

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

CARLOS EDUARDO ORTOLAN MIRANDA

Os quatro elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CARLOS EDUARDO ORTOLAN MIRANDA

Os quatro elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de mestre em
Literatura Brasileira sob a orientação do Prof. Dr.
Murilo Marcondes de Moura.

São Paulo

2009

SBD-FFLCH-USP



318834

O oposto chega sempre - Murilo Mendes

Para Maria Rita Kehl, poderosa exorcista, destruidora de ilusões

Agradecimentos

Seriam infinitos, como a injustiça do esquecimento, sempre tão ineludível quanto imperdoável.

Agradeço à Capes, cuja Bolsa de Mestrado propiciou a realização deste trabalho.

A Davi Arrigucci Jr., modelo de intelectual e professor, inspirador em tantas leituras, e a partir de cuja amistosa conversa o processo que gerou este texto se iniciou.

À Profa. Yudith Rosenbaum e ao Prof. Fábio de Souza Andrade, pelas argutas sugestões no exame de Qualificação, que contribuíram decisivamente para os rumos desta dissertação.

À Flávia Galvão, ao Dr. Mário Galvão (letrado borgeano, memorioso Funes, o mais vidente de todos nós), Mauro Braga, Geraldo Moreira Prado, esse Sartre sertanejo, enfim, a todos os amigos cariocas que me provaram que a cidade não é só mais maravilhosa que o carinho, amor e ternura que sempre tiveram por mim.

Ao Caio, irmão em qualquer acepção dicionarizada do termo.

A Mauro Avancini Jr. (e família), amigos para além da literatura.

A Ari Alves Pereira, que quiçá um dia aprenda a jogar xadrez.

A Evandro Affonso Ferreira, escritor, livreiro e amigo, (a ordem deve ser a inversa, mas o humor do romancista é irascível) em cuja loja descobrimos tantos autores e trocamos vasta experiência de leitura e desafogamos as amarguras da alma, vai o meu abraço.

A Márcio Suzuki, Marta Kawano, Roberto Bolzani, Franklin Leopoldo e Silva, Maria Lúcia Cacciola, Maria das Graças, Caetano Plastino, João Vergílio Cutter, Andrei, Vaczi, Fernando Matos, Sílvio Rosa, Rodnei Nascimento, Luiz Repa, Gilberto Tedéia, Anderson Gonçalves, Márcio Sattin, Valter José Maria, Marta Gondo e Ana Lima Cecílio, e todos os colegas e mestres da Faculdade de Filosofia.

A Manuel da Costa Pinto, a Alcino Leite Neto e à Josélia Aguiar, amigos e companheiros no jornalismo.

À Fábria Alvim, que se inicia no caminho das Letras, já com sobrenome de poeta.

Aos poetas Fábio Weintraub, Donizete Galvão, Priscila Figueiredo e aos confrades do Sabadoni.

À Déa Gorenstein, de coragem e sabedoria hebraicas, humor ferino, e desvelo fraterno, vai um beijo e desejo de força e saúde.

A Murilo Marcondes de Moura, meu orientador *lato sensu*, de paciência e generosidade infundas, por nossas tertúlias que transitaram por Ungaretti e Shostakóvitch, Drummond e futebol, o desamor e Goya, e que me transmitiu não só seu saber sobre Murilo Mendes e a literatura, mas sua paixão pela poesia e sua visão ética da vida, meu muito obrigado, com a certeza de que o diálogo intelectual e a amizade não se encerram neste capítulo.

À Magrelinha que, como o Luiz, é melodia.

À minha mãe.

Resumo

Miranda, Carlos Eduardo Ortolan. *Os Quatro Elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes*. 2009. 107 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O objetivo deste trabalho é empreender uma leitura monográfica de *Os Quatro Elementos*, livro de Murilo Mendes de 1935. A motivação inicial foi o caráter original da obra e a inexistência de investigação crítica a respeito do volume, temas que são abordados mais extensivamente na introdução. A seguir, passa-se à análise detida de alguns poemas do livro, em que se busca identificar alguns dos temas principais da lírica de Murilo Mendes (a religiosidade, o erotismo, a visão mitológica, a influência surrealista, o humor); aborda-se também algumas questões de cunho mais filosófico, mas centrais para a compreensão do poeta, como as da relação entre História e Transcendência.

Finalmente, a reflexão incide sobre o caráter original da obra de Murilo Mendes face seus contemporâneos do Modernismo, e intenta explicar o silêncio da crítica relativamente ao livro.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Modernismo. Literatura Brasileira.

Abstract

Miranda, Carlos Eduardo Ortolan . *Os Quatro Elementos: Murilo Mendes' dialectical lyricism*. 2009. 108 f. Dissertation (Master's Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Our work aims at presenting a monographic study of 1935 Murilo Mendes' book, *Os Quatro Elementos*. Picking that subject was motivated by original characteristics of the book, and also by the inexistence of critical inquiries regarding the piece. These particular aspects are analysed more extensively in the Introduction. Then, our study moves on to carefully analysing of some poems of the book, in which we try to identify some of the major themes of Murilo Mendes's poetry (religion, eroticism, mythological aspects, the influence of Surrealism, humour). It also adresses philosophical aspects that are central to the understanding of the poet, such as the relationship between History and Transcendence.

Finally, our analysis focuses on the unique character of Murilo Mendes' work in comparison to his Modernist contemporaries using that as means to explain the silence of our literary criticism about this specific masterpiece.

Keywords: Murilo Mendes. Modernism. Brazilian Literature.

Sumário

1) Introdução	08
<i>Manhã da vida</i>	10
<i>Os Noturnos</i>	13
<i>O Lirismo dialético</i>	28
<i>Mitologias ocultas: a solidão de Orfeu</i>	34
<i>A produção serial</i>	47
2) Alguns Poemas	54
<i>As anti-elegias</i>	54
<i>Os poemas urbanos</i>	64
<i>O problema do tempo: história e transcendência</i>	67
<i>As marinhas</i>	79
3) Conclusão	92
4) Referência bibliográfica	99

Os quatro elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes

1) INTRODUÇÃO

Poderíamos afirmar que *Os Quatro Elementos*, livro que Murilo Mendes escreveria em 1935, mas só viria a publicar em 1945, em conjunto com *Mundo Enigma*, é uma obra singular, no interior de um percurso poético inusitado, de um poeta originalíssimo. Não se trata de mera afirmação retórica: se muitos dos temas que atravessam a poesia muriliana encontram expressão em *Os Quatro Elementos*, o livro possui particularidades que o distinguem sobremaneira dos demais volumes escritos pelo nosso autor. Importaria, inicialmente, tentar compreender o que constitui esse caráter único do volume no interior do percurso poético de Murilo Mendes.

No que concerne ao aspecto formal, temos em *Os Quatro Elementos* uma predileção pelo poema curto, uma procura de concisão e uma intenção de clareza (nos limites em que a expressão “clareza” possa ser atribuída com justeza a um autor como Murilo Mendes), e a brevidade das formas parece indicar a tendência do poeta no período: em busca de um lirismo mais “puro”, que fugisse ao contágio dos males de seu tempo (que não eram poucos), Murilo Mendes opta por uma relojoaria poética da delicadeza, que a se comparar com outras artes, lembraria as gravuras (especialmente aquarelas, águas-fortes, marinhas) nas artes plásticas, ou as peças breves, camerísticas, na música.

O tom geral dos poemas também escapa ao *fortissimo* usual de Murilo Mendes, no qual somos atirados, a partir do primeiro verso, num campo de força alucinatório, intensamente lírico, muitas vezes violentamente realizado. Não se trata mais do ataque furioso de uma orquestra, mas do clima tranquilo de uma sonata para piano, para nos mantermos no plano da metáfora musical.

A forma breve e o tom comedido não parecem ser casuais ou uma escolha estética arbitrária, mas mais profundamente, correspondem a um estado de pacificação e a um momento de positividade e afirmação da obra de Murilo Mendes. Dito de forma inicial e muito grosseira, pois a análise mais detida dos poemas nos revelará tensões internas bastante complexas, é como se, em *Os Quatro Elementos*, a pretensão maior da poética de nosso autor, a saber, operar a “conciliação dos contrários a partir da suma da poesia” efetivamente

houvesse se atualizado. A harmonia do mundo, em sua relação oculta e musical entre o visível e o invisível, está, em vários momentos, realizada, e é representada pela obra poética.

Os Quatro Elementos da cosmogonia grega, e que batizam o volume, conformam, para além de campos ontológicos de divisão dos seres, regiões muito definidas da afetividade do poeta. Assim ao elemento ar correspondem a visada de sobrevôo, o ponto de vista elevado e abarcador da totalidade do real, na pretensão onisciente do poeta-visionário; a água, talvez o mais presente dos quatro elementos, num livro tão repleto de imagens marinhas, possui um sentido muito amplo, tanto evocando o desconhecido, o assustador, o nível do prodígio e do fantástico, a imaginação literária e amorosa, quanto pontuando, no plano da realidade imediata, a paisagem efetiva do Rio de Janeiro, onde vivia então o poeta; a pedra (que parece ocupar o lugar da “terra”), com sua natureza durável, localiza-se na reflexão acerca do tempo, como contraponto à impermanência das coisas, à efemeridade do tempo humano comparado ao plano da eternidade e da transcendência divinas (e não apenas isso; segundo Benedito Nunes, em seu estudo dedicado a João Cabral de Melo Neto, a imagem da pedra possui, na lírica muriliana, a função de mediadora entre o sonho e a poesia, ou como produtora de metamorfoses¹). Por último, o fogo, para além do elemento natural, associa-se, na combinação de tradição pagã e pensamento cristão, a princípio destruidor e atributo da divindade (“fogo divino”) e ecoa o mito de Prometeu, presença tão marcante na poesia de Murilo Mendes.

A combinação dos dois volumes, *Os Quatro Elementos*, de que aqui nos ocuparemos, e *Mundo Enigma*, publicados em sua forma original conjuntamente em 1945, já dá margem a algum comentário, pois cada um corresponde a duas das perspectivas centrais da poética de Murilo Mendes, ou seja, o embate entre uma concepção (ou persecução) de uma lírica pura, que refletisse um universo harmônico (mesmo que na “harmonia dos contrários”, conciliados graças ao engenho poético, o que talvez fosse justo aproximar da totalidade como abarcamento de todas as contradições, como na tradição do pensamento marxista), e o avanço da realidade histórica concreta, que cobra seu lugar na obra do poeta, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial.

Em alguma medida, portanto, *Os Quatro Elementos* e *Mundo Enigma* formam um par dialético, do otimismo e positividade do primeiro² ao amargor e negatividade do último,

1 Cf. Benedito Nunes, *João Cabral: a máquina do poema*, Editora UNB, Brasília, 2007, pp. 24-25

2 Ao menos como projeto e intenção, pois como veremos, a análise detida dos poemas revelará que o lirismo

antinomia que reflete uma tensão fundamental para a compreensão do desenvolvimento da poética muriliana.

Manhã da vida

Típico da atitude afirmativa, de uma poesia da positividade, que caracteriza grandemente o projeto de *Os Quatro Elementos*, é o justamente célebre “Mozart”:

Mozart

Manhã da vida

Asas no céu translúcido

Jardins de nuvens

Movidos pelo som,

Mozart aero-amigo!

Poeta sem véspera

Sem remorso

Nem sombra do crime

O mundo lavado

Se levanta com quatro anos cantando

Ó piano violino viola nuvem azul

Ó flauta e paz.

Sob a égide do espírito protetor de Mozart, compositor que se tornaria verdadeira obsessão para Murilo Mendes, e ocuparia um papel quase santificado em sua poesia, o poema, luminoso, repleto de imagens de uma felicidade tranqüila, é o perfeito exemplo do tom harmônico e pacificado que atravessa várias páginas de *Os Quatro Elementos*.

“Mozart” reflete uma experiência epifânica, um alumbramento na acepção de Manuel Bandeira, um instante de totalidade no qual o eu lírico submerge num oceano de beleza, e o universo parece dotado de sentido (no espírito do aclamado poema de Giuseppe Ungaretti, “Mattina”).

No plano do comentário e da mera referência, poder-se-ia dizer que o poema exprime a

dialético de Murilo Mendes traz em seu bojo grande carga de negatividade.

felicidade do poeta, ao deleitar-se com a música de Mozart, no prazer de uma bela manhã carioca (o que nem de longe parece absurdo: o contato apaixonado com a música de Mozart se dera efetivamente nesse período, e Murilo Mendes habitava, então, o Rio de Janeiro).

Ultrapassando um pouco a imediatez do aspecto referencial, “Mozart” nos apresenta alguns dos núcleos temáticos mais fundamentais e permanentes da poética de Murilo Mendes.

A experiência extática se dá numa manhã, mas não num amanhecer qualquer ou corriqueiro: a manhã é qualificada como “da vida”; trata-se, portanto, no nível simbólico, de uma origem dos tempos, ou do início de toda a existência, como se o começo da vida, a manhã primordial, se desse a partir da audição da música de Mozart. O compositor austríaco, como o poeta, é possuidor de dons extraordinários, é um operador de milagres, e a taumaturgia mozartiana corresponde ao início da vida, ou ao menos, da vida esteticamente iluminada e, portanto, harmônica e plena de significação. Isso parece ser reforçado pela afirmação de que Mozart é um “amigo” (de uma categoria também muito especial, já que se trata de um “aero-amigo”) e de um “poeta”. O “amigo” do poeta Murilo Mendes, Mozart, o músico elevado e delicado, portanto, correspondente ao elemento “ar”, é ele próprio um poeta. Um “poeta sem véspera”, ou seja, que se localiza na instância mitológica da origem, próxima da pureza da infância e do Paraíso antes da Queda. Confluem no poema a visão mitológico-cristã de um tempo originário, um tempo antes do tempo, em que a unidade, a paz e a harmonia existiam efetivamente, e a perspectiva estetizante de uma iluminação do sujeito, obtida por intermédio da poesia musical de Mozart. Todo o crime e remorso, ou seja, o pecado e o arrependimento, agulhão da consciência, têm passagem vedada ao interior do poema. Infância, manhã e luz unem-se numa celebração da pacífica, mas transformadora, beleza produzida pela audição da música mozartiana.

Todo o estilo do poema é vazado nesse registro de claridade e leveza, a partir de seu léxico: a seleção vocabular privilegia elementos aéreos, luminosos, translúcidos, como que num símile mimético da graciosa beleza da música de Mozart (“manhã”, “céu translúcido”, “nuvens”, “mundo lavado”). Estamos num universo de transparência, que se abre em beleza para o poeta em êxtase. A harmonia do mundo se desvela a partir da experiência estética advinda da harmonia musical, e essa confluência se revela no tom aéreo do poema, curto, sintético, delicado e camerístico.

Mimetizando a música de Mozart, o universo se anima a partir dela. Como nos casos em que a potência encantatória do poeta produz transfigurações na natureza das coisas, a música adquire capacidade taumatúrgica, ao potencializar, magicamente, o movimento universal. Na bela e surpreendente imagem “Jardins de nuvens”, tão ao gosto de Murilo Mendes, a combinação de elementos profundamente distintos, o ar das nuvens tornadas, como as flores, jardins, conduz à síntese lírica, e a novidade no plano ontológico é impregnada de movimento a partir da música. O poeta Mozart, como o poeta Murilo Mendes, é capaz de milagres, e o prodígio se revela quando o escritor recria e recombina os elementos naturais, que por sua vez são vivificados pela música mozartiana.

Por sua vez, ampliando o arco analítico, a experiência da música é a contraparte da estrutura harmônica do mundo. A harmonia musical é a representação estética da harmonia cósmica, e de ambas participa o poeta, que entrevê a verdade profunda da ordenação do universo guiado pelo anjo vicário, o amigo Mozart.

A coda do poema compõe-se da enumeração dos instrumentos da música de câmara até a afirmação da plenitude do estado de pacificação. A integração do sujeito se realiza, a tão buscada totalidade se atualiza, a unidade surge, e dessa imersão do sujeito na harmonia cósmica, da qual a harmonia musical é um símile, ou mais grave, participante em sentido grave, ontológico, sobrevém a paz. Não faz sentido imaginar, nesse instante, qualquer referência à história efetiva: “Mozart” se encerra numa experiência de transcendência, na qual a audição e o prazer estético desvelam o caráter obscuro do universo, e fragmentação do sujeito e sua separação radical das coisas parece ter fim. Consciência e cosmos, subjetividade e concerto dos seres encontram-se harmonizados, ao modo das diversas vozes dos instrumentos na composição musical.

No mesmo espírito de positividade e realização se encontra um poema como “Matinada”:

Bom Dia! Em Nome da Deusa
Cultivemos magnólias,
Cuidemos de pianolas,

Garantia das nações.
Vivam as mulheres bonitas,
Os arlequins da poesia,
Vivam os astros serenos
E Vênus ovo do mar.

Em que é perceptível o mesmo *pathos* solar e de completude que anima os versos de “Mozart”, já a partir do ar de contentamento, expresso pelo cumprimento que abre o poema; estão presentes também o elemento musical, representado pelas pianolas, murilianamente caracterizadas como “garantia das nações”; a música, como elemento de solidariedade e união dos povos, numa espécie de diplomacia estética, parece ser a mensagem expressa pelos versos de alegria serena e matinal, neste cântico jovial de amor pela vida, representado pelo cultivo das magnólias, flores exuberantes que são imagem constante na poesia de Murilo Mendes.

A poesia e o erotismo marcam presença, com as figuras dos arlequins (personagens da *commedia dell'arte* e do Carnaval, tão caras a Mário de Andrade, como epítomes da alegria e do desregramento, do prazer dos sentidos), as mulheres bonitas e Vênus, a deusa do amor. Mesmo os astros são qualificados como “serenos”, e todo o espírito da manhã muriliana se debate entre a jovialidade prazerosa, o gozo sensual, e a pacificação. Estamos, mais uma vez, num campo de plena realização e de total positividade, muito distante das reflexões graves e do tom apocalíptico que surgirão no decorrer do volume, em poemas que serão a contrapartida dialética do espírito matinal e harmônico das manhãs mozartianas.

Os noturnos

Se a imagem musical nos forneceu uma chave de acesso, ainda que certamente aproximativa e necessariamente matizada, a um tom mais geral do livro, que caracterizamos como, quanto ao nível formal, mais próximo da peça curta, da música de câmara, tão claramente exibido, tanto em tema, espírito e desenvolvimento, num poema como “Mozart”, é justo imaginar que a contrapartida, num autor que sempre almejou a totalidade, se encontre; fazemos menção aqui, a insistir ainda na música como pedra de toque, ao gênero representado pelos “noturnos”.

Os noturnos mais célebres da história da música serão, decerto, os compostos por Chopin, belíssimos, de um romantismo pungente, para alguns alcançando quase um paroxismo mórbido ou desesperançado. Vejamos se isso se dá nos “noturnos” murilianos que despontam no volume³.

Assim, lemos em “A Noite de Setembro”:

O céu revestiu uma couraça branca
Estrelas dançarinas de quinze anos
A lua orienta o navio
A pena do poeta
O coração e a cor das amadas
A lua é virgem
Lua abstrata
Ela participa do grande segredo

Aparece no céu inesperada mulher
Talvez a musa
Em outra idade em outra posição em outra dimensão.
Amemos.

O ambiente noturno parece naturalmente propício ao devaneio, ao tom filosofante: é o plano por excelência da reflexão, o horário da meditação, o espaço da intimidade e da quietude. Mas o noturno muriliano, já em sua abertura, mostra a que veio, com a nota dissonante do embranquecimento do céu, e a surpresa advinda do emprego do substantivo “couraça”. Não se trata de uma noite habitual, mas de uma ocorrência prodigiosa. Estamos, mais uma vez, num nível em que a natureza induz a consciência do poeta ao primado da

³ Apaixonado pela música, Murilo Mendes escreveria longamente – e com conhecimento e interesse inegáveis – sobre a matéria. Seus artigos sobre música, publicados no suplemento “Letras e Artes” do jornal carioca *A Manhã*, 1946 e 1947, foram publicados no volume *Formação de Discoteca*. Nos textos, o melômano Murilo Mendes orientaria o neófito para a aquisição de uma discoteca básica de música erudita. No caso de Chopin, um dos compositores selecionados, a escolha não recai sobre os *Noturnos*, por serem peças conhecidas em excesso: “Mas como é possível que haja algum amador, que ainda não tenha resolvido o “caso Chopin” do ponto de vista de seleção de discos, quero registrar aqui uma sugestão: aquele que não quiser comprar Chopin às toneladas escolha uma obra representativa do seu gênio, e não a toque de manhã à noite, para não acabar enjoando... Escolha, por exemplo, o monumento dos vinte e quatro PRELÚDIOS, ou então os Scherzi, ou as quatro Baladas, ou as duas Sonatas. Entre os inumeráveis Estudos, como decidir, se são todos admiráveis? E as Mazurcas de incomparável beleza e refinamento? (De passagem, indico um pequeno disco maravilhoso: Mazurca em Dó Sustenido Menor, na interpretação de Vladimir Horowitz, disco Victor 1327)”. Murilo Mendes, *Formação de Discoteca*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 38-39.

fantasia, do onírico e do surreal. A experiência, como veremos, também é epifânica; não mais diurna, matinal, e tendo como pano de fundo a música celestial de Mozart, mas natural (ou sobrenatural), numa noite encantada, inspirada pelas estrelas, pela lua, e metamorfoseada pelos poderes mágicos da inspiração poética.

Se o substantivo “couraça” poderia induzir, num primeiro momento, a um ligeiro (ou grave) desagrado, ainda mais quando aliado à inesperada “brancura” (lembre-se aqui as infundáveis discussões da crítica acerca do branco como imagem do Mal absoluto em Moby Dick, clássico romance de Melville), o poeta trata de, em nova guinada vertiginosa, introduzir uma imagem de alegria absoluta, na forma de “estrelas dançarinas de quinze anos”.

É importante lembrar que a imagem de um céu bloqueado tem um precedente poético célebre: aparecerá em pelo menos dois poemas de Baudelaire, como analisado no ensaio seminal de Eric Auerbach, “As Flores do Mal e o Sublime”; Murilo Mendes, leitor apaixonado da obra de Baudelaire, decerto não desconhecia os poemas do ciclo *Spleen*, e a assunção de que a sua “couraça” tenha surgido como antítese espiritual ao que ocorre nos poemas baudelairianos não é hipótese de todo absurda. Vejamos, seguindo os passos de Auerbach, muito brevemente como se o desenvolvimento do tema, em Baudelaire, de um céu bloqueado, e o que este implicaria, em sentido mais grave.

Em “Spleen IV”, escreverá Baudelaire:

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits:*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées*

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.*

*Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*

*[Quando o céu baixo e hostil pesa como uma tampa
Sobre a alma que, gemendo, ao tédio ainda resiste,
E, do horizonte todo enleando a curva escampa,
Destila um dia escuro e mais que as noites triste;*

*Quando a terra se torna em úmida enxovia
Onde a Esperança, como um morcego perdido,
Nos muros vai bater a asa tímida e fria
E a cabeça ferir no teto apodrecido;*

*Quando a chuva, a escorrer suas cordas tamanhas,
De uma vasta prisão as grades delineia,
E a muda multidão das infames aranhas
No cérebro da gente estende a sua teia,*

*Sinos badalam, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um rugido insolente,
Como espíritos que, sem pátria e vagabundos,
Começam a gemer recalcitrantemente.*

*- E enterros longos, sem tambor e sem trombeta,
Desfilam lentamente em minha alma; a Esperança,
Vencida, chora, e a Angústia prepotente avança*

E em meu crânio infeliz planta a bandeira preta.]⁴

O céu será caracterizado como baixo, carregado, e pesado como uma “tampa” (“Couvercle”), imagem repetitiva que não escapa, como de hábito, à arguta erudição de Auerbach, que destacará os seguintes versos de outro poema, justamente intitulado “Le Couvercle”, aduzindo o comentário: “As orações temporais descrevem um dia chuvoso com nuvens baixas e pesadas. Estão repletas de metáforas: o céu como uma tampa pesada fechando o horizonte, deixando-nos sem perspectiva na escuridão; a terra como uma masmorra úmida; a Esperança como um morcego esvoaçante preso entre paredes pútridas; as gotas de chuva como grades de uma prisão; e dentro de nós um povo emudecido de aranhas repulsivas, tecendo suas teias, simbolizam um desespero apático e profundo que se apodera de nós... No primeiro verso, o céu é comparado a uma tampa, à tampa de uma panela ou talvez de um caixão – embora a primeira comparação seja mais provável, pois em outro poema, “Le Couvercle”, Baudelaire escreve:

*Le Ciel! Couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.*

*[O Céu! Tampa negra da grande panela
Na qual ferve a imperceptível e vasta Humanidade.]⁵*

A imagem de Baudelaire, portanto, é de um céu diurno, que se apresenta como uma tampa, que bloqueia, de forma asfixiante, o movimento ascensional do espírito; a alma revolve-se no *spleen*, em volutas de tédio, entregue, pois, à experiência fundamental descrita por outro estudioso célebre da lírica moderna, Hugo Friedrich, como a da transcendência vazia: o poema de Baudelaire é, nestes termos, uma perfeita expressão estética de um drama fundamental da modernidade, aquele da angústia essencial de um sujeito fragmentado que, em situação de bloqueio, vê-se impedido (nos termos de Murilo Mendes) em sua “vocação transcendente”; toda a experiência descrita no poema de Baudelaire é de negatividade e de impotência, e o tédio advém da permanência no campo banal da mesmice burguesa, uma vez

4 Seguindo a magnífica tradução de Guilherme de Almeida, in *Flores das Flores do Mal*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1987, pp. 100-103.

5 Cf. Eric Auerbach, “*As Flores do Mal e o Sublime*”, in *Ensaio de Literatura Ocidental*, São Paulo, Livraria Duas Cidades- Editora 34, 2007, págs. 305-306.

que o céu, metáfora do plano do sonho e do ideal, pesa, de forma terrível, como uma tampa. A vitória final, no poema de Baudelaire, é da “atroz, despótica angústia”, que numa imagem poderosa, bela e terrível, “finca sua negra bandeira sobre meu crânio inclinado”; toda a natureza do poema de Murilo Mendes se dará na direção justamente inversa, ou seja, na da visão plena, de um céu translúcido, que se apresenta, em seu desfile e deslumbramento, como possibilidade de conhecimento ao sujeito, e como acesso ao plano da transcendência. Neste sentido, a imagem muriliana da “couraça” é tão mais surpreendente, já que despida de sentido bélico ou do peso do bloqueio de Baudelaire: tendo em si tão forte conteúdo semântico, e sendo carregada, via a tradição, como vimos, de tantas possibilidades negativas, a metamorfose efetuada pelo poeta, ao transformar a couraça num desfile de estrelas dançarinas, ganha muito em intensidade lírica e em positividade.

Sem relação sintática aparente, através de cortes abruptos, que constituem a estrutura do poema, lemos, de forma retrospectiva, que o céu está embranquecido por um inesperado balé de estrelas; o amante da dança que fugiu de casa, ainda menino, para contemplar o gênio bailarino de Nijinsky, vê, na brancura do céu, um cortejo de dançarinas adolescentes. Estamos pois em pleno registro de uma experiência de transcendência, no qual o limite do banal é ultrapassado pelo sujeito, invadido pela sensação de beleza e completude, que em muito o supera. Experiência mística, dirão alguns, iluminação profana, nas palavras de um materialista, como Walter Benjamin, o noturno de Murilo Mendes guarda muito pouca semelhança com a beleza musical entristecida⁶ do poeta-músico Chopin.

No próximo verso, somos informados que a “lua orienta o navio”, e quase nos rimos da aparente banalidade da informação fornecida. Pois é disto mesmo que se trata: o efeito jocoso se dá por ser este quase o único contato com a realidade efetiva, ou a única informação, em sentido estrito, que nos brinda o poema. A lua, efetivamente, orienta, ou orientou, no passado, os navios, mas o plano da afirmação inane é imediatamente contraposto ao que realmente importa, já que a lua tem outras funções: ela orienta, além dos navios que, supostamente o poeta contempla de sua janela, “a sua pena/ O coração e a cor das amadas”.

No melhor espírito do alto romantismo, a sutileza da ironia muriliana, ou, mais gravemente, apresentação de uma visão de mundo, na qual a lua, simultaneamente, tem a

6 Numa avaliação, claro, do senso comum e bastante pedestre acerca da música de Chopin, que era tida em outra conta pelo próprio Murilo Mendes, conforme a nota anterior.

função efetiva de orientação náutica e de reger destinos amorosos e de infundir efusões líricas, é de alta significação, e chave de uma idéia muito cara ao poeta, qual seja, a de comunicação entre as coisas e os seres, a de um universo poroso, no qual a passagem entre os pensamentos, as eras, as sensações e as substâncias é uma possibilidade efetiva. O universo mágico e onírico de Murilo Mendes se revela, como gracejo e como lirismo, na imagem da lua romântica.

O coração das amadas é orientado pela lua, e podemos extrair da imagem o *tópos* romântico da inconstância das paixões, da variação, quase astronômica (para não dizer astrológica) do querer das musas; se o bem-querer das amadas depende das variações lunares, surpreendentemente, num poema todo armado de inesperados, também a cor das musas depende da fase das luas, o que é de difícil intelecção. Tratar-se-ia da alvura clássica romântica da musa, ligada, pois, à brancura da lua? Ou, por outro lado, é o poeta, ele próprio, um inconstante, e a cor de sua amada varia conforme a lua? Ambas as leituras parecem razoáveis.

Se houve um resquício, ainda que ínfimo, de contato com a realidade, na informação náutica prestada pelo verso acerca da lua, o poeta parece se comprazer em pulverizar qualquer acesso ulterior ao campo do real nos versos que se seguem.

A lua é virgem

Lua abstrata

Ela participa do grande segredo

Qualificada, simultaneamente, como “virgem” e “abstrata”, temos, portanto, um movimento de desqualificação da lua como objeto concreto.⁷ A lua, de chofre, perde seu

⁷ A título de curiosidade, ou de análise comparada, o movimento perfeitamente antitético ocorre no belo poema de maturidade de Manuel Bandeira, “Satélite”, de *Estrela da Tarde*:

Fim de Tarde
No Céu Plúmbeo
A Lua Baça
Paira
Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,

caráter de concretude e realidade, de objeto astronômico, uma vez que “virgem” (a Lua real, o satélite, ainda não fora, efetivamente, “atingida” pelo homem na corrida espacial em 1935; mas era uma vestal bastante conspurcada, ao menos, pelas vistas sequiosas da observação científica), e “abstrata”, inteiramente conceito, plenamente entregue ao nível do sonho e do devaneio lírico. Não se pode ignorar, é evidente, o grau de relevância que assume o emprego de um adjetivo como “virgem” num poeta recém convertido ao catolicismo, como era o caso de Murilo Mendes.

Mas esse caráter virginal e abstrato da lua não possui apenas, como poderia parecer, um emprego instrumental, para a boa solução poemática. Não se trata de desontologizar a lua, destituí-la de seu caráter concreto, para que se instaure o plano onírico, e então a maquinaria do sonho celeste se instaure e o poema, como peça de bom artesanato poético, funcione. A lua, somos informados em tom oracular, de grande gravidade, e remontando à uma dicção muito cara ao poeta, aquela do oráculo, do profeta, que pode portanto se valer da frase curta, epigramática, mas sapiencial, “participa do grande segredo”.

O grande segredo, não nomeado, pairará, sobre o poema, como a lua. Somos tentados a crer que o poeta, leitor dos astros, cuja pena é conduzida pela lua e o coração pelas musas, é intérprete e decifrador de segredos, ou ainda, em chave cifrada, produtor deles, ao transmutar o mundo através do poder do verso e da imaginação.

Comparece, no fecho do poema, “inesperada mulher”. Duplamente inesperada, pois seu surgimento se dá, nada mais, nada menos, que no céu da visão poética. O próprio poeta duvida de quem seja, indagando-se de sua figura, pois talvez seja a musa. Talvez seja a

Não é agora o golfão de cismas,
O astro louco e dos enamorados.
Mas tão-somente
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas,
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si,
- Satélite.

Todo o esforço de Bandeira é, claramente, na direção inversa do poema de Murilo Mendes: trata-se de apreender a lua em seu aspecto inteiramente material e concreto, de coisa-em-si, despida de metáforas e fintas românticas. Um notável exemplo de duas extraordinárias faturas poéticas a partir de visadas perfeitamente antagônicas. Cf. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1990, pág. 316.

musa, e o movimento, agora, é de completa negatividade espaço-temporal: “Em outra idade em outra posição em outra dimensão”.

Ao verso anterior, segue-se o final do poema, o simples, “Amemos”. Lendo novamente em retrospecto, é como se a possibilidade do amor, ou ao menos, do amor nos termos pretendidos pelo poeta (“O amor é muito pequeno – Só se fosse todo o amor.”, dirá Murilo Mendes, em “No Cais”), não se pudesse se dar nos tempos de degradação em que vivemos. Novamente instaurando a visão dialética, tão necessária para a intelecção de uma poesia de tal importância, se o poema se instaura como uma dimensão onírica, surreal, lírica e afirmativa, ele é, simultaneamente, libelo contra a fratura do tempo presente, onde a musa não é possível, a lua apenas orienta os navios, e a banalidade dos seres e as coisas não inspira o estro poético.

É absolutamente impossível, aqui, não se valer de outro poema, cuja temática é precisamente a mesma. Em nossa opinião, de realização estética inferior, já que justamente as qualidades tão marcantes, que conformam a voz marcante da lírica muriliana, e que buscamos enfatizar na análise anterior, ou seja, os cortes muito abruptos, o tom velado e combinado de humor e gravidade, e o grau de absoluta surpresa, não aparecem, pelo menos no mesmo grau de intensidade, nos versos do poema justamente intitulado “A lua”.

Lua mulher

Há uma grande afinidade

Entre as musas a Virgem Maria e a lua

Talvez o demônio não tenha penetrado na lua

Talvez que a lua não seja tão bela
Como é vista da terra

Não é possível ser poeta sem a lua
A lua influi sobre a afetividade
Não é possível haver amor sem lua:
Sem a lua o mundo acabaria.

Que brancura de lua sobre a pedra.

Com efeito, “A Lua”, perfaz um par exato, ou é um poema-paráfrase, ao trazer em seu bojo o mesmo núcleo temático de “A Noite de Setembro”; tudo que aparece de forma velada ou esotérica, no poema anterior, aparece em “A Lua” da forma mais clara, como nítida e tranqüila meditação, distante pois do registro febril da inspiração e invasão onírica do noturno antes analisado. A lua é mulher, e há, pois, a afinidade entre ela, a musa e a Virgem Maria, afinidade esta agora afirmada, e antes apenas sugerida, por intermédio de versos muitos mais herméticos, em cortes velozes e inesperados.

A penetração, aqui, também adquire cunho nitidamente sexual: talvez o demônio não tenha penetrado na lua: a seguir-se o “silogismo” da “lógica” muriliana, nesse mundo de contigüidades e passagens inesperadas, se a lua, as musas e a Virgem Maria guardam semelhanças, todas elas são puras e guardadas do Pecado Original. A afirmação da brancura da lua é, portanto, ao mesmo tempo, a do caráter santo da Virgem Maria, e da castidade da Musa, isso tudo num plano dubitativo e hipotético, introduzido pelo advérbio “talvez”; se talvez o demônio não contaminou a lua, há esperança, tanto na Virgem, quanto na Musa, como no amor. “A Lua”, portanto, ilumina, e aqui não em sentido metafórico, as obscuridades interpretativas de “A Noite de Setembro”, apontando para um mesmo conjunto de temas e preocupações, e para uma visão de mundo muito particular do poeta, com suas correspondências inusitadas entre a amada, a Virgem Maria e o satélite natural da terra; mas satélite natural que, precisamente, por intermédio e recurso da intervenção lírica, é destituído de seu caráter de naturalidade, no caso do segundo poema, através da inclusão do dubitativo “talvez”, que introduz o campo da possibilidade e permite o acesso a uma região onírica em que as relações do mundo de pureza ideal, quase platonizante, do cristianismo

tingido de visão surrealista de Murilo Mendes possa se efetivar.

Embora os poemas de *Os Quatro Elementos* não contenham, como ocorre em *Mundo Enigma*, anotação precisa da data de sua feitura, o que impede uma análise biográfico-histórico mais acurada, o poema que se segue a “Lua” intitula-se, curiosamente, “Estrelas”; jocosamente, poder-se-ia afirmar que o poeta andava “no mundo da lua”, conforme reza o dito popular; voltando ao cerne da questão, parece mesmo que o pequeno grupo de poemas conforma, como, de resto, outras séries no conjunto do volume, uma tentativa de abarcar a totalidade do universo e da experiência humanas, intento já expresso pelo título da obra, o tão profundamente ambicioso *Os Quatro Elementos*.

Estrelas

Hás estrelas brancas, azuis, verdes, vermelhas.

Há estrelas-peixes, estrelas-pianos, estrelas-meninas,

Estrelas-voadoras, estrelas-flores, estrelas-sabiás.

Há estrelas que vêem, que ouvem,

Outras surdas e outras cegas.

Há muito mais estrelas que máquinas, burgueses e operários:

Quase que só há estrelas.

Encontramo-nos, novamente, no mesmo registro noturno de “A Noite de Setembro e “A Lua”. O objeto de escolha do observador-poeta, agora, são as estrelas, e é justamente isso que nos oferta o verso inicial: uma classificação, a partir das cores, muito simples e direta, da visão das estrelas no firmamento.

É claro que a taxionomia muriliana não se restringiria a uma observação naturalística do céu estrelado, e o segundo e terceiros versos já relembram a enciclopédia chinesa de Borges, e introduzem níveis de classificação os mais insólitos, para não dizer francamente impossíveis, ou apenas imagináveis, em suas associações incomuns, através do recurso da criação poética: “Há estrelas-peixes, estrelas-pianos, estrelas-meninas,/Estrelas-voadoras, estrelas-flores, estrelas-sabiás.”

O salto semântico não é de pouca monta, uma vez que da observação realista e natural da

cor efetiva das cores das estrelas, passamos a definições ontológicas de uma cartografia de estrelas, cujo único ponto em comum parece ser a de que nenhuma delas efetivamente existe (a não ser que se atribua existência às “estrelas-voadoras”, em sentido figurado, evidentemente). Numa estratégia poética que refinaria como projeto filosófico e estético em livros posteriores como *As Metamorfoses*, Murilo Mendes se compraz em combinar elementos díspares da natureza, como a afirmar que a passagem entre eles é possível, e realizável através da poesia: assim, para o poeta visionário, há, efetivamente, estrelas-peixes, estrelas-pianos (o piano, como símbolo da arte, e muitas vezes associado à imagem da mãe, figuras que surgem de forma obsedante na obra de Murilo Mendes); numa leitura mais simplista, a observação fortuita da forma das estrelas pode sugerir, como no jogo infantil, similitudes e parecenças, e não é casual que as constelações tenham recebido nomes a partir de procedimentos similares; tomado mais a sério, o procedimento revela, mais profundamente, a possibilidade de reversibilidade e transformação entre os seres, caráter percebido pelo poeta e empregado, através de procedimentos combinatórios, como estratégia de produção poética e de transformação das relações naturais entre os seres.

Ainda mais, há estrelas que “vêem e que ouvem”, enquanto outras são “surdas e cegas”. Estabelece-se, portanto, mais uma possibilidade impossível, se o oxímoro não parecer excessivo: a comunicação entre os homens e as estrelas, ou entre elas próprias, não é uma alternativa a ser descartada. Para além do fato de, na classificação muriliana, as estrelas englobarem peixes, flores, meninas, pianos, pássaros, ou seja, seres aquáticos, alados, terrestres, humanos, objetos feitos pelo homem, e elementos naturais, ou seja, as “estrelas” do poema correspondem, precisamente, a um mostruário, ao menos em intenção inclusiva, dos *Quatro Elementos* sugerido pelo título do volume.

Há muito mais estrelas que máquinas, burgueses e operários:
Quase que só há estrelas.

Sentenciam os versos finais do poema. Com os quais concordaríamos sem grande problema, não fora o ano de 1935, e aqui se fizessem necessárias algumas considerações.

É claro que, do ponto de vista quantitativo, o número de estrelas (as reais, já que no caso das estrelas-piano e meninas murilianas talvez infelizmente não se dê o caso) sobrepunha, e ainda o faz, em muito, a quantidade de máquinas, burgueses e operários. O que salta aos

olhos, de imediato, é o emprego de uma linguagem técnica: o poeta está a se valer do jargão sociologizante das esquerdas socialistas, marxistas ou materialistas, em chave nitidamente irônica ou provocativa.

Não se pode perder de vista que se vivia um período de extremada polarização ideológica, sendo as escolhas, para o intelectual consciente do período, ou a adoção do radicalismo de direita, expresso pelo fascismo italiano e o nazismo alemão, que mostraria suas garras na Guerra Civil Espanhola e no Franquismo, e no caso nacional no Integralismo e na ditadura de Vargas, ou, por outra, a opção pela via socialista, e ao alinhamento com o marxismo e a Revolução de 17 e o modelo soviético. Para além dessas “soluções”, houve um recrudescimento do pensamento católico, em geral de cunho conservador, representado no Brasil por pessoas como Otávio de Faria, Gustavo Corção e a posterior conversão de Alceu Amoroso Lima.

Eterno insatisfeito, Murilo Mendes julgava-se um “socialista no interior dos católicos, e um católico no interior dos socialistas”. A atitude fundamental de Murilo, a se tomar com seriedade versos como os de um poema como “O Utopista”, é de ser, com perdão da expressão popular, francamente do “contra”:

Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
Que só de pão vive o homem
Que não há um outro no mundo.

O humor muriliano, destacado por Manuel Bandeira⁸, subverte o sentido natural atribuído ao vocábulo “utópico”, normalmente associado (até pela sua etimologia, de “não lugar”) ao campo da impossibilidade; no “Utopista” muriliano, a viragem se dá, pois é justamente a

8 Cf. Manuel Bandeira, “O humor na moderna poesia brasileira”. In: *Obras completas* II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 1290.

crença do senso comum, com suas certezas banais, sua ausência de imaginação, seu materialismo mais chão e sua carência de potência lírica que recebe a crítica habitualmente enviada aos sonhadores, místicos e poetas, ou seja, aos “utópicos”; a piada de Murilo Mendes, ao se revelar do “contra”, reafirma seu desconforto e descompasso face ao espírito materialista e positivista do século, este sim, julgado e condenado pelo poeta como “utópico”. “Nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus” (segundo o Evangelho de São Mateus); a crença do “Utopista”, é, portanto, falta de fé nos Evangelhos, e Murilo Mendes pratica, novamente, a mescla estilística, nos termos de Auerbach: a partir do elemento do humor, de um estilo retórico sem maiores adornos, o tema é, mais uma vez, radicalmente elevado, pois se trata de uma reflexão acerca do valor da arte, do amor, da verdade da Fé e da liberdade essencial da condição humana. Gravidade reflexiva e tom humorístico, crítica social ao materialismo em forma de inversão jocosa a partir do recurso da retórica rebaixada e da mescla do estilo, o “Utopista” exemplifica o caráter provocador e contracorrente do espírito muriliano.

A partir da leitura de outros poemas do volume, e do conjunto de sua obra poética, aduzindo-se os aforismos de *O Discípulo de Emaús*, nos quais uma “filosofia” muriliana mais consistente pode ser extraída, é justo afirmar que, se o poeta jamais foi insensível para a questão social, também nunca se alinhou com a chamada poesia engajada ou participativa que se fazia no período (veja-se, por exemplo, a lírica realizada, na época, por poetas como Auden, ou Lorca, ou ainda Brecht, que se encaminhava no sentido de uma voz participativa, de um enfrentamento corajoso da matéria política); *Os Quatro Elementos*, nesse sentido, se orientam na direção precisamente oposta, e a provocação muriliana, para além do mero efeito cômico da piada, é também uma declaração estética de princípios, e uma profissão de fé, uma crença nos poderes efetivos da poesia como resistência.

O pequeno conjunto de “Noturnos” murilianos, portanto, mesmo na breve análise que buscamos apresentar, já pode indicar questões centrais de sua atitude poética, e uma apresentação de uma cosmovisão, de fundamentos éticos e de uma estética, que só fariam se desenvolver e agudizar no transcorrer de sua obra: a crença no poder da arte como resistência ao avanço da barbárie, a poesia e a imaginação como antídoto ao materialismo mais sórdido e ao empobrecimento do espírito humano, a idéia de comunicação, ou correspondência, entre os planos ontológicos, vicariamente manipulados pelos sortilégios verbais da palavra, a busca incessante do amor através da figura da Musa, a visão,

personalíssima, de um catolicismo renovado, todos os temas que encontrariam, renovadamente e sempre, reelaborações e *ritornelos* na lírica muriliana, já se encontram, em forma embrionária, em seu pequeno conjunto de “Noturnos”, como sua sintaxe vertiginosa, seus cortes inesperados, suas imagens sempre próximas do plano do absurdo, como se o poeta habitasse um universo muito particular, para o qual nos convidasse a contemplar, pastor-pianista, estrelas-meninas. Os tempos se endureceriam, e o lirismo delicado de *Os Quatro Elementos* (que mesmo em seu interior, como veremos, já mostra as marcas da fratura da História), assumirá outras formas, ou se tingirá de cores mais negras, ou de um tom de profeta apocalíptico. Essa, aliás, será uma encruzilhada a ser enfrentada por grande parte da lírica moderna brasileira, como a opção deliberada (e tão duramente criticada, pelos setores mais engajados) por uma poesia mais “pura”, no caso de Manuel Bandeira, ou no enfrentamento direto da questão social do Drummond de *A Rosa do Povo*, ou dos posteriores projetos poéticos de João Cabral e Ferreira Gullar.

De toda sorte, a opção de Murilo Mendes, já em 1935, se situava no olho do furacão, e optar entre lírica e sociedade, mal parodiando o título do célebre ensaio adorniano, não era, propriamente, uma escolha para um intelectual consciente, mas um imperativo ético. Ética e estética são uma e mesma coisa, apregoava Wittgenstein alguns anos antes, em anos de crise igualmente aguda. É sob esse pano de fundo que temos, pois, de julgar as decisões artísticas, não apenas no plano do capricho ou no do camafeu bem soante do bibelô, da artesanaria bem acabada da oficina hábil, mas de suas conseqüências e gravidade num mundo em ruínas e que se julgava, com grau não tão improvável de acerto, à beira do colapso total do que julgamos a civilização ocidental, no período que historiadores como Hobsbawn convencionaram alcunhar “A Grande Guerra Mundial.”, um conflito que se estenderia, pois, com um longo interregno entre os anos de 1918 a 1939, de 1914 a 1945. Voltaremos a discutir o tema, e suas implicações a partir da adoção da posição muito pessoal de Murilo Mendes, de seu catolicismo estetizante, com tintas de Surrealismo, na seção “História e Transcendência”.

O lirismo dialético

A análise do poema que abre o volume, “Pirâmide”, tornará mais claro o caráter dialético

do volume, em que coexistem forças antitéticas e registros culturais, estéticos e filosóficos dos mais variados, quando não claramente contraditórios, já que uma das funções maiores do poeta, segundo a concepção muriliana, é justamente realizar a harmonia oculta, através da conciliação dos elementos díspares da realidade.

Pirâmide

Sozinho no monumento dos séculos
Consulto meu cérebro
Eu sou tudo que foi, que é e que será.
Da minha cabeça a vida sai armada
Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim
Meus olhos convergem para todas as coisas
Que de todos os lados convergem para mim.
Personagem de enigma
Assisto às idades desfilarem
Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo
Personagem de enigma
Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar
Julgando tudo e todos eu me julgarei.

O poema se abre num tom elevado e contemplativo, em que o sujeito lírico exprime sua solidão no monumento dos séculos, ou seja, a pirâmide do título. A pirâmide instaura um local de elevação: trata-se, portanto, de matéria grave, insinuada pelo caráter “monumental” do espaço do poema.

Se o tom inaugural do eu lírico é de reflexão e sua posição elevada, a altitude da pirâmide sugere um ponto de vista privilegiado, um acesso à visão mais ampla (no limite, como veremos, total) das coisas. A pirâmide é um mirante para a consciência e percepção oniscientes do eu lírico, um tema presente em diversos poemas da obra de Murilo Mendes, como surgira já em seu primeiro livro, datado de 1930, *Poemas*, na “Cantiga de Malazarte”:

Não desprezo nada que tenha visto,
todas as coisas se gravam para sempre na minha cachola.
Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
destelho as casas penduradas na terra,

tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.
Desloco as consciências,
a rua estala com os meus passos,
e ando nos quatro cantos da vida.
Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
não posso amar ninguém porque sou o amor,
tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
e a pedir desculpas ao mendigo.
Sou o espírito que assiste à Criação
e que bole em todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo.
Nada me fixa nos caminhos do mundo.

O Malazarte, oriundo da tradição folclórica brasileira, é uma personagem de natureza brincalhona, anárquica, um Macunaíma *avant la lettre*, e como o anti-herói de Mário de Andrade, cheio de espertezas, fintas e malandragens. Ao se identificar com a figura folclórica, o espírito libertário de Murilo Mendes reafirmará o seu inconformismo e sua ânsia pelo absoluto. Entretanto, o gracejo moleque é temperado de seriedade mística e filosófica.

Dotado de onisciência e uma curiosidade infinita, o Murilo-Malazarte, bem ao gosto do coloquialismo modernista, guardará “tudo em sua cachola” embora “longe como o diabo”, e o tom prosaico do substantivo insere a nota local da fala brasileira num poema de assunto elevado mas de estilo mesclado, no qual se coadunam linguagem de extração popular e ressonâncias bíblicas.

Malazarte está em toda a parte, conhece todos os caminhos, esteve nos “quatro cantos do mundo”, e “desloca consciências”. A capacidade de transformar a consciência, de deslocar a percepção de seus eixos mais habituais, da vida cotidiana e da razão instrumentalizada, é atribuída por Murilo Mendes ao Malazarte-Murilo, poeta de sabedorias e humor, generosidade para os desvalidos, erotismo e provocação contra o conformismo e a sensaboria da vida prosaica. O Malazarte reúne, malandro e sábio, reverente face à Criação e desejoso dos corpos femininos, dono de alma ecumênica, desarticulado em uma miríade de planos e pólos antitéticos, muito da visão muriliana da atividade poética, e exprime, para além disso, seu desejo de conhecimento e seu projeto de humanidade, no qual o mendigo, o

soldado vencido, o herói vagabundo serão saudados pelo poeta, e terão assim restituída sua dignidade.

Alguns dos temas presentes em Malazarte, como a capacidade mágica de transporte por planos múltiplos, a visão de sobrevôo, o elemento do erotismo, e o toque de humor, de sabor modernista, aparecem, na edição original de que *Os Quatro Elementos*, em um poema intitulado “Aladim”, e que viria a ser suprimido nas versões posteriores da obra:

Atravessei facilmente os arcanos divinos
Dei a volta aos anéis de Saturno
Recebi o talismã da Pérsia
E beijei a grande dançarina do mar
Até que exausto caí num bonde
Entre um menino pálido com uma cicatriz na testa
E uma senhora gorda com um chapéu de plumas

Personagem fabuloso das Mil e uma Noites, ao modo do brincalhão Malazarte Aladim tem o dom de sobrevôo, num grau inimaginável, chegando, como cosmonauta *avant la lettre*, a “dar a volta aos anéis de Saturno”; Aladim também tem a chave de mistérios, pois penetra os segredos divinos, do que se orgulha, zombeteiro e gabola, o que se deduz a partir do advérbio “facilmente”; Rouba um beijo à grande bailarina do mar e “recebe o talismã da Pérsia”. O herói fabuloso, versão oriental revisitada do Malazarte nacional, cansado, humaniza-se e “cai num bonde”, e os últimos versos, que poderiam descrever uma cena corriqueira de uma tarde carioca, descrevem uma menino pálido e chapéu com plumas de uma obesa senhora burguesa. Imaginação vertiginosa e realidade prosaica se imiscuem sem cesuras na queda vertiginosa do herói oriental, o que faz todo a surpresa e gosto das aventuras de “Aladim”.

Os temas centrais dos poetas-Malazarte e Aladim reaparecerão, em chave cifrada, na gravidade e obscuridade de “Pirâmide”, o que já indica uma linha de continuidade entre os poemas, formalmente muito distintos, mas que mantêm o tom reflexivo, a ânsia de

totalidade e de visão onisciente, a partir de um ponto de vista privilegiado: num caso, os vãos de Malazarte e Aladim, no outro, a localização no topo da pirâmide.

Não se deve perder de vista que a imagem da pirâmide remete, até ao se pensar em seu processo efetivo de construção, a um movimento ascensional, da base para o topo: a pirâmide funciona como um símile do aperfeiçoamento do espírito humano (diz-se “elevação”) e é um elo de ligação entre a terra e o céu, ou seja, ainda no plano simbólico, entre o plano mundano e a esfera da transcendência: a pirâmide pode funcionar, nessa leitura, como imagem da passagem do profano para o sagrado, da elevação do espírito para o nível da transcendência.

Se o espaço do poema inspira um tom contemplativo e elevado, ele também apresenta, em termos temporais, o aspecto de permanência. Por definição, um monumento é algo que, destinado a celebrar um evento ou pessoa, pretende furtar-se à ação corrosiva do tempo. Nesse sentido, as pirâmides são monumentos *par excellence*, pois sua imensa longevidade, de obras quase indestrutíveis, constituindo uma espécie de desafio aos séculos. O monumento, enquanto resistência ao tempo e desafio do efêmero, repõe a questão da gravidade da matéria a ser tratada no poema. Tempo e espaço são enfrentados pelo monumento, que se eleva fisicamente, relativamente ao último, e oferece sua permanência como contraponto à passagem do tempo, no que toca ao primeiro. Elevado e permanente é, portanto, o local do poema. Lembre-se aqui a relevância da imagem do local elevado na lírica muriliana, com as montanhas que povoam sua obra (e sua terra natal, Juiz de Fora).

Saltando uma linha, temos o verso “Eu sou tudo que foi, que é que será”, ou seja, nossa personagem apresenta-se sob o índice da eternidade, atributo por excelência do Deus judaico-cristão (“eu sou o Alfa e o Ômega, o início e o fim”, profere Deus no Gênesis). Abre-se uma primeira possibilidade de identificação, a saber, o poema trataria do tema teológico da solidão de deus, que de sua “localização”, em sentido metafórico, elevada, contemplaria o espetáculo da história, o desenrolar do “desfile das idades”. O verso imediatamente subsequente desfaz, entretanto, ou ao menos problematiza, essa tibia certeza inicial, já que afirma que “Da minha cabeça a vida sai armada”, numa alusão clara a um episódio clássico da mitologia grega: Palas Atena, a deusa da sabedoria e da razão, nasce adulta e armada da cabeça de Zeus. Deus cristão ou divindade ática? A questão parece indecível, já que há elementos para corroborar ambas as alternativas de interpretação. Além disso, a imagem da

vida “armada”, que sai da “cabeça” do eu lírico, introduz a noção de prontidão. Lembre-se também do tom intelectual do poema: a cabeça, com seus órgãos sensórios (olhos, ouvidos) e funções de reflexão e sensibilidade parece centralizar a ação poemática. Temos um poema, portanto, que privilegia o plano da consciência, da percepção e da reflexão.

Um dado complicador será o aparecimento de elementos antropomórficos no poema. Com efeito, o eu lírico, sozinho, poderoso e eterno, “consulta seu cérebro”; não é de se esperar que Deus (nos moldes da ortodoxia cristã) tenha um “cérebro”, a menos que se tratasse de Jesus, ou seja, da encarnação divina em forma humana, nem que a divindade faça uma “consulta”, como se se houvesse esquecido de algo, ou estivesse em dúvida sobre uma matéria qualquer. O apelo à memória, ou a inclusão do esquecimento ou de um juízo dubitativo, e a materialização física antropomorfizam a presumida divindade. O recurso à corporeidade, que se demonstra pela citação de órgãos físicos (“cérebro”, “cabeça”, “olhos”), e pelo emprego de verbos cujo campo semântico refere ações diretamente ligadas ao substrato material ou que exigem um corpo para sua efetivação (“Assistir”, “beber”, “segurar”) amplia o grau de dificuldade para a definição clara da personagem que nos fala. Em resumo: ela tem um corpo material, e apresenta já características divinas, sobrehumanas, unindo em si, sincreticamente, as tradições teológicas do pensamento judaico-cristã e grego.

O próprio eu lírico, entretanto, se autodefine como “personagem de enigma” (“Personagem fabuloso”, na versão original do poema), e esse caráter enigmático é afirmado duas vezes, como se pontuando e reforçando os pólos de tensão que mencionamos acima. Pagão e cristão, divino e humano, o eu lírico aponta uma direção essencial da poética de Murilo Mendes, e que atravessará todo o volume (e toda a obra do poeta): a aspiração à totalidade, a partir de uma poesia inclusiva na qual coabita toda sorte de elementos contraditórios.

A enigmática (ou fabulosa) personagem do poema é o centro dramático da construção lírica; tudo converge para ela (uma expressão que adquire especial relevância na poesia de Murilo Mendes), ou seja, o mundo natural e o sobrenatural têm o eu lírico como centro de atenção, e se definem relativamente a ele, quer seja a favor, contra, ou *por meio de*. E aqui tocamos o fulcro de mais um tema fundamental da poética muriliana, qual seja, sua concepção, muito elevada, do papel do poeta. Em “Pirâmide” temos a clara expressão dessa afirmação de uma grandeza extraordinária, de um poder perceptivo e de intelecção além dos

limites usuais. A concepção do artista como centro fundamental, para o qual “convergem” o mundo, os seres, a ciência e as artes, é herança direta do Essencialismo, a doutrina teológico-filosófica tomada de empréstimo ao amigo Ismael Nery. Afirmaria Murilo Mendes: “O poeta positivamente deve misturar-se na vida, entregar-se a uma espécie de santa prostituição, estar em ambientes múltiplos, opostos, constituir-se um centro de relações”⁹

A idéia do artista como centro de convergência aparece, em todo seu caráter explícito, ainda em outra declaração do poeta: “Deve um essencialista procurar manter-se na vida como se fosse o centro dela, para que possa ter a perfeita relação das idéias e dos fatos.[...] Inteligência de choque, Ismael, sobretudo nos quadros e desenhos dos últimos anos, produz uma orquestração de temas, conduzindo a um aceleração do processo intelectual essencialista, pelo qual o artista se mantém como centro de convergência de todos os fatos”¹⁰

A adoção e incorporação sincrética de elementos de religiões distintas indica uma outra vertente do projeto de vida de Murilo Mendes, que se expressará, formalmente, em sua obra: trata-se de atingir a fé através da refundação teológico-filosófica dos temas da tradição. É, portanto, a expressão de uma fé conquistada e intelectual, refletida e de natureza filosófica, e essa direção do pensamento aparece, com as obscuridades levantadas, em “Pirâmide”.

O poeta, como reconhecerá algum leitor mais habituado aos poemas de Murilo Mendes, é possuidor de poderes taumátúrgicos: nos momentos de maior positividade e afirmação, ele opera como regulador do universo, e até mesmo demiurgo, ao produzir novas realidades a partir da metamorfose dos seres e situações, transmutados a partir de sua percepção de vidente. O poeta visionário entrevê o invisível no mundo visível, e realiza o impossível e o insólito por intermédio da atividade poética, muito próxima, nestes termos, de uma operação ritual ou mágica. O leitor, confrontado com essa realidade impossível (a descrita pelo poema) se localizará, então, na acertada expressão de Antonio Candido, em “um novo país da sensibilidade e do conhecimento”, no qual os nexos lógicos usuais da vida cotidiana são violentamente rompidos pela perspectiva imaginativa, muitas vezes próxima da alucinação e da transformação da consciência cotidiana, de matriz surrealista.

9 Murilo Mendes, “Á Margem dos Poemas de Adalgisa Nery”, *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 6, abr. 1938, p. 129

10 Murilo Mendes, “Recordação de Ismael Nery”, em *Ismael Nery 50 anos depois*, São Paulo, MAC/USP, 1984, p.98.

Mitologias ocultas: a solidão de Orfeu

Se, já a partir do título do volume, e tendo o olho armado a partir da leitura do poeta e de sua fortuna crítica, guardemos algum saudável ceticismo contra algumas aparentes simplicidades, alguns dos poemas da coleção de 1935 surgirão sob uma luz surpreendente: com efeito, mesmo quando nos encontramos no registro mais cotidiano, se não incorremos aqui no lamentável pecado crítico da hiper interpretação, as coisas não são, por outro lado, tão claras e singelas quanto se afiguram. Contrariamente a um universo luminoso, solar, cartesiano, e a expressão irrecusável, que no campo semântico de força da crítica brasileira de poesia parece surgir por si mesma, *cabralino*, no insólito mundo de Murilo Mendes, em que os sentidos são porosos, as metamorfoses, uma constante, e as passagens entre os seres, um apanágio do poeta, a dimensão do mito também marca forte presença, quer seja em sua versão de religiosidade cristã, ou seja, de clara veneração, quer seja por referências obscuras a um panteão pessoalíssimo, no qual comparecem os gregos Orfeu e Prometeu (figuras quase tutelares, que surgem em dezenas de poemas, seja nomeadamente, às claras, ou transmutados e em chave hermética), Teseu e o Minotauro, figuras de músicos, como Mozart, que ocupa um papel quase santificado nesta hagiografia íntima, pintores-poetas, como Matisse etc.

Para Murilo Mendes, a instância mítica se relaciona, muito fortemente, à sua visão particular do Tempo, em que se imiscuem elementos da escatologia cristã, com sua interpretação figural, nos termos de Auerbach (as diversas ocorrências da História como prefigurações da encarnação do Cristo e do Segundo Advento) e o olhar cíclico dos pagãos; e a partir dessa idéia de Tempo, derivada do pensamento do amigo, o pintor-bailarino-escritor Ismael Nery, que as musas que “reencarnam” ou se entrevêm, ou se adivinham, como uma sucessão ininterrupta, a partir de uma série, são compreensíveis. O amor, como a poesia, participa de uma esfera de exigência que só pode ser contemplada, no rigor e exigência pretendida pela estética muriliana, na instância do mito; por isso o mundo, tantas vezes, parece insuficiente, não tanto por regressão puramente romântica, no moldes decadentistas. Se decerto parecem surgir momentos regressivos na obra muriliana, em que o poeta simplesmente dá as costas ao mundo e parte em busca de seu ideal, ou, em seus termos, reorganiza magicamente os elementos disponíveis metamorfoseando a matéria concreta, isso se dá quando a matéria histórica concreta se torna irrespirável (o que não é

nada surpreendente, dados os eventos do século) e, mais banalmente, quando a experiência não está à altura do ideal ético e estético, tão elevado, da lírica muriliana.

Um poema característico dessa aparente singeleza, mas que oculta a instância mítica, é o segundo da coleção, intitulado, bem a propósito, “Anonimato”:

Uma mulher na varanda
Se debruça sobre o mar
Contempla as gaivotas gêmeas
Espera uma carta de amor

Brilha o cemitério aéreo
As nuvens jogam boxe

Não sabem que sou poeta
E o amor que existe em mim.

O poema, muito delicado, se abre a partir de uma experiência cotidiana: a contemplação de uma mulher na varanda, entrevista pelo poeta-*flâneur*.

A imagem, de conteúdo intensamente plástico ou pictórico (é difícil não se pensar num quadro, ou numa gravura, na direção do diálogo com outras formas artísticas, também uma característica marcante do livro), parece mesmo provir do passado romântico. A mulher que se debruça na varanda, a olhar o mar e as gaivotas, mas aguarda. Ela espera uma carta de amor, e o verbo matiza a pacificação, quase bucólica, com a nota, algo perturbadora ou angustiada, do tema da espera. O amor, aqui irrealizado ou aguardado, fornece o acorde melancólico, e tinge a aquarela lírica com a sombra, também muito sutil, da dor e do sofrimento.

A visão da mulher e da paisagem carioca, expressa em versos muito diretos e sintéticos, quase prosaicos, poderia aparecer, até então, na poesia de Drummond ou Bandeira. A ruptura, o irromper súbito do inesperado nos versos seguintes, caracteriza o timbre singular da lírica de Murilo Mendes. “Brilha o cemitério aéreo/ As nuvens jogam boxe”; o índice da obscuridade é expresso pelo “cemitério aéreo”, no qual os céus são qualificados negativamente como um campo de morte, e num corte muito abrupto com o tom dos versos

anteriores, contradiz a descrição pacífica. O “boxe” das nuvens, o movimento no ar, introduz um nível de dinamismo que também se contrapõe frontalmente ao plano quase estático da aquarela-poema. A partir do agulhão do amor é como se, por sinestésias ou relações ocultas, a natureza respondesse em fúria, numa forma de nexos mágico entre a paixão irrealizada e as potências do mundo.

A tomar-se a análise anterior de Auerbach relativamente ao *Spleen* de Baudelaire, uma outra alternativa analítica é possível: com efeito, o cemitério aéreo, e o boxe das nuvens, localizados no meio do poema, instauram uma espécie de nó interpretativo; é a partir deles que o poema adquire seu caráter de estranheza, ou seja, eles surgem como um “bloqueio” para a análise. Nesta direção, talvez não seja de todo absurdo buscar-se uma aproximação: a imagem abstrusa do poema, que bloqueia a análise, reflete, em forma estética, a incapacidade de comunicação do sujeito, que será tematizada nos versos finais. Ao modo da asfixia da “tampa” celeste de Baudelaire, o “cemitério aéreo” de Murilo Mendes é (nesta ocorrência específica, vale notar) também campo de morte, instância de bloqueio, de ausência de comunicação, de vazio e de impossibilidade de transcendência. À “couraça” positiva do desfile epifânico de estrelas bailarinas, vemos agora um céu bloqueado e baudelairiano de boxe de nuvens, no qual a experiência é de transcendência vazia, campo, *par excellence*, da negatividade.

Os versos finais expressam uma espécie de lamento, uma afirmação de solidão, sem recair na banalidade do melodrama. O isolamento do eu lírico é afirmado a partir do desconhecimento dos outros acerca de sua condição, já que não sabem de seu estatuto de poeta. “Não sabem que sou poeta”: a afirmação do desconhecimento da condição essencial do artista revela-se como uma banalidade quase ofensiva. Com efeito, o estatuto poético não é, imediatamente, visível, como se poderia dar a partir de outras, com o perdão da expressão, *profissões*. Não há índices que imediatamente qualifiquem o poeta que, assim, caminha incógnito. O tema, portanto, de forma muito velada, num verso da maior singeleza, e por via transversa, remete a uma das obsessões centrais da obra e do pensamento murilianos: trata-se do lamento de Orfeu, aqui em sua versão hodierna e urbana, a caminhar, desconhecido e solitário, pela capital do país. A poesia, que pretensamente cumpriria a função de ser um elo entre os homens, um atalho para a comunhão, potencializa a solidão do eu lírico. Incógnito, e repleto de amor (também ignorado pelos demais¹¹), deambula o poeta, e a poesia e o amor,

11 Como no notável “Legado”, de Drummond:

a que naturalmente atribuíamos um caráter positivo, aumentam o abismo entre o escritor contemplativo, o mundo e os seres. Ao lamentar o desconhecimento de sua condição, a voz da solidão órfica é, pois, uma espécie de canto em negativo, ou poesia elegíaca. Se a função precípua de Orfeu é trazer aos homens seu canto, brindar a humanidade com a dádiva da poesia, seu lamento desvela um abismo essencial, e introduz a nota da incomunicabilidade entre os homens e o bardo. Há um curto-circuito entre o poeta e sua assistência, seu canto não é ouvido, a poesia não se dá, o amor não se realiza, e todo esse rol de negatividades, agora visto em tintas muito mais negras, transparece da singeleza de uma situação cotidiana, mas impregnada de Mito. Sob a depuração extremada do poema, imagens de sabor surrealista e referências órficas convivem na habitual bagunça transcendente da estética muriliana.

A ocorrência mítica se fará presente em outros poemas do volume. Prometeu, outra figura central para a lírica de Murilo Mendes, aparecerá, também de forma velada, em “Botafogo”:

Desfilam algas sereias peixes e galeras

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entres o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Em que o poeta de Itabira, ao modo de Murilo Mendes, faz o seu lamento de solidão órfica, e um acerto de contas com a poesia, porém, em sua voz comedida e reflexiva, terminando por concluir, amargamente, que não há motivo por esperar reconhecimento em tempos de “monstros atuais que não os cativa Orfeu”. Cf. Carlos Drummond de Andrade, “Legado”, *Claro Enigma, Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2003, pág. 249.

E legiões de homens desde a pré-história
Diante do Pão de Açúcar impassível.
Um aeroplano bica a pedra amorosamente
A filha do português debruçou-se à janela
Os anúncios luminosos lêem seu busto
A enseada encerrou-se num arranha-céu.

João Cabral, no início de sua carreira, lembraria acerca da importância que Murilo Mendes exerceria sobre sua obra, no tocante ao emprego de imagens. Tal característica é fortemente visível num poema como “Botafogo”, em que o talento muriliano para a imagem visual, e o emprego de inversões surpreendentes, a partir de elementos tomados de uma experiência quase cronística, se exprime com notável maestria.

O verso inicial abre o poema numa enumeração marítima, um desfile de totalidades, ao gosto classificatório e universalizante do poeta; o desfile da marinha de Murilo acumula seres que nós, mortais, esperamos encontrar quando da observação corriqueira, e outros que só pertencem ao plano lírico da imaginação. Assim, coexistem “algas, sereias, peixes e galeras”. Na enumeração caótica, nos termos de Spitzer (ou nem tanto, se já estamos habituados ao “sistema” muriliano”, uma forma de caos harmônico, no qual a ordem, de natureza oculta, deve ser deslindada), convivem entidades biológicas, como peixes e algas, seres fictícios, como as sereias, e naus que se perdem no passado histórico, as galeras. O atual e o concreto, e o sonho e a imaginação desfilam, num plano em que visão concreta e inspiração lírica convivem, em engenhoso arranjo. A marinha do caos, entretanto, traz em si um elemento de unicidade e ligadura, para além da referência aquática: trata-se de um catálogo de naufrágios. O balé que se apresenta, portanto, tem em si algo de sinistro, ao incorporar a idéia da morte no mar.

Ao desfile marinho, novo elemento se aduz, de chofre, em corte abrupto, introduzindo novo elemento de surpresa: são “legiões de homens desde a pré-história”.

O caráter majestático e grandioso, introduzido pela expressão “legião”, contaminada de ecos bíblicos, e que já aponta para uma quantidade incomensurável, se agudiza na dimensão temporal, uma vez que as legiões desfilam desde a “pré-história”, ou seja, desde o início dos tempos. Ora, a própria idéia de um tempo anterior à história pertence ao espectro mítico. Uma legião de homens que desfila desde antes da História só pode fazer parte da esfera

mítica. Estamos, portanto, presenciando um mítico desfile de homens e seres marítimos, naturais e sobrenaturais, catalogado pelo poeta-vidente.

O desfile mítico se dá diante do Pão de Açúcar, que é qualificado, pelo poeta, como impassível. Um terceiro elemento, a pedra, é acrescido ao mostruário muriliano, mas também transmutada de suas características naturais, já que antropomorfizada, pois está “impassível”; no universo de Murilo Mendes, não seria incomum que a pedra, por exemplo, se comovesse face ao desfile extraordinário. Em negativo, parece que o poeta precisamente se surpreende que o Pão de Açúcar permaneça imóvel dado o prodígio, como se a rede de milagres devesse, como vasos comunicantes, estabelecer campos de força entre todas as coisas e alterar os rumos e cursos naturais do Cosmos. Siderado pela visão, o poeta lamenta a impassibilidade da pedra.

“Um aeroplano bica a pedra amorosamente”: temos aqui, em forma muito velada, a visita, modernizada e em chave hermética, do mito de Prometeu, tão caro a Murilo Mendes.

Como se sabe, em sua versão original grega, o titã Prometeu, símbolo do engenho e indústria humanos, roubou o segredo do fogo dos deuses do Olimpo. Como punição por sua audácia, foi condenado a ter o fígado eternamente devorado por uma águia. Sendo imortal, o tormento era eterno, pagando pelos séculos sua pena acorrentado no monte Cáucaso.

Entretanto, se através de alguns elementos pertencentes ao poema, parece justificado reconhecer o tema de Prometeu, é importante salientar que, no interior da obra de Murilo Mendes, o mito adquire significações muito variadas, no mais das vezes, distante da concepção mais corriqueira e algo triunfalista do herói da técnica e da racionalidade. Como explicará Murilo Marcondes de Moura, em capítulo dedicado ao assunto: “Mais inesperado ainda se considerarmos dois sentidos consagrados que o tema alcançou na literatura ocidental: no primeiro deles, Prometeu é um herói civilizador, associado ao trabalho e ao progresso; no segundo, ele representa a emancipação do homem em relação à necessidade de qualquer transcendência.[...] Ora, Murilo Mendes tinha enormes desconfianças em relação à idéia positivista de progresso, e nisso ele estava ao lado de inúmeros artistas de nosso tempo. Além disso, como vimos, é muito comum ele associar ao passado um valor essencial, embora dentro da própria visão cristã da história tal passado seja, na verdade, um “estado” a ser reconstituído no final dos tempos, identificando-se, assim com o futuro”¹²

12 Cf. Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*, São Paulo, Edusp, 1995, p.125

Recusada, pois, essa visão “triumfalista” do mito prometéico, qual o sentido mais preciso de sua adoção por Murilo Mendes? Ainda segundo a minuciosa análise de Murilo Marcondes, parecem ser, essencialmente, dois: Prometeu significaria o papel de artista transformador (e não o dispensador da “técnica”) e representaria o apelo à transcendência, o mediador, portanto, entre os homens e a divindade : “Prometeu, nessa primeira fase do autor, consiste num impulso, digamos *erótico*, de afirmação da vida, que *necessita* efetuar uma operação muito familiar ao poeta: a de abstrair as referências espaço-temporais – um operação *essencialista*, portanto, nos termos de Ismael Nery. O tema vincula-se, assim, ao desejo de totalidade do poeta, que o predispôs, como foi dito no início deste livro, a encarar a poesia como uma arte combinatória. Isto é, a poesia está orientada para apreender aquela totalidade, ou, inversamente, esta é o resultado de uma “operação poética”. [...] Dessa maneira, o tema de Prometeu está envolvido com o próprio ato de criar, o qual se transformou, para Murilo Mendes, em um *desafio* de alcance ético, cuja função primeira seria a de ampliar o campo da consciência, ao propor uma abrangência de associações que, no entanto, encontra sempre o mesmo obstáculo, do qual é forçoso (e vão) se desembaraçar: o tempo”¹³

Em “Botafogo”, a águia-aeroplano bica com amor o Pão de Açúcar, que a se manter a analogia, é ele próprio, Prometeu. O próprio titã grego, metamorfoseado em pedra, contempla, na enseada de Botafogo, o desfile de toda a História. A partir da visada mítica, e valendo-nos da leitura de “Pirâmide”, em “Botafogo” comparece o mesmo tipo de visão elevada e totalizadora da realidade que anima o projeto da lírica muriliana. Aí estão o ponto de vista elevado, simbolizado pela pedra e o ar, a idéia de eternidade, através do desfile mítico das legiões e das idades, a pretensão absolutizadora de abarcar a totalidade de real, com seu catálogo inclusivo dos elementos marítimos, terrestres, aéreos, e mesmo sobrenaturais; neste sentido, “Botafogo”, um poema curto, escrito em estilo ágil e cortes abruptos, oculta uma visada mítica e uma reflexão estética muito próximas de grande parte da obra muriliana.

“A filha do português debruçou-se à janela”; o verso é notável pela quebra absoluta de tom e de tema. Ao desfile majestoso, surpreendente, mítico, da legião de homens, de seres marinhos, contemplado pela Pedra-Prometeu, contrapõe-se agora a imagem (como em “Anonimato”), tão romântica, e tão corriqueira e passível de ser associada à visão realista de

13 Cf. Murilo Marcondes de Moura, *op.cit.*, p.129

um observador concreto na cidade, da moça que se debruça na janela. Não se trata de uma moça qualquer, mas “a filha do português”, e a qualificação dota o verso de um tom de intimidade quase tocante, de uma moça efetivamente conhecida pelo poeta, talvez buscada por ele, e que, apenas por pudor ou respeito, tivesse seu nome elidido.

De um romantismo e sensualidade algo malandra, nesse espiar maroto de decotes e nesse pensamento que se debate entre Deus e as morenas, como observou, com precisão, Davi Arrigucci Jr.: “[...] a graça erótica e plástica de suas imagens dissonantes, mas desejosas de unidade. Mantinha sempre, porém, um matiz muito peculiar - “um surrealismo à moda brasileira”, como ele mesmo diria -, que se deixa notar pelo seu senso de humor, herdeiro provável de certa tradição popular de malandragem carioca a que esteve aberto o Modernismo. No seu caso, malandragem de branco e católico, sem morro nem preto, bastante deslocada, mas infiltrada numa carioquice suburbana, com direito a lua e namorada na janela ou no portão, imantada por uma idéia fixa sexual, cheia de bolinas imaginárias, de decotes, seios, ancas e coxas, e a sofreguidão da posse sonhada...O poeta acrescenta o eu líricamente situado no interior dos quadros idílicos de inocência já quebrada, o ar moleque, o olhar libidinoso e a visão paradoxalmente alucinada com que transfigura as varandas cariocas, as noivas recorrentes e os vestidos suspensos”.¹⁴

O poema se encerra por intermédio do recurso, tão freqüente em Murilo Mendes, da antropomorfização ou inversão, na qual objetos inanimados adquirem características ou qualidades, morais, psicológicas ou sensoriais, fundamentalmente humanas “Os anúncios luminosos lêem seu busto/ A enseada encerrou-se num arranha-céu”. O erotismo, muito sutil, desvela-se a partir do seio da moça, que é lido pelos anúncios luminosos, como se a malandragem do mineiro-carioca (que, com efeito, é quem “lê” os seios...) não fosse confessada; a cena noturna, agora, do sobrenatural desfile mitológico das idades, subitamente, em nova virada, se encerra num caráter eminentemente moderno, que já se fazia prever pela atualização da figura de Prometeu. Ao moderno aeroplano vêm-se unir os anúncios e os prédios da cidade, e é notável o quanto há num poema tão curto: registro do mito, pretensão de absoluto, visão de amor romântico, inversão ao gosto surrealista, tudo em em sete versos, extremamente curtos, nos quais, se a forma, depurada e desataviada, pode enganar com sua aparente simplicidade excessiva, o conteúdo é sempre, no espírito da melhor poesia moderna, o de uma lírica reflexiva, muito meditada e conseqüente, em que,

14 Cf. Davi Arrigucci Jr., *in O Cacto e as Ruínas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 101.

como temos buscado demonstrar, os poemas dialogam entre si, numa cosmovisão que acaba por se apresentar como surpreendentemente coerente, constante e quase obsessiva em seus núcleos temáticos essenciais.

Se as obsessões de Murilo Mendes parecem, efetivamente, conformar sistema, e se daí podemos dar certa ordenação ao volume, e dele extrair uma lógica interna, a partir do diálogo entre os poemas, cuidando para que as relações se pautem pelos temas e visadas propostos, e não por escolhas arbitrárias, um dos mais fortes poemas do volume, “Pedra e Água”, reúne vários dos motivos murilianos que vimos, até aqui, em algum detalhe.

1

Esta mulher sem fim e a noite sobre a noite
E esta fome de ti, meu Deus, -- talvez de mim.
Quem sabe eu já morri, meu esqueleto eterno
Em pé nos séculos e nas ondas me reveste.

2

O mar a escuridão esta fome de amor
Esta noite sem fim e o X de Deus
Que em nós todos vive morre e renasce
Espuma do mar eternamente e a pedra

Se o título “Pedra e Água” introduz dois dos elementos cosmogônicos que enfeixam a idéia central de “Os Quatro Elementos” e que comparecem na classificação universalista de “Botafogo”, o tom do poema já indica distinções importantes. Aqui, abrindo-se em registro de lamentação quase dolorosa, por uma queixa, em versos inteiramente destituídos de humor, a reflexão de Murilo Mendes parece encontrar escolhos intransponíveis. Ele está face a enigmas muito difíceis, e ao modo do escavar do inseto do Drummond em “Áporo”, trata-se de um registro angustioso, e que se encerra como enigma. A pedra, então, surge como imagem mineral do dilema insolúvel, como símbolo da representação física e material do conflito inamovível, como o dilema que não pode ser ultrapassado pelo sujeito reflexionante (mas não só, como veremos; para além de obstáculo para a consciência

reflexionante, ela é o substrato material, o trono pétreo do flagelo de Prometeu). Dos poemas de tom mais filosofante do volume, “Pedra e Água” tematiza, a um só tempo, a angústia do drama amoroso, a busca de Deus, o sentido da existência e a eternidade, e a sua solução poemática, em versos descosidos, nos quais a ordem sintática aparece como fraturada, remetendo, mais profundamente, à uma fratura da própria ordem lógica do pensamento. É como se, atingido o limite da reflexão racional, e não respondidas as questões mais fundamentais, metafísicas ou transcendentais, estas não se pudessem exprimir num discurso logicamente ordenado. Daí, “Pedra e Água” se encerrar por versos desconexos, em que os elementos são justapostos, desobedecendo a linearidade sintática.

No intróito, lemos a declaração da infinitude da mulher e da noite, “Esta mulher sem fim e a noite sobre a noite”; Os versos, muito belos, de intensa potência lírica, poderiam ser lidos em chave positiva, ou seja, “uma mulher sem fim” como qualificativos de uma musa, da mulher ideal, que reunisse em si todos os atributos do Eterno Feminino. Tal possibilidade parece ser vetada pela continuidade do verso, “a noite sobre a noite”. O caráter “sem fim” da mulher se assemelha, nos parece, antes àquele de um desejo agônico, tantalizador, no interior de uma noite também interminável. Longe portanto de uma noite prazerosa ao lado da mulher amada, temos uma noite infinita de tormento incessante, em que a imagem da mulher persegue, sem cessar, a consciência do poeta.

Não enveredaremos, aqui, pelos meandros da leitura psicanalítica, mas é de se notar que, imediatamente aos reclamos do desejo insatisfeito pela mulher infinita, na noite que parece tão mais negra, uma noite que se recurva sobre si mesma, uma noite que se debruçou sobre noite, irrompe a reflexão sobre Deus: diretamente do desejo erótico insatisfeito passamos a outra fome, ao registro de outra paixão insatisfeita, ao *páthos* divino. “Pedra e Água”, se é um poema acerca de paixões insatisfeitas, de “fomes”, trata pelos menos de três carências, de três impossibilidades: do drama do amor, da falta de Deus, da fraqueza da razão, talvez todas enfeixadas no grande tema, pascaliano *par excellence*, da miserabilidade da condição humana. Ao mesmo tempo, “Pedra e Água” conjuga, novamente de forma velada, o mito de Prometeu, em sua orgulhosa *hybris* e busca de conhecimento.

Assim, o poeta lamenta, e tem fome. “E esta fome de ti, meu Deus”. Ou talvez de si próprio, completa. No mesmo movimento, ao refletir acerca de sua solidão amorosa, sobre a violência do desejo erótico que o assola, numa noite escura da alma, na bela expressão de

San Juan de la Cruz, passamos ao desejo pela comunhão mística, que por nova viragem, neste poema todo conformado, dialeticamente, pela interrogação e pela dúvida, pela possibilidade de que a fome talvez seja por si próprio. Entretanto, a similitude com a noite do poeta e frade espanhol só passa, muito tênue, pelo plano da aspiração e do desejo, pois tudo aquilo que se efetiva, no grandioso poema do frade carmelita, ou seja, a efetiva imersão da alma do homem em Deus, no poema de Murilo Mendes se resume a lamento elegíaco e reflexão angustiosa. Em sua magnífica análise dos versos de San Juan de la Cruz, Leo Spitzer apontará a curiosa inversão, efetivada pelo pensamento cristão no qual a noite surge como o espaço privilegiado para a consumação do amor místico, concepção extraída já dos antigos gnósticos¹⁵. A noite de San Juan, celebrada em seu epitalâmio, seu canto de núpcias da alma com a divindade como de “*dichosa ventura*”, se apresenta como benfazeja, apaziguadora, como um plano de quietude, no qual , após o término das paixões e a aniquilação da subjetividade, dá-se, por fim, a comunhão e a transcendência. Tendo por base outro canto nupcial, o bíblico Cântico dos Cânticos, a noite de San Juan de la Cruz adota a mesma perspectiva, a do tratamento do amor místico através do símile da paixão humana: o amor do frade e sua comunhão com Deus é descrito nos termos de um sponsal, da celebração de uma noiva e de seu amado ¹⁶ . A noite escura de San Juan de la Cruz é, portanto, uma noite de consumação do amor espiritual, em que a alma parte em busca da divindade, e na qual como um novo Cântico dos Cânticos, o frade-poeta celebra o conhecimento íntimo de Deus; nada poderia ser mais distinto do registro de dor, dúvida e de angústia da noite eterna expressa em “Pedra e Água”. Se o tempo em San Juan de la Cruz é eterno, é porque se extingue quando da união da alma com a divindade; a eternidade de “Pedra e Água” é a da consciência hamletiana aguilhada pela dúvida. Em outros termos, a

15 “Nos textos gnósticos, diz-se que a luz do dia é uma “luz escura”, e Dionísio Areopagita fala da “divina escuridão”. Boltmann compara o templo grego, que se volta diretamente para a luz e cujos menores detalhes podem ser percebidos pelo fiel, à igreja cristã, cujo interior priva o fiel da luz do dia, enquanto se acende uma luz artificial, imagem da inspiração divina que invade seu coração. A mística cristã amplifica de caso pensado as idéias de Dionísio sobre a divina escuridão.” Cf. Leo Spitzer, *Três Poemas sobre o êxtase*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p.66.

16 Leo Spitzer, no ensaio citado, destacará o caráter pretensamente herético de tal estratégia poética, e valerá notar que o paralelo, mesmo que em outros termos, entre erotismo e misticismo, é uma constante na obra de Murilo Mendes: “Mas resta ainda um problema importante a ser enfrentado antes de deixarmos este poema: a expressão da experiência mística por meio de imagens do reino sensível, a apresentação do amor místico em termos que poderiam descrever o prazer erótico – tudo isso não será sacrílego? Não será que o subsolo pagão do catolicismo sobe aqui à superfície? Eu diria apenas que a descrição do acontecimento místico em termos físicos confere um efeito visual de realidade que não teria sido possível de outra maneira... A lírica moderna, mesmo a secular, deve a poetas religiosos como Dante e San Juan de la Cruz a força da carne e do tempo que eles souberam conferir à descrição dos sentimentos mais íntimos.” *op.cit*, pp. 81-82

eternidade de San Juan é da dissolução do sujeito, que se fundiu com a divindade; a de “Pedra e Água”, é a da consciência infeliz, eternamente cindida pela dúvida e perdida pela busca. Num baile veneziano de máscaras filosóficas e literárias, que se recobrem em vertiginoso caleidoscópio, o eu lírico de “Pedra e Água” assume, assim, as *personas* de Prometeu, Cristo, as figuras da consciência cindida de Hegel, vendo brilhar o punhal suicida de Hamlet (o epítome do intelectual moderno) e o cristianismo agônico de Pascal e Kierkegaard.

Paulo Eduardo Arantes, em ensaio dedicado ao intelectual moderno, aponta as raízes históricas e filosóficas do dilema da consciência cindida, que parecem se adequar ao drama exibido em “Pedra e Água”: “Aos olhos de Schlegel e dos primeiros românticos, Hamlet, cujo destino é a consciência, é o herói arquetípico dos tempos modernos. Em carta a seu irmão escrevia o seguinte a respeito do *Hamlet*: ‘O tema e o efeito desta peça é o desespero heróico, isto é uma vibração infinita nas forças supremas. A causa da sua morte interior reside na grandeza do seu entendimento. Fosse este menor, Hamlet seria um herói lendário. Para ele não vale a pena ser herói; caso o desejasse, seria uma brincadeira. Seu olhar abrange uma infinidade de conexões – daí sua indecisão [...] diante de um exame tão rigoroso, o mundo não é nada [...]. O fundo íntimo de sua existência é um nada espantoso, desprezo do mundo e de si mesmo.’¹⁷”.

A busca talvez se resuma, como ensinou o oráculo délfico a Sócrates, a si mesmo, e no interrogar-se a si o poeta busca a musa e a Deus, numa noite de tormento da alma. Se *Os Quatro Elementos* são, em seu tom geral, como sustentamos, um livro de afirmação da poesia, de positividade, mas que continham elementos críticos e negativos, tanto em relação à História, quanto no plano transcendente, “Pedra e Água” pode ter a função de matizar a assertiva mais genérica para que não se perca de vista o caráter complexo e dialético da obra.

Em seu percurso dubitativo, até mesmo a existência do poeta é posta em dúvida: “Quem sabe eu já morri”; apenas o “esqueleto eterno” perduraria, nos séculos e nas ondas. Asserção novamente de caráter mítico, já que, ao modo de Prometeu, os tormentos do poeta são

17 Cf. Paulo Eduardo Arantes, *Os Homens Supérfluos*, in *O Ressentimento da Dialética*, São Paulo, Paz e Terra, p. 113. A análise de Arantes, com o brilhantismo habitual do autor, deve ser aqui ser entendida *cum grano salis*; seu objetivo é demonstrar o papel relativamente (ou profundamente) desimportante que assume, historicamente, o intelectual, afastado do efetivo processo de transformação social; empregamo-la apenas para fins de ilustração didática do movimento hegeliano da consciência cindida, no sentido marxista-hegeliano do conceito.

imaginados como eternos. Ele está em pé, como o titã grego, e contempla a passagem dos séculos. Trata-se de uma curiosa combinação, bem ao gosto muriliano pelo insólito: um misto de lamento órfico e prometéico, um titã cristianizado, que nas pedras do Rio, contemplando a passagem das eras, e vendo o quebrar das ondas, anseia por Deus, pelo amor, e por respostas às interrogações que lança ao escuro da noite infinda.

O poeta Prometeu se lamenta: “O mar a escuridão esta fome de amor”; a chave final (a pedra), só aparecerá como fecho do poema, mas a solidão, imensa, irrompe sob o signo da eternidade. A noite é infinita, e Deus, uma incógnita, como num teorema matemático: “e o X de Deus”. Como num problema racional, Deus é o “X” da questão, a variável a ser descoberta, o termo que, se corretamente substituído, solucionaria o dilema. O orgulho de Prometeu se revela mesmo em sua condição de eterno condenado, e condenado, justamente, por sua crença no intelecto, por seu empenho no espírito e por seu amor à humanidade. Para Prometeu acorrentado, Deus ainda é o “X”, ou seja, nos termos de Pascal, um “Deus dos geômetras”, uma questão do intelecto. Ele “em todos nós vive morre e renasce”, o que é uma afirmação da melhor ortodoxia cristã, mas vive como problema buscado pela razão. A angústia de Prometeu é a ânsia do buscador filosófico, do pensador racional, que não solucionou o dilema da divindade através dos poderes da pura reflexão humana.

Os versos finais são um canto desesperançado e fatigado, do Prometeu pensador em sua noite escura e eterna, solitário e amargurado, sem Deus e sem amor: “Espuma do mar eternamente e a pedra”; como se no limite de suas forças, através da quebra da lógica da sintaxe, temos o rebentar das ondas do mar, através dos séculos, contra a pedra na qual Prometeu está condenado a viver aprisionado, em noite eterna. A águia, nesta nova versão do mito, talvez seja justo afirmar, não lhe devora o fígado, mas a consciência, em sua busca perpétua pelo amor, por Deus, por si mesmo e pelo sentido da existência.

A Produção serial

Mário de Andrade, com o tirocínio habitual de intelectual lúcido, informado e cultíssimo, foi dos primeiros a se dar conta da relevância poética da obra de Murilo Mendes, em artigo que se tornaria clássico para a fortuna crítica de nosso poeta: trata-se da análise presente em

“A poesia em 1930”, no qual Mário se debruça sobre *Alguma Poesia*, de Drummond, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e analisa o livro de estréia de Murilo Mendes, *Poemas*.

Mário não poupa elogios a *Poemas*, chegando a considerá-lo “historicamente o mais importante dos livros do ano”¹⁸. A finura da análise se estende a respeito de muitas das características que viriam a se tornar marcas distintivas da lírica muriliana em toda a sua obra, e que, já presentes em seu primeiro livro, foram antevistas com precisão e argúcia pelo crítico paulistano: “Murilo Mendes não é um *surréaliste* de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobrerrealista. Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos, que não exemplifico porque são todo o livro. O abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas...[...] numa complexidade de valores, de belezas, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados de uma igualdade insolúvel: as belezas valem tanto como os defeitos, as irregularidades tanto como os valores, numa inflexível desapropriação da Arte em favor da integralidade do ser humano.”¹⁹

Mário reconheceria, também, um brasileirismo único na obra muriliana, e aproximaria o talento único do poeta de Juiz de Fora ao do pintor pernambucano Cícero Dias. E aí, precisamente, se inicia a parte negativa da crítica de Mário de Andrade: Murilo Mendes seria um poeta de talento, provavelmente de gênio, mas que, rendido a golpes de inspiração lírica (curiosamente, frutos de uma atitude francamente provocativa e “anti-artística”, em sentido canônico), abdicando, pois, do labor árduo e da oficina de polimento artístico, jamais produziria a obra de arte perfeita: “...como tanta complexidade lírica de realização, só é comparável a Murilo Mendes, e no desenho, o pernambucano Cícero Dias. Me parece que formam ambos o que tem de mais rico e de mais novo na arte brasileira de agora: uma parilha esplêndida que difama os cânones e conceitos da Arte, que mata a Arte no que ela tem de mais pernicioso e inerente: o indivíduo mentindo, a diferenciação das obras, a singularização dos valores, e o famoso, verdadeiro e estupidíssimo “golpe de gênio”. Esse belo golpe de gênio que, afinal das contas não há quem não tenha, quando não na arte, pelo menos na vida. A vida está cheia de golpes de gênio...[...] Mas o castigo de toda essa riqueza

18 Mário de Andrade, “A Poesia em 1930”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Martins, 1978, p.42

19 *op.cit*, p. 42

que lhes dá o difamarem a Arte e estraçalharem com ela, é que matam a própria finalidade objetiva dela, a obra-de-arte. Em Murilo Mendes, como em Cícero Dias, desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto. Não são apenas todos os planos que se confundem nas obras deles, mas estas próprias obras, que se tornam enormemente parecidas umas com as outras, ou pelo menos indiferençáveis na memória da gente...[...] Um ou outro verso verso, tal ou qual momento do quadro saltam por mais belos, mais comoventes, mais profundos, porem as obras se enlaçam umas nas outras, vazam umas pràs outras, pairam numa indiferença iluminada em que não é mais preciso distinguir a grande invenção da invenção menos forte”²⁰

A se compreender bem a crítica de Mário de Andrade, os poemas de Murilo Mendes, a partir de seu procedimento combinatório de mistura de todos os planos (percebido com clareza notável, já no livro de estréia do poeta mineiro) acabariam, em seu intento anárquico e em sua busca de expressão integral do elemento humano, por abandonar o objetivo final da atividade estética: Murilo seria incapaz de produzir uma obra-prima, um poema perfeito, já que, rebelde e destruidor, terminaria por se repetir, com alguns laivos de brilhantismo e lirismo, em uma espécie de maquinaria poética do insólito.

Não se trata, aqui, evidentemente, de estabelecer a defesa da lírica muriliana contra a acusação de Mário de Andrade, mas, ao contrário, de estabelecer uma interpretação alternativa do fenômeno, amparado pelos textos do próprio Murilo Mendes e de seu ulterior desenvolvimento poético: muito resumidamente, e *grosso modo*, a idéia de obra-prima, de realização do poema perfeito, da obra acabada, *talvez não faça sentido no projeto estético e na cosmovisão de Murilo Mendes*.

Indicativa dessa atitude, por exemplo, é a predileção do poeta pela produção serial. No livro em que vimos nos ocupando, *Os Quatro Elementos*, temos a série das “Anti-Elegias” e das “Marinhas”, além de duas “Reflexões”; “Estudos”, por exemplo, atingem o surpreendente número de doze, sendo oito em *As Metamorfoses*, três em *Conversa Portátil*, e um em *O Visionário*. A idéia de “Estudo” é tanto mais poderosa, uma vez que traz em seu bojo o eco semântico de obra inacabada, de *work in progress*, e relembra, bem no espírito no comércio com outras artes que tanto animou o poeta, e em especial no tom de *Os Quatro Elementos*, procedimentos das artes plásticas ou da música, formas estéticas às quais Murilo Mendes era especialmente afeito.

20 *op.cit.* p. 42-43

Se lembrarmos que a idéia de simultaneidade, da visão de múltiplos planos da realidade num mesmo instante, foi um procedimento que as poéticas de vanguarda (Apollinaire, e posteriormente, Breton e os surrealistas) extraíram da pintura cubista, não parece exagerado afirmar que o “Estudo” é como um retorno, sob nova ótica, ao mesmo objeto, como sob a tentativa de abarcá-lo em sua totalidade expressiva; unindo-se a esse procedimento formal o Essencialismo, a estranha combinação de Cristianismo e Filosofias várias esposado por Murilo Mendes, que afirmava a existência de realidades ocultas, acessíveis ao poeta visionário, o “Estudo” é, também, nesta acepção, uma forma de conhecimento de essência. Sob essa perspectiva, pois, a produção serial aponta para uma dupla vertente de um projeto na obra de Murilo Mendes, sendo, ao mesmo tempo, uma visada estética e uma perspectiva teológico-filosófica.

“Um pintor pinta até o fim de sua vida um único quadro, um poeta escreve um único poema, etc. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio”, afirmará o aforismo 179 de “O Discipulo de Emaús”, espécie de suma estético-filosófico de Murilo Mendes; assim, os “Estudos” murilianos estariam, mais uma vez, perfeitamente conseqüentes com sua lógica personalíssima e sua visão da produção estética. No caso específico de *Os Quatro Elementos*, para além dos grupos temáticos e seriais de poemas, há a adoção da repetição de estruturas: Murilo reverseja, reproduz, com alterações mínimas, versos inteiros (às vezes com a polaridade invertida, passando de um campo de positividade para o do negativo, como a manter o caráter essencialmente dialético do volume), e o procedimento salta aos olhos, em passagens difíceis de ignorar: “Como é belo o amor que nasce”, verso que encerra “Os Amantes Marítimos”, tem sua contraparte, “E triste o final do amor”, de “Amantes”, e estabelece o nível dialógico e dialético do lírico que aspira à totalidade, e que não ignora as vicissitudes cruéis da devoração de Cronos.

O tempo é sempre questão crucial para um autor católico como Murilo Mendes: é a instância da perversidade, da barbárie, e o domínio do Demônio (do qual, entretanto, não deseja, ou lamenta a perda a de certas benesses, como os prazeres eróticos, já que o corpo tem seus reclamos) e é, pois, simultaneamente, amado e odiado, já que se aguarda, com o assombro exprimido nos poemas de tom apocalíptico, o índice do Fim, e o advento do Cristo. Também nesta direção, a produção serial conforma sistema com a concepção de um lirismo dialético e a noção temporal de Murilo Mendes, num sistema surpreendentemente coeso, para além de suas aparentes extravagâncias e delírios. “Este peso de viver/ Se renova

como as ondas,/ O amor é muito pequeno.”, lamentam-se os versos de “No Cais”, como antítese à positividade luminosa e arlequina de “Mozart” e “Matinada”, e da ironia e erotismo moleques das observações marinhas; ao mundo de levezas, luminosas e passagens cristalinas, de musicalidades camerísticas e de celebrações epifânicas e mozartianas da vida.

“No Cais”, como par negativo e dialético, apresenta a fase grave e pesarosa, exprimida pelo verso em que o tom melancólico se adensa no próprio substantivo “peso”; a vida não flui mais, leve, no elemento celeste da música do aero-amigo austríaco, mas aqui se aproxima mais da sensação baudelairiana de bloqueio e *spleen*, e para além da afirmação da angústia existencial, da vida concebida como um peso, surge a reflexão acerca da incompletude do amor; inserido também na ordem humana, portanto também corruptível, mortal, em termos aristotélico-tomistas, sublunar, distante da totalidade e perfeição ansiada (“- Só se fosse todo o amor”, anseia o poeta em “No Cais”), Murilo Mendes busca o amor transcendente, que fuja ao tempo, e portanto, ao plano da morte e da imperfeição. O poema se conclui pela observação, entre irônica e amargurada “Quem disse mesmo que o amor/ É eterno?”, onde por sua vez ecoam as reflexões sobre o final do amor de “Amantes” (“E triste o final do amor”) e de seu início em “Os Amantes Marítimos” (“Como é belo o amor que nasce”). Assim, a “A Luz e a Vida”,

A filha da tua filha verá o cometa de Halley
Que viu a mãe da tua mãe
A filha da tua filha verá o cometa de Halley
Que eu vi, desde então me dá
Esta nostalgia do céu
Este peso de viver
Esta saudade do amor.

é índice deste movimento de produção serial e de estabelecimento de um nível dialógico importante entre os poemas, em que se invertem, como em campos de força, as polaridades dos versos.

Ao lado do evento autobiográfico marcante da meninice do poeta (a visão da passagem do cometa Halley), associado à luz, e novamente, portanto, ao elemento aéreo, de transparência e comunicação, mediação para a transcendência (uma vez que o poeta se sente “nostálgico do céu), surge, com toda a nitidez, um dos temas obsessivos da lírica de Murilo

Mendes: a busca desesperada pela fuga do tempo (uma das idéias centrais do Essencialismo: a base da vida é movimento perpétuo, logo, deve-se fazer abstração do Tempo e do Espaço), rumo à eternidade.

A imagem da sucessão de mulheres (familiares da musa, talvez, já que o poeta apreciava tais genealogias, como nos “Poemas sem tempo”, de seu primeiro livro ou nos poemas iniciais de *O visionário*) a contemplar a passagem do cometa, funciona como afirmação de sua condição contingente, ligada indissolavelmente a um corpo perecível, a um corpo carnal, ao Tempo, e à História.

A dialética expressa pelo título do poema, portanto, “Luz e Vida”, oculta densidade psicológica e filosófica insuspeita: a passagem do poema afirma a condição contingente, o estar-aí (a vida entregue ao plano do *Dasein*, em termos heideggerianos), o ser para a morte, daí a “nostalgia do céu”, ou seja, a ânsia pelo eterno. A consciência da mortalidade é avivada, em contraste, pela perenidade do cometa, que então, se volta para o plano da eternidade, e a angústia daí resultante produz o “Peso de viver” (Mesmo verso que já encontramos em “No Cais”) e a “Saudade do amor”; imerso no plano da temporalidade, o eu-lírico, mais uma vez, padece de fomes e carências, e estas são voltadas para a totalidade, para o absoluto e para a transcendência, ou seja, têm como bálsamo a fuga e a abstração do Tempo.

Em “Canção”, por exemplo, novamente o nível dialógico se estabelece “Este céu que não acaba/ E Esta amargura que me faz viver. Que vem soprando desde a eternidade”; o mesmo céu, que como vimos, é o espaço privilegiado dos vãos visionários de Malazarte e Aladim, que é o campo transparente da alegria matinal e arlequinal para a consciência que busca a transcendência, se oferece, por vezes, ou como instância de angustioso bloqueio e asfixiante impenetrabilidade, ou como índice da prisão na corporeidade temporal.

Curiosamente, em outro dos poemas presentes na primeira edição do volume, e suprimidos nas posteriores, “O Poeta Rompe o Sigilo”, a própria figura do arlequim é associada ao Apocalipse: temos aqui, portanto, mais uma vez, a duplicidade da visão muriliana em relação ao Tempo, um dos temas mais fundamentais em sua obra:

O arlequim do apocalipse

Tingirá o abismo

Com as sete cores que há na sua roupa
Matará os sete pecados mortais
Mostrando em todo seu esplendor as três virtudes teologais
Jogará uma camélia aos pés da Virgem
(Satã se esconde no alçapão da ópera)
Mulheres- flores! Músicas! Alegria!

Um verdadeiro carnaval apocalíptico, para o qual confluem arlequins, mulheres, flores, o poeta se regozija com o final dos tempos, “O Poeta rompe o sigilo” exhibe a atitude de Murilo Mendes face à questão da história; o arlequim, lírico, crístico, e talvez seja justo dizer, a incorporar o arcanjo São Miguel, matará o pecado com as “sete cores de roupa” e exhibirá, em todo o seu esplendor, o refulgir das três virtudes teologais do catecismo cristão, quais sejam, a Fé, a Esperança, e Caridade (*Caritas*, que nos conduz ao amor do semelhante e ao de Deus); o tom do poema, decididamente, é operístico, até no ato arlequinial, que ao modo de um Don Juan, terrível, vingador e santificado, atira uma camélia aos “pés da Virgem”; nessa ópera-bufa (teologicamente séria, para os padrões de Murilo Mendes), tingida de carnaval, à qual não faltam mulheres e flores, o poeta exulta: “Músicas! Alegria!”

Passamos, novamente, da experiência da negatividade exprimida pelo “peso de viver”, que por sua vez, era a antítese da transcendência pacificadora e da epifania da “manhã da vida de Mozart” e do gozo sensual de “Matinada” para o êxtase pelo final dos tempos expresso pelo arlequim apocalíptico de “O Poeta rompe o sigilo”.

História e transcendência, fim e princípio, através da reflexão sobre a duração do amor, exemplificam o procedimento da lírica dialética de Murilo Mendes, em que os procedimentos combinatórios, através da produção em série, almejam a síntese dos contrários, como no tom heraclítico da “Reflexão nº 1”:

Ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho
Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio
Ninguém ama duas vezes a mesma mulher.
Deus de onde tudo deriva
É a circulação e o movimento infinito.

Ainda não estamos habituados com o mundo

Nascer é muito comprido.

“Nascer é muito comprido”, e “não habituados ao mundo”, escrevemos (segundo Murilo Mendes) sempre o mesmo poema; sempre o mesmo, mas sempre diverso, em movimento perpétuo, no moto-contínuo da criação poética, em sua busca pela síntese dos contrários e por sua ânsia, clássica e moderna, pela totalidade, num mundo de fraturas e de fragmentação e de cisões. Se “Nascer é muito comprido”, o poema perfeito não haverá, a obra-prima talvez não surja, e as fontes, pagãs, cristãs, da literatura ocidental, das artes plásticas, do cinema e da música, colaboram para o laboratório poético da obra permanente, o que faz recordar, nesta acepção, o lema poundiano, outro modernista embebido de tradição clássica: “*make it new*”.

2) ALGUNS POEMAS

As Anti-Elegias

Se decerto é abusivo atribuir uma absoluta unidade, um plano de organização perfeitamente meditado a *Os Quatro Elementos*, na direção de livros como *As Flores do Mal* de Baudelaire, por exemplo, ou para ficar num caso brasileiro, do rigor geométrico da construção da *Educação Pela Pedra* de João Cabral, é entretanto razoável afirmar que um mesmo espírito anima o conjunto dos poemas, quer quanto ao seus núcleos temáticos, quer

no que diz respeito a suas soluções formais.

O pequeno conjunto de três poemas intitulado “Anti-Elegias” parece concorrer para que se justifique essa leitura: para além do dado imediato de possuírem o mesmo nome, alterando apenas a numeração, os textos apontam para outra característica muito marcante do volume de 1935, qual seja, a perspectiva de um diálogo interno. De fato, títulos, temas, e mesmo versos inteiros comparecem em atitude dialógica, remetendo, se não a uma arquitetura sistemática da lírica muriliana do período, ao menos ao esclarecimento da atitude do autor face à lírica, às predileções estéticas, desvelando sua cosmovisão e seu universo espiritual, sempre tão idiossincráticos. A produção serial compareceria com frequência na obra de Murilo Mendes: só em *Os Quatro Elementos* há, por exemplo, duas “Marinhas” e duas “Reflexões”. A idéia de pequenos conjuntos de poemas, atrelados pelo título e numerados, tem força na poesia do autor. Importaria aqui levantar suas especificidades.

O título “Anti-Elegia” já deve, de saída, despertar a atenção do intérprete. Com efeito, o que seria essa nova categoria da lírica, esse novo gênero poético criado por Murilo Mendes e intitulado “Anti-Elegia”? Ou ainda, a que veio a novidade, caso não se limite a uma mera escolha onomástica, e correspondendo a que papel na poética do autor?

Uma elegia, como sabemos, é uma espécie de composição lírica, em tom elevado e reflexivo, normalmente melancólica e grave, que se presta à lamentação de um morto, ou ainda de um evento funesto. Além dos exemplos da cultura clássica, onde a elegia se constituía como um dos gêneros fortes da lírica, a elegia cumpriu papel de destaque na poesia moderna, como as célebres *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, ou no caso brasileiro, as *Cinco Elegias* de Vinicius de Moraes ou a “Elegia 1938” de Carlos Drummond de Andrade.

Ora, a recusa da adoção do tom elegíaco, ou lamentoso, não implicaria a criação de uma nova categoria do fazer lírico, como a novidade da “anti-elegia”; uma poesia em tom afirmativo, laudatório, positivo, ou que exprima um estado de espírito alegre ou triunfal é, por exemplo, uma ode.

A criação das “anti-elegias”, portanto, parece apontar para uma direção mais profunda, ou seja, não bastaria, segundo a regra clássica, a escritura de odes que cantassem a percepção de uma harmonia essencial, mesmo que dificultosa e contraditória, combinando elementos visíveis e invisíveis, como a propalada em *Os Quatro Elementos*: a idéia de “anti-elegia”

indica um movimento ativo de oposição ao espírito tristonho e negativo, elegíaco. A “Anti-Elegia” não é apenas celebração da vida ou da alegria (veremos, ao analisar os poemas, que não é mesmo o caso de uma mera afirmação positiva da vida ou da felicidade), mas uma objeção direta e dinâmica que se volta contra a lamentação elegíaca. Se a elegia se destina ao canto da perda, da morte e da destruição, a anti-elegia, já a partir do título, se insere em novo campo de força, ou seja, é uma elegia com sinal trocado. Como sempre, dada a complexidade imanente dos poemas, não se trata apenas de uma afirmação irrefletida dos poderes da vida, já que mesmo no seio das “Anti-Elegias”, a proximidade da morte, a apreensão quanto ao destino, a reflexão teológica e existencial aparecem tematizadas em profundidade e densidade por vezes pouco aparente, ocultas sob a linguagem simples de matriz modernista.

Anti-Elegia nº 2

Olho para tudo
Com o olhar ambíguo
De quem vai se despedir do mundo
Eis a última curva o último filme
Eis o último gole a última mulher
Eis o último fox-blue

Já estou sentindo
As violetas crescerem sobre mim.

Na direção de muitos dos poemas de *Os Quatro Elementos*, a “Anti-Elegia nº 2” se caracteriza pela extrema concisão e economia de meios, o que, já de saída, a diferencia do modelo elegíaco clássico, geralmente expresso por um poema de extensão mais longa. A linguagem, sem atavios, de tom quase coloquial e carente de preciosismos, configura, no pequeno espaço de oito versos, divididos em duas estrofes, uma reflexão do poeta acerca da contingência da existência humana, da proximidade da morte, e de uma saudade *a priori* dos prazeres sensuais que se perderão com o inevitável perecimento. Essa sensação de iminência do evento funesto, com a conseqüente (e inevitável) reflexão sobre o caráter contingente da existência, aparece expressa pelo procedimento anafórico: a repetição (“Eis”) pontua, com

sua gravidade rítmica, a percepção do fim.

Todas as coisas são contempladas pelo olhar do poeta, mais uma vez recolocando a pretensão da lírica muriliana de abarcar a totalidade do real. Com efeito, a enumeração que se segue parece reforçar a idéia de uma série de coisas, seres e experiências, contemplada numa espécie de átimo ou vislumbre visionário, numa forma de classificação pessoal e sentimental do mundo.

O olhar do poeta que pretende abarcar todas as coisas se autoqualifica como “ambíguo”, e essa ambigüidade é típica, segundo o movimento interno do poema, de quem “vai se despedir do mundo”. A adoção de um símile poderia clarificar o enunciado: “Meu olhar é ambíguo, pois é *como* o de quem se despede do mundo”.

Quem se despede do mundo, e, portanto, ruma para a morte (que, no limite, somos todos nós, evidentemente, seres contingentes, destinados ao perecimento) mira o espetáculo do mundo com um olhar ambíguo, pois nele se combinam desejo (pelas coisas da vida, o plano do desejo vigoroso sempre presente na lírica muriliana) e tristeza (pela perda iminente e o temor do desconhecido). Essa interpretação parece tanto mais razoável quanto a enumeração das experiências do mundo parece eivada de forte conteúdo sensorial e erótico, a “última curva”, que pode apontar tanto para o sentido metafórico de “última volta no percurso da vida”, quanto para o prazer sensual, e tão moderno, da velocidade dos automóveis; o último filme, a mais recente das artes, o último gole, o último drinque, até desembocar, por fim, na última mulher, ou seja, um arco semântico que incorpora a contemplação platônica da “última musa” até o sentido mais terreno de último gozo, do último prazer carnal, e o último fox-blue, a última canção, urbana e dotada de forte conteúdo sensual.

Entretanto, a ambigüidade do olhar não se resolve a partir do louvor dos prazeres carnais e urbanos da modernidade. Num poeta católico, a idéia da morte comparece, muitas vezes, não como aniquilação e fim das coisas, mas como promessa de renascimento para uma vida autêntica. No interior da escatologia cristã, o final dos tempos é dotado de caráter positivo para os justos, sendo, aliás, o tempo de realização da verdadeira justiça, a divina, da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, tão superior àquela imperfeita construída pelos homens. Nesse sentido, o olhar do poeta é ambíguo, pois sendo crente, a morte não se configura como termo da vida e de todas as coisas, mas, é sim o término do gozo de prazeres sensoriais, como os oferecidos pela urbe e enumerados pelo poema. Como é tão comum na poesia de

Murilo Mendes, a “Anti-Elegia nº 2” se refere aos planos do sagrado e do profano, ao louvor dos prazeres da carne e à preocupação com o destino da alma. O poeta, numa imagem de pressentimento da morte, já percebe as violetas crescerem sobre si, e o verso que fecha o poema, que poderia soar como simplesmente melancólico (portanto, elegíaco) é, simultaneamente, lamento pela perda do corpo com seu séquito de prazeres e esperança, e confiante na ressurreição e no segundo advento do Cristo.

A “Anti-Elegia nº 1”, que, evidentemente, abre o grupo de poemas, parece tratar de matéria bastante diversa. Na verdade, alguns temas dos segundo poema da série também marcam presença, como veremos:

Anti-Elegia nº 1

O dia e a noite são ligados pelo prazer
E pelas ondas do ar
A vida e a morte são ligadas pelas flores
E pelos túneis futuros
Deus e o demônio são ligados pelo homem.

Novamente temos um poema bastante curto, composto por apenas cinco versos (ou mesmo reduzido a três períodos, caso os leiamos a partir da conjunção “e”), em linguagem muito límpida e direta, desprovido de toda grandiloquência e efeitos retóricos. Entretanto, o tom é de tranqüila meditação filosófica, de uma reflexão sóbria, sobre tema grave.

O poema estabelece nexos inesperados entre os pares antitéticos “Dia”- “Noite”, “Vida”- ‘Morte”, “Deus”-“Demônio”. É de se esperar uma conexão entre eles: como exatos reversos, um pólo não pode existir sem o outro. Com efeito, a noite é o final do dia, a morte, o final da vida, e o demônio, o inimigo do Deus. A nota de novidade se deve ao tipo de relação que o poeta estabelece entre um nível de realidade física (dia, noite), o plano da realidade biológica (vida, morte) e o do discurso teológico (Deus, demônio).

O dia e a noite se ligam através do prazer: o belo verso pode insinuar, num tema recorrente em Murilo Mendes, uma referência mais ou menos velada à experiência erótica: na prática dos amantes, os dias tornam-se noites, e as noites, dias. A reversibilidade dos dias se dá através do selo do erotismo, do prazer que confunde as horas de sono e as de vigília, o

dia, normalmente dedicado ao trabalho, e a noite, destinada ao repouso. A polaridade antitética pode ser pensada, portanto, como relativa aos campos do dever, expresso pelo dia, e do prazer, no universo da noite.

Mas os dias e as noites, num segundo movimento surpreendente, também se unem através das ondas do ar: trata-se de um salto para um campo de reflexão ontológica, no qual a natureza comunicante das coisas é afirmada. As ondas do ar, imagem simultaneamente marítima e aérea, combinando, pois, dois dos quatro elementos cosmogônicos, unem os dias e as noites. Há uma operação de trabalho cósmico, um movimento organizado na passagem entre os dias e as noites. Insistindo nesse ponto, é como se os dias e as noites fossem ontologicamente porosos às ondas do ar, que funcionam como uma espécie de vasos comunicantes, e dão a liga que permite a passagem entre os pólos que compõem o par.

A vida e a morte, seguindo o modelo anterior, também dependem de duas espécies de ligas: as flores e os “túneis futuros”. As flores, comumente presentes em celebrações, como o nascimento, e em cerimoniais e ritos, como a morte, dão a liga simbólica entre a vida e a morte. Presentes tanto no início quanto no fim da vida, o papel aqui destinado às flores não parece de mero adereço das cerimônias citadas, mas cimento que dá ligadura à vida, cuja contrapartida inexorável é a morte. O florescimento a partir da morte, que também caminha na direção da escatologia cristã. A irrealdade da morte física (na ortodoxia católica), já que a vida verdadeira só se realizará com o advento da Nova Jerusalém e a segunda vinda do Cristo.

Mas a vida e a morte também se ligam pelos “túneis futuros”. A expressão, bastante enigmática, traz em seu bojo o sentido temporal, e de passagem, que se expressa pelo substantivo “túneis”. Há túneis futuros, ou seja, passagens ainda não existentes, mas que existirão, já que sua existência é afirmada de antemão. Não parece excessivo imaginar que os “túneis futuros” possam ser, por exemplo, o segundo advento de Cristo, que constituiria uma passagem, no futuro, que ligaria a vida e a morte, ou, mais precisamente, a morte à vida, já que a promessa evangélica da ressurreição, finalmente, se efetivaria.

O último verso, o mais curto e direto do poema, enuncia, muito simplesmente, que “Deus e o demônio são ligados pelo homem”: o ponto de ligação entre Deus e o demônio, a personagem central do drama teológico fundamental, é o homem. É a alma humana o fundamento do combate entre as forças divinas e demoníacas, e, num avanço quase

heresiarca, poderíamos afirmar que o homem é a justificação para Deus e o demônio. Graças ao homem a polaridade antitética Deus-demônio adquire sentido, e a luta entre o bem e o mal se justifica. O homem é o centro e a ligadura entre o espírito divino e as forças infernais.

Já sugerindo uma outra possibilidade de interpretação, o sujeito do verso seria o homem; nessa alternativa, é o homem, através de suas ações, que liga Deus e o demônio. Dotado do livre-arbítrio, sendo, portanto, capaz de escolhas morais, a relação entre Deus e o diabo se realiza pelo homem. O conjunto das ações humanas penderá para o pólo do bem, da divindade, ou o infernal, demoníaco, mas a relação entre eles é estabelecida, justamente, pela prática humana. Em ambas as leituras, a esfera teológica, para que exista de forma significativa, participa daquela da ação humana, livre, moral, que ilumina a relação profunda entre a divindade e o demônio. A mais profunda teologia encontra, pois, seu fundamento numa práxis antropomórfica, é, portanto, uma antropologia teológica, ou, em reverso, teologia antropomorfizada.

A terceira Anti-Elegia, pelo emprego de imagens insólitas, pela combinação audaciosa de elementos da realidade de forma provocadora, estabelecendo curto-circuitos na percepção habitual e nexos de natureza inteiramente inesperada, é, por essas mesmas características, a mais “muriliana” do conjunto. Por isso mesmo, a mais hermética e de mais difícil interpretação, como veremos.

Anti-Elegia nº 3

As magnólias avançam com um ímpeto inesperado
São ombros nus é o luar o vidro de veneno
Deve haver um homicídio uma pergunta à esfinge
Um ultimato ao sonho um roubo do universo.
À meia-noite em ponto bate o mar na varanda
É impossível deixar de acontecer alguma coisa
Há uma espera vã – raptaram as nebulosas.

O clima insólito do poema se instaura já na abertura, que nos remete a um plano absurdo,

das magnólias que se movem, flores que, ao lado dos jasmims, lutam pela predileção do poeta no interior de sua obra.

As flores avançam, mas “com um ímpeto inesperado”. A qualificação do avanço das magnólias, *per se* fantástico, inscreve mais um grau de estranheza ao verso, já que não é a percepção do movimento das flores que se traduz como espanto para o eu lírico, mas sim que estas se movam “com um ímpeto inesperado”. Isso equivale a dizer, negativamente ou nas entrelinhas que, caso se movessem mais lentamente, não ocorreria nada de extraordinário. Num movimento muito sagaz, a ordem fantástica do universo é afirmada, não só a partir da naturalização de um evento impossível, como também da atitude espantada do sujeito, face não à ocorrência do improvável, mas de uma sua característica determinada. O impossível ocorre, mas não nos termos em que se efetivou, o que significa que estamos numa ordem duplamente fantástica, ou caso se queira, ainda mais fantástica, numa ampliação de grau da experiência visionária.

Em ensaio dedicado ao poeta, Antonio Candido, com a clareza analítica e elegância de expressão habituais, descreveria, a partir do estudo de “O Pastor Pianista”, poema originalmente pertencente ao volume *As Metamorfoses*, os procedimentos formais de Murilo Mendes, que introduzem esta estética de choques e de caráter de surpresa: “O poeta parece, pois, desejar uma poética da ausência, segunda a qual o vazio deixado pelas palavras esperadas é preenchido por outras, impossíveis do ponto de vista lógico. Trata-se de verdadeira provocação, feita para desmanchar os nexos usuais e criar nexos novos, insperados, que ferem como choque a percepção do leitor e o obrigam a tomar conhecimento de uma realidade insuspeitada. A poesia moderna levou essas técnicas ao máximo; com isso pôde suscitar entre os objetos relações novas, belas, surpreendentes. E, nisso, ninguém mais eficaz na literatura brasileira do que Murilo Mendes.”²¹

Ainda abordando as “rosas migradoras” de “O Pastor Pianista”, flores que caminham, como as magnólias do poema que analisamos, dirá Antonio Candido: “Portanto, as rosas migradoras são um elemento aberrante máximo, que reforça o desvio poético constituído pelos pianos que podem ser apascentados. Elas penetram no poema com uma força de gratuidade, cuja função é fazer par com os pianos que gritam, na formação do efeito de

21 Cf. Antonio Candido, *Pastor Pianista/Pianista Pastor*. In: *Na Sala de Aula*, São Paulo, editora Ática, 2002, p.90.

adjacência.”²²

Que o evento descrito pelo poema pertence a um campo incomum da experiência parece confirmado por versos como “Um arroubo do universo”; trata-se de uma perspectiva quase animista, em que a natureza adquire vontade própria, revelada pelo movimento das flores e do mar, que nos situa numa esfera de prodígio e de excepcionalidade. Essa situação particular, em contraponto à calmaria harmônica e pacificada de “Mozart”, inscreve-se sob o signo de um grande dinamismo, muito próximo da violência, uma vez que as flores avançam com um “ímpeto” extremado, e o universo tem um “arroubo”. Seria curioso notar que “ímpeto” e “arroubo” são sinônimos, o que estabelece, para além do eco semântico imediato, uma relação interna mais profunda na estrutura do poema: poderíamos então compreender que o movimento das magnólias se deve ao arroubo anímico do universo. Toda a “Anti-Elegia”, inscreve-se, pois, numa perspectiva de excesso, de transbordamento, de experiência de exagero, do campo do desmesurado, e daí advém a sensação de vertigem: o “rpto das nebulosas”, para além de seu sentido de irrealidade, pressupõe a total obscuridade, ecoando a “noite infinita” de um poema como “Pedra e Água”. O anúncio parece ser apocalíptico, ou seja, uma indicação do fim dos tempos.

À meia-noite, pontualmente, o mar bate à varanda. Destaque-se aqui a contradição muito refinada entre o emprego de uma imagem burocrática (“em ponto”, “bate”) para a tradução poética do evento improvável, ou a retradução lírica de um fato natural. Nesse universo animista, encantado e vital da “Anti-Elegia nº 3”, os seres inanimados adquirem vida e vontade própria, e, mais grave, parecem se encaminhar para algum objetivo. O movimento das flores e a pontual batida do mar não refletem um caráter pacificador ou harmônico da estrutura profunda do mundo. Bem ao contrário, a ruptura da ordem natural das coisas sugere um estado de assombro, como se o eu lírico, perplexo, pudesse apenas relatar, poeticamente, os eventos prodigiosos que contempla. Deve haver “uma pergunta à esfinge”: o segredo do movimento das coisas, da engenharia profunda dos seres, não se desvela, como no momento extático de “Mozart”, mas permanece indevassável e enigmático.

Esse ar de fantasmagoria, introduzido pela sugestão de homicídio e do copo de veneno, de gosto quase de romance gótico, é potencializado pela noite, que é o espaço muito marcado do poema. Como um noturno de Chopin, a terceira anti-elegia é a que mais se aproxima de um tom de lamentação romântica, com suas referências ao oculto, ao velado, ao

22 Cf. Antonio Candido, *op.cit.*, p.90.

homicídio, ao veneno, e com a lamentação final do “roubo das nebulosas”. Com efeito, o movimento dos dois últimos versos amplia o campo de tensão, uma vez que estabelece uma nova contradição: espera-se que algo ocorra, de forma inexorável (“é impossível deixar de acontecer alguma coisa”) para, logo em seguida, afirmar que essa espera é vã. O caráter vão da espera, entretanto, se deve, mais uma vez, a uma ocorrência impossível: é graças ao rapto das nebulosas que o evento aguardado, muito provavelmente, não se dará, o que num procedimento muito típico da lírica muriliana esgarça os fios das relações costumeiras de causalidade e constrói uma nova e inesperada ordem de contiguidades. A afirmação da enormidade (o rapto das nebulosas), com um caráter quase cândido que naturaliza o impossível, convida o leitor para o ingresso nesse mundo de fascinação, num cenário encantado no qual os prodígios surgem, em tal proficiência, que se tornam capazes de surpreender o próprio poeta.

O tom apocalíptico, entretanto, não justifica a adoção da forma elegíaca, ou o lamento, e a explicação para esta aparente incongruência é, mais uma vez, a perspectiva cristã do autor: se no poema transparece uma situação de assombro, e se este se dever, efetivamente, ao final dos tempos, há que se ter em mente o duplo sentido que o fim da História representa para um poeta católico como Murilo Mendes: trata-se do término do percurso humano, com suas atribulações e atrocidades (não apenas, já que vimos o erótico apego à vida e às coisas terrenas, tão presente em Murilo Mendes) mas também do anúncio do Advento, da segunda vinda do Cristo. O Juízo Final é, simultaneamente, temido e desejado, lamentado e uma aspiração legítima do católico convertido, para, que enfim, a vida plena se realize, em toda a sua pujança e integridade, na Jerusalém celeste.

Para Antonio Candido, ainda segundo o ensaio citado, a poesia de Murilo Mendes, que “fervilha de paradoxos” que “significam que o homem se comunica com os deuses, não pelos meios previstos, isto é, adequados especificamente a esse fim (prece, êxtase, revelação, milagre); mas por meios anormais de extrema banalidade, como os fatos da natureza, o amor, a visão do mundo e dos seres no seu cotidiano, que são modos de ser, agir e ver integrados no ritmo da vida; e não vínculos do homem com a transcendência”.

Talvez esse paradoxo seja um dos eventuais guias ideológicos do poema. Talvez exprima um desejo de humanizar aquele vínculo, promovendo a valorização da “escala humana”, num sentido de modernidade religiosa, que é premonitória num poeta católico escrevendo

no começo dos anos de 1940. Mo mesmo sentido poderia ser encarada a pluralização de Deus, “os deuses” que encerram o poema, quem sabe a fim de abranger toda a sorte de fidelidades”.²³

O resultado, nos alertará Antonio Candido, da estratégia formal muriliana, é o de um poderoso impacto sobre o leitor, uma espécie de “mundo de fantasmagoria lúcida”, que relembraria as artes plásticas de De Chirico ou Salvador Dali.

Ao insistirmos em gravidades e profundidades talvez insuspeitas, numa primeira aproximação, nas “Anti-Elegias”, a análise pode produzir tanto mais estranheza precisamente ao haver se debruçado sobre poemas tão concisos. Mas aqui seria importante se lembrar da tradição, filosófica e literária, do epigrama.

“Não é o chiste rasa coisa ordinária [...]”, já alertaria a filosofia travestida de sabedoria sertaneja de Guimarães Rosa em *Tutaméia*; Freud, Karl Kraus e Wittgenstein, dentre outros exemplos célebres, atestariam a importância da frase curta, do dito certo, que fulmina o leitor com seu grau de concisão e sua profundidade insuspeita. Murilo Mendes foi um praticante do estilo, que comparece em muitos dos poemas de *Os Quatro Elementos*, mas seu apreço pelo aforismo, pela forma curta e lapidar, transpareceria em obras posteriores, como em *O Discipulo de Emaús*, espécie de suma do pensamento filosófico, ético e estético de nosso autor, e na prosa poética de *Conversa Portátil*.

A partir do epigrama, do dito espirituoso, do chiste, da frase de efeito, da fórmula oracular ou divinatória, a sabedoria se revela através dos elementos expressivos no seu maior grau de síntese. De grande emprego na tradição clássica, nos moralistas franceses e no Romantismo Alemão, o movimento do epigrama é a busca de se dizer muito através do muito pouco. A tirada brilhante ou a voz do oráculo se valem de poucas palavras, embora sua matéria seja sempre de grande seriedade e aquilo que se diz seja profundo. A ironia romântica, através dos ditos espirituosos, produz um curto-circuito na comunicação habitual e abre o espaço para a reflexão (o que se pode aproximar, com alguma cautela, do estranhamento e dos choques surrealistas). O oráculo diz o presente e o futuro a partir de fórmulas curtas e por vezes enigmáticas, que exigem a exegese do inquiridor, e aqui se instaura a categoria da atenção, necessária ao deciframento do chiste ou do epigrama.

A forma curta dos poemas murilianos do período, se por um lado aponta para uma

23 Cf. Antonio Candido, *op.cit.*, p. 94.

dimensão estética do campo da singeleza e da ourivesaria poética do delicado e do tom camerístico, guarda também contato com a prática epigramática, tanto nos seus registros de ironia quanto nos de revelação profética.

Os poemas urbanos

Em sua extraordinária amplitude temática, tanto mais notável se contraposta ao emprego da forma breve, da tendência ao texto conciso e sem maiores atavios vocabulares, *Os Quatro Elementos* nos brindam com um conjunto de poemas que desvelam a existência do poeta no Rio de Janeiro. O amor e o desamor, um bar carioca, a paisagem marinha, a enseada de Botafogo, as varandas e suas moças surgem como a contrapartida cotidiana e singela das altitudes metafísicas e da angústia do combate da fé, também muito presentes no livro. Entretanto, sob a nomeação quase prosaica da paisagem e da cidade, também subjaz a poesia meditativa, amorosa, melancólica ou irônica. Esse espírito aparece em “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.

Aqui, o poeta que caminha, e atentamente observa a vida da cidade, se depara com mais uma cena do cotidiano, o encontro, em um banco de praça, com um casal de amantes. A cena também é emoldurada pelo mar (quase onipresente no volume) e pela força da natureza, uma vez que a luz da tarde é qualificada como “febril”, um adjetivo vigoroso que dramatiza os versos, no interior de uma meditação melancólica acerca do final do amor.

O erro dos amantes, ironizado ou lamentado pelo poeta que os observa, foi a crença ingênua na eternidade do sentimento. Mas o amor acaba (como lembrará a bela crônica de Paulo Mendes Campos), e os amantes no banco, esgotados os beijos e os abraços da paixão

erótica inicial, nem mesmo se falam. O que os une é a falta de assunto, e o silêncio, nesse quadro de lassidão, derrota e desânimo, só é rompido pelo murmúrio do oceano.

O poeta, solidário e entristecido, termina o poema, uma espécie de elegia pela morte do amor e pela incomunicabilidade entre os seres, com a afirmação direta da tristeza do quadro. O fim do amor é triste, tão mais triste quando ocorre sob a luz violenta da tarde e ao som do quebrar das ondas do mar. A tristeza e solidão (a dois) se intensifica em contraste com a opulência da vida natural, e o poema é um canto desesperançado, uma crônica lírica acerca do desamor e do desencontro.

Ainda num tom cronístico, muito matizado por inflexões irônicas e relações insólitas, lemos no poema intitulado “Bar”:

A mariposa atrai a lâmpada
Um violinista manifesta saudades
De uma mulher que se matou na Escandinávia
Um garoto pede um copo d’água
Que nunca vem
Imaginemos a água
Com suas povoações, animais e venenos

A menina do caixa oxigenou o cabelo
(Os homens preferem as louras)
A garçonete com sede de amor
Serve os que têm sede de chope

Ouve-se um canto de guerra

“Bar” surpreende por seu movimento de associações inesperadas, pela ironia embutida na visada muito fina sobre eventos cotidianos: o olhar do poeta, ao se deter sobre a matéria vivida, no ambiente de um bar carioca, toma o mundo dos fatos como alimento para seus vãos imaginativos.

Já de saída é a “mariposa que atrai a lâmpada”, o que, muito ao gosto de Murilo Mendes, instaura um plano de desconcerto, de inversão da ordem natural das coisas; o desabusado defensor da “bagunça transcendente” se sente muito a vontade ao reverter as relações de causa e efeito, entre sujeito e objeto, e um bar parece o local ideal para a anarquia ontológica

do poeta.

“Um violinista manifesta saudades/ De uma mulher que se matou na Escandinávia”: o fato, muito banal, de um músico exercendo seu ofício num botequim (ou apenas conversando a respeito) assume um caráter de exotismo e de singularidade: as saudades, se expressas musicalmente, através do instrumento, ou por intermédio da instituição nacional da conversa de botequim, são por uma mulher escandinava. O homem de profissão incomum (violinista) sente saudades de uma mulher, suicida e distante, o que também confere um grau de excepcionalidade no seio do ambiente cotidiano.

Esse movimento dialético entre o corriqueiro e o imaginoso desponta também nos versos que se seguem. Um menino pede um copo d’água, e ao contrário de tudo que poderíamos esperar da narração do evento, o poeta nos incita à reflexão acerca da natureza da água, com suas “povoações, animais e venenos”. Sonhador incurável, o poeta no bar não se restringe ao teor concreto da matéria, mas se dirige ao plano do pensamento, do sonho e da meditação. A água, de item corriqueiro e sustentáculo da vida, é então qualificada como um universo (o que de fato, é real), povoado, repleto de animais, e guardando também potências destrutivas, expressas pelos “venenos”.

A moça do caixa oxigenou os cabelos, uma vez que é possuidora do lugar-comum da sabedoria popular que assegura que “os homens preferem as loiras” (tradução brasileira do nome de um filme de Howard Hawks, embora bastante posterior ao poema de Murilo Mendes); os versos a seguir recolocam a questão da busca do amor, entrevista no desejo da moça de agradar ao público masculino com seus cabelos descoloridos, já que a garçonete, caracterizada como sedenta de amor, serve os clientes cuja sede é de chope, num evidente descompasso entre o campo do desejo amoroso, e sua inescapável aura romântica (por mais que isso se dê num romantismo folhetinesco, numa situação de botequim), e a sede, muito concreta, quase vulgar, dos fregueses do bar.

Subitamente surge o verso final, que rompe com brusquidão o desenvolvimento progressivo, da alegria e ironia da vida boêmia: “Ouve-se um canto de guerra”.

Isolado do corpo do poema, o que só colabora para a sensação de estranhamento, o verso final é de difícil interpretação. Tratar-se-ia, efetivamente, de um cântico militar? Recorde-se que o livro data de 1935, e a guerra estava na pauta do dia. Ou o cântico de guerra é apenas uma celebração mais animada dos convivas embriagados do botequim carioca? O poema,

que alia leveza, ironia cáustica, imaginação criadora e cortes muito rápidos, como uma cena de cinema, não oferece chave segura de resposta, mas reflete bem a “bagunça”, no sentido de estranhamento face ao mundo, e o desejo de transcendência que animavam o espírito e a lírica muriliana.

O problema do tempo: história e transcendência

Em que sentido a dimensão temporal configura mais um elemento complicador na poesia de Murilo Mendes? Seguindo a pretensão inclusiva e totalizante de seu projeto estético e existencial, a lírica muriliana opera com duas (talvez três, como veremos) instâncias temporais muito díspares (para dizer o mínimo), que parecem, mesmo, gerar uma antinomia insolúvel. Se Murilo Mendes tem em alta estima a idéia de um tempo mitológico-pagão, portanto cíclico, no qual a origem primordial se recolocaria como ponto desejável de unidade, fonte da harmonia e da pureza, não se pode perder de vista que era, também, um poeta cristão, cuja concepção do tempo é linear, ou seja, há um início muito claro e demarcado do tempo (a Criação) e, numa linha reta e na qual os eventos são irrepitíveis, caminha-se para o final, o Apocalipse e o Novo Advento da escatologia cristã, a partir do qual, *o tempo não mais existiria*. Círculo mitológico de repetição de eras, com o papel vivificador concedido ao passado primevo, e movimento linear rumo ao final dos tempos, as concepções pagã e cristã do tempo coexistem na obra de Murilo Mendes, o que parece atingir as raias do paradoxo.

Acrescendo-se que Murilo Mendes foi um poeta modernista, atualizado com as últimas novidades da vanguarda européia, a questão há de se tornar ainda mais espinhosa, uma vez que é justamente marca distintiva essencial dos modernismos o que, no belo oxímoro de Octavio Paz, pode ser considerado como a “tradição da ruptura”. Tradição da ruptura implica a feitura do novo em detrimento do passado, a recusa da ordem e dos cânones estéticos, filosóficos, existenciais, e a busca permanente do novo. O culto do novo, tão ao gosto do projeto moderno, por sua vez, entra em atrito com a concepção mitológico-circular do tempo, e com a linearidade escatológica cristã.

Teríamos então, coexistindo em harmonia improvável, a visão pagã de um tempo circular e a valorização do passado originário, a seta cristã, linear, que se encaminha da origem para

o fim dos tempos, e o programa modernista que busca estabelecer o novo, a partir da ruptura radical com o passado estabelecido. Trata-se, portanto, de empregar os recursos mais modernos para que se revele o sagrado e, a se seguir com seriedade a afirmação de Murilo Mendes, de efetuar a passagem do “mundo adjetivo ao mundo substantivo”.

Trata-se, entretanto, de um falso problema. Na perspectiva integradora do lirismo dialético de Murilo Mendes a História é, simultaneamente, amada e odiada: ela é o campo do amor erótico, dos “seios de Jandira” e das “ancas da morena”, da alegre música do fox-trote (e daquela mais séria, de seu tão amado Mozart), da possibilidade da transcendência da arte, da poesia, da pintura, da dança, do cinema, de prazeres nunca desprezados por Murilo Mendes; é também o mundo do Demônio, da crueldade, da injustiça social, da fome, da miséria, das crianças sem brinquedos, da escravidão, do naufrágio, do assassinio, da estupidez, do materialismo mais sórdido; o fim dos tempos, nesta acepção, é almejado como o início da *Civitas Dei*, a Jerusalém celeste, o reino dos justos, a Cidade de Deus de Santo Agostinho, e os poemas apocalípticos, com sua sucessão de assombros, encobrem temor e desejo, lamento e aspiração.

Que o problema do Tempo era de fundamental importância para a reflexão de Murilo Mendes à época, depreende-se, com clareza cristalina, de seu artigo na revista *Lanterna Verde*, que abordava, justamente, a questão do “Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”; no texto, além da avaliação das várias posições ideológicas tomadas por sua geração, Murilo Mendes condenará o relativismo e o materialismo, localizando, como central, a questão do Tempo:

“[...] Os valores eternos são os valores que atravessarão todas as épocas e todos os regimes políticos. Os elementos místicos da alma humana não estão sujeitos ao tempo. Colocado no tempo, o homem tende continuamente a abstraí-lo. A grande idéia da abstração do tempo ainda não chegou a ser organizada ou sistematizada pelo homem, mas é fora de dúvida que ele sofre inconscientemente a pressão dessa idéia. Na vida diária colhem-se a todo o momento exemplos disto, a começar pela pitoresca e fortíssima expressão popular, *matar o tempo*. Todo o mundo quer se libertar do tempo. Nós estamos sujeitos ao tempo e contra o tempo. A própria música, uma arte que se desenvolve no tempo, é ouvida por quase toda a gente com a finalidade expressa de arrancar o homem o tempo. Joseph de Maistre diz que a própria idéia de felicidade eterna, junta à do tempo, fatiga e espanta o homem. Eis

porque o apocalipse nos revela que, no fim de tudo, um anjo gritará: “Não haverá mais tempo!” (Apoc; X, 6).

A idéia do tempo é o tema central de toda a arte e filosofia modernas. Pode-se dizer que o grande debate entre cristianismo e comunismo, entre monismo e dualismo, entre espiritualismo e materialismo, reduz-se em última análise ao conflito entre as idéias de tempo e eternidade”²⁴

O poema que encerra Os Quatro Elementos se intitula, muito a propósito, “Fim e Princípio”:

Todas as musas que existiram desde o princípio do mundo aparecem.

O Senhor com um sopro ressuscita Eva,

As montanhas fogem a todo galope,

A lua é acorrentada por mil anos.

Um outro elemento nos envolve:

O lirismo de Deus crescendo violentamente

Ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra.

No espírito do Essencialismo esposado por Murilo Mendes, vemos um desfile mítico de musas: todas que existiram, desde o princípio dos tempos, ressurgem. O poema opera a tão esperada passagem do tempo histórico ao final dos tempos. É, apenas e tão-somente, a descrição do Apocalipse.

Curiosamente, embora sejamos confrontados com a esperada sucessão de prodígios, já esperadas nos poemas de Murilo Mendes (a fuga das montanhas a todo galope, o acorrentamento da lua por mil anos), desta feita, o tom não parece de perturbação ou de extremado incômodo. Pelo contrário, é como se o desejado advento do final do reinado do século, uma vez atingido, e indicado por acontecimentos da ordem do sobrenatural, fosse motivo de regozijo por parte do poeta. “O lirismo de Deus cresce violentamente”, nos adverte Murilo Mendes, e ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra. É o reino dos

24 Cf. Murilo Mendes, “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, in *Revista Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, Número 4, Novembro 1936, pp. 44 – 45.

justos que se inicia, e portanto, o tom final de *Os Quatro Elementos*, mesmo em sua estranheza e imagens surpreendentes e apocalípticas, é afirmativo. A chave talvez se encontre no quinto elemento, sugerido pelo verso “Um outro elemento nos envolve”. A leitura imediata do poema nos leva a crer que este novo elemento, aduzido aos quatro da cosmogonia que empresta título ao livro, é o lirismo de Deus. Uma passagem de *O Discípulo de Emaús*, entretanto, reforça o caráter de positividade do Apocalipse: “O FIM só é trágico para quem o não mereceu”. E dirá o aforismo 665: “O Apocalipse é o livro da mais alta devoção cristã. A chave da sua leitura é abstração do tempo. Poderosos cânticos percorrem suas páginas, anunciando o selar dos tempos e o entreabrir cotidiano da eternidade”²⁵

O mundo da história em que *Os Quatro Elementos* foi escrito (mais ainda, ao tempo em que foi publicado) estava muito distante do caráter apaziguador e pacífico que norteia boa parte do volume. Muito ao contrário, vivia-se, em escala planetária, um momento de extremado acirramento ideológico, com o recrudescimento de regimes de força, como os totalitarismos de direita, e a consolidação do regime soviético (que só anos depois foi reconhecido como um totalitarismo de esquerda). A opção por uma das vias, a adoção de uma das duas possibilidades ideológicas parecia inescapável para um intelectual do período. Ao lado das duas soluções políticas antagônicas, via-se também o renascimento de um pensamento católico, normalmente, de cunho conservador, a partir de autores como François Mauriac e Jacques Maritain, que deixaria suas marcas também entre a inteligência brasileira.

Assim analisaria Antonio Candido o movimento de efervescência cultural do período: “Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade.

25 Cf. Murilo Mendes, *O Discípulo de Emaús*, in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 881.

Naquela altura, o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. ‘Deus está na moda’, disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também para o Brasil. Os anos de 1930 viram frutificar as sementes lançadas por Jackson de Figueiredo no decênio anterior, com a fundação da revista *Ordem* (1921), do Centro Dom Vital (1922) e a momentosa conversão de Alceu Amoroso Lima em 1928. De 1932 é a Ação Católica, feita para suscitar a militância dos leigos, e da mesma época são as primeiras Equipes Sociais, inspiradas pelo professor e crítico francês Robert Garric, que orientou o trabalho dessas missões leigas nas favelas do Rio de Janeiro.

Além do engajamento espiritual e social dos católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse. De um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinicius de Moraes, na poesia. Na crítica e no ensaio isto se traduziu num gosto paralelo pela pesquisa da ‘essência’, o ‘sentido’, a ‘vocação’, a ‘mensagem’, a ‘transcendência’, o ‘drama’ - numa espécie de visão amplificadora e ardente”.²⁶

Carlos Drummond de Andrade, no formidável conto “Um Escritor Nasce e Morre”, em que ao forte cunho autobiográfico vêm-se unir a ironia e a lucidez analítica tão características do poeta mineiro, também retrataria os posicionamentos ideológicos e seus reflexos para os intelectuais e suas atitudes perante as letras: “ O meu, o nosso individualismo fundamental proibia-nos o aconchego das igrejinhas. Éramos ferozmente solitários. Em cada Estado do Brasil, uma academia de letras reunia os gregários, distribuía louros inofensivos. Esses louros repugnavam-me, e os acadêmicos, geralmente pessoas sem complexidade, eram a meus olhos monstros de intolerância, inveja, malícia e incompreensão, intensamente misturadas. [...] Fugindo aos mais velhos, seria natural que nos ligássemos uns nos outros, os de 20 a 25 anos. Cultivávamos mais ou menos os mesmos preconceitos. As mesmas fobias em cada um de nós. Desgraçadamente, elas nos impunham o cauteloso afastamento recíproco, e nossas conversas de bar, noite afóra, tinham traços de ferocidade e autoflagelação. Entretanto...

Licurgo, que compusera comigo o “Poema do Cubo de Éter”, descobriu certa noite o

26 Cf. Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a Cultura”, in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, São Paulo, Editora Ática, 2000, p.188.

tomismo, e eu o expulsei de minha convivência. Mas sua voz continuou pregando os novos tempos, perturbando almas sedentas de verdade e metafísica.

Aleixanor, tendo comprado num sebo as *Cartas aos Operários Americanos*, de Lenine, e começando a colaborar no *Grito Proletário*, sofreu de minha parte uma campanha de descrédito intelectual. Voltou-se para a ação política, fundou sindicatos, escreveu e distribuiu manifestos, e desfrutou de certa notoriedade até o golpe de 35, quando emudeceu.

A poetisa Laura Brioché fundou um Clube da Psicanálise, que procurei desmoralizar na primeira reunião, introduzindo sub-repticiamente entre os sócios, antes da votação dos estatutos, volumosas quantidades de uísque, genebra e gim. A sessão dissolveu-se em álcool, mas restaram aqui e ali grupos de bem-aventurados que se entretinham na interpretação onírica e confrontavam gravemente seus respectivos complexos, recalques e ambivalências.

[...] Todos optavam.[...] Eu perseguia o mito literário, implacavelmente, mas sem fé.”²⁷

Murilo Mendes não se furtaria ao debate, tão momentoso no período, das opções político-ideológicas e de suas relações intrínsecas com a produção estética: com efeito, em artigo datado de 1936, ou seja, distante apenas um ano da redação original de *Os Quatro Elementos*, o poeta faria uma verdadeira avaliação da literatura brasileira, a partir de seu catolicismo:

“Um marxista julgará que todos os males provêm do sistema capitalista; derrubado este, inauguraremos o melhor dos mundos possíveis e os gênios brotarão aos milhares, como afirma Trótski no seu livro sobre arte e revolução.

Um católico, sem ter necessidade de negar os vícios da organização capitalista, denunciados por papas e bispos, sentirá a necessidade de remontar mais longe e, embora reconheça a corrupção que traz a hipertrofia dos valores econômicos, compreenderá que a queda inicial do homem é a fonte de todas as nossas fraquezas.

[...] A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem *bibelot*. É uma mocidade profundamente séria, sem precisar de ser exteriormente grave e farisaica. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos problemas, uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza *d'avant-guerre*. É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou

27 Cf. Carlos Drummond de Andrade, “O Escritor Nasce e Morre”, in *Contos de Aprendiz*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1991, pp. 122-123

para o catolicismo, mas que não quer saber do liberalismo. Estão desabrochando agora grandes poetas, grandes romancistas, grandes filósofos que querem reconduzir o homem à unidade por meio do catolicismo, que antes de ser um sistema, é vida, é liturgia. Não falo do neocatolicismo, porque não existe isto, existe é o catolicismo de todos os tempos, com novos métodos de exposição ou de adequação às novas condições de vida. Refiro-me à novíssima geração católica, que vive, pensa e sente com a Igreja, isto é, com uma incomparável organização humano-divina que tem as chaves do mistério, da poesia e da vida. A repercussão sobre a literatura brasileira desta nova mentalidade que se esboça no Brasil contra o liberalismo, o naturalismo ou o agnosticismo das gerações anteriores, será de um alcance que mal poderemos calcular agora. A arte e a poesia encontrarão de novo a Força e a Graça que escreveram a Divina Comédia, que levantaram as catedrais, que inspiraram o canto gregoriano. Os homens brasileiros não serão mais estranhos uns aos outros, pois viverão sob o signo da unidade, da catolicidade, da caridade ardente e sobrenatural, do Corpo Místico de Cristo”²⁸

Isso posto, o volume de 1935 parece ser ainda mais original, pois, se efetivamente herdeiro da conversão ao catolicismo experimentada por Murilo Mendes no ano imediatamente anterior, e que gerara o livro em parceria com Jorge de Lima, *Tempo e Eternidade*, não há, em *Os Quatro Elementos*, explícita vontade apologética, intenção declarada de conversão, ou esforço evangelizador. A religião, como os demais temas do livro, comparece, mas sempre em tom delicado e discreto, bastante distante do ar profético e das imprecizações bíblicas de *Tempo e Eternidade*.

Os Quatro Elementos seriam, portanto, obra de um autor alienado, um absenteísta que se recusa, simplesmente, a prestar contas à gravidade do tempo histórico? Talvez fosse essa mesmo a aspiração da lírica muriliana do período, em sua perseguição de uma poesia pura que, de maneira reativa, como “resistência”, seguindo a expressão de Alfredo Bosi, fosse uma linha defensiva contra o avanço do inumano e da barbárie. Tal pretensão de realizar um

28 Cf. Murilo Mendes, “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, in *Revista Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, número 4, Novembro de 1936, pp. 43-48. A citação, extensiva, permite avaliar o grau de positividade que animava o espírito de Murilo Mendes à época, repleto de profecias (um dos papéis atribuídos ao poeta-visionário) acerca de um catolicismo dinâmico, que produzisse uma cultura repleta de Dantes, catedrais e cantos gregorianos. O quanto ele estava errado em suas previsões otimistas, tanto no caso brasileiro, quanto na cultura mundial, revelar-se-á no seio mesmo da sua própria lírica, em tensões dialéticas em que o elemento de negatividade comparecerá, a despeito das intenções eucarísticas e solares do poeta. Talvez fosse o caso de se indagar se Murilo não incorre aqui no Michael Hamburger chama de “erro” fundamental de Baudelaire, a confusão de problemas estéticos com os atinentes à esfera moral.

lirismo puro, distanciando-se da poesia engajada, de esquerda, direita ou cristã, como a que se realizava comumente no período, viria a soçobrar, nos anos subseqüentes, com o advento da Segunda Grande Guerra. Em *As metamorfoses* e, principalmente, *Poesia liberdade*, a lírica de Murilo Mendes não pode mais se evadir a incorporar um evento histórico da magnitude e do grau de brutalidade que representou a Segunda Guerra Mundial.

Entretanto, seria incorreto classificar *Os Quatro Elementos* como um livro alienado, de um poeta politicamente absenteísta, que ignorava o seu tempo: em vários dos poemas, a menção à situação histórica concreta surge, na maioria das vezes em chave irônica ou sarcástica, portanto como *recusa*. O poeta está perfeitamente cômico dos males da História, e sua forma de resistir a eles é construir uma poesia que *não tenha relação direta com seu tempo*, que se dirija, pois, ao plano da transcendência e da eternidade; isso sempre matizado, pois, como já vimos, o mundo concreto, sensório e erótico, o mundo da vida terrena jamais é negado pela poesia de Murilo Mendes, que foi decerto um católico, mas nunca um asceta.

A se dar crédito às palavras do próprio Murilo Mendes, este sempre teve em vista a questão social; um texto, de sua autoria, e justamente intitulado “A Poesia Social”, a respeito do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, torna bastante clara a posição do escritor acerca das relações entre poesia, política e arte engajada. A transcrição vale tanto mais a pena, porque surpreendente, sobretudo num poeta reconhecidamente católico (embora de um catolicismo tão particular quanto o de Murilo Mendes que, convenhamos, dificilmente poderia ser associado aos setores mais conservadores do pensamento brasileiro). Afirmaria Murilo Mendes: “Eis, no melhor sentido, uma amostra de poesia social de alta categoria. A poesia social sempre me seduziu. De resto, tentei-a várias vezes. O que desaprovo é a poesia tipo manifesto e programação política, cumprindo desajeitadamente um papel que antes compete ao artigo de jornal e à literatura de comício – à prosa, enfim. Na mesma ordem de idéias um certo tipo de pintura social que retira o poeta do seu pequeno mundo ambiente e, cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo, abre-lhe perspectivas muito mais vastas, dentro da dimensão histórica ou do mito, esta me parece seguir o caminho mais fecundo e com maiores possibilidades de futuro”.²⁹

Murilo Mendes se alinharia, portanto, à poesia socialmente interessada e participante, desde que esteticamente elaborada, e não tornada propaganda, ou reles prosaísmo partidário.

29 Murilo Mendes, “Poesia Social”, in Cecília Meireles, *Obra Poética*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1972, pp.52-53

Seus textos da chamada “poesia de guerra”, como os de *Poesia Liberdade*, decerto exemplificam essa opção estética, embora a entrada do tema do conflito mundial na lírica muriliana, muito a contragosto para um pacifista radical como nosso autor, tenha produzido uma alteração brutal em seu projeto artístico.

Também vale destacar na passagem sublinhada que a “dimensão da história” e “o mito” caminham, para Murilo Mendes, em paralelo, como vias de superação do egoísmo e do individualismo; assim, ao culto egóico do artista individual, Murilo Mendes sustenta uma transcendência na História (e como vimos, as legiões de artistas, os panteões são uma constante em sua obra) ou a imersão na esfera mítica (outra obsessão permanente na obra muriliana, quer seja através de mitos pessoais, como Orfeu e Prometeu, o Eterno Feminino, ou impessoais, como o mito de Origem, o do Final dos Tempos etc.)

Assim, lemos em um dos poemas do volume:

OITO HORAS

É a hora do vulcão, é a hora da mazurca,
É a hora da Abissínia, é a hora do bordel,
É a hora de Solange, é a hora do dentista,
É a hora da explosão, é a hora do relógio.

“Oito Horas”, em sua forma paralelística, faz lembrar, de imediato, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar, que se valeram, muitas vezes e com grande felicidade, da estrutura em paralelo, que confere um senso rítmico especial e uma velocidade particular ao poema.

O título do poema se abre para duas interpretações possíveis: É às oito horas que os oito eventos descritos pelo poema ocorrem, ou estes têm oito horários diversos para seu cumprimento?

A estrutura em paralelo, em que se repete a expressão “É a hora de...” funciona, para os fins poéticos, quase como uma expressão algébrica, na qual a variável, o “x”, é o evento a ser preenchido no interior do verso.

A impressão de regularidade e de mecanismo se dá a partir do rigor formal da construção: temos no poema quatro alexandrinos com cesuras, dispostos em dois hemistíquios. Para além disso, o ritmo imposto pelos cortes abruptos entre os versos sugere o movimento pendular de um relógio: o poema, que trata das horas, parece internalizar, pois, a estrutura do tempo, mas um tempo em negativo, que se efetivamente flui, no sentido matemático, não parece avançar, na acepção histórica, configurando o que se expressa na concepção marxista como má-infinitude.

Uma hipótese de trabalho seria imaginar que cada um dos pares, representados pelos dois versos em cada linha, constituiria um pólo negativo e um positivo, mantendo assim o equilíbrio do conjunto. Teríamos portanto a catástrofe natural (o vulcão) e a dança de salão (a mazurca), a catástrofe histórica (a crise da Etiópia-Abissínia, que culminaria com a invasão do país pela Itália fascista, em Outubro de 1935) e o prazer erótico (o bordel), a mulher e o amor (Solange) e o desconforto e a dor (o dentista). Tudo isso pode fazer sentido, tirante o fato que o par final, explosão-relógio parece furtar-se ao esquema positivo-negativo enunciado; a rigor, o relógio, com seu movimento pendular, é antes o senhor do tempo da desgraça, e não parece ser dotado de virtude positiva capaz de anular “a explosão”.

O tempo é de urgência, e essa imediaticidade é ressaltada pelo movimento do poema que mimetiza o andar, muito rápido, do relógio. É o tempo da modernidade, que se expressa na maquinaria e na técnica (relógio, dentista, explosão) e em paixões degradadas, representadas pelo prostíbulo. A nota dissonante é a mazurca, forma de dança polonesa que soa como anacronismo no interior do vigor moderno do poema.

Mas, relendo o poema, há efetivamente esse caráter positivo, que anularia as polaridades do poema? Talvez não, já que “bordel”, “mazurca”, e “Solange”, podem ser facilmente lidos em chave puramente negativa. O bordel como instância de um amor corrompido, de uma experiência erótica degradada e mercantil, a mazurca, uma dança de salão anacrônica, a sugerir salões do passado e burguesias decadentes, e Solange, simples nome feminino, que pode tanto configurar mais um avatar da musa como a própria prostituta do bordel. Se assim for, “Oito Horas” é uma crítica virulenta do tempo da modernidade, por intermédio da própria noção de tempo, da mimese do movimento pendular do relógio, metacrítica do tempo, que revela, portanto, ao contrário de um poeta alienado, uma consciência atenta para o fato político (o avanço fascista na Abissínia, a guerra, a “explosão”) e para o caráter

decadente do tempo reificado. As “oito horas”, o tempo da modernidade, o nosso tempo, são “o tempo do relógio”, do horário de trabalho (o horário comercial dura, precisamente, oito horas), um tempo em que convivem o bordel, a música vulgar, a dor de dentes, a explosão e a guerra. O tempo mecânico do relógio é aquele do avanço da racionalidade tecnológica que faz evoluir as máquinas de matança, e essa alternativa interpretativa não se afigura de todo implausível, num poeta tão sensível às catástrofes da guerra, e inteiramente atento para os efeitos nefastos do avanço descontrolado da técnica e do esquecimento do humanismo no mundo moderno.

Para nos valermos da conhecida expressão herdada da reflexão marxista, tratar-se-ia, pois, da descrição do movimento perpétuo da *má infinitude*, no qual, ao modo de uma balança em dinamismo constante, teses e antíteses se contrapõem, sem, entretanto, jamais atingir a síntese, ou solução do rumo histórico. O movimento eterno é, nesta análise, uma curiosa inversão da noção de História genuína, pois constitui, ao contrário, uma forma de não movimento: o pêndulo das horas maquinais simula um avanço que, efetivamente, não se dá, a partir da impossibilidade da síntese.

A mesma estrutura paralelística seria empregada em “Jogo”, cujo título já traz em seu bojo boa dose de veneno: a ironia muriliana é que o “jogo”, longe de se constituir um brinquedo, uma diversão ou atividade de somenos importância, trata, muito pelo contrário, de questões da maior gravidade.

Cara ou coroa?

Deus ou o demônio

O amor ou o abandono

Atividade ou solidão.

Abre-se a mão, coroa

Deus e o demônio

O amor e o abandono

Atividade e solidão.

Em “Jogo”, como dissemos, o “prêmio” não é de se desprezar. As perdas possíveis, nos pólos negativos, numa recensão simples, são o demônio, o abandono, e a solidão, ou seja, a perda da alma, do amor, e do convívio humano. O tema do poema, muito simples, com sua estrutura regular e paralelística, em pólos antitéticos, é o “ganho” do paraíso, do amor, e das relações humanas. Curiosamente, tais possibilidades de realização são atribuídas ao jogo, portanto, ao destino, ou azar, nos termos do poema, a um “cara ou coroa”.

Tentando pensar em termos teológicos, na visão, por exemplo, de Pascal, temos o famoso argumento da “aposta”. Para o agostiniano radical que foi Pascal, há quatro possibilidades, no que toca ao problema da existência de Deus: Deus existe, e não creio, e perco minha alma, Deus existe, e creio, e sou salvo, Deus não existe, e não creio, e nada ocorre, Deus não existe, e não creio, e nada perco. Assim, para Pascal, é mais racional a crença na existência de Deus (falaríamos, modernamente, num “cálculo de custo-benefício), pois mesmo que ele não exista, nada perderei.

O “jogo” muriliano parece ecoar algo da aposta de Pascal, como se, dada a incerteza da existência da divindade e do caráter dificultoso do amor e das relações humanas, tudo se resumisse a um jogo de azar, àquilo que nos reservassem, por assim dizer, as cartas, dados e moedas da transcendência; jogamos cara e coroa com o destino, e podemos obter Deus ou o demônio, parece dizer o poema de Murilo Mendes.

Mas, surpreendentemente, não é isso que se dá. Ao “se abrir a mão” e contemplar a moeda do jogo imaginário da existência, deu coroa, e isso significa, dialeticamente, ambos os resultados; num dos temas mais caros à visão de mundo de Murilo Mendes, nada pode ser desprezado, e comparecem Deus e o demônio, o amor e a solidão, como pares antitéticos necessários, que não podem existir sem a presença de seu oposto; como na atitude e movimento típicos que animam toda a lírica de Drummond, de refúgio na interioridade e de busca do outro, na “praça dos convites” da atividade política, aqui também a atividade, ou seja, interação e sociabilidade, é dialeticamente indissociável de sua contraparte, a solidão. Em “Jogo” tudo traz em si a marca de seu negativo, não através da disjunção “ou” mas através da partícula inclusiva “e”, num universo em que a moeda possui, ao mesmo tempo, cara e coroa, e o jogo não tem fim. História e transcendência não se recusam, mas são contrapartidas simultâneas, em mais um oxímoro dessa “lógica” muito particular”.

As marinhas

A seguir-se a lógica totalizadora indicada pela cosmogonia dos elementos sugeridos já no título do livro, o mar comparece com grande força, quer seja como moldura, como paisagem embelezadora, em sua potência e pujança reconhecidas no deslumbramento do Rio, ou em versões de substrato mítico, como o elemento primordial, o berço de onde surge a vida e os seres. Assim, o mar cumpre funções variadas, na economia poética de *Os Quatro Elementos*, surgindo tanto como elemento concreto, ou seja, ao modo de potência de beleza natural, mas também como chave cifrada de inspiração mítica e de transfiguração surrealista, nos moldes da imaginação mágica tão ao gosto do lirismo muriliano.

Não se deve perder de vista, entretanto, a complexidade e o entrecruzamento de temas, que tornam, por vezes, o isolamento de um núcleo, e sua apresentação em pureza e unicidade, tarefa das mais espinhosas; neste sentido, ao lermos algumas das “Marinhas”, veremos aqui, em forma recorrente, o retorno, em forma obsessiva, de alguns temas centrais da poética de Murilo Mendes, que já procuramos, com algum grau de profundidade, deslindar em análises precedentes. O fenômeno é mais ou menos inescapável, dada a cosmovisão do autor, na qual a comunicação entre os planos da realidade e da fantasia, entre o sagrado e o profano, em que os múltiplos cruzamentos, de forma vertiginosa, se realizam quase que a todo momento, mesmo que de forma, por vezes, hermética, solidária, pois, da visão de São Paulo do cristianismo, de uma realidade invisível, uma ordem invisível e fundamental.

Vejamos alguns poemas que tematizam o mar, e suas especificidades, no interior do espírito de *Os Quatro Elementos*:

Carta marítima

A gaivota-correio chega pontualmente:

“Corre tudo em ordem no meu corpo

Os peixes passam o pente fino nas ondas

Espera-se uma forte tempestade
O monumento de areia foi inaugurado
Com grande afluência de siris e conchas
Os meninos soltaram um barco-papagaio
O farol rodou uma nova cor
Achei uma fotografia linda
Do veleiro em que papai viajava.”

O tema do poema é dos mais caros a *Os Quatro Elementos*, em seu desejo de transparência, positividade, e de um universo poroso e de passagens: trata-se, evidentemente, da comunicação. “Carta Marítima” já traz, em seu título, a marca ambígua do trocadilho poético, pois significa tanto uma comunicação vinda pelo mar, quanto um mapa náutico, uma peça de cartografia marítima. Como veremos, o poema dá conta de ambos os sentidos; trata-se, com efeito, de uma notícia vinda pelo mar e, ao mesmo tempo, dá conta de uma geografia marítima fabulosa, um mar de Murilo Mendes.

A comunicação se fez pelo mar, e é de se imaginar que o poeta recebeu uma carta longamente esperada. Entretanto, tudo se dá sob o signo do encantamento e da magia. Ao contrário de todos os modos de comunicação naturais, ou tecnicamente racionais, ou disponíveis à época (cartas normais, telefonemas, cabogramas, telegramas, ou, mais improvável, um pombo-correio) temos uma “gaivota-correio”, que só pode convir, é claro, à imaginação poética; divertidamente, entretanto, o poeta nos adverte que esta chegou no prazo estipulado, como a misturar ordens de realidade, ou como a afirmar que o plano da imaginação pode funcionar tão eficazmente (ou ainda melhor) que o dos correios e telegramas.

O próprio texto da carta, trazida pela gaivota, é ele mesmo, bem ao gosto de Murilo Mendes, uma bagunça lírica do mundo, notícia de um universo marinho, no qual alguém (a amada? Só se pode especular) dá notícias de gozar boa saúde, mas mesmo essa afirmativa parece carregada de tensão erótica, nos versos “Corre tudo em ordem no meu corpo”;

A partir daí, imergimos num mundo de sonho, de potência onírica, de brincadeiras infantis, de forças naturais, de recurso à memória, em cortes rápidos e sucessão desconcertante: somos informados que se espera uma forte tempestade (notícia alarmante), e que se “inaugurou um monumento de areia”, imagem que traz em seu bojo a chocante

contradição entre a idéia de permanência de inauguração, naturais e esperáveis qualificativos de um monumento, quando confrontada com a utilização, para a sua feitura, com a areia, material naturalmente volátil, perecível e facilmente destruído. O que nos ocorre de pronto é o brinquito dos “castelos de areia”, com suas infinitas conotações de sonho e poesia.

Ao evento, reforçando seu caráter fantástico, comparecerem “siris e conchas”, e os “meninos soltaram um barco-papagaio”; O “farol rodou uma nova cor”; ou seja, ao evento maléfico ou ao menos preocupante que se anunciava, a tempestade, a carta anuncia um rol de eventos felizes, de caráter festivo, de celebração: a saúde vai bem, um monumento (improvável, em seu caráter de sonho), é inaugurado, e em sua comemoração, crianças lançam um papagaio híbrido, já que é barco; como num dos mais célebres poemas de Murilo Mendes, “Os Amantes Submarinos”, aqui também o ambiente marítimo parece ser a região por excelência da realização de uma felicidade plena, uma vez que, como se pode perceber, não se trata do mar efetivo, mas de uma instância onírica ou mítica (como naquele poema); assim, as relações ditas naturais são subvertidas, os jogos infantis se revestem de caráter mágico, e os próprios animais marinhos comparecem para a celebração, lírica e impossível; como a “nova cor” inaugurada pelo farol, numa bela imagem do poema, que de sua função utilitária habitual, de sinalizador para que se evitem os escolhos e, portanto, diminuam-se as possibilidades de acidentes náuticos, aparece como dispensador de beleza e poesia, ao embelezar a festa com uma cor nova.

Em nova guinada, o poema se conclui por uma afirmação corriqueira, e é o choque, entre a assertiva, que se poderia encontrar, efetivamente, numa carta comum, e o desfile maravilhoso dos versos anteriores, que amplifica o caráter prodigioso da missiva náutica: encontrou-se uma “fotografia linda/ Do veleiro em que papai viajava”, e agora, aos elementos marítimos já encontrados, acrescenta-se a figura do navio, o tema da viagem, com seu caráter inescapável de mistério e de aventura. A fotografia remete à memória e ao passado, o que é reforçado pelo verbo no imperfeito (“papai viajava”); se a viagem do poema se dá num plano onírico e mítico da imaginação, de relações impensáveis, de surpresas, de meninices mágicas, ela também agora se abre para o passado aventuroso do mar literário, que povoou tão densamente o engenho dos poetas e romancistas, de Homero, Camões, Dante, Melville e Poe, dentre outros exemplos ilustres.

Há, em *Os Quatro Elementos*, dois poemas intitulados, propriamente, “Marinhas”:

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.

Escrito em forma ágil, “Marinha” se constrói a partir de verbos no presente (“carregam”, “atiram”, “aparecem”, “Soletro”), o que reforça seu dinamismo e energia; bem ao gosto de Murilo Mendes, temos a técnica das inversões e do *tópos* do mundo de ponta-cabeça; as gaivotas, aves marinhas por excelência, carregam um navio pelo bico;

Retratos de sereia surgem, atirados a praia, e no único vocábulo inusual no léxico discreto do poema, no mar aparecem “mulheres especiosas”; a escolha do adjetivo é particularmente feliz, já que o caráter de falsidade das mulheres parece justamente reforçado pelo caráter pouco comum do adjetivo “especioso”. Num poema tão atento às filigranas da linguagem, após o surgimento das musas brancas no mar, surge a molecagem, ainda em chave lingüística: como bom poeta, Murilo erotiza a língua, e ironiza, ao “soletrar os maiôs”.

Marinha nº 2

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

Na segunda “Marinha”, comparecem alguns dos elementos vistos no poema anterior, procedimento que, como vimos, é bastante usual em Murilo Mendes, que refundia seus

temas, motivos, e até mesmo o léxico, em conjuntos de poemas, por vezes com sentido inteiramente distinto. Aqui, por exemplo, estão presentes os peixes, as gaivotas, a mulher e o maiô; está presente o observador atento para o movimento enérgico da natureza, percebendo uma corrida entre uma esquadrilha de gaivotas e os peixes, perseguidos por aquelas; a ruptura essencial se dá a partir do surgimento da imagem do maiô, que bóia, a meio do poema, e introduz uma nota de perturbação na bela descrição (ou ao menos, de vital energia), construída pelos versos anteriores; tudo se resolve tragicomicamente, numa história de suicídio (dos mais improváveis), quase numa letra de bolero, de um tom *kitsch* que faz pensar num humor moleque e arrevesado, uma traquinagem oswaldiana, dado o grau de absurdo maroto com que se encerra o poema.

O tom piadista e a sensualidade algo moleque compareceriam também em um poema em francês intitulado “Paysage”, datado de 1931:

Le Soleil bleu se lève
derrière les derrières
des femmes en éventail.

Une bouteille a recueilli
le fleuve dans son sein étroit.
Le monde est si petit, mon amie:
le voilà enfermé dans ton maillot.

No qual os maiôs e a observação, a partir da praia, da anatomia feminina, ocupam a imaginação do poeta, que como vimos, retornaria ao tema alguns anos depois, em procedimento característico, mas já sob a forte influência da poesia surrealista, com seus procedimentos de colagem, seu gosto pela inversão de imagens, pelos cortes absolutamente inesperados, pela mistura dos campos do real e do imaginário, que dariam o tom tão pessoal da lírica muriliana, que só faria se adensar e ganhar em complexidade e em interesse.

Em “O Observador Marítimo”, o parentesco imediato é com “Pirâmide”:

Em pé no monumento das nuvens

Registro os crimes do horizonte
A submersão dos navios
O mau tratamento aos clandestinos
A angústia das gaivotas e dos afogados
O suicídio da filha do faroleiro
O transporte de escravas brancas
O transporte de armas para o massacre dos coloniais
A fragmentação de Leviatã em mil pedaços
O frio e a fome dos passageiros de terceira
O assassinio dos peixes indefesos
a confusão do alfabeto das conchas
E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.

O ar de família com “Pirâmide”, inequívoco, se dá já a partir da abertura, na qual comparecem, inclusive, versos muito parecidos (“Sozinho no monumento dos séculos”, começaria “Pirâmide”); aqui, novamente, temos a idéia do lugar elevado, que permite a visão privilegiada do poeta, que, por sua vez, “registra os crimes do horizonte”.

A posição do poeta, novamente, é a de absoluta centralidade, para a qual, na expressão muito cara a Murilo Mendes, todos os eventos convergem: “Uma coisa é ter visões, outra coisa é ver”, informará, profeticamente, o aforismo 673 de *O Discípulo de Emaús*, e a distinção, a ser tomada com gravidade, parece se aplicar ao poema: há visões de caráter alucinatório, outras que correspondem à verdade profunda das coisas, e a visão profética pertence a este último espectro: imerso no conflito social, o poeta julga, a partir de seus rigoroso imperativos éticos, fruto de sua posição cristã e humanista.

Do ponto de vista formal, o poema se dá como uma montagem, em que cada verso aduz um novo elemento ao balé de horrores elencado pelo poeta-juiz: os versos, muito duros, reboam em *stacatto*, como se cada um deles correspondesse, simultaneamente, a um registro e a um julgamento. É como se num mundo de justiça ideal e exata, a mera afirmação do horror já produzisse seu julgamento e correção imediata; a economia estética e formal, portanto, reflete, perfeitamente, uma visão ética estrita.

A presença da História é marcante, com o afundamento de navios, a fuga de clandestinos, a escravidão, o tráfico de armas e o domínio colonial; trata-se de um perfeito exemplo da

poesia social, que Murilo Mendes, em entrevista, afirmaria tantas vezes tentar praticar.³⁰

O tom, da maior gravidade, é o de um severo julgamento moral, e o tema marítimo serve como pano de fundo para uma sucessão de enormidades éticas, que serão, ao modo dos profetas bíblicos, condenadas pelo poeta: assassinatos, tratamentos indignos, contra homens e animais, angústias, frio, fome, pobreza, um rol de miséria e sofrimento que, do alto das nuvens, serão julgados pelo poeta; o tom bíblico permanece, liricamente transmutado, nas figuras do Leviatã, e na babélica confusão da língua das conchas, e a nota de humor surrealista vai para o encerramento do poema, que lamenta o “desaparecimento da sereia sueca”.

O Poeta Marítimo

A noite vem de Bornéu

Clotilde se enrola no astracã

A tempestade lava os ombros da pedra

O grande navio ancora nos peixes dourados

Um menino serve-se da história de Robinson

Alguém grita

Pedindo uma outra vida um outro sonho

30 Em *Sentimento do Mundo*, volume de 1940, o tema do mar e da consciência política aparecia com força em pelo menos dois poemas de Drummond, “Privilégio do Mar”, e “Inocentes do Leblon”; no primeiro, os burgueses bebem confortavelmente sua cerveja e contemplam o oceano, seguros de que “nada nos acontecerá”; “Inocentes do Leblon” é uma dura e sutil crítica drummondiana à alienação:

Os inocentes do Leblon

não viram o navio entrar.

Trouxe bailarinas?

Trouxe emigrantes?

Trouxe um grama de rádio?

Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.

Cf. Carlos Drummond de Andrade, “Inocentes do Leblon”, *Sentimento do Mundo*, in *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, editora Nova Aguilar, 2003, p.75

Um outro crime
Entre o amor e o álcool
Entre o amor e o mar.
Ouve-se distintamente
O respirar das hélices
O céu inventou o vento
A sereia enrola o mar com o rabo.

Este é um exemplo de poema que, muriliano por excelência, caberia bem em alguma outra classificação, das que tentamos empregar até aqui, para a leitura sistemática do livro; com efeito, nele estão presentes a noite, o mar, o desejo idílico por outra vida (o eterno desejo de uma “vocação transcendente”), o humor modernista, o viés surrealista, abasileirado ao modo de Murilo Mendes, o recurso a instâncias míticas, tudo em catorze versos bastante diretos, com o habitual despojamento que é tônica da carpintaria sutil de *Os Quatro Elementos*.

Informa-nos o poeta que a noite provém da Ásia, da ilha de Bornéu, o que nos instaura, de imediato, no registro do exotismo; o Oriente, na Literatura, na Filosofia e na História das Religiões, constitui-se como um complexo de significados dos mais ricos³¹.

“Clotilde se enrola no astracã”, e a palavra, também exótica (ao menos ao gosto moderno), designa uma pele empregada para gola de vestuário.

Temos, a seguir, uma seqüência de versos intensamente líricos, nos quais Murilo Mendes exhibe sua maestria, tantas vezes colocada em questão, na produção de imagens plásticas de grande beleza e originalidade: “A tempestade lava os ombros da pedra/ O grande navio ancora nos peixes dourados”.

A estrutura da marinha, entretanto, se constrói a partir de descontinuidades: ele se inicia com a origem da noite, que provém do Oriente. A seguir-se a lógica do poema, Clotilde, ao sentir a aragem, se enrola no astracã. A partir daí, num salto vertiginoso, ou, em planos de simultaneidade, a tempestade lava a pedra, e o navio ancora nos peixes dourados, talvez uma metáfora poética de um naufrágio.

31 Objeto, inclusive, de distorções ideológicas que produziram dramas políticos de gravidade nada desprezível. Vide, a respeito, o estudo clássico de Edward Said, *Orientalism*, que procura compreender o Oriente como uma construção ideológica do Ocidente, para fins de dominação política e exploração econômica.

Em novo corte, “um menino serve-se da história de Robinson” (Crusoé, supomos); ou seja, em meio a tempestades, ao início mítico da noite e a naufrágios líricos entre peixes dourados, um menino se vale da história de um náufrago. Ao modo moderno de um conto de Cortázar, há um naufrágio dentro de outro, num labirinto estonteante.

“Alguém grita”, e o índice de indeterminação do sujeito colabora para a sensação de perturbação e de descosimento na ordem das coisas; o pedido é “por outra vida, outro sonho”, ao modo de Rimbaud, “changer la vie”, “um outro crime”.

O desejo de transformação violenta e o desregramento rimbaudiano se intensifica nos versos seguintes, nesta versão, quase avançaríamos, de um “Bateau Ivre” de Murilo Mendes: ouve-se, “entre o amor e o álcool, entre o amor e o mar,” e aí estão presentes a paixão erótica, o desvario, a alteração da consciência, “distintamente o respirar das hélices”. Para concluir, daí em espírito muito próximo do Surrealismo, dirá o poeta que

“o céu inventou o vento/ A sereia enrola o mar com o rabo”, numa Marinha que é, simultaneamente, clássica e moderna, desesperada e passional, com ecos de Rimbaud e de Breton.

O homem e a água

As mãos têm hélice, tempestade e bússola.

Os pés guardam navios

Aparelham para o Oriente

O olho tem peixes,

A boca, recifes de coral;

Os ouvidos têm noites pólos e lamento de ondas.

A vida é muito marítima.

Em “O homem e a água”, por sua vez, temos um poema baseado na lei da analogia que segundo alguns críticos que se ocuparam da teoria literária, é a própria essência do discurso poético. Assim, por exemplo, Julio Cortázar, no esforço crítico empreendido em seu “Para uma Poética”, reconhecerá o pensamento analógico como a base fundamental da poesia, no limite, de toda a linguagem: “Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é que o leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo o racionalismo quer admitir. Essa *direção analógica* do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, persiste em diversos estratos e com diversos graus de intensidade em todo indivíduo. Constitui o elemento emotivo e de descarga da linguagem nos diversos falares, desde o rural (“*Tiene más acomodados que gallina com treina huevos*”; “*Puso unos ojos como rueda e “sulky*”), até a língua culta, as formas-clichê da comunicação oral cotidiana, e, em último termo, a elaboração literária de grande estilo – a imagem luxuosa e inédita, roçando a esfera poética ou já em cheio nela.”³²

Assim, o tema da analogia e da simpatia, do pensamento que estabelece relações inusitadas, de cunho pré-lógico (ou nitidamente ilógico), estabelece uma linha sucessória entre as sociedades ditas primitivas, a magia, e práticas muito sofisticadas da alta cultura ocidental, como a poesia do Surrealismo ou de seus predecessores ilustres, na célebre imagem da beleza de Lautréamont, definível nos termos de um “encontro fortuito de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação de cadáveres”.

A lei da analogia como substrato essencial do fazer poético também seria objeto da reflexão de outro escritor notável, fortemente influenciado pelo Surrealismo e pelas vanguardas européias, o poeta, ensaísta e diplomata Octavio Paz, que em seu volume de ensaios dedicado ao modernismo literário, *Los Hijos del Limo*, afirmaria que “A idéia de correspondência universal é provavelmente tão antiga como a sociedade humana. É explicável; a analogia torna o mundo habitável. À contingência natural e ao acidente opõe a regularidade; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo já não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, as forças cegas do imprevisível: o governam o ritmo e suas repetições e

32 Cf. Julio Cortázar, “Para uma Poética”. In: *Valise de Cronópio*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 88-89.

conjunções. É um teatro feito de acordes e reuniões no qual todas as exceções, inclusive as do homem, encontram seu duplo e sua correspondência. A analogia é o reino da palavra *como*, esta ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e oposições. A analogia aparece tanto entre os primitivos quanto entre as grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estóicos na Antiguidade, se desmembra no mundo medieval e, ramificada em muitas crenças e seitas subterrâneas, converte-se, desde o Renascimento na religião secreta, por assim dizer, do Ocidente: cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. A história da poesia moderna, desde o romantismo até nossos dias, é inseparável dessa corrente de idéias e crenças inspiradas pela analogia”³³

Assim, o poema de Murilo Mendes, moderníssimo a partir de sua estrutura de combinatórias impossíveis, e filiado às vanguardas européias mais atuais, como o Surrealismo, inscreve-se, também, na noite dos tempos: o pensamento da correspondência universal, a analogia que através do advérbio *como* reúne impossibilidades e realiza sortilégios por intermédio da atividade poética, aproxima o poeta, o mago, o gnóstico e o cabalista; ainda a seguir-se a análise de Octavio Paz, a analogia tem o extraordinário poder de transmutar o próprio universo em poema, concepção muito próxima à esposada pela lírica de Murilo Mendes: “A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo tem ritmo e rima. A analogia não é apenas uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto tecido de signos, a rotação destes signos está regida pelo ritmo; O mundo é um poema; por sua vez, o poema é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são senão nomes do ritmo universal”³⁴

Todo o poema de Murilo Mendes é construído a partir de analogias, e neste universo simpático, ao corpo humano, correspondem elementos marinhos (da natureza), ou artificiais, criados pelo homem, mas ligados ao mar. Seria de se lembrar que a idéia do corpo humano, visto como “máquina”, não é, em absoluto, original. A concepção, muito viva na Renascença, no pensamento mecanicista dos séculos XVII, XVIII e XIX, ocuparia pensadores como Leonardo da Vinci, Galileu, Descartes e Bacon. Ainda mais profundamente, o próprio universo é concebido como um mecanismo, “um livro escrito em caracteres matemáticos”, nas palavras de Galileu Galilei. Nas palavras do historiador do pensamento científico Paolo Rossi, trata-se, novamente, de uma perspectiva prometéica, em

33 Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 100-101.

34 Cf. Octavio Paz, *op.cit.*, p. 95

que a arte, ou engenho humano, fossem capazes de reproduzir a perfeição do mecanismo universal: “A afirmação de uma não-diversidade substancial entre os produtos da arte e os da natureza – presente em alguns dos maiores expoentes da nova ciência - contrapõe-se radicalmente, como se sabe, à definição aristotélica da arte que contempla a obra da natureza ou imita-a em suas produções. No aristotelismo e na medicina hipocrática (da qual, muito provavelmente, deriva a definição de Aristóteles), a natureza se apresenta como um *ideal* cuja realização ou restabelecimento cabe à arte, como uma norma cujos preceitos e indicações a arte, para alcançar suas finalidades, deve seguir. Os freqüentes paralelos entre a arte e a natureza, presentes nos textos aristotélicos, têm um significado preciso. Como, entre outros, observou Augustin Mansion, eles desempenham o papel de um “procedimento pedagógico” destinado a facilitar a compreensão daquilo que nos é menos familiar (a natureza) por meio da análise, para nós mais fácil, dos procedimentos mais familiares das diversas artes”³⁵

Novo elo se estabelece, desta vez talvez até mais surpreendente: a lei da analogia, fundamento do pensamento mágico e uma das forças-motrices da atividade poética, surge, sob nova luz, também como base da relação simpática entre arte (no sentido preciso de toda a realização do engenho humano) e a natureza; tornam-se solidárias, nesta acepção, a concepção racional-mecanicista que daria origem à Revolução Científica e a idéia de correspondência universal, tão cara ao Romantismo e às vanguardas literárias, e ressurge, sob nova luz, o mito prometico, aqui segundo a interpretação mais corriqueira, aquela de artesão, artífice, ou ser dotado da razão e patrono da técnica.³⁶

É possível, em alguma medida, retornando a nosso percurso interpretativo, deslindar o sentido das metáforas, ou as analogias são inteiramente aleatórias?

As mãos e os pés parecem, efetivamente, ligadas à idéia de movimento, uma vez que correspondem a “hélice, tempestade, bússola” e “navios”; movimento, direção (“bússola”) e fúria, sob o signo das tempestades (as mãos, efetivamente, podem servir para atos de agressão, e desencadear tempestades).

“O olho tem peixes”, e a imagem é mais dificultosa, para além, talvez, da cor de certos olhos (azuis, esverdeados, neste sentido, “marinhos”) e a boca, ainda mais enigmaticamente,

35 Cf. Paolo Rossi, *Os Filósofos e as Máquinas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.115

36 Entretanto, em suas diversas ocorrências na obra de Murilo Mendes, não é este o sentido do Mito de Prometeu; para o poeta, importa sobretudo, na revisitação do mito do titã grego, a idéia de superação da condição banal da existência, ou seja, o rumo em direção a “vocaçao transcendente do homem”.

“recifes de coral”; uma hipótese de interpretação seria que os corais estão, para a boca, simpaticamente, como os dentes; alternativamente, a boca guarda corais, com sua capacidade de produzir palavras de beleza aguda (e que podem ferir), ainda nesta direção, algo como “cristais de palavras”, por “cristais de corais”.

Também os ouvidos são assombrados, pelas noites, pelos pólos, numa bela imagem, “pelo lamento das ondas”. A vida, dirá por fim o poeta, é “muito marítima”, mas num universo de reversibilidade e correspondências, diríamos então, com igual justeza, o “mar é muito humano”, pois a poesia, magicamente, estabeleceu a liga metafórica e a comunicação simpática entre os universos.

3) CONCLUSÃO

O enfrentamento de *Os Quatro Elementos* se justificava, para além do mérito estético da obra, devido ao silêncio quase absoluto da crítica. Tratava-se de terreno virgem, de matéria intocada, ou que apenas recebeu comentário lateral. Importaria, após o percurso analítico empreendido, e com o ganho em compreensão que pretendemos ter obtido, localizar o livro no interior da obra de Murilo Mendes e seu lugar na poesia brasileira. Importa, pois,

deslindar o seu sentido.

Talvez a própria diferença estilística de *Os Quatro Elementos* tenha afastado os especialistas de um estudo mais detido, de um desejo de um mergulho mais minucioso e de uma tentativa de inteligência mais refinada; com efeito, seu tom, no geral mais comedido, a adoção da forma curta, a predileção pelo epigrama, o estilo sem atavios, a voz por vezes ciciante, ao contrário da poderosa imprecação muriliana, a que o leitor do poeta está habituado, podem ter contribuído para este silêncio da crítica. Entretanto, sob a aparente simplicidade, sob a quase banalidade dos versos muito diretos, ocultam-se profundidades insuspeitas, que conformam uma cosmovisão coesa e de notável coerência entre o projeto estético e ético que presente em toda a obra de Murilo Mendes; assim, marcam forte presença a visão mítica da história, a idéia da transfiguração da natureza através dos poderes taumatúrgicos do poeta, a visão totalizadora, aspiração essencial que englobaria tradições díspares como a clássica e a cristã, o forte componente erótico, a influência da vanguarda surrealista, o olhar atento para o drama do século etc. Sob a aparente pretensão de um lirismo puro, que se ocupasse, apenas e tão-somente, do fazer estético (o que, talvez, fosse até o projeto de Murilo Mendes, à época, em caráter reativo), todos os temas citados comparecem, mesmo que em chave cifrada, e foi o que perseguimos deslindar através das análises.

Acerca do método, tentamos, na medida em que isso é realizável, uma leitura imanente, que se ocupasse dos elementos internos dos poemas; se assim nos referimos, com algum cuidado e matiz, é porque nos parece, com perdão da expressão, que a idéia de uma leitura imanente total implicaria um grau zero de subjetividade, o que é, evidentemente, uma quimera. Toda leitura envolve camadas de teoria, e o diálogo inevitável com a crítica, a tradição, e o panteão de outros poetas. Deixar o autor falar, tanto quanto possível, foi a tentativa, tendo sempre em vista, em especial num escritor que sempre dialogou tão fortemente com outros poetas, romancistas, pintores, músicos, de tradições tão variadas, que esta é uma conversação em aberto.

Murilo Mendes não deixou epígonos. Não há, até onde possa se registrar com algum sentido razoável, seguidores, ou poetas a que se possa chamar, com acerto, “murilianos”, no mesmo sentido em que há, por exemplo, uma tradição “cabralina” ou “drummondiana” na moderna poesia brasileira. Não é fenômeno de difícil inteligência. O que se costuma

reproduzir, de um gigante como Cabral, por exemplo, no pior dos casos, são certos cacoetes formais (o gosto pela *secura* e pela linguagem direta, o emprego obsessivo de imagens concretas, o construtivismo, a poesia solar etc.) e temáticos (a clara opção pela questão social e a esquerda). Para a imitação de Drummond, há o emprego do coloquialismo, o senso de humor, os poemas da família, a angústia existencial, ou seja, em ambos os casos, a definição clara de um universo formal e temático parece mais simples (o que, evidentemente, só serve para a obtenção de fórmulas, e não para a elaboração de grandes poemas; ou teríamos legiões de grandes poetas a partir de “Pedras” e “Áporos”...); também é o caso de que, em relação a Murilo Mendes, só mais recentemente o poeta de Juiz de Fora passou a integrar, ao lado dos citados Cabral e Drummond, e ao lado de Bandeira, a sagrada tetrarquia dos maiores de nosso Modernismo. O que por si só já é matéria de reflexão e interesse. Nos termos de Octavio Paz, temos aí uma curiosa contradição, fundamental nas vanguardas, a “tradição da ruptura”, que é característica do modernismo; numa viragem inesperada, poetas que se caracterizavam, na origem, por sua ruptura com o padrão essencial vigente (poesia romântica ou parnasiana), no calor do combate modernista, são, nos dias de hoje, clássicos incontestáveis, matéria de estudo acadêmico e da reflexão erudita.

Em que difere, tão essencialmente, a poesia de Murilo Mendes, da de Drummond, Cabral, e Bandeira? É essa distinção fundamental, em estética e em projeto poético, que silenciou, por vezes, a crítica, ou produziu juízos não tão positivos sobre sua obra?

Em termos muito gerais, todos nossos grandes poetas, na melhor tradição da grande poesia moderna do século passado são, nos termos da distinção de Schiller, “sentimentais”, ou seja, reflexivos. Produziram poesia que, ao contrário do usual preconceito comum, favorável ao elemento da inspiração, é antes produto da atenção, do trabalho da consciência atenta, da reflexão acerca dos dramas do mundo contemporâneo. Toda a poesia moderna, nestes termos, é poesia de um sujeito em crise, e as crises dessa consciência fraturada, formalmente expressas através do trabalho estético, constituem a poesia moderna.

Pense-se no caso de Drummond, por exemplo, em que a zona nebulosa, o horário cinzento, em *chiaroscuro*, a zona nebulosa do anoitecer, desempenha um papel de destaque em sua obra. Imagens da consciência cindida, de automutilação, de mãos decepadas, de suicídio, de orgasmos tristes, de funerais, atravessam a obra angustiada do poeta de Itabira, que sempre se debate num movimento perpétuo entre a salvaguarda da intimidade do

gauche tímido e ensimesmado e a busca do outro, quer seja no amor, quer seja na busca da participação política. Poesia, nestes termos, dialética por excelência, mas em que a síntese jamais se realiza, para além da feitura do poema, a obra de Drummond parece a mais perfeita representação da consciência em crise, crise política, como em “A Flor e a náusea”, crise das relações amorosas, como “A mineração do outro”, a existência humana é reconhecida como problema, como matéria grave e dificultosa, e o inseto raciocinante, por vezes, se depara com entraves de natureza férrea, como lemos em “Áporo”.

Já no caso de Cabral, não parece exagerado dizer que se trata de um poeta de certezas; tudo aquilo que em Drummond pertence a uma zona de obscuridades, ao lusco-fusco, refulge, na poesia cabralina, sob uma luz estonteante, dolorosa, quase insuportável. Rebrilham ossadas sob um sol inclemente e desértico, ao brilho das lâminas de facas, as facas dos versos duros, metálicos, minerais, numa lírica que se pretende despida de lirismo, numa poesia que não quer fazer caso da beleza, para um poeta em que o rigor formal e estético, para além de projeto literário, imbrica-se, de forma necessária, com padrões éticos muito estritos. É justamente nesta direção que se pode ler um poema como “A Educação pela pedra”, das maiores produções do escritor pernambucano, no qual, virtuoso da forma cerebral, Cabral traçará diversas pedagogias, até concluir que para o sertanejo, a pedra não ensinará nada. A dicção cabralina é sempre severa, e só será amainada (em termos) a partir de sua experiência espanhola; a sensualidade da Espanha, com suas touradas, bailarinas de *flamenco* e a paixão por Sevilha colaborará para tingir a poesia de Cabral com (nos termos de Drummond) uma paixão medida³⁷; a chama arderá, sob os versos exatos do poeta-arquiteto, que jamais de afastará do projeto de uma poesia construtiva, ordenada, solar e racional, em que a emoção estará sempre a cargo da palavra precisa, do substantivo e da concretude, fiel ao seu marxismo em política e sua visão de mundo dura e desencantada.

Manuel Bandeira é considerado, provavelmente com justeza, por grande parte de nossa crítica, como nosso maior poeta lírico. Poeta da intimidade e do cotidiano, Bandeira é mestre em extrair beleza profunda dos elementos mais banais. Não é casual que muitos de seus poemas se dêem em ambiente doméstico, em um dos muitos quartos de solteiro que habitou em sua longa vida.

37 A caracterização, muito rápida e genérica, acerca da poesia cabralina, merece ser matizada, sob o risco de uma incompreensão fundamental: se temas como a sensualidade parecem se agudizar, a partir da experiência espanhola de João Cabral, não é justo dizer que fossem inexistentes em sua obra pregressa; por outro lado, a Espanha também funcionará, a partir do contato com a poesia de Jorge Guillén, a arquitetura e a pintura modernas, como uma escola de rigor, fiel, portanto, à orientação original do poeta.

O “alumbramento” de Bandeira, como a “epifania” de James Joyce, é o irromper súbito da beleza, um jorro transcendente que invade e supera o sujeito; essa experiência, que se assemelha às descrições de comunhão mística, perseguida pelo poeta, como objeto de sua poesia, resulta de poemas em que a linguagem, depurada ao extremo, dá ares de uma simplicidade completa; simplicidade dificultosa e enganadora, obtida a duras penas e através do trabalho árduo, dos cortes dos elementos supérfluos, para que os aspectos essenciais do poemas possam refulgir em todo seu esplendor, o “alumbramento” dos versos de Bandeira surpreendem, porque não sabemos sua origem:

“Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei .”

Cantará Bandeira em “Poema só para Jayme Ovalle”, e o lirismo extraordinário, do poeta da humildade, faz recordar os sermões agostinianos, que através da forma mais singela tratava das matérias as mais graves e transcendentas, como lembraria Erich Auerbach, em ensaio notável.

Em tudo Murilo Mendes destoava de seus pares. Na agudíssima expressão de Manuel Bandeira, dos primeiros a compreendê-lo, e bem, o poeta de Juiz de Fora era como um “bicho-da-seda”, um autor que tira tudo de si mesmo, combinando, em caos organizado, um leque de referências inusitado e único nas letras brasileiras: alta poesia religiosa, erotismo de tintas picarescas ao sabor de algo de Lima Barreto e Marques Rebelo, como notou Davi Arrigucci Jr., adaptação do Surrealismo ao gosto do nosso modernismo, humor oswaldiano (nos primeiros livros), gravidade profética e apocalíptica, revisitação personalíssima de temas mitológicos, sensibilidade social, tudo misturado num cadinho poético de grande finura, numa paixão inclusiva pela literatura e pela vida poucas vezes vista entre os artistas nacionais.

A religiosidade de Murilo Mendes, sua conversão ao catolicismo, logo após a morte do amigo Ismael Nery, parece haver concorrido, em grande parte, para o isolamento e a incompreensão de que o poeta tem sido vítima; normalmente laica, nossa inteligência não é muito simpática a versos que tratam de “anunciações”, “Virgens Marias” e “Adventos de Cristos”; se se somar ao catolicismo muriliano sua adoção, muito particular, de técnicas de colagem surrealista, teremos um poeta único, hermético, sem par na tradição brasileira, o que deu margem a muito equívoco crítico e a um certo (lamentável) ar de vale-tudo na

produção teórica acerca do poeta de Juiz de fora.

Murilo foi, essencialmente, um espírito dialético, na visão, por exemplo, de Otto Maria Carpeaux: “Não poderia dizê-lo melhor do que com as palavras que dedicou a Murilo Mendes o mestre Manuel Bandeira: ‘Conciliador de contrários – incorporador do eterno ao contingente’. Murilo é um espírito dialético”³⁸

Em entrevista a Laís Corrêa de Araújo, o próprio Murilo Mendes concordaria com a definição, ao afirmar que: “Há certos momentos em que eu paro e começo a me examinar, a perguntar, será que sou um louco? Outras vezes me vejo claramente como um indivíduo equilibradíssimo. [...] Sim, eu sou dialético, de acordo com a proposta grega, no sentido de estabelecer relação entre tese, antítese e síntese; a proposta grega, retomada por Eliot. Existe a tese, a antítese e a síntese, em mim. Alguns me acham com espírito de síntese – e eu pretendo tê-lo, pelo menos. Mas, ao mesmo tempo, as antíteses em mim são vigorosíssimas. Examino tudo de vários lados. Disse, há pouco, que não tenho jeito para promotor público, mas nesses momentos meu espírito funciona como tal. Aí, vem o advogado de defesa e resolve tudo. De modo que a sucessão dos acontecimentos, o precipitar dos acontecimentos, os elementos positivos, negativos, repelentes, maravilhosos, absurdos, que surgem de todas as partes, exercem sobre mim uma fascinação imensa. Eu me sinto, como disse em *Poliedro*, um verme no meio de tudo isso, um minúsculo animal que está inserido no enorme corpo do enorme animal que é o universo”³⁹

Não é esta, portanto, a característica que distinguiria Murilo Mendes de poetas como Drummond e Cabral, autores uma lírica essencialmente dialética; seria, provavelmente, matéria para um trabalho minucioso e exaustivo a distinção precisa entre a dialética de fundo materialista de Drummond e de Cabral (especialmente o último, com sua poesia nitidamente elaborada a partir de uma imagética da práxis), e a de Murilo Mendes, inspirada pelas tensões antitéticas de Heráclito, pelo pensamento influenciado por Santo Agostinho de Pascal e por outros autores da tradição cristã e pagã, oscilando sempre entre todos os registros, entre o sagrado e o profano, assumindo a função de mediador, de “vate eucarístico”.

Outro traço marcante da poesia modernista, visto com agudeza por um dos melhores

38 Cf. Otto Maria Carpeaux, A Luz da Perfeição, in *Ensaio Reunidos*, vol.1. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 870

39 Cf. Murilo Mendes, “A Dialética”, in *Murilo Mendes Ensaio Crítico Antologia Correspondência*, Laís Corrêa de Araújo, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p.360

intérpretes da obra de Murilo Mendes, José Guilherme Merquior, está ligado, mais fundamente, ao aspecto formal, introduzido pela novidade, nos termos de Erich Auerbach, da “mistura de estilos”:

“Na história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação do tipo de discurso batizado por Auerbach de “mescla estilística”, isto é, de estilo “impuro”, porque contrariamente aos preceitos da poética do classicismo, aspira à apresentação dos acontecimentos ou de situações sérios, trágicos ou problemáticos mediante o emprego de uma linguagem prosaica ou “vulgar” - por oposição à terminologia aristocrática a que a norma clássica, através da observância da regra de separação hierárquica dos estilos (nobre, médio, vulgar), reservava, em exclusividade, o domínio da tragédia, da épica e da lírica. [...] Nos livros como *Remate de males* ou de *Libertinagem*, o tom satírico do poema-piada do primitivo modernismo evolui em grande parte para uma nova “liga” anímica: o humor, freqüentemente calcado em referências à prosa do cotidiano, se apresenta não obstante como recurso emocional, como fonte de impulsos líricos. O melhor exemplo dessa dicção, constituída pelo mencionado processo de mescla estilística, seria a “despetrarquização” da poesia amorosa realizada na obra madura de Manuel Bandeira.

E Drummond? Sabemos que a sua poesia – ao lado de outra construção lírica igualmente estreada nos idos anos 30, a de Murilo Mendes – é o suporte mesmo de uma metamorfose profunda no lirismo modernista. A crítica tem reconhecido cada vez mais a preeminência desses dois poetas na reorientação do verso modernista, por eles decisivamente votado a um plano de inédita complexidade psicológica e de rara densidade de pensamento. Neste sentido, as duas grandes vozes dadas por Minas à poesia modernista inauguraram nesta última um novo segmento evolutivo, onde a ampliação intelectual da visão poética prometida pelo modernismo encontraria seu pleno cumprimento”.⁴⁰

Alta poesia religiosa, de cunho reflexivo e densidade psicológica, eivada de humor modernista e erotismo, aliada a procedimentos, talvez dos mais radicais entre os nossos modernistas, da mescla estilística, amplificados pela novidade da colagem surrealista, a lírica de Murilo Mendes traz em si, pois, marcas distintivas muito profundas de seus companheiros de geração; a se insistir no tema de Auerbach da mistura de estilos, no desrespeito ao padrão retórico clássico, talvez Murilo Mendes seja o mais desabusado de

40 Cf. José Guilherme Merquior, “Notas em função de *Boitempo* (I), in *A Astúcia da Mimese*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, pp. 59-60

nossos modernistas, ao variar o tom, de forma abissal, dos temas mais sublimes aos mais baixos, em estilos retóricos igualmente incongruentes; a não adoção de formas fixas, que com muito raras exceções, a se recolher por entre a obra, caracteriza *Os Quatro Elementos*, pode ter contribuído para que o livro fosse considerado como de menor relevância no interior do conjunto da obra de Murilo Mendes, ou explicar o silêncio da crítica a seu respeito.

Provavelmente, deveu-se a esse perfil e complexidade o grau de incompreensão que a obra de Murilo Mendes sofreu ao correr das décadas, sendo qualificado, quando muito, como um autor de talento inegável mas dado a esquisitices e idiossincrasias, um tipo meio exótico e amalucado no panteão dos grandes da poesia brasileira. No caso específico de *Os Quatro Elementos*, como tentamos demonstrar, embora a intenção muriliana fosse, provavelmente, muito mais próxima da realização de uma poesia afirmativa, da vitória da força da lírica, o elemento de negatividade comparece, com força inegável, como seria de se esperar, a cobrar o seu quinhão em tempos sombrios. “Nascer é muito comprido”, nos relembram os versos da “Reflexão nº 1”, e a chave-de-ouro poderia servir como um lema para a obra de Murilo Mendes, que teima a renascer, a cada leitura, e a estimular em nós o convite aos Orientes, ao caminho das musas, e a não deixar perecer o canto de Orfeu.

Referência Bibliográfica

1) Obras de Murilo Mendes

Poemas. Juiz de Fora, Dias Cardoso, 1930.

História do Brasil. Rio de Janeiro, Ariel, 1932.

Tempo e Eternidade. Porto Alegre, Globo, 1935.

A Poesia em Pânico. Rio de Janeiro, Comp. Cultural Guanabara, 1938.

O Visionário. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.

As Metamorfoses. Rio de Janeiro, Ocidente, 1944.

O Discípulo de Emaús. Rio de Janeiro, Agir, 1944.

Mundo Enigma e os Quatro Elementos. Porto Alegre, Globo, 1945.

O Discípulo de Emaús. Rio de Janeiro, Agir, 1946, 2a. ed. Rev.

Poesia Liberdade. Rio de Janeiro, Agir, 1947.

Janela do Caos. Paris, Imprimerie Union, 1949.

Contemplação de Ouro Preto. Rio de Janeiro, MEC, 1954.

Poesias (1925-1955). Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

Siciliana. Roma, Salvatore Sciascia, 1959.

Tempo Espanhol. Lisboa, Moraes, 1959.

Antologia Poética. Lisboa, Moraes, 1964.

A Idade do Serrote. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

Convergência. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

Poliedro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

Retratos Relâmpago (1a Série). São Paulo, Sec. Estadual da Cultura, 1973.

Antologia Poética. Rio de Janeiro, Fontana/MEC, 1976.

Ipotesi. Milão, Guanda, 1977.

O Menino Experimental. São Paulo, Summus, 1979.

Transistor. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

Janelas Verdes. Lisboa, Galeria 111, 1989.

Poemas e Bumba-Meu-Poeta. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

Formação de Discoteca. São Paulo, Loyola, 1993.

Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Recordações de Ismael Nery. São Paulo, Edusp, 1995.

Poesia Liberdade. Rio de Janeiro, Record, 2001.

Tempo Espanhol. Rio de Janeiro, Record, 2001.

As Metamorfoses. Rio de Janeiro, Record, 2002.

A Idade do Serrote. Rio de Janeiro, Record, 2003.

Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2a. Edição, 2006.

2) Estudos Sobre Murilo Mendes

Alçada, João Nuno. “Via del Consolato, 6 – Roma”. In: Alçada, João Nuno & Mendes, Maria da Saudade Cortesão (orgs.). *Murilo Mendes: O Olhar do Poeta*. Lisboa, Gulbenkian, 1987, pp.14 -16.

Alonso, Dámaso. “Poemas de Murilo Mendes”. *Revista de Cultura Brasileira*, n. 1, Madrid, jun. 1962, pp. 7 – 18.

- _____ “Siete Poemas Inéditos de Murilo Mendes”. *Revista de Cultura Brasileña*, n. 12, Madrid, mar. 1965, pp. 5-21.
- Andrade, Jorge. “Murilo, um Poeta da Liberdade”. *Realidade*, São Paulo, abr. 1972, pp. 80- 86.
- Andrade, Mário de. “Murilo Mendes”. In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, pp. 293-295.
- _____ “A Poesia em 1930”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1972, pp. 26-47.
- _____ “A Poesia em Pânico”. In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins, 1972, pp. 45-53.
- Antelo, Raul. “Concisão e Convergência”. *Letterature d’America*, ano V, n. 23, Roma, 1984, pp. 17 - 28.
- Aragão, Maria Lúcia G. Poggi. *Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Educom, 1976.
- Araújo, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- _____ “O Modernismo Desarticulado de Murilo Mendes”. *Revista do Brasil*, ano 5, n. 11, Rio de Janeiro, 1990, pp. 73-78.
- Argan, Giulio Carlo. “Lócchio del Poeta ovvero i Ventagli di Murilo Mendes”. *Letteratura D’America*, ano V, n. 23, Roma, verão 1984, pp. 13.15.
- Arrigucci Jr., Davi. “Arquitetura da Memória”, in: *O Cacto e as Ruínas, a poesia entre outras artes*, São Paulo. Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 95-154.
- Bandeira, Manuel. “A Poesia em Pânico”. *Revista Acadêmica*, n. 41, Rio de Janeiro, dez. 1938.
- _____ “Murilo Mendes”, in: *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, CEB, 1954, pp. 165-168.
- Barbosa, João Alexandre. “Convergência Poética de Murilo Mendes”. In: *A Metáfora Crítica*, São Paulo. Perspectiva, 1974, pp.117-136.
- Barbosa, Leila Maria Fonseca. *Trama Poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Lacerda, 2000.
- Bellolli, Carlo. “Perspectiva Italiana de Murilo Mendes”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 ago. 1989.
- Bosi, Alfredo. “Murilo Mendes”. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 497-502.
- Brito, Antonio Carlos de. “Eros Psicopompos e Hedonismo Antropoplástico”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1976, p.29.

- Campos, Haroldo de. “Murilo e o Mundo Substantivo”. In: *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1970, pp. 55-65.
- Candido, Antonio. “Office Humain de Murilo Mendes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 marc. 1958, Suplemento Literário, p. 2.
- _____ “Pastor Pianista/Pianista Pastor”. In: *Na Sala de Aula*. São Paulo, Ática, 1985, pp. 81-96.
- _____ “Poesia e Ficção na Autobiografia”. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, pp. 51- 69.
- Carpeaux, Otto Maria. “A Luz da Perfeição”. In: *Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, São José, 1960, pp. 15-21.
- _____ “Unidade de Murilo Mendes”. In: *Ensaaios Reunidos v. 2*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2005, pp. 400-405.
- Correa, Roberto Alvim. “Murilo Mendes”. In: *Anteu e a Crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948, pp. 15 – 21.
- Dorazio, Pietro. “Viva Murilo Viva Saudade”. In: Alçada, João Nuno & Mendes, Maria da Saudade Cortesão (orgs.) *Murilo Mendes: O Olhar do Poeta*. Lisboa, Gulbenkian, 1987, p. 29.
- Franco, Irene Miranda. *Murilo Mendes: Pânico e Flor*; Rio de Janeiro, 7 (Sete) Letras, 2002.
- Freitas Júnior, Otávio de. “Murilo Mendes”. In: *Ensaaios de Crítica de Poesia*. Recife, Publicações Norte, 1941, pp. 115 - 137.
- Frias, Joana Matos. *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, 7 (Sete) Letras, 2002.
- Guimarães, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____ “O Olho Armado”. In: *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro, UFRJ, s.d., pp. 19-26.
- _____ (org.) “Seis Cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade”. *Revista do Brasil*, ano 5, n. 11, Rio de Janeiro, 1990, pp. 79-84.
- _____ *Territórios/Conjunções: Poesia e Prosa Crítica de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- Gullar, Ferreira. “Volta a Murilo”. *Veja*, São Paulo, 20 jul. 1977, pg. 119.
- Jacobbi, Ruggero. “Introduzione”. In: Mendes, Murilo. *Mondo Enigma*, Torino, Einaudi, 1976, pp. V - XI.
- Kovadloff, Santiago. “Murilo Mendes: Al vaivén de lo Uno y lo Múltiple”. In: Mendes, Murilo. *La Virgen Imprudente y Otros Poemas*. Buenos Aires, Calicanto, 1978,

pp. 11 – 38.

Lacerda, Carlos. “In Memoriam de Murilo Mendes”. *Revista Acadêmica*, n. 11, Rio de Janeiro, maio 1935.

Leite, Sebastião Uchoa. “Murilo Mendes”. In: *Participação da Palavra Poética*, Petrópolis, Vozes, 1966, pp. 53 - 60.

Lins, Álvaro. “Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade”. In: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 46- 50.

Lisboa, Henriqueta. “A Poesia de Murilo Mendes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1960, Suplemento Literário, p. 3.

Lucas, Fábio. “Murilo Mendes”. In: *Poetas do Modernism.*, Brasília, INL/MEC, 1972, pp. 139- 181, vol. 5

_____ “Murilo Mendes”. In: *Poesia e Prosa no Brasil*. Belo Horizonte, Interlivros, 1976, pp. 91 -125.

Machado, Aníbal. “História do Brasil”. *Boletim de Ariel*, ano II, n. 10, Rio de Janeiro, pp. 260- 261.

Maimoni, Raul. “Murilo Mendes e a Palavra Poética”. *Letterature d’America*, ano V, n. 23, Roma, verão 1984, pp. 133 – 139.

_____ *A Inscrição Circular: Sobre o Discurso Poético de Murilo Mendes*. Assis, Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, 1987 (dissertação de mestrado).

Massi, Augusto. “Murilo Mendes: uma poética do poliedro”. In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo : Editora da UNICAMP, 1995. v. 3.

_____ “Murilo Mendes”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993.

_____ “Móvil para Murilo Mendes”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 maio 1991.

Medeiros, Luiz Fernando. “Contemplanção de Murilo”. *Cidades, Ficções – Revista Tempo Brasileiro*, n. 85, Rio de Janeiro, abr.-jun 1986, pp. 49 - 66.

Merquior, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a Poética do Visionário”. In: *Razão do Poem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pg. 51-68.

_____ “A Pulga Hiperbólica”. In : *A Astúcia da Mimese*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, pp. 203-211.

_____ “À Beira do Antiuniverso Debruçado”. In: Mendes, Murilo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Fonatana/MEC, 1976, pp. XI-XXXI.

_____ “Murilo, Poeta de Cultura”. In: Alçada, João Nunes & Mendes, Maria da Saudade Cortesão (orgs.). *Murilo Mendes: O Olhar do Poeta*. Lisboa,

- Gulbenkian, 1987, p. 24.
- _____ “Notas Para Uma Murilosopia”. In: *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- Morais, Vinicius de. “La Moderna Poesía Brasileña”. *Sur*, n. 96, Buenos Aires, 1942, pp. 23 – 24.
- Morrales, Valeria Sagnotti. “Un ‘ Ipotesi di Murilo Mendes”. *Letteratura d’America*, ano V, n. 23, Roma, verão 1984, pp. 29-42.
- Moura, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo, Giordano/Edusp, 1995.
- _____ “Os Jasmins da palavra jamais”, in: Bosi, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1997, p. 105-123.
- _____ *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo, FFLCH/USP, 1998 (tese de doutorado).
- Muricy, José Candido de Andrade. “Murilo Mendes”. In: *A Nova Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Globo, 1936, pp. 122-130.
- Nava, Pedro. *O Círio Perfeito*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, pp. 275 -284 e 313 - 319.
- Nehring, Marta Moraes. *Murilo Mendes: Crítico de Arte, a Invenção do Finito*. São Paulo, Nankin, 2002.
- Oliveira, Vera Lúcia de. “A Geografia Metafísica de Murilo Mendes: Leitura do Livro Inédito Carta Geográfica”. *Letterature d’America*, ano V, n. 23. Roma, verão 1984, pp. 43- 69.
- Paes, José Paulo. “Adeus ao Pânico”. In: *Mistério em Casa*. São Paulo, Cons. Esta. De Cultura, 1961, pp. 95 – 100.
- _____ “O Surrealismo na Literatura Brasileira”. In: Gregos e Baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 94 -114.
- Pastor, Gildo (pseud. Astrojildo Pereira). “O Lirismo Dialético de Murilo Mendes”. *Revista Acadêmica*, n. 44, Rio de Janeiro, jun. 1939.
- Perez, Renard. “Murilo Mendes”. In: *Escritores Brasileiros Contemporâneos/Segunda Série*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, pp. 241- 255.
- Perilli, Achille. “Murilo Mendes: Fazer Guerrilha às Tradições Absurdas”. In: Alçada, João Nuno & Mendes, Maria da Saudade Cortesão (orgs.). *Murilo Mendes: O Olhar do Poeta*. Lisboa, Gulbenkian, 1987, p. 25.

- Picchio, Luciana Stegagno. “O Itinerário Poético de Murilo Mendes”. *Revista do Livro*, n. 16, Rio de Janeiro, dez. 1959, pp. 61-19.
- _____ “Per uma Riproposta Europea del Brasiliano Murilo Mendes”. In: *La Letteratura Brasiliana*, Sansoni/Accademia, Bologna, 1972, pp. 550-556.
- _____ “Introduzione”. In: Mendes, Murilo. *Ipotesi*. Milano, Guanda, 1977, pp. VII- XXI.
- “Murilo Mendes, o Grande Poeta Italiano Inédito no Brasil”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 ago. 1977, p. 19.
- _____ “Prosa de Murilo Mendes”. In: Mendes, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, pp. 11.22.
- _____ “ I Papiers di Murilo Mendes: Un’Esperienza Alloglotta”. In: *Scritti in onore a Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 790-802.
- “Fernando Pessoa, o Poeta Gerúndio de Murilo Mendes”. *Persona*, . 4, Porto, jan. 1981, pp. 3-9, Centro de Estudos Pessoaanos.
- _____ “Ritorno di Murilo Mendes”. *Letteratura d’America*, ano V, n. 23, Roma, verão 1984, pp. 5-10.
- _____ “O Visionário de Murilo Mendes”. In: Mendes, Murilo. *O Visionário*, São Paulo, Roswitha Kempf, 1986, pp. 5-9.
- _____ “Murilo Mendes: O Olho Armado”. In: Alçada, João Nuno & Mendes, Maria da Saudade Cortesão (orgs.). *Murilo Mendes: O Olhar do Poeta*. Lisboa, Gulbenkian, 1987, pp. 11-12.
- _____ “Introdução”. In: Mendes, Murilo. *Poemas e Bumba meu-poeta*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, pp. 5-10.
- _____ “As Janelas Verdes de Murilo Mendes”. In: Mendes, Murilo. *Janelas Verdes*, Lisboa, Galeria 111, 1989, pp. 5-9.
- Ricardo, Cassiano. “Convergência das Divergências”. In: *Sabiá e Sintaxe*, São Paulo, Cons. Est. De Cultura, 1974, pp. 103-115.
- Sterzi, Eduardo. *Figuras do Sublime: a Retórica da Catástrofe em Murilo Mendes*, (dissertação de mestrado) Porto Alegre, PUCRGS, 2003.

3) Obras Gerais

- Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/34, 2003.
- _____ *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

- Alonso, Dámaso. *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro, INL, 1960.
- Apollinaire, Guillaume. *Ouvres Poétiques*. Paris, NRF, 1965.
- Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- Auden, W.H., *Collected Poems*. New York, Vintage, 1991.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Alquié, Ferdinand. *Philosophie du Surréalisme*. Paris, Flammarion, 1977.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
- Andrade, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. São Paulo, Edusp, 1997.
- Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____ *A Água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____ *O Ar e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- Bandeira, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.
- Baron, Jacques. *L'An I du Surréalisme*. Paris, Denoël, 1969.
- Bastide, Roger. *O Sagrado Selvagem e Outros Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- _____ *Poetas do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1997.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- _____ *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2004.
- _____ *La Littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1990.
- Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas vol. 1 e 2*. São Paulo, Brasiliense, 2004
- _____ *Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970
- _____ *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- Bowra, Cecil. *Heritage of Symbolism*. London, Macmillan, 1947.
- _____ *The Creative Experiment*. London, Macmillan, 1949.
- Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____ *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1969.
- Calasso, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 2002.
- Candido, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- _____ *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976.

- _____ *Na Sala de Aula*. São Paulo, Ática, 2000.
- _____ *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- Carone, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____ *Metáfora e Montagem*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Cassirer, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva 1985.
- Cortázar, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- Caudwell, Christopher. *Ilusión y Realidad*. Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília, INL, 1979.
- Detienne, Marcel. *A Escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.
- Eliade, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Eliot, T.S. *Complete Poems*. London, Faber and Faber, 2004.
- _____ *The Sacred Wood*. London, Faber & Faber, 1997.
- Frazer, James G., *O Ramo de Ouro*. São Paulo, LTC, 1982.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry*. London, Penguin, 1972.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y Poesia*. Madrid, Alianza, 1972.
- Lafetá, João Luiz. *A Dimensão da Noite*. São Paulo, Duas Cidades/34, 2004.
- _____ *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/34, 2000.
- Leiris, Marcel. *Espelho da Tauromaquia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- Lima, Jorge de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- Löwy, Michel. *Revolta e Melancolia*. Rio de Janeiro, Vozes, 1992
- _____ *Romantismo e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 1993.
- Lukács, Georg. *Alegoria y Símbolo*. In: *Estética*. Barcelona, Grijalbo, 1982, vol.4, pp. 422- 474.
- Mauss, Marcel. *Sobre o Sacrifício*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- _____ *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- Melo Neto, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- Monnerot, Jules. *La Poésie Moderne et le Sacré*. Paris, Gallimard, 1945.
- Novalis. *Pólen*. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- Paes, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Paz, Octavio. *El Arco y La Lira*. México, Fondo de Cultura Economica, 1970.
- _____ *Los Hijos Del Limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

- _____ *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1995.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp, 1997.
- Rimbaud, Jean-Arthur. *Poésies*. Paris, Gallimard, 2005.
- Rosenfeld, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Sartre, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo, Ática, 1991.
- Schiller, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- _____ *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Schwarz, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____ *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Spitzer, Leo. *Três Poemas Sobre o Êxtase*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- Steiner, George. *Extraterritorial, a Literatura e a Revolução da Linguagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Suzuki, Márcio. *O Gênio Romântico*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- Thomson, George. *Marxismo e Poesia*. Lisboa, Teorema, 1977.
- Ungaretti, Giuseppe. *Invenção da Poesia Moderna*. São Paulo, Ática, 1996.
- _____ *Razões de uma Poesia e Outros Ensaios*. São Paulo, Edusp, 1994.
- Valéry, Paul. *Varietades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Wilson, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)