuíu às suas eletrolas: Suzana, Julieta, Carmem... (Mendes, 1994, p. 1005).

⁴⁷ Da primeira (1944) à segunda publicação (1959), o poeta alterou o tempo verbal, antes no pretérito perfeito (deixámos), para o presente do indicativo (deixamos). O fato de hoje o português brasileiro não mais diferenciar ortograficamente os tempos verbais torna as duas leituras possíveis; de todo modo, semanticamente o verbo pressupõe uma mudança na condição dos amantes.

⁴⁸ Segundo o autor, a fórmula “antiga e já consagrada” é “és minha e eu sou teu” (Staiger, 1997, p. 66). Em uma obra como a de Pedro Salinas, poeta espanhol que se dedicou a cantar quase exclusivamente o amor, com frequência concebendo um universo de prodígios habitado somente pelos namorados, encontra-se esta versão: “¡Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres!”. Transforma-se assim em absoluto o que antes era dêitico, circunstancial.

futuro” (1996, p. 139). O resultado de sua armação temporal é a convergência das três dimensões: na fantasia concebida pelo sujeito, manifesta-se seu anseio por uma realidade que, embora negando o presente, colhe deste alguns de seus elementos, além de se alimentar de experiências do passado, sobretudo da infância. “A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga” (1996, p. 141), afirma Freud. No que diz respeito ao futuro, o tempo não é necessariamente o que virá – antes correspondendo à realização do desejo.

Ora, em “Poema lírico”, esse processo de concepção é patente⁴⁹: a fim de assegurar o gozo do idílio amoroso, o sujeito cria um ambiente livre das ameaças que comprometiam esse idílio, abolindo os fatores negativos que implicaram a necessidade da fantasia. Os elementos da infância retornam na descrição da figura que motiva a projeção, a amada; a realização amorosa quer-se tão plena que não há necessidade sequer de considerar elementos básicos da percepção humana (“Para que organizar o tempo e o espaço?”).

A pergunta final, porém, instala a terceira dimensão temporal do poema, a do presente da enunciação, permitindo que a consciência a respeito do devaneio se manifeste – como alguém que, sonhando, toma consciência do sonho. Com isso, um poema que havia manipulado como absolutas as categorias de tempo e espaço faz questão de apontar a sua arbitrariedade. Em um só verso, o devaneio é denunciado, e a liberdade criadora, que havia feito da diferença entre o desejo e a realidade a sua razão de ser, acaba pondo em dúvida o seu direito de se impor à objetividade.

O núcleo do cometa

A composição do idílio amoroso obedece, em “Poema lírico”, ao procedimento identificado como característico de Murilo Mendes: a conciliação de contrários. Trata-se, nesse caso, de expandir para o corpo do poema o modo como, em sua obra, se compõem as imagens – e que ele resumiu da seguinte maneira: “Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da ideia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias” (Mendes, 2014b, p. 251). A extinção dessas passagens, que garante a afinidade com o choque surrealista, é ao mesmo tempo responsável pela distância que haverá entre os poemas de Murilo Mendes e a proposta da vanguarda.

⁴⁹ Devo essa hipótese de leitura a Vagner Camilo, que no curso “O Poeta e seu lugar: construções da autoimagem e algumas formas de inserção do poeta na literatura brasileira” (ministrado no primeiro semestre de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) a propôs em relação ao poema “Minuano”, de Augusto Meyer. Trata-se também de um voo que dá forma ao desejo de evasão; o verso “Minha infância tem a voz do vento virgem”, aliás, guarda certa lembrança de “Poema lírico”.

Para que o idílio amoroso seja possível, “Poema lírico” se esforça para protegê-lo das ameaças mundanas. Isso quer dizer que o devaneio corresponde à separação entre duas esferas: na porção superior o casal, livre de toda contingência, alcança a possibilidade de percorrer a criação; abaixo transcorre o tempo histórico, em que os homens bárbaros levam adiante seu projeto de destruição. O quadro é garantido pela presentificação: toda a noção de andamento narrativo é fixada por um sistema verbal que tira partido da coincidência entre o presente e o pretérito perfeito do indicativo, buscando excluir o mundano ao simular a superação do tempo cronológico.

A comunicação entre as duas esferas – uma constrangida pela “violência da vida” e outra marcada pela idealização da plenitude – ocorre unicamente por meio do cometa, que transporta o par de uma a outra. Além de compor, com “esta força que nos impele” e “soprados pelo vento”, uma gradação dedicada a lentamente concretizar a energia que sustenta o voo do casal, esse elemento adquire um significado especial no contexto da obra muriliana.

Também em *As metamorfoses*, o poema “1999” constrói a imagem de um futuro, presidido pelo eu lírico, em que “tudo começa de novo e existe para sempre”. A utopia é não apenas um não-lugar, mas igualmente um não-tempo: na primeira parte, a composição elabora sua própria versão do Apocalipse (“Estrelas em fragmentos rolarão sobre mim”); na segunda, o estado ideal afirma-se sobre a universalidade do amor e sobre a comunhão dos homens a partir da voz de um operário. Um dos elementos responsáveis por tal configuração é invocado na penúltima estrofe: “Cometa, surge de novo me incorporando ao céu”.

O cometa está também em “A irmã sobrenatural”, de *Tempo e eternidade*: “Uma noite o cometa de Halley apareceu/ E eu pensei que tu viesses nele”, afirma o eu lírico a uma amada predestinada “desde antes da vinda do dilúvio”. Já numa peça de *A poesia em pânico* trata-se de atributo de uma mulher em particular: “Que me importam os sinais da comunidade/ Se posso enlaçar o busto da mulher-cometa?”. Em todos esses casos, sua presença equivale à instalação do maravilhoso – em muitas das ocorrências na obra de Murilo, serve de substituto para a própria poesia, como sugerem passagens de *A idade do serrote*. Tal como impresso na memória do narrador, o testemunho biográfico do evento se confunde com a descoberta da poesia, à qual passa a equivaler: “Declaro sistematicamente que só quero ser poeta, nada mais. Levo uma vida secreta, começo a rotura com o mundo, sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley” (1994, p. 972)⁵⁰.

⁵⁰ Em texto dedicado ao lançamento de *A idade do serrote*, Carlos Drummond de Andrade caracteriza o autor como “temponauta que explorou em Roma um fabuloso e concreto passado mineiro, à luz do cometa de Halley”,

Em “Poema lírico”, a carga idílica ou idealizada carregada pelo cometa esbarra na problemática relação que se estabelece entre as duas esferas. No exato centro do poema, entre os versos oitavo e nono de um total de dezoito, fazem-se insidiosas as forças do mundo inferior. Imediatamente após a expressão máxima do sentimento amoroso – a equiparação entre a flutuação da amada e a graça da pipa empinada na meninice –, o “reino dos homens bárbaros” mostra a capacidade de se sobrepor ao devaneio amoroso. Afinal, a infância, que em sua forma idealizada havia fornecido à caracterização da amada um termo de comparação, sofre a violência na forma mais bruta. Ademais, não há qualquer conexão lógica ou indício linguístico que faça as vezes de acesso, ligando uma esfera à outra: entre a infância que constitui o idílio e aquela destruída pela “violência da vida”, há apenas um advérbio, cuja função se limita a ressaltar o que já se encontra presentificado (“eis-nos”).

Essa separação é formulada pelo sujeito como o conhecimento “[d]as fronteiras entre amor e morte”. O par, ainda que represente a dualidade humana fundamental – conforme a teoria freudiana das pulsões, divididas entre Eros e Tânatos, ou segundo *O erotismo* de Georges Bataille, para quem o ato sexual, sendo uma afirmação da vida, é também encenação da morte –, deve ser lido no jogo de oposições específico do poema. Se a negatividade e a positividade estão tão bem delineadas, então amor e morte são contrapontos puros: afirmação da vida diante do poder de destruição da morte. A dualidade básica se faz ver ainda na configuração sintática, que, em meio à predominância de períodos construídos por coordenação, apresenta apenas dois compostos por subordinação. No segundo verso, o que se refere à natureza da ascensão (“força *que* nos impele”); entre oitavo e novo, a identificação dos agentes da destruição (“homens bárbaros *que* fuzilam”). Parece legítimo concluir, assim, que violência e morte são as manifestações contingente e essencial da passagem do tempo, a que o amor busca se contrapor.

Igualmente ligado a uma visão das essências é o traço talvez mais marcante de “Poema lírico” – a forma como a projeção espacial do devaneio corresponde à concepção de tempo cristã. Ao espaço dos amantes corresponde um tempo anterior ao tempo, em que as formas simbólicas podem existir como tais, livres de corrupção. Já o “reino dos homens bárbaros” corresponde ao desenvolvimento terreno dos acontecimentos, à realidade histórica que, com seus recuos e contradições, caminha para o destino final.

confessando ele mesmo oferecer, em *Boitempo*, uma “memória poética, também sob o clarão de Halley, que varreu de luz a minha geração em 1910”. O texto, inicialmente publicado em 29 de dezembro de 1968 no *Correio da Manhã*, foi incluído na última edição do livro (Mendes, 2014, p. 168-169). Antonio Candido, estudando conjuntamente *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, *Boitempo e Menino antigo*, de Drummond, e *Baú de ossos*, de Pedro Nava, observa “como traço comum ostensivo [...] o deslumbramento de todos eles pelo cometa de Halley” (2006, p. 64).

Além disso, a referência a “criação” na obra de um poeta católico leva a considerar que, suspendendo o tempo, esse encontro se identifique ao “modelo atemporal da união conjugal” (Alter, 2007, p. 56). O fato havia já sido observado por Moura, que demonstra como o afastamento do tempo histórico corresponde, por meio da visão cristã, à reposição da situação primordial do homem, anterior à falta cometida pelo pecado original (1995, p. 95). Assim, ao mesmo tempo em que simboliza a utopia surrealista segundo a qual a complementaridade permite ao casal “engendrar o cosmos como ele mesmo os engendrou” (Durozoi e Lecherbonnier, 1976, p. 214), desse modo encontrando uma forma de fazer frente ao tempo social, o poema aproveita o mito bíblico de Adão e Eva, transportando os amantes para uma situação de que o tempo está ausente.

Se não é possível ignorar o conteúdo religioso da menção à “criação”, tampouco se pode fazê-lo quanto a “mistério” – termo também pertencente ao vocabulário religioso. Enquanto em um livro como *Nadja* de Breton o amor é igualmente associado à noção de algo que se revela – o narrador afirma à amada: “Não és um enigma para mim// Afirmo que me desvias do enigma para sempre” –, a escolha do termo em Murilo Mendes aponta para uma acepção essencialmente religiosa, que faz do conhecimento não apenas um contraponto à obscuridade, mas matéria de iniciados.

Essa configuração faz com que o idílio de “Poema lírico”, constituído como um devaneio, projete-se para além da realidade histórica – havendo uma verdadeira “dissociação entre a intensidade dos sentimentos experimentada na privacidade [...] e a total indiferença frente a elas do mundo público” (Moura, 1995, p. 96). Ao apontar para a negatividade de um mundo em que o lirismo não é possível, a intransitividade acaba por também revelar o caráter falho ou insuficiente das aspirações líricas – já que satisfatório é apenas o devaneio livre das impurezas da realidade social. O fecho se revelará desconfiado dessa solução intransitiva – a única de que o artista parece dispor nesse momento, entretanto.

Compondo então em uma esfera privada seu reino de felicidade, “Poema lírico”, a despeito dos elementos que apontam para a influência mais imediatamente visível do surrealismo⁵¹, acaba por não corresponder ao que André Breton tem como o ideal da poesia amorosa:

⁵¹ É o caso da infância, principalmente. Se o primeiro manifesto havia afirmado, já em 1924, o valor da meninez – “O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância” (Breton, 1985, p. 73) –, a obra de Breton irá concretizar o pressuposto de variadas maneiras. Em *L’amour fou*, dando expressão à mais alta expectativa em torno do encontro amoroso: “desejo meu de percorrer a dois [...] o caminho perdido ao sair da infância” (2006, p. 69). Em *Arcane 17*, no estabelecimento da figura mais apta a conduzir o poeta em direção a uma outra realidade possível – a mulher-criança, em quem reside “no estado de transparência absoluta o outro prisma de visão que as pessoas se recusam obstinadamente a levar em consideração, porque ele obedece

A recriação, a recoloração perpétua do mundo num só e único ser, isso que só o amor é capaz de conseguir, ilumina, com os seus mil e um raios, o avanço do mundo. Sempre que um homem ama, nada o pode impedir de empenhar, juntamente com a sua, a sensibilidade de todos os outros homens (2006, p. 104).

Algo diferente acontece no poema de Murilo, em que o “contágio lírico”⁵² não chega a ocorrer, permanecendo as duas esferas estanques. De um lado, a realidade histórica, imperativa; de outro, o mito, com que se pretende enfrentá-la e que acaba por impor a separação. Essa que poderia ser a razão de sua fragilidade, tornando “Poema lírico” um mero devaneio, em que se fecham os olhos para a “violência da vida”, acaba por representar sua maior força – pois o poema assim assinala, à sua revelia, a impossibilidade de recusar o diálogo com a história. Valem portanto para esse caso palavras tomadas de um contexto diverso: “ao formalizar a ânsia do absoluto, a poesia se salva da mentira ao se deter no instante em que dúvidas e incertezas dão a cifra da negatividade”⁵³. Não à toa, o confronto dessa subjetividade com horrores históricos equiparáveis aos retratados em “Poema lírico” coincidirá com a adoção de recursos poéticos distintos, como o terceiro capítulo deste trabalho pretende demonstrar.

Pressupostos do surrealismo

Para que seja possível compreender em que consiste a “cartilha inconformista” que Murilo Mendes afirma ter tomado ao surrealismo, convém considerar o movimento francês não como uma escola, mas como um programa a partir do qual os artistas propuseram questionar as relações entre arte e sociedade. “O surrealismo não tem por intenção qualquer inovação literária”, esclarece Peter Bürger: “ele não quer substituir as formas ultrapassadas por novas formas, mas operar uma transformação da mentalidade do ser humano” (apud Antunes, 2001, p. 82).

a leis muito diferentes cuja divulgação o despotismo masculino deve impedir a qualquer preço” (1986, p. 52). Alguns dos traços responsáveis pela sua proeminência são esclarecidos pelo autor; outros é preciso depreender de seus escritos. O fator decisivo é, certamente, a imunidade da mulher-criança à passagem do tempo, mas há também sua “compleição”, que “desarma todos os rigores”. Pode-se postular que, aderindo ao estereótipo cunhado desde o romantismo, Breton aposta na inocência e na autenticidade da infância como forma de preservar a “linguagem do coração e dos sentidos” contra o uso utilitário das formas de expressão (1986, p. 50). A respeito das relações entre a obra de Murilo Mendes, o surrealismo e o tema da infância, ver também Loureiro, 2009, p. 129-130.

⁵² Traduzo livremente a expressão utilizada por Chénieux-Gendron ao discutir a questão : “une contagion lyrique se propage entre l’illumination de l’imaginaire et l’espace social et politique” (1994, p. 26).

⁵³ A formulação foi empregada por Ivone Daré Rabello em relação ao modo como, em *Últimos sonetos*, de Cruz e Sousa, “o poeta excluído busca a jornada ascensional e a epifania do encontro sublime com o divino” (2006, p. 232).

As questões estilísticas e poéticas dividem a crítica ao surrealismo, a tal ponto que uma das principais estudiosas contemporâneas do movimento desenvolve ensaio com a pergunta-título: “É possível falarmos em uma estética surrealista?”. Jacqueline Chénieux-Gendron responde a pergunta de modo afirmativo, identificando a estética surrealista à “ênfase do lugar da linguagem no jogo das formas” (2008, p. 93), à retomada de formas culturais com o objetivo de sensibilizar para domínios não visíveis, internos ao sujeito. A partir de textos de André Breton, sobretudo *O surrealismo e a pintura; Nadja e L’amour fou*, a autora discute o procedimento da escrita automática – e sustenta que a novidade surrealista não consiste no procedimento em si, conhecido dos artistas desde a Grécia antiga, mas no modo como é ressignificado pela vanguarda, que o reivindica como “desígnio/desenho do desejo do sujeito e, conseqüentemente, como seu *por-vir*” (2008, p. 78 – grifo da autora).

Respondendo a uma tradição crítica que, iniciada em 1960 com a atuação do grupo *Tel Quel*, apresentou o surrealismo “como uma pseudoteoria e como prática julgada essencialmente idealista”, a autora argumenta:

[o surrealismo] remete ao político no próprio seio de uma estética e de uma pintura, que, ao ter contato com a obra-prima⁵⁴ (necessariamente polissêmica), mergulha suas raízes no âmago das mais inventivas forças do sujeito e, com isso, pretende fornecer os meios de mudar também o mundo, numa ‘iluminação profana’ (2008, p. 93).

A ensaísta retoma a expressão com que Walter Benjamin se referiu ao tipo de experiência – para além do literário – proposta pelo surrealismo, filiando-se portanto à tradição interpretativa do ensaio “O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia”. No texto, redigido no decorrer de 1928 (Cf. Löwy, 2002, p. 42), mesmo ano do *Segundo Manifesto Surrealista*, e ainda no início das relações formais entre os artistas e o Partido Comunista, Benjamin sustenta: “Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder

⁵⁴ A possibilidade de haver uma “obra-prima” está entre as principais discussões envolvendo o surrealismo. Cathrin Klingsöhr-Leroy afirma: “O que era importante para os surrealistas não era a obra de arte perfeita e autônoma, mas sim o processo através do qual foi criada e as ideias que transmitia. Esta concentração do tema da pintura, do pensamento por trás dela e especialmente o seu título, sem o qual a obra seria incompreensível – explica por que é que os surrealistas davam tanta importância à relação entre a pintura e a literatura” (2010, p. 25). Impressiona a afinidade do comentário com o que formulou Mário de Andrade em “A poesia em 1930” a respeito do poeta brasileiro: “Em Murilo Mendes [...] desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto” (2002, p. 45) – o que foi de certo modo corroborado pelo próprio poeta: “... julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de explosão, meus textos são até muito construídos e ordenados” (Mendes, 2014b, p. 252).

e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública”. E conclui: “O surrealismo está atualmente passando por essa transformação” (1996, p. 22).

Tratando da relação direta que os artistas estabelecem com a realidade política, Benjamin argumenta que “o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível” (1996, p. 22). Se num primeiro momento os artistas, sob “uma vaga inspiradora de sonhos”, deixavam-se embriagar pela novidade da poética surrealista, por um processo dialético lhes foi permitido “fugir ao fascínio da embriaguez” (1996, p. 23). Esse processo – que corresponde à passagem da atitude contemplativa para a oposição revolucionária – é, justamente, a iluminação profana, a que se identifica, por exemplo, o amor. Apontando a semelhança entre o amor surrealista e o provençal – devido à concepção de um sentimento que determina a existência e à visão da amada mística –, Benjamin argumenta que em ambos os casos está em jogo a possibilidade de transformar a existência, pois ambos criam um mundo contíguo à “alvorada antes de uma batalha ou depois de uma vitória”, para retomar seus termos (Benjamin, 1996, p. 25).

O “truque” por meio do qual se passa de uma a outra atitude diz respeito ao modo como o surrealismo se relaciona com a vida material, que se torna depositária de “energias revolucionárias” (1996, p. 25) – sobretudo na forma de objetos abandonados à miséria pela “moda”, de que seriam exemplos pianos de cauda e roupas velhas ou, em termos arquitetônicos, as primeiras construções de ferro e as primeiras fábricas. Trata-se de “trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar poético” (1996, p. 26), fazendo assim explodirem as forças ocultas escondidas nos objetos.

As “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados” (1996, p. 27) que os surrealistas projetam sobre Paris, por exemplo, caracterizam a lírica surrealista e representam sua forma de ligação com o mundo circundante. Uma poética do choque ilumina a presença do impenetrável no cotidiano e do cotidiano no impenetrável, mobilizando “para a revolução as energias da embriaguez” (1996, p. 32). Nos melhores momentos se trata de uma liberdade espiritual que se anexa ao mundo circundante, ressignificando-o.

O elemento mágico e libertário no surrealismo irá se associar, na leitura de Benjamin, ao comunismo. Conforme afirma Michael Löwy, “é da *revolução* que se trata desde o começo até o fim desse ensaio, e todas as iluminações profanas só têm sentido em relação a este ponto de convergência último e decisivo” (2002, p. 53 – grifo do autor).

A união de estranho e familiar no choque surrealista é discutida também por Theodor W. Adorno, em “Revendo o surrealismo”. Na sua leitura se trata, porém, da “tentativa de

trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis”. A histórica aproximação entre surrealismo e psicanálise, entretanto, não se deveria, como se costuma acreditar, ao “simbolismo do inconsciente”, mas ao fato de as composições surrealistas buscarem reproduzir, a partir de procedimentos como a montagem, “as percepções tal como elas devem ter sido algum dia” (2003, p. 138). O “antiquado” serve, nesse sentido, à “expressão de uma subjetividade que, com o mundo, tornou-se estranha até diante de si mesma”. Em sua melhor manifestação, as imagens do surrealismo não são aquelas que pretendem neutralizar o sujeito consciente – “mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social” (2003, p. 140). Para retomar uma expressão usada anteriormente, talvez fosse possível sintetizar do seguinte modo a leitura adorniana: trazendo fragmentos daquilo que a razão faz perder, as imagens surrealistas revelam os efeitos da razão sobre o que foi perdido.

O texto de Adorno, publicado inicialmente em 1956, observa o movimento quando este parece já “obsoleto” (2003, p. 140): “Depois da catástrofe europeia, os choques surrealistas perderam toda sua força” (2003, p. 138). Se em 1929 Benjamin podia ainda acreditar no surrealismo como “um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto” (1996, p. 140), Adorno refere-se ao movimento como “um instantâneo do momento em que se desperta” (2003, p. 140), localizando no passado sua força de revelação. Aos diferentes pontos de onde observam a vanguarda correspondem diferentes concepções sobre o que constitui seu melhor modelo. Enquanto para Adorno este estaria em obras pornográficas – no modo como o fragmento busca estimular novamente o desejo perdido –, para Benjamin é no “culto do mal” (1996, p. 30) que se revela como a prática política do surrealismo está felizmente dissociada da moral idealista.

“O efeito de choque da arte surrealista, que Benjamin via principalmente sob o aspecto da transformação da sociedade (‘ganhar as forças do êxtase para a Revolução’ é a sua definição da intenção surrealista), Adorno o relaciona ao receptor como indivíduo”, resume Peter Bürger. Para esse estudioso alemão do surrealismo francês, os posicionamentos não se excluem, pois ambos os momentos estariam presentes na arte da vanguarda: enquanto para Benjamin a experiência surrealista é “coletivamente alcançável”, Adorno enfatiza os procedimentos artísticos – ocupado que está com “o efeito das obras surrealistas sobre o indivíduo na sociedade totalmente alienada”. Em 1929 Benjamin observa “momentos detonadores da realidade”; quase três décadas depois, Adorno “consegue reconhecer tão somente testemunhas da reificação universal” (Bürger, apud Antunes, 2001, p. 78).

Das divergências entre os dois filósofos alemães, Bürger “tenta fazer”, em estudo posterior, “o objeto de uma construção teórica” (2012, p. 17): em *Teoria da vanguarda*, estuda o surrealismo a partir de categorias benjaminianas, considerando, com Adorno, o fracasso histórico do movimento. Porque esse autor procura compreender a vanguarda em seu sentido estético e histórico, atentando à sua consciência como projeto, seu ponto de vista sobre o surrealismo parece ser o mais interessante para o estudo comparativo.

Uma categoria central ao estudo de Bürger é a autonomia da obra de arte. Resultado da separação entre a arte e a práxis vital, ela fornece ao esteticismo do século XIX seu principal conteúdo, e às vanguardas, no século XX, as condições que lhes permitem questionar a inconsequência social da arte na sociedade burguesa. “Ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos das épocas passadas”, afirma o autor de *Teoria da Vanguarda* sobre o dadaísmo e o surrealismo, “esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral” (Bürger, 2012, p. 46). Essa disponibilidade torna-se possível devido ao processo histórico de atrofia da categoria do conteúdo, em que “o estético em seu sentido mais estrito” é identificado cada vez mais à forma:

Essa predominância da forma na arte, mais ou menos a partir da metade do século XIX, pode ser compreendida, como disponibilidade dos meios artísticos, do ponto de vista da estética da produção; e como uma tendência à sensibilização do receptor, do ponto de vista da estética da recepção (Bürger, 2012, p. 48).

Eis por que as vanguardas, que reconhecem a “arte pura” à qual passou a corresponder a arte, dirigem sua crítica à instituição. Já não se trata de questionar procedimentos, mas de problematizar a condição de uma atividade que se conformou à especialização do trabalho. O “estágio da autocrítica”, iniciado no esteticismo, quando “a temática perde em significado em favor de uma concentração cada vez maior dos produtores da arte no próprio médium” (2012, p. 60), atinge a radicalidade, pois as vanguardas realizam a autocrítica na prática.

Essa autocrítica consiste em reconduzir a experiência estética para a vida cotidiana. Se os artistas do esteticismo haviam feito da ruptura com a sociedade o centro de suas obras, os vanguardistas propõem que a vivência estética seja transposta como uma nova práxis vital, para além da especialização. “Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, deve ser transformada em princípio de organização da vida”: esse o sentido, segundo Bürger, da intenção surrealista de unir arte e vida (2012, p. 71-72). À luz da proposta de uma “práxis vital libertadora”, o autor

buscará compreender aspectos como a produção automática (não entende como artística, mas como meio para esvaziar as categorias de produtor e receptor), a problematização da categoria de obra (que prefere nomear “manifestação”) e a importância do acaso para os surrealistas (um fenômeno sem finalidade, portanto livre das determinações da vida comum).

A reflexão de Bürger dá sustentação à hipótese de que, embora tenha fracassado historicamente em sua proposição principal, a vanguarda impôs um novo modelo de obra de arte – a obra de arte inorgânica, que o ensaísta descreve em diálogo com Benjamin e Adorno. No que diz respeito aos estudos sobre Murilo Mendes, esse modelo pode ser identificado, por exemplo, nos procedimentos que sustentam a aspiração muriliana à totalidade, conforme a estudou Murilo Marcondes de Moura: “a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrastes, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência” (1995, p. 18). Já em um poema de *Siciliana* Davi Arrigucci Jr. vê uma manifestação da alegoria benjaminiana (2000, p. 140).

Do ensaísmo de Bürger ainda outros aspectos são interessantes para este trabalho – sobretudo as considerações desenvolvidas em uma obra anterior a *Teoria da vanguarda – O surrealismo francês*, disponível na tradução para o português como tese de doutorado de José Pedro Antunes (tradutor também de *Teoria da vanguarda*). Nesse texto escrito diante dos acontecimentos de maio de 1968 (que, como o surrealismo, pretendiam reunir arte e vida), o autor analisa individualmente algumas obras surrealistas, mostrando de forma mais detida como propuseram sua crítica política. Nesse sentido, argumenta:

Para os surrealistas não se trata de substituir a atividade consciente pela inconsciente, mas de recolocar o homem em condições de servir-se da totalidade de suas aptidões. O racionalismo não é rechaçado como um todo, mas apenas na medida em que restringe as esferas de vivência humana, apoiando-se numa utilidade que carece, ela própria, de uma justificação (apud Antunes, 2001, p. 139).

Analisando a imagem surrealista, Bürger desconfia, porém, da proposta bretoniana de “transformar pela sensibilidade”: contando sempre com a produção do choque no receptor, a arte surrealista fica sujeita à “coerção da repetição, apenas ocultada pela riqueza de combinações possíveis”, como afirma. Quanto ao efeito dessa reiteração, conclui: “uma gradativa acomodação do receptor é mais provável do que uma transformação da *sensibilité*, que teria como consequência também uma transformação da postura existencial” (apud Antunes, 2001, p. 154 – grifo do autor, ressaltando um termo empregado por Breton).

No que diz respeito à “reivindicação de desativar um sistema social que sempre opôs os maiores obstáculos à realização do homem”, Bürger sustenta que o conceito chave seja o “*désir*”, a partir do qual Breton “traz a ideia da revolução de volta ao sujeito, sem tirar dele sua real dimensão”. Nele se conjugam dois aspectos: “primeiro, o de transformar o homem concreto, real, em sujeito da história; por outro lado, trata-se de compreender a reivindicação revolucionária como uma forma de manifestação dos *désirs humains éternels*” (apud Antunes, 2001, p. 173).

Enquanto a leitura de *Vases communicants* permite a Bürger flagrar o meio pelo qual o surrealismo buscou dar legitimidade aos desejos, em documentos como o primeiro *Manifesto* o teórico identifica uma “contraposição não-dialética de indivíduo a ser libertado e sociedade coercitiva”. A adesão ao Partido Comunista teria sido, aliás, uma forma de superar a “negligência do fator material” – mais que uma aproximação motivada pelo compartilhamento de crenças. Após o rompimento da relação, argumenta Bürger, a obra de Breton teria buscado no amor “a possibilidade de superação do indivíduo no coletivo” (apud Antunes, 2001, p. 143).

No âmbito privado, da convivência do grupo de artistas, o ensaísta encontra outro modelo de relação exemplar entre o individual e o coletivo: os jogos grupais, nos quais os surrealistas, que recusavam o trabalho por nele verem uma forma de coerção, podiam dar destinação a “pensamentos tornados inoperantes na vida em sociedade” (a fórmula é de Aragon). Tratando-se de técnicas capazes de “anular as convenções da sociabilidade tradicional”, os jogos ficam aquém do sistema de repressão social, assemelhando-se a uma vida na qual o indivíduo “deixa o mundo moderno da lei e da ordem e, ao mesmo tempo, penetra num mundo pré-moderno, no qual estruturas pessoais de relacionamento servem de suporte à existência do indivíduo e da sociedade” (Bürger apud Antunes, 2001, p. 298).

Do estudo do surrealismo, cujas linhas gerais aqui se buscaram sintetizar, Bürger conclui que, embora o movimento não tenha conseguido unir arte e vida – isto é, destruir a instituição arte –, esses artistas lograram transformá-la: após as vanguardas não há noção estável do que seja arte, ficando a resposta a cargo dos próprios produtores (identificação que prefere a “artistas”). “Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada, veem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas da possibilidade da arte”, afirma Bürger (2012, p.18).

Surrealismo à brasileira

Ao estudar o surrealismo em sua relação com a arte e a sociedade europeias que lhe correspondem, Bürger oferece um interessante caminho para a consideração do modernismo brasileiro e, em seu contexto, das aproximações brasileiras com a vanguarda. Também no país, afinal, tratou-se de problematizar a relação entre arte e realidade e de fazer dos estilos anteriores objeto da livre pesquisa artística.

No ensaio “O escritor e o público”, que dedica aos fatores externos da criação literária, Antonio Candido mostra como historicamente se constituiu, no Brasil, o papel social do escritor – processo de que a primeira metade do século XX representa uma relevante etapa. Até esse momento, como expõe o professor, o escritor “quase sempre produziu literatura como a produziram leigos inteligentes” (Candido, 1967, p. 99). Mudanças como “a ampliação relativa dos públicos, o desenvolvimento da indústria editorial, o aumento das possibilidades de remuneração específica” levam a “certa desoficialização da literatura”, cuja “dependência ideológica” havia atingido elevado grau no início do século. Podendo desempenhar seu papel de modo mais liberto, explica Candido, o escritor, mesmo almejando participar da vida nacional, pôde arriscar obras mais ousadas e inconformistas. Estimulados por uma elite mais refinada que a burocrática, esses profissionais chegaram a esboçar “uma vanguarda literária mais ou menos dinâmica” (1967, p. 101-102). O autor se refere, naturalmente, ao Modernismo de 1922, que deu vazão ao desejo de renovação presente na literatura brasileira desde a Primeira Guerra Mundial, ao mesmo tempo rompendo com as tendências literárias então dominantes – o “idealismo simbolista” e “naturalismo convencional” –, e com a “harmoniosa mediania” em que se entrosavam “as letras, o público burguês e o mundo oficial” (Candido, 1967, p. 139-140).

A argumentação do autor de *Literatura e sociedade* permite estabelecer uma correlação entre o Modernismo brasileiro e as vanguardas tais como entendidas por Bürger, passo necessário à compreensão do “surrealismo à brasileira” de Murilo Mendes. Enquanto o movimento europeu busca romper na arte com a “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável” (Breton, 1985, p. 39), no Brasil se trata de enfrentar o fato de que “os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo” (Andrade, 1978, p. 243). Pode-se dizer, em ambos os casos, que se buscam transformar as relações entre a literatura produzida e a sociedade que a produziu: na Europa, o esteticismo representava o resultado de um processo histórico que pretendia resguardar as obras do espírito de uma realidade cada vez mais dominada pela técnica; no Brasil a distância entre arte e vida era sustentada, de um lado,

pelo espírito acadêmico interessado apenas nas modas europeias, e não na realidade local, e, de outro, pela inexistência histórica de público⁵⁵.

Ao passo que na tradição europeia a arte pela arte, como ensina Antonio Candido, “exprime quase sempre a autoconsciência extrema de um grupo, reagindo à opinião cristalizada da maioria, que se tornou pesada e sufocadora” (1967, p. 99), e o surrealismo o desafia a partir justamente de um enfrentamento à especialização, o Modernismo procura afirmar sua autonomia para que seja possível encontrar uma nova relação entre a arte e a “maioria”. Em certo sentido, afinal, também os artistas brasileiros buscavam reconduzir a arte à vida – à vida coletiva, vale dizer, pois propunham, nos dizeres de Mário de Andrade, “a organicidade de um espírito atualizado” – um espírito “não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade” (Andrade, 1978, p. 243). Para dizer tudo, a autonomia da arte não é, no Brasil, uma resposta ao estágio de desenvolvimento da sociedade, mas reivindicação de uma atividade que historicamente se desenvolveu a despeito da inexistência de público.

Esse recuo para o contexto e o projeto modernista quer apontar uma primeira razão pela qual o surrealismo jamais poderia assumir, no Brasil, o mesmo sentido do europeu. Lembrá-lo, ainda que sob o risco da obviedade, é condição para indagar qual poderia ser, então, o sentido do aproveitamento surrealista por Murilo Mendes.

Em “O surrealismo no Brasil”, dedicado a *O agressor*, de Rosário Fusco (1943), Antonio Candido argumenta que, sendo o surrealismo “índice de uma crise de evolução na história intelectual do Ocidente”, a adoção de sua forma ortodoxa no Brasil somente poderia corresponder a uma atitude, já que o país participa apenas indiretamente da crise aludida. “O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia”, afirma o crítico. No romance em questão, Candido flagra não a tentativa de incorporar essas conquistas à realidade espiritual brasileira, mas “um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria”. Assim, embora reconhecendo a habilidade na construção do romance, reitera seu caráter de “exercício”, de “composição literária”: “No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa” (2004, p. 97).

⁵⁵ “Não se tratava, como na França, de um estágio decisivo do desenvolvimento histórico da arte burguesa”, como resume Ivone Daré Rabello (2006, p. 96). Sobre essa questão, que a autora aborda a partir do simbolismo, consultar principalmente o segundo capítulo de seu estudo sobre a poesia de Cruz e Souza.

O agressor, assim como obras surrealistas europeias, fala de um “mundo em que o princípio de causalidade tende a se dissolver na liberdade das associações”. Esse o ponto crucial do surrealismo, “o triunfo do relativismo”:

o homem se erigindo efetivamente em medida de todas as coisas e as coisas sendo aquilo que poderiam ser num mundo livre de contingência. Ao cabo do perfeito relativismo está o sumo individualismo, e nas raias deste a ruptura da razão e da necessidade lógica. Como toda atitude anti-intelectualista, o surrealismo, quando tenta organizar o mundo segundo o seu esquema, traz em si a sua própria negação (2004, p. 99)⁵⁶.

Porque “desligada de seu meio próximo”, a obra se oferece como “um jogo desinteressado da inteligência” (2004, p. 99). Embora não chegue a esclarecer qual especificidade seria possível, Candido sustenta que o interesse do surrealismo reside no movimento de “penetração da inteligência criadora no meio do caos da associação livre ou da alusão, a fim de organizar a experiência intelectual e afetiva, comunicada pela obra, num todo significativo que se impõe” (2004, p. 98).

Na falta de um bom exemplo de aproveitamento surrealista para o crítico, ou do desenvolvimento a respeito das implicações desse “desinteressado jogo” realizado com habilidade por Fusco⁵⁷, resta ao leitor imaginar a que se poderia ligar, no Brasil, o “sumo individualismo” – ou a “atitude anti-intelectualista” resultante do romance. É tentador pensar na “cultura da personalidade” discutida por Sérgio Buarque de Holanda, na “coloração aristocrática e personalista” da sociedade brasileira, a qual uma afirmação de individualismo só viria reforçar.

As relações entre o surrealismo francês e as suas manifestações no Brasil representam o centro de interesse de Valentim Facioli em ensaio no qual discute “o filtro permanente de diversas posições nacionalistas” que marca a “complexa adaptação das vanguardas europeias às condições brasileiras” (1994, p. 166). Para o autor, “o núcleo em lava da aventura surrealista” corresponde a uma “política das formas, que se lança à luta pelo despedaçamento do campo das imagens burguesas, implicando isso um processo de reconstrução de uma subjetividade não alienada, que se projeta para um mundo a ser desalienado mediante a Revolução” (1994, p. 162).

⁵⁶ O argumento é semelhante ao de Giulio Carlo Argan em *Arte moderna*: “É evidente, pois, que uma poética do inconsciente não pode se associar a uma ideologia; a postura revolucionária do surrealismo é, na verdade, apenas subversiva, enquanto revolta contra a opressão dos instintos por parte do ‘bom senso’ e do ‘decoro’ burgueses, e enquanto primeiro desafio da imaginação no poder” (1995, p. 361).

⁵⁷ “O romance de Rosário Fusco fica no estádio do mistério pelo mistério, uma vez que dele não se depreende mais do que a evidência geral da ironia da sorte e da falta de significação da vida” (Candido, 2004, p. 98).

Sustentando que a “radicalidade da aventura surrealista” demandava a “militância organizada num espaço público” (para a qual o autoritarismo do Estado Novo pouco colaborava), Facioli reconhece a penetração de um “espírito surrealista” em artistas e obras, lamentando não ter havido por aqui uma manifestação surrealista em sua integridade⁵⁸. Essa ausência e a falta de reconhecimento de traços surrealistas na arte brasileira são atribuídas a um “permanente jogo de esconde”, típico dos valores conservadores e tradicionalistas que marcam o julgamento de obras literárias e artísticas no país – repercutindo nas artes, nas letras e nas ideias a “modernização conservadora e seletiva” (1994, p. 178)⁵⁹ que marca a história brasileira.

No que a Murilo Mendes diz respeito, Facioli considera a sua uma versão “conformista e conciliadora” do surrealismo, porque o poeta parece desarmá-lo “de sua totalidade subversiva e revolucionária [...], fazendo dele apenas *uso privado* como técnica artística”. Sua crítica não aborda especificamente a obra poética, valendo-se antes de dois fragmentos em que o autor revê a relação com o surrealismo – dois “retratos relâmpagos”: de André Breton e de Giorgio de Chirico. Quanto a este⁶⁰, o ensaísta aponta para o equívoco do poeta ao referir o surrealismo como “técnica de vanguarda” e como “sistema”, pois o movimento não teria aspirado a ser nem um, nem outro. Já no segundo Facioli acusa a desqualificação de Breton e do surrealismo⁶¹. Na sua leitura, Murilo faria “das determinações sociais das condições de produção intelectual no país” um álibi, não nomeado, para a sua heterodoxia – para, enfim, “justificar a si próprio e a esse quadro produtivo, sem, contudo, entrar no mérito das questões” (1994, p. 176).

⁵⁸ Veja-se o seguinte trecho: “Nos anos 30 e 40 a pintura brasileira se contamina larga e profundamente de muitos traços surrealistas e assim também ocorre com poetas, romancistas. Enfim, vistas agora em retrospecto, as artes no Brasil, desde os anos 1920, estão vincadas por traços surrealistas, utilizadas como estilemas artísticos, ‘à moda brasileira’, sem, entretanto, uma configuração ampla que permita afirmar delas que tenham sido engendradas em maior ou menor escala no interior de uma *aventura surrealista*, tomada esta em sua radicalidade e no conjunto de suas implicações” (1994, p. 176-177).

⁵⁹ Não fica claro, no ensaio, por que a orientação ideológica conservadora teria interesse em negar um surrealismo que, sendo conciliador, é também ele conservador. Seria mais lógico ver em suas características estilísticas uma possível “roupagem vistosa”, como a que pode vestir, segundo Sérgio Buarque de Holanda, “as convicções mais díspares” (Cf. 2013, p. 155). Parece que, embora querendo denunciar “o ocultamento, o recalque e a privatização do surrealismo no Brasil” (Facioli, 1994, p. 180), o autor se contradiz algumas vezes – talvez por não esclarecer ou exemplificar o que teria sido vítima nesse processo.

⁶⁰ “Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha ‘conversão’, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil” (Mendes, 1994, p. 1270).

⁶¹ A crítica refere-se ao trecho em que Murilo afirma: “Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton” (1994, p. 1238).

A crítica, bastante dura, conta com a simpatia e a crença do leitor, já que desenvolve com cuidado e clareza a argumentação sobre o surrealismo e o contexto brasileiro, mas não se empenha em realmente discutir, a partir da obra, o surrealismo de Murilo Mendes. Se identifica no modernismo brasileiro “uma intenção construtiva de instituições culturais e artísticas” (1994, p. 163) e no surrealismo “uma crítica radical contra a *lógica* e o *racionalismo* ocidentais, contra a *moral* e contra o *gosto*” (1994, p. 158 – grifos do autor), ao ensaísta não deveria espantar que o meio pelo qual o surrealismo penetrou no Brasil é aquele mesmo a que não interessará sua força revolucionária (ou, se interessasse, talvez não se prestasse aos mesmos fins). Não tendo havido uma forma organizada de surrealismo, restaria ao estudioso compreender a que as manifestações particulares do surrealismo deram forma no Brasil.

Parece interessante, por isso, tomar o artigo como ponto de partida para a discussão sobre o surrealismo no Brasil, mas precipitado aceitar a apreciação crítica sobre o poeta sem que haja discussão mais detida da obra.

Limites do surrealismo em Murilo Mendes

A despeito de tudo o que os distancia, os dois poemas a que se dedica este capítulo, “Estudo para uma Ondina” e “Poema lírico”, têm algo em comum: a presença de limiares onde se deveria tratar de dissolução de limites. Além de ser responsável por frustrar a tarefa que cada um dos poemas se propõe, esse traço é a principal marca das diferenças entre a poesia de Murilo Mendes e o surrealismo.

Em “Estudo para uma Ondina”, a declarada intenção de proteger e valorizar o elemento mítico – a figura feminina identificada à ninfa – aposta na possibilidade de uma delicada harmonia: Ondina ora está individualizada, ora é espuma nascida a cada instante na natureza; enquanto o mar convida à navegação, o sujeito a mantém em terra. Assim, embora se trate de um encontro amoroso que por meio da metamorfose dos elementos aponta para a fusão, não chega a haver propriamente união entre os amantes.

Já em “Poema lírico” essa fusão de algum modo acontece: há um espaço em que a vida dos amantes se torna absoluta, mas o próprio voo, que a torna possível, instaura um limite, revelando a incompatibilidade do devaneio amoroso com a existência profana. Do ponto de vista escatológico, ademais, o devaneio representa o adiamento do encontro para uma dimensão além da temporal, indicando desse modo sua irrealização no presente.

Os dois poemas, pretendendo cantar o amor, chegam assim a um resultado paradoxal – se não a negação, ao menos a suspensão da realização amorosa. Desse modo se contraria uma

importante tendência do lirismo amoroso⁶² – a “destruição da pessoa”, para falar com termos de Staiger (1997, p. 67) – e também uma expectativa decisiva para o surrealismo – o “desmoronamento do eu cotidiano” (Bürger, apud Antunes, 2001, p. 143), efeito politicamente buscado na fusão amorosa.

Além de cristalizarem a impossibilidade de o amor se realizar segundo a fantasia surrealista, as fronteiras entre o eu e a amada se inscrevem na própria expressão do sujeito lírico: as duas composições o colocam em situação contraditória, pois lhe cabe apresentar o encontro de que participa. O efeito é de distanciamento: dividido entre a vivência em que está implicado e um modo de apresentação que depende do “defrontar-se objetivo” (Staiger, 1997, p. 77) com os acontecimentos, o eu fica, em última instância, impedido de realizar a dissolução característica do lirismo.

A configuração é bastante típica em Murilo Mendes, cujo lirismo acentua, a todo momento, o parentesco com as artes plásticas (“Estudo para uma Ondina” é, aliás, um dos onze “estudos” de *As metamorfoses*, e apenas um dos indícios da relação que o livro estabelece com outras expressões artísticas). A respeito da predominância do “aspecto descritivo”, Murilo Marcondes de Moura havia já ressaltado a posição de observador em que “Os amantes submarinos”, do mesmo livro, coloca o leitor:

[o poema] expõe um processo que se desdobra sedutoramente aos nossos olhos. Esse processo está presentificado, se dá no aqui e agora e é renovado a cada leitura do poema. Está impregnado ainda de um intenso jogo de cores, formas e movimentos – o que estimula nossa apreensão sensorial (1995, p. 82)⁶³.

Esses traços correspondem aos que Staiger identifica ao estilo épico – em que o sujeito dirige o ponto de vista para o exterior, mostrando o objeto como quem afirma “isto é” (Cf. 1997, p. 79-81). Diferentemente do que ocorre no estilo lírico, em que são pouco claros os limites entre o eu e a existência externa, a atitude descritiva implica um ponto de vista a partir do qual o sujeito observa. No caso de “Estudo para uma Ondina” e de “Poema lírico”, que pressupõem a proximidade física entre o casal, esse traço permanece discreto. Mas outros poemas murilianos, colhidos em diferentes momentos da obra, revelam-no espacialmente, de

⁶² Seria o caso então de questionar se a seguinte observação de Davi Arrigucci Jr. descreve com real exatidão a poesia amorosa do autor: “A dissolução do sujeito torna-se, assim, a condição do verdadeiro encontro, e o erotismo, em que ele se realiza como fusão do ser no outro, um princípio fundamental num mundo onde as coisas se atraem ou se repelem feito num campo magnético” (2000, p. 108).

⁶³ Como resultado, também nesse poema fica assinalada a fronteira entre fantasia amorosa e realidade: retratando o encontro nas “fundas regiões onde dorme o veleiro”, mantém o casal “à espera” de que “o irreal não se levante em aurora” – tendo por isso sido identificado, por Moura, à alba, gênero medieval em torno da “situação dos amantes que se encontram à noite e devem-se separar com o nascer do dia” (1995, p. 85).

modo que o sujeito ocupa curiosos lugares, mesmo quando em presença da amada. É o que exemplificam os seguintes fragmentos:

O Espírito me transporta a um lugar muito alto,
me mostra teu corpo decotado.
“Tentações paralelas”, *Poemas*

Sentado nas nuvens eternas eu te esperarei
E me nutrirei através dos tempos da nostalgia de ti.
“A uma mulher”, *A poesia em pânico*

Espero-te continuamente no limiar do universo
Com todas as formas acesas,
Com a sinfonia dos elementos e o coro solene.
“Paternidade”, *As metamorfoses*

Assim fiquei à tua espera
Em pé no monumento de areia
– Meu próprio coração absurdo.
“Anamorfose”, *As metamorfoses*

As implicações de tal configuração para a poesia amorosa podem ser esclarecidas a partir do seguinte poema, que, extraído de *O visionário* (livro escrito entre 1930 e 1933, e publicado em 1941), coloca o amante em um dos mais inusitados locais:

Mulher vista do alto de uma pirâmide

Eu vejo em ti as épocas que já viveste
E as épocas que ainda tens para viver.
Minha ternura é feita de todas as ternuras
Que descem sobre nós desde o começo de Adão.
Estás engrenada nas formas
Que se engrenam em outras desde a corrente dos séculos.
E outras formas estão ansiosas por despontarem em ti.
Quando eu te contemplo
Vejo tatuada no teu corpo
A história de todas as gerações.
Encerras em ti teus ascendentes até o primeiro par,
Encerras teu filho, tua neta e a neta de tua neta.
Mulher, tu és a convergência de dois mundos.
Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim.

Nesse poema construído predominantemente por coordenação, as duas ocorrências de subordinação adverbial ajudam a compreender o papel que a primeira pessoa assume na obra de Murilo Mendes. Em “Quando eu te contemplo” e “Quando te olho”, a subordinação é não apenas gramatical, mas de fato: afinal, para que o corpo feminino seja fonte de revelação, é

necessário o olhar do eu lírico. O poema inicia-se, não por acaso, com uma ação do eu (“Eu vejo em ti”), e o título traz “Mulher” como sujeito passivo da oração.

Longe de representarem meras minúcias gramaticais, esses elementos revelam importantes diferenças com relação à formação do par em poemas surrealistas. Nesta composição de Paul Éluard que talvez tenha servido de modelo a Murilo Mendes⁶⁴, a mulher, igualmente sacralizada, é mantida em primeiro plano:

Tu te lèves l'eau se déplie
Tu te couches l'eau s'épanouit

Tu es l'eau détournée de ses abîmes
Tu es la terre qui prend racine
Et sur laquelle tout s'établit

Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits
Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel,
Tu es partout tu abolis toutes les routes

Tu sacrifies le temps
À l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
Qui voile la nature en la reproduisant

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
Le tien

Tu es la ressemblance⁶⁵.

Enquanto no poema de Éluard a formação do casal é apenas sugerida pelas condições de enunciação – isto é, o elogio sensível a uma segunda pessoa, no qual a primeira não chega a se revelar –, no de Murilo é o eu quem permanece em primeiro plano. Assim, o poder emancipatório da figura feminina só se dá em função do olhar masculino: mais que veículo de salvação terrestre, ela é portadora da chave de um mistério que cabe ao eu lírico desvendar.

Ao dispor dessa maneira o par amoroso, o poema traduz assimetria em espacialidade – e o sujeito, como nos exemplos anteriores, atua como um Todo-Poderoso: com seus poderes

⁶⁴ Tentador é dizer que Murilo conhecia esses versos quando compôs o seu “Mulher vista do alto de uma pirâmide”. Pois, embora *O visionário* tenha sido redigido entre 1930 e 1933, o poema não existia na primeira edição, de 1941. Integrou inicialmente a primeira edição de *As metamorfoses*, de 1944, tendo sido transferido apenas na republicação *Poesias (1925-1955)*, de 1959, em que figuravam, entre outros, esses dois livros de poemas. Vale acrescentar que os versos de Éluard saíram em edição invulgar – uma plaquete com poucos poemas, acompanhados por fotografias de Man Ray – e são dos mais frequentemente referidos pela crítica.

⁶⁵ Em tradução livre: “Tu te levantas a água se desdobra/ Tu te deitas a água floresce// Tu és a água desviada de seus abismos/ Tu és a terra que cria raízes/ E sobre a qual tudo se fixa// Tu fazes bolhas de silêncio no deserto dos barulhos/ Tu cantas hinos noturnos sobre as cordas do arco-íris/ Tu estás em todo lugar tu aboles todas as rotas// Tu sacrificas o tempo/ À juventude eterna da chama exata/ Que falseia a natureza ao reproduzi-la// Mulher tu dás à luz um corpo sempre semelhante/ O teu// Tu és a semelhança”.

inventivos, e desde um plano elevado, a tudo contempla e decifra, fazendo as vezes de criador. Mesmo quando não se situa espacialmente nesse ponto superior, caso de “Estudo para uma Ondina”, cabe-lhe uma tarefa elevada – por exemplo, cuidar para que não aniquilem o canto da sereia. No mesmo livro, o poema “Corrente contínua” lhe atribui tarefa correlata: “Meus braços acolhem migrações de sereias”.

Assim, ainda que, do ponto de vista da imagem, os poemas aqui referidos criem novos e insólitos universos, com relações interiores propondo uma lógica distinta da que rege o mundo objetivo, sua construção obedece a um poder individual de criação, e não à projeção de uma realidade política livre de fronteiras entre a subjetividade e a objetividade. Mesmo num poema como “Manhã”, que afirma de modo tão categórico a primazia da poesia (Moura, 1998, p. 129), a superação da insuficiente realidade é obra do poeta. Enquanto o fecho afirma: “É absurdo achar mais realidade na lei que nas estrelas”, nos versos iniciais o eu refere-se três vezes a si: “As estátuas *sem mim* não podem mover os braços/ Minhas antigas namoradas *sem mim* não podem amar seus maridos/ Muitos versos *sem mim* não poderão existir” (1994, p. 277).

Essa maneira de representar o poeta é depositária de uma concepção tradicional da cultura, que aposta nos poderes demiúrgicos da imaginação, confiando que a tarefa superior da arte resida em representar valores humanos supratemporais, livres de qualquer contingência⁶⁶ – traços que, por correlação, o posicionamento elevado do sujeito poético parece retomar. Ora, tal concepção foi justamente enfrentada pelas vanguardas, que problematizaram as implicações entre arte e realidade histórica a partir de manifestações artísticas que colocassem em xeque seu estatuto na sociedade burguesa.

A configuração do poeta como Todo-Poderoso, sendo também uma forma de afirmar o poder individual de criação e, assim, de resistir à dissolução do eu, representa, portanto, outra forma de limite da afinidade do poeta brasileiro com o surrealismo. Enquanto as vanguardas acusam o modo como a subjetividade foi aparelhada pela racionalidade burguesa, a poesia de Murilo Mendes revela confiança na “posição privilegiada da consciência humana em face do mundo” – “certeza ingênua” que nas primeiras décadas do século XX se tentou desconstruir (Rosenfeld, 1996, p. 88; p. 86).

⁶⁶ Esses são os traços da ideia de Cultura que, segundo Terry Eagleton, vigorou no Ocidente até os anos 1960, quando a noção de cultura como identidade ganhou força, distanciando-se dessa “forma de sujeito universal”, que as obras de arte, com uma “capacidade quase divina”, supostamente encarnavam. O quadro histórico não implica, vale lembrar, que os surrealistas não tenham questionado a Cultura no início do século XX como depositária de “valores que compartilhávamos simplesmente em virtude da nossa humanidade comum” (2011, p. 61).

Os limites da influência do surrealismo talvez se devam a dois fatores que, não sendo intrínsecos à poesia de Murilo Mendes, são-lhe no entanto constitutivos, e concorrem para que a herança estilística acabe por servir ao amor do poeta pelo poder demiúrgico da cultura universalista, ao contrário do que desejaria politicamente a subversão. A um deles – o catolicismo – dedico um capítulo mais adiante. Quanto ao outro, trata-se de reconhecer que, ao aceitar que o centro da proposta surrealista esteja na relação da arte com a sociedade, e que tal relação se articula no sentido de “recolocar o homem em condições de servir-se da totalidade de suas aptidões” (Bürger apud Antunes, 2001, p. 139), deve-se aceitar também a impossibilidade de o surrealismo cumprir no Brasil a função que se propôs na França. É bastante discutível, afinal, que tal tarefa tenha o mesmo sentido lá e cá, pois é bastante discutível que historicamente o homem tenha, aqui, alguma vez se servido da totalidade de suas aptidões para que seja *recolocado* em condições de fazê-lo.

Não é preciso ir muito longe para constatar como a formação histórica e cultural, produzindo noções diferentes do que seja um indivíduo, determina também que manifestações artísticas desejosas de questioná-lo assumam feições diversas. Breton revolta-se contra o “império da lógica” (1985, p. 40), pretendendo transformar uma sociedade que, de tão racionalizada, não oferece espaço para o elemento subjetivo – uma sociedade em que os limites entre o individual e o coletivo são tão estanques que se tornaram insuportáveis. No Brasil, a relação entre indivíduo e sociedade se constitui de modo diverso. “A forma clássica do individualismo, com uma distinção clara entre o espaço público e o espaço privado, não se aplica à subjetividade brasileira sem algumas ressalvas”, lembra Christian Dunker (2015, p. 91). Como mostra o autor, o modo de subjetivação no país buscou-se, ao menos até a década de 1960, não no indivíduo, mas na pessoa – em correspondência com o “mundo do compromisso familiar, das relações diretas, das fidelidades e proteções que caracterizam o patriarcalismo nacional” (Dunker, 2015, p. 84). Assim, embora a sociedade brasileira se constitua segundo o “raciocínio econômico burguês” (Schwarz, 2000, p. 13), as especificidades históricas e culturais não permitem dizer que se estaria, aqui, sob o domínio da racionalidade denunciado por Breton.

Historicamente a aproximação se revela ainda mais problemática, pois, não havendo a forte racionalidade europeia a questionar, o pensamento político da época atribuía um significado particular à aspiração ao desenvolvimento integral do homem. Em termos que lembram a reação dos surrealistas ao estágio de desenvolvimento técnico que conduziu a sociedade ocidental aos trágicos eventos da Primeira Guerra Mundial, mas que assumem, a bem dizer, sentido diverso, a ideologia política da época é assim resumida por Mônica

Pimenta Velloso: “A civilização tecnológica é apontada como destruidora do homem, por ter matado ou deturpado o que de mais autêntico existe nele: a alma, a vontade” (1982, p. 90). Os tempos, vale lembrar, eram os anos 1930, da “atmosfera de furor que os caracterizou no plano da cultura”, como afirma Antonio Candido (2006, p. 219). O governo de Getúlio Vargas, tornado possível por força do golpe que pôs fim à República Velha, concretizava aspirações, sobretudo em relação à cultura brasileira, que a arte e a literatura vinham esboçando desde a década anterior.

As palavras de Velloso não se referem, porém, às aspirações de artistas empenhados na emancipação dos homens, mas sim ao modo como a ordem política liberal da Primeira República Brasileira (1889-1930) surgia no discurso da revista *Cultura política*, que circulou de 1941 a 1945, reunindo em seu quadro a “elite intelectual do período” (1982, p. 78). Essa elite sustentava ideologicamente o Estado Novo, que, declarando a si mesmo como o real cumpridor dos desejos implicados na Revolução de 1930, prometia o surgimento do “homem novo”, a quem seria permitido viver “a sua dupla realidade: a de indivíduo (transitório, voltado para a transformação) e a de pessoa (eterno, voltado para a conservação)” (Velloso, 1982, p. 91). As intersecções ficam mais claras no seguinte trecho:

A ordem política – enquanto recuperadora do ‘tônus social’ – influencia o social, cujas aspirações traduz em leis; favorece o intelectual, quando permite o livre exercício da inteligência, e o artístico, ao estimular a livre manifestação da sensibilidade. A nova concepção de política [...] viabilizaria o ajuste das possibilidades sociais, intelectuais e artísticas do homem, permitindo-lhe agir, pensar e criar, dentro do espírito de colaboração com a ‘ordem nova’ (Velloso, 1982, p. 88).

Se no campo das promessas o discurso político parece coincidir com as aspirações cantadas em uma poesia como a de Murilo Mendes, hoje se sabe que no campo das realizações a política real deixou muito a desejar. A área da cultura passa por franca modernização no período – notável, como mostra Candido, em níveis diversos como “instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão como o livro e o rádio” –, mas as reformas realizadas durante a Era Vargas não chegaram a corrigir o “desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora” (Candido, 2006, p. 220).

Vale ressaltar que a coincidência de discursos não indica necessariamente uma relação direta ou um caso de cooptação, pelo Estado Novo, de Murilo Mendes ou do surrealismo. Trata-se, mais precisamente, de uma possibilidade ainda não explorada de estudo: uma investigação capaz de mostrar se sua poesia teria ou não servido a um movimento político no

qual o autor não tomou parte – embora em sua correspondência tenha expressado o desejo de fazê-lo⁶⁷.

Seu envolvimento será mais direto quando à busca pela realização integral do homem se somar, em sua poesia, a dimensão religiosa. Não se pode ignorar, por isso, que, se sua relação com a vanguarda não é mera “superfetação” [para usar um termo com que Candido se refere ao romance de Fusco (2004, p. 97)], nem se reduz a mero exercício, a curiosa união entre catolicismo e surrealismo talvez remonte a uma característica, segundo Sérgio Buarque de Holanda, bastante nacional – a liberdade para “se abandonar a todo o repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maiores dificuldades” (2013, p. 151). A identificação das aspirações coletivas da poesia de Murilo Mendes não se pode dar, portanto, sem se compreender também a especificidade de seu catolicismo.

⁶⁷ Em carta a Alceu Amoroso Lima datada de 23 de março de 1931, ao comentar a polarização política da época, Murilo afirma: “O Brasil suicida-se. [...] Pensei mesmo em me enfiar em algum movimento sério. Fiquei esperando os programas e manifestos [...]. Se eu conseguir escrever um grande poema, terei trabalhado mais para o Brasil do que se fosse na praça pública pregar liberalismos, etc, a ‘multidão’”. Consultei o documento no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em dezembro de 2014.

Capítulo 2. Da história ao mito

A hipótese de que o catolicismo represente o limite da afinidade de Murilo Mendes com o surrealismo nota-se não apenas na tendência dos poemas amorosos para a irrealização. Também a visão da mulher, que se quer elogiosa e libertadora, por vezes se cumpre pelo inverso. É o que ocorre, por exemplo, nesta composição de *A poesia em pânico* (livro redigido entre 1936 e 1937 e publicado em 1938), que permite seguir na discussão sobre as contradições da obra muriliana:

Metafísica da moda feminina

Tudo o que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma.
Teu véu se interpõe entre ti e o meu corpo,
É a grade do meu cárcere.
Tuas luvas macias ao tato
Fazem crescer a nostalgia das mãos
Que não receberam meu anel no altar.
Tua maquilagem
É uma desforra sobre a natureza.
Tuas joias e teus perfumes
São necessários a ti e à ordem do mundo
Como o pão ao faminto.
Eu me enrolo nas tuas peles nos teus boás
Rasgo teu peitilho de seda
Para beijar teus seios brancos
Que alimentam os poemas
Entreabro a túnica fosforescente
Para me abrigar no teu ventre glorioso
Que ampliou o mundo ao lhe dar um homem a mais.
Teus vestidos obedecem a um plano inspirado
Correspondem-se com o céu com o mar as estrelas
Com teus pensamentos teus desejos tuas sensações.

A natureza inteira
É retalhada para ornar teu corpo
Os homens derrubam florestas
Descem até o fundo das minas e dos mares
Movem máquinas teares
Soltam os aviões nos ares
Lutam pela posse da terra matam e roubam pelo teu corpo.
O mundo sai de ti, vem desembocar em ti
E te contempla espantado e apaixonado,
Arco-íris terrestre,
Fonte da nossa angústia e da nossa alegria.

Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos –
Está unido ao pecado e ao prazer,
À teologia, ao sobrenatural.

O poema, que tem a aparência do mais alto elogio à figura feminina, não resiste, infelizmente, a uma segunda leitura: ao unir acessório e transcendente no que propõe como essência da mulher, frustra o que parece ser sua intenção inicial, incorrendo num discurso antifeminista, quando se prestava, contrariamente, ao elogio à mulher. Trata-se de uma daquelas peças que colocam o intérprete – a intérprete, neste caso – em uma situação embaraçosa: não querendo, por um lado, amplificar o mau momento de uma trajetória literária admirável, não pode, por outro, furtar-se a discutir as importantes questões que tal momento coloca. E o que este poema coloca, do primeiro ao último verso, é um discurso misógino.

Antes de iniciar a discussão do problema, vale a pena lembrar que o olhar crítico, longe de profanar a obra do autor, é uma tentativa de considerá-la com a estima que efetivamente merece. Ainda que as contradições internas acarretem efeitos contrários aos que os próprios poemas anunciam, apenas a análise e a discussão são capazes de evitar que mais uma vez se neutralize aquilo que se pretendeu denunciar – cumprindo-se assim, ainda que indiretamente, a vocação questionadora da literatura, em que um autor como Murilo Mendes não deixou de apostar. Nesse sentido, ignorar a “irregularidade” do autor seria o mesmo que nivelar os diferentes momentos, diminuindo suas melhores realizações. “Os maus quadros ajudam a esclarecer a crítica dos bons”, diria o próprio Murilo em um aforismo dedicado à crítica de arte (176).

A discussão que aqui se pretende encaminhar diz respeito à relação que o poema guarda com uma visão historicamente hegemônica da mulher e do amor. Trata-se da “estetização da feminilidade”, como a nomeia Howard Bloch, que a identifica como proveniente de escritos como os de Paulo e Agostinho (1995, p. 16-17), sendo, portanto, basilar ao catolicismo. O estudo das implicações entre a poesia muriliana e o pensamento católico abre caminho para a discussão a respeito das fundas implicações entre o pensamento cristão e a cultura ocidental – via pela qual deve passar qualquer aposta de emancipação da mulher, já que a religião historicamente deu sustentação ao patriarcado, perpetuando assim a subjugação.

Embora pertença ao livro *A poesia em pânico*, “Metafísica da moda feminina” não apresenta a “confusão de sentimentos” que, segundo Mário de Andrade, marca o conjunto dos poemas. “Por confusão de sentimentos entendo aqui a identificação de sentimentos profanos com os religiosos, identificação principalmente de ordem social”, explicita o crítico (1972, p. 47). Parece se tratar, assim, de um poema inteiramente dedicado ao universo profano, e portanto bastante distinto de “Igreja mulher”, por exemplo, que em uma só figura condensa os deveres da fé e a tortura do desejo: “A igreja toda em curvas avança para mim,/ Enlaçando-me

com ternura – mas quer que asfixiar./ Com um braço me indica o seio e o paraíso,/ Com outro braço me convoca para o inferno”.

Como frequentemente se nota nos estudos literários, porém, é em um poema que não tematiza os dilemas religiosos que a religião estruturará o mais profundamente a expressão do sujeito. Em “Metafísica da moda feminina”, a dualidade de “Igreja mulher” – a mesma que estrutura *A poesia em pânico* –, torna-se contradição, o que inspira a investigar os elementos a partir dos quais se compõe a visão muriliana do feminino.

Nesse poema, o recurso que mais salta à vista é a metonímia: para além de tomar a mulher pelos acessórios, o sujeito, ao se dirigir a uma primeira pessoa cuja identidade não chega a revelar, dirige-se a todas as mulheres, alcançando, assim, formulações identificáveis à essência feminina. Esse “tu” é, sem mediações, intercambiável com a totalidade de seu gênero, como se nota na segunda estrofe. Se de início parecia se tratar de uma única mulher, com quem o sujeito se envolve num encontro amoroso altamente fetichizado, na sequência, quando se torna destinatária da ação de um sujeito coletivo – “os homens” –, a quem o eu se identifica (“nossa angústia”, “nossa alegria”), essa segunda pessoa é tomada como representante de um mundo feminino. A mulher não é, aqui, uma amada em particular.

Essa é a condição para que, a despeito da aparência laudatória, afirme-se o discurso misógino – ao menos segundo a lição de Howard Bloch, que em *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* identifica o discurso antifeminista à “redução da mulher a uma categoria” (1995, p. 12). Em termos das implicações culturais de tal formulação, o poema pouco se distinguiria de uma sentença de *O discípulo de Emaús* como “A mulher é o grande campo artístico do homem” (80). O aforismo exemplifica o que Bloch formula como a definição de misoginia: “um ato de fala no qual a mulher é o sujeito da frase e o predicado de um termo mais geral, ou, alternativamente, como o uso do substantivo mulher ou mulheres com M maiúsculo (1995, p. 13)”.

Ainda que essa definição de misoginia relativize a importância dos predicados, já que se trata de um problema discursivo, e não semântico, e apesar de a proposta não ser a leitura minuciosa do poema, vale a pena olhar para alguns dos atributos identificados ao feminino, com o intuito de demonstrar como as imagens correspondem a um discurso historicamente construído a respeito dos sexos. A associação do erotismo à danação e ao castigo, um dos dados básicos de *A poesia em pânico*⁶⁸, é reposta por “Metafísica da moda feminina”, que logo de início reescreve o duplo efeito da Mulher sobre os homens segundo o velho clichê:

⁶⁸ Os termos foram colhidos, respectivamente, em “Poema condenado” e “Enigma do amor”.

“Tudo o que te rodeia e te serve/ Aumenta a fascinação e o enigma”. Fascinação e enigma, sedução e mistério, pecado e prazer: vista sempre como o Outro, a mulher está condenada à polarização.

A prevalência, sem matizes, da percepção masculina se faz sentir inclusive na seleção dos detalhes: torna-se franca quando se trata de elogiar o “ventre glorioso/ Que ampliou o mundo ao lhe dar *um homem*⁶⁹ a mais”, e se expande na segunda estrofe, pela associação com a imagem do aventureiro: eles enfrentam a natureza e operam máquinas, oscilam entre a violência da guerra e o amor ao maravilhoso, identificando-se, afinal, à totalidade do mundo⁷⁰. A Mulher, a quem se dedicam tais ações notáveis, permanece imóvel. Também nesse sentido o poema corresponde a uma visão tradicional dos gêneros, como ensina Roland Barthes: “Historicamente”, afirma o ensaísta, “a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia)” (2003, p. 36). O fim da segunda estrofe revela a consequência insustentável desse ponto de vista: tomada como objeto de contemplação por um mundo que sai de seu corpo, a mulher não pode, logicamente, a ele pertencer.

Mas é principalmente a noção de acessório que garante onexo profundo entre o discurso antifeminista do poema e a dualidade religiosa do livro. Por mais que o título busque extrair graça do contraste entre “metafísica” e “moda”, atribuindo ao adorno a dignidade de um objeto da atenção filosófica, a representação da mulher reproduz o que se acredita ser sua natureza decorativa ou secundária.

Em seu estudo sobre a misoginia, Howard Bloch refaz a história da associação entre o feminino e o decorativo, mostrando como decorre de uma série de pares encabeçada pela divisão da natureza humana entre corpo e alma, promovida pelo cristianismo. Valorizando o espírito, que identificavam ao masculino, e associando ao feminino a carne que desprezavam, os primeiros Padres da Igreja promoveram a “estetização dos sexos” (1995, p. 55).

Um dos passos iniciais da história está, segundo o autor, na coexistência de dois relatos bíblicos da criação. Em um deles, Deus cria a mulher a partir das costelas do homem, a

⁶⁹ Pode-se objetar ao argumento, defendendo que o termo equivale simplesmente a “pessoa” ou “ser”; não é, no entanto, nem um nem outro termo que se empregam no poema. O contexto atribui valor à escolha lexical.

⁷⁰ A dominação masculina da natureza a partir da união com a mulher é um dos tópicos discutidos por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* como integrante da constituição histórica do patriarcado: “É como esposa que a mulher inicialmente se descobre no patriarcado, porquanto o criador supremo é masculino. Antes de ser a mãe do gênero humano, Eva é a companheira de Adão; foi dada ao homem para que ele a possua e fecunde como possui e fecunda a solo; e, através dela, ele faz da Natureza inteira seu reino. Não é apenas um prazer subjetivo e efêmero que o homem busca no ato sexual; quer conquistar, pegar, possuir; ter uma mulher é vencê-la; penetra nela como o arado nos sulcos da terra; ele a faz sua como faz seu o chão que trabalha: ara, planta, semeia; estas imagens são velhas como a escrita; da Antiguidade aos nossos dias poderíamos citar mil exemplos (1970, p. 193)”.

fim de oferecer à sua criatura “uma auxiliar que lhe corresponda” (Gênesis 2: 18-25). No outro, a criação é simultânea: “Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher” (Gênesis 1:27). Propondo investigar por que apenas uma das versões é notória, enquanto a outra foi suprimida de nossa memória cultural, o ensaísta afirma: “O próprio fato de que esta versão não tenha permanecido significa em si mesmo o relato – e o efeito – de uma repressão textual indissociável do relato da repressão sexual contida na versão dominante” (Bloch, 1995, p. 32).

Tal fato integra a “história interna” do discurso da misoginia (1995, p. 13), que Bloch procura refazer, mostrando como a função auxiliar da mulher, figurada em um relato que a torna produto da carne masculina, desenvolveu-se em escritos como os de Paulo e Tertuliano, cristalizando sua natureza como secundária, e portanto “associada ao artifício e à decoração” (1995, p. 58). A constituição dessa cadeia de significações, cristã, combina elementos de diferentes culturas, ensina Bloch – “mas não na mesma combinação que foi passada para a Idade Média e tem durado até a época presente” (1995, p. 17). Esses elementos são a associação da mulher ao corpo (e do homem à mente), a associação da mulher com o decorativo e a “teologização da estética”, isto é, a condenação do estético e do decorativo como adulteração da criação divina⁷¹. O resultado é sintetizado pelo autor:

... entre os Padres da Igreja nos primeiros séculos do cristianismo, a carne se torna sexualizada como especificamente feminina, e o sexo feminino é estetizado de um modo, e até um ponto, como nunca tinha sido na tradição anterior. Ao mesmo tempo, o domínio da estética é teologizado, com o resultado de que tudo o que pertence ao domínio do feminino ou da estética é desvalorizado dentro de uma perspectiva ontológica segundo a qual somente aquilo concebido como existindo para além da carne, e portanto rotulado de masculino, é que pode reivindicar uma Existência completa (1995, p. 64).

Conforme expõe o autor, essa série de associações reproduz um paradigma mais amplo, de oposição entre atividade simbólica e mundo físico, e se manifesta também na noção

⁷¹ A associação pode ser encontrada também no Brasil, como mostra Mary Del Priore, ao estudar o que identifica como a abundante produção de discursos elogiosos à mulher no período colonial, em *A mulher na história do Brasil* (3ª edição. São Paulo: Contexto, 1992). A historiadora defende se tratar de “apologia que lisonjeia a mulher para melhor submetê-la”, a partir de exemplos reversos, isto é, de como a mulher se tornou “o alvo preferido dos pregadores que subiam ao púlpito para acusá-la de luxúria”. O pregador frei Antonio de Pádua em 1783 condenava “o vão, o supérfluo, o desavergonhado adorno... seus enfeites enganosos, seus unguentos olorosos e outros mil embelecões e embustes que usam para chamar atenção dos homens”. A autora cita também passagens do livro *O casamento perfeito*, de Diogo de Paiva Andrade, do século XVII: “A mulher nem há de ver, nem há de ser vista principalmente quando estiver muito enfeitada, porque ambas estas causas costumam provocar desonestidades”. A misoginia foi a forma como a Igreja exerceu a autoridade sobre a mulher desde a Colônia, defende a autora.

de que a mulher é um texto a ser lido – e apropriado – por um intérprete masculino. Logo, o discurso antifeminista não precisa assumir-se como tal: um poema como o de Murilo Mendes, mesmo que sob a intenção e a forma do elogio, revela-se misógino pelo ponto de vista que assume em relação à mulher e pela história das associações que propõe⁷².

Bloch mostra como o Ocidente assistiu ao ressurgimento de “muitos dos *topoi* fundadores do antifeminismo medieval” na “misoginia reteologizada do século XIX” (1995, p. 75). Na obra de autores como Baudelaire e Mallarmé, a mulher é novamente associada ao particular e ao contingente, ao decorativo e ornamental. A partir da equiparação entre homem e mente, de um lado, e mulher e sentidos, de outro, repete-se a assimilação do feminino ao poético, que Bloch considera tipicamente medieval. Mas se os Padres da Igreja condenavam a mulher ao estético e ao artificial por força do “medo metafísico da carne”, a estetização do feminino no século XIX é interna à estética: “Sua ameaça”, afirma Bloch, referindo-se ao perigo representado pela mulher, “não é tanto atrair o homem para a perdição eterna quanto causar a perda de medida no aqui e no agora, o que é expresso em termos especificamente sociais” (1995, p. 77).

Esse passo do ensaio é de especial interesse diante de “Metafísica da moda feminina”, pois o poema muriliano parece remeter a um excerto de Baudelaire comentado pelo ensaísta. Em *O pintor da vida moderna*, o francês se pergunta: “Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher do seu vestuário?” (Baudelaire, 2013, p. 52). Em seu ensaio, Howard Bloch mostra como tal separação estaria longe do atrevimento: “A mulher, que desaparece no evanescente *mundus muliebris* que a cerca, perde toda a especificidade: seu corpo, sua beleza, suas roupas e suas joias são sutilizadas em sensação ou na representação da sensação, que substitui a própria mulher” (1995, p. 76).

O trecho ajuda a perceber como Murilo Mendes realiza sua própria versão da “moderna estetização do feminino” (Bloch, 1995, p. 76). Tomando o acessório como participante da essência da mulher, o poema reproduz uma associação historicamente identificada à dominação masculina – remetendo não apenas para o que argumenta Bloch, mas também para o que sustenta Simone de Beauvoir. Comentando justamente o tema da maquiagem e do adorno, a autora de *O segundo sexo* explica: “A função do adorno é muito complexa. Na mulher enfeitada, a Natureza está presente mas cativa, moldada por uma

⁷² Essa mesma cadeia de associações se verifica na passagem de *A idade do serrote* em que o narrador relembra um sermão proferido pelo padre Júlio Maria que prometia contestar a existência do inferno: “O sermão abriu um caminho de fogo no meu espírito: comecei a perceber a grandeza, a virilidade de uma religião que suscita ao longo da história as questões mais altas e dramáticas; formidável aguilhão para a inteligência. O padre Júlio Maria servira-me o vinho forte, desmamando-me para sempre do leite de uma religião *afeminada e frouxa*” (Mendes, 1994, p. 913).

vontade humana segundo o desejo do homem” (1970, p. 201). Entre o adorno e a dominação do natural historicamente se buscou um equilíbrio capaz de transformar a mulher no “objeto erótico ideal”. “Estranho paradoxo: desejando apreender a mulher na Natureza, mas transfigurada, o homem obriga a mulher ao artifício”, observa ainda Beauvoir (1970, p. 202).

No poema de Murilo Mendes, que mobiliza justamente o imaginário em torno do enfeite e do natural, a tarefa de exploração do mundo permanece essencialmente masculina, enquanto a condição feminina se sintetiza na “desforra sobre a natureza” representada pela maquiagem. Nos termos da composição, a mulher, “arco-íris terrestre”, permanece suspensa na polarização engendrada pelo agente de sua passividade, o qual apreende nos sapatos a verdadeira essência feminina.

Porque a permanência da possibilidade de figurar a mulher como Outro – em outras palavras, a permanência da possibilidade de identificar o feminino ao perigoso canto da sereia – indica a persistência da distância entre a comunidade dos homens e a vida da mulher (Cf. Beauvoir, 1970, p. 207), o poema de Murilo Mendes demanda um olhar histórico, a fim de que sejam compreendidas suas especificidades. O discurso a respeito do uso de acessórios tem circunscrição específica no contexto de redação e publicação do poema: trata-se de uma discussão em que a questão feminina se via implicada desde que as transformações urbanas das primeiras décadas do século XX no Brasil tornaram possível o surgimento de uma nova imagem da mulher.

O cotidiano das cidades brasileiras então se transformava: diante do processo de urbanização, o comércio se expandia e se diversificava, modificando os hábitos da população e a circulação no espaço público. Este, até então essencialmente masculino, passava a ser ocupado cada vez mais pela mulher, cuja presença se tornava mais natural. Essa maior “visibilidade” não correspondia, como se poderia pensar, a uma maior liberdade – afinal, como afirma a historiadora Margareth Rago,

o preço que [a mulher] pagava era o de enorme vigilância sobre seus mínimos gestos e elaboração de uma nova imagem que associava à mulher ociosa e passiva do passado a figura da jovem sem nenhuma densidade, preocupada apenas com frivolidades (2008, p. 73).

Nas revistas da época, a vaidade torna-se um assunto frequente: condenada pelo discurso feminista como modo de perpetuar a dependência feminina e pelo conservador como uma distração da verdadeira responsabilidade da mulher – o ambiente doméstico –, a preocupação com a aparência torna-se o principal indício de que, na cidade moderna, a mulher “esquecera-se do espírito” (2008, p. 74). De um e de outro lado, as reações buscam

capturar a identidade feminina, sempre identificada ao culto da imagem, a que sua subjetividade passa a se identificar⁷³. A identidade social e sexual, defende Rago, constrói-se então baseada em uma confusão de questões estéticas, simbólicas e econômicas (2008, p. 79).

Ainda que os textos convocados pela historiadora para ilustrar as discussões sobre o acessório datem principalmente da década de 1920, o poema de Murilo Mendes mobiliza o mesmo imaginário em torno do feminino. É de se pensar se um texto ainda mais tardio que “Metafísica da moda feminina” não teria as mesmas questões como ponto de partida. Trata-se de um dos aforismos de *O discípulo de Emaús*, livro cuja redação o autor data de 1943: “Quando a mulher voltar a por seu gênio no sentimento – então começará a nova era poética” (863). Em ambos os casos se problematiza uma suposta essência feminina, ainda que os textos assumam posição diversa em relação ao que seria acessório ou estranho à natureza da mulher.

Não há razões para acreditar que na sociedade brasileira não subsistam ao longo de 1930 os discursos identificados por Rago na década anterior: no quadro da participação política feminina, afinal, as forças predominantes eram justamente aquelas que, segundo a historiadora, projetavam nos acessórios os descaminhos da mulher. De um lado ocorre o avanço da luta feminista: nas classes mais altas, mulheres brigavam pela instrução superior e pela possibilidade de aceder a profissões de prestígio; entre as trabalhadoras se tratava de denunciar jornadas mais longas e baratas que as masculinas. De outro lado, expandem-se as associações leigas femininas, que passam a representar uma importante base de sustentação da Igreja – opondo-se assim à militância política de esquerda, por meio da participação em atividades assistenciais e caritativas. Dois ideais então se confrontam: o da mulher emancipada, com direitos equiparáveis aos masculinos, e o modelo patriarcal, em que a mulher se encarrega do trabalho doméstico e da criação dos filhos, enquanto o homem se mantém como chefe da família.

A combinação desses dois modelos ocorre de modo singular num importante acontecimento de 1932: a extensão do direito de voto às mulheres, antes mesmo que países como a França viessem fazê-lo. Esse importante passo da emancipação feminina deu-se, no entanto, como resposta a um movimento sufragista pouco questionador, tendo servido de

⁷³ Conforme o relato da historiadora: “A aparência feminina se transformava em principal foco de observação dos transeuntes na cidade, dos jornalistas à cata de notícias, dos homens interessados em flertes, de outras mulheres curiosas para examinar as roupas de suas concorrentes. Inúmeros olhares convergiam para as toaletes femininas descritas nas revistas e jornais da época, que eram, além do mais, julgadas. Muitas vezes, nomeava-se explicitamente a portadora. Algumas revistas iniciavam a prática de promover concursos de beleza entre as jovens leitoras cujos nomes eram publicados” (Rago, 2008, p. 76). O item “Visibilidade feminina” (p. 53-93) acompanha as transformações na imagem da mulher ocorridas no período.

contrapeso ao avanço do operariado e, conseqüentemente, como uma forma de favorecimento a forças conservadoras da política brasileira⁷⁴.

Nesse contexto de disputa por diferentes modos de representar a mulher, o retrato feminino pintado como elogio e revelado misógeno parece reproduzir a ambigüidade que marcava a condição e a mitologia da mulher nessa altura da história brasileira – mesmo que sua motivação tenha sido superar o impasse, ou ainda que as intenções conscientes do poeta sequer tenham considerado o cenário.

A esposa e a Igreja

As contradições inscritas em “Metafísica da moda feminina” teriam pouco valor se se tratasse de um caso isolado, assim como seu estudo mal interessaria caso a obra de Murilo Mendes não oferecesse também o contraponto a essa visão. É preciso investigar em que medida o discurso tradicionalmente antifeminista ocorreu na obra do poeta, e a que necessidades as associações culturais cristalizadas corresponderam. A tarefa não é fácil – já que não se trata, como não é preciso afirmar mais que uma vez, de autor que produziu textos rebaixando a mulher, e sim de um retrato da figura feminina limitado, até certa altura da obra, pela tradição a que estava identificado.

Em *A poesia em pânico*, a manifestação mais óbvia dessa perspectiva é a própria cisão do sujeito diante do desejo físico – traço que mesmo a mais superficial das leituras irá destacar no livro. Afastado da amada, porém ansiando por sua presença, o sujeito experimenta um estado tão intenso de dilaceramento que Mário de Andrade, em resenha escrita quando se publicou o título, afirmou se tratar de “um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor” (1972, p. 52).

Nesse texto, o crítico se confessa incomodado com a religião tal como se expressa no livro: a tendência para fixar no espaço e no tempo verdades que se querem eternas e a identificação com afetos de ordem sexual a tornariam pouco universal ou ortodoxa. “Neste sentido”, argumenta Mário, “o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias” (1972, p. 47).

⁷⁴ Embora tenha reivindicado o direito de voto a todas as mulheres, o movimento sufragista brasileiro não é reconhecido por uma autora como Branca Moreira Alves como efetivamente feminista, já que para alcançar seu objetivo central precisou abdicar de “um questionamento mais profundo do sistema capitalista e da cultura patriarcal, que pudesse levar a propostas de transformação mais amplas”. Como mostra a autora em seu esclarecedor *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*, “limitando-se às reivindicações formais do liberalismo burguês, o sufragismo tinha sua dinâmica traçada pelo sistema capitalista. O voto feminino foi recusado enquanto supérfluo como força política conservadora e concedido enquanto assim interessou à classe dominante, em seu confronto com as massas urbanas que ameaçavam o equilíbrio do jogo político liberal” (1980, p. 180-181).

Sob essa perspectiva, o crítico comenta “a importância decisória que assumiu, na religião do poeta, a colaboração do pecado” (1972, p. 51). Lembrando que este é aceito como uma “constância” do catolicismo – diferentemente de doutrinas que simplesmente o rejeitam –, afirma que o poeta faz “da separação do convívio da Igreja o próprio alimento deste convívio”. Sua religião é, assim, uma “saude da religião” – embora pelas mesmas razões aproxime-se da apologia (1952, p. 51).

O resenhista realiza um comentário amplo: compara o livro a outros anteriores do poeta, aponta “pequenas falhas estéticas” e discute a concepção de lirismo que os poemas sugerem (predomínio da invenção, e não do trabalho artístico). Traz, assim, muitos apontamentos interessantes para o estudo – caso, por exemplo, da “inflação do artista”, responsável, como afirma, pelo “engano estético” que é o “esquecimento da arte”. No que diz respeito ao catolicismo, no entanto, seus apontamentos fazem pensar que os poemas do livro, mesmo quando tematizam a distância do eu em relação à religião – “Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja” –, permanecem no interior da religião (talvez sequer nutridos pela seiva da heresia).

Há duas justificativas para essa hipótese. Em primeiro lugar, a centralidade mesma do pecado para o catolicismo, como afirmou Mário de Andrade e conforme um texto posterior de Murilo Mendes irá confirmar: “o próprio pecado, segundo a teologia, entra no plano de Deus” (2013, p. 518)⁷⁵. Segundo, a possibilidade de compreender como tipicamente cristã a recriação lírica da consciência reflexiva – pois, como afirma um estudioso da psicologia das religiões, “é justamente nos conflitos mais extremos e ameaçadores que o cristão sente o processo de libertação que o conduz à divindade, desde que não seja despedaçado e aceite o peso de ser alguém particularmente escolhido” (Jung, 1979, p. 60)⁷⁶. *A poesia em pânico* é, afinal, o primeiro livro muriliano escrito inteiramente em primeira pessoa; a perspectiva havia sido inaugurada em *Tempo e eternidade*, marco da conversão do autor para o catolicismo, redigido em 1934 em parceria com Jorge de Lima, em que era já evidentemente

⁷⁵ O fragmento pertence a uma resenha a *Invenção de Orfeu* originalmente publicada no jornal *A manhã*, em 10 de junho de 1952, e incorporada à primeira edição do livro de Jorge de Lima. O texto, junto a outras duas críticas da autoria de Murilo, integra a reedição mais recente do poema.

⁷⁶ Nesse livro, Jung desenvolve uma interessante argumentação para explicar que a Encarnação obedece a uma necessidade da própria divindade, moralmente superada pelo homem desde o episódio de arbitrariedade narrado no Livro de Jó. O inusitado ponto de vista ilumina a leitura de um poema muriliano como “Novíssimo Job”, de *Tempo e eternidade*, além de se basear na ideia de que o catolicismo é um sistema que visa ao equilíbrio de opostos (a começar pela própria figura divina, ela mesma uma “*coincidentia oppositorum*”), noção cara também a Murilo Mendes. Um exemplar do livro, em tradução para o italiano, encontra-se na biblioteca do poeta e tem grifos e pontos de exclamação que sugerem seu entusiasmo com a leitura. O capítulo mais frequentemente assinalado é aquele em que Jung afirma categoricamente sua perspectiva da encarnação (“... é Deus que quer transformar o seu próprio ser. O gênero humano não deve ser destruído, como outrora, mas salvo”), em seguida discutindo a isenção de Maria do pecado original (Jung, 1979, p. 39-42).

predominante. Numa poesia até então marcada pela exterioridade, como se verá mais adiante, não se pode ignorar que a nova visada se dá em correlação com o predomínio temático da religião. É possível falar em lirismo amoroso na poesia de muriliana, além disso, apenas quando se fazem presentes também os dilemas religiosos do sujeito.

Como mostra o filósofo francês Étienne Gilson em *O espírito da filosofia medieval*, o cristianismo inaugura uma nova relação do homem com a sua própria interioridade. Por meio da figura de Jesus Cristo, ensina que, feito à semelhança divina, o homem carrega Deus consigo. Por isso, do ponto de vista religioso, todo indivíduo tem uma parcela inescrutável a qual só pode chegar a conhecer se buscar conhecer essa presença divina. “A última palavra do conhecimento de si é a primeira do conhecimento de Deus” (2006, p. 294), afirma o autor.

Fazendo do desejo de conhecer Deus uma “fonte inesgotável de energia para a apreensão do verdadeiro e a exaltação do bem”, o cristianismo resiste em ser tomado como filosofia especulativa ou rígido código de conduta – oferecendo-se mais como “um método eficaz de salvação” (Gilson, 2006, p. 35-36). Um dos principais elementos desse método, conforme se pode depreender do livro de Gilson, é o exame de consciência, que “tem precisamente por objetivo determinar o lugar do homem no caminho que o traz de volta à sua verdadeira natureza, seus avanços e seus recuos na restauração da imagem divina” (2006, p. 289). Quer dizer: criado à imagem de Deus, mas carregando as marcas de sua condição terrena, o homem deve buscar a todo o momento a consciência a respeito de sua condição.

Nesse contexto de autorreflexão, a mera existência de desejos terrenos não é necessariamente compreendida como afronta à figura divina ou questionamento à verdade da religião. Conforme explica Étienne Gilson, “o fato em que repousa toda a concepção cristã do amor é que todo prazer humano é desejável, mas nenhum basta” (2006, p. 347). Não se trata, assim, de ignorar os desejos, mas de compreender que, se a partir deles não é possível encontrar a saciedade e a paz, então é preciso direcionar melhor a busca por satisfação. A ascese cristã, completa o autor, é positiva – “em vez de mutilar o desejo negando seu objeto, ela satisfaz o desejo revelando o sentido deste” (2006, p. 348). Compreendendo a impossibilidade de satisfazer-se pelos desejos, o homem renuncia a eles – recebendo, em troca, o conhecimento de Deus e participando, desse modo, do amor divino.

A exposição do autor permite compreender que em uma situação como a de “Meu duplo”, exemplar em *A poesia em pânico* –

“Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
[...]
Por que me atiras um pano negro na estrela da manhã,

Por que opções diante do meu espírito
A temporária Berenice à mulher eterna?”

– fixa-se uma imagem do livre-arbítrio segundo a concepção cristã, já que se trata de mostrar o sofrimento daquele que deseja e não pode se saciar. A um cristão, esclarece Gilson, “saber o que é preciso amar não lhe é difícil, mas ele se pergunta constantemente, e não sem angústia, se é possível amar o que ele deve amar e o que é esse amor” (2006, p. 353). Num universo criado por Deus e no qual o seu conhecimento está por princípio disponível para o homem, a questão é saber fazer as escolhas certas, saber a que direcionar o amor: “A miséria do homem é que ele pode se enganar de objeto, e sofrer com isso, sem nem saber que se engana. No entanto, até mesmo no esgotamento da volúpia, é Deus que ele busca” (2006, p. 350).

Se na leitura desses poemas se destaca frequentemente a noção de que, condenando a si mesmo, o sujeito está sempre apontando para o erro de suas escolhas – “Minha alma é um globo de fogo/ Que se consome sem acabar./ Meu corpo é um estrangeiro/ A quem levo pão e água diariamente” –, há momentos em que parece ocorrer uma “reeducação do amor” (Gilson, 2006, p. 356). Nesses poemas, embora menos frequentes, já não se tematiza a visão do eu diante da amada: as aspirações do sujeito revelam-se apaziguadas, curando assim o dilaceramento. É o caso, por exemplo, dos seguintes versos, que podem ser tomados como uma revelação, aos olhos cristãos, do verdadeiro sentido do desejo:

Nós

- 1 Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino
- 2 Encarregado de desenvolver em outrem
- 3 Os elementos da poesia vindos do homem e da mulher.
- 4 Nós somos a consciência regendo a vida física:
- 5 Atingimos a profundidade do sentimento
- 6 Pela vigilância contínua dos sentidos.
- 7 No nosso espírito cresce dia a dia em volume
- 8 A ideia de que fomos criados à imagem e semelhança de Deus
- 9 E que o universo foi feito para nos servir de cenário.

Ao cantar a formação do par, esses versos enquadram o encontro amoroso no mito bíblico da criação, remetendo assim a uma situação original. O casal ocupa uma versão particular do Éden, o universo, a fim de cumprir aquilo a que havia sido destinado: “Crescei, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a” (Gênesis, 1:28). Os termos dessa multiplicação são outros, porém, a julgar pelos versos segundo e terceiro: a continuidade, não da descendência, mas da poesia.

O sétimo verso retoma a imagem de uma concepção que não é de fato uma gravidez: por meio da imagem da gestação, compõe-se uma delicada rede de associações que equiparam o fruto à aprendizagem da doutrina. Se o que “cresce dia a dia” é a consciência religiosa, então o encontro amoroso não se destina à procriação, como o pensamento tradicional religioso pretende; equivale, antes, a uma oportunidade para o aperfeiçoamento do catecismo, o que coloca o amor conjugal sob a paternidade divina. Mais precisamente: o encontro amoroso estimula a assimilação da “ideia” cristã, e tem como finalidade reproduzi-la por meio da poesia.

Não parece exagero dizer que o poema se presta, com isso, menos a cantar o amor que a celebrar sua correspondência com os desígnios divinos. Para tanto, depende de uma caracterização da mulher que novamente remonta aos argumentos de Howard Bloch no ensaio sobre a misoginia medieval. Ao caracterizar o par como “a consciência regendo a vida física”, o poema retoma uma das antinomias que integram a cadeia de associações tipicamente cristã: a divisão entre a existência material e a espiritual. Estando na origem da visão que rebaixa a mulher, a oposição entre as duas esferas será um elemento decisivo para a formação do casal.

Se nos poemas em que o sujeito vive a solidão a relação desigual entre a vida física e a espiritual é traduzida em termos de um aperfeiçoamento a que se aspira – “O espaço e o tempo/ Hão de se desfazer no vestido da Grande Noiva branca” –, o encontro entre o par não elimina a desigualdade, antes lhe dá destinação. Nos termos de “Nós”, o casal atinge “a profundidade do sentimento” por meio da “vigilância contínua dos sentidos” – esta servindo àquela, portanto.

Nesse contexto, a mulher, identificada ao reino dos sentidos, permanece associada ao secundário. Uma figura como Berenice, em “Meu duplo”, está condenada à finitude: “Por que opções diante do meu espírito/ A temporária Berenice à mulher eterna?”. Já a mulher eterna, que surge em “Nós”, supera a contingência por força de uma união com o homem reconhecida pela paternidade divina. O fato de permanecer a dicotomia entre a “vida física” e a “consciência” indica que também permanece a associação do feminino ao terreno, ao carnal, e do masculino ao superior plano espiritual.

Todo o poema remete, assim, para a filosofia cristã – fato que nem o tema amoroso nem a gestação relacionada à continuidade da poesia se propõem relativizar. A procriação, afinal, é uma exigência elementar da religião, que aliás legitima a sexualidade, como explica um aforismo de *O discípulo de Emaús*: “O ato sexual não satisfaz integralmente, porque está sujeito ao tempo. Eis por que o filho, extensão e prolongamento do ato sexual e dos pais, é necessário” (275). Em “Nós”, o encontro é temporal, mas se eleva para o plano essencial ao

gerar poesia. Fazendo as vezes de descendência, a palavra poética acaba por representar o cumprimento da vocação católica da composição.

As intrincadas relações entre a mulher, o amor e a religião não se limitam aos poemas de *A poesia em pânico*; sua talvez máxima expressão se encontra, aliás, em uma composição de *Poesia liberdade* (redigido entre 1943-1945). Trata-se de “O rato e a comunidade”, que propõe a associação do amor conjugal com a vida religiosa, dando margem para a leitura afinada com a concepção bíblica dos sexos. Pertencente a uma coletânea marcada por composições longas e vocacionadas para o social (Cf. Moura, 1995, p. 149), esse poema de cinco partes, a despeito de sua extensão e da tentativa de conceber uma comunidade, destoa claramente do livro. Seus versos longos, pobres em metáforas, obedecem à inclinação argumentativa, propondo uma espécie de dissertação sobre os elementos nomeados no título.

A composição tem início narrativo: “O rato apareceu/ Num ângulo da sala./ Um homem e uma mulher/ Apareceram também./ Trocaram palavras comigo,/ Fizeram diversos gestos/ E depois foram-se embora”⁷⁷. O breve episódio, despontado pela aparição do rato, animal que na Bíblia se associa à impureza⁷⁸, desencadeia a pergunta que servirá de fio à reflexão desenvolvida nos fragmentos seguintes: “?Que⁷⁹ sabe esse rato de mim./ E esse homem e essa mulher/ Sabem pouco mais que o rato”.

A segunda parte, de onze versos, descreve uma sociedade em que os homens “rodeiam-nos, sentam-se com a gente à mesa,/ Comentam a guerra, os telegramas”. “Subúrbios longínquos”, eles conhecem a exterioridade, mas não “o centro da nossa pessoa”.

Os dez versos da seção seguinte propõem um elogio da amizade, concebendo a comunhão como produto de compaixão e empatia: “[...] cada um deve beber no coração do outro”. Francamente patético, o trecho apregoa: “O homem que não viu seu amigo chorar/ Ainda não chegou ao centro da experiência do amor”.

Na quarta parte, de dez versos, o eu se dirige a uma segunda pessoa, um desconhecido que atravessa a rua, afirmando a servidão de seu interlocutor ao trabalho alienado e à realidade sensível (“És servo da máquina e do tempo”). O passante parece viver um engano (“Mal sabes teu nome, nem o que desejas neste mundo”): sabendo-se só e buscando consolo, procura “a comunidade de uma pessoa” – “Procuras alguém que seja obscuro e mínimo,/ Que possa de novo te apresentar a ti mesmo”.

⁷⁷ Como o poema é longo e o comentário não se pretende exaustivo, preferi não transcrever na totalidade os 54 versos.

⁷⁸ Trata-se de um dos animais que contaminam, segundo a divisão em Levítico 11, que o enquadra como réptil.

⁷⁹ A interrogação no início do verso ou do período, parcialmente inspirada na língua espanhola (que a usa invertida), é empregada com frequência no livro.

No crescendo, o quinto fragmento vem para oferecer a resposta às perguntas e aos anseios colocados anteriormente:

42. A mulher que escolhemos, a única e não outra
43. Dentre tantas que habitam a terra triste,
44. Esta mesma, frágil e indefesa, bela ou feia,
45. Eis o mundo que nos é de novo apresentado
46. Por intermédio de uma só pessoa.
47. Esta é a que rompe as grades do nosso coração,
48. Esta é a que possuímos mais pela ternura que pelo sexo.
49. E nada será restaurado no seu genuíno sentido
50. Se a mulher não retornar ao seu princípio:
51. É a máquina instalada dentro dela que deveremos vencer.
52. Quando esta mulher se tornar de novo submissa e doce,
53. Os homens pela mão da antiga mediadora
54. Abrirão outra vez um ao outro os corações que sangram.

Os versos finais do poema apontam para a formação de uma comunidade que restaura algo perdido na sociedade descrita anteriormente. E o papel da mulher na formação desses laços, que poderia ser libertador por se associar à perspectiva de transformação, revela-se, contudo, misógino – a mulher está novamente condenada à mera passividade, enquanto para fundar novos tempos os homens devem vencer “a máquina instalada dentro dela”.

A figura feminina é descrita com termos do catolicismo: “submissa e doce” lembram os termos valorizados por Paulo (Efésios 5, 22 e Tito 2,5); e também o sentimento amoroso revela-se determinado por esse ponto de vista, já que desdobrado entre ternura e sexo. Além disso, o poema permite que se confundam na figura feminina a Igreja e a mulher, pois se trata justamente se fundar uma comunidade, por oposição à sociedade descrita nas estrofes anteriores. Essa associação revela a dívida que a visão muriliana da mulher tem para com os escritos paulinos. A propósito, compare-se o seguinte aforismo:

O homem é em grande parte culpado dos erros de sua companheira. O homem é o chefe, a cabeça da mulher. Compete-lhe guiá-la, elevar seu nível de espírito, fazê-la passar da ordem da natureza à ordem da caridade, valendo-se da sua doçura e submissão – e não rebaixá-la, como acontece tantas vezes, à qualidade de utensílio (469).

com um trecho da Carta aos Efésios:

As mulheres sejam submissas aos maridos como ao Senhor; pois o marido é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja, ele que é o salvador do corpo. Pois, como a Igreja se submete a Cristo, assim as mulheres aos

maridos em tudo. [...] Os maridos devem amar suas mulheres, como a seu próprio corpo. Quem ama sua mulher ama a si mesmo (5: 22-24, 28).

Extraindo do casal o “antítipo” da relação entre o Messias e a Igreja, a passagem bíblica deixa claro por que é fundamental ao catolicismo a ideia de assimetria no par amoroso: apenas diante da prevalência do elemento masculino sobre o feminino é que se pode fazer do amor humano a figuração do amor divino (Cf. Spitzer, 2003, p. 70-71).

Ao realizar essa aproximação, o poema muriliano, sendo um texto profano, não emprega a alegoria típica dos textos litúrgicos, limitando-se a sugerir a leitura religiosa por meio da experiência conjugal, que ocupa o primeiro plano. Isso talvez explique por que, mesmo diante do conhecimento da doutrina, o poema seja chocante para a sensibilidade contemporânea. Ainda que, ao aproveitar simbolicamente a identificação original com o amor conjugal⁸⁰, o poema pretenda identificar a comunidade religiosa como solução para os impasses da vida em sociedade, nos quais as estrofes anteriores da composição se concentram, não é a crítica à sociedade que prevalece, e sim o discurso que reduz a mulher.

Não é demais ressaltar o estranhamento provocado por esse poema no conjunto de *Poesia liberdade*. É verdade que o discurso sobre a solidariedade entre os homens não esconde aquilo contra o quê procura se erguer: a guerra, a solidão, a escravidão humana à máquina e ao tempo – “Todos somos amassados e triturados”, resume um verso. Curioso é que o faça em termos tão estranhos ao livro, em que proliferam imagens negativas como “O monumento ao deserddado desconhecido/ Acorda coberto de sangue”, “O vento inquisidor ensaia vozes mistas”, “Campos semeados de metralhadoras”. Em termos formais, deve-se destacar ainda o uso do sinal gráfico entre as estrofes. Se os poemas fragmentados do conjunto tencionam oferecer diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto, “O rato e a comunidade” organiza suas partes com finalidade argumentativa. Pode-se assim dizer que inverte uma regra geral para o uso do recurso, que Murilo Marcondes de Moura, estudando o poema “Il quadro”, de *Ipotesi*, sintetiza da seguinte maneira: “Não se trata de um conhecimento progressivo, gradual, mas antes de um *acúmulo* de diferentes pontos de vista, o que fornece do quadro um perfil abrangente” (1995, p. 160 – grifo do autor).

O estranhamento diz respeito também ao retrato da figura feminina, pois, embora se tenha tratado até agora de demonstrar como o catolicismo subjaz à visão da mulher e do amor, “O rato e a comunidade” é nesse âmbito o poema mais claramente comprometido com a doutrina católica. Além disso, a sequência cronológica dos poemas sugere que um ponto de

⁸⁰ Sigo os termos com que Spitzer distingue alegoria e símbolo ao estudar “Em uma noite escura”, de San Juan de la Cruz (2003, p. 67-68).

vista como o de “Metafísica da moda feminina”, de *A poesia em pânico* (1936-1937), tenha sido relativizado nos poemas de *As metamorfoses* (1938-1941), como o primeiro capítulo propôs analisar. Mas aqui, nesse poema escrito entre 1943 e 1945, retorna de modo cristalino.

Se os versos comentados mostram que a doutrina católica é decisiva para muitos poemas amorosos de Murilo Mendes, a trajetória do autor corrobora a hipótese de que a meditação sobre o sentimento seja herança do autoexame estimulado pela religião. Até a conversão do autor, afinal, os poemas em primeira pessoa eram pouco frequentes, assim como os temas ligados à visão da interioridade. Essas diferenças são expostas na próxima seção, interessada também em investigar as novidades que a conversão biográfica de Murilo Mendes trouxe para suas composições – ou, em termos já mais específicos, que interesses o catolicismo reconfigurou ou até mesmo suspendeu.

Poesia e realidade

No artigo “O itinerário poético de Murilo Mendes”, Luciana Picchio sustenta que a conversão do autor ao catolicismo seja uma espécie fuga para Pasárgada: no quadro de um suposto esgotamento do modernismo de 1922, que “já tinha feito o seu tempo”, a “escolha católica” representaria, segundo a autora, a forma individual de uma reação coletiva (o “voumemborismo”). Esse modo de colocar a questão, embora pareça pouco preciso no que diz respeito ao destino do modernismo (pois carece de visão de histórica), ilumina um fato importante da trajetória muriliana: a reconfiguração do interesse pela pesquisa histórica e social por força da entrada do catolicismo nos temas e procedimentos da poesia muriliana.

O problema da evasão do real colocou-se de modos variados para a crítica desde a estreia literária do autor, como se pode depreender da reação de Mário de Andrade em artigo dedicado aos importantes lançamentos poéticos de 1930: além de *Poemas*, *Alguma poesia*, de Drummond, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira e *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt. Notando que certa tendência comum a poetas modernistas brasileiros torna-se evidente nesses livros, o crítico afirma: “Incapazes de achar a solução [*para a prática da felicidade na vida cotidiana*], surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de *partir* para uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie”. A “obra-prima” desse estado de espírito, afirma o crítico, teria sido dada por Manuel Bandeira, em “Vou-me embora para Pasárgada”, ao passo que Murilo Mendes, em seu livro de estreia, o teria transformado “em constância psicológica, já independente da consciência” (1978, p. 32).

Identificando no autor de *Poemas* uma atitude que nos outros poetas vê como tema⁸¹, o ensaísta sugere que a vontade de partir corresponda ao aproveitamento da lição surrealista, somando-se a outros aspectos: “Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos” (1978, p. 42).

A sugestão de evasão talvez explique por que a crítica tenha sentido necessidade de negar a tendência escapista do poeta, em termos que as palavras de José Guilherme Merquior bem sintetizam: para o crítico, a “vocalização primeira” da lírica muriliana consiste em assumir “o sentido da plena transformabilidade do real” (1996, p. 88): “Murilo não é, de fato, um poeta de evasão. Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento” (1996, p. 72). E Picchio, que identifica o catolicismo a uma fuga para Pasárgada, pontua que as proposições surrealistas “não negam nunca as relações existentes entre as categorias do pensamento e refletem situações verdadeiras e reais” (1959, p. 66).

A forma como o “real” comparece a *Poemas* remete àquela que é a noção mais estabelecida a respeito da poesia muriliana: a conciliação de contrários. No livro de estreia, essa característica corresponde ao dualismo que “animou parte crucial de nossa tradição literária”, marcando o retrato que o livro efetua da realidade sociológica brasileira – cujos dilemas, como lembra Roberto Schwarz em ensaio sobre Oswald de Andrade, “remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto” (2012, p. 13). Tratando da convivência entre o moderno e o arcaico, ou entre o nacional e o estrangeiro, o par de opostos é a marca sobretudo de “O jogador de diabolô” e “Ângulos”, primeiras seções do livro, onde se concentram os poemas interessados na questão.

Nesses poemas, são duas as operações básicas, coincidindo com as identificadas por Schwarz em *Pau-Brasil*: “a justaposição de elementos próprios ao Brasil colônia e ao Brasil

⁸¹ Em carta a Mário de Andrade motivada pela publicação de “A poesia em 1930”, Murilo Mendes faz um breve comentário a respeito da evasão em *Libertinagem*, manifestando discordância em relação ao ponto de vista exposto pelo crítico: “... o voumemborismo não me parece tão acentuado na obra do Bandeira”. Não chega a desenvolver a questão, limitando-se a concordar que os poetas brasileiros tenham recebido o tema a partir da tradição francesa, mais que da portuguesa, como afirma Mário. No geral, as observações do remetente são breves e procuram se limitar à concordância com o interlocutor, mas insinuam algumas dissonâncias: “Discordarei às vezes, ou muitas vezes, de certas afirmações suas – mas não encontrarei jamais observações sem oportunidade, ou cabotinas, ou esdrúxulas”. Ou então, diante de uma “anotação agudíssima” – a de que seu livro *Poemas* seria o de um homem “libertado de todas as hierarquias psíquicas” –, pondera: “É tão justo, que nem me abalo a discutir outros detalhes de que discordo”. Por esse meio não é possível saber que restrições o poeta teria à crítica; e o “voumemborismo”, que não passou sem comentários, tampouco foi apontado como acerto do ensaísta. A carta foi publicada na reedição de *Poemas* (Mendes, 2014c, p. 85-86).

burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país” (Schwarz, 2012, p. 12). Que sirva de exemplo o início do seguinte poema, em que os costumes nacionais aparecem como incompatíveis com a rotina de exercícios militares – algo de que os europeus acabam por se beneficiar:

Marinha

A esquadra não pôde seguir pros exercícios
 porque estava nas vésperas do carnaval.
 Os marinheiros caíram no parati
 e nos braços roliços e cheirosos
 de todas as mulatas que têm aí pela cidade.

A esquadra tornou a não poder seguir
 porque era depois do carnaval,
 a turma se sentia mal depois do carnaval.
 Dava uma preguiça tamanha na guarnição
 que o almirante resolveu não fazer nada.

Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora
 com bandeirinhas, dobrados pacholas tocando no cais,
 mas o pessoal caiu de repente no maxixe.
 O Minas e o São Paulo pararam no alto-mar,
 deu cerração, foi a conta, a esquadra voltou.

O embaixador inglês foi no palácio do governo,
 engasgou, falou na aliança dos dois países amigos,
 acabou oferecendo dois mil contos pela esquadra.
 O governo aceitou, mandou mil pros órfãos turcos,
 com o restante deu um bruto baile depois caiu na vadiagem.

Embora compartilhe com os de Oswald o procedimento básico, esse poema apresenta duas relevantes diferenças. A primeira diz respeito a uma “acomodação do desconforme” algo distinta da oswaldiana. Se em *Pau-Brasil* um poema como “pobre alimária” revela como, nas palavras de Schwarz, “a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional, que se compraz, por sua vez, em adotar a fachada dos novos funcionamentos impessoais” (2012, p. 17), em “Marinha” sequer há preocupação com a fachada nacional. A filantropia com relação aos “órfãos turcos” em nada afeta o cenário local: trata-se apenas de garantir as relações com o estrangeiro, que por sua vez garantem a manutenção do hábito incivilizado.

Já não se está, além disso, no registro “vagamente depreciativo” (2012, p. 18) que a poesia de Oswald reserva para alguns setores sociais nacionais, e que “trabalha por assim dizer à distância de seu objeto, com ânimo experimental, aberta a sugestões não pautadas e variando os pontos de vista” (2012, p. 17). Pouco suscetível à variação, o ponto de vista em

Poemas é o de um sujeito que desdenha tudo o que pretende retratar, e que o faz com mais gosto quanto mais alto o poder daquele que atinge.

Assim, diferentemente do que ocorre em *Pau-Brasil*, e apesar de muitas vezes o sujeito permanecer fora do quadro que retrata, *Poemas* não propõe contrariar “a idolatria do *cunho pessoal* na invenção artística”, para citar os termos de Schwarz (2012, p. 12 – grifo do autor). Com frequência, aliás, o poeta, efetuando o “mergulho no detalhe brasileiro” (Candido, 1967, p. 142), e portanto o aceitando como objeto literário, acaba por lamentar que essa matéria não esteja à altura da poesia que desejaria compor. Murilo parece distante, por isso, do “ufanismo crítico” identificado por Schwarz em Oswald.

O poeta apresenta-se como ser de exceção desde “Canção do exílio” – paródia com a qual Murilo Mendes abre seu primeiro livro, e portanto sua obra. Nesse poema, o sujeito assinala a distância que guarda em relação aos poetas de sua terra – “pretos que vivem em torres de ametista” –, talvez indicando a sua proximidade com a própria terra, numa afirmação do espírito modernista. Assim, num contexto em que os poetas desconhecem o alheamento de sua própria condição, o ato de nomeá-la torna-se índice também do desejo de superar a condição daquele que não se sabe oprimido (o que permite à referência ao poeta negro provocar no leitor a lembrança de Cruz e Souza).

Quanto à questão nacional, esse traço implicará que o sujeito muriliano ocupe posição novamente diversa do oswaldiano. Na poesia pau-brasil o retrato do atraso se reverte em afeto por esse mesmo atraso; já o eu lírico muriliano permanece suspenso por força do sentimento de desterro. Ainda na “Canção do exílio”, o sujeito, que não tem acesso à supostamente verdadeira experiência nacional (“Nossa flores são mais bonitas/ nossas frutas mais gostosas/ mas custam cem mil réis a dúzia”), alimenta-se de um fantasioso e intocado ideal de brasilidade: “Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade/ e ouvir um sabiá com certidão da idade”.

A configuração do sujeito fará com que não ocorra plenamente a “impressionante concordância” que Antonio Candido vê, na obra de modernistas, entre “desrecale realista” e “assimilação da vanguarda europeia” (1967, p. 142). Retratada nos poemas, a figura do poeta revela elevadas expectativas poéticas, experimentando dificuldades criativas quando encontra uma matéria que considera baixa – situação da qual nem a lição da vanguarda poderá salvá-lo. Esse será o tema, por exemplo, de “Noturno resumido”: “A lua e os manifestos de arte moderna/ brigam no poema em branco// [...] O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto/ que não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento”.

Entre a superioridade estrangeira, que comanda, mas não funciona, e a banalidade da vida nacional, não há matéria à altura da boa poesia, ainda que o poeta cante.

Mas, lendo esse mesmo poema como irônico – e portanto dotado do distanciamento crítico que caracteriza a ironia –, torna-se possível concluir que aí se critica a expectativa de que a criação artística possa se dar com a naturalidade do talento espontâneo. Afinal, se o leitor tem um livro em mãos, é porque a impossibilidade da poesia foi superada – o que demandou, por sua vez, a superação da ideia de que escrever é o mesmo que dar vazão ao gênio. Dessa forma a crítica pode-se dirigir à presunção de que “o verdadeiro talento há de ser espontâneo, de nascença, como a verdadeira nobreza” – a qual Sérgio Buarque de Holanda identifica à “missão nitidamente conservadora e senhorial” que a intelectualidade brasileira tradicionalmente colocou para si mesma (2013, p. 164).

O correlato político dessa supostamente elevada missão estaria em “Quinze de novembro”, que propõe a seguinte versão para a Proclamação da República:

Deodoro todo nos trinques
 Bate na porta de Dão Pedro Segundo.
 “– Seu imperadô, dê o fora
 que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
 Mande vir os músicos.”
 O imperador bocejando responde
 “Pois não meus filhos não se vexem
 me deixem calçar as chinelas
 podem entrar à vontade:
 só peço que não me bulam nas obras completas de Victor Hugo”.

A erudição europeia, incapaz de responder às condições locais, é expulsa pela figura brejeira – que talvez lhe preste reverência, mas desconhece seu valor. Embora esse episódio possa ser compreendido como uma leitura dos eventos de 1889, o poema se valoriza quando reportado ao contexto de escrita: entre esse Deodoro “nos trinques” e “Dão Pedro Segundo” se fixa a distância entre cultura e política no Brasil – distância que o Modernismo pretendia justamente superar, o que seria parcialmente realizado na década seguinte, sob o governo de Getúlio Vargas⁸². A hipótese se fortalece com a lembrança de que em “Marinha”, poema

⁸² Assim como no Modernismo se buscava “o desenvolvimento da consciência americana e brasileira” (Andrade, 1978, p. 231), na Revolução de 1930 “tratava-se de recuperar a grandeza de nossa realidade natural, mas não mais a partir de uma tradição contemplativa e desligada do homem brasileiro”, como afirma Ângela Maria de Castro Gomes no item “Revolução de 30 e Estado Novo”, de *Estado novo: ideologia e poder*, em que procura evidenciar a “proposta de fundação de um novo Estado, ‘verdadeiramente nacional e humano’” – sobretudo a partir de 1937, quando se retomam e reconfiguram as aspirações envolvidas nos acontecimentos de 1930 (1982, p. 112-119). O fato é reconhecido por Mário de Andrade em 1942: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem” (1978, p. 250). A exposição de Antonio

citado mais atrás, os navios que retornam do alto-mar por causa da cerração chamam-se Minas e São Paulo, províncias que sustentavam o poder destituído pela Revolução de 1930.

O questionamento que perpassa *Poemas* – que estímulo pode haver para a criação poética no país onde se pode apenas “cair na moleza”⁸³? – será retomado como mote de *Bumba-meu-poeta* (1930-1931), uma espécie de delírio, apresentado sob a forma dramática de uma “função” oferecida pelo poeta, de que participam personagens diversas, identificadas por sua profissão (o professor, o jornalista, a “mulher da vida”) ou pela relação com o protagonista (a “primeira namorada”, o “rancho lira do amor”...). Com sua ambiguidade inequívoca, e um tom ao mesmo tempo ingênuo e bem-humorado, acusa a mediocridade com que os contemporâneos avaliam seu legado:

“[...]
 Mas que sujeitos ingratos.
 Tirei-os desta cachola,
 é natural que se zanguem,
 acabo me conformando.
 Vou-me embora pra folhinha.
 Recorrerei ao Senhor,
 meu Supremo Tribunal.
 Mas antes de dar o fora
 faço questão de avisar:
 este assobio que agora
 vocês usaram para mim,
 eu vou usá-lo também.
 Vocês me apupam, me maltratam,
 mas acabam me elevando
 um busto na praça pública,
 inda precisarão de mim.
 Pois bem, apurem os ouvidos:
 desde já estou vaiando
 meu busto que se erguerá
 na posteridade remota”.

Apesar da liberdade formal adotada como modo de alcançar os contemporâneos (“Eu que voluntariamente; até adotei agora/ o seu modo de falar...”), não há espaço para o poeta no quadro da banalidade da vida social – a qual se completa na homenagem vazia do busto em praça pública. Essa possibilidade, antecipada e condenada pelo sujeito, mostra que, embora se identifique a uma figura profética (“inda precisarão de mim”), o sujeito não se ilude nem quanto ao tratamento que poderá receber “na posteridade remota”. Para finalizar a comparação com a leitura que Schwarz realiza de *Pau-Brasil*: se a operação oswaldiana

Candido em “A revolução de 1930 e a cultura”, que tem o “movimento de unificação cultural” como contexto, pressupõe justamente essa aproximação (2006, p. 219-240).

⁸³ A expressão está no do poema “Família russa no Brasil”.

consiste em “envolver as partes contrárias numa mesma simpatia” (2012, p. 21), o encontro dos opostos em Murilo Mendes rebaixa a ambos, dando relevo à figura do poeta⁸⁴.

Em *O visionário* (1930-1933), os temas parecem distintos daqueles que ocupavam os primeiros livros de Murilo Mendes: a crônica da vida nacional predomina em apenas uma das três seções do livro, e o sujeito já não parece lamentar a insuficiência da matéria poética. Persistem, ainda assim, a preocupação com a realidade histórica e a problematização do lugar do poeta – se não na seleção dos assuntos, na própria estrutura dos poemas, como o trecho a seguir, extraído do poema “Mas”, permite elucidar. Nele o eu lírico, enredado em uma vertiginosa cadeia de oposições, sofre revezes tanto nas capacidades intelectuais como nos desejos eróticos, tornando-se incapaz de exercer seu ofício:

“[...]
 Até as ondas possuem
 Uma pedra para descansar a cabeça.
 Eu na verdade possuo
 Todas as pedras que há no mundo,
 Mas não descanso.
 [...]
 A poesia é muito grande,
 Mas o alfabeto é bem curto
 E a preguiça, bem comprida.
 O amor é muito grande
 Mas não é puro, as mulheres
 Toda a hora humilham a gente
 Com golpes de olhares,
 Com arrancadas de seios...
 Mas assim mesmo inda é bom”.

A instabilidade do ponto de vista diante da multiplicidade de fatores abarca todas as esferas do sujeito, sugerindo-se como consequência de uma hesitação estrutural. O momento histórico, vale lembrar, é a década de 1930, da constituição histórica de impasses e polarizações, sob “o recrudescimento da luta ideológica”⁸⁵ em âmbito internacional. Também no Brasil, conforme aponta uma expressiva tradição iniciada pelo ensaio “A Revolução de

⁸⁴ Exceção seja feita a *História do Brasil* (1932), cujos sessenta poemas parodiam episódios e ironizam personagens da crônica brasileira – confundindo, muitas vezes, interesse histórico pelo passado com reiteração do pitoresco nacional. A sátira pode certamente ter como consequência a emergência da subjetividade, mas a poesia é tema de apenas uma composição, “Amostra da poesia local”, poema-piada que satiriza o convencionalismo: “Tenho duas rosas na face,/ Nenhuma no coração./ No lado esquerdo da face/ Costuma também dar alface,/ No lado direito não”.

⁸⁵ A síntese de Lafetá é esclarecedora: “O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes” (2000, p. 28).

1930 e a cultura”, de Antonio Candido, verifica-se a divisão do cenário intelectual. Diante do “convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas”, a polarização se generaliza – tanto no caso de um posicionamento explícito como em termos de uma “penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos” (2006, p. 227).

Nesse contexto, faz-se pertinente a aproximação entre Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, tomando como ponto de partida o ensaio “No atoleiro da indecisão”, em que Vagner Camilo mostra como em *Brejo das almas* o poeta itabirano responde à “exigência de participação e posicionamento ideológico que marcou a vida intelectual e artística nos anos 1930” (2006, p. 123). O estudo é duplamente interessante a este trabalho, pois, além de discutir o posicionamento do eu lírico à luz do momento histórico-social, iluminando assim questões pertinentes à leitura de *O visionário*, o coetâneo livro de Murilo, demonstra como em *Brejo das almas* há “certa correlação entre o conflito amoroso e ideológico” (2006, p. 136).

Publicado em 1934, o segundo livro de Drummond representaria um meio do caminho entre o individualismo que marcara *Alguma poesia* (1930) e a lírica participante da década de 1940. Às voltas com questões de sua própria sensibilidade, o sujeito condena a preocupação meramente pessoal; a abertura da poesia para a realidade objetiva não lhe parece, porém, uma saída. No poema “Segredo”, em que a hesitação é claramente enunciada (“A poesia é incomunicável./ Fique quieto no seu canto./ Não ame.// [...] Há homens que andam no mar/ como se andassem na rua./ Não conte”), “as exigências de participação do intelectual, reverberadas sobre a subjetividade na forma de dúvida ou indecisão”, defende Camilo, “comparecem tão bem sedimentadas nos versos a ponto de dispensar a tematização explícita” (2006, p. 142).

À hesitação do eu lírico o intérprete relaciona a “indecisão político-ideológica” do poeta, citando a conhecida passagem em que Drummond identifica os “três rumos espirituais” de sua geração: o comunismo, o catolicismo e a psicanálise⁸⁶. Esta última corresponderia ao impulso evasivista, o que não lhe interessa – como tampouco lhe interessam as duas

⁸⁶ Trata-se de trecho de uma entrevista concedida pelo poeta ao jornal *A Pátria* em 26 de maio de 1931, reproduzido em diversos estudos a partir do ensaio de John Gledson (*Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981, p. 90-91): “Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções – Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista, e organizada em ‘Defesa do Ocidente’, de um lado. E do outro lado, o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, e por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. (...) Aqueles a quem o tomismo não consola, e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise”.

primeiras como “solução” para os conflitos. Nos poemas de *Brejo das almas*, a polaridade se faz sentir na censura que sempre surpreende o desejo de fuga: “Isso se torna particularmente notório na temática do amor e do desejo frustrados que avulta em todo o livro” (Camilo, 2006, p. 134). O ensaísta o demonstra a partir da leitura de “Registro civil”, em que a reminiscência da beatífica Beatriz de Dante se converte em impiedoso retrato de uma mulher fatal, projetando na figura feminina a irrealização – cuja origem residiria na “indecisão ideológica do eu lírico” e em “sua condição efetiva de inserção social” (2006, p. 137).

Também Murilo Marcondes de Moura, em ensaio que analisa conjuntamente “Segredo”, de Drummond, e “Tédio na varanda”, de Murilo, mostra como os dilemas enfrentados pelos intelectuais deixam sua inscrição na fatura mesma de poemas no período. No primeiro identifica a presença das três saídas espirituais indicadas em entrevista pelo poeta de Itabira: “a opção política; a opção religiosa; a opção pela liberação dos instintos. E, de forma coerente, [...] elas são agora veementemente rejeitadas: ‘Não ame’; ‘Não diga nada’; ‘Não conte’; ‘Não peça’” (2010, p. 53). Já a polaridade se faz ver no poema de Murilo Mendes, que coloca, desde o início, um eu lírico dividido “entre as ancas da morena” e “o mistério do fim do homem”. “Parece não haver dualidade mais irremediável”, escreve Moura (2010, p. 45), a tal ponto que o sujeito fica com uma não-decisão: “Dormir!”.

A divisão que estrutura *O visionário* revela sua força quando em contraponto com a dualidade de *Poemas*. Se está inscrita, nos poemas redigidos entre 1930 e 1933, na consciência dividida do sujeito, nos versos de estreia é figurada externamente ao eu lírico. Assim ocorre, por exemplo, em “Dois lados”: situado entre “as colunas da ordem e da desordem”, o sujeito vê, de um lado, os sonhos, a namorada, “as ruas gritando de luzes e movimento”. De outro, “vidas vivendo da minha vida”, a “noiva definitiva me esperando com flores na mão”. Os conflitos o *esperam*; estão do lado de lá – sendo portanto externos à sua consciência.

Enquanto a divisão do sujeito entediado na varanda cristaliza a exigência histórica de participação intelectual, confrontada com a recusa, a estrutura terciária de *O visionário* pode-se correlacionar com a existência de três caminhos coletivos para tal participação. Não é difícil identificar seus três “Livros” com as opções expostas por Drummond e traduzidas em “Segredo”. Bem ao gosto de Murilo Mendes, ademais, as seções podem ser identificadas a diferentes soluções poéticas que o próprio autor experimentou entre as décadas de 1920 e 1940.

Na primeira seção, o tratamento conferido ao corpo feminino – tomado como horizonte em que opera a abstração espaço-temporal, com vistas ao alargamento da realidade

– revela afinidades profundas dessa poesia. Em primeiro lugar, com o surrealismo, que fez da figura feminina “lugar de intercâmbio entre sonho e realidade” (Bradley, 2001, p. 49). Segundo, com o essencialismo, “visão de mundo” (Moura, 1995, p. 41) forjada na convivência com o amigo Ismael Nery. “Mulher vista do alto de uma pirâmide”, comentado no capítulo anterior, é um dos mais expressivos exemplos dessa tendência.

No “Livro segundo”, a irreverência modernista incide principalmente sobre a matéria cristã, diversificando os temas e os gêneros praticados pelo poeta. O primeiro poema, “O concerto”, relata a caminhada (não ascensão) de São Francisco de Assis ao céu, em que trombetas, clarins, violões e baterias unem-se num concerto, acompanhado por crianças, rouxinóis, trabalhadores do campo, serafins – todos formando uma “turma”. O concerto – “nos arredores de Assis” – faz lembrar a “intimidade quase desrespeitosa” que Sérgio Buarque de Holanda (2013, p. 149) identifica no catolicismo brasileiro⁸⁷. Afrouxado e humanizado “o rigorismo do rito”, há espaço inclusive para que Santa Clara desfile com curioso talento para a profanação: “Os olhos da santa mexem/ Com tanta graça e expressão,/ Que o poder do santo aumenta,/ Ele sopra com mais jeito/ Na sua gaita encantada”.

Essa mesma intimidade com as figuras religiosas ressurgue em “A namorada de Lázaro”, que atribui sua ressurreição, narrada no Evangelho de João (11, 1-46), às preces da namorada. Lázaro de Betânia é apenas uma das figuras bíblicas que aparecem nos poemas. Em registro ainda informal, mas sério, há “Anunciação”, um dos muitos poemas que Murilo Mendes dedicou ao episódio bíblico homônimo, e “Metade pássaro”⁸⁸, composto em torno da mulher que, em Apocalipse 12, dá à luz o Menino.

Diverso é o tom final da seção. “Fim e princípio”, antepenúltimo poema, traz elementos escatológicos sem que o fim dos tempos implique o cumprimento da profecia cristã – não há perspectiva de salvação, apenas o “espírito pavoroso do século” e lamentos que ecoam permanentemente. “A pomba da lancha”, o último poema, parece propor um diálogo moderno com o episódio do dilúvio, atualizando a arca para o barco motorizado. O resultado é

⁸⁷ Essa é apenas uma das formas de aproximar o primeiro Murilo Mendes do “horror às distâncias que parece constituir [...] o traço específico do espírito brasileiro” (Holanda, 2013, p. 149). Está ainda por fazer uma leitura dos livros iniciais do poeta à luz de *Raízes do Brasil*.

⁸⁸ O interesse que Murilo Mendes vem despertando recentemente encontra nesse poema o centro de uma anedota que vale a pena contar. Durante o show de lançamento do álbum *A mulher do fim do mundo* (no dia 3 de outubro de 2015, no Auditório do Ibirapuera, em São Paulo), de Elza Soares, recebido com entusiasmo pela crítica musical, fez-se a leitura do poema, que retrata justamente a “mulher do fim do mundo”. Como posteriormente me informou um dos artistas envolvidos na composição do disco, o título do álbum não foi extraído do poema, desconhecido até que o trabalho de produção estivesse concluído. Ainda assim, trata-se de um exemplo de como Murilo Mendes, embora ignorado pelo grande público, recebe flertes do mundo pop. Outro seria o de Zeca Baleiro, que gravou, em versão acústica, “Relatividade da mulher amada”, de *Poemas*.

bem diverso do que se promete no relato bíblico: “Em cima das pedras, sozinho,/ Um urubu vestido com as cores do arco-íris/ Dará milho aos fantasmas de Deus”.

A evocação do fim dos tempos, valendo-se de elementos religiosos, prepara a negatividade, de cunho essencialmente político, que sobressai na seção seguinte: no “Livro terceiro” predominam as situações em que a primeira pessoa depara a incapacidade de fazer frente ao tempo presente por meio da poesia: “Tenho uma grande ação a cumprir:/ Falta-me coragem.../ O peso desta ação a cumprir/ Pesa demais sobre mim”, leem-se já nos versos do primeiro poema do setor. Esse mesmo poema, “O filho pródigo”, aproveita o intertexto bíblico para dar forma ao cansaço experimentado pelo eu lírico, à semelhança do que ocorre em “Tédio na varanda”. Não é demais frisar a distância em relação a *Poemas*: se antes o sujeito parecia armado a ponto de rebaixar a vida nacional, acusada de banalidade, aqui ressaltam as dificuldades da tarefa poética em um mundo desencantado aos olhos do sujeito.

Assim, iniciado com a marca da indecisão, como deixam ver “O tédio na varanda” e “Mas”, o “Livro terceiro” caminha para o lamento de um eu lírico diante de sua impotência. A partir da primeira menção à guerra, em “Alta tensão”, que alude a fuzilamentos, granadas, aviões inimigos, já não é a imobilidade que ataca o sujeito: “Não posso soprar em ninguém/ O espírito da vida/ [...] Nem mudar – ai de mim! – a direção do mundo”. A nova atitude se fará sentir no último poema, bastante longo para os padrões do livro: “O poeta nocaute”. Nele, um sujeito petulante, ansioso como a própria sintaxe do poema – discursiva, em versos longos, e construída predominantemente por coordenação –, decide finalmente enfrentar a negatividade: “Assassinam chineses meus irmãos/ Fuzilam russos meus irmãos/ Impedem o menino Jesus meu pai/ De nascer na Rússia/ Os brasileiros tomam pileques de futuro/ Não sou brasileiro nem russo nem chinês/ Sou da terra que me diz NÃO eternamente”.

Permanece a divisão confessa do sujeito diante do desejo de participação: “Represento os desânimos espalhados duma geração/ Muita coisa sofro pelos outros/ Eu mesmo nem sofro às vezes”. Nem por assumir a própria hesitação, no entanto, o eu faz concessões quanto ao atrevimento: “Intimaremos Deus/ A não repetir a piada da Criação/ Salvaremos os que deviam nascer depois/ E se Deus ficar firme/ Anunciaremos à Virgem Maria/ Que nunca mais deverá nascer ninguém”. Aquela irreverência no trato da religião dá lugar à indignação de quem, vendo apenas “cios”, “soluços” e “choros”, pretende acertar contas com os desígnios divinos.

Embora os “desígnios divinos” ocupem plenamente o livro seguinte de Murilo Mendes, a respeito de *O visionário* não há razão para concluir, com Luciana Picchio, que “a obra obedece visivelmente à lei ternária que rege o universo cristão” (In: Mendes, 1994, p. 1614). A tríplice estrutura parece antes corresponder à intensa pesquisa formal do poeta, cuja

liberdade estética teria levado a uma estrutura identificável aos *rumos espirituais de uma geração*: o “Livro primeiro”, de inspiração surrealista, apontaria para a “libertação dos instintos”; o “Livro segundo”, para a ação católica; por fim, o “Livro terceiro” remeteria à saída propriamente política. A experimentação estilística seria, assim, a resposta particular do poeta aos problemas de seu tempo, que as exercita, sem aderir efetivamente a qualquer uma delas.

Um posicionamento efetivo ficaria mais claro apenas na obra seguinte de Murilo Mendes. A conversão ao catolicismo, para a qual a convivência com Ismael Nery o vinha preparando desde a década de 1920, é precipitada pela morte do amigo, em 1934. O resultado mais imediato é a redação, com Jorge de Lima, nesse mesmo ano, de *Tempo e eternidade* – livro dedicado inteiramente ao “novo olhar” do poeta. Tratando basicamente de temas e figuras bíblicas, o livro revela um posicionamento claro, conforme testemunham versos do poema “URSS”: “URSS/ Já dispersaste teus bens/ Para procurar o que existe em ti desde o princípio./ Volta ao lar do teu Pai onde há muitas moradas/ Volta para a comunidade dos filhos de Deus/ Ó pródiga ó generosa”.

Se o estudo detido da obra muriliana mostra que a conversão do autor ao catolicismo não implica nem o fim do interesse pelo surrealismo nem a simpatia pela política de direita, o olhar panorâmico, mesmo se pouco preciso, ajuda a estabelecer algumas conexões. Os contrários com que inicialmente se retratavam as contradições nacionais identificam-se agora com os opostos que a religião deseja conciliar. Mas nem tudo é interrupção. Em primeiro lugar, alguns dos excessos provocados pela novidade da conversão serão relativizados mais adiante, como este trabalho pretende mostrar. Além disso, o olhar que em *Poemas* conduziu a pesquisa localista era ambíguo, pouco confiante da avaliação positiva da cultura local, de modo que a posterior adoção de ponto de vista e conteúdos católicos pelo poema viria acentuar a distância com relação aos primeiros modernistas. Não espanta, assim, que na expansão do modernismo de 1930 o autor tenha ficado ao lado, não do “zênite do modernismo ideológico”, mas da “recrudescência do espiritualismo”, para falar com os termos de Antonio Candido (1976, p. 146).

No livro imediatamente posterior à parceria com Jorge de Lima, *Os quatro elementos* (1935), a frequência com que aparecem paisagens cariocas faz pensar que o autor buscava ainda problematizar a matéria nacional. Os registros de paisagens, porém, mais interessados em animar elementos diversos que em retratar contradições humanas, correspondem, pela adoção de um ponto de vista supra-histórico, à visada católica de questões atemporais. Desse modo, ainda que o cenário seja o mesmo de *Poemas* (o Rio de Janeiro), pode-se dizer que lá o

poeta se guiava pela dimensão histórica e social, enquanto aqui se trata de flagrar nas paisagens aspectos para além da visibilidade realista.

Um poema do livro de 1935, se considerado junto a um homônimo do livro de estreia, citado mais atrás, ilustra o foco diverso:

Marinha

As gaivotas carregam um navio no bico.
As ondas atiram retratos de sereias na praia.
Aparecem no mar especiosas mulheres.
Musas brancas no mar: Eu soletro os maiôs.

Enquanto o poema “Marinha” do livro de estreia, citado mais acima, buscava uma alegoria do país na anedota sobre a movimentação das esquadras no carnaval, esses versos funcionam como um quadro ou janela, de onde o sujeito que observa a exterioridade pode apossar-se dela, por meio da descrição transfigurada. Moldada segundo a imaginação do eu lírico, a paisagem revela-se síntese entre a subjetividade e a objetividade, nesse sentido servindo a um interesse diverso daquele que havia guiado o olhar do primeiro Murilo.

Outros dois poemas, um de *Os quatro elementos* e outro de *Poemas*, ambos representando a mesma localidade no município do Rio de Janeiro, iluminam ainda outros aspectos que interessam à comparação. A estrofe final de “Noite carioca”, do livro de 1930, procura na personificação uma imagem do espírito nacional:

“O Pão de Açúcar é um cão de fila todo especial
que nunca se lembra de latir pros inimigos que transpõem a barra
e às 10 horas apaga os olhos para dormir”.

Esses versos fixam, na imagem de um animal de guarda que ignora a presença a denunciar e afastar, o servilismo nacional em relação ao estrangeiro. Sua postura lembra a do governo que no poema “Marinha” de 1930 vende a esquadra para o embaixador inglês, convencido de que a aliança com países amigos dispensa a necessidade de uma frota capaz de garantir a segurança das fronteiras marítimas. Já a paisagem de *Os quatro elementos*, longe de querer flagrar uma cena capaz de funcionar como alegoria da história nacional, empenha-se em buscar elementos invisíveis:

Marinha nº 2

Os peixes correm a toda velocidade
 Perseguidos por uma esquadilha de gaivotas.
 Há um maiô boiando no mar:
 É o último resto da história da mulher
 Que apaixonada se atirou do Pão de Açúcar.

O quadro parece pertencer não à história nacional, mas ao “desenrolar regrado dos acontecimentos no tempo” (Gilson, 2006, p. 473), a partir do qual a contingência se revela integrante da providência divina. Isso porque a paisagem recolhe ruínas de histórias passadas, fixando o instante, que assim resiste ao futuro – num trabalho consciente tanto da transitoriedade humana como da permanência divina, e cujo sentido Étienne Gilson esclarece da seguinte maneira:

... o homem se encontra num estado que não é nem o de Deus, nem o das coisas. Ele não é simplesmente arrastado, como o resto do mundo físico, num fluir ordenado; ele se sabe no fluxo do devir e pensa o próprio devir [...]. É por isso que, longe de ignorar que tudo muda, o pensamento cristão sentiu, até angustiar-se, o caráter trágico do instante. Porque só há ele de real; é nele que o pensamento reúne ao mesmo tempo os destroços recuperados do naufrágio do passado e as antecipações do futuro [...] o passado só escapa da morte no instante de um pensamento que dura (2006, p. 474).

Recolhendo o “último resto” do trágico episódio vivido pela mulher apaixonada, o poema, que parecia retratar objetivamente a exterioridade, revela-se produto da ação de uma subjetividade – ainda que não haja marcas de uma primeira pessoa. Por mais que o aspecto insólito do início do poema possa remeter à herança surrealista, a conversão de elementos invisíveis em imagens obedece a um princípio diverso.

O modo de composição pessoal pode ser observado também em “Meninos”, ainda de *Os quatro elementos*. As duas primeiras estrofes buscam o choque como meio de sensibilizar para a configuração social ali expressa, revelando afinidade com os procedimentos da vanguarda:

“Sentado à soleira da porta
 Menino triste
 Que nunca leu Júlio Verne
 Menino que não joga bilboquê
 Menino das brotoejas e da tosse eterna

Contempla o menino rico na varanda
 Rodando na bicicleta
 O mar autônomo sem fim”

Cada estrofe se dedicada a um “contrário”, isto é, a representações de classe cujo contraponto sem mediações sensibilizaria para a injustiça social. Mas o poema não termina por aí. O verso final, com o comentário que arremata o contraponto, cede à valoração subjetiva – afastando-se, assim, da proposta de um lirismo objetivo, em que parece não confiar:

“É triste a luta de classes”⁸⁹.

O elemento pessoal como princípio da criação, embora raramente apareça sob a forma da primeira pessoa, acabará por povoar imagens do livro – antecipando, talvez, aquilo que diante do livro seguinte Mário de Andrade chamaria de a “inflação do artista”. Veja-se, como exemplo, “Panorama”, que assim reinventa a imagem do poeta:

Os ventos galopam são asas de Deus
 Circulação universal tremor de Deus
 Amor
 Eu te pertenco tu me pertences que mistério
 Um menino segura com sobrenatural elegância
 O fio que conduz do Pão de Açúcar ao Gólgota

O fio sustentado pelo menino indica com clareza a fusão buscada – entre o mundo profano, neste caso representado pela paisagem carioca, e a religião cristã, pela referência à colina onde Jesus foi crucificado. Para que tal tarefa seja possível, é justamente o dom da comunicação que se convoca – “os ventos galopam são asas de Deus” –, dom a partir do qual a comunidade cristã – “circulação universal” – se estabelece e vive em “amor”. Assim, embora possa estar em jogo a proposta de uma síntese entre objetividade e subjetividade, esses aspectos se configuram de modo irregular no conjunto – que parece mais preocupado em conciliar a visibilidade e a invisibilidade. Na linha do misticismo sugerido pelo título do livro⁹⁰, a paisagem torna-se signo da transcendência.

⁸⁹ “Meninos” deve ter como modelo “Le joujou du pauvre”, de *Le spleen de Paris*. No poema em prosa de Baudelaire, traduzido como “O brinquedo do pobre”, “uma criança formosa e fresca” deixa de lado “um brinquedo esplêndido, tão fresco como o seu dono”, para brincar, através da grade, com outra criança – “suja, enfezada, fuliginosa” –, que lhe mostra seu próprio brinquedo. Trata-se de um rato, que fascina a ambos igualmente, como conclui o narrador: “E as duas crianças riam-se uma para a outra fraternalmente, com os dentes duma *igual* brancura” (1991, p. 54-55 – grifo do autor). Grande parte da força do texto francês está na caracterização que opõe as duas personagens: a comparação fica apenas para o arremate e não cede à valoração. Agradeço a Ivone Daré Rabello, que trouxe o poema à lembrança.

⁹⁰ Embora a divisão da matéria em quatro elementos pareça panteísta, também o título do livro indica a aproximação com o catolicismo – como exemplifica um estudo como *La gloire et la glorification de l'univers chez Saint Jean de la Croix*, de Pierre Gouraud (Paris: Beauchesne Éditeur, 1998). A partir da análise de “Chama de amor viva” de San Juan de la Cruz, o autor estuda a associação entre os elementos da natureza e a glorificação de Deus, sustentando que se trata recusar todo dualismo: “É por isso que o eixo vertical da glorificação, divina

Com isso se revela também o dom profético do sujeito, que ao associar o Pão de Açúcar ao Gólgota traduz em visualidade o evento central à visão de mundo cristã – a crucificação. Mas como entender a identificação promovida pelo poema? Trata-se de uma mensagem de amor porque lembra o sacrifício com que Jesus pretendeu libertar os homens ou de uma lembrança da possibilidade de salvação, já que contextualiza na temporalidade cristã a beleza desentranhada da paisagem? De qualquer modo, a chave de leitura deve ser buscada na doutrina.

O fato de a síntese entre visível e invisível figurar como o objetivo do trabalho do poeta (em correlação com a tarefa do menino) explica por que a forma preferida em *Os quatro elementos* é a paisagem. “Resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação”, conforme a lição de Michel Collot (2013, p. 18), ela permite que o sujeito projete no espaço, para além de qualquer contingência, imagens de amor, harmonia, comunhão. Verdadeiro mostruário do talento muriliano para a metáfora, o livro alarga a realidade até que seja possível demonstrar nela a presença divina.

Os quatro elementos ocupa posição curiosa na trajetória de Murilo Mendes, pois se localiza entre dois dos mais católicos livros de poemas publicados pelo autor – e no entanto não faz da religião o seu tema central, como ocorre em *Tempo e eternidade*, nem traz um sujeito dilacerado entre a vocação espiritual e as seduções profanas, caso de *A poesia em pânico*, que lhe segue⁹¹. Ainda assim, o catolicismo é estruturante – importando inclusive quanto à herança surrealista.

Caso semelhante é o de “Estrelas”, que vale igualmente o comentário:

Há estrelas bancas, azuis, verdes, vermelhas.
 Há estrelas-peixes, estrelas-pianos, estrelas-meninas,
 Estrelas voadoras, estrelas-flores, estrelas-sabiás.
 Há estrelas que veem, que ouvem,
 Outras surdas e outras cegas.
 Há muito mais estrelas que máquinas, burgueses e operários:
 Quase que só há estrelas.

na sua origem essencial, vai se enraizar no primeiro reino da criação expressa pelos quatro elementos: a terra, a água, o ar e o fogo, segundo a tradição” (“C’est pourquoi l’axe vertical de la glorification, divine dans son origine essentielle, va s’enraciner jusque dans le premier règne de la Création exprime par les quatre éléments simples: la terre, l’eau, l’air et le feu, selon la tradition”).

⁹¹ A proposição retoma a reflexão de Murilo Marcondes Moura em artigo sobre o livro: “Como foi possível, daquela tempestade religiosa, brotar uma poesia tão pouco inclinada aos arroubos metafísicos e abstratizantes, tão despojada e radicalmente lírica, em que o próprio título da coletânea sugeria um universo de referências muito distante da fé recente e enfaticamente adotada?”. O artigo, intitulado “Os anjos tutelares de Murilo”, foi publicado na *Folha de S.Paulo* em 13 de maio de 2001, como parte de um especial dedicado ao centenário do poeta.

A religiosidade afirmativa de *Os quatro elementos* expõe-se aqui em toda a sua pureza: a dimensão elevada da natureza, tradicionalmente associada ao céu, é estendida a toda a realidade, sobrepondo-se inclusive ao universo rebaixado do trabalho. O poder demiúrgico do poeta elimina a diferença entre o alto e o baixo, colocando-os em comunicação. Sua capacidade de a tudo elevar por meio da união com as estrelas inscreve-se nos neologismos, isto é, na capacidade de produzir substantivos compostos a partir do termo inicial, conciliando assim elementos diversos.

Embora aparentemente distante da fé para a qual o autor havia pouco se convertera, o poema retoma a concepção de natureza vigente no cristianismo até o século XVIII, que separava o nível superior, correspondente à criação, do inferior, identificado ao pecado. Nesse esquema, as estrelas tinham papel decisivo, como explica Northrop Frye em *O código dos códigos*:

A natureza ao derredor é permeada pela morte e pela corrupção, mas nela ainda podemos discernir a criação original, a ‘boa’. O símbolo desta natureza original, e na verdade tudo o que dela restou, é o céu. Segundo a lenda, as estrelas manifestam a música das esferas, que expressa o sentido de uma estrutura perfeita. Os dois níveis da natureza, portanto, compõem para o homem uma ordem purificatória, um meio pelo qual ele atinge a sua ‘verdadeira natureza’ (2004, p. 145).

A dimensão afirmativa se faz sentir também na atitude lírica do sujeito: de modo semelhante ao que ocorre no estilo épico, aqui o olhar, dirigido para fora, apresenta um cenário povoado pelos “bens incalculáveis da vida [...]. Com isso abrem-se os olhos dos ouvintes para contemplar a vida em sua plenitude diversificada” (Staiger, 1997, p. 86). Em outras palavras, o poema de Murilo Mendes canta a “prodigalidade” (Staiger, 1997, p. 86) como quem nela chama a atenção para a obra divina.

Ainda outro poema ilustra como a religião está presente mesmo quando as imagens insólitas não servem diretamente à comunhão religiosa. Se os versos anunciam a reversibilidade entre a ordem e o caos – a cargo apenas de um foxtrote assobiado –, o título confunde, na figura do encarregado de tal tarefa, o poeta com o Criador:

O operador

Uma mulher corre no jardim
 Despenteando as flores
 Alguém desmonta o tempo
 Édipo propõe um enigma às constelações
 O mar muda provisoriamente de lugar
 Se assobiarem um foxtrote
 A ordem se fará outra vez.

A imaginação do sujeito torna visíveis os mistérios das paisagens – mostrando que sua disponibilidade é de natureza diversa da que determinava o olhar em *Poemas*. Os panoramas de *Os quatro elementos*, com as imagens insólitas, a suspensão temporal e o ponto de vista que os determinam, anunciam, desde o início do livro, como se implicam neste momento catolicismo e surrealismo. “Sozinho no monumento dos séculos/ Consulto meu cérebro/ Eu sou tudo que foi, que é e que será”, anunciava o sujeito de “Pirâmide” nos três primeiros versos do livro, fazendo lembrar a espacialidade discutida no capítulo anterior a respeito da poesia amorosa.

Observando os contrários que a poesia muriliana pretende conciliar, torna-se possível perceber como a pesquisa da realidade se transfigura diante do interesse religioso, determinando como se dará o aproveitamento da lição surrealista. A tendência será acentuada na trajetória muriliana, já que dos quadros externos de *Os quatro elementos* se passa para o mergulho na interioridade do sujeito efetuado em *A poesia em pânico*.

No que diz respeito ao autor físico, o movimento corresponde a uma aproximação com a militância católica – que se deu de modo singular no quadro da vida pública brasileira nos anos 1930. Por isso, e porque o catolicismo é, por um lado, uma “posição filosófica totalizante” e, por outro, uma ideologia que participou dos rumos do país, vale a pena fazer o “perfil ideológico” de Murilo Mendes, “ressaltando os traços e as características mais marcantes de suas posições”. Para tanto, parte-se de textos publicados na imprensa e dos aforismos reunidos em *O discípulo de Emaús*, e toma-se como modelo o perfil de Alceu Amoroso Lima realizado por João Luiz Lafeté – de onde se colhem igualmente as expressões utilizadas neste parágrafo (2000, p. 78; p. 82).

Perfil de um católico

O intérprete leigo pode-se ver constrangido diante de algumas das manifestações de Murilo Mendes a respeito do catolicismo. “O que é que você está esperando para entrar de corpo e alma na Igreja Católica?”, perguntou a Lúcio Cardoso em carta de 15 de março de 1939, na qual afirma ainda: “A sua única nobreza, o seu único orgulho devem consistir nisto: em *ser*, de fato, católico apostólico romano, membro vivo de Jesus Cristo, seu discípulo. O resto é literatura, brincadeira de criança” (grifo do autor). Palavras assim, ou as discussões que manteve com Alceu Amoroso Lima, também em correspondência, a respeito da política

institucional do Vaticano⁹², parecem chocar com a religiosidade quase sempre dilacerada dos poemas – ou com a imagem moderada que Amoroso Lima pintou em carta reproduzida em estudo de Laís Corrêa de Araújo. Lembrando a curta participação do amigo na Ação Católica, o crítico afirma: “Compreendi perfeitamente que Murilo, como ele mesmo me dizia, só se sentia bem e só sentia a fundo as suas convicções católicas quando convivendo com os não católicos” (apud Araújo, 2000, p. 371-373).

Quando se tratou de discutir publicamente os rumos da Igreja, o autor colocou-se sempre em busca de posições progressistas – defendendo, não raramente, que em sua forma original o catolicismo seja mais revolucionário que o comunismo, opção política à esquerda que naquele momento de fato se colocava. Esse posicionamento pode ser conhecido a partir da série de artigos que publicou na revista carioca *Dom Casmurro* ao longo do ano de 1937. Os textos antecipam muitas das ideias apresentadas sob a forma de aforismos em *O discípulo de Emáus*⁹³, cuja redação final o autor data de 1943, e sem o qual o catolicismo muriliano dificilmente é bem compreendido.

O primeiro aspecto a considerar neste perfil do catolicismo de Murilo Mendes é consequência do aspecto totalizante da filosofia católica – que Lafetá, ao escrever a respeito de Alceu Amoroso Lima, define da seguinte maneira: “a ideia da existência, entre os vários aspectos da sociedade, de uma hierarquia na qual o elemento situado no ponto mais alto é a religião” (2000, p. 96). Isso quer dizer, em primeiro lugar, que um livro como *O discípulo de Emáus* subordina sua concepção filosófica de arte à religião. “A poesia confere investidura na universalidade, uma participação da linhagem divina” (192), afirma em um dos muitos possíveis exemplos.

No que diz respeito à realidade política, que no Brasil de 1930 se encontrava fortemente polarizada, essa hierarquia representa para Murilo Mendes a possibilidade de observar a luta pelo poder desde um ponto de vista que julgava não apenas mais elevado, mas também mais isento: “A verdade escapa ao ponto de vista, criação arbitrária da perspectiva” (313), afirma em um dos aforismos. Nos termos do debate político tal como se colocava à

⁹² É o caso, especialmente, de uma carta enviada em 14 de março de 1960, em que revela conhecimento de bastidores e confessa ser “terrível” viver em Roma por causa de sua condição de “católico consciente, que sabe das possibilidades infinitas da Igreja, e vê que muitas delas, e importantes, não são postas em prática”. Consultei cópias das cartas no Museu de Arte Murilo Mendes, em dezembro de 2014. A endereçada a Lúcio Cardoso foi parcialmente reproduzida por Júlio Castañon Guimarães (1996, p. 15). A correspondência entre Murilo Mendes e Alceu Amoroso Lima está para ser publicada, conforme divulgou a *Folha de S.Paulo* em fevereiro de 2016 (texto disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2016/02/1741302-pesquisador-encontra-seis-poemas-ineditos-de-murilo-mendes.shtml>)

⁹³ Não parece despropositado imaginar que os artigos corresponderiam a uma forma embrionária do livro. Ao menos um deles (“Carta aos fariseus”), afinal, organiza-se em aforismos, e são recorrentes as formulações comuns.

época, isso quer dizer que acreditava não aderir nem à saída pela direita (fascismo) nem à saída pela esquerda (comunismo), como se um posicionamento suprapolítico fosse possível.

Nesse espírito, o artigo “A comunhão dos santos” ressalta “o caráter social e comunicativo da religião católica”, expresso sobretudo no dogma a respeito da “solidariedade que liga os homens entre si como os membros de um corpo”⁹⁴. Na sua leitura, esse seria o mais decisivo aspecto do modo de vida propagado pelo catolicismo – aspecto que, levado com rigor, atribui à religião caráter ainda mais revolucionário que o comunismo marxista, o qual, afirma, “não é outra coisa senão a transladação para o plano leigo e materialista desse grande dogma”. E continua:

Todo católico deve ser automaticamente comunista – e, por isto mesmo, não precisa de apelar para o comunismo de Marx, Engels e Lênin, que tira do cristianismo os poucos elementos de verdade que contém, mas que se resolve numa síntese diametralmente oposta à verdade católica, tornando irreconciliáveis as duas doutrinas (2001a, p. 67).

O raciocínio recorrerá diversas vezes nos escritos do autor – especialmente em *O discípulo de Emaús*, que o condensa exemplarmente na seguinte sentença: “O comunismo é revolucionário diante do capitalismo, e conservador diante do cristianismo” (143). A frequência com que os aforismos retornam ao assunto dá a medida de como a preocupação social esteve sempre associada à fé, levando-o a preferir aquela que no momento se colocava como a saída política, em favor da opção religiosa. Enquanto afirma e reafirma a capacidade de o catolicismo promover “a extensão das possibilidades de melhoria a todos os membros da sociedade” (169), aproveita para demonstrar o que vê como limitações da doutrina política: “A Revolução é economicamente necessária – mas filosófica e espiritualmente errada” (293).

A rejeição à política conservadora adquire a forma da recusa ao integralismo, conforme a condenação ao avanço verde-amarelo nos textos “O catolicismo e os integralistas”, “Integralismo, mística desviada” e “Resposta aos integralistas”. Sem se referir ao fato de que a doutrina católica serviu de inspiração para a criação do integralismo na Europa, observa o perigo de uma “transferência da mística religiosa para o plano político”, que o tornaria sedutor para um católico, influenciado a transpor “a mística de Cristo para a pessoa do chefe nacional”. Cobra-se assim uma resposta institucional da Igreja com relação à aproximação política.

⁹⁴ Murilo Marcondes de Moura observou que a comunhão dos santos é o dogma católico de maior importância para Murilo Mendes (1995, p. 125). A correlação com o ofício poético fica clara em um dos aforismos: “No poeta existe uma comunicação de todos com cada um, e de cada um com todos” (125).

Ao defender a religião diante do integralismo (também do comunismo, pode-se dizer), Murilo realiza, “ao mesmo tempo”, segundo Maria Betânia Amoroso, “uma defesa do catolicismo enquanto doutrina de fé, e do catolicismo como *única e verdadeira* opção para um Brasil moderno” (2012, p. 84 – grifo da autora). Na leitura dessa ensaísta, os artigos de militância católica revelam um autor “em luta contra a religião de hábito”, o que se evidencia em uma “sofisticação do catolicismo como pensamento religioso e político, capaz de estabelecer novas bases, institucionais e doutrinárias, para que a Igreja Católica se apresentasse como força moderna de integração da sociedade” (2012, p. 88).

Enquanto, na visão de Murilo Mendes, o fascismo não representa uma opção, o comunismo, que lhe seduz com a promessa de igualdade, parece-lhe equivocado, por se tratar de uma perspectiva temporal. Para além de um e outro, a saída se explicita em um dos artigos publicados no jornal *Dom Casmurro*: “A Igreja está acima e independente de todos os fascismos, comunismos e outros ismos deste mundo, porquanto está apoiada no amor e na fé em Jesus Cristo, isto é, no ETERNO” (Mendes, 2001d, p. 63).

Por mais incisivo que o autor pareça na defesa da justiça social, seu ponto de vista estabelece suas próprias limitações ao se acreditar supra-histórico. Dito de outro modo, trata-se sempre de uma perspectiva, por mais progressista, sempre interna à religião, como outro texto mais tarde explicitará: “A Igreja Católica é tão necessariamente verdadeira que eu preferiria errar com ela a acertar com seus adversários” (209). Sem alcançar as relações entre Igreja e Estado, sua visão acaba por ignorar que concretamente a instituição católica se estabeleceu como uma das principais forças conservadoras entre as décadas de 1930 e 1940.

Ainda que isso não implique apoio, à sua revelia, a ideias políticas que pretendeu criticar, e embora sua posição fosse mais progressista que a de Alceu Amoroso Lima – que, segundo Lafetá, “na confusão ideológica dos anos 30 [...] não é equívoca, é na verdade direitista” (2000, p. 112) –, o fato de seu posicionamento não considerar o jogo de poder tem ao menos duas consequências importantes. No que diz respeito à instituição católica, trata-se no mínimo de reproduzir a ideologia em que a Igreja vinha baseando, desde 1930, seu “rearmamento institucional”, para usar a fórmula com que Sérgio Miceli refere o movimento de ampliação de influência adotado desde o início da década de 1920 – caracterizado pela “criação de uma rede de organizações paralelas à hierarquia eclesiástica e guiadas por intelectuais leigos” (1979, p. 51). Mesmo a despeito do avanço das opiniões econômicas, a visão de mundo muriliana se afina com as posições a partir das quais a Igreja Católica buscou a manutenção da ordem sociocultural.

Além disso, há uma relação profunda entre política e religião no período – um “elo moral” entre Estado Novo e catolicismo, a tal ponto que um estudo dos aspectos ideológicos da era Vargas menciona o “reconhecimento oficial da religião como condição prioritária para assegurar o Estado Nacional” (Velloso, 1982, p. 85). O tema da família, por exemplo, tão caro à Igreja, foi o principal meio pelo qual o Estado procurou chegar ao cidadão: como “base econômica e moral do homem, seu meio específico de vida”, essa “célula política primária” tornou-se o preferencial alvo de uma política de proteção (Gomes, 1982, p. 158).

As afinidades aparentes entre as formulações murilianas sobre a religião e os termos que expressam a ideologia do Estado Novo surpreendem. Originadas em um fundo católico comum, apresentam elementos e, muitas vezes, vocabulário semelhantes. Sob o comando de Getúlio Vargas buscou-se a revalorização “espiritual” do homem, a formação de uma “comunidade espiritual no país” e a “comunhão” do líder político com as massas (Gomes, 1982, p. 129; 138; 142). A sentença com que uma estudiosa descreve as pretensões políticas do momento poderia facilmente constar como aforismo de *O discípulo de Emaús*: “A revolução, mais que um fato político, é um fato espiritual” (Gomes, 1982, p. 117).

As semelhanças não excluem, porém, a necessidade de investigar as mediações antes de qualquer conclusão a respeito das relações entre o pensamento muriliano e o discursos político da época – ou melhor, sobre como o discurso político da época poderia eventualmente capturar as formulações de Murilo Mendes. Trata-se de mais um campo aberto para o estudo, a partir do qual será possível de fato estabelecer o local que Murilo Mendes ocupa no espectro político do Modernismo brasileiro.

Também a visão da cultura terá a marca da perspectiva universalista da religião: “O problema de Deus não é só uma questão de fé, mas também de cultura”, inicia um longo fragmento do livro de aforismos. E continua da seguinte forma: “A cultura é o resultado da investigação, da comparação e da filtragem. Através dos anos separamos pouco a pouco, para a construção e o equilíbrio harmônico do nosso gosto, tudo o que é bom e melhor, até atingirmos (e amarmos) o Excelente” (307). O trecho é uma transparente imagem do cânone universal – e pode ser tomado como exemplo cristalino do que Terry Eagleton identifica como a “autoridade universal” da imaginação segundo a concepção universalista de cultura (2011, p. 70). Em termos poéticos, a mesma noção se concretiza nos seguintes versos de “Ofício humano”, de *Poesia liberdade*: “O poeta abre seu arquivo – o mundo –/ E vai retirando dele alegria e sofrimento/ Para que todas as coisas passando pelo seu coração/ Sejam reajustadas na unidade”.

Murilo Mendes compartilha com Alceu Amoroso Lima o que João Luiz Lafeté identifica como crítica ao materialismo. Tal traço se manifesta principalmente em relação ao marxismo⁹⁵, mas pode ser visto também na forma como enfrenta posicionamentos diversos. Vale para Murilo o que Lafeté afirmou sobre o crítico: “raramente procura refutar argumento de qualquer adversário sem descer de imediato à refutação dos princípios que subjazem à posição” (2000, p. 85).

É exatamente o que acontece em “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, que aliás discute o problema central deste trabalho. Partindo de uma crítica a *Position politique du surréalisme* (1935), Murilo Mendes sustenta que o autor seja “católico sem saber”. Isto porque, conforme suas palavras, André Breton “afirma que o artista deve buscar suas inspirações no tesouro coletivo, na alma popular devido à solidariedade que liga os homens entre si”. Na opinião do poeta mineiro, “ao escrever isto, [Breton] transcreveu um dos princípios básicos do grande dogma da Comunhão dos Santos...” (Mendes, 2001b, p. 50-51).

Esse texto interessa também pelo seu objetivo declarado, contestar a leitura que Breton faz de Baudelaire e Rimbaud. Enquanto para o francês se trata de “revoltados e inconformistas” – sendo indevida a tentativa da burguesia de tomá-los como católicos –, o articulista brasileiro procura explicitar como a religião está presente na obra dos dois poetas⁹⁶. O autor de *Les fleurs du mal*, argumenta, é um “poeta informado do catolicismo até a medula”, cultivando “um conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno”. Já em imagens de *Les illuminations* Murilo flagra um sujeito “sombriamente, desesperadamente cristão”⁹⁷.

⁹⁵ Um exemplo é o seguinte aforismo: “A ideia da expansão indefinida do homem só poderá ser realizada na doutrina católica, e não no materialismo marxista. O marxismo, paradoxalmente, exige a expansão indefinida e suprime a vida futura. Ora, a expansão do homem é naturalmente limitada – além de outros motivos – pela morte” (168).

⁹⁶ Embora não se trate de casos equiparáveis, outras vezes Murilo irá propor a releitura do catolicismo de um poeta – como fazem ver duas sequências de aforismos de *O discípulo de Emaús*. Em uma delas, dedicada a Gil Vicente, sustenta que “poucos poetas, em todos os tempos, terão compreendido e amado tão bem o Cristo como Pobre” (677). A outra é dedicada a Camões – identificado ao catolicismo principalmente por celebrar “a capacidade de expansão catequética do povo português”, mas cuja poesia lírica serve a observações como a seguinte: “ele recapitula todas as coisas no amor, contempla o ser antes do fazer – por isso ei-lo circulando em plena atmosfera cristã. E a separação entre o sagrado e o profano é muito menor do que em geral se pensa” (424-439).

⁹⁷ A leitura que realiza de Baudelaire, somada ao fato de que colhe no poeta francês a inspiração para sua “Igreja mulher” (Cf. Infante, 2012), faz lembrar o que Antonio Candido afirmou a respeito dos poetas que, no decênio de 1870, extraíram de *As flores do mal* “o alimento mais nutritivo que elas já forneceram aqui” (2006, p. 29). Avaliando a apropriação parcial que realizam poetas como Teófilo Dias e Fontoura Xavier, o crítico mostra como encontraram em Baudelaire uma “atitude geral de contestação” – “um tratamento não convencional do sexo, um lutuoso *spleen* e um senso refinado de análise moral” –, enquanto formalmente não reproduziram “a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais”. Tal limitação explica-se, segundo Candido, mais pelo meio, “provinciano e atrasado”, que por uma eventual insuficiência da busca dos poetas por um instrumento libertador (2006, p. 46). Como Baudelaire representa um dos diálogos mais constantes da poesia muriliana, a lembrança do

No que às relações entre surrealismo e catolicismo diz respeito, é fácil identificar, nesse artigo, o que gera o equívoco da leitura muriliana. À afirmação de Breton de “que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade e os fanáticos da ordem policial” Murilo opõe a reivindicação de que “o catolicismo seja mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo” (Mendes, 2001b, p. 50). Isso quer dizer que toma a religião pelo que julga ser a sua possibilidade futura – uma transformação da realidade mais revolucionária que a buscada pelo socialismo –, ignorando a que historicamente serviu o catolicismo⁹⁸, e que curiosamente havia indicado no início do artigo: “A burguesia, de um modo geral, não se interessa pela glória espiritual do catolicismo – adere quase sempre à Igreja porque vê nela a defensora da propriedade individual” (Mendes, 2001b, p. 47).

Inesperada sob muitos aspectos, já que, como afirma Michael Löwy, “nada é mais abominável para os surrealistas do que a religião em geral e a católica apostólica romana em particular” (2000, p. 41-42), a aproximação seria feita mais de uma vez por Murilo. Embora em nenhum domínio como o amoroso possa haver distância maior, já que o surrealismo reivindicou uma subjetividade una, não cindida entre os domínios espirituais e carnis, o poeta mineiro encontra um ponto de contato entre a vanguarda e a religião: a visão da mulher como mediadora. E isto muito embora ela seja vista, em um caso, como “apelo do infinito”⁹⁹ e, no outro, como meio para a “salvação terrestre” (Breton, 1985, p. 38).

Em *L’amour fou*, ao defender que o amor seja “veículo daqueles anseios a que desde há séculos a arte vem dando voz” (anseios de liberdade, vale esclarecer), e pretendendo

ensaio de Candido poderia sugerir que também em Murilo Mendes a sexualidade enseja a contestação – especialmente no contexto religioso de *A poesia em pânico*. Como venho afirmando, porém, trata-se muito mais de fortalecer a perspectiva muriliana do catolicismo do que de dar vazão a hesitações de cunho religioso. Num exercício hipotético, e tendo em conta o sofrimento da subjetividade que deseja a posse física da amada, talvez se pudesse dizer que Murilo Mendes aplicaria ao livro *A poesia em pânico* as palavras que utiliza para se referir, em “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, a outro autor de sua predileção: “Que força religiosa, que intuição do martírio e do sacrifício!” (Mendes, 2001b, p. 48). A exclamação refere-se a Paulo, cuja proposta de mudar a vida a partir da conversão ao catolicismo Murilo vê refletida no profano lema surrealista de “changer la vie”.

⁹⁸ A afirmação não pode ser generalizada para o conjunto dos escritos do poeta, cuja perspectiva sofreu alteração ao longo do tempo. A carta a Alceu Amoroso Lima, citada mais acima, é um exemplo de que vê o catolicismo histórico, e não apenas os princípios dessa religião.

⁹⁹ Reproduzo a expressão utilizada por Simone de Beauvoir (1970, p. 278) para identificar o papel da mulher na obra do poeta francês Paul Claudel, às vezes próximo ao que ocorre em Murilo Mendes. A autora mostra como a exaltação da mulher apenas confirma o papel que a religião lhe havia reservado – o da “superação das alegrias terrestres, que são lícitas e boas, mas cujo sacrifício é melhor ainda”. A mulher em Claudel, “feita para integrar-se, não para possuir, encontra-se mais perto do devotamento” (1970, p. 277). Sendo, nas palavras do poeta francês, “a presilha desse laço afetivo que une a cada instante o criador à sua obra” (apud Beauvoir, 1970, p. 279), ela se fixa no eterno – equivalendo a uma “serva do senhor”, para usar a fórmula com que a filósofa francesa intitula o capítulo a respeito. É importante ressaltar que, tratando de Claudel e Breton, Beauvoir vê uma “analogia no papel que designam à mulher”, já que tanto a perspectiva religiosa como a surrealista associam a figura feminina a “um elemento de perturbação; ela arranca o homem do sono da imanência; boca, chave, porta, ponte” (1970, p. 279). A aproximação proposta por Murilo Mendes não é, portanto, um caso isolado.

desfazer o “erro moral” que levou a considerá-lo “um fenômeno decadente”, André Breton expõe o ponto crucial da divergência com a religião: “Tal empresa só pode ser levada a cabo quando, à escala universal, se tiver provado quão infame é a ideia cristã do pecado. Nunca houve qualquer fruto proibido. Só a tentação é divina” (2006, p. 121).

São muitas as razões para a ferocidade da crítica. Em primeiro lugar, como o trecho sugere, ao propor recuperar o homem em sua integridade, o surrealismo confronta a condenação cristã da carne e a consequente cisão da subjetividade, reconhecendo a necessária participação do corpo na experiência amorosa. Há também o radical questionamento das instituições, já que o amor, como meio de conquista da liberdade, deve ser ele mesmo protegido de qualquer condicionamento. “A religião, pelo contrário”, esclarece Michael Löwy, “concerne ao domínio da resignação, da imploração e das penitências” (2008, p. 843). Por fim, ao buscar algo além do real, esses artistas desejam repô-lo nesta realidade, desconhecendo a promessa da salvação.

O surrealismo não deixa de negar a possibilidade de transcendência, mas a reivindica *neste* mundo, não em qualquer *além*. Veja-se, como exemplo, o campo lexical de que se vale Breton ao acusar a “necessidade de reconstituição do Andrógino primordial com o qual todas as tradições nos entretêm e de sua *encarnação, além* do mais desejável e *tangível, através* de nós” (1985, p. 228). Disso talvez decorra o fato de Marcel Raymond afirmar, mesmo sob o risco de uma heresia às avessas, que faltou apenas “uma doação a algo mais exterior do que o eu” para que surrealismo avançasse “no caminho do verdadeiro misticismo, cristão ou não”. Em *De Baudelaire ao surrealismo*, o ensaísta defende: “trata-se sempre, definitivamente, da busca mais ou menos confessada de uma parusia” (Raymond, 1997, p. 258).

Essa parece ser também a perspectiva de Murilo Mendes, como se pode depreender das anotações feitas às duas edições de *Arcane 17* que integram sua biblioteca. Em uma delas, datada de 1945, grifa a expressão “salvação terrestre pela mulher”¹⁰⁰, e ao lado anota: “Catolicismo”. Na outra, de 1970, o mesmo trecho¹⁰¹ é destacado – desta vez segundo o sistema que lhe é habitual, isto é, com anotações, nas folhas de guarda finais, das páginas que

¹⁰⁰ No original, “salut terrestre par la femme”.

¹⁰¹ Para facilitar a visualização, cito o trecho, já referido em outros momentos deste trabalho, conforme a tradução brasileira: “Esperemos que essa linguagem [*do coração e dos sentidos*] coloque novamente em apreço os grandes temas que lhe são próprios – como aquele que tende a consagrar a carne no mesmo grau que a alma, a fazê-las passar por não dissociáveis – e que são dominados pela ideia da *salvação terrestre pela mulher*, da vocação transcendental da mulher, vocação que se viu sistematicamente obscurecida, contrariada ou desviada até nós, mas que nem por isso deverá deixar de se afirmar triunfalmente um dia, com o supremo auxílio do próprio Goethe” (Breton, 1985, p. 38).

lhe interessavam, com uma identificação remissiva sucinta. Neste caso, indica “alma e corpo não dissociáveis”, e comenta: “Como se lê no catecismo”¹⁰².

Para concluir este perfil ideológico de Murilo Mendes, vale ainda apontar um segundo traço estruturante que lhe é fornecido pelo catolicismo: a crença em que tudo tem finalidade. Do ponto de vista da doutrina, trata-se de uma consequência lógica da criação, conforme explica Étienne Gilson:

Já que Deus fez tudo, no céu e na terra, todos os seres, grandes ou pequenos, que são suas obras, estão necessariamente submetidos a seu governo e, por assim dizer, são impregnados por ele. Criadas individualmente, as coisas são objeto de uma providência individual que provê às necessidades da natureza própria de cada uma delas e conduz cada uma a seu fim particular (2006, p. 210).

São diversos os modos pelos quais esse aspecto se manifesta na obra muriliana. Do ponto de vista da poesia, trata-se de atribuir ao poeta a função de interpretar o mundo segundo a presença divina, o que novamente um aforismo, unindo crença religiosa e amor pela música, explica de modo exemplar: “Há um perene murmúrio no universo, que serve de diálogo interminável entre a criatura e o Criador. O que falta a certas pessoas, para ouvi-lo, é a musicalidade” (591).

Quanto à concepção temporal, qualquer explicação parece supérflua diante do seguinte trecho de “Poema dialético”, de *Poesia liberdade* – todo ele dedicado, aliás, à questão:

“Todas as formas ainda se encontram em esboço,
Tudo vive em transformação:
Mas o universo marcha/ Para a arquitetura perfeita
[...]
Um germe foi criado no princípio
Para que se desdobre em planos múltiplos.
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores
São gravados no campo do infinito
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações”.

¹⁰² O problema da unidade humana, ou de sua divisão em alma e corpo, ocupa lugar central na doutrina católica, que historicamente a discutiu em termos da alternativa entre a influência platônica (que separa) e a aristotélica (que reúne). Gilson tem todo um capítulo dedicado à questão, em que assim resume a concepção dominante: “As almas se tornam substâncias imortais que não podem desenvolver sua atividade sem o concurso de órgãos sensoriais; para obter esse concurso, elas atualizam uma matéria; essa matéria só é um corpo graças a elas, e no entanto elas só são elas mesmas num corpo; portanto o homem não é nem seu corpo, já que este subsiste apenas graças à alma, nem sua alma, já que ela permaneceria vazia nesse corpo: ele é a unidade de uma alma que substancializa seu corpo, e do corpo em que essa alma subsiste” (2006, p. 252).

Vale lembrar que a crença na finalidade representa um ponto decisivo da filosofia cristã, que se obriga a explicar a presença do mal em um universo criado a partir do Sumo Bem. “Ao nosso espírito o universo, embora cheio de terríveis contradições e violações da ordem, é sacralizado pela Graça”, afirma Murilo, esclarecendo um posicionamento compartilhado com o autor de *Invenção de Orfeu*, poema que resenha nesse texto: “Preferimos [Murilo Mendes e Jorge de Lima] ver na criação os sinais sensíveis da benção divina, se bem que constatemos o esforço do espírito do mal para subverter a grande obra”. A obra em questão, afirma o resenhista, não pode ser lida fora da seguinte verdade: “a lanterna celeste é sempre discreta, afastando-se muitas vezes do caminho para que o homem, aumentando a zona da sua própria liberdade, também aumente a da sua nobreza” (Mendes, 2013, p. 517-518).

A identificação dos três traços ideológicos provenientes do catolicismo – o ponto de vista supra-histórico, o universalismo e a noção da providência divina – sugere como a conversão levou o autor, a partir de 1934, a repensar seu projeto poético, cujo lastro passa a ser representado pela filosofia totalizante da doutrina católica. Não à toa Luciana Picchio considera *O discípulo de Emaús* uma “profissão de fé”, e Murilo Marcondes de Moura o lê como “um repositório das ideias do poeta válidas para toda a sua obra até 1945”.

É preciso ter em mente também que a conversão de Murilo Mendes não foi um fato isolado¹⁰³: assim como a de Alceu Amoroso Lima, “faz parte do abandono geral das discussões estéticas, trocadas pelo fascínio dos debates ideológicos”, como expõe Lafeté ao tratar da passagem do projeto estético para o ideológico no modernismo brasileiro (2000, p. 81). Embora Murilo Mendes não se identifique com o acento conservador predominante no catolicismo brasileiro no período, sua trajetória poética mostra bem que interesses a religião acabou por suspender, e quais acabou por estimular.

Merece menção o fato de que, diante das grandes saídas políticas existentes na década de 1930, o catolicismo talvez se apresentasse com a aparência de uma possível salvação integral para o indivíduo. De um lado, a perspectiva do fim da propriedade privada assinalava a predominância da coletividade; de outro, o totalitarismo indicava a dissolução na massa submetida ao líder. A filosofia cristã, baseada num Evangelho que assegura “aos justos uma espécie de beatitude fundamental” (Gilson, 2006, p. 474), parecia prometer, àqueles que

¹⁰³ Trata-se, como aponta Maria Betânia Amoroso, de “um momento muito expressivo na história do catolicismo no Brasil: o da sua modernização, que se dá sob os influxos do pensamento católico francês – Jacques Maritain, George Bernanos, Emanuel Mounier, Teilhard de Chardin, Yves-Marie Congar entre outros – que chega à América Latina trazendo ares de renovação e que terá em Alceu Amoroso Lima a figura proeminente dessa nova fase, nome reverenciado por Murilo ao longo de cerca de cinquenta anos de amizade fraternal” (2010, p. 87).

reconhecessem a autoridade divina, a possibilidade ascender em posse da totalidade de suas aptidões.

Por correlação se pode assim afirmar que as questões ideológicas se manifestam, nos poemas, sobretudo no posicionamento do sujeito: elevado, conforme os versos analisados no primeiro capítulo, e supra-histórico, como agora se torna possível postular. A relação da subjetividade com o tempo é o tema do próximo capítulo, que retoma, finalmente, a leitura da poesia amorosa.

Capítulo 3. Um mito para a história

Mundo enigma, conjunto de 38 poemas¹⁰⁴ escritos ao longo de 1942, constitui um importante momento na história da representação do amor e da mulher na obra de Murilo Mendes. Em um contexto em que o poeta, perplexo diante dos acontecimentos da guerra, “parece ter perdido as chaves da comunhão” entre a realidade que canta e o plano da salvação em que crê (Moura, 1995, p. 107), as tensões de sua lírica amorosa se reconfiguram, como este capítulo pretende demonstrar. O seguinte poema introduz os termos do problema:

Ana Luísa

- 1 Ana Luísa
- 2 Tuberculosa incomparável
- 3 Tens um farrapo de vida
- 4 Mas um corpo forte sensual
- 5 Uma cabeça vitoriosa
- 6 Plantada num tronco largo.

- 7 Estás sendo lentamente devorada
- 8 Por seres microscópicos
- 9 Ana Luísa.

- 10 No sanatório usavas lentes escuras
- 11 Para esconder teus célebres olhos azul-cinza.
- 12 E tinhas medo do definitivo e monumental:
- 13 Estendida continuamente na espreguiçadeira,
- 14 Da força das montanhas te ocultavas.
- 15 De nada te valeu minha ternura,
- 16 De nada tua beleza te valeu.

- 17 Talvez te tornes para sempre invisível
- 18 Agora que eu te arranquei da penumbra dos tempos
- 19 Ana Luísa.

Enquanto em *A poesia em pânico* se tratava de fazer do amor e do desejo índices da proximidade do sujeito com o verdadeiro caminho espiritual, nesse poema o erotismo está, de saída, colocado como impossibilidade: Ana Luísa, a cuja morte aludem os versos, é presentificada como fonte de inspiração poética.

O poema é marcado pela aparência de simplicidade e despojamento: a naturalidade simulada pelo jogo de antíteses e o uso de uma metáfora corriqueira como “farrapo de vida” dão expressão a uma postura humilde, que parece não querer fazer frente à morte.

¹⁰⁴ A primeira edição reunia 46 composições; o conjunto foi reformulado para publicação na reunião *Poesias*, de 1959.

São seres desprovidos de qualquer grandeza que minam a força dessa mulher. A expressão corrente que dá conta do que lhe sucede (“ser devorado”) e a ausência de conexão gramatical com os versos anteriores gera estranhamento, acentuando o contraste com a “incomparável” Ana Luísa. Com isso, na terceira estrofe ela aparecerá prostrada e apequenada. Que podem sua beleza e o afeto do sujeito diante de uma natureza que se manifesta na imensidão das montanhas?

Tuberculose é o mal que acomete Ana Luísa, como acometeu tantas figuras na tradição poética desde o romantismo – quando se acreditava que essa infecção, devorando o doente, fazia com que retornasse “ao seu âmago, ao seu verdadeiro ser”, como explica Susan Sontag em ensaio sobre a doença (1984)¹⁰⁵. Ao figurar desse modo a amada, o poema convoca a reminiscência de algumas das tradicionais imagens da mulher que marcaram a lírica brasileira: os dois versos que finalizam a primeira estrofe, salientando o torso, caracterizam a personagem como uma espécie de “mulher-estátua” – aquela em que os poetas parnasianos projetavam o desejo de proximidade física e também seu contraponto, isto é, o esfriamento e a imobilidade. Conforme argumenta Affonso de Romano de Sant’Anna a partir de poemas de Alberto de Oliveira, Luís Delfino, entre outros, tratava-se de somar um sentido estético apurado à “prática de um voyeurismo que substitui a ação pela visão” (1984, p. 71).

O poder de sedução de Ana Luísa, que de outro modo talvez a aparentasse à tuberculosa *femme fatale* do romantismo, aqui se encontra neutralizado pela morte. Mais acertado seria então aproximá-la a uma das figuras características do simbolismo – a amada em decomposição. Se surgem por causa da doença – desde 1882 se sabe que a tuberculose é causada por infecção bacteriana –, os “seres microscópicos” remetem aos vermes que na tradição consumiam o corpo das amadas. “Em geral, e de maneira muito sistemática, o trabalho de manuseio e devoração das carnes da mulher é entregue ao verme”, afirma Sant’Anna em estudo sobre o canibalismo amoroso. E arremata: “Ao verme cabe a atuação sadomasoquista de posse do cadáver” (1984, p. 136). Já Ivone Daré Rabello, em estudo sobre Cruz e Souza, assim lê o poema “A ironia dos vermes”: “Na fantasia lírica, o abismo entre o eu e o outro¹⁰⁶, que seria transposto na comunhão dos corpos, torna-se figuração da morte e dos vermes que violam o corpo da amada” (2006, p. 218).

Nem “Ana Luísa” está, porém, no registro macabro, nem a personagem se encontra no sepulcro. O que prevalece não é a obsessão pelas manifestações da morte, mas o desejo de vencê-la. Nos termos do poema, o movimento implica que Ana Luísa se perca para poder se

¹⁰⁵ A edição consultada é eletrônica, razão pela qual não se indicam as páginas.

¹⁰⁶ Abismo que, nesse caso, como mostra a autora, é também social, o que não se coloca em “Ana Luísa”.

conservar. Isso quer dizer que, além de remeter ao modo como certa tradição lida com o desejo, os versos promovem uma troca de sinais: a morte será vida, e a extinção, permanência.

São muitos os níveis de contraste em “Ana Luísa”. O primeiro deles está na configuração do ritmo da estrofe inicial, a partir da qual discretamente se insinua o conflito entre artesanato artístico e natureza, a qual o poema quer enfrentar. Embora Ana Luísa seja de chofre identificada pela enfermidade de que padece, a disposição métrica das vogais faz com que seu nome repercuta de modo triunfal. Isto porque os dois versos iniciais se compõem de três grupos de quatro sílabas organizados ao redor de três tônicas, prolongando o efeito de acentuação¹⁰⁷, que o hiato e o som aberto faziam já saliente:

A/na/Lu/i/sa

1 2 3 4

Tu/ber/cu/lo/sa//in/com/pa/rá/vel

1 2 3 4 1 2 3 4

Os demais versos da estância, também marcados pela presença das vogais abertas (farrapo, forte, sensual, cabeça, vitoriosa, plantada, largo), alternam a cadência da redondilha (terceiro e sexto versos) com o vagar do octossílabo (oitavo verso). Pode-se ainda ver a projeção da estrutura inicial no quinto verso: “U/ma/ca/be/ça//vi/to/ri/o/sa”, embora a sonoridade aberta seja aí apenas parcialmente reproduzida.

Empenhada, assim como o ritmo, em opor resistência ao avanço da doença, a conjunção adversativa introduz, no quarto verso, o retrato de um corpo cuja força e sensualidade resultam da incorporação do natural: o vegetal participa de sua constituição, conforme sugere a ambiguidade de ‘tronco’ no verso final da estância, entendido tanto como o torso (a que se liga a cabeça) como o caule de uma árvore (possibilidade reforçada por “plantada”).

Predomina ao fim da primeira estrofe a afirmação da força de Ana Luísa – que o plano semântico indica e o ritmo aprofunda, dando-lhe “consistência estrutural”¹⁰⁸. Daí talvez permanecer a lembrança de sua resistência, mesmo quando a estância seguinte apresenta a

¹⁰⁷ O metro de quatro sílabas é “a extensão limite para um grupo silábico de átonas apoiadas numa tônica” (Carvalho, 1981, p. 38), sendo portanto justo para as duas paroxítonas de cinco sílabas e, por correlação, para o nome Ana Luísa.

¹⁰⁸ Tomo a expressão a Antonio Candido, que analisa “O rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira, a partir do “efeito de contraste”, provocado pelo ritmo do poema. Os termos da leitura iluminam aspectos semelhantes nos versos de Murilo Mendes, a despeito de tudo o que distingue as duas composições e embora as conclusões feitas em um caso não possam ser aplicadas ao outro (2005, p. 68-80).

condição de enfermidade dessa mulher. Para isso colabora ainda a ausência de nexo gramatical, pois cabe ao leitor recompor o efeito de contraste entre um e outro grupo de versos.

Na sequência se estabelece uma nova forma de contraste: conduzida pela recordação do sujeito lírico, a terceira estrofe é essencialmente prosaica, com versos mais longos e formulações mais próximas da linguagem cotidiana, como exemplifica o uso de “te valeu”. A força das montanhas se opõe à prostração de Ana Luísa, num cruzamento entre um eixo vertical e outro horizontal que salienta as diferenças com relação à primeira estrofe: lá, numa linguagem que buscava a altitude, Ana Luísa sustentava-se vitoriosa; aqui os versos extensos retratam a monumental (e implacável) ação das forças naturais.

As alterações realizadas por Murilo Mendes entre a primeira edição de *Mundo enigma* (em 1945, pela Globo) e a segunda (em 1959, como parte da reunião *Poesias 1925-1955*, pela J. Olympio) corroboram as hipóteses de leitura. A mais significativa ocorreu no décimo quarto verso, inteiramente modificado. Onde hoje se pode ver uma tentativa de fuga à ação da natureza (“Da força das montanhas te ocultavas”), antes se descrevia uma atitude mais próxima da indiferença – “Davas as costas às nuvens e às montanhas” –, como se Ana Luísa buscasse não se proteger da fatalidade, mas simplesmente ignorá-la. Também o efeito prosaico foi acentuado: no décimo terceiro verso o estrangeirismo “*chaise longue*” foi substituído pelo vernáculo “espreguiçadeira” – termo inclusive mais sonoro na construção do fragmento e mais sugestivo da inatividade de Ana Luísa¹⁰⁹.

O dístico final, isolado por uma pontuação que foge à lógica predominante no poema (a coincidência entre estrofe e período gramatical), é a última palavra referindo matéria perecível: tanto o afeto do sujeito quanto a beleza da amada estão condenados ao desaparecimento – noção tornada saliente por força da anáfora (“De nada”).

Sem qualquer indicação gramatical, a estrofe seguinte oferece o contraponto à anterior, prometendo fixar na invisibilidade o que então pertencia à “penumbra dos tempos”. Assim, logo após o sujeito confessar-se impotente, e justamente quando os recursos do poema não pareciam aspirar à elevação, faz-se uma aposta no trabalho de arte (não uma aposta cega, já que iniciada pelo advérbio que coloca em causa a certeza).

Com isso se pode dizer, então, que há ao menos três níveis de contraste no corpo do poema. Em primeiro lugar, entre a primeira parte, que retrata o padecimento de Ana Luísa

¹⁰⁹ Houve ainda duas modificações, aparentemente determinadas pelo ritmo, que passou a fluir melhor. No décimo verso, “lentes escuras” substituiu “óculos escuros”; no décimo sexto, houve inversão dos termos em “De nada te valeu tua beleza”, configurando-se o quiasmo com relação ao verso anterior.

(versos um a nove), e a segunda, que recorda a mulher (versos dez a dezenove). Segundo, no interior de cada parte, entre as duas estrofes que a compõem: em um caso se trata de afirmar a ação da tuberculose apesar da resistência da doente; no outro, de enfrentar a finitude cujos sinais avançam. Por fim, um terceiro nível de contraste diz respeito ao modo como cada uma das duas partes opõe arte e natureza: se inicialmente prevalecem os efeitos da doença, no fecho o trabalho do poeta se sobrepõe.

Essas contradições, cruzando ritmo e aspecto semântico, ações e atributos, fazem de “Ana Luísa” um poema notável na trajetória de Murilo Mendes – não apenas quanto à composição, mas pelo que revela a respeito da visão do amor e da mulher, em suas implicações com a concepção de arte expressa nessa altura da obra muriliana.

Também em torno de uma mulher já falecida, um poema de *Tempo e eternidade* (1934) ajuda a iluminar, por contraponto, especificidades da composição de *Mundo enigma* (1942):

A morta viva

Maria do Rosário estendida no caixão
Toda vestida de branco aos vinte anos
Está cercada de angélicas e de moscas.
Seu rosto é inviolavelmente puro e simples.
Telefonam telefonam telefonam.

Inclino-me sem chorar sobre seu corpo.
Só agora lhe digo a palavra de ternura
Que ela nunca pôde conseguir de mim,
A palavra que talvez justificasse uma vida,
A palavra que eu nunca tive a força de dizer.

Só agora sei que a amo, de um amor definitivo.
Só agora me descobri seu companheiro para sempre.
A eternidade irrompeu no tempo, violentíssima.

Assim como Ana Luísa, Maria do Rosário permanece viva para o eu lírico, como testemunha o título, que, aludindo ao substantivo “morto-vivo”, promete sobrevida à amada. Não se trata de fixar a imagem feminina, porém – e sim de revelar o efeito da morte sobre a ligação entre a jovem e o sujeito, que se confessa arrependido por não ter retribuído o sentimento.

A predominância da primeira pessoa na segunda e na terceira estrofes confirma estarem em jogo mais as suas emoções do que propriamente a elaboração da imagem de Maria do Rosário – cuja vida não constitui objeto de representação no poema. Nesse sentido, a apresentação do corpo no velório culmina na vertiginosa sensação do namorado lutuoso

diante da notícia, presentificada no verso que repete o verbo com sujeito indeterminado (“Telefonam telefonam telefonam”). Os afetos caminham para a constatação, na estrofe final, de que a morte ressignifica o que a mulher representa – tornando-a, enfim, amada de fato.

Quando o fecho retoma os termos que compõem o título do livro, trata-se mais de designar os eventos a partir da nomenclatura religiosa – a morte identificada à eternidade, e a vida terrena, ao tempo – do que de construir uma nova temporalidade com os recursos do ofício poético. Em outras palavras, “A morta-viva” integra uma investigação mais ampla que os poemas realizam em torno do tempo, não trabalhando propriamente com a questão da imortalidade poética.

Daí talvez diferirem as maneiras de apresentar a decomposição do corpo feminino: enquanto no poema de *Mundo enigma* os seres microscópicos integram um conjunto de elementos cujas diferentes grandezas são a base do contraponto entre arte e natureza, aqui as “moscas” indicam a presença dura da morte, que os costumes ocultam sob flores perfumadas. Uma vez mais, importa a relação humana com o desaparecimento, e não o que pode, diante dela, o trabalho poético.

É justamente o tratamento conferido à figura feminina que garante a complexidade de “Ana Luísa”. Como ocorre em poemas estudados anteriormente, de início duas atitudes líricas predominam: a enunciação e a apóstrofe. Assim, as duas primeiras estrofes evocam e presentificam Ana Luísa, em um movimento afim ao que, segundo Staiger, ocorre no estilo épico: “o longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior” (1997, p. 79). Os versos primeiro e nono, em que o nome da amada surge como vocativo, funcionam como uma espécie de moldura para esse primeiro quadro.

Mas o passado não é trabalhado uniformemente no poema, e na sequência haverá outro tipo de relação com o vivido – a começar pelos tempos verbais adotados, sempre pretéritos. A terceira estância vale-se do imperfeito para lembrar a rotina de Ana Luísa no sanatório e, como todo trabalho da memória, implica uma relação entre o sujeito que recorda e o objeto de sua recordação já distinta do distanciamento que caracterizava a enunciação lírica. Essa maior proximidade se evidencia no dístico final da estrofe, que adota o pretérito perfeito: confirmando que a relação biográfica entre o par está encerrada, esses versos são também o momento mais patético da composição, já que neles o sujeito, confessando o afeto, revela-se envolvido.

A última estrofe traz a evocação final a Ana Luísa – mais do que nunca personagem a habitar a interioridade do sujeito, que agora se dirige a ela como quem conversa consigo

mesmo. A recordação, atitude mais puramente lírica, elimina a distância entre o eu e a amada, de modo que o verso final já não soa como aqueles os quais repete. A circularidade acaba por assim ressaltar a existência de diferentes planos no poema, que para efeitos apenas de análise podem se organizar da seguinte maneira:

- Ana Luísa presentificada → pertence à biografia do sujeito → identifica-se à “penumbra dos tempos”

- Ana Luísa rememorada → pertence à interioridade do sujeito → torna-se “talvez” invisível

A passagem de uma a outra Ana Luísa, inscrita no poema, é dada pela morte – cuja ocorrência se pressupõe de algum modo entre os versos nono e décimo, e que determina o contraponto final entre a vivência do sujeito e a forma como elabora o sentimento: na primeira parte, afinal, a memória aparece como presentificação, enquanto na segunda a recordação se alia ao confesso envolvimento. O ofício poético talvez represente, assim, uma resposta ao sofrimento, mas o resultado final – a invisibilidade de Ana Luísa – extrapola o âmbito subjetivo. É esse produto do trabalho poético como uma tentativa de fazer frente à ação do tempo que não se colocava em “A morta viva”.

O percurso cumprido pelo poema pode ser compreendido, por isso, como a passagem da visibilidade à invisibilidade, tal como se anuncia na última estrofe. Será preciso então lê-lo no contexto da obra muriliana, já que a presença do par é fundamental a *Mundo enigma*.

A visibilidade da mulher amada

O elogio da invisibilidade não é algo qualquer quando se trata de um poeta católico – menos ainda quando esse poeta atribui à síntese de seu pensamento ético e estético o título *O discípulo de Emaús*. O episódio bíblico, narrado em Lucas 24:13-35, relata a aparição de Cristo ressuscitado a dois apóstolos a caminho de Emaús. Eles primeiro podem vê-lo, mas não reconhecê-lo – caminham e conversam com ele como se de um desconhecido se tratasse. Quando Jesus se identifica, são capazes de reconhecê-lo, mas já não podem vê-lo.

O episódio reúne diversos elementos fundamentais ao cristianismo: a ressurreição de Cristo, a figura de Jesus associada à revelação, uma refeição em que se reparte o pão. São também diversas, por isso, as maneiras de explicar sua importância. Liturgicamente, trata-se de uma lição: “Jesus morto e ressuscitado será doravante a chave de compreensão da

Escritura, desvelará seu sentido profundo”, explica um comentarista¹¹⁰, referindo-se à relação que então se estabelece entre o Antigo e o Novo Testamento, este prefigurado naquele. Já um autor russo, em publicação intitulada justamente *Sobre o caminho de Emaús*, afirma: “O cristianismo é a revelação de Cristo”¹¹¹, sugerindo que toda a doutrina esteja, em germe, nessa passagem.

Na obra de Murilo Mendes, a importância do episódio se faz notar não apenas no livro de aforismos, mas também em *Mundo enigma*, que lhe é contemporâneo¹¹². Muitos versos empregam o binômio visível/invisível, a exemplo do dístico que encerra “A fatalidade”: “Escrevo para me tornar invisível,/ Para perder a chave do abismo”. Há, além disso, um poema intitulado “Emaús” cujo domínio é justamente o invisível (“Quando chegas e bates ao meu coração/ Eu não te reconheço – há luz demais”) – e no qual Murilo Marcondes de Moura vê uma investigação sobre “os paradoxos da presença divina” e uma “afirmação de fé”¹¹³. A presença dessa composição no livro sugere, ademais, a possibilidade de se tomar o fragmento bíblico como uma espécie de chave de leitura para o conjunto.

No contexto de uma religião que valoriza a eternidade como o destino da vida terrena, seria o caso de identificar a invisibilidade a uma existência mais essencial que a física. É o que ocorre em “Ante um cadáver”, em que o eu lírico, questionando “Quando abandonaremos a parte inútil e decorativa do nosso ser?”, demanda ver, para além de coroas, leitreiros e flores, “o morto na verdade” – “o homem nu e definitivo”. A morte é entendida como uma aproximação de “nossa essência”, lição que conviria aprender: “Para que esperar a morte a fim de nos conhecermos.../ É em vida que devemos nos apresentar a nós mesmos”. Sem que seja necessário desenvolver a comparação, vale a pena apontar o contraponto com versos de *Poemas* que igualmente colocavam o eu diante de um morto: “A botina polida/ mostra o selo novo de consumo./ As crianças pobres do vizinho/ tiram retrato na botina”. Tão objetivo como os interesses do sujeito, o título desse poema é justamente “Homem morto”.

No que ao tema amoroso e à representação da mulher diz respeito, a chave religiosa não elucida suficientemente, contudo, a valorização da invisibilidade. Em “Ana Luísa” fica

¹¹⁰ O autor dos comentários é Luís Alonso Schökel, na *Bíblia do peregrino*.

¹¹¹ No original : « Le Christianisme est la révélation du Christ ». Consultei o livro de Dmitry Merezhkovsky na tradução francesa, intitulada *Sur le chemin d'Emmaüs*. Há um volume na biblioteca de Murilo Mendes, mas com as páginas ainda fechadas, implicando que só poderia ter de fato conhecido o texto por meio do acesso a outros exemplares não disponíveis hoje no acervo.

¹¹² Conforme apontado no capítulo anterior, o autor data de 1943 a conclusão da redação do livro de aforismos, e um artigo publicado em 1937 na revista *Dom Casmurro* traz sentenças que podem representar a forma embrionária do livro.

¹¹³ Para uma discussão mais detida a respeito de como se dá a relação entre *Mundo enigma* e o episódio bíblico narrado por Lucas, consultar a seção que Moura dedica ao assunto (1995, p. 103-107).

implícita a associação entre a morte da personagem, a invisibilidade e uma vida mais essencial, mas há poemas que mobilizam o par visível/invisível de modo diverso, não sendo possível estabelecer com exatidão o referente respectivo a cada termo. Além disso, na trajetória de uma poesia amorosa até então empenhada em “mostrar” o encontro ou descrever a mulher amada, o confronto entre a visibilidade e a invisibilidade tem particularidades que não podem ser reduzidas à perspectiva cristã da transfiguração e da morte.

Chama atenção, nesse sentido, uma longa composição intitulada “Abstração e amor”. Nela, diferentemente do que ocorria em “Ana Luísa”, que a antecede, o erotismo não está colocado como impossibilidade; ao longo das quatro partes numeradas em que se divide, desenvolve-se, entretanto, a noção de que no vínculo entre os amantes algo deva ser mais valorizado que a presença física. Aspira-se, assim, à invisibilidade da amada.

Em um primeiro momento, o sujeito solicita a presença feminina, confessando-se no entanto dividido diante do que parece ser a tendência para a meditação:

1

Aproxima-te de mim, dá-me as mãos delicadas
E descansa a cabeça no meu ombro.
É melhor que não desnastres os cabelos,
Os louros, finos e obedientes cabelos
- Essa parte dignificada do teu corpo,
A que melhor resistirá à morte.

Hesito entre o lado diurno e noturno do seu ser.

Aos olhos do homem tu és apenas decorativa,
Meu eu pressinto claramente em ti
A que tem o pudor da sua profundidade,
A que espera a anunciação dum forte drama
Que dividirá a vida como espada de dois gumes.

O desejo de ver a mulher para além da dimensão terrena faz lembrar as limitações ideológicas estudadas no capítulo anterior: entre um e outro caso de irrealização amorosa se passa, em termos de diálogo com a tradição poética, do platonismo – que submete a sexualidade à busca pela elevação espiritual – ao petrarquismo – que valoriza a frustração como uma espécie de vitória moral sobre a realização¹¹⁴. Segundo os termos desse poema, “coexistem, no [a]mor, uma dimensão física e outra metafísica, gerando-se uma tensão entre o lado terreno e o lado divino que acaba por resolver-se em face deste último”, como afirma

¹¹⁴ Sigo a esquematização sugerida por Aldo Scaglione (1997, p. 568), que auxilia o trabalho, mas não deixa esquecer que a poesia de Petrarca é ela mesma um exemplo de que os dois âmbitos não são puramente distinguíveis. É o que ensina Luís André Nepomuceno, que trabalha com o conceito de “cortesia culposa” no poeta de Laura, fruto da “crise ideológica entre a sustentação do desejo promovida pelo amor cortês e a formação teológica agostiniana” (2002, p. 55).

Vasco Graça Moura a respeito de Petrarca (2003, p. 23), em formulação que vale também para descrever o que ocorre em “Abstração e amor”.

A distância que separa esse poema de “Ana Luísa”, embora tenham sido redigidos no mesmo dia (23 de junho de 1942, de acordo com a datação dos poemas na primeira edição de *Mundo enigma*), é visível inclusive na descrição da amada. Enquanto lá a caracterização se encarrega de particularizá-la, aqui se mencionam apenas os “louros, finos e obedientes cabelos” – fazendo lembrar um traço de Laura – os “fios de oiro fino”¹¹⁵. Esses mínimos elementos, correspondendo à convenção petrarquista e problematizando a finitude da matéria, parecem querer fixar uma imagem essencial da mulher.

Ao fim dessa primeira parte é possível inclusive identificar certa sobreposição entre a figura feminina e a religião, a exemplo do que ocorria em “O rato e a comunidade”, comentado anteriormente. A “anunciação de um forte drama” e a divisão da vida em “dois gumes” guardam, afinal, a lembrança da escatologia e de um destino último reservado para a humanidade.

A segunda parte apresenta uma nova relação entre os elementos que compõem o título do poema: trata-se de uma *abstração* associada à construção individual do desejo – um *amor*, portanto, destinado a se tornar matéria para o trabalho poético:

2

Talvez seja mais belo e favorável à poesia
Que nunca te manifestes totalmente a mim
E que continuemos a nos ver na obscuridade
Para que eu, guardando a eterna nostalgia de ti,
Jamais possa me sentir saciado.

Associada à ausência da amada e à fantasia, a invisibilidade implica também uma acentuada interiorização da experiência amorosa. O sentimento, mais que expectativa de alteridade, torna-se tributário das necessidades individuais do eu: “Para que eu [...] jamais possa me sentir saciado”.

A terceira parte faz um novo elogio da invisibilidade – agora colocada não apenas como o fim mais elevado do amor, mas também como objeto de conhecimento de um iniciado:

¹¹⁵ Cito o fragmento do soneto “Se la mia vita da l’aspro tormento” de Petrarca (nas *Rimas* identificado como o XII) a partir da tradução de Vasco Graça Moura (2003, p. 63).

3

Todos são fascinados pela tua vida visível,
 Pela tua aparente suavidade.
 Todos são fascinados pelo teu nome:
 E ninguém conhece teu verdadeiro nome.

Há entre mim e ti zonas de sombra
 Contornadas por anjos divinatórios.
 Há entre mim e ti o mínimo necessário
 Para assegurar tua invisibilidade.

Retoma-se assim uma noção já expressa na primeira parte, a de que a vivência do amor corresponde à decifração de um mistério – remetendo novamente a certa convenção, para a qual “o amor não é, essencialmente, nem prazer nem paixão desvairada (embora essas duas categorias estejam neles também representadas) mas o místico objetivo de uma vida nobre e, ao mesmo tempo, sua condição fundamental e sua fonte de inspiração”, conforme descreveu Auerbach a respeito dos poetas provençais (1997, p. 40), tradição que depois será incorporada à poesia de Petrarca.

As dificuldades da tarefa em que o eu lírico deve se empenhar são o tema da última estrofe. O amante, que se confessara “hesitante” entre os dois “lados” da mulher amada, revela-se agora tentado pela dimensão terrena do amor:

4

Existes telefonicamente para mim.
 Às vezes não consigo te tornar bastante obscura
 E me traio, pedindo tua presença.

Quanto mais longe de ti mais te desejo
 E te sinto mais branca e invulnerável.

Ainda não és um mito, ainda não estás
 Fixada na invisível realidade.

Suspenso na polarização, o desejo está fadado a jamais se realizar: é identificado a uma traição, enquanto a separação é necessária para que o sentimento se torne matéria poética. O primeiro dístico sugere o alto grau de sublimação acarretado pela distância (“branca e invulnerável”), e o advérbio que inicia o dístico final reforça a noção de que se trata de uma conquista a ser alcançada pelo amante¹¹⁶.

¹¹⁶ Porque a conversa telefônica dá origem ao desejo da proximidade, é impossível não recordar “Paisagem pelo telefone”, de João Cabral de Melo Neto, em que a voz da amada é tudo o que basta para que o eu lírico a torne presença física, mesmo que imaginada: “...quando falavas/ no telefone, eu diria// que estavas de todo nua,/ só de teu banho vestida,/ que é quando tu estás mais clara/ pois a água nada embacia...”. O poema pertence a *Quaderna* (1956-1959), livro aliás dedicado a Murilo Mendes.

Embora não tenha estrutura propriamente lógica, o poema se configura como uma meditação do sujeito, que se dirige à amada, mas dialoga com as próprias dúvidas e aspirações. Trata-se de uma espécie de cúmulo da tendência para resistir à fusão amorosa, identificada mesmo em um poema como “Estudo para uma Ondina” (de *As metamorfoses*), que no entanto avançava para os domínios do erotismo. No caso de “Abstração e amor”, a resistência ocorre de fato: a amada real é preterida pelo sujeito, que faz da sublimação “um valor maior e mais profundo que a consumação e a satisfação” (Scaglione, 1997, p. 557). Ainda que o sujeito se confesse dividido diante do sentimento, é a solitária atividade da idealização que se identifica à atividade poética, em nome da qual o amante renuncia à presença da mulher.

Esse amor ao amor, mais que à sua realização, e muitas vezes em detrimento dela – que Denis de Rougemont definiu como Eros (Cf. 1988, p. 50-55) – é um persistente ideal amoroso da cultura ocidental. Aldo Scaglione, em artigo que reúne exemplos de representações literárias da frustração amorosa, identifica-o como uma herança de Petrarca: “O petrarquismo, como parte do Renascimento europeu, uniu e reforçou os destinos literários da introspecção e do amor cortês”, afirma (1997, p. 562)¹¹⁷, sustentando se tratar da forma específica pela qual a combinação entre sublimação patológica e frustração fisiológica, inerente a toda forma cultural sofisticada, perpetuou-se na literatura ocidental desde o século XIV.

Em um poema como “Abstração e amor”, “a poderosa persistência do paradigma petrarquista” (Scaglione, 1997, p. 559) se faz sentir também no dístico que o encerra: a perpetuação da imagem da amada é, ao mesmo tempo, uma homenagem a ela e o modo pelo qual o poeta é laureado¹¹⁸. Da opção pelo amor irrealizado resulta a transformação da amada em mito – o que constitui também uma chave de leitura para se compreender a invisibilidade, noção que recorre no livro.

Ainda que a leitura de “Ana Luísa” seja beneficiada pela aproximação com “Abstração e amor”, a afinidade entre os dois poemas talvez se limite ao fecho, já que o primeiro particulariza o retrato da amada, enquanto o segundo procura descorporificá-la. Esta é, aliás, uma importante tendência em *Mundo enigma*. Em “O retrato flutuante”, por exemplo, o eu

¹¹⁷ No original: “Petrarchism, as part of the European Renaissance, enhanced and tied together the literary fortunes of both introspection and ‘courtly love’”.

¹¹⁸ Em Petrarca, o nome da amada remete à láurea, como fica claro no soneto v, que tem sílabas destacadas de modo a compor a inscrição *A Laureta Laureata* e que com a menção à “*sempre verde rama* inicia”, nas palavras do tradutor, “a sucessão de alusões e alegorias ao loureiro (*laurus*) e ao mito de Apolo e Dafne, que foi transformada em loureiro para escapar à perseguição daquele e nessa força se tornou símbolo do deus, que passou a coroar-se com as folhas respectivas” (Cf. nota de Vasco Graça Moura ao poema 5; Petrarca, 2003, p. 49).

concebe uma imagem essencial e etérea da mulher: “És a que dá sempre harmonia,/ És a que nada pede, em suspenso,/ A que fica na obscuridade das varandas/ – Suave e cruel –/ Observando o desencadear dos elementos”. Em “Vida de aço”, a formação do par é novamente a união de princípios eternos, lembrando uma composição lida anteriormente¹¹⁹: “Livres – até do amor –/ Prodigiosamente sós/ Digo-te: sem véu/ Sem medo do terror/ Em face à segunda morte/ É preciso esperar/ A transmutação dos elementos”. A composição de “Fantasia”, sem trair as múltiplas sugestões do título, trata das expectativas relacionadas à idealização da mulher: “És de espuma e seda,/ És ao mesmo tempo centelha,/ Forma futura do que adivinhei em sonho [...]// Se me amasses/ Eu me transformaria no que sou”.

A tendência abstratizante, que se pode também traduzir, à luz das discussões realizadas no capítulo anterior, como aversão à carnalidade, torna-se reconhecível não apenas nas imagens do eterno feminino, mas também nos casos em que a união entre os amantes é preterida pelo eu lírico. No conflito entre o amor erótico e as aspirações vistas como mais elevadas pelo sujeito, provável herança da “interdição cristã do desejo” (Sant’Anna, 1984, p. 70), o elemento feminino acaba por se desvanecer, identificando-se a um “fim abstrato e despersonalizado” (Scaglione, 1997, p. 571).

Não se pode deixar de notar, contudo, que Ana Luísa, diferentemente das figuras voláteis de *Mundo enigma*, está morta – o que talvez seja suficiente para garantir uma postura totalmente diversa por parte do eu lírico. Em vez de optar por um eros que “propõe autonegação e sublimação para o bem de uma conquista mais elevada” (Scaglione, 1997, p. 558)¹²⁰, o sujeito irá fazer da memória a matéria dessa conquista mais elevada.

Essa dimensão se faz sentir não apenas na composição do poema, mas também a partir do diálogo que se estabelece com uma obra posterior de Murilo Mendes – o livro de memórias *A idade do serrote*, que o autor, vivendo na Itália, escreveria entre 1965 e 1966 e publicaria pela primeira vez em 1968. Trata-se de um retrato poético de sua infância na cidade de Juiz de Fora, estruturado a partir de capítulos breves, geralmente dedicados a uma personagem.

Um desses textos narra episódios vividos em companhia de uma namorada de infância, chamada justamente Ana Luísa. Tendo “nove ou dez anos”, o narrador com ela compartilha o interesse pelo insólito ou o maravilhoso. Embora algumas das características da menina coincidam com as da figura do poema – como os olhos e o “ar distraído” –, o texto

¹¹⁹ Refiro-me ao poema “Nós”, de *A poesia em pânico*, discutido no item “A esposa e a Igreja” do segundo capítulo.

¹²⁰ No original: “This eros postulates self-denial and sublimation for the sake of a higher achievement”.

não permite a identificação inequívoca, já que é bastante breve, correspondendo, em sua maior parte, à transcrição de diálogos entre as duas crianças. Nele, a memória não cede ao pendor reflexivo; os acontecimentos são, aliás, presentificados: “Hoje é domingo”, inicia-se um de seus parágrafos.

Embora os nomes neste caso não coincidam, mais próximo a “Ana Luísa” parece o retrato de Cláudia – cujos olhos se tornaram, segundo o narrador, “célebres na cidade: eram olhos de uma moça que sem querer provocava a criação de um mito em redor dela”. Trata-se de um dos mais extensos “capítulos-retrato”¹²¹ do livro, composto por dez fragmentos em que o narrador retoma episódios vividos em companhia da amiga. O afeto por Cláudia é descrito em um trecho que vale a citação:

Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico. Para isso precisamos em certos casos de cúmplices; se nem sempre acertamos, é que às vezes os cúmplices falham. Cláudia, entretanto, talvez sem o saber, colaborou no alargamento dessa zona poética (Mendes, 1994, p. 921).

É explorando essa “zona poética” que se compõe o retrato da amizade. Para além dos interesses compartilhados – a música, o folclore brasileiro, o bilboquê –, relatam-se diálogos em que o elemento insólito combina-se ao infantil, angariando rapidamente a simpatia e o envolvimento do leitor:

... [Cláudia] excluía que as flores não tivessem olhos. Era evidente que os tinham, tal os homens e os animais; sem falar nas estrelas que piscam o olho para a terra, especialmente nas noites frias, não é verdade? (Mendes, 1994, p. 922)

Uma vez propus-lhe esta questão:
– Nós dois estamos aqui nesta sala há uns vinte minutos, conversando. Vinte minutos multiplicados por dois fazem quarenta minutos. Portanto estamos aqui há quarenta minutos, não é? (Mendes, 1994, p. 922)

Quando leitor e narrador atingem o cúmulo do envolvimento com Cláudia (“Um dia cheguei mesmo a declarar que ela encerrava algo de divino”, afirma), sobrevém a notícia da tuberculose (“a fragilidade dominou-a”), que a leva para outra cidade, em busca de recuperação, e, na sequência – repentinamente –, o anúncio de sua morte.

¹²¹ O termo é empregado por Jayme Loureiro em tese de doutorado sobre o livro de Murilo Mendes (2009, p. 12).

Refletindo a respeito de Cláudia, a “terceira morta maravilhosa” de sua vida (depois de sua mãe e sua prima), o narrador pondera:

Agora vejo que Cláudia havia inaugurado a série das amizadas amorosas que continuariam pela minha vida afora. Eu a perdera para sempre; eu a ganhara para sempre. Perdia a vista do seu corpo mortal; já renascia seu outro corpo além. Esse corpo alienado a tornava divina, “et pour cause”; ninguém o possuiria; agora, começava o amor indissolúvel (Mendes, 1994, p. 923).

Ainda que a alienação do corpo de Cláudia implique, aqui, conotação sexual, dimensão ausente de “Ana Luísa”, o poema e o fragmento em prosa compartilham algumas características. A mais relevante delas é, certamente, a organização textual: em ambos os casos se parte das lembranças e da caracterização de uma personagem do passado, que no presente da enunciação é transformada em mito.

Outro poema de *Mundo enigma*, por muitas razões semelhante a “Ana Luísa”, é ainda mais próximo de “Cláudia”. Tratando também de uma “morta maravilhosa” – talvez a mesma? –, permite elucidar novos aspectos do binômio visível/invisível quando convocado diante do trabalho da memória:

A mulher visível

Algo de enigmático e indeciso
Durante anos existiu entre nós,
Uma antemanhã de amor, uma vida sem marco.

Amavas Vermeer de Delft, os gatos e as mazurcas.
Sempre estiveste à espera da doçura,
Mas veio a violência em rajadas,
Vieram o pânico e a febre.

Não te pude ver nem doente nem morta:
Recebi a obscura notícia
Depois que as roseiras começavam a crescer
Sobre tua estreita sepultura.

Hoje existes para mim
De uma vida mais forte, em plenitude,
Daquela vida que ninguém pode arrebatá-la
– Nem o tempo, nem a espessura, nem os anjos maus
Que torturam tua infância árida.

Hoje vives em mim
Com a doçura que sempre desejava:
Alcanças enfim tua visibilidade.

Assim como ocorre no texto em torno de Cláudia, esse poema constrói para o par uma relação que um aforismo de *O discípulo de Emaús* resumiria da seguinte maneira: “As

afinidades existentes entre duas pessoas que se amam fazem aumentar as dimensões da realidade, e se tornam a fonte de prazeres inumeráveis” (646). A morte interrompe uma cumplicidade que se manifesta, no texto em prosa, na música tocada ao piano e nos exercícios da imaginação e, no poema, nos interesses enumerados no quarto verso: “Amavas Vermeer de Delft, os gatos e as mazurcas”.

O fecho é semelhante tanto a “Cláudia” como a “Ana Luísa”, mas dá prova da impossibilidade de se atribuírem sentidos fixos para os termos que recorrem em *Mundo enigma*: também aqui se trata de fazer dessa figura um “mito” – o que equivale à sua visibilidade, porém, e não à fixação no invisível. Assim, ainda que haja uma sintaxe própria ao livro, a existência de significados estáveis não se verifica na poesia muriliana nem mesmo quando recua a influência surrealista.

“A mulher visível” se organiza como uma espécie de imagem invertida de “Ana Luísa”: a quantidade de versos é rigorosamente a mesma, posto que agrupados em cinco, e não quatro estrofes. Inicialmente o eu lírico se recorda do passado compartilhado, em duas estrofes que empregam o pretérito imperfeito, dando conta da ligação afetiva entre o par. A terceira estrofe nomeia o que no outro poema permanecia implícito, a morte da amada. As duas últimas estrofes buscam, por fim, a presentificação.

Não é a imagem da amada que se torna presente, contudo. Ela não é descrita diante dos olhos do leitor, como ocorria em tantos outros poemas, mas convocada como lembrança. A ausência de vocativo não é, nesse sentido, um dado à toa: entre a primeira e a segunda pessoa não há limites claros, já que todo o diálogo entre o eu e a amada se passa na interioridade do sujeito.

Com isso se cumpre de modo bastante significativo o que anuncia outro poema do livro: “O diálogo virou monólogo”. Ao mesmo tempo em que anuncia a impossibilidade de contato com o outro, o verso, registrando a passagem da apóstrofe lírica para a linguagem da canção, indica a interiorização da figura da amada. Em um caso como o de “A mulher visível”, isso implica que permaneça protegida; sua morte individual é assim uma espécie de proteção contra a morte coletiva – na contramão do que um poema do livro seguinte irá formular da seguinte maneira: “A morte coletiva apodera-se da morte de cada um” (“A ceia sinistra”, de *Poesia liberdade*).

Assim, aquilo que torna a amada objeto da memória do sujeito é também o que permite o cumprimento da intenção colocada pelo poema: o desejo de proteger certa inocência associada à infância – e talvez também a pureza de um sentimento que, tendo jamais conhecido as consequências da realização, mantém-se como promessa (“uma antemanhã de

amor”). Existindo de uma vida que ninguém, nem os “os anjos maus”, podem arrebatam, essa mulher está livre da catástrofe que ocupa os poemas de *Mundo enigma*.

Oposição semelhante estava já presente em “Ana Luísa” – em ambos os casos, por força de um elemento cujo valor apenas a visão mais ampla do livro permite reconhecer. Assim como aqui é a enfermidade que arrebatam a amiga, lá, no poema que canta a amada internada no sanatório, a tuberculose é o meio a partir do qual se contrapõem a morte coletiva e a individual. A imagem da doença, “que percorre a obra poética daquele período como um estribilho”, foi discutida por Murilo Marcondes de Moura nas múltiplas dimensões que encerra:

[...] bem antes de ser redundante, é econômica: além da doença do poeta, ela abarca a guerra em si, com sua carga de veneno e de destruição; o fechamento entre céu e terra, responsável pela divisão sangrenta entre os homens, entregues à sua imanência destrutiva; dá conta ainda de um tema recorrente em alguns de seus poemas de guerra: uma espécie de enfraquecimento do sopro vital, com a consequente dificuldade de fazer propagar o canto (2016, p. 294-295).

Reunindo desse modo as dimensões biográfica, histórica, religiosa e poética, a tuberculose se torna uma espécie de centro imagético do sofrimento cantado pelo poeta no período, cuja presença pode ser verificada em diversas composições de *Mundo enigma* e *Poesia liberdade*¹²², livros que juntos abarcam o período de 1942 a 1945, e ainda em textos de *A idade do serrote*.

No caso específico de “Ana Luísa” e “A mulher visível”, a doença se associa a um elemento que representa uma novidade para a poesia amorosa muriliana – a memória. Até então, tratava-se sobretudo de presentificar o encontro amoroso, como exemplificam os poemas que compõem o corpus deste trabalho. Tudo se passa, por isso, como se um aforismo de *O discípulo de Emaús*, de cunho aparentemente biográfico, pudesse explicar a novidade verificada nos poemas: “A morte de uma pessoa amada, não só nos confronta com o absoluto, como nos fornece uma experiência antecipada de nossa própria morte. O choque então recebido provém de que passamos da comunidade com a vida à comunidade com a morte” (608).

O choque é tão significativo que pode ser descrito como a produção de um novo senso da história na poesia muriliana. Não é mera casualidade que se verifique em poemas escritos

¹²² Para uma exposição mais detida da questão, novamente remeto o leitor para o ensaio de Moura (2016, p. 209-295), que inclusive reúne fragmentos relacionados à doença. Lembro apenas “Entrada no sanatório”, de *Poesia liberdade*, também destacado pelo crítico, que acumula imagens de violência e horror, associando sofrimento coletivo e individual. A composição tem início com um verso isolado: “Perdi o braço de Maria da Saudade”, fazendo desse membro da amada metonímia de uma harmonia perdida.

durante a Segunda Guerra Mundial, momento tão propício para “o choque dos cerimoniais antigo/ Com a velocidade dos aviões de bombardeio”, ou para “o choque do tempo contra o altar da eternidade”¹²³. Justifica-se, assim, que a doença seja tomada como o principal meio pelo qual os destinos coletivos se inscrevem nos destinos individuais: a discussão sobre a relação que *Mundo enigma* mantém com o tempo presente torna possível compreender como a impotência confessa do poeta diante do padecimento da amada é correlata à perplexidade do sujeito diante de um “mundo envenenado”¹²⁴.

O sinistro panejamento da guerra

Só é possível compreender a dimensão do sofrimento a que está submetido o sujeito dos poemas murilianos do período se se levar em conta a marca deixada nos versos pelo acontecimento histórico da Segunda Guerra Mundial – marca “quase sempre oblíqua e metamorfoseada”, como afirma Murilo Marcondes de Moura. Em *O mundo sitiado*, que estuda como poetas brasileiros responderam ao conflito armado, o crítico afirma que, “sem dúvida”, a obra muriliana é “aquela em que mais se faz notar a presença” da guerra (Moura, 2016, p. 290).

Se em um primeiro momento as composições de Murilo Mendes exaltam os poderes do poeta e da própria poesia com “altivez e positividade” únicas na literatura brasileira, a abertura do poema para a realidade da guerra aos poucos implica retração da figura do sujeito criador, como afirma Moura em seu estudo. Referindo-se a versos tão francamente afirmativos como os de “Manhã” (de *Os quatro elementos*, 1935), o crítico diz se tratar de texto “desafiador até o limite da petulância” (Moura, 2016, p. 288) – descrição aplicável a muito do que Murilo Mendes produziu durante a década de 1930, e especialmente a uma composição como “O poeta nocaute” (de *O visionário*). Já sobre “A ceia sinistra”, de *Poesia liberdade*, Moura observa como “o tom observador cede ao elegíaco: há, é certo, passagens exaltadas no poema, mas já são gestos de amarga indignação e não mais articulações de uma oposição poética confiante em sua autoridade” (2016, p. 338).

Essa nova atitude do poeta implica um alto grau de negatividade – fato para o qual Moura havia já alertado em estudo anterior, partindo justamente da presença do par visível/invisível no livro a que pertence “Ana Luísa”:

¹²³ Os versos foram extraídos de “Choques”, de *Poesia liberdade*.

¹²⁴ A expressão está em “O pensamento descalço”, de *Mundo enigma*.

Em *Mundo enigma* há uma fratura evidente: mais do que nunca o “invisível” está distante do cotidiano, e a perspectiva do poeta acaba cindindo-se em duas metades inconciliáveis. Por um lado, há o diário¹²⁵ fundado na catástrofe pessoal e na perplexidade; por outro, há o plano da salvação, insondável e absoluto [...] (1995, p. 107).

Essa “fratura evidente” constituiria a principal diferença entre *Mundo enigma* e *As metamorfoses*, livro que depositava uma confiança espontânea no futuro, do qual o poeta – “seguro da reconciliação e cantor da harmonia fatalmente por vir [...] dava um testemunho antecipado”. No contexto de negatividade, prevaleceria “a impossibilidade de fazer dialogar, num plano harmônico, o sagrado e o profano” (Moura, 1995, p. 107-108) – elucidando-se assim o “enigma” do título.

Para ilustrar as diferenças entre a positividade e a negatividade, o crítico destaca o mar, “quase sempre um lugar tétrico”, como uma das imagens recorrentemente relacionadas ao combate – “seja pela sua condição de cemitério dos mortos nos torpedeamentos e nas batalhas navais, seja ainda pelos sons que o mar emite, algumas vezes associados pelo poeta aos sons da guerra ou dela resultantes” (Moura, 2016, p. 338). A observação pode ser ilustrada com referências a poemas estudados no primeiro capítulo deste trabalho: o mar, relacionado com a história humana (como ocorria em “Estudo para uma Ondina”, de *As metamorfoses*), passa a estar distante da positividade que marcava, por exemplo, “Os amantes marítimos”. A possibilidade de comunicação universal, tão cara a um poeta católico e que poemas de *Os quatro elementos* projetavam no mar, dá lugar à amplitude do terror. Um exemplo transparente é o seguinte fragmento de “Tempos duros”, de *Poesia liberdade*: “O mar furioso devolve à praia/ Alianças de casamento dos torpedeados”.

Pressionando dessa forma o poema, os acontecimentos históricos só poderiam também mobilizar a matéria religiosa – o que se faz sentir de modo especial na apropriação de conteúdos míticos por Murilo Mendes. Em um primeiro momento, correspondente aos poemas de *As metamorfoses*, haveria ainda aposta na possibilidade de elevação – representada, em poemas que trazem figuras como o Minotauro, Lilith e Ariana, pelo mito, patrimônio perene da humanidade. “O poder do poeta provém desse nexos com uma história humana geral, fornecida pelos mitos; o poder da poesia, da capacidade de reconstruir a todo instante esse mesmo elo”, sustenta Moura (2016, p. 304).

Já na negatividade mais avançada de *Mundo enigma* e *Poesia liberdade*, “o tom desafiador cede ao elegíaco”, conforme afirma, e “a esfera larga do mito [cede] lugar à

¹²⁵ O autor refere-se à datação individual dos poemas na primeira edição de *Mundo enigma*. A redação do conjunto se deu entre 20 de junho e 24 de julho de 1942, com exceção de “Harpa sofá”, datado de 27 de maio.

dualidade mais marcada do pensamento católico” (Moura, 2016, p. 338). Uma composição datada de 22 de julho de 1942 ilustra bem como se modificam os termos da questão: “... em torno de mim/ O mito rói a realidade” (“O poema chicote”), afirma o sujeito, ao descrever como “o céu debruado em ódio/ mostra o peito de arlequim”. Para resumir o percurso, descrito pelo crítico, que vai de *As metamorfoses* a *Poesia liberdade*, é possível dizer que inicialmente ocorre o triunfo da imaginação ou do mito; depois, sob pressão dos acontecimentos históricos, há recuo na confiança no futuro – por fim prevalecendo a noção de que o sagrado está sendo profanado.

Identificada em um dos primeiros poemas de *Mundo enigma* como “sinistro planejamento” (“Diurno cruel”), a guerra modifica as implicações entre o visível e o invisível. Uma das consequências mais imediatas é a vultosa presença da morte, que se expressa tanto pela recorrência (comparece a pelo menos 16 dos 38 poemas do conjunto) como afetivamente, em imagens terríveis como “todos pisam em crianças que foram”, “campo de cadáveres”, “conchas de mortos”...

No caso de “Ana Luísa” e “A mulher visível”, o sofrimento diante da guerra surge mediado pela imagem da doença. Pois, se representa o que irmana o destino das amadas ao de tantos anônimos lamentados no livro, a morte é também o que garante a elas um destino distinto. Trata-se de uma versão pessoal do drama coletivo, sustentada pelas expectativas relacionadas ao ofício poético – algo de que o poema sobre Ana Luísa talvez constitua o melhor exemplo.

Como apontado anteriormente, a composição se estrutura em um jogo de oposições: ao passo que uma primeira parte contrapõe a ação dos “seres microscópicos” a uma sonoridade que, de tão aberta, é heroica, as outras duas estâncias são francamente prosaicas; na contramão disso, retrata-se inicialmente a ação vitoriosa da natureza sobre o corpo da amada, para depois se afirmar a tentativa de perenizá-lo. Enquanto as primeiras estrofes lembram um modo tipicamente muriliano de cantar a mulher – presentificando sua imagem e comparando seu corpo a elementos selecionados inesperadamente na natureza¹²⁶ –, o

¹²⁶ Além dos exemplos estudados nos capítulos anteriores, lembro o caso de “Jandira”, talvez o mais notável. Pertencente ao livro *O visionário*, o poema é o que em retórica se chama hipotipose, texto destinado a dar a ver uma cena, pessoa ou o que se queira representado a partir da “saturação da figuratividade” (Fiorin, 2013). Inicialmente o corpo de Jandira é identificado à própria gênese do universo: “O mundo começava nos seios de Jandira.// Depois surgiram outras peças da criação”. A narrativa prossegue com os poderosos efeitos de sua presença (“E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar/ Quando Jandira penteava a cabeleira...”), que incluem o permanente adiar do final dos tempos (“E Jandira não morre,/ Espera que os clarins do juízo final/ Venham chamar seu corpo,/ Mas eles não vêm”), sem esconder as marcas do tempo histórico presente (“E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas”). As imagens incongruentes tão caras a Murilo Mendes aqui comparecem para sinalizar o que há de miraculoso na mulher retratada: “E surgiram sereias da garganta de Jandira”; “E sua boca era um disco vermelho/ Tal qual um sol mirim”. O interesse do poema é

desenvolvimento fixa ações passadas. A combinação, até então inédita na poesia muriliana, resulta na aproximação com o tema da poesia como fonte de perenidade.

A novidade não está na confiança depositada no ofício poético, que assume configurações variadas na trajetória do autor, e sim na experiência da efemeridade implicada nessa configuração específica. Só procura tornar uma beleza duradoura, afinal, aquele que conhece a sua fugacidade.

Esse movimento é o avesso daquele de quem procurava, desde o topo de uma pirâmide, contemplar “a extensão dos tempos” no corpo da mulher – estando também distante do sujeito para quem a mais alta aspiração amorosa equivalia a um voo para fora do tempo. Trata-se de um verdadeiro encontro com aquilo que um autor chama de “sentido histórico”, pois “reintroduz no devir tudo o que se tinha acreditado imortal no homem” (Foucault, 1999, p. 18).

O poeta em luto

Não é demais ressaltar que a memória representa uma nova configuração na poesia amorosa muriliana: a novidade da recordação onde antes havia presentificação traduz-se também na forma como o sujeito tem a experiência do tempo. Se em versos como os de “Poema lírico” buscava-se a abstração temporal, em “Ana Luísa” o tempo passa a constituir uma importante dimensão da experiência. A imagem com que Giuseppe Ungaretti descreve o que sucede, na poesia de Petrarca, à concepção medieval do tempo ilustra bem o que, na trajetória muriliana, ocorre ao instante que procurava se congelar: “é um cristal que se degela, que flui, que torna a ser tempo” (1996, p. 119).

Assim, enquanto *O discípulo de Emaús* sustenta que “o tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida”, em *Mundo enigma* a presença da morte – individual e coletiva – inaugura a consciência da finitude, como exemplificam os poemas sobre as amadas mortas prematuramente. Trata-se de duas concepções concorrentes, pelo menos nessa altura, na obra muriliana – o que pode ser compreendido novamente a partir da relação que o sujeito mantém com os acontecimentos históricos da guerra.

Pode-se começar a buscar a especificidade da questão a partir de um poema de *As metamorfoses* – mais precisamente, de sua segunda parte, intitulada “O véu do tempo” e

identificável ao Essencialismo – que procura apreender as essências para além das contingências, como deixam ver os versos finais: “E Jandira não morre,/ Espera que os clarins do juízo final/ Venham chamar seu corpo,/ Mas eles não vêm./ E mesmo que venham, o corpo de Jandira/ Ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente”.

datada de 1941. Os domínios são novamente alheios aos amorosos, recuo que a argumentação torna necessário:

1941

Adeus ilustre Europa
Os poemas de Donne, as sonatas de Scarlatti
Agitam os braços pedindo socorro:
Chegam os bárbaros em motocicletas,
Matando as fontes em que todos nós bebemos.

Somos agora homens subterrâneos,
Andamos de muletas
Preparadas pelos nossos pais.
O ar puro e a inocência
Estão mais recuados do que os deuses gregos.

Somos o pó do pó,
Fantasmas gerados pelos próprios filhos.
Nunca mais voltará a fé aos nossos corações,
Adeus ilustre Europa.

É impossível ignorar, desde o título, a referência direta ao acontecimento histórico – localizado no tempo e no espaço pelo poema. Os horrores da guerra, embora não representem uma especificidade de “1941”, nele atingem, talvez, o mais desesperançado tom da seção e do livro. Provavelmente porque, integrando uma obra que jamais escondeu seu amor à cultura, é entretanto o único a se despedir daquilo a que presta tributo – “as fontes em que todos nós bebemos”.

Ao constatar a ameaça aos valores que preza, o eu lamenta sua redução a pó, assim antecipando a destruição do patrimônio cultural e humano anunciada pela guerra. Experimentando, desse modo, profundo pesar diante da finitude, o sujeito faz lembrar uma personagem de um texto aparentemente longínquo – trata-se também de um poeta, que participa de um relato a respeito, justamente, da brevidade da vida:

O poeta admirava a beleza do cenário que nos rodeava, porém não se alegrava com ela. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava condenada à extinção, pois desapareceria no inverno, e assim também toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar.

O fragmento foi recortado de “A transitoriedade”, em que Sigmund Freud narra “um passeio por uma rica paisagem”, realizado no verão anterior à Primeira Guerra Mundial em companhia de “um amigo taciturno e um poeta jovem”, cujas identidades não chega a revelar (2010, p. 186). O bonito relato lhe serve para discutir duas tendências da psique diante da

perda: “Uma conduz ao doloroso cansaço do mundo mostrado pelo jovem poeta; a outra, à rebelião contra o fato consumado” (2010, p. 187). A visão pessimista do poeta, afirma, implica desvalorização do belo justamente por causa da transitoriedade – enquanto a consciência da finitude da beleza deveria antes aumentar-lhe o valor.

Freud está ocupado em desvendar o mecanismo do luto, isto é, a liberação da libido investida no objeto então perdido; o poeta representa um caso contrário, em que a psique recua diante da vivência dolorosa, fazendo com que a dor pela perda prejudique o “gozo da beleza”. As duas posturas são discutidas no contexto da guerra, cujos efeitos o psicanalista narra em uma passagem que vale a citação:

A conversa com o poeta aconteceu no verão antes da guerra. Um ano depois rompeu a guerra e despojou o mundo de suas belezas. Destruíu não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destroçou também nosso orgulho pelas realizações da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças. [...] Despojou-nos de muitas coisas que amávamos, e revelou a fragilidade de tantas outras que acreditávamos sólidas (Freud, 2010, p. 188).

O sofrimento daí decorrente tem, segundo o autor, manifestação coletiva: muitos contemporâneos, vivendo o luto, parecem “dispostos a uma renúncia permanente” aos valores positivos da civilização – algo que, aposta, seria revertido quando a ação do tempo permitisse a superação da melancolia diante das perdas da guerra. O processo se completaria nos termos descritos por Freud: “Superado o luto, perceberemos que a nossa elevada estima dos bens culturais não sofreu com a descoberta da sua precariedade. Reconstruiremos tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes” (2010, p. 189).

Embora não se trate aqui de utilizar as ferramentas da psicanálise para investigar os fenômenos específicos da poesia de Murilo Mendes, a descrição freudiana das duas atitudes diante da perda serve de modelo para a compreensão das atitudes do eu lírico muriliano diante do tempo. Em “1941” se expressa a tendência para lamentar a fragilidade das realizações humanas diante das forças da guerra; em “Ana Luísa” aceita-se a transitoriedade, fazendo do próprio poema uma coisa sólida, meio para a perenização da paisagem, da força da mulher e do ofício criativo.

A passagem de uma a outra atitude pressupõe uma série de questões decisivas para a poesia de Murilo Mendes. A primeira delas diz respeito ao essencialismo – a doutrina que, desenvolvida com Ismael Nery, baseava-se na “abstração do tempo como método filosófico”

(Mendes, 1996, p. 54)¹²⁷. Enquanto poemas como os de *O visionário* buscavam sobrepor diferentes dimensões temporais no corpo feminino – “Nas formas da filha o pai/ Vê sua mulher ressurgir/ No viço da mocidade” (“Dilatação da poesia”) –, versos de *Mundo enigma* não só consideram a passagem do tempo como cantam ações passageiras: “A lembrança de um antigo amor/ Me arrepia e espanta borboletas” (“Perturbação”).

Daí decorrem duas noções distintas do que seja experiência. Como uma espécie de parâmetro subjetivo mantido pelo eu lírico, a memória lhe permite colocar a si próprio como medida de suas aspirações: “o homem tem consciência de si próprio enquanto traz em si o próprio passado” (Ungaretti, 1996, p. 116)¹²⁸. Quando se trata, porém, da tentativa de sair dos próprios limites temporais, as aspirações tornam-se transcendentais.

A diferença pode ser ilustrada no âmbito da poesia amorosa, a partir da comparação entre duas peças cujos títulos já dão a medida da valorização da circunstância: “Poema lírico”, de *As metamorfoses*, lido no primeiro capítulo, e um poema do livro de 1942 que também descreve o encontro entre os amantes. Enquanto no primeiro a formação do par mirava a conquista de um espaço livre da ação do tempo, passível de identificação com a escatologia cristã, no segundo é a vivência do instante e do contexto que compõe a ligação do casal – algo que já o primeiro verso transforma em visualidade:

A noite de julho

A noite cúmplice cria em torno de nós o anel de sombra.
Bustos anônimos emergem da vidraça.
Sentados na Sorveteria, de mãos dadas,
Quase fundidas a cabeça loura e morena,
Lemos os pensamentos de Santa Catarina de Siena
Enquanto os clarins dos jornaleiros anunciam
As notícias do último bombardeio aéreo.
Esperamos que a noite azul decifre
O enigma do nosso hesitante encontro
Entre as colunas do tempo.

Ó amada, dize a palavra que me restitui o mundo,
Que me fará levantar do limbo
E anunciará tua própria missão.

Embora a segunda estrofe mostre que aqui não se está de todo livre das aspirações que norteavam “Poema lírico”, o fato de “A noite de julho” se concentrar na construção da

¹²⁷ O essencialismo foi estudado por Murilo Marcondes de Moura, em *A poesia como totalidade*. Para uma exposição dos aspectos artísticos e ideológicos que se reúnem sob essa denominação, ver 1995, p. 40-53.

¹²⁸ Trata-se novamente de comentário a respeito da poesia de Petrarca. Aproveito as palavras do crítico sem a pretensão de fazer uma aproximação direta com Murilo Mendes, já que os séculos que os separam impõem a necessidade de muitas mediações.

atmosfera em que ocorre o encontro representa uma decisiva diferença. Lá a impossibilidade de realização amorosa era dada pelo adiamento para um tempo mítico; aqui se descreve como os acontecimentos de uma noite de julho são vividos por um casal de amantes – cujas expectativas são regidas pela doutrina católica, mas não se limitam a ela. O conteúdo propriamente religioso é trazido para dentro da moldura do poema, a partir da referência à santa e da sobreposição entre as notícias do bombardeio aéreo e o anúncio do Juízo Final. A carga ideológica, que se poderia verificar na visão da história como decadência, já não faz a mediação entre o par – e por isso não representa uma limitação às aspirações amorosas.

Moldura parece um termo adequado para tratar de “A noite de julho”, já que a primeira estrofe “registra” (Staiger, 1997, p. 81) e torna visíveis os fatos e sentimentos daquela noite, compondo uma cena lírica que lembra uma das mais conhecidas obras da pintura norte-americana – *Nighthawks*, quadro que Edwad Hopper concluiu no mesmo ano de redação do poema, mas cuja composição teria iniciado no ano anterior, após o ataque japonês a Pearl Harbor¹²⁹. Além de se associarem, ambos, às circunstâncias da guerra (“A noite de julho” foi redigido em 22 de julho de 1942), quadro e poema compartilham a cena noturna e desoladora, a solidão das personagens que compõem a cena e o jogo de luz e sombra entre o estabelecimento comercial e a vidraça. O universo de “Poema lírico”, por sua vez, já foi aproximado ao lirismo dos quadros de Chagall¹³⁰.

As diferenças dizem respeito também à forma como se organiza discursivamente a composição. No poema de *As metamorfoses*, o eu lírico se dirige à amada ao mesmo tempo em que descreve o voo às alturas, ficando assinalado o distanciamento com relação à vivência de que participa e, conseqüentemente, sua configuração como um devaneio ou uma projeção. Em “A noite de julho”, uma estrofe destina-se ao encontro e seu contexto, sendo marcada pela enunciação lírica, e a outra realiza a apóstrofe à amada, arrematando a composição. A expectativa depositada no encontro traduz o desejo de que o presente se modifique, mas a possibilidade de formação do par não está condicionada a uma realização futura.

Outra consequência importante da forma como o sujeito se relaciona, em *Mundo enigma*, com o tempo, diz respeito ao fato de a consciência da finitude se reverter em aproximação com o *topos* clássico da perenização pela arte. A aposta na “invisibilidade” da mulher amada é, afinal, uma variação do tema da poesia como imortalização, que Ernst

¹²⁹ O ataque, que provocou a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, ocorreu em 7 de dezembro de 1941.

¹³⁰ Tanto por Moura (2015, p. 150) como por Paes (1985, p. 106). Nos dois casos, a comparação é feita a partir do poema “Canção”, também de *As metamorfoses*, em que o amante flutua diante da amada, suspensa em uma varanda.

Curtius exemplifica com os seguintes versos de Ovídio: “Ó labor grande e sagrado dos poetas! Arrancas tudo à morte e dás a imortalidade aos mortais”¹³¹ – e Achcar considera “tão velho quanto a lírica” (1994, p. 159). Ainda que a retomada do tema se dê no contexto da reclassificação da poesia brasileira do período¹³², o fato é que a poesia de Murilo Mendes jamais abandonou completamente certa tendência para a elevação.

Lembre-se o argumento de “A volta do condor”, artigo de Mário de Andrade publicado inicialmente em 1940. Nele o crítico sustenta que o poeta, com Augusto Frederico Schmidt e Jorge de Lima, após a “objetividade brutal da palavra” causada pelo exagero da lição modernista, tenha sido responsável por transportar a poesia brasileira “a um trigésimo andar, junto das nuvens”. Isto devido ao “essencialismo apologético” do primeiro, ao “universalismo libertário” do segundo e à “religiosidade bíblica” do último – “elevações que vieram dar à poesia brasileira riqueza muito larga e realidade mais completa”. A tendência estaria associada justamente ao catolicismo (Andrade, 1978, p. 167).

A observação permite postular que a guerra, como o sublime da época, teria dado sustentação à elevação do tom poético: a amplitude dos acontecimentos acomodaria bem, nesse sentido, o tom indignado do poeta¹³³. A partir de então, como vêm demonstrando variados estudos sobre o autor, sua poesia, antes marcada pela mescla estilística, passa a se manter em um registro mais elevado¹³⁴.

Com isso se pode também arriscar uma hipótese a respeito do surrealismo de Murilo Mendes – a de que talvez tenha encontrado na poesia de guerra sua melhor expressão. Enquanto a tentativa de fazer do sentimento amoroso um horizonte de libertação coletiva encontrava as limitações ideológicas do catolicismo, estas são possivelmente relativizadas nos poemas dedicados ao conflito, em que a “vocação planetária” da espiritualidade muriliana, longe de representar um entrave, colabora para a “topografia do horror” (as expressões são de Moura, 2016, p. 340). Erguendo-se contra a destruição, esses poemas trariam atenuado o

¹³¹ Cito o fragmento a partir da tradução em prosa feita para a edição brasileira do livro de Curtius (Cf. 2013, p. 597).

¹³² Essa leitura vem sendo realizada principalmente por Vagner Camilo, na tese de livre-docência *O Poeta e a Cena Literária: Figurações Sincrônicas e Anacrônicas* e no artigo “Conversão neoclássica e legado modernista nos *Sonetos Brancos*, de Murilo Mendes” (2014, p. 134-149).

¹³³ A fim de descrever o tom que assumem os poemas do autor dedicados à guerra, Moura refere a gravação da leitura de “A ceia sinistra” (de *Poesia liberdade*), deixada em áudio pelo poeta: “O tom da leitura é interpelativo e cada verso é dramaticamente escandido”, afirma. E completa: “A impressão é a de estarmos ouvindo a voz de um profeta, indignado contra o crime por ele considerado mais hediondo: a negação violenta da comunhão sagrada entre os homens” (Moura, 2016, p. 343).

¹³⁴ É o caso, por exemplo, de Davi Arrigucci Jr., que no ensaio “Arquitetura da memória”, sobre “As ruínas de Selinunte”, de *Siciliana* (1954-1955), mostra como “o poema nos põe diante do grandioso expresso em tom elevado, numa visão exaltada do real que se alça ao sublime”: a meditação sobre a história, feita a partir da paisagem em ruínas, prescindiria do estilo mesclado que marcara os livros iniciais de Murilo Mendes (2000, p. 127).

conflito entre a visão católica da existência terrena e a crítica surrealista à transcendência religiosa.

A hipótese não pode ser desenvolvida nos limites deste estudo; que fique indicada a intenção de eventualmente fazê-lo no futuro. Desse recuo deve então permanecer a noção de que a abertura muriliana para os acontecimentos de 1939 a 1945, gravada nos inúmeros mortos que se registram nos poemas de *Mundo enigma*, acentuou a consciência da finitude, trazendo para os poemas uma nova forma de sentir o tempo, um novo parâmetro para a experiência subjetiva e um relaxamento das tensões que mantinham os amantes afastados. O reencontro do poeta com uma tendência que, mais ou menos subjacente, jamais se ausentou de sua lírica – universalista e aspirante à elevação – trará consequências que os livros seguintes a *Mundo enigma* continuarão a colher.

Puro lirismo

Em *Poesia liberdade*, livro redigido na sequência de *Mundo enigma* (entre 1943 e 1945) e tão marcado pelas imagens da guerra, a poesia amorosa apresenta uma curiosa cisão. De um lado, “O rato e a comunidade” – a longa composição, discutida no capítulo anterior, que defende o retorno da mulher à condição “submissa e doce”, permanecendo colada ao discurso paulino sobre os sexos. De outro, peças comprometidas por completo com a confissão amorosa, como o poema mais perfeitamente identificado ao gênero lírico que Murilo Mendes jamais escreveu – poema, justamente por isso, baseado em uma relação especial entre o sujeito e a matéria que canta:

Algo

O que raras vezes a forma
Revela.
O que, sem evidência, vive.
O que a violeta sonha.
O que o cristal contém
Na sua primeira infância.

Anunciada desde o título, a indefinição não é resolvida no poema, que aparentemente se destina a fixar, em imagens particulares, a dificuldade de definição. O inefável é reiterado de modo distinto em cada um dos quatro períodos gramaticais que se dispõem pelos seis versos. No primeiro associa-se ao não revelado; no segundo, ao não evidente. No terceiro se identifica à surpresa da imagem incongruente; no quarto, à pureza intocada do cristal e da

infância. Se cada uma das definições resiste em entregar seu sentido, a intersecção entre elas torna a decifração tarefa ainda mais difícil.

Trata-se do único poema do livro a contar com dedicatória – “A Maria da Saudade”, lê-se logo abaixo do título. Tenha ou não conhecimento de que a companheira do poeta, com quem se casaria em 1947, é Maria da Saudade Cortesão Mendes, o leitor imediatamente associa a figura feminina às imagens delicadas do poema. O conteúdo indeterminado que se fixa em “Algo” é então identificado ao sentimento amoroso.

Pretendendo assim declarar um sentimento que não se deixa definir ou nomear, o poema acaba por confessar “a sua desarmada incapacidade” de dizê-lo, desse modo ressaltando “a pobreza dos meios expressivos diante de uma superfície aprofundada em outras dimensões”. Trata-se de um tema recorrente na lírica ocidental, que Augusto Meyer, ao estudá-lo, descreve da seguinte maneira: “o homem fala [...] para confessar que não sabe dizer o que está sentindo, pois a plenitude não cabe em palavras” (2010, p. 27)¹³⁵.

O tema procederia do *dolce stil novo*, tendo sido explorado em muitas composições camonianas, como sustenta o autor. No fecho de um soneto de Camões – “Um não sei quê que nasce não sei onde/ vem não sei como, e dói não sei por quê” – Meyer vê uma “intenção poética” com a qual o poema muriliano talvez guarde afinidade: “Atestar o inefável que há na beleza da mulher amada, e obscuro império da paixão amorosa” (2010, p. 30).

“Algo” representaria, assim, mais um exemplo da aproximação do poeta com formas clássicas de cantar o amor, mas adota uma atitude lírica pouco frequente nos poemas amorosos de Murilo Mendes – a “mais autenticamente lírica”, segundo Kayser, já que, nela, “é tudo interioridade”: a linguagem da canção (1976, p. 377).

Outra razão para que “Algo” seja tomado como manifestação pura do gênero é sua extensão. Conforme afirma outro estudioso da questão, “lírico é o que existe de mais fugaz; no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo, finaliza-se a poesia mais fugaz, a canção” (Staiger, 1997, p. 68). Talvez a mais breve composição muriliana, “Algo” se encerra sem que seja possível identificar a resposta ao enigma, mas manifesta eficazmente a “disposição anímica” do sujeito, para usar ainda expressões de Staiger.

A dedicatória a Maria da Saudade, que em “Algo” se revela elemento constituinte do poema, coloca em questão a referencialidade do sujeito lírico muriliano – como confirma

¹³⁵ Seria possível argumentar que se trata do *topos* da falsa modéstia descrito por Curtius (2013, p. 119-121). Mas, como esse autor não o associa necessariamente à lírica amorosa, o caminho apontado por Meyer parece mais elucidativo no caso do poema de Murilo Mendes.

outra composição do livro, a que comparece a mesma figura feminina, agora como personagem da cena lírica:

Poema da tarde

1. A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos.
2. Uma estrela aparece no fim deste meu sangue,
3. Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
4. Todas as formas servem-se mutuamente,
5. Umas em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
6. Regando o coração e a cabeça do homem:

7. E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
8. Que, sem querer, canta.

Talvez porque aqui se trata de celebrar o amor, o registro se distancia das composições de *Mundo enigma* em que ou a memória da amada morta se perpetuava ou a natureza etérea da mulher se punha a serviço de uma concepção petrarquista do sentimento. As imagens associam elementos de naturezas diversas, retomando a inspiração surrealista que marcava um poema como “Estudo para uma Ondina” e que desde *As metamorfoses* já não se associava correntemente ao tema amoroso. Assim, se em *Poesia liberdade* a transfiguração é novamente a maneira de cantar o amor, novamente o desejo de compreender as imagens do poema esbarra na impossibilidade da completa decifração.

A cena é descrita desde o ponto de vista do sujeito, que dela participa e que nela imprime o seu estado de alma: os elementos, mesmo que tipicamente românticos (a estrela, o sangue, a rosa), traduzem em surpresa o júbilo do amante. A atitude lírica, longe de contradizê-lo, está a serviço do efeito que o próprio poema se propõe.

O primeiro verso é de fato um verso de abertura, já que identifica o momento em que se exprime a primeira pessoa, assim identificando também o ponto de vista a partir do qual a cena será construída. Há a lembrança da abertura de outro poema do mesmo livro – “Dos braços do poeta/ Pende a ópera do mundo” –, mas em “Poema da tarde” a ênfase não está, como ocorre em “Aproximação do terror”, no poder criador do sujeito: no primeiro e no segundo versos, a primeira pessoa não é sujeito das orações; será no terceiro, quando, por extensão, sua nuca surge como destinatária daquilo que a rosa branca expira – havendo portanto nova sugestão de passividade.

Os três primeiros versos, pertencentes a um único período gramatical, compõem certa unidade, já que apresentam os elementos cujo alinhamento resulta na cena cantada. De modo semelhante se organiza a outra metade da estrofe, já que os versos de quarto a sexto se dedicam à descrição do cenário, com as “formas” que compartilham a postura humilde,

compondo um todo solidário do qual se nutre o homem. Por mais metafórico que seja o poema, nesta altura da convivência com a obra muriliana já não devem restar dúvidas: a descrição corresponde ao ambiente de uma igreja, no interior da qual se situa o eu lírico.

A segunda estrofe é uma espécie de complemento explicativo da primeira, que, devido ao uso dos dois pontos, havia se interrompido como uma suspensão. De fato, o dístico final, trazendo Maria da Saudade para o poema, atende às expectativas não só da pontuação, como também do eu lírico e das “formas”: a cena fixada é a de um casamento – provavelmente o momento em que o noivo vê, do altar, a amada surgir à porta da igreja (e em que os convidados, uns em pé, outros sentados, também dirigem seu olhar para ela). A condição de destaque da figura feminina inscreve-se no poema também em termos gráficos, dada a organização estrófica.

Há ainda outros elementos, convocados para além da obra, que fazem de “Poema da tarde” uma celebração do casamento: como gênero, o poema corresponde, na história da lírica, a um epitalâmio, isto é, um canto nupcial, surgido ainda na lírica grega. Tendo na obra de Safo (VII a.C.) uma de suas primeiras manifestações hoje conhecidas, o epitalâmio foi transmitido sobretudo a partir do latino Catulo (I a.C.), que dedicou ao menos três composições ao gênero – duas das quais interessam diretamente aqui¹³⁶.

Um deles celebra o ritual do matrimônio, não se dedicando a uma união em particular. Ao longo de seus 66 versos alternam-se um coro de moças e outro de moços, com pontos de vista discordantes sobre a união. Da longa composição vale citar a estrofe inicial, cuja voz é masculina:

“Vésper surgiu, de pé, rapazes! Vésper já
No Olimpo enfim eleva a luz tão esperada.
É tempo já de erguer-se e deixar lautias mesas;
Já vem a noiva e o himeneu se vai cantar.
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!”¹³⁷.

A estrofe identifica a altura do dia em que se devem, segundo a mitologia, celebrar as núpcias: Héspero, a estrela da tarde, apaixonou-se por Himeneu, o deus do casamento – razão pela qual o Hímen se consuma quando surge a primeira estrela no céu. A mesma versão da lenda conta que, durante a celebração do casamento de Ariana e Dionísio, esse deus ficou sem

¹³⁶ Um exemplo de epitalâmio mais próximo ao contexto de Murilo Mendes seria “As bodas montevidéas”, de Mário de Andrade, incluído em *Remate de males* (1930). Nele o sujeito não coincide com o noivo, sendo propriamente aquele que vem cantar a homenagem – o que implica maior semelhança com a configuração original do gênero: “Canta, som complacente da minha voz, a louvação nupcial com entusiasmo!// Canta por ti, canta apostando!// Canta, que o canto nupcial é torcida também, torce pra eles!”.

¹³⁷ Trata-se do poema 62, que cito traduzido por João Angelo Oliva Neto (Catulo, 1996, p. 114).

voz – “de modo que todo casamento”, afirma João Angelo Oliva Neto, “repetição dessa hierogamia arquetípica, recordava o fato com o canto de Himeneu”¹³⁸. Esse canto é lembrado em outro poema de Catulo – neste caso um hino em homenagem ao deus do casamento: “[ó Hímen Himeneu,] ébrio de um dia alegre,/ com voz de prata canta/ canções de casamento” (1996, p. 105).

Não é preciso ir muito além no resgate da tradição do epitalâmio para perceber como o poema de Murilo Mendes remete a motivos tradicionais desse gênero lírico; ainda assim, vale indicar elementos que igualmente apontam para um aproveitamento bastante livre do intertexto. Título e primeiro verso remeteriam para a estrela da tarde diante da qual se inicia a celebração; no terceiro verso, a “rosa branca” pode trazer a lembrança de Vênus, outro nome para a estrela da tarde, a quem se ofertam flores dessa cor. Por fim, o canto involuntário de Maria da Saudade talvez conserve a reminiscência do canto de Himeneu.

Celebrando assim o casamento, “Poema da tarde” é também poesia de circunstância: não porque aponte para a dimensão laudatória a que o canto nupcial esteve inicialmente identificado¹³⁹, mas porque a presentificação, baseada em tempos verbais associados à permanência, traz para os olhos do leitor a fixação de um instante. Assim, embora os elementos da composição não remetam para o contexto tão cantado em *Poesia liberdade* (dos “espectros diurnos”, das “descargas da cólera”, de uma “totalitária dança preparando o inferno”...), o poema revela-se devedor do modo como a partir de *Mundo enigma* o sujeito vivencia o tempo.

Essa característica faz lembrar, confirmando-a, a hipótese defendida por Dominique Combe ao traçar a genealogia do sujeito lírico – mais especificamente, suas relações com a biografia do autor:

É nos gêneros da poesia explicitamente reconhecida como “de circunstância”, estreitamente ligados aos gêneros autobiográficos, que o “eu” é mais próximo do “eu empírico” do discurso referencial. Com efeito, pode-se dizer que é neles que ele atinge a sua subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico [...]. Os poetas de circunstância, enquanto sujeitos éticos, deixam que seu “eu” referencial se exprima livremente (2009-2010, p. 121).

Na esteira do que Murilo Marcondes de Moura havia já afirmado a respeito da poesia muriliana de guerra (2016, p. 12-21), é possível então sustentar que também os poemas amorosos se configuram, nessa altura, como de circunstância: se o acontecimento histórico

¹³⁸ A observação é feita no comentário ao poema 61, v. 4 (apud Catulo, 1996, p. 209).

¹³⁹ Sobretudo na tradição grega, como lembra Massaud Moisés, para quem o epitalâmio é “protótipo do lirismo de circunstância” (2004, p.162).

propõe maior referencialidade, também quanto ao tema amoroso o sujeito lírico estará mais próximo do biográfico.

A identificação da personagem do poema à companheira do autor dá continuidade, nesse sentido, ao que acontecia em *Mundo enigma* – a aproximação entre lirismo amoroso e memória, que apenas a publicação de *A idade do serrote* permitiria identificar como autobiográfica. Isso não quer dizer que a obra muriliana fique cada vez mais restrita ao pessoal. Bem ao contrário, o mergulho no individual lhe expande o alcance das reflexões, o que se faz notar no diálogo mais mediado e menos problemático que estabelece com a realidade histórica.

Com isso, também a destinatária do afeto do sujeito se transforma. Já não se trata de uma genérica “mulher”, ou de uma mitológica ondina. Identificada como “Ana Luísa” ou “Maria da Saudade”, ou lembrada pelo amor que tinha a um elemento como a mazurca, ela não mais depende da formação do par para se tornar indivíduo: é cantada pelo sujeito em sua individualidade – sendo inclusive celebrada, em um caso como o de “Poema da tarde”, por sua própria voz.

Inscrição amorosa

O encontro do tema amoroso com um lirismo de caráter autobiográfico talvez explique por que o amor e a mulher voltarão a ser centro de interesse apenas nas memórias de Murilo Mendes. Nos livros de poemas escritos ao longo da década de 1950 – *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), *Parábola* (1946-1952), *Siciliana* (1954-1955) e *Tempo espanhol* (1955-1958) –, não há composições celebrando o encontro ou o sentimento, mas imagens e fragmentos que podem ser lidos como amorosos. Um caso ilustrativo é o de “A dama de Elche”, da série espanhola: a figura feminina que os versos descrevem e a quem se dirigem – “impões enigma e problema” – é uma representação escultural, pela obra homônima (datada de IV a. C. e hoje exposta no Museu Arqueológico Nacional da Espanha), o que subordina a matéria amorosa à éfrase.

A existência de dois memoráveis poemas amorosos em *Convergência*, longe de contrariar, confirma a hipótese, já que ambos têm caráter evidentemente autobiográfico – o que se configura de modo distinto em cada um deles. No primeiro, “Murilograma para Maria da Saudade”, que canta a formação do par, a amada – a mesma de “Algo” e “Poema da tarde” – é definida como “companheira de arte-vida”, e em torno desse binômio se faz a homenagem.

O poema, composto por redondilhas maiores agrupadas em dísticos, é dividido em quatro partes. Nas duas primeiras, que totalizam oito dísticos, o sujeito elabora um perfil de Maria da Saudade, ao mesmo tempo expressando admiração e ternura: “A tua medida é única”. A terceira parte, de catorze versos, dedica-se à vida em comum dos amantes: “Sempre entramos comovidos/ Nas densas naves de Bach”, afirma o eu lírico, num dístico que reúne de diferentes maneiras arte e vida; além de referir o gosto compartilhado, traduz espacialmente a experiência de completude e religiosidade, que os amantes vivenciam ao som das composições do alemão. Por fim, três dísticos arrematam o retrato da amada e o poema. Descrevendo-a como “senhora do mundo enigma” e “Tu poesia liberdade”, e portanto retomando títulos murilianos, acabam por identificá-la à poesia do autor. Com isso, e como já ocorria em outras composições dedicadas à mesma personagem, a dimensão autobiográfica torna-se constituinte do poema, dado que a referência pressupõe vínculo com o autor físico.

A identificação havia sido já sugerida no dístico de abertura: “Mulher toda sal e espuma,/ Filha e neta de altos entes”. Aproximando a amada a Afrodite ou Vênus – nascidas, segundo a mitologia, da espuma –, a caracterização convoca igualmente a biografia do poeta e da personagem. Maria da Saudade Cortesão Mendes, afinal, era filha do historiador português Jaime Cortesão: a informação se transformou em uma espécie de epíteto para essa poeta e tradutora, pois acompanhava quase sempre a menção a seu nome; além disso, havia também a confessa admiração de Murilo pelo sogro, como testemunha outro texto¹⁴⁰.

Já em outro poema os dados biográficos surgem filtrados pelo processo de composição, fazendo-se notar, a exemplo do que ocorria em “Ana Luísa”, principalmente por meio do diálogo que mantém com *A idade do serrote*. Nestes versos se concentram, aliás, diversos elementos discutidos ao longo deste trabalho – razão pela qual sua leitura parece adequada como encerramento do percurso percorrido:

¹⁴⁰ Trata-se do “retrato-relâmpago” que dedicou a Jaime Cortesão, inicialmente incluído em *Janelas verdes* (Mendes, 1994, p. 1287-1291 e p. 1431-1435). A seguinte passagem ilustra a admiração de Murilo Mendes pelo homem que afetuosamente o chamava de “genríssimo”: “Finalmente eu encontrava um sábio sério, profundo pela cultura, a erudição, a visão humanística do mundo, ao mesmo tempo capaz de frequentes abandonos, de incursões pelos terrenos do *humour*, do comentário instantâneo de pessoas e coisas. Não era este um aspecto lateral de Cortesão: antes algo de vivo, que esclarecia outros ângulos de sua personalidade”.

Grafito para Ipólita

1

1. A tarde consumada, Ipólita desponta.
2. Ipólita, a putain do fim da infância,
3. Nascera em Juiz de Fora, a família em Ferrara.
4. Seus passos feminantes fundam o timbre.
5. Marcha, parece, ao som do gramofone.
6. A cabeleira-púbis, perturbante.
7. Os dedos prolongados em estiletos.
8. Os lábios escandindo a marselhesa
9. Do sexo. Os dentes mordem a matéria.
10. O olho meduseu sacode o espaço.
11. O corpo transmitindo e recebendo
12. O desejo o chacal a praga o solferino.
13. Pudesse eu decifrar sua íntima praça!
14. Expulsa o sol-e-dó, a professora, o ícone.
15. Só de vê-la passar, meu sangue inobre
16. Desata as rédeas ao cavalo interno.

2

17. Quando tarde a revejo, rio usado,
18. Já a morte lhe prepara a ferramenta.
19. Deixa o teatro, a matéria fecal.
20. Pudesse eu libertar seu corpo (Minha cruzada!)
21. Quem sabe, agora redescobre o viso
22. Da sua primeira estrela, esquartejada.

3

23. Por ela meus sentidos progrediram.
24. Por ela fui voyeur antes do tempo.

4

25. O dia emagreceu. Ipólita desponta.

O poema é um dos pontos altos da criação muriliana¹⁴¹: poderoso retrato de Ipólita, figura frequente nos escritos do autor, reúne imagens e temas recorrentes na obra, como a associação do feminino à música (“funda o timbre”; “marcha, parece, ao som do gramofone”),

¹⁴¹ Um poema como esse contradiz a aposta de críticos contemporâneos na persistência da avaliação de Mário de Andrade, mencionada no primeiro capítulo, sobre a impossibilidade, na poesia muriliana, “da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto” (1978, p. 45). É o caso, por exemplo, de Ítalo Moriconi, que afirma: “Um dos motivos pelos quais a poesia de Murilo é pouco popularizável é que nela quase não há poemas individualmente marcantes, daqueles que a gente descobre e carrega na cabeça até a hora da morte. O que fica de Murilo no leitor como tatuagem mental é o modo de funcionamento pelo qual os poemas dialogam entre si, complementando-se, entrecrocando-se, esclarecendo-se uns aos outros” (In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 66).

a importância do olhar (“por ela fui *voyeur* antes do tempo”), a referência ao sexo feminino, aqui associado a uma das obsessões do poeta (“cabeleira-púbis”). O modo como sintetiza aspectos decisivos para a questão de que se ocupa este trabalho é único, já que, mesmo tratando de uma prostituta – figura que mobiliza um problemático imaginário –, em sua forma se inscrevem as marcas de uma subjetividade para a qual as tensões entre o imperativo do desejo e o fundo católico já não constituem uma aporia, embora não estejam de todo ausentes.

A cada uma das quatro partes corresponde uma diferente visada, cuja singularidade é assinalada pela extensão variada e pelo emprego de recursos diversos. Assim, embora se faça com números, a organização do poema corresponde ao procedimento largamente empregado na poesia muriliana desde *Tempo espanhol* – o “acúmulo de diferentes pontos de vista” (Moura, 1995, p. 160 – grifo do autor), com “bolinhas pretas” separando as estrofes.

Na primeira, a mais longa, os dezesseis versos, organizados predominantemente em dísticos, efetuam o recuo na memória. Retomam a rotina de Ipólita desde a saída para a rua no início da noite (“a tarde consumada”), apresentam sua origem italiana, descrevem alguns de seus atributos e relembram os efeitos sobre o eu lírico – um menino talvez na puberdade (“fim da infância”), vivendo na cidade de Juiz de Fora. Espécie de mulher fatal, ela lhe apresenta a força violenta do próprio desejo. Daí, talvez, o efeito convulsivo do retrato: a parataxe acumula traços de Ipólita e seus efeitos no sujeito, e a personagem acaba segmentada em núcleos de prazer (o sexo, as mãos, a boca, o olhar).

A esse olhar fragmentado a segunda parte procura se contrapor. Mais curto, formado por três dísticos, esse segmento se aproxima, em termos enunciativos, do presente do sujeito, que diz rever Ipólita, sem especificar quanto tempo após os episódios inicialmente rememorados. Nessa altura, talvez por força do distanciamento temporal, talvez porque não se referem mais à exterioridade da aparência ou à imediatez da sensação física, as imagens poéticas tornam-se mais cifradas – a opacidade correspondendo, assim, a uma conceitualização mais acentuada a partir da lembrança da personagem.

Uma espécie de balanço se realiza na terceira parte, quando o eu lírico sintetiza, em um par de versos, o papel de Ipólita em sua formação. O leitor habitual de Murilo Mendes não se surpreende com o fato de entre os sentidos se destacar justamente a visão: “Por ela fui *voyeur* antes do tempo”, confessa o sujeito, num verso que tem implicações para além do próprio poema.

Por fim, a quarta e última parte, composta por um único verso, retoma parcialmente o verso da abertura, repetindo a imagem inicial. O recurso, de emprego recorrente pelo poeta, assinala a circularidade da composição, acentuando uma possibilidade de leitura insinuada

desde o primeiro verso: a aproximação entre Ipólita e Vênus – primeira estrela a surgir quando cai a tarde, referência presente não apenas em “Murilograma para Maria da Saudade”, mas também em outros poemas estudados e comentados neste trabalho, como “Estudo para uma Ondina” e “Poema da tarde”¹⁴². A noite para a qual sai Ipólita já não é a mesma do início, no entanto. De uma estrela a outra cabem múltiplas implicações da poesia amorosa de Murilo Mendes.

Ainda que as semelhanças com o concretismo, tendência dominante na poesia brasileira no período, tenham levado alguns críticos a afirmarem o encerramento de *Convergência* nos domínios exclusivos do texto¹⁴³, “Grafito para Ipólita” tem na relação com a memória uma de suas dimensões fundamentais. São muitos os pontos de contato entre o poema e as recordações de *A idade do serrote*. O mais imediato é o tema da prostituição, que perpassa o livro em prosa, manifestando-se de modos diversos em diferentes capítulos. Um dos mais marcantes é, certamente, “O tribunal de Vênus”. Nele o sujeito recorda o colega Otacílio, filho de um anarquista, que propunha planos como “incendiar a igreja matriz da cidade”, “provocar uma greve geral” na escola católica... Nenhum deles ganhava a simpatia ou a adesão do narrador – até que o menino surgiu “brandindo uma metáfora surpreendente: ‘todos nós homens temos que comparecer ao Tribunal de Vênus’”. Como ocorre geralmente no livro, a passagem se dedica a narrar e a mostrar o que narra: tratando de uma vivência tão decisiva que identificada com a descoberta da metáfora, o período final do trecho emprega essa figura para se referir à iniciação sexual do narrador, a qual não nomeia diretamente. A sequêcia, embora longa, vale a citação:

Mas Otacílio não nos trouxe apenas a metáfora: trouxe também o endereço concreto do tribunal, convocando alguns colegas para uma digressão àquele inexplorado sítio na periferia da cidade. Isto, é claro, não se fez de uma só etapa; fez-se ao contrário durante muito tempo: devido à nossa baixa idade e míngua bolsa devíamos tecer planos complicados para driblar a vigilância doméstica. A expedição fazia-se por turmas de dois, que funcionavam nos primeiros – e longos – períodos só como mirões. Até que um dia abriram-se as portas da revelação, a metáfora tornou-se força viva, presença da carne, experiência direta de gozo e sofrimento, recepção da marca terrestre, espanto, medo e alegria (Mendes, 1994, p. 968).

¹⁴² A mesma figura mitológica está no centro de “As metamorfoses (3)”, de *Convergência*, que explora variadas acepções e associações, derivando de Vênus a experiência ao mesmo tempo sexual e poética. Participando de uma seqüência que corresponde a um verdadeiro “palavra-puxa-palavra”, um dos versos afirma: “Texto textomem testículo”. A associação é antiga na poesia muriliana, como comprova “Segunda natureza”, de *A poesia em pânico*: “Aponto para a estrela de Vênus deste o princípio do século/ E recebo um sacramento de poesia”.

¹⁴³ É o caso de João Alexandre Barbosa, que sobre o livro publicado em 1970 sustenta: “Murilo Mendes, em *Convergência*, opera a redução do real à linguagem, por assim dizer, ‘textualizando’ as dimensões ‘metafísicas’ de obras anteriores” (1974, p. 130).

O sentido da descoberta, tanto aqui como no poema, não diz respeito apenas à sexualidade: no texto em prosa esta se associa à linguagem, e nos versos, à música – “seus passos feminantes fundam o timbre”, conforme o quinto verso. Contrapondo-se ao “sol-e-dó” do décimo quarto verso, o aprendizado representado por Ipólita substitui as formas tradicionais na educação do menino. No lugar dessa música banal e sem modulações¹⁴⁴, do bê-á-bá da professora, do catecismo dos ícones¹⁴⁵, a personagem do poema oferece o compasso forte da marcha, a complexidade sonora que o gramofone pode reproduzir. O efeito arrebatador da dança de Ipólita se inscreve no neologismo que identifica o feminino à capacidade de fulminar – “feminante”, e seus passos lembram outra predileção muriliana: “A coisa mais bela do mundo, penso: uma mulher andando”, conforme afirma o narrador no capítulo de *A idade do serrote* dedicado a Cláudia.

Em ambos os casos, além disso, a associação entre a experiência sexual e a linguagem é mediada por um universo essencialmente masculino: no fragmento em prosa, essa mediação é feita pelo “tribunal”; no poema, pela marselhesa, o hino nacional francês, de conteúdo essencialmente bélico, cujos versos Ipólita escande. Vale pontuar ainda que a importância do olhar, nos versos identificada pelo termo francês incorporado ao vocabulário da língua portuguesa (“voyeur”), é aqui trazida por uma palavra que, embora dicionarizada em português, tem sonoridade italiana, o que talvez acentue a admiração do menino ao observar Ipólita¹⁴⁶.

Também a “experiência direta de gozo e sofrimento”, mencionada no trecho, é uma contradição fundamental das vivências sexuais retratadas nas memórias murilianas, estando inclusive na origem do título do livro em prosa, conforme as associações propostas pelo

¹⁴⁴ Sigo a definição do dicionário *Aulete Digital* para “sol-e-dó”: “s. m. || (pop.) a música. || Música de instrumentação ou acompanhamento simples, banal, à maneira das músicas de aldeia, sem modulações e outros acordes afora os da tônica e dominante. || Música reles. || Concerto de guitarras e violas”.

¹⁴⁵ A ideia de uma religiosidade não convencional (não custa lembrar) é recorrente em Murilo Mendes, inclusive em *A idade do serrote*. O capítulo dedicado ao padre Júlio Maria traz uma passagem também em torno da expulsão do ícone: “... o padre Júlio Maria, a quem pude conhecer de perto num momento decisivo para a formação do meu espírito, na idade em que tudo se grava, foi o primeiro portador do fogo, o destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do Catolicismo como força violenta destinada a subverter nossa tranquilidade e a as próprias bases do mundo físico” (Mendes, 1994, p. 913).

¹⁴⁶ O dicionário *Houaiss* registra como espanhola a origem do termo; ainda assim, seria o caso de especular se “mirone”, que aos ouvidos brasileiros soa à italiana, não viria ampliado pela contaminação com o verbo *mirare*, dada a familiaridade do autor, vivendo em Roma havia oito anos, com a língua. Neste caso, o termo poderia se aproximar ao que Antonio Candido, tratando do uso de palavras estrangeiras em *A idade do serrote*, identifica como as “palavras ajeitadas à portuguesa” – uma das modalidades de “originalidade rara e inesperada”, que encaminham “a frase para um campo mais largo de significado, além do nosso discurso portuguesmente usual” (2006, p. 71). A ampliação, se aceita em relação a “mirone”, ocorreria conforme a definição do verbo dicionarizada em italiano: “meravigliarsi, essere sorpreso” (GARZANTI Linguistica. *Dizionario della Lingua Italiana*. Disponível em <http://www.garzantilinguistica.it/en/search/?q=mirare>. Acesso em 9 de agosto de 2016.)

próprio narrador, ao longo do texto, entre o serrote e seus anos de formação¹⁴⁷. No poema, o “olho meduseu” de Ipólita sintetiza a atração e o horror, e seus “dedos prolongados em estiletes” fazem lembrar o retrato de outra importante personagem das memórias, igualmente ligada à sexualidade: Desdêmona, “a *vice-putain* juiz-forana (a titular era Ipólita)”, que manipula, além de objetos como dados e cartas de baralhos, a “torquês”¹⁴⁸.

Não seria preciso mais que seus nomes para mostrar que essas duas “ídelas deitadas” (Mendes, 1994, p. 896) ocupam de modo expressivo as fantasias do sujeito (seja ele o eu lírico dos poemas de *Convergência* ou o narrador de *A idade do serrote*). Os dois nomes soam exóticos no contexto da língua portuguesa e, embora em nenhum dos dois casos se possa falar em referência direta, ambos lembram personagens literárias. Desdêmona remete para a personagem de *Otelo* – em resposta, talvez, a algo que se ressalta em outra passagem de *A idade do serrote* [“Ora, segundo Shakespeare, somos feitos da própria substância de nossos sonhos” (Mendes, 1994, p. 928)]. Já em Ipólita pode-se fixar a lembrança da protagonista de *Il trionfo della Morte* (1894), de Gabriele d’Annunzio, que Mario Praz estudou como um exemplo de mulher fatal e no qual vê “a vontade obstinada de poder sexual que se fixa em um destino carnal”¹⁴⁹. Mas pode também se tratar da mitológica Hipólita, rainha das amazonas capturada e morta por Hércules em um de seus doze trabalhos¹⁵⁰. Além de figurar em obras de

¹⁴⁷ “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários”, afirma o narrador em um dos fragmentos de “Origem, memória, contato, iniciação”, o primeiro capítulo das memórias. As implicações poéticas, biográficas e históricas do “serrote” na obra muriliana foram estudadas por Loureiro em sua tese sobre o livro (2009, p. 47-70).

¹⁴⁸ Jayme Loureiro analisa cuidadosamente o fragmento dedicado a Desdêmona, inclusive em relação com o poema a ela dedicado em *Convergência*, razão pela qual me abstenho de comentar esses outros retratos de modo mais detido. Lembro apenas que, como aponta o estudioso, o emprego do termo francês para referir a prostituta talvez responda a outro fragmento muriliano, o aforismo de “Texto sem rumo” (1964-1966): “Riscar do vocabulário estas medonhas palavras: patroa, progenitora, prostituta. / Quantas outras ainda restariam, *ahimè!*” (Mendes, 1994, p. 1457). O termo prostituta será sempre preterido por outros mapeados por Loureiro, como “mulherdama”, “horizontais”, “mulherdrama”. Remeto o leitor para a tese, a que devo muito da minha análise de “Grafito para Ipólita” – não apenas no que diz respeito às conexões com *A idade do serrote*.

¹⁴⁹ « La volonté obstinée de puissance sexuelle qui se fixe em um destin charnel. » Giorgio Aurispa, o homem que por ela se perderá, acredita que Ippolita alcançará na morte a expressão suprema de sua beleza (Praz, 1998, p. 225-227). Convém utilizar o estudo de Praz com parcimônia – como uma “enciclopédia”, de fato, conforme sugere o próprio autor, embora com outra intenção, no início do capítulo. O ponto de vista a respeito da mulher que este trabalho vem procurando discutir está ali exposto com toda a clareza. Ao iniciar a seção sobre personagens semelhantes à “belle dame sans merci”, Mário Praz afirma: « Il a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples le plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle » [“Sempre houve mulheres fatais nos mitos e na literatura, porque mito e literatura são apenas um espelho fantástico da vida real, e a vida real propôs sempre exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade tirânica e cruel”] (1998, p. 165).

¹⁵⁰ Dois sentidos predominam nas leituras do mito das amazonas: o das lésbicas, que, rejeitadas pela sociedade, passam a viver em uma comunidade isolada; o das mulheres revoltosas, que buscam se opor ao patriarcado, mas são punidas energeticamente. Segundo um estudioso do assunto, porém, essa dualidade vem sendo superada, e as amazonas cada vez mais encarnam sentidos libertários e positivos. Trata-se, na sua opinião, do mito feminino ao qual a humanidade aspira inconscientemente, já que expressa a recusa em considerar secundariamente a mulher

Shakespeare (*Sonho de uma noite de verão* e *Os dois nobres parentes*) e em uma ópera de Vivaldi (*Ercole su'l Termodonte*), é, ao lado de Delfina, uma das duas “Femmes damnés” de Baudelaire¹⁵¹.

Elas compartilham ainda a origem europeia, participando, assim, de um imaginário da prostituição que não se limita à obra de Murilo Mendes. Trata-se do mito da “francesa”, isto é, da cortesã de origem europeia, nascido na virada do século XIX para o XX, no contexto da chegada, ao Brasil, do fluxo de imigrantes provenientes do velho continente. As prostitutas estrangeiras modificaram o mercado do meretrício brasileiro, pois substituíram as mulheres negras, o que acarretou também mudanças importantes no imaginário relacionado à prostituição. Como afirma a historiadora Margareth Rago, que dedicou mais de um estudo à condição da mulher nesse contexto histórico, “se o corpo da ex-escrava fora controlado e domesticado, a meretriz estrangeira é que ameaçava deter o controle sobre os instintos reprimidos de homens e mulheres inexperientes” (2009, p. 48).

O poema de Murilo Mendes não flagra a mudança, mas tem elementos em comum com esse novo imaginário. O mais evidente é a relação de Ipólita com o espaço público: ela sai para a rua, se exhibe, não se confinando a um reduto específico. Nesse sentido, o poema poderia ser aproximado àquele que é considerado “o primeiro *topos* literário rigorosamente moderno” (Reckert, 1978, p. 48) e que tem no soneto “A uma passante”, de Baudelaire, seu precursor. Não é preciso, porém, avançar para domínios além do tema da prostituta, já que mesmo na obra do poeta francês a cortesã é uma figura central: ela encarna o espírito da própria modernidade, o que se faz sentir na relação tanto com a multidão quanto com o mercado (Benjamin, 2010, p. 53).

Em texto intitulado “Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária”, Eliane Robert Moraes¹⁵² mostra como os deslocamentos no imaginário da prostituta – entre a

no patriarcado [“Plus même qu’un simple mythe féminin, [...] il est sans doute LE mythe féminin auquel l’humanité aspire inconsciemment à avoir recours” (Bertrand apud Brunel, 2002, p. 105)].

¹⁵¹ O poema “Delphine et Hippolyte” integrava a primeira edição de *Les fleurs du mal* (1857), tendo sido removido na segunda edição, por causa da censura ao tema do lesbianismo. Na tradução brasileira é parte da *Marginália de Charles Baudelaire* (1985, p. 505-512).

¹⁵² Nesse texto a autora discute também um episódio de *Balão cativo* (1973), de Pedro Nava, por muitas razões próximo a “O tribunal de Vênus”. Trata-se da descoberta, pelo narrador quando criança, da palavra “puta” – e a consequente “exploração libidinoso e lexical”, como afirma a autora, que o menino inicia, em companhia do primo, após ouvir essa misteriosa palavra. Os dois casos têm em comum não apenas a união entre a descoberta linguística e a sexual: o contexto é também o mesmo, já que Nava, como Murilo Mendes, nasceu em Juiz de Fora, cidade em que se passam os episódios, e apenas dois anos após o poeta (em 1903, portanto). A leitura do episódio se faz no sentido de mostrar como propõe uma “chave fundamental para se entender a presença da prostituta na literatura a partir do modernismo” (2015, p. 167) – justamente as relações entre a sua fabulação e a tradição francesa. A contribuição do artigo para esta análise de “Grafito para Ipólita” não é a única dívida que tenho para com Eliane Robert Moraes, com quem discuti minhas ideias a respeito e a quem agradeço o incentivo e as sugestões que abriram caminhos na leitura do poema.

meretriz negra e a cortesã europeia – “se conectam em profundidade com matrizes literárias francesas que, já desde o final do Oitocentos, abrem mão do intuito de representar a prostituição para concebê-la em outro patamar de pensamento” (2015, p. 169). Já não se trata de concebê-la como vítima das circunstâncias (de que o exemplo mais popular seria *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas), e sim de mostrá-la “circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas parisienses, onde ficava exposta às fantasias dos passantes” (Moraes, 2015, p. 171). Assim disponível, a cortesã se torna depositária das projeções tanto masculinas como femininas, e seu poder de atração se exerce particularmente sobre os artistas, que ressaltavam ao mesmo tempo “sua espetacular teatralidade” e sua capacidade de trazer à libido à tona (Moraes, 2015, p. 171).

Além de representar uma espécie de mulher fatal, a prostituta se prende, nesse novo imaginário, à mercadoria. Daí podem decorrer tanto a denúncia de sua condição como sua fetichização. O primeiro caso seria o de “La Belle Dorothée”, poema em prosa de *Le spleen de Paris* que Baudelaire dedicou a uma ex-escrava negra cujos encontros com oficiais franceses fornecem o dinheiro que usará para libertar a irmã mais nova¹⁵³. O segundo caso, discutido por Benjamin no contexto da obra de Baudelaire – “O amor da prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria”, escreveu o filósofo alemão (2010, p. 266) –, assume configuração particular na literatura brasileira. A cortesã europeia representava para seu “proprietário momentâneo” a possibilidade de contato com o “mundo das mercadorias as mais modernas”, como afirma Margareth Rago:

percebidas como figuras portadoras de hábitos mais civilizados e de melhor nível cultural que as brasileiras, também se destacaram pela função ‘civilizadora’ que os contemporâneos lhes atribuíam, sobretudo ao introduzirem os jovens nas artes do amor e ao ensinarem códigos mais modernos de civilidades aos rudes fazendeiros e demais provincianos (2008, p. 49)¹⁵⁴.

¹⁵³ Embora não se passe no ambiente da metrópole, mas provavelmente em uma colônia francesa no litoral africano, a breve narrativa coloca em confronto duas ordens econômicas: de um lado, a atividade de Doroteia, que almeja o estilo de vida da metrópole [ela se perfuma e prepara como uma francesa, e nos braços dos oficiais sonha a vida das “das damas de Paris” (Baudelaire, 1991, p. 73)]; de outro, o seu horizonte (ela economiza o que recebe, objetivando libertar a irmã mais nova, de onze anos, que permanece cativa de um senhor). Há necessidade, assim, de matizar a aproximação, mas em linhas gerais é ainda possível flagrar uma cena moderna.

¹⁵⁴ Em chave satírica, essa é a noção que comparece a um poema muriliano de 1932, “Divisão das capitânicas”, de *História do Brasil*, conforme a seguinte estrofe: “A terceira [capitânia] pros franceses,/ Que trouxeram nas fragatas/ Muitos vidros de perfume,/ Mulheres muito excitantes,/ Maneiras finas, distintas/ E romances de adultério./ Quem falou francês foi nós”. Espírito semelhante têm os seguintes versos de “Hino nacional”, poema de Carlos Drummond de Andrade incluído em *Brejo das almas* (1934), que para o projeto de “descobrir o Brasil” propõe: “O que faremos importando francesas/ muito louras, de pele macia,/ alemãs gordas, russas nostálgicas para/ *garçonnettes* dos restaurantes noturnos./ E virão sírias fidelíssimas./ Não convém desprezar as japonesas...”. Em outro registro, o tema fornece o argumento para *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, em que uma alemã é contratada para cuidar da educação (sobretudo sexual) do adolescente Carlos.

Diversos elementos desse imaginário estão presentes no retrato que “Grafito para Ipólita” elabora da prostituta, tanto em imagens particulares – como aquela que, entre os versos oitavo e nono, parte da referência ao hino francês para associar o aprendizado da métrica poética à iniciação sexual –, como no efeito geral: a primeira parte do poema coloca Ipólita em movimento, mostrando como sua circulação pelo espaço coloca também o desejo em circulação. Seu poder de sedução, ademais, é retratado como irresistível, em associação com características que adjetivos empregados por Rago resumiriam bem: “Rebelde, independente e noturna”, portadora de “múltiplos saberes e segredos” (2008, p. 197).

Mas essa capacidade de despertar o desejo não é retratada sem contradições. A primeira entrada da primeira pessoa no poema, no décimo terceiro verso, corresponde a uma primeira forma de problematizar a condição da prostituta: o que o sujeito deseja conhecer é, afinal, de natureza ao mesmo tempo pública e privada – “íntima praça” –, remetendo para a natureza mesma da atividade (na prostituição, o que há de mais pessoal torna-se comercialmente disponível, e o serviço consiste em tornar privada essa disponibilidade).

A dicotomia talvez se faça sentir na forma como o menino experimenta o desejo – posto a descoberto diante da mulher que passa. A dimensão baixa do instinto é sugerida pelo adjetivo “inobre”, cuja formação é possível em português, mas que não se encontra dicionarizado (terá o poeta sentido necessidade de modificá-lo diante da semelhança que “ignóbil” mantém com o termo italiano – *ignobile*?). Esse aspecto reverbera no próprio nome da personagem, ela mesma não nobre, isto é, não polida (i + *polida*, -pólita). A cadeia de associações, que passa também pela metáfora do desejo sexual como um “cavalo interno”, faz lembrar ainda o tema da masturbação¹⁵⁵, igualmente referido em uma passagem de *A idade do serrote*: “Masturbo-me, sinistro diálogo da mão com o pênis, o sêmen da vida é lançado no esgoto, destrói-se um fragmento de eternidade [...] a soma de terror supera a de prazer”¹⁵⁶.

A segunda parte do poema corresponde a uma revisão da figura de Ipólita e tem início com uma imagem cujo impacto não deve ser desconsiderado. Em um poema que vinha compondo um retrato afervorado dessa mulher fatal, o prosaísmo e a objetividade de “rio usado” representam uma importante virada. Já não é a dimensão do desejo que se identifica ao rebaixamento, e sim a condição da personagem; pode ser que a imagem retome, pelo

¹⁵⁵ Um caso notório na literatura brasileira de associação entre culpa e desenfreados cavalos internos é o poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, que em leitura igualmente célebre Antonio Candido interpreta como uma “fantasia onírica de cunho masturbatório” (2005, p. 52)

¹⁵⁶ Também essa questão foi discutida por Jayme Loureiro em sua tese de doutorado sobre o livro de memórias. Cf. 2009, p. 50-51.

substantivo, uma noção de circulação que remete, por sua vez, ao décimo primeiro verso (“transmitindo e recebendo”): isso, somado à afirmação do uso, sugere a redução da personagem à condição de uma mercadoria obsoleta, oferecendo como correlativo para a visão decaída de Ipólita a imagem do rio em estiagem. Pode ser também que o poeta tenha partido de uma acepção italiana da palavra: “rio”, em alguns casos, como o do sétimo canto do “Purgatório” da *Divina Comédia*¹⁵⁷, é sinônimo para pecado. O efeito de estranhamento de todo modo permanece; nenhum traço de ilusão e fantasia parece resistir ao reencontro com Ipólita.

Algo semelhante se pode dizer a respeito do décimo nono verso, dada a raridade de uma formulação como “matéria fecal”, de registro baixo, na poesia muriliana – equiparável, talvez, apenas a expressões de “Grafito para Augusto dos Anjos” (como “emerdam-me”, “urinando-me”). Terá origem em “cagona”, que o dicionário registra como tabuísmo para uma jovem prostituta? Trará a lembrança do termo com que em italiano se refere a “escória da sociedade” – “*la feccia della società*”¹⁵⁸?

O modo como o poema ao mesmo tempo retrata e desconstrói a admiração do menino pela prostituta constitui um de seus grandes trunfos. Em primeiro lugar porque se faz acompanhar de recursos que reproduzem na leitura efeito semelhante ao relatado. A primeira parte, como em outros casos estudados neste trabalho, apresenta Ipólita ao leitor, presentificando-a. Embora haja regularidade métrica em toda a composição – trata-se quase sempre de decassílabos, com exceção dos versos 1, 3, 12, 14, 20 e 25, dodecassílabos –, em termos rítmicos o fragmento inicial é francamente irregular: não há regra para a distribuição das sílabas tônicas, assim como não há para a relação entre a construção do período e a extensão métrica. Pode haver *enjambement*, caso dos versos oitavo e nono; pode haver enumeração pontuada com vírgulas (décimo quarto verso) ou sem (décimo segundo verso). O aspecto convulsivo do desejo provocado por Ipólita inscreve-se na sintaxe aparentemente desordenada.

A sonoridade ganha configurações específicas nos versos quarto e sexto, remetendo, em um caso, à musicalidade do gramofone e, no outro, à perturbação provocada pela visão do

¹⁵⁷ “[...] Io son Virgilio; e per null’altro *rio*/ lo ciel perdei che per non aver fé.” As duas traduções hoje mais prestigiadas oferecem outra solução para o termo. João Trentino Ziller o traduz desta maneira: “[...] Virgílio sou; de toda *culpa* insonte,/ menos de ter a verdadeira fé” (Alighieri, Dante. *Divina comédia*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas; Editora da Unicamp, 2012, p. 256). E Italo Eugenio Mauro: “[...] Eu sou Virgílio, e não por *erros* meus/ o Céu perdi, mas só por não ter fé” (Alighieri, Dante. *Divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 300).

¹⁵⁸ A expressão está na entrada “*feccia*” (fezes), do *Dicionário Martins Fontes: italiano-português* (São Paulo: Martins Fontes, 2004).

sexo. De modo geral, predominam os sons oclusivos e os encontros consonantais (como em “o corpo transmitindo e recebendo”).

Esse modo de compor o retrato deve-se ao acentuado envolvimento da subjetividade, que não condena moralmente a atividade de Ipólita, mas anseia por uma realidade em que a prostituição não tenha lugar. A primeira aparição da personagem é, assim, marcada pela confissão de um desejo (“Pudesse eu..!”), e é uma imagem do desejo que encerra a primeira seção. Também por isso a metáfora que inicia a segunda parte causa espanto: os domínios interiores do eu lírico, correspondendo à linguagem da canção, prometiam a identificação entre o sujeito e o objeto de seu canto, mas Ipólita é ainda vista desde o exterior. Esse distanciamento corresponde a uma aprendizagem – a qual revela a não adesão ao imaginário que reduziria e estigmatizaria a prostituta.

O processo pode ser visto como uma desconstrução de estereótipos – e, por isso, como uma segunda razão para o trunfo –, sobretudo a partir do décimo nono verso: ao deixar “o teatro, a matéria fecal”, Ipólita já não está condenada à dimensão corpórea mais baixa que lhe fornece o sustento, nem à vida teatral da mulher que deve satisfazer as fantasias do cliente¹⁵⁹. A possibilidade de que cumpra um novo destino parece se associar a uma emancipação que é também poética (porque a cargo do poeta) e religiosa (porque identificada a uma cruzada) – lembrando, justamente por isso, um aforismo de *O discípulo de Emaús*: “Quando os fuzis, as togas dos juízes e as sandálias das prostitutas forem recolhidos aos museus, então começará a vida poética” (376).

O fato de a prostituição figurar como uma atividade indesejável num mundo que aspira à vida poética lembra as proposições surrealistas, com as quais Murilo Mendes manteve afinidade enquanto se tratou de fazer da poesia amorosa uma resposta à negatividade social. Mas esse traço retorna aqui de modo mais matizado, ensejando uma terceira dimensão do trunfo do poema. O último dístico da segunda parte cria ambiguidades que não permitem identificar se o novo destino de Ipólita depende do trabalho poético (pela relação com o dístico anterior, com o qual não mantém a correlação temporal adequada), da perspectiva religiosa (ela estará morta, cumprindo sua vocação na eternidade?) ou da emancipação econômica (a nova estrela não está condenada à fragmentação da mercadoria); não se devendo inequivocamente a nenhum fator, acaba por se relacionar com todos. A interdição cristã que

¹⁵⁹ Conforme o que afirma Margareth Rago: “Mais do que qualquer outra, ela [a prostituta] encena no cabaré, ou no quarto de hotel, a personagem que o freguês procura, por quem ele paga, sabendo ler os seus desejos e preencher suas expectativas, para que também retorne. Ela se apresenta, então, com absoluta disponibilidade de representação. Seu corpo é altamente fragmentado, cada parte podendo ser utilizada como peça da engrenagem sexual” (2008, p. 221).

tantas vezes limitou a visão da mulher na obra de Murilo Mendes não parece dar aqui as cartas¹⁶⁰, mesmo que sua presença se faça sentir no modo contraditório como o menino vive o desejo.

O aprendizado se acumula no ponto de vista do sujeito, que já não se identifica ao eu lírico posicionado no alto de uma pirâmide ou àquele que, “sentado nas nuvens eternas”, espera pela terrena amada (como acontecia, respectivamente, em “Mulher vista do alto de uma pirâmide” e “A uma mulher”, ambos citados no primeiro capítulo). Na primeira parte de “Grafito para Ipólita”, a perspectiva equivale à do menino, a julgar pelo movimento de baixo a cima percorrido pela descrição: dos pés para os sexos e as mãos, daí para a boca e então para os olhos. Nas demais partes, mais essencialmente líricas, a visão já não se dirige para fora, dado que o reencontro leva à reflexão sobre as expectativas do próprio sujeito.

Com isso, o estilo mais puramente lírico das partes três e quatro novamente corresponde à proposta de fixar a visibilidade da amada. A trajetória de Ipólita aponta para o desejo de reverter a condição decaída da prostituta: o verso final coloca a personagem novamente no alto, indicando o cumprimento de um ciclo. Quando Ipólita ressurgue, a poesia já não é feita de visão, mas de memória. Se a prostituta é, conforme célebre fórmula de Benjamin, “a apoteose da mercadoria”, em “Grafito para Ipólita” se trata de desconstruir o efeito glorioso da transformação da mulher em mercadoria.

A título de conclusão

Como todos os poemas de *Convergência*, “Grafito para Ipólita” é acompanhado pelo local e o ano de redação – em seu caso, “Roma, 1965”. Ao identificar a circunstância da composição, que é a de um autor afastado temporal (infância x 1965) e geograficamente (Juiz de Fora x Roma) dos episódios recordados, a inscrição sugere também que as recordações tenham relevância para o momento presente. Mais de um elemento indica, de fato, que Ipólita tenha desatado não apenas as rédeas do desejo sexual, mas também os nós da tecelagem poética – a começar pela informação etimológica: seu nome, proveniente do grego *Hippolytos*, composto por *hippos* (cavalo) e *lyo* (liberar, soltar), é indício de que diante de sua

¹⁶⁰ Não se trata de defender que os escritos murilianos estariam, por essa altura, livres de toda contradição. Uma nota como a que o autor apõe a “Cláudia”, em *A idade do serrote*, é exemplo inclusive de que a criação artística nem sempre é limitada (felizmente, neste caso) pelo ponto de vista do autor físico: “Algumas escritoras reclamam contra a ‘mitização’ de que seriam vítimas da parte de certos poetas. Consideram-se mulheres terra-a-terra, recusando qualquer fragmento de divindade. // Essas senhoras não são ‘mitizadas’ em vida porque para tal lhes faltam dons de graça e beleza indispensáveis, embora às vezes não lhes escasseiem os de inteligência; não serão também ‘mitizadas’ depois da morte porque os operadores da apoteose sabem escolher as dignas do diadema. Não se inquietem: ninguém as divinizará em tempo algum; pertencem desde já ao domínio do prosaico” (Mendes, 1994, p. 975).

presença fica selado o destino do futuro poeta. Não por acaso, entre os versos décimo quarto e décimo sexto a assonância sublinha a coesão entre “ícone”, “[sangue] inobre” e “[cavalo] interno”, atando assim os domínios sobre os quais se exercem os efeitos de Ipólita¹⁶¹.

Também sua posição em *Convergência* é significativa: trata-se de um dos primeiros poemas, seguindo “Grafito na pedra de meu pai”, “Grafito na pedra de minha mãe” e “Grafito na ex-casa paterna”, identificando a personagem a uma condição original – no mesmo espírito da experiência bíblica a que alude o nono verso do poema, “os dentes mordem a matéria”. A associação entre o feminino e o mito bíblico da Criação não é nova na poesia muriliana, recorrendo ao menos desde *O visionário*, que a respeito traz um verso lapidar: “O mundo começava nos seios de Jandira”.

A força revelatória de Ipólita torna-se patente quando se convocam alguns detalhes da composição do poema. O primeiro deles é a delicada cadeia de associações de que a personagem participa por meio de sua ascendência. Se o contexto da imigração europeia para o Brasil e a história da prostituição no país tornam plausível que o poema seja dedicado a uma meretriz que viveu em Juiz de Fora durante a infância de Murilo Mendes e cuja família vinha de Ferrara, não se pode ignorar que a cidade italiana participa de uma mitologia específica na obra do autor. Trata-se de “um dos nomes prestigiosos” de sua vida, para citar um fragmento intitulado justamente “Ferrara”, de *Carta geográfica* (1965-1967), livro que passeia por diversas cidades, não apenas italianas ou europeias.

Nesse texto em prosa, seis fragmentos, separados pelas habituais bolas pretas, relacionam referências artísticas por meio das quais Ferrara tornou-se local de sua predileção. A mais central delas é Giorgio De Chirico (1888-1978), que, designado pelo exército, chegou à cidade em 1915. Murilo Mendes destaca as suas “‘musas inquietantes’, manequins de um mundo neoplatônico”, como participantes de “um sistema plástico aludindo a signos cosmológicos”. Trata-se de referência àquela que talvez seja a mais conhecida obra de De Chirico, *As musas inquietantes* (1918), justamente, que retrata três figuras femininas, compostas a partir de elementos inorgânicos e localizadas numa praça diante do Castelo d’Este, edificação histórica da cidade. O fascínio da obra sobre o poeta deve ter sido realmente intenso, a julgar pelo fato de que um poema de *Convergência* faz de seu título um primeiro verso, a partir do qual, aliás, desdobra-se a composição¹⁶².

¹⁶¹ Ainda que a tese sempre pressuponha a presença do orientador, acredito ser necessário neste caso reconhecer, pela importância da informação, que a chave de leitura etimológica foi-me generosamente entregue por Murilo Marcondes de Moura, a quem agradeço.

¹⁶² Trata-se do poema “Ferrara”, que parece se deixar levar por associações livres, de motivações diversas, a partir justamente da visão ou da memória do quadro de De Chirico: “As musas inquietantes de Ferrara./ As m-

São diversas as possibilidades de aproximação entre “Grafito para Ipólita” e as referências às “musas inquietantes” de De Chirico. Superficialmente, as figuras femininas que aparecem “num campo de geometrias melancólicas” (para falar com termos usados por Murilo ao descrever o quadro) talvez façam lembrar a personagem da infância passeando por uma praça de Juiz de Fora que aos olhos do poeta maduro parece melancólica. Pode ser também que, dada a natureza da atividade de Ipólita, a personagem de algum modo se aproxime, no imaginário do poeta, às mulheres de Ferrara tais como descritas por De Chirico em suas memórias: “as *ferrarési* são também terrivelmente lascivas; há dias, especialmente no auge da primavera, em que a atmosfera libidinosa que paira sobre Ferrara torna-se tão forte que quase se pode ouvi-la, como água correndo ou fogo crepitando”¹⁶³.

Talvez seja igualmente possível postular que o poeta compartilhe com De Chirico certas expectativas relacionadas à criação. Com alguma facilidade se imagina este fragmento, extraído de “Meditações de um pintor”, aplicado à composição de “Grafito para Ipólita”:

Quando [...] uma revelação nasce da visão de uma disposição de objetos, então a obra que surge em nossos pensamentos está estreitamente ligada à circunstância que lhe provocou o nascimento. Uma se assemelha à outra, mas de uma maneira estranha, como a semelhança existente entre dois irmãos, ou melhor, entre a imagem de alguém que conhecemos vista num sonho e a mesma pessoa na realidade; é, e ao mesmo tempo não é, aquela pessoa [...]. Acredito que [...] a revelação de uma obra de arte é a prova da realidade metafísica de certos acontecimentos ocasionais que por vezes sentimos na forma e maneira pela qual *alguma coisa* provoca em nós a imagem de uma obra de arte, uma imagem que desperta em nossa alma a surpresa – por vezes, a meditação –, com frequência, e sempre, a alegria da criação (1912, apud Chipp, 1988, p. 403).

A afinidade não se deve apenas ao fato de que a composição do poema muriliano parece motivada pelo efeito fulminante da figura de Ipólita sobre o menino: o grafito descreve percurso semelhante ao apresentado por De Chirico, pois a visão da personagem, mediante a ação do tempo e do trabalho poético, enseja a criação de outra figura – que “é, e ao mesmo tempo não é” Ipólita, processo que um poema de *Mundo enigma* poderia identificar como passagem da visibilidade à invisibilidade.

usas inquietantes de Ferrara./ Os rr (inquietantes) de Ferrara./ As farras inquietantes de Ferrara./ Os Tassos inquierrantos de Ferrara./ Os Turas inquietantes de Ferrara./ As moças inquietontas de Ferrara./ As massas inquietas de Ferrara.// ● // Os senhores d’Este. O castelo d’Este. O palácio/ chifanoia. O Primeiro De Chirico/ inquietantos”.

¹⁶³ “[...] the Ferrarese are also terribly lecherous; there are days, especially at the height of spring, in which the libidinous atmosphere which hangs over Ferrara becomes so strong that it can almost be heard, like rushing water or the roar of fire” (1971, apud D’Angelosante, 2007/2008, p. 194).

Essa “revelação”, que, segundo uma estudiosa de De Chirico, se daria entre a realidade e a própria realidade – pois a obra ilumina a circunstância de seu nascimento¹⁶⁴ –, está a serviço de uma concepção de arte que se quer resistente. A metafísica do pintor corresponde, como afirma Giulio Carlo Argan, à “ideia de uma absoluta extratemporalidade da arte” (1995, p. 351), a partir da qual se faria contraponto a tendências que, no início do século XX, exaltavam o tempo acelerado do progresso industrial, como o futurismo. Oferecendo uma resistência de teor mítico ao tempo presente, a pintura metafísica teria aberto caminho para o surrealismo, que, ainda segundo Argan, “exclui toda forma de historicismo como busca de uma ordem lógica e de um finalismo no pensamento e na ação” (2010, p. 493).

A resistência que a obra de De Chirico procurou oferecer ao progresso da sociedade industrial está subentendida no texto de *Retratos-Relâmpago* que em 1970 Murilo Mendes dedicou ao autor de *As musas inquietantes*, a quem descreve como “criador de uma nova dimensão do sagrado, [...] fator da passagem da infraestrutura do subconsciente à supraestrutura artística” (Mendes, 1994, p. 1271). O capítulo muriliano, bastante conhecido pelo que afirma a respeito da vanguarda francesa que sucedeu ao artista¹⁶⁵, define a arte metafísica como “pintura, certo, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias: contra o domínio da mecânica, contra prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa” (Mendes, 1994, p. 1270).

A abstração temporal, como este trabalho vem tentando demonstrar, foi superada na poesia muriliana – algo que “Grafito para Ipólita” ilustra exemplarmente, com sua sofisticada concepção temporal, notável inclusive na forma que *emagrece*, em termos estróficos, juntamente com a personagem. Ainda assim, o contexto em que Murilo Mendes retoma as “implicações revolucionárias” da pintura metafísica tem interesse específico: trata-se da década de 1960 – dos anos, portanto, que antecedem 1968, quando em diferentes cidades do mundo o movimento estudantil sai às ruas contra as condições de desenvolvimento da sociedade burguesa.

Com palavras de ordem como “a imaginação está no poder”, os estudantes, sobretudo na França, realizam uma espécie de atualização do surrealismo. “Não [simplesmente] porque,

¹⁶⁴ É o que afirma a autora de um artigo sobre os textos em que De Chirico dá testemunho de seu processo de criação: “the painting is a revelation of a revelation, an exponential enigma. De Chirico actually goes beyond this, almost indifferent to the explosive power of his words: the work performs a function of a ‘keystone’ between reality and... itself!” [... a pintura é uma revelação da revelação, um enigma exponencial. De Chirico na verdade vai além disso, quase indiferente ao poder explosivo de suas palavras: o trabalho desempenha a função de transfigurar a relação da realidade... consigo mesma!"] (D’Angelosante, 2007/2008, p. 184).

¹⁶⁵ Cf. “Surrealismo à brasileira”, no primeiro capítulo.

durante aqueles dias, frases dos surrealistas ocupavam os muros dos edifícios públicos”, como discute Peter Bürger,

“mas porque então, em termos de massas, encontraram expressão aspirações que o surrealismo proclamava desde os anos 20: revolta contra uma ordem social sentida como coerção, vontade de uma total transformação das relações interpessoais e aspirações à união de arte e vida” (apud Antunes, 2001, p. 73).

Ainda que não haja relação direta entre o poema e os acontecimentos políticos do tempo, o meio pelo qual “Grafito para Ipólita” procura contrapor o trabalho poético à realidade da prostituição se soma a outras características de *Convergência*, permitindo a identificação de certo espírito da época. Um desejo de inscrição coletiva perpassa os poemas do conjunto, muito embora não pareça adequado defini-lo como um livro político.

O modo pelo qual se faz mais imediatamente sensível são os comentários ao tempo presente. “Grafito para Maiacóvski”, por exemplo, descreve um estágio de desenvolvimento tecnológico (“Planifica-se nos laboratórios/ A futura direção dos ventos/ Extrai-se energia das algas/ Opera-se o sol”) ao qual a própria humanidade parece não corresponder (“Entretanto// O PLANETA NÃO ESTÁ MADURO/ PARA A ALEGRIA”, encerra-se o poema, fazendo referência a versos de “A Sierguéi Iessiênin”, do poeta russo). Nesse mesmo sentido, também “Grafito para Sousândrade” é marcante, com versos que flagram imagens da injustiça social no Nordeste brasileiro: “Nos peitos da seca o nordestino mama.// Os mandarins suspendem no futuro/ Esta constel-ação: reforma agrária”.

Os temas de *Convergência* revelam-se essencialmente poéticos, como exemplifica a frequência das alusões à bomba nuclear (“Grafito em Meknés”, “Grafito para Augusto dos Anjos”, “Grafito em Ravena”), a recorrência com que se denuncia o totalitarismo (“Murilograma a Webern”, “Murilograma a João Cabral”, “Grafito para Piranesi”), as alusões a formas populares de participação (“comícios”, câmaras”). Mesmo perguntando sobre as implicações entre a palavra e o real – como ocorre em “Texto de Consulta” (“A palavra cria o real?/ O real cria a palavra? [...]// Toda palavra á adâmica:/ Nomeia o homem/ Que nomeia a palavra”) –, os poemas não deixam esquecer que é de realidade histórica que se trata.

A presença mais ou menos direta da realidade social nos poemas torna possível interpretar outros aspectos decisivos da poética muriliana no período – a começar pelos termos em que *Convergência* se aproxima da tendência predominante na poesia do período, o

concretismo¹⁶⁶. Se é inegável que os poemas empregam largamente recursos identificáveis ao programa que vê a palavra “como um objeto dinâmico, uma célula viva” (Campos, 2006, p. 71), o conhecimento da trajetória muriliana torna pouco crível a adesão do poeta a uma proposta que “acaba com o símbolo, o mito. Com o mistério” (Pignatari, 2006, p. 69). Muitos fragmentos do livro funcionam, de fato, como indícios de aproveitamento particular dessa vanguarda que florescera ao longo da década de 1950 – a começar pelo poema de abertura do livro:

Exergo

Lacerado pelas palavras-bacantes
 Visíveis tácteis audíveis
 Orfeu
 Impede mesmo assim sua diáspora
 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele
 Orfnós Orfvós Orfeles.

Ao mesmo tempo em que a tríade “Visíveis tácteis audíveis” remete à dimensão “verbivocovisual” que *poesia concreta (manifesto)* identificava à “totalidade sensível” da palavra poética (Campos, 2006, p. 72), há uma aposta que não repousa integralmente no jogo erótico com o signo: a julgar pela flexão de “Orfeu”¹⁶⁷ segundo a pessoa verbal, aspira-se a uma síntese poética, em que a voz individual seja capaz de conter a coletividade. É desse movimento aliás que se espera a resistência à “diáspora” – e não do abandono à sedução exercida pelas palavras. O refúgio alienado no signo parece ser negado também em um fragmento de “Texto de informação”: “Perdoai-me/ Valéry/ Drummond”, em provável referência ao verso francês que melancolicamente serve de epígrafe a *Claro enigma* (1951): “les événements m’ennuient” (“os acontecimentos me entendiam”).

Essas ressalvas ao programa do qual *Convergência* se aproxima parecem fruto do novo senso da história identificável na poesia muriliana, algo que a forma dos “grafitos” traduz exemplarmente. Ainda que um poema como “Grafito num muro de Roma”, que abre a

¹⁶⁶ Para uma comparação em termos de procedimentos poéticos, Cf. FRIAS, Joana Matos. “Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático”. *Línguas e Literaturas*, Porto, nº XVI, 1999, p. 125-142. Disponível em https://www.academia.edu/3232791/A_po%C3%A9tica_essencialista_de_Murilo_Mendes. Acesso em 2 de setembro de 2016.

¹⁶⁷ Escrevendo sobre procedimentos de vanguarda em *Convergência*, Gilberto Mendonça Teles cita “Exergo” como exemplo de “declinação lúdica” (*A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 209). A formulação parece ignorar a dimensão política desse recurso – talvez como um efeito adverso, provocado pelo próprio livro, que, especialmente na segunda parte, “Sintaxe”, repete com insistência alguns procedimentos, “o que nos leva à automatização do processo”, conforme observou o mesmo crítico.

primeira seção do livro, aponte para o sentido original do termo¹⁶⁸, não se pode ignorar a possível relação com “grafite” – nem o fato de que a década de 1960 é reconhecidamente um momento de expansão da arte urbana, como condensa uma das palavras de ordem de Maio de 1968: “les murs ont la parole” (“os muros estão com a palavra”). Com isso os poemas murilianos afinam-se com os meios pelos quais se reivindicavam mudanças políticas na época, apontando formalmente para o desejo de inscrição pública.

A corroborar a hipótese está uma confissão de Murilo Mendes feita em entrevista a Leo Gilson Ribeiro em 1972:

[...] devo lhe dizer que comigo se passou um fenômeno curioso. Desde há muitos anos que eu me sinto indisposto em relação ao sistema de vida desta civilização. Há quarenta anos já eu exprimia isso, não de forma polêmica, demagógica, mas poética. É uma espécie de rejeição de formas de viver erradas: o culto do dinheiro, a pressa, a incompatibilidade entre uma vida cultural e a velocidade dos tempos modernos, a mecanização do homem e todas essas coisas que sabemos. Num primeiro tempo eu julgava que era contra esse sistema porque estava envelhecendo. Depois, quando vi os jovens nos anos 60 se revoltarem contra essa forma, recebi como que um injeção de vitalidade, eu me senti jovem também (Mendes, 1972, p. 5).

As possibilidades de aproximação entre o projeto poético muriliano e Maio de 1968 se devem não apenas à continuidade existente entre as reivindicações estudantis e o surrealismo, apontada por Peter Bürger e identificável na declaração do poeta, ao referir o modo como no passado denunciava “formar de viver erradas”. Para além de se tratar de um movimento que, nascido na Europa, volta-se para o Terceiro Mundo (para usar uma nomenclatura da época), vendo em países que não participam da civilização industrial a possibilidade de criação de uma nova ordem, a insurreição ocorre “não contra um governo determinado, mas sim contra o futuro determinado pela prática da sociedade industrial contemporânea”, segundo afirma Carlos Fuentes. Como aponta o romancista mexicano, que tomou parte nos acontecimentos em Paris, assistia-se “a uma revolução de profundas raízes morais”, que buscava chamar a atenção para “conteúdos reais da vida: comunicação, amor, cultura, dignidade pessoal e coletiva, o sentido da qualidade do trabalho, o sentido de autonomia crítica dos indivíduos e das organizações [...]” (2008, p. 31-32).

Sem uma filiação política clara, que lhe determinasse inclusive o vocabulário, o movimento fazia reivindicações que coincidiam com o mundo imaginado pelo poeta a partir

¹⁶⁸ Segundo o dicionário *Aulete digital*: “inscrição, desenho, etc., feito com carvão ou com a ponta de estilete nas muralhas dos monumentos antigos”. Disponível em <http://www.aulete.com.br/grafito>. Acesso em 5 de setembro de 2016.

do diálogo com o surrealismo, sem chocar com seu catolicismo, como ocorria na década de 1930 diante do comunismo. Para além disso, se na década de 1930 a busca por justiça social desprovida de respaldo histórico e material colocava o autor em uma posição ambígua no espectro político, na década de 1960 parece pequena a distância entre as aspirações coletivas e as demandas expressas em sua poesia.

A forma do “grafito” indicaria, assim, uma proposta distinta de relação entre “mundo público” e “poesia pessoal”, resolvendo uma das aspirações centrais na trajetória muriliana – aquela que uma composição como “Poema lírico”, ao destacar da realidade histórica o ambiente em que a realização subjetiva era possível, tematizava como contraditória. Os versos dedicados a Ipólita, cuja atividade econômica fornece as imagens daquilo que a vida poética pretende transformar, oferecem uma nova síntese entre arte e vida – podendo ser vistos como uma espécie de resposta ao questionamento que um poema como “Estudo para uma Ondina”, por exemplo, parecia colocar. Como fazer do amor e da mulher matéria para a transformação poética da vida? A resposta está cada vez menos na distância em relação à mulher real, ou em sua dissolução no eterno feminino: o percurso composto pelos poemas estudados ao longo destas páginas mostra que apenas o trabalho subjetivo do poeta, em confronto com a realidade de seu tempo, será capaz de transformar a amada em um mito capaz de resistir à história, da qual não se pode, ou não se deve, escapar.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em portugueses*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977.
- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- AMOROSO, Maria Betânia. “Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 16, p. 82-98, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64570>>. Acesso em 22 de abril de 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Mário. “A poesia em pânico”. *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- _____. *A lição do amigo: cartas a Carlos Drummond de Andrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. “Amor e medo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 53-78.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ANTUNES, José Pedro. Tradução comentada de *O surrealismo francês de Peter Bürger*. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- AUERBACH, Erich. “A primeira poesia de Dante”. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, 39-90.
- _____. *Mimesis*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZZI, Riolando. “Família, mulher e sexualidade na Igreja do Brasil (1930-1964)”. In: MARCILIO, Mariz Luiza (org.). *Família, mulher, sexualidade e Igreja na história do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 101-134.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *O pintor da vida moderna*. Tradução Teresa Cruz. 6 ed. Lisboa: Nova Vega, 2013.

- BARBOSA, João A. Convergência poética de Murilo Mendes. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- _____. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 21-35.
- BONNET, Marguerite. “Le surréalisme et l’amour». In ALQUIE, Ferdinand (dir.). *Le surréalisme*. Paris: Hermann, 2012, p. 557-564.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRETÓN, André. *Arcano 17*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O amor louco*. Tradução Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- BRITO, Tarsila Couto. *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*. Dissertação. Mestrado em Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000364927>. Acesso em 08 de abril de 2016.
- BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Rocher, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMILO, Vagner. No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In ABDALLA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 121-149.
- _____. “Conversão neoclássica e legado modernista nos *Sonetos Brancos*”, de Murilo Mendes. *Revista USP*. n. 100, São Paulo, 2014, p. 134-149.
- CAMPOS, Augusto de. “poesia concreta (manifesto)”. In: _____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 71-72.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. “Surrealismo no Brasil”. *Brigada ligeira e outros estudos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, 95-99.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

- CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. « Mentalités surréalistes: peut-on les décrire? ». *Organon*, vol. 8, n. 22, Porto Alegre, 1994, p. 23-38.
- _____. “É possível falar em estética surrealista?”. In GINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 73-93.
- COLI, Jorge. “O âmago do desejo”. In GINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 752-757.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves [et.al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COMBE, Dominique. “A referência desdobrada – o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- CUNHA, Álvaro Gomes. *A estética surrealista – textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1995.
- CUNHA, Newton. Filosofia e surrealismo: a insuficiência da realidade. In GINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 63-71.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3 ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- D’ANGELOSANTE, Sabina. “Disquieted by the Muses: Inspiration, Possession and Happiness in the Work of Giorgio de Chirico”. *Metafísica*, n. 7/8, p. 184-200, 2007/2008. Disponível em <http://www.fondazionedechirico.org/metafisica-20072008/?lang=en>. Acesso em 5 de setembro de 2016.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. « Néolibéralisme et subjectivation capitaliste », *Cités* 1/2010, n. 41, p. 35-50. Disponível em www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-35.htm. Acesso em 19 de setembro de 2016.
- DUNKER, Christian. “Intolerância e cordialidade nos modos de subjetivação no Brasil”. *Sig – Revista de Psicanálise*, ano 4, nº 1, janeiro-julho de 2015, p. 81-102. Disponível em <http://sig.org.br/wp-content/uploads/2016/03/revistaSite6.pdf>. Acesso em 04 de maio de 2016.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo: teoria, temas, técnicas*. Coimbra: Almedina, 1976.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FACIOLI, Valentim. O Brasil e o surrealismo (aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950). *Organon*, vol. 8, n. 22, Porto Alegre, 1994, p. 23-38.
- FIORIN, José Luiz. Para ver com palavras. *Revista Língua*, n. 97, novembro de 2013. Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos/97/para-ver-com-palavras-301015-1.asp>. Acesso em 20 de junho de 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

- FRANCHETTI, Paulo. “O sexo dos anjos”. *Germina Literatura*, v. 2, n. 3, julho/agosto de 2006. Disponível em http://www.germinaliteratura.com.br/enc2_pfranchetti_ago06.htm. Acesso em 24 de maio de 2016.
- FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneio”. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, 2002.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Tradução Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GILSON, Étienne. *O espírito da filosofia medieval*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. “O redescobrimto do Brasil” e “A construção do homem novo”. In: _____; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 109-166.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso”. *Papéis Avulsos*, 27, Rio de Janeiro, 1996.
- HAN, Byung-Chul. *A agonia de Eros*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. 9 ed. Lisboa: Cotovia, 2003.
- INFANTE, Ulisses: “Baudelaire em Murilo”. *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102, 2010, p. 117-146. Disponível em <http://www.agalia.net/component/k2/item/download/22.html>. Acesso em 22 de abril de 2016.
- JUNG, Carl. *Resposta a Jó*. Tradução Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6 ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LOUREIRO, Jayme Eduardo. A formação de um *enfant terrible*: poetização e resistência em *A idade do serrote*. Tese. Doutorado em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22032010-155733/pt-br.php>. Acesso em 18 de julho de 2016.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã - surrealismo e marxismo*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. “Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário”. In GINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 839-845.

MAULPOIX, Jean-Michel. « Tu es la ressemblance... Hommage à Paul Eluard ». Disponível em: <<http://www.maulpoix.net/eluard.htm>>. Acesso em 23 de junho de 2014.

MENDES, Murilo. “Não quero ser popular”. *Veja*, São Paulo, n. 209, p. 3-5, 6 set. 1972. Entrevista a Leo Gilson Ribeiro.

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

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996.

_____. “A comunhão dos Santos”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, jan. de 2001a, p. 65-69. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5114/4817>. Acesso em 21 de abril de 2016.

_____. “Breton, Rimbaud e Baudelaire”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, jan. de 2001b, p. 47-51. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5111/4814>. Acesso em 21 de abril de 2016.

_____. “Cordeiros entre lobos”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, jan. de 2001c, p. 53-57. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5112/4815>. Acesso em 21 de abril de 2016.

_____. “Prendam o Papa!”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, p. 59-63, jan. de 2001d. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5113/4816>. Acesso em 22 de abril de 2016.

_____. “Invenção de Orfeu”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 515-520.

_____. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

_____. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

_____. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014c.

MEREZHKOVSKY, Dmitry. *Sur le chemin d'Emmaüs*. Tradução M. Dumesnil de Gramont. Paris: Bossard, 1922. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112070239824>. Acesso em 2 de dezembro de 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In *Razão do poema*. Ensaios de crítica e estética. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

MEYER, Augusto. *Ensaio escolhidos*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

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

_____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. Posfácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 140-154.

_____. “Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930”. *O eixo e a roda*: v. 19, n. 1, 2010, 39-56.

_____. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial* (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). Tese. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH, USP, São Paulo, 1998, 193f.

NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *A chama dupla – amor e erotismo*. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

PÉCORA, Alcir. “A musa falida”. *Peixe elétrico*, n. 1, n.1, 2015, s/p. Disponível em www.peixe-eletrico.com. Acesso em 19 de maio de 2016.

PETRARCA. *Rimas*. Tradução e apresentação Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand, 2003.

PIGNATARI, Décio. “nova poesia: concreta (manifesto)”. In: _____; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 67-70.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RECKERT, Stephen. “Fortuna e metamorfose de um topos”. In RECKERT, Stephen; CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa: tempo, solidão, hermetismo*. Lisboa: Moraes, 1978.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Luciano Rosa da Cruz. *Onde a aurora é crepúsculo: modernidade com tradição na poesia dos anos 1940-50*. Tese. Doutorado em Literatura Brasileira. FL, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013, 186f.

SCAGLIONE, Aldo. “Petrarchan Love and the Pleasures of Frustration”. *Journal of the History of Ideas*, vol. 58, n. 4, 1997, p. 557–572. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3653960>. Acesso em 17 de maio de 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução Márcia Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna – lições de literatura no Brasil (1937-1942)*. Estabelecimento de texto Paola Montefoschi e tradução Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual”. In _____; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 71-108.

BIBLIOGRAFIA

Primeiras edições de Murilo Mendes:

Poemas. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.

História do Brasil. Rio de Janeiro, Edição de Ariel, 1932.

Tempo e Eternidade. Porto Alegre: Globo, 1935. Em parceria com o poeta Jorge de Lima

O Sinal de Deus. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1936.

A Poesia em Pânico. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

O Visionário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.

As Metamorfoses. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

Mundo Enigma. Porto Alegre: Globo, 1945. Inclui os poemas de *Os quatro elementos*.

O Discípulo de Emaús. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

Poesia Liberdade. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

Janela do Caos. Paris: Imprimerie Union, 1949.

Contemplação de Ouro Preto. Rio de Janeiro: MEC/Imprensa Nacional, 1954.

Poesias. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959 (reúne os livros anteriores, exceto *O sinal de Deus* e *História do Brasil*).

Siciliana. Roma: Sciascia, 1959.

Tempo Espanhol. Lisboa: Moraes Editora, 1959.

A Idade do Serrote. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

Convergência. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Poliedro. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

Retratos-Relâmpago: 1ª série. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

Póstumos:

Ipotesi. Milão: Guanda, 1977.

Transistor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Janelas Verdes (primeira parte). Lisboa: Galeria 111, 1989.

Inéditos incluídos na edição *Poesia completa e prosa*, da Nova Aguilar:

O sinal de Deus – 1936

O infinito íntimo – 1948-1953

Quatro textos evangélicos – 1956

A invenção do finito – 1960-1970

Carta geográfica – 1965-1967

Espaço espanhol – 1966-1969

Janelas Verdes (segunda parte) – 1970

Conversa portátil – 1971-1974

Retratos-Relâmpago: 2ª série – 1973-1974

Papiers (originais em prosa e verso, em francês)

Sobre Murilo Mendes:

AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.

ALONSO, Dámaso. “Poemas de Murilo Mendes”. *Revista de Cultura Brasileira*, n. 1, Madrid, jun. 1962.

_____. “Siete poemas inéditos de Murilo Mendes”. *Revista de Cultura Brasileira*, n. 12, Madrid, mar. 1965.

ANDRADE, Fábio de Souza. “Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o tempo e a eternidade”. *Ipotesi - Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, UFJF, MG, v. 6, n. 1, p. 97-103, 2002.

_____. “Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências”. *Revista de Letras Fundunesp*, São Paulo, v. 33, p. 199-220, 1993.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timpone Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2001.

BRITO, Tarsila Couto de. *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o mundo substantivo”. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FREUD, Sigmund. “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (‘O caso Schreber’)”: *Artigos sobre técnica e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIMARÃES, Júlio Castanon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

LIMA, Alceu Amoroso. “A reação espiritualista”. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americano, 1969, v. 4, p. 293-294.

_____. “Ismael e Murilo: do essencialismo ao poliedrismo”. *Memórias improvisadas*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 109-111.

LIMA, Luiz Costa. “Da dispersão à intensidade”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 13 de maio de 2001, caderno Mais!. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200110.htm>. Acesso em 09 de outubro de 2012.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes poeta e prosador*. São Paulo: EDUC, 2001.

MASSI, Augusto. “Murilo Mendes: a poética do poliedro”. In: A. Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. S.Paulo: Memorial; Campinas: Ed. Unicamp, 1995, v.3.

MENDES, Murilo. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano: EDUSP, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “À beira do antiuniverso debruçado, ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes”. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. “Notas para uma murilosopia”. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

_____. “A pulga parabólica”. In: *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. Os quatro elementos: *o lirismo dialético de Murilo Mendes*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOURA, Murilo Marcondes. “Os anjos tutelares de Murilo”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 13 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200109.htm>>. Acesso em 06 de março de 2013.

_____. “Os jasmims da palavra jamais”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes crítico de arte*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Murilo Mendes: o ciclone habitado. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*. Belo Horizonte: 2001. Disponível em: < [http://www.letas.ufmg.br/cesp/textos/\(2001\)03-Murilo.pdf](http://www.letas.ufmg.br/cesp/textos/(2001)03-Murilo.pdf) >. Acesso em 06 de março de 2013.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Itinerário poético de Murilo Mendes”. *Revista do Livro*. INL. a. 4, n. 16, Rio de Janeiro, dez. 1959, p. 61-73.

_____. “Prosa de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *Transistor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Bakhtin, Murilo, prosa/poesia”. *Estudos Avançados*, v. 12, n.32, 1998. Disponível em <http://200.144.183.67/ojs/index.php/eav/article/view/9040/10598>. Acesso em 09 de outubro de 2012.

Geral (seleção):

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola – ensaio de métodos e limites estilísticos*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *The art of biblical poetry*. Edinburgo: T&T Clark, 2000.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- BENICHOU, Paul. *L'écrivain et ses travaux*. Paris: José Corti, 1967.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA do peregrino. Comentários de Luís Alonso Schökel. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luís. “Três versões de Judas”. XXXX. Disponível em: <<http://www.institutohypnos.org.br/?p=3740>>.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BRIK, O; TINIANOV, I; CHKLOVSKI, V. e Outros. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre, Globo, 1978.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Ateliê Ed./ANPOLL, 2005.
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 111-145.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1993.
- CÁRDENAS, Luciano Jaramillo. *Ahora entiendo! Hermenéutica bíblica*. Miami: Editorial Vida, 2005. [Epub Edition: julho 2012]
- CARREIRA, José Nunes. *Cantigas de amor do Oriente antigo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- DE QUINCEY, Thomas. *Judas Iscariotes*. Lisboa: &etc, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- GILSON, Étienne. *Dante et Beatrice: études dantesques*. Paris: Librairie Philosophique, 1974.
- GUIA para ler a Bíblia. Apelação: Ed. São Paulo cop. 1997
- GUTIERREZ, Gustavo. *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. “Trajetória de uma poesia”. In: BRAYNER, Sônia (org). *Manuel Bandeira - fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 142-197.
- HORTA, Luiz Paulo. *A Bíblia: diário de leitura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. [Edição digital: novembro de 2011]
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Séclo XXI, 1997.

- LAFETÁ, João Luiz. “Leitura de ‘Campo de Flores’”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 11, p. 113-124. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br>. Acesso em 17 de abril de 2013.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2004.
- LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Edusp; Campinas: Pontes, 1995.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- _____. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- _____. *A forma informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. “As humanidades, hoje”. In: DIAS, Inês; FREITAS, Manuel de (ed.). *Cão Celeste*, nº 8, 2016, Lisboa, p. 33-40. Disponível em: https://www.academia.edu/26000525/As_Humanidades_hoje. Acesso em 3 de outubro de 2016.
- MORAES, Eliane Robert. “A erótica literária no modernismo brasileiro”. In XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. *Tessituras, Interações, Convergências*. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/ELIANE_MORAE_S.pdf.
- _____. (org). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- NEVES, Joaquim Carreira das. *Evangelhos sinópticos*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2002.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. 3 ed. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1983.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, Volume V de Obras Completas.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução e notas Pinharanda Gomes. 6 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- _____. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas J. Cavalcante de Souza. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.
- RADEMAKERS, Jean. *Deus, Job e a sabedoria*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- RANCIERE, Jaques. *Mallarmé – La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *O cancionero de amigo*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- SALINAS, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1958.
- _____. *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1961.
- _____. *Reality and the poet in spanish poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1940.
- SIMMEL, Georg. *Fragmento sobre o amor e outros textos*. Lisboa: Relógio d’Água, 2004.

SIMPSON, Pablo (org.). *O rumor dos cortejos* – poesia cristã francesa do século XX. São Paulo: Editora FAP-Unifesp, 2012.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

YALOM, Marilyn. *A history of the wife*. New York: Perennial, 2002.