

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUIZ MARTINHO STRINGUETTI FILHO

**CONTORNANDO A ETERNIDADE: MURILO MENDES, DA POÉTICA
ESSENCIALISTA À POESIA PÓS-UTÓPICA**

Mariana
2016

LUIZ MARTINHO STRINGUETTI FILHO

**CONTORNANDO A ETERNIDADE: MURILO MENDES, DA POÉTICA
ESSENCIALISTA À POESIA PÓS-UTÓPICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cilza Carla Bignotto
Coorientador: Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Mariana
2016

S918c

Stringuetti Filho, Luiz Martinho.

Contornando a eternidade [manuscrito]: Murilo Mendes, da poética essencialista à poesia pós-utópica / Luiz Martinho Stringuetti Filho. - 2016. 127f.:

Orientadora: Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto.

Coorientador: Prof. Dr. Bernardo Nascimento Amorin.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Linguagem e Memória Cultural.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975. 2. Literatura Brasileira. 3. Poética - Modernidade. I. Bignotto, Cilza Carla. II. Amorin, Bernardo Nascimento. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU: 821.134.3(81)





Luiz Martinho Stringuetti Filho

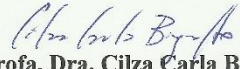
Contornando a Eternidade: Murilo Mendes, da poética essencialista à poesia pós-utópica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 26 de fevereiro de 2016 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.


Prof. Dr. Carlos Eduardo Lima Machado
UFOP


Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim
Coorientador
UFOP


Prof. Dr. Emilio Carlos Rocco Maciel
UFOP


Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto
Orientadora
UFOP

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento desta pesquisa. A Cilza Bignotto, a quem muito admiro e a quem devo grande parte das ideias desse trabalho, minha sincera gratidão pela boa vontade e prontidão para me auxiliar em todos os momentos dessa pesquisa. A Bernardo de Nascimento Amorin, pelas conversas e leituras atentas e pelo constante apoio. A Emílio Maciel, pelos vários conselhos e a sempre boa conversa. A Duda Machado, admirado poeta e meu primeiro guia, a quem devo grande parte da fundação desse trabalho. A Lúcia Simplício pelo constante auxílio nas trilhas burocráticas. A todos os professores do programa. Aos companheiros do programa e aos amigos, Isabela, Luiz, Marcos, Erick, Jorge, Natália, Renata, Franklin, por fazerem valer a pena todo esse percurso. Aos grandes amigos da República Marragolo, por sempre me receberem de braços abertos. A toda minha família, em especial a meu irmão, Ernesto, meu pai, Luiz e, principalmente, minha mãe, Maria, minha eterna gratidão pelo carinho e apoio incondicionais.

“O problema de Deus não é só uma questão de fé, mas também de cultura. A cultura é o resultado da investigação, da comparação e da filtragem. Através dos anos separamos pouco a pouco, para a construção e o equilíbrio harmônico do nosso gosto, tudo o que é bom e melhor, até atingirmos (e amarmos) o Excelente”.

(Murilo Mendes)

RESUMO

No enfoque da multiplicidade de soluções estéticas encontradas na heterogênea trajetória poética de Murilo Mendes, o presente trabalho de pesquisa busca abordar a reflexão sobre o tempo e a intertextualidade como fatores temático-composicionais de continuidade em sua obra. Neste intuito, nossa reflexão parte de uma análise comparativa de determinada poesia de caráter religioso do autor, aqui focada na obra *Sonetos brancos* (1946-1948) e sua poética ulterior, de matiz culturalista e traços construtivistas, abordada por uma leitura sumária de *Convergência* (1970).

Palavras-chave: Murilo Mendes; Literatura brasileira; Poéticas da modernidade; Memória cultural; Teoria literária.

ABSTRACT

In addressing the multiplicity of aesthetic solutions founded in the heterogeneous poetic trajectory of Murilo Mendes, this study aims to reflect about time and intertextuality as theme-compositional factors of continuity in his work. To this end, our reflection starts from a comparative analysis of the religious poetry of the author, here focused on *Sonetos brancos* (1946-1948) and the constructivist and encyclopedic poetic of its subsequent production, approached by a reading of *Convergência* (1970).

KEY-WORDS: Murilo Mendes; Brazilian literature; Poetics of modernity; Cultural memory; Literary theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	1
CAPÍTULO 1: Entre as colunas da ordem e da desordem: ressonância & dissonância	
.....	18
1.1 O grande código da arte	18
1.1.1 A imagística bíblica e escatológica como “fórmula de pathos” na poesia muriliana	
.....	19
1.1.2 O pensamento tipológico e a poética essencialista de Murilo Mendes.....	22
1.2 A arte como código	33
1.2.1 A Promessa que não se cumpre, ou a incerteza da Eternidade	37
1.2.2 Da essência às formas, ou o mesmo visionário, de um exílio outro	41
CAPÍTULO 2: <i>Sonetos brancos</i> e a poética essencialista	44
2.1 Despertando a Eternidade	48
2.2 Fim & Começo.....	54
2.3 A Escrita incessante	61
2.4 A poesia essencial	67
2.5 <i>Sonetos brancos</i> e a “parábola” essencialista	74
CAPÍTULO 3: A nova ênfase: intertextualidade e convergência	80
3.1 O tempo conflagrado e a poesia pós-utópica: grafitos, murilogramas e a cultura feita	
poesia	83
3.2 O filme da história total: ou o choque do tempo contra o altar da eternidade	91
3.3 Tempos em convergência: uma nova tipologia	98
3.4 A vasta lira antiga: o código da Arte e seus níveis de intertexto	104
3.4.1 A colagem dos tempos	107
3.4.2 A poesia universal particular	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO E CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

*Desde muitos anos insisto em que a poesia é
uma chave do conhecimento, com a ciência,
a arte ou a religião [...].*

(Murilo Mendes)

Se é bem verdade que já há algum tempo Murilo Mendes tem reconhecido seu lugar na historiografia literária brasileira, uma pesquisa atenta aos desdobramentos mais recentes de sua fortuna crítica pode nos fornecer algumas pistas de áreas ainda pouco desbravadas na compreensão de sua obra. Devemos também notar que o reconhecimento do valor e da complexidade de sua poesia não implica, necessariamente, sua circulação. Por algum motivo, a poesia muriliana sempre foi legada a um *segundo plano*; isto pode ser evidente se – levando em conta o tamanho e abrangência cronológica de sua produção – considerarmos, comparativamente, o alcance de público de alguns poetas seus contemporâneos, como Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes, por exemplo; ou mesmo a recepção que sua poesia encontra, ainda hoje, perante leitores não familiarizados com seus procedimentos.

Fato é que ainda há sentido em se perguntar quais as peculiaridades da poética de Murilo Mendes que a tornou e torna, muitas vezes, de difícil assimilação? Em leituras não familiarizadas, as hipóteses correntes para responder a essa pergunta gravitam em torno de aspectos como: possível evasionismo, religiosidade incontinente, grande abstração surrealista ou um registro linguístico complexo. Entretanto, trata-se de uma poesia que sempre foi mestra na premissa modernista de utilizar-se da linguagem coloquial, mesmo que em determinados momentos, como em *Sonetos brancos* (1946-1948), seus versos tenham se revestido de um estilo classicizado, de grave andamento. A possibilidade de tratar-se de uma poesia de evasão, por sua vez, é e já foi facilmente desmentida: inda que realmente modulado por uma poética de constante abstração temporal, seu repertório de imagens é riquíssimo de índices de seu contexto; seja qual for a paisagem caótica que se delineia em seus poemas, sempre temos um gramofone, uma foice e um martelo, aviões, submarinos, um *tank*, a ameaça de uma bomba, ou então um telegrama ou grafite nos remetendo intencionalmente ao panorama que é delineado pela época de sua escrita. Tampouco é esclarecedor dizer que o único fator de estranhamento

dessa poética seria sua particular apropriação de uma imagética surrealista. Embora alguns poucos digam o contrário, em doses variadas, a influência da vanguarda francesa sempre se manifestou (e se manifesta) com razoável boa acolhida e apropriação na arte brasileira.

Mas, para nós, parecem ser ainda outros os motivos responsáveis pelo esforço interpretativo que essa poética heterogênea e convergente demanda de seus leitores. Tal complexidade da poesia de Murilo Mendes relaciona-se, diríamos, com o caráter *moderníssimo* que a envolve; com uma poesia sempre a par dos desdobramentos históricos do seu século, a trajetória muriliana se configura como uma interessante caixa de ressonância dos constantes desdobramentos da poética moderna e contemporânea – ainda que, como veremos, essa ressonância se ilustre, em alguns momentos, às avessas do fluxo geral. O crítico e teórico Benedito Nunes, em resenha a livro de Laís Corrêa de Araújo dedicado ao poeta, já apontara para esta amplitude representativa da poesia muriliana:

O decurso entre a publicação do primeiro livro, ainda quente da rebeldia instaurada pela Semana de Arte Moderna de 1922, e o livro mais recente, sintonizado pela radicalidade da linguagem com os processos inventivos de vanguarda, faz de sua obra, nos vários lances que a definem, um verdadeiro perfil da evolução operada na própria poesia brasileira de todo um longo e vigoroso período (NUNES, 1972, p. 2).

Quando pensamos em Murilo Mendes como um poeta modernista brasileiro, entretanto, pode ser útil atentarmos-nos para aquilo que, a despeito de qualquer facilidade historiográfica, faz diferir sua obra, estruturalmente, de grande parte da proposta programática do modernismo *tupiniquim* – pois, conforme faz notar Murilo Marcondes Moura, em recente posfácio para uma nova antologia do poeta¹, apesar de

contatos mais ou menos transparentes com os grandes autores e problemas da nossa poesia, a obra de Murilo Mendes se impõe muito mais pelas diferenças do que pelas semelhanças; seu lugar na história da lírica brasileira do século xx é antes deslocado e dissonante [...]. A tarefa maior, então, é tentar surpreender aquilo que a singulariza (MOURA, 2014, p. 262-263).

¹ MOURA, M. “As passagens do poeta”. In: MENDES, Murilo. **Antologia poética**. GUIMARÃES, J. C.; MOURA, M. M. (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

De fato, com exceção de seu livro de estreia, *Poemas* (1930), e das assimilações paródicas de nosso primeiro modernismo que constituem *Bumba-meu-Poeta*, (1931) e *História do Brasil* (1933), toda a produção poética muriliana tende, antes, a relacionar seu autor, por proximidade de concepção, ao modernismo em sua vertente anglo-americana.

Octavio Paz observa que tal vertente, principalmente representada nas teorias poéticas de T. S. Eliot e Ezra Pound, performatizara uma divergência com aquilo que o poeta-teórico aponta como uma *tradição da ruptura*, que a literatura moderna cultivara desde o Romantismo². Nas obras desses poetas, a poesia deixa de se pautar pela negação de qualquer tradição literária para empreitar, pelo contrário, uma constante busca dessa tradição. Neste sentido, parece-nos que Murilo Mendes integra-se antes numa específica concepção de poética moderna que prefigura uma *programática* abordagem autoral analógica e sincrônica da história literária; de modo que a Literatura, para o poeta de *Convergência* (1970), transforma-se num espaço de confluência intencionalmente privilegiado, que possibilita múltiplas reorganizações das perspectivas e dos procedimentos construtivos da sua obra, através de uma perspectiva telescópica da tradição literária na qual pretende se inserir, mas à maneira de Ezra Pound, sempre fazendo disso algo novo.

De fato, a poesia de Murilo dialoga, em grau muito maior do que a de seus contemporâneos brasileiros, com *outros tempos* e tradições literárias e culturais, dos quais ele seleciona elementos tanto formais como temáticos. Para uma leitura mais justa de seus poemas, portanto, parece-nos que o leitor deveria ter algum conhecimento de determinados *códigos*, pelos quais o poeta empreende suas apropriações culturais. Além de uma muito peculiar perspectiva temporal, a qual iremos abordar adiante, essa presença massiva de elementos de tempos diversos, configurados através de uma quase hostil *concordia-discors*, configura, a nosso ver, um dos reais fatores de estranhamento quanto a sua obra.

Após remetermo-nos à poesia de Pound e Eliot, podemos nos referir então, para uma primeira concepção de *tipologia* presente no projeto poético do autor juiz-forano. Trata-se daquilo que faz dele, no contexto nacional, um poeta mais próximo de João Cabral de Melo Neto, do que de seus modernos precursores da Semana de 22. Como apontara João Gaspar Simões, “Murilo Mendes e Melo Neto representam, exatamente, correntes líricas de uma índole em que os valores ‘modernistas’ deixaram de se apresentar

² Cf. PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

combativos para se tornar como que clássicos: clássicos do próprio Modernismo” (SIMÕES, 1960, apud FRIAS, 2002, p. 33).

O próprio Murilo, em artigo datado de 1936, criticara os primeiros modernistas brasileiros, no sentido de que “acreditaram que se podia fazer uma ruptura completa com a tradição, com a cultura clássica e com os valores eternos” (MENDES, 1936, p. 46); sobre a literatura modernista, de modo mais amplo, diz ainda o poeta:

Enganar-se-ão completamente os que julgarem que o chamado movimento modernista nada tem a vêr com o declínio religioso da sociedade e da cultura modernas. Pelo contrario, está-lhe intimamente ligado. De um modo geral, a arte moderna nasceu e desenvolveu-se sob o signo da revolta do homem contra Deus, obedecendo a um criterio relativista que cresce consideravelmente em volume, da Reforma para cá. Dahi o carater profundamente leigo da arte moderna. Existe um relativismo plastico, um relativismo economico, um relativismo pedagógico. **É que o facto original da queda do primeiro homem repete-se a todo o instante do tempo** (MENDES, 1936, p.44, **grifo nosso**).

O final da citação permite-nos observar, ainda, a clara confluência entre a fé do poeta e sua reflexão artística, questão importante para o desenvolvimento de nosso argumento. Posteriormente, em *O discípulo de Emaús* (1945), Murilo formularia explicitamente, no aforismo 350, sua concepção (deveras *poundiana*) de moderno – “Só não é moderno quem não é antigo” (MENDES, 1994, p. 849).

Assim, parece-nos visível também, que parte da dificuldade de apreensão de vários momentos de sua poesia tem alguma relação com o modo pelo qual ela lida com o Tempo (ou os tempos), *topos* mais que recorrente em sua obra; embora, como veremos, a reflexão sobre o tempo entabulada por Murilo Mendes atue para além do repertório temático de sua poética – e neste ponto as duas concepções de tipologia com a qual lidaremos aqui se fazem de fundamental enlevo.

Desta relação com o tempo advém aquilo que Joana Matos Frias irá definir como uma “bipolaridade pressuposta ‘nas colunas da ordem e da desordem’”, que se configuraria como o grande fator de unidade no “fluxo incessante das infinitas relações duais implicadas”, onde “o tempo comparece como o tecido ou plasma que envolve, por fora e por dentro, a totalidade da obra. É no tempo enquanto drama – enquanto lugar de tensão latente – que se concentra a visão dialética do mundo que distingue o pensamento de Murilo Mendes” (FRIAS, 2002, p. 12).

*

Outra observação que se impõe é a de que não nos arrogamos explicitar um mecanismo da poética muriliana que possa “explicar” ou “sintetizar” toda a descentralizada força de sua poesia. Nosso estudo busca apenas delinear os contornos diacrônicos de uma virada específica da trajetória do autor de *Sonetos brancos*, onde podemos evidenciar uma determinada ênfase *religiosa*, manifesta numa riquíssima gama de apropriações e exercícios de matiz intertextual – além de procurar sondar, também, o aparente desdobramento formal destes procedimentos de intertexto, nos poemas finais de Murilo Mendes.

De fato, pensamos que parte da singularidade desta poesia reside exatamente em sua tensão permanente, algo como uma recusa programática a qualquer tipo de estase estético-formal duradoura. Pelo contrário, com uma imagética comumente descrita através de conceitos como os de choque³, paradoxos, contrastes, etc., o poeta tende a privilegiar o movimento em suas fórmulas poéticas; característica que fará com que Marcondes Moura comente, em seu posfácio previamente citado, a constância dos importantes motivos da *passagem* e da *transformação* em sua poesia.

Os últimos anos, em particular, vêm se mostrando instigantes para a crítica e leitura do poeta. O início, em 2014, do relançamento da obra completa do autor, pela editora paulista Cosac Naify, sob os auspícios de dois dos maiores estudiosos da escrita muriliana, Murilo Marcondes Moura e Júlio Castañon Guimarães, vem trazendo a público uma interessante seleção de estudos críticos clássicos (dentre outros atualíssimos, como os ricos posfácios feitos pela ocasião) e consistentes sobre a sua poesia, tornando propício um novo olhar investigativo para sua vasta publicação.

*

A nosso ver, uma das características positivas desta reedição da obra completa do autor, é o fato de seus organizadores se enquadrarem numa linha crítica que vem, ao longo dos anos, apontando para a configuração extremamente múltipla da poesia muriliana, denunciando a inexactidão da abordagem que costuma dividir sua trajetória em dois

³ Cf. STERZI, E. “Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime”, In: **Revista Literatura e Autoritarismo**. Dossiê nº 5, 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_04.php>. Acessado em: 10/01/2016.

momentos distintos e estanques, reveladores de um *amadurecimento poético*, pelo qual a *qualidade* “concreta” de sua poesia posterior ofuscaria o produto de discursividade incoerente e imagística “surrealista” de sua poesia inicial, conseqüentemente tomada como *menor*. Dentre os principais críticos que apontam esta superação qualitativa de sua poesia, podemos citar, a nível de ilustração, Haroldo de Campos, Alfredo Bosi, João Alexandre Barbosa e Luiz Costa Lima.

Cabe ressaltar, entretanto, que nos posicionamos ao lado dessa outra corrente interpretativa, a qual vê, ao longo da produção poética muriliana, não uma cisão estrutural, mas um projeto literário que apresenta em sua gênese múltiplos direcionamentos estéticos, itinerário onde ruptura e continuidade constituem-se como fatores paralelos em sua fatura poética. Dentre os críticos que formulam tal perspectiva, refiro-me, principalmente, ao organizador da citada reedição de sua obra, Murilo Marcondes Moura, além de José Guilherme Merquior, Sebastião Uchoa Leite, Irene Miranda Franco e Joana Matos Frias que, inclusive, através de uso dos conceitos biológicos de heterogênese e homogênese, desenvolve, em sua obra, *O erro de Hamlet* (2000), um interessante estudo dos fatores de mudança e continuidade que configuram a poética muriliana; a pesquisadora apresenta em palavras intrigantes o processo da metamorfose estrutural da lírica muriliana:

De um ponto de vista histórico, abandonados os tributos iniciais e necessários ao Modernismo brasileiro, que os seus três primeiros livros documentam [...], o autor d’*As Metamorfoses* produzirá um macrotexto proteiforme onde é possível surpreender-se a bipolaridade de uma poesia que começa por se concentrar na deformação do *pólo semântico* da língua e que terminará, nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, ‘numa *convergência* altamente experimental’, ou seja, que culminará na desfiguração do *pólo morfológico* da língua (FRIAS, 2000, p. 34-35).

O próprio poeta se posicionaria a favor desta segunda interpretação, identificada a um projeto de continuidade na mudança, como podemos ver nesta sua afirmação: “Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças – e sempre evitei os programas e manifestos”⁴.

⁴ Carta datada de 9 de janeiro de 1969, reproduzida por Laís Corrêa de Araújo no **Suplemento Literário de Minas Gerais**, 13, Belo Horizonte, Maio de 1996, p. 8.

*

Murilo Monteiro Mendes nasceu junto com o século XX⁵. Sua imensa produção literária se estendeu sobre todo o desenvolvimento de nossa poesia moderna; com sua primeira obra publicada em 1930, o último livro de poemas que o autor levou à estampa em vida, veio ao público, pela editora Duas Cidades, já em 1970, cinco anos antes de seu falecimento. Ao delinear-se em meio às turbulentas revoluções do século, a poética muriliana sempre se manteve sensível aos acontecimentos, sociais e estéticos, de seu contexto – por mais abrangente que este viesse a ser, mediante a perspectiva humana e universalista do poeta católico –, principalmente quando já vivendo fora do Brasil, quando sua poesia adquire evidentes traços de forte matiz erudita, revelando em sua estética múltiplos influxos culturais.

As mudanças na obra poética de Murilo Mendes incluem desde o alinhamento inicial ao Modernismo Brasileiro e a incorporação seletiva do Surrealismo⁶ até o emprego da forma fixa, o exercício de um controle mais apurado de composição, a orientação decidida para as dimensões reflexivo-meditativas da poesia à aproximação com a *poesia concreta* e uma escrita centrada no jogo de significantes. Esta trajetória revela o contato do autor com algumas das mais importantes linhas de força da poesia moderna e contemporânea.

Dentre os seus mais de dezesseis livros de poemas, encontramos tamanha multiplicidade de propostas estéticas, de poéticas distintas, ao ponto de tais configurações em sua poesia, por vezes, aparentarem se opor entre si. Sebastião Uchoa Leite já havia apontado para este fato, quando escrevera em seu artigo “A meta múltipla de Murilo Mendes” (2003) que “a obra de Murilo Mendes abarca direções múltiplas, deixa no ar contradições e indagações, e no final o autor parece mudar radicalmente sua orientação estética” (LEITE, 2003, p. 62). Acontece que ao nos debruçarmos com maior atenção sobre esta vasta constelação poética, notaremos, como também viera a notar o poeta Sebastião Uchoa, que algumas características estéticas permanecem por todo o caminho

⁵ Murilo Mendes nasceu em 13 de maio de 1901.

⁶ Considero útil apontar, no que concerne à nossa compreensão do Surrealismo como linha de força da poesia muriliana, o tratamento dado ao conceito pelo crítico José Guilherme Merquior, que, em seu artigo, “À beira do antiuniverso debruçado”, aborda o surrealismo como uma “dimensão expressional embutida na poética moderna, e não um fator de filiação estilística” (MERQUIOR, 1990, p. 141) – o que pode ajudar a explicar como a imagética *surreal* de sua poesia pôde ser adaptada aos experimentos formais que se tornaram mais constantes a partir de *Sonetos brancos*, sem qualquer desvalorização do critério formal.

percorrido pela poesia de Murilo, mesmo que ainda delineadas de maneiras distintas ao longo de sua obra.

Desde o início de seu itinerário criativo, a fragmentação do indivíduo moderno e o conflito ideológico que o oprime tornam-se engrenagens de fundamental relevo na tessitura de sua poesia. Tal predisposição a uma humanística tensão crítica, refletida em sua elaboração poética, é o que levou Mário de Andrade, já em 1931, dizer que nos poemas de Murilo Mendes “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*” (ANDRADE, 1972, p. 42). Autor de uma obra de peculiar e complexo *ethos* lírico, como posteriormente apontaria o crítico José Guilherme Merquior, “Murilo não é, de fato, um poeta de evasão. Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento” (MERQUIOR, 1996, p. 54).

Ainda assim, aquele que se dedica com mais afinco no desbravamento deste “dilúvio onírico e alucinado” de que fala Luiz Costa Lima (LIMA, 2002, p. 75), acaba, por fim, a espantar-se por não mais se espantar com aquilo que antes delineara, de modo atroz, o estilo dissonante do poeta mineiro. Destarte, é interessante notar que esses fatores de tensão, alucinação, fragmentação e irregularidade, tão comumente apontados em sua obra, fundamentam-se *programaticamente* através da originalidade de Murilo Mendes em sua apropriação de determinados procedimentos artísticos, e também na abordagem característica do poeta de alguns registros temáticos (reveladoras de um projeto ético-estético) que se configuram em linhas de força de sua lírica.

*

Feitas estas primeiras considerações sobre as metamorfoses estéticas do autor e seu pendor a uma poesia *ética*, acreditamos ser possível enriquecer sua fortuna crítica, ao atentarmos-nos para relações, até então contornadas, entre aquilo que vem sendo reconhecido como fatores de congruência, ao longo de toda sua produção poética, e a visão de mundo católica e seus modos de apreensão cultural. Murilo Marcondes de Moura, em seu livro dedicado ao autor, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade* (1995), já se atentara para o fato de que

dois preconceitos básicos deram-se as mãos diante da poesia de Murilo Mendes (e ainda persistem em larga medida): um no plano da realização artística, **outro em relação ao seu pensamento religioso**. Simplificando: procedimentos próximos do surrealismo e **visão de mundo informada pelo cristianismo**. Nada mais, nada menos que os dois aspectos nucleares de sua poética (MOURA, 1995, p. 57, **grifo nosso**).

Parece-nos que tais preconceitos para com a parcela da poesia muriliana de cunho mais religioso, não permitiram que muitos de seus melhores leitores se atentassem para os pontos de continuidade entre a sua formulação de uma estética essencialista e os procedimentos de cunho construtivista de sua obra tardia. Já quanto a questão da dimensão “surrealista” de sua obra, e os vínculos dessa para com a sua ética religiosa, Maria Betânia Amoroso nos fornece pistas para uma maior problematização de tal singular aproximação. Através de vasto mapeamento de registros de memória pessoais e literários, além de apontamentos à fortuna crítica do autor, a professora ressalta as constantes referências que tendem a ilustrar, na vida e obra do poeta, uma complexa aproximação entre perspectiva estética, religião e política. Segundo a professora,

Essa proximidade nos sugere, por exemplo, que o ‘**essencialismo**’, uma espécie de esboço para uma nova formulação do **cristianismo**, de autoria de Ismael Nery [...], ocupava, no esteticismo de Murilo, lugar muito semelhante ao do **Surrealismo**, sendo difícil avaliar a predominância de um ou de outro, mesmo que a observação se dê através da sua poesia. Até a supressão do tempo histórico, tão definitiva na concepção cristã ‘essencialista’ (concepção ‘sacra’) como surreal (concepção laica) (AMOROSO, 2013, p. 130, **grifo nosso**).

Grifamos, no excerto de Betânia, os termos essencialismo, cristianismo e surrealismo, pela sua constante recorrência nas leituras que focalizam mais atentamente a chamada primeira fase da poesia muriliana. Entretanto, enquanto o surrealismo já fora amplamente apontado como fator constituinte da poética do autor, que é inclusive – de modo superficial – considerado um dos expoentes da poesia surrealista no Brasil, o cristianismo e sua filosofia religiosa essencialista não receberam a mesma atenção. De fato, mesmo quanto ao surrealismo, a relação do poeta com a vanguarda francesa está longe de ser simples. Como afirmara Merquior, tal contato se impõe antes como uma opção de *dimensão expressional* do que como uma filiação programática. O próprio Murilo Mendes mantinha um olhar crítico para o movimento de Breton. No aforismo 603, de *O discípulo de Emaús*, o poeta assevera: “os que mais têm, nos últimos anos, atacado

a religião como ‘forma de ópio’ são justamente os grandes partidários do culto ao sonho, **os apóstolos da evasão – os surrealistas**” (MENDES, 1994, p. 876, **grifo nosso**).

Afirmção complexa quando pensamos que a referida vanguarda pregava uma revolução artística que pudesse imprimir a arte no cotidiano; é provável que o incômodo do poeta de *Sonetos brancos* com o surrealismo seja devido à complexa relação do movimento com sua crença pessoal. De qualquer modo, a afirmação de Murilo Mendes nos leva a problematizar a consistência dessa relação. Milene Moraes, em sua dissertação, *A convergência poética de Murilo Mendes* (2012), nos apresenta a coerente opinião de que a convivência entre o surrealismo estético e o cristianismo de Murilo Mendes só foi mesmo possibilitada devido ao sistema filosófico de seu grande amigo e mentor Ismael Nery⁷.

*

Através da abordagem do essencialismo e a referida ênfase religiosa do primeiro momento focalizado em nossa análise, como também da leitura que fazemos da configuração *enciclopédica* da *poesia da poesia* que configura parte de *Convergência*, chegamos à hipótese de que ambas se delineiam através de uma complexa trama de relações intertextuais que revelam ainda, pela perspectiva impressa pelo autor, um determinado posicionamento moral.

Através do diálogo e da apropriação, seja do texto bíblico e seu arquivo imagético, em *Sonetos brancos*, seja do metatexto que é a história (ou memória) da literatura, nos grafitos e murilogramas de *Convergência*, a intertextualidade, como uma das determinantes de sua poesia, apresenta realces muito particulares da visão de mundo do autor e também serve para uma maior compreensão daquilo que se nos apresenta como parte de seu projeto poético, que pode também ser evidenciado dispersamente em vários aforismas de *O discípulo de Emaús* e alguns trechos de *Recordações de Ismael Nery* (1996).

Sob esta perspectiva, é interessante retomar o célebre comentário de Manuel Bandeira sobre Murilo Mendes ser “um dos quatro ou cinco bichos-da-seda da nossa poesia, isto é, um dos que tiram tudo de si mesmo” (BANDEIRA, 1990, p. 630-1); fato é que, sem prejuízo da sua incrível originalidade, desde o início de seu itinerário poético,

⁷ Cf. MORAES, M. 2012, p. 46.

Murilo Mendes sempre manteve contato intertextual programático com alguns registros culturais bem específicos.

*

Algumas das principais linhas-de-força da poesia muriliana, que poderiam revelar elementos de unidade ao longo de toda trajetória do poeta, vêm sendo detalhadamente estudadas e classificadas, como: a sua já referida singular apropriação do surrealismo; os processos plásticos construtivos de colagem e montagem⁸; as relações de sua poética com a música e as artes plásticas; a ambivalência entre o erótico e o sagrado; e até mesmo, ainda que menos, o *essencialismo*⁹ e a abstração espaço-tempo. Para nós, a complexa relação entre estética e a religiosidade do poeta, a qual, segundo Marcondes Moura, tende a ser ofuscada pelo preconceito, é também um desses elementos de concisão. Também Irene Miranda Franco afirma, na dissertação referida em nota acima, que “a religiosidade [...] é outro aspecto insuficientemente analisado pela crítica, que costuma minimizar sua importância para a dita segunda fase” (FRANCO, 2001, p. 14), o que a permitiu traçar um interessante esquema para os procedimentos poéticos do *essencialismo*¹⁰.

Parece-nos que, com exceção da abordagem detalhada do tema efetuada por Joana Matos Frias, em *O Erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes* (2002), até então, tanto a filosofia de seu amigo Ismael Nery, quanto o peculiar cristianismo do poeta,

⁸ Cf. MOURA, M. 1995 e LEITE, S. 2003.

⁹ O *essencialismo* deve mesmo ser entendido, como veremos, para além de sua dimensão estética, como exercício de reflexão religiosa; deste modo, acreditamos que o estudo de uma poética *essencialista*, muito bem empreendido por Irene Miranda Franco, em sua dissertação de mestrado, *Pânico e flor: projeto ético e fazer poético em Murilo Mendes* (2001), por exemplo, perde profundidade ao se manter estritamente direcionado a suas implicações de fundamento estético. Uma das intenções desta pesquisa é demonstrar como o *essencialismo* tem implicações que vão muito além aos experimentos imagéticos dos poemas, envolvendo antes, uma complexa compreensão do mundo e da história, embasada na interpretação tipológica do cristianismo; estas implicações, e a visão de realidade que as sustentam, ao escaparem completamente ao leitor de tais poemas, embora sem redução do prazer estético, o privam de uma compreensão ulterior da obra do poeta, que, em determinado momento de sua trajetória, carrega intenções bem específicas (como tentaremos demonstrar há um desenvolvimento quase parabólico daquilo que podemos denominar como uma enfática poesia essencialista, que se estende de *O visionário* (1941) a *Sonetos brancos* e, não ironicamente, talvez, *Parábola* (1952)).

¹⁰ Existem outros trabalhos críticos sobre a poesia muriliana que versam, de um modo ou de outro, de maneira pouco mais profunda, sobre a religião – dentre os quais podemos citar: *Murilo Mendes: poesia de liberdade em pânico* (2007), de Robson Coelho Tinoco; *Arte e espiritualidade: o discurso religioso na obra de Murilo Mendes* (1995), de Leila Maria Fonseca Barbosa e Marisa Timponi Pereira Rodrigues; *Tempo e eternidade: a poesia religiosa de Jorge de Lima e Murilo Mendes* (2003), de Rosana Rodrigues da Silva – nossa pesquisa, neste sentido, irá se diferenciar por propor uma classificação mais abrangente dos diversos modos de inter-relação entre religião e poesia, tentando, o quanto possível, indicar as diferenças específicas entre nossa abordagem.

têm sido apenas contornados pela crítica. Isto quando, em algumas poucas críticas negativas, a particular espiritualidade lírica do autor não é tida como “mau gosto” literário, para lembrar da conhecida reprimenda de Mário de Andrade sobre o tratamento do poeta para com suas imagens religiosas¹¹; ou também a constatação de Luiz Costa Lima de que o cristianismo muriliano contribuiria antes para a “forma baça” de sua primeira poesia¹².

Anton Angelo Chiocchio, em *nota a Siciliana*, escrita em 1959 e republicada ao final da nova edição de *Siciliana / Tempo espanhol* (2015), provavelmente por uma antipatia ideológica, irá se referir com uma negatividade exagerada às obras essencialistas, escritas após *Tempo e Eternidade*. São livros os quais julga perdidos no “beco sem saída da atitude metafísica ou congeminção religiosa em verso, tão culpadas do muito que há de mau, para não dizer completamente falhado, em obras suas”. Não contente, referindo-se ao Murilo Mendes autor de *Tempo e Eternidade*, acrescenta o crítico: “há nele um evidente fervor de neoconvertido, de cristão-novo; e o seu proselitismo de mau estro quase o aniquila como poeta. Os poemas que resultam quase se contam pelos dedos” (CHIOCCHIO, 2015, p. 116).

Atualizando a questão, já na análise dos textos críticos que acompanham as obras relançadas pela Cosac Naify, nestes últimos dois anos, a influência do catolicismo do poeta não tem mais sido ignorada por seus leitores, muito embora essa abordagem se mostre ainda um pouco superficial. E é aqui que o presente trabalho adquire grande parte de sua relevância, ao tentar mapear, através de novo referencial, as diversas camadas de confluência entre a filosofia religiosa do poeta e o projeto estético essencialista vislumbrados na trajetória que se estende de sua fase germinal em *O visionário* até atingir uma espécie de ponto de *metamorfose* (para utilizar um termo caro ao poeta) no equilíbrio semântico-formal de *Sonetos brancos*.

O escritor e crítico Silviano Santiago, autor do posfácio que enriquece a nova edição de *Poemas* (2014), vai um pouco mais a fundo nesta questão, executando em sua leitura algo parecido com o que propomos – buscar um instrumental adequadamente religioso para a compreensão dos mecanismos poéticos essencialistas. Logo na saída de seu artigo, o crítico diz:

¹¹ ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico”. In: **O empalhador de passarinho**, São Paulo: Editora Martins, 1946

¹² LIMA, Luiz Costa. “Tríptico sobre Murilo Mendes”. In: **Intervenções**, São Paulo: EDUSP, 2002.

Sempre julguei que a crítica literária, ao ler e analisar a poesia de Murilo Mendes, passava ao largo da importância da conversão do poeta ao cristianismo. **Refiro-me à conversão no sentido cristão do termo e não à inquietação religiosa, comum a outros e muitos, entre eles Mário de Andrade e Jorge de Lima.** Vale dizer que a crítica e os historiadores não abordavam a originalidade maior da sua poesia dentro do primeiro Modernismo brasileiro (SANTIAGO, 2014, p. 91, **grifo nosso**).

Silviano Santiago frisa ainda, em seu artigo, que a “fusão do catolicismo primitivo com a mentalidade moderna” (termos do próprio Murilo Mendes) é a grande responsável pela sintaxe inesperada do poeta e por muito de suas imagens paradoxais. Santiago nota com razão a dificuldade da crítica do poeta de lidar com o embasamento religioso de sua poesia, que, como dissemos, é geralmente jogado às sombras de uma superficial identificação surrealista.

Como não havia etiqueta vanguardista disponível para compreender os poemas comprometidos com a tradição medieval (em tempos onde domina a noção de ruptura) e com a visão cristã/franciscana fusional (em tempos leigos), **dizia-se que eles beiravam o ideário surrealista, embora este não servisse para explicá-los totalmente.** E fiquei à espera (SANTIAGO, 2014, p. 92, **grifo nosso**).

O artigo de Santiago prossegue com uma muito sugestiva aproximação da poética muriliana com a tradição penitente medieval e o ideário político-social franciscano. Os comentários do escritor são extremamente pontuais e, de certo modo, complementam parte do trabalho proposto por nós... desvendar um referencial mais seguro para tratar das infiltrações religiosas no interregno cronológico do poeta onde ele desenvolve programaticamente sua estética essencialista.

Tomando como ponto de partida nossa hipótese de uma relação entre a estética essencialista e a visão de mundo cristã como apropriações literárias de uma determinada visão de mundo muito específica como um procedimento de intertexto, notamos que a primeira constante de apropriação intertextual, enquanto linha-de-força na poética muriliana, à qual nos voltaremos, diz respeito a um repertório de imagens bíblicas; mas faz referência também a uma perspectiva temporal do poeta, que se configura através de sua concepção de realidade histórica determinante para o seu itinerário. Trata-se do procedimento literário enformado pelo arquétipo temporal cristão que foi minuciosamente estudado por Erich Auerbach em seu texto *Figura* (1997), denominado como interpretação figural, e também apresentado por Northrop Frye, em sua obra *O*

código dos códigos: a bíblia e a literatura (2004), como pensamento tipológico. Todo o jogo intertextual religioso que buscaremos evidenciar nesta pesquisa, de uma maneira ou de outra, é modalizado por este arquétipo temporal e, acreditamos, compreender a concepção tipológica do tempo cristão, pode lançar luzes em boa parte das complexidades dessa poesia que, insistentemente, continua nos intrigando por seus incontáveis desvios e transformações

Murilo Marcondes Moura, no posfácio feito para a nova edição de *As metamorfoses* (2014), volta a focar a questão. Sumariando a progressiva depuração do contato entre a poesia e a religiosidade em sua obra, dirá o crítico que a conversão de Murilo, em 1934, acarretou mudanças sensíveis em sua concepção poética. Segundo Moura, o poeta convertido passa a apresentar, a partir de *Tempo e Eternidade* (1935), “um novo olhar”. Caracterização que irá se desenvolver em *Os quatro elementos* (1935) e condensar-se em *A poesia em pânico* (1936-1938), “dos três o mais ambicioso e o de maior envergadura, no sentido de já expor as questões fundamentais do poeta nesse novo momento”, livro que “nem sempre apresenta uma síntese poética satisfatória” (MOURA, 2014, p. 141), o que, para o crítico, só irá ocorrer em *As metamorfoses* (1944).

Por tratar-se de abordagem recente sobre o tema, cremos seja construtiva uma transcrição substancial. Diz ainda o professor de literatura da USP:

Visto agora de outro ângulo, isto é, não mais partindo daquilo que renunciava a religião nos livros anteriores, mas sim considerando aquilo que deles sobreviveu à conversão, observa-se a fundamental fidelidade do poeta ao ideário do **modernismo internacional**. Como caracterizar, então, aquele deslocamento? **Sua poesia manteve-se sempre no âmbito do experimentalismo, mas agora forçada por uma espécie de exigência funcional.** À gratuidade ou desinteresse da livre pesquisa estética vinha se apor **um horizonte ético universalista, de caráter eucarístico.**

As consequências no plano formal foram significativas. Tratava-se de somar às já numerosas indagações e investigações do poeta diante do real, movido sempre por uma enorme curiosidade e vontade de conhecimento, **outras faixas de sensibilidade e percepção advindas da visão religiosa, da qual a fusão vertiginosa de tempos e espaços diferentes talvez seja a mais marcante.** O resultado é um modo de compor bastante singular, pouco especializado, que tardou a encontrar uma forma mais consonante (se assim se pode denominar o inacabado que lhe é inerente), em **que a religião é tanto estímulo quanto objeto**, um território entre outros, abarcado pela forma aberta da inspiração modernista, como em ‘Corrente contínua’¹³ (MOURA, p. 141; 142, **grifo nosso**).

¹³ Poema do livro *As metamorfoses*.

Além de atualizar-nos quanto à abordagem mais recente sobre o tópico, a referência ao estudo de Marcondes Moura possui importância pelo fato de que nossa pesquisa, poderíamos dizer, se inicia exatamente de onde se encerra a sua obra *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. Seu livro de 1995 parte daquilo que seria o estabelecimento desse denominado “novo olhar” da poesia muriliana, para abordar a posterior evolução do itinerário do poeta juiz-forano. Ilustrando, então, a partir d’*As metamorfoses*, uma crescente problematização do anseio de totalidade característico da poética essencialista. Problematização que culminará, já em *Poesia liberdade* (1947), sua obra mais engajada, numa visível problematização de sua fé, de “consequências enormes na produção posterior do poeta” (MOURA, 1995, p.189).

A nosso ver, é então a partir de *Sonetos brancos e Parábola*, escritos na sequência de *Poesia liberdade*, que a poética muriliana começa a assumir suas novas características. Além ao caráter de exploração topológica, tão claro em obras como *Contemplação de Ouro Preto, Siciliana e Tempo espanhol*,

nota-se-lhe maior concentração temática no universo da alta cultura literária e artística, de que o poeta se foi fazendo cada vez mais íntimo em sua longa residência europeia (Bruxelas e Roma, com frequentes visitas à Espanha, Portugal e França). **A arte vira o grande referente da poesia de Murilo Mendes**, em quem, aliás, se afirma pela mesma época um agudo atualizadíssimo crítico de artes plásticas. Murilo não peregrinou menos, nem menos perspicazmente, pela geografia intelectual contemporânea (MERQUIOR, 1990, p. 143, **grifo nosso**).

Ainda assim, mesmo diante dessa nova configuração estética e a atenuação do programa essencialista, frente outros curiosos desdobramentos daquela problematização do credo do poeta, concordamos com Murilo Moura quando ressalta: “nada mais errôneo do que supor um apagamento da religião nessas mudanças de ênfase”. (MOURA, 2014, p. 266).

De qualquer modo, nossa pesquisa visa a hipótese de que a problematização da religião (parte do *agon* de seu credo) na poesia muriliana relaciona-se com uma sondagem reflexiva do poeta a respeito do Tempo e, além do mais, parece-nos que o segundo momento da poesia muriliana, com sua alta referencialidade cultural e a visível mudança de ênfase temática, também esboça um desdobramento das preocupações ético-eucarísticas de Murilo Mendes.

Para completar, apontamos para a cronologia de *Sonetos brancos*, *O infinito íntimo* (1948 – 1953) e *Quatro textos evangélicos* (1956), obras que mostram que as relações entre a poética do autor e seus questionamentos religiosos se estenderam de maneira intensa, ainda por um tempo depois de *Poesia liberdade*. Parece-nos que, na verdade, se houvesse um momento no qual poderíamos apontar com maior segurança essa mudança de ênfase quanto ao teor religioso, ela se daria exatamente no ano seguinte à composição de *Quatro textos evangélicos*, quando Murilo Mendes se muda para Roma.

*

Isso exposto, tracemos, então, um sumário roteiro para a trajetória argumentativa da presente dissertação: a primeira parte do capítulo seguinte irá se ocupar mais atentamente de uma classificação teórico-instrumental dos diversos modos de apropriação e relação intertextual entre a poesia de Murilo Mendes e o específico repertório bíblico-cristão com a qual dialoga em seu período de ênfase religiosa. Nosso intuito é vislumbrar como a poética essencialista do autor relaciona-se ao pensamento figural/tipológico medieval cristão, que, acreditamos, nos ajudará a compreender de modo mais eficaz tanto a filosofia de Ismael Nery, quanto a visão fortemente apocalíptica que irá se instaurar na obra muriliana com a proximidade da Segunda Grande Guerra. Em nosso auxílio, faremos uma detida abordagem das teorizações de Auerbach e Frye a respeito do procedimento interpretativo fundamentado em tal arquétipo temporal.

Na segunda parte do Capítulo I, buscamos relacionar a guinada referencial da poética muriliana com questões referentes ao contexto *pós-moderno* (Lyotard, 1990). Para isso empreenderemos uma leitura do ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997), relacionando-a à abordagem da poesia moderna efetuada por Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012). Com isso esperamos encontrar algum subsídio para a compreensão da nova perspectiva que se instaura na poesia muriliana a partir de meados da década de 60.

No Capítulo II esperamos ilustrar, através da análise de alguns dos poemas de *Sonetos brancos*, os delineamentos do *intertexto* entre a poética essencialista e a memória religiosa com a qual dialoga, evidenciando assim tanto os contornos da interpretação tipológica cristã da história – a qual encaminha a poética muriliana do final dos anos 30 para um *crescendo* apocalíptico que dá formas ao que tomamos como uma poesia-revelação –, quanto um forte anseio de revitalização de uma tradição literária específica,

a qual Octavio Paz denomina, em sua obra referida, como *a tradição central do ocidente*; anseio este que, como veremos, nos auxilia na aproximação da poesia de Murilo Mendes à poética modernista de T. S. Eliot.

Já no terceiro capítulo, contextualizaremos a obra *Convergência* mediante a perspectiva pós-utópica e o novo posicionamento estético de Murilo Mendes. Veremos, através de uma leitura analítica do poema “Grafito num muro de Roma”, o modo pelo qual a nova e convergente estética do poeta lida com uma das principais questões *essenciais* em sua lírica: a reflexão sobre o tempo e a eternidade. Em seguida, empreendemos uma análise de “Murilograma a T.S. Eliot”, na intenção de observar mais claramente algumas semelhanças estético-religiosas entre o poeta de *Convergência* e o escritor de “Tradição e talento individual”, além de iniciarmos a sondagem dos procedimentos intertextuais que configuram a última poesia muriliana.

Por fim, abordaremos ainda o poema “Murilograma a C.D.A.”, para que possamos explorar mais a fundo tais movimentos de intertextualidade, observando também, através da menção a outros poemas da obra, como a *poesia da cultura* que predomina em suas obras finais esboça uma outra tipologia que, por sua vez, nos permite reconhecer, em sua diferença com a perspectiva essencialista, exatamente aquilo que as une – ainda uma reflexão sobre o Tempo. Assim, podemos adiantar que, concluído o percurso de nosso argumento, pudemos encontrar, em momentos tão distintos do itinerário poético do autor, perspectivas opostas e ambivalentes de uma mesma questão. Afinal, para o poeta *d’As metamorfoses*:

a ideia do tempo é o tema central de toda a arte e filosofia modernas. Póde-se dizer que o grande debate entre o cristianismo e comunismo, entre monismo e dualismo, entre espiritualismo e materialismo, reduz-se em ultima análise ao conflito entre as ideias de tempo e eternidade (MENDES, 1936, p. 45, **grifo nosso**).

CAPÍTULO 1

Entre as colunas da ordem e da desordem: ressonância & dissonância

1.1 O grande código da arte

Murilo Mendes, que foi reconhecido e é apontado na historiografia literária brasileira como um poeta católico-visionário, fundiu em seu ofício poético o seu próprio e peculiar exercício religioso-cristão. Tal mescla pode ser claramente percebida nos poemas quase *doutrinários* da obra, escrita conjuntamente com Jorge de Lima, *Tempo e Eternidade* (1935); embora, posteriormente, sob o prisma estético-ideológico da filosofia de seu amigo pintor e poeta, Ismael Nery, denominada essencialismo, essa premissa religiosa, com diferente intensidade, possa ser localizada em diversos momentos de sua literatura¹⁴.

Ainda que já desde sua obra inaugural possamos encontrar alguns dispersos fragmentos da imagética bíblica condizente à formação religiosa do poeta, até sua declarada conversão católica – que condiz com a morte de seu amigo Ismael Nery e a posterior publicação de *Tempo e Eternidade* – estes índices de referência religiosa não chegam a se configurarem como elementos determinantes para a sua lírica. Antes da formulação do programa estético essencialista, estes traços representam uma determinada tensão imagística, gerada por uma espécie de choque de fragmentos *disfuncionais* da memória religiosa com os quais o poeta desenvolve seus *mosaicos*. Há algo como uma prévia sondagem, quase descrente, do poeta ao observar que em seus “dedos fraquíssimos / O mundo telegrafa em vão / Para um Deus em tipo nove”¹⁵. Antes de sua conversão, mas já num momento de contato intenso com as ideias de seu amigo Ismael, no livro *O visionário*, embora já encontremos resíduos de um possível esboço daquilo que viria a tornar-se sua poética essencialista, diante da agonia de seu olhar fragmentado, o sujeito poético aparentemente ainda dá preponderância à dúvida herética. Em “Choro do poeta atual”, ao lamentar a multiplicidade de seu ser, o eu-lírico encerra o poema com um apelo condicional ao Criador: “Ó Deus, se existis, [...]”.

¹⁴ Sobre isto, ver o interessante capítulo “Homogênesse: O Essencialismo”, da obra *O Erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes* (2002), de Joana Matos Frias, ou o artigo, da mesma autora, “A poética essencialista de Murilo Mendes” (2000); como dito, a concepção de arte essencialista será aqui abordada em relação com o pensamento tipológico que caracteriza a visão de mundo e histórica do cristianismo, e é nesta relação que se baseia a originalidade do estudo aqui proposto.

¹⁵ “O Poeta Nocaute”.

É só no *intermezzo* cronológico que se inicia a partir de *Tempo e Eternidade*¹⁶, e até o desdobramento posterior da poesia muriliana, naquela que viria a ser referida como sua segunda fase poética, que poderemos tomar a imagística cristã como conformadora de um verdadeiro sistema ético-estético e, portanto, como procuraremos demonstrar, de decisivo valor para a interpretação de sua poesia. Nos parece que, durante esse trajeto cronológico, a crença católica de Murilo Mendes se revela em sua poesia, através de seu projeto poético essencialista, com uma inegável e programática *intenção religiosa*¹⁷.

1.1.1 A imagística bíblica e escatológica como “fórmula de pathos” na poesia muriliana

Sendo assim, como pode ser constatado, com exceção dos poemas do ciclo humorístico de *A história do Brasil*, faz-se evidente uma constante religiosa que se intensifica em concordância aos conflitos político-sociais que marcaram nosso séc. XX. No auge da Segunda Guerra, essa constante se potencializa de tal maneira, através de sua imagística escatológica, que parece traduzir para o poeta o iminente perigo de uma extinção atômica – “Em vez de santa eucaristia / recebo granadas de mão” (“Jerusalém” - *Metamorfoses*); “O poeta futuro apontará o inferno / Aos geradores de guerra, / Aos que asfixiam órfãos e operários” (“O Poeta Futuro” - *Metamorfoses*); “Eu existo para assistir ao fim do mundo” (“Fim”); “É a nós, guias, que compete abrir as portas das prisões, / É a nós que compete transformar as espadas em arados, / É a nós que compete fazer diminuir / O temor e o tremor espalhados pelo mundo” (“Cântico” - *Metamorfoses*)¹⁸; “Lemos os pensamentos de Santa Catarina de Siena / Enquanto os clarins dos jornaleiros anunciam / As notícias do último bombardeio aéreo” (“A Noite de Julho” - *Metamorfoses*); “O

¹⁶ O livro *O visionário*, embora já demonstre exemplos consistentes do procedimento essencialista, conforme exemplificado por Irene Miranda Franco, na dissertação citada na introdução, não nos parece ainda majoritariamente configurado pelo projeto ético-religioso do autor. Vale notar, entretanto, que a obra traz poemas muito interessantes para o estudo das apropriações de episódios e imagens bíblicas pelo poeta, cito, a título de exemplo: “Juízo final dos olhos”; “A anunciação”; “Lázaro”; “A namorada de Lázaro”; “O filho pródigo” e “Gog”.

¹⁷ “O desenvolvimento do sentido poético da vida, preferivelmente ao sentido técnico e científico, é um dos aspectos principais da nova pedagogia que visa formar o homem integral. Não somente os poetas devem possuir a visão poética da vida, mas todos os homens. O homem nasceu para tornar-se deificado: outra não é a declaração expressa do próprio Jesus Cristo no Evangelho (S. João, X, 34-36). E como pode o homem atingir tal condição? Observando a Palavra Divina. Olhai os lírios do campo e as aves do céu. A visão poética do mundo deve justificar nossa existência”, diz o aforismo 170 de *O discípulo de Emaús* (1945) (MENDES, 1994, p.831).

¹⁸ Aqui é o próprio título do poema que se encarrega de trazer à atmosfera do momento a seriedade do intertexto bíblico.

ouvido soprando sua trompa / Percebe a galope / A marcha do número 666” (“Aproximação do terror” – *Poesia liberdade*); “Nossa forma futura e eterna se desenha / Através a fumaça azul da guerra atômica. / Elementos mais fortes que os do mundo // O espírito da vida em si contém: / Desde já que os façamos explodir / Antes do amarelo apelo da trombeta” (“Finados” – *Sonetos brancos*).

Em muitos dos principais poetas ocidentais, torna-se evidente neste momento histórico, uma necessidade de posicionamento ideológico, o que nos revela uma aparente busca por algo que pudesse, quem sabe, *organizar o pessimismo*¹⁹ diante da barbárie que imperava com os diversos sistemas políticos totalitários da época. No Brasil, em particular, parece se manifestar, entre aqueles autores de nosso modernismo que ficaram conhecidos como representantes da Geração de 30, uma tendência à reflexão universalizante da condição social do homem. Nos principais poetas de então, comumente apontados pela nossa historiografia literária – Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Cecília Meirelles e Jorge de Lima, entre outros – essa tendência parece equilibrar-se entre o engajamento político social, primordialmente representado por Drummond (tomemos como principal exemplo a obra *A rosa do povo*, de 1945), pela conhecida segunda fase da poesia de Vinícius de Moraes, e a poesia de cunho religioso representada pelos demais poetas citados.

Em Murilo Mendes a balança se inclina para o imaginário religioso. Trata-se de um repertório imagístico, potencializado num gradiente escatológico que casa perfeitamente com a inclinação surrealista do poeta. No entanto, essa fusão à qual nos referimos, entre ofício religioso (ou projeto ético) e criação poética, se mostra, numa interessante configuração, em alguns dos poemas de uma de suas obras mais ignoradas – *Sonetos brancos*. Nesse livro, além de buscarmos ilustrar como parece se configurar, enquanto determinante poético, a concepção temporal do pensamento tipológico (ou interpretação figural), nos voltaremos para a imagética cristã que perpassará os poemas de duas maneiras: a primeira delas pode ser observada em poemas como “A Lição do Natal”, “Isaac ao Sacrifício”, “A Visitação” e “A Ressureição”; nesses textos, as referências religiosas se configurarão numa apropriação de episódios bíblicos que funcionarão como moto lírico que servirá de base para uma experimentação intertextual de caráter plástico; a segunda maneira pode ser vista praticamente em quase todos os

¹⁹ Conceito que Walter Benjamin retirou da obra *A revolução e os intelectuais* (1926), de Pierre Naville ao tratar do surrealismo.

outros poemas da obra, nos quais a religiosidade se incumbirá, ao lado da imagística de teor visionário-surreal, do tom de reflexiva inquietude das composições.

Notemos, portanto, que em *Sonetos brancos*, assim como também em alguns poemas de obras cronologicamente próximas, a imagística escatológica da qual Murilo se apropria parece carregar a intenção de afetar o leitor com um determinado apelo emotivo. Trata-se dos anos circundantes da Segunda Grande Guerra, e não é gratuito que o poeta se veja inclinado a buscar imagens fortes, que possam alcançar, nestes anos de tanto barulho e temor, a sensibilidade de seus leitores. Neste sentido, as simbólicas apropriações escatológicas de Murilo Mendes parecem remeter à ideia conceitual apropriada por Aby Warburg de “Fórmulas de Pathos” (*Pathosformeln*), segundo terminologia do psicólogo e biólogo alemão Richard Semon; sob esta concepção, esses símbolos escatológicos tornar-se-iam “‘dianogramas’ culturais que armazenam ‘energia mnêmica’”, ou, em outras palavras, cada símbolo seria utilizado como um armazém de energia cultural (ERLL, A.; NÜNNING, A., 2005, p.8); de tal modo que poderiam ser tomados como fórmulas emotivas que conteriam a capacidade de despertar determinadas emoções ou inclinações *espirituais* em seus interlocutores.

Sendo assim, podemos apontar em *Sonetos brancos*, já com maior segurança conceitual, duas configurações distintas dessa intertextualidade bíblica realizada pelo poeta: uma delas, como dissemos, refere-se à releitura intertextual de caráter plástico de determinados episódios bíblicos, enquanto a outra, à apropriação de um referencial semântico-simbólico com vistas a expressar um determinado *pathos* poético.

De maneira prévia, para esclarecer melhor aquilo a que nos referimos como um caráter plástico²⁰ na poesia muriliana, seria de utilidade nos remetermos a dois dos cinco princípios que o poeta e crítico Sebastião Uchoa Leite, em “A meta múltipla de Murilo Mendes” (2003), esboçara para o que a seu ver configuraria algo como uma “estética de base” muriliana: 1º “O predomínio intenso das imagens visuais, que dão um caráter plástico a essa poesia”; 2º “A ideia permanente de montagem/desmontagem²¹, que, além do caráter plástico, traz consigo as ideias de corte, movimento e ritmo, que são as mesmas das artes visuais, [...], que dão a essa poesia o aspecto intenso de modernidade” (LEITE,

²⁰ Seria interessante aqui fazer menção às famosas palavras de João Cabral de Melo Neto a respeito de tal característica da poética muriliana: “a poesia de Murilo me foi sempre mestra, *pela plasticidade e novidade da imagem*. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar *precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo*” (MELO NETO apud BOSI, 2006, p. 478).

²¹ O procedimento da montagem em Murilo Mendes pode ser observado tanto na fatura imagística, quanto nas colagens dialógicas da alteridade que será evidenciada nos poemas de *Convergência*.

2003, p.64). Esses dois princípios podem ser apontados como configuradores de alguns dos poemas de temática bíblica da obra *Sonetos brancos* dentre os quais citamos; o segundo, não sendo tão óbvio como o primeiro, pode ser claramente ilustrado nas enumerações escatológicas que funcionam como colagens em “O Escrivão”, por exemplo.

1.1.2 O pensamento tipológico e a poética essencialista de Murilo Mendes

A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde. Da mesma forma que as “grandes obras antigas”, como o *Fausto* de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia – que William Blake chamou de “**o grande código da arte**” –, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a memória *cultural*, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória *comunicativa*, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente (ASSMANN, 2011, p. 17, **grifo nosso**).

Esta citação, da obra *Espaços da recordação* (2011), de Aleida Assmann, nos é aqui relevante para que possamos entender um dos motivos responsáveis por grande parte da dificuldade interpretativa de uma razoável parcela da obra poética de Murilo Mendes. Trata-se de uma característica, a qual poderíamos denominar ético-ideológica, que embasa parte da concepção de poesia de nosso autor e que, devido à distância que se encontra do arquivo daquilo que é tomado por Assmann como nossa memória *comunicativa*, se tornou de difícil compreensão para os leitores modernos. Embora importante para a compreensão da mentalidade cristã que engloba grande parte de nossa memória *cultural* do ocidente. O pensamento tipológico cristão formulado poeticamente por Murilo Mendes, e praticado com intensidade nestes momentos de grande apreensão, se tornou uma chave de difícil acesso para os seus leitores. Parece-nos mesmo surpreendente a aparente ausência, dentre os principais estudos de sua obra, de uma maior atenção para o paralelo entre a filosofia essencialista de seu amigo Ismael Nery e o arquétipo temporal tipológico do pensamento medieval cristão. Irene Franco Miranda, aproximando-se dessa relação, parece compreender a concepção temporal cristã como anti-histórica, o que, como veremos, não é bem assim.

Para abordarmos conceitualmente essa segunda concepção de tipologia na obra muriliana, vale a pena traçar um pequeno percurso que nos permita compreendê-la com mais clareza, através de sua relação com uma figura de imagem poética cara a todo escritor religioso, a alegoria.

Ao lado do uso dos *símbolos* bíblicos que parecem caracterizar-se nisto que, em acordo com a concepção de Aby Warburg, denominamos como “fórmulas de pathos”, a *alegoria* também parece possuir uma posição de destaque entre os procedimentos poéticos de Murilo Mendes. Dentre os teóricos que formularam o problema desta configuração metafórica, Georg Lukács, em seu texto “Alegoria e Símbolo”, que pode ser encontrado em seu quarto tomo da *Estética* (1967), além de ressaltar as conexões da alegoria com a religião, analisando prerrogativas de Goethe, se utiliza das palavras desse para descrevê-la: “A alegoria transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas de tal modo que o conceito mantenha-se e se contenha na imagem, limitado e completamente, sendo a imagem o verdadeiro interlocutor²²” (LUKÁCS, 1967, p. 424).

Neste ponto é inclusive relevante nos direcionarmos ao segundo poema de *Sonetos brancos*, intitulado “Alegoria”; onde o sujeito lírico irá se dirigir ao conceito como a uma “Senhora, de violeta e cinza engrinaldada”, que lhe inspira terror, descendo diante daquele, “uma cortina de enigmas”. Essa tal senhora Alegoria seria, conforme exposto no último terceto do soneto, uma emissária do purgatório, encarregada de recordar ao coração humano, seu antigo e amargo exílio²³. Esse poema parece nos remeter, mais precisamente, à concepção de alegoria cristã exposta pelo professor de cinema Ismail Xavier, em seu texto “Alegoria, modernidade e nacionalismo” (1984):

Na perspectiva cristã, é a própria textura da história que se transforma em alegoria (lugar de incompletude que solicita preenchimento²⁴), na medida em que se olha para a experiência humana no tempo como um desenrolar do plano divino, o homem vivendo um drama cósmico de culpa e redenção.

²² Livre tradução da edição em espanhol.

²³ Gostaríamos de frisar que o próprio conceito de exílio é de imensa relevância para a poética muriliana, vindo a configurar-se, ao lado do procedimento da intertextualidade, sob duas manifestações distintas (na hermenêutica cristã como o exílio primeiro da humanidade – a expulsão de Adão e Eva do paraíso; e exílio cultural do próprio poeta, em sua maturidade longe da terra natal) como vetor determinante e configurador intertextual dos dois momentos da trajetória poética de Murilo Mendes, aqui abordados.

²⁴ Notemos, mais adiante, a importância da concepção de preenchimento para a compreensão da interpretação tipológica da história, desenvolvida nas palavras de Erich Auerbach.

Dentro dessa perspectiva teológica, a alegoria, entendida como manifestação de uma linguagem especial ou sagrada [*o conceito autônomo de Lukács*], tem uma natureza enigmática determinada pelo ‘ocultamento intencional’, jogo de senhas necessário à salvaguarda da verdade, cifra dos deuses disponíveis à leitura tanto mais lúcida quanto mais iluminado o intérprete. É preciso ter a chave do enigma, ter passado por uma educação especial e por ritos de iniciação, ser o sacerdote capaz de ler o oráculo, adivinhar o essencial a partir dos sinais da natureza²⁵ (XAVIER, 1984, p. 53).

Amparando-nos nas palavras de Ismail Xavier, não fica difícil percebermos uma aparente relação do processo poético da alegoria com o mecanismo de elaboração temporal na poesia de nosso autor. Murilo Mendes, que inclusive publicara, em 1942, um livro com o título *Mundo enigma*, parece desenvolver este jogo oracular alegórico como parte do desvendamento da situação de seu tempo; no aforismo 329, de *O discípulo de Emaús*, dirá: “nossa vida é uma contínua alusão a uma realidade superior que nos escapa na sua totalidade, mas da qual percebemos todos os dias indícios e centelhas. Nem tudo nos é revelado, mas nem tudo ignoramos” (MENDES, 1994, p. 847).

Ao afastarmos-nos da concepção cerrada exposta por Lukács e apropriarmos-nos da concepção alegórica exposta por Ismail Xavier, nos aproximamos deste tipo muito particular de alegoria, que não pode ser dissociado da visão de mundo cristã de nosso poeta; na verdade, trata-se mais de um procedimento alegórico, que engloba e modaliza grande parte do jogo intertextual desta poesia, do que do uso, propriamente dito, da figura de linguagem comumente denominada alegoria. É aquilo que chamamos previamente de interpretação figural, conforme Auerbach, e pensamento tipológico, segundo o crítico literário Northrop Frye. Ao longo deste trabalho, através de referências diretas de Murilo Mendes, retiradas de seu compêndio de aforismos, praticamente contemporâneo de *Sonetos brancos, O discípulo de Emaús*²⁶, procuraremos reforçar a hipótese de que a ideia de pensamento tipológico, enquanto forma particular de procedimento alegórico histórico-textual, condiz com o arquétipo temporal que configura grande parte da poesia muriliana destes tempos.

²⁵ Aqui é possível relacionar a ideia de um intérprete iniciado nos enigmas da alegoria, com a dificuldade de percepção do pensamento tipológico como constituinte da poética muriliana, e com a dificuldade de apreensão da obra de arte, mediante a perda comunicativa, na memória cultural, entre gerações distintas, exposta na citação de Aleida Assmann que serve de abertura a este tópico.

²⁶ Esta obra já foi apontada como extremamente significativa para a compreensão da poética muriliana por Haroldo de Campos, em seu artigo “Murilo e o mundo substantivo”, e por Luciana Stegagno Picchio em seu texto “Itinerário poético de Murilo Mendes”.

O crítico literário canadense, Northrop Frye, em sua obra *O Código dos códigos* (2004), irá empreender um estudo detalhado das relações que se estabeleceram, ao longo da formação de nossa memória cultural, entre a Bíblia e a literatura ocidental. Frye irá abordar as estruturas verbais bíblicas como mitos, os quais, do ponto de vista da crítica literária, aproximam-se à ideia de *mythos*, narrativa ou enredo; embora, também em consonância com o significado mais geral de mito, são estruturas que conformam histórias culturais e transformam-se em matéria literária. Segundo o crítico, esta estrutura verbal particular, delineada pela Bíblia – à qual Frye denominará de *kerygma*, ou revelação, relacionando-a uma divisão evolutiva (mas não necessariamente progressiva) tríplice da linguagem artística, metafórica, metonímica e descritiva – irá continuar a “dar forma às metáforas e às retóricas de tipos posteriores de estrutura” (FRYE, 2004, p. 61).

A referência ao autor de *Anatomia da crítica* (1957) nos se faz relevante ao nos permitir compreender a interpretação temporal cristã, categorizando-a como uma espécie particular de retórica que, partindo de um processo exegético das Sagradas Escrituras, acabou vindo a configurar-se como visão de mundo do indivíduo ocidental, herdeiro da memória cultural judaico-cristã. Sendo assim, a tipologia bíblica “é uma forma de retórica, e pode ser estudada criticamente como tal, tanto como qualquer outra forma de retórica” (FRYE, p. 109-110). É esta retórica da Revelação (*kerygma*)²⁷ o que nos auxiliará na compreensão dos procedimentos intertextuais que configuram grande parte desta parcela da poesia muriliana que, como parece ser, se configura programaticamente através de uma intenção religiosa.

Northrop Frye nos tornará mais clara a relação que buscamos estabelecer entre os procedimentos tipológicos que identificamos na trajetória muriliana. Quanto ao jogo intertextual religioso de Murilo Mendes, que será apreendido em *Sonetos brancos*, consideremos estas palavras do crítico canadense:

Além de criar imagens que inspiraram toda a pintura do Ocidente, a arte literária e as plásticas, o teatro, pela sua referência à história sagrada do cristianismo, a Bíblia criou um sentido arquitetônico para toda a criação artística. **Um sistema literário** é construído nessa visão como uma catedral, onde cada obra tem seu nicho e se articula com as demais, criando o sentido temporal de uma tradição que se renova ou com que se rompe, mas que continua como referência (FRYE, 2004, p. 276, **grifo nosso**).

²⁷ É também essa retórica da *kerygma*, ou revelação (uma retórica escatológica, fundada na concepção tipológica da história), que estrutura aqueles poemas que viremos a denominar como exemplares de uma poesia-revelação.

Frye vai ainda mais longe, aumentando *mitologicamente* a importância da Bíblia enquanto recurso de análise intertextual literária e nos auxiliando a entender como a *Bíblia* veio a constituir-se, ao longo do tempo, em algo como uma privilegiada *estrutura de inteligibilidade* para grande parte da literatura ocidental e, a nosso ver, também para a leitura da poesia muriliana:

A forma particular da obra literária se torna significativa e perceptível pelo modo como essas visões, a diacrônica e a sincrônica, se articulam. Foi a Bíblia, mais do que a tradição clássica, que criou esse procedimento sobretudo no plano interno das obras, e foi a Bíblia também que, por assim dizer, “ensinou” os escritores, mesmo os modernos, a proceder desse modo (FRYE, 2004, p. 276).

Por sua vez, o filólogo Erich Auerbach, em seu estudo intitulado *Figura*, no intento de apresentar sua interpretação da visão poética predominante na obra máxima de Dante Alighieri, *A divina comédia*, empreende um minucioso levantamento filológico do termo figura, esboçando um panorama explicativo da interpretação figural empreendida pelos doutores da Igreja em sua leitura histórico-profética das Sagradas Escrituras; interpretação a qual Auerbach considera crucial para uma leitura apropriada da obra de Dante. Aos nossos olhos, a visão essencialista da arte, esboçada por Murilo Mendes através da influência crítica católica que o poeta recebeu de seu amigo pintor Ismael Nery, configura-se, como dissemos, em aparente paralelo com o procedimento ilustrado na citada obra de Erich Auerbach.

Segundo o autor de *Mimesis*, a interpretação figural, ou o procedimento da figura, delineia-se como uma leitura histórica da Bíblia – de cunho alegórico – empreendida pelos católicos que buscavam interpretar o Antigo Testamento, sob um prisma pelo qual esse se tornaria um *prelúdio* profético daquilo que viria a realizar-se no Evangelho e que, por sua vez, prenunciaria todo o desdobramento da história da humanidade até o momento decisivo que confirmaria a chave interpretativa cristã, a consumação do Apocalipse e o retorno à Eternidade. Segundo as palavras do crítico alemão:

a *interpretação figural*, que desde o apóstolo Paulo amplia por analogia o âmbito do texto bíblico ‘até o fim do mundo e a vida eterna’, está fundada numa alegoria, mas difere da maioria das formas conhecidas de alegorização em virtude do *caráter histórico* dos seus termos. Ou seja: na ‘figura’ um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o

primeiro significa o segundo, o segundo ‘realiza’ o primeiro (AUERBACH, 1997, p. 9).

Destas colocações iniciais, duas características devem ser ressaltadas. Em primeiro lugar – a figura conforma um procedimento interpretativo de caráter alegórico e intertextual; em segundo lugar – a interpretação figural, apesar de sua conformação alegórica, possui um *caráter histórico*²⁸. Este modo de interpretação textual e histórica teve crucial importância para a Igreja Católica, antes da Reforma, nos primórdios de sua expansão, possibilitando, para os povos recém-convertidos, uma aceitação do Velho Testamento através não de seu caráter de história da tradição judaica, mas

em primeiro lugar, como *figura rerum* ou profecia fenomenal, como uma prefiguração de Cristo, dando-lhes uma concepção básica da história, que deriva sua força de coação de sua união insuperável com a fé e que, por quase mil anos, havia de permanecer como a única visão aceita da história. Consequentemente, a atitude encarnada na interpretação figural tornou-se um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral (AUERBACH, 1997, p. 45– 46).

Segundo o crítico, a Figura se estabelece através de relações de similitude entre dois acontecimentos, aos quais Auerbach irá se referir em termos de “figura” e “preenchimento”. Como exemplo clássico, podemos pensar na ideia de que o Moisés do Velho Testamento é considerado pelos cristãos como uma das figuras de Cristo, que seria, então, o seu preenchimento. Entretanto, isto não faz de Moisés menos real que Jesus Cristo, pois, para o católico, “as figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente (*spiritaliter interpretari*), mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal e, por conseguinte, histórico (*carnaliter adimpleri: De resurrectione*) – pois a verdade fez-se carne ou história.” (AUERBACH, 1997, p. 31).

Acreditamos que seja válido transcrever aqui duas citações um pouco longas da obra de Auerbach que nos permitirão sintetizar mais claramente o mecanismo figural, para que então possamos tentar ilustrar o modo pelo qual essa tipologia mostra-se embutida na concepção de visão poética de Murilo Mendes. A primeira delas nos ilustra o procedimento figural, diferenciando-o dos processos alegóricos mais conhecidos.

²⁸ Isto nos leva a discordar, da constatação de Irene Miranda Franco, quando se refere à compreensão temporal de Pascoal para interpretar o essencialismo, de que o entendimento de eventos do tempo histórico como sucessão de figuras, cujo significado último se encontra na Vinda do Cristo, ou seja, na Revelação da Verdade (Parusia), filiaría o pensador (e, por conseguinte, o poeta) a correntes *a-históricas* do Cristianismo (FRANCO, 2001, p. 64).

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos e abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que ‘meu reino não é deste mundo’; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a *figura*, não a *natura* deste mundo, passará e a carne ressuscitará. Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é ‘alegórica’ no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa. A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria) – nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade (AUERBACH, 1997, p. 46).

A próxima citação serve para nos esclarecer que a interpretação figural da história, implica, necessariamente, uma relação com um terceiro polo significativo, a dimensão do futuro que é também início; a Parúsia e a instauração da nova terra e do novo céu, o Juízo Final e desvelar-se da Eternidade. Deste modo, o que temos é um processo alegórico de compreensão da realidade (de caráter profético), que planifica a estrutura histórica da humanidade sobre um eixo de três dimensões, que se relacionam através da polarização abrangente do Tempo e da Eternidade (portanto, não é gratuito, como veremos, a escolha deste título para a obra mais dogmática de Murilo Mendes).

A profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do Velho Testamento, que aponta para a encarnação e a proclamação do evangelho, mas também para aqueles acontecimentos recentes, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem em si mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus. Desse modo, a história, com toda a sua força concreta, permanece

para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação. Sob esse aspecto, a história de qualquer época não possui a auto-suficiência prática que, tanto do ponto de vista do homem primitivo quanto do da ciência moderna, reside no fato consumado; ao contrário, toda história permanece aberta e questionável, aponta para algo ainda oculto²⁹, e o caráter provisório dos acontecimentos na interpretação figural é fundamentalmente diferente do caráter provisório dos acontecimentos na visão moderna do desenvolvimento histórico. Na visão moderna, o acontecimento provisório é tratado como um momento dentro de um processo horizontal indivisível; no sistema figural, a interpretação vem sempre de cima; os acontecimentos são considerados não em sua relação indivisível com um outro, mas separados individualmente, cada um deles em relação com uma terceira coisa que, apesar de prometida, ainda não se tornou presente. Enquanto na visão moderna o acontecimento é sempre auto-suficiente e garantido, embora a interpretação seja fundamentalmente incompleta, na interpretação figural o fato está subordinado a uma interpretação que já está plenamente garantida desde o começo: o acontecimento passa a ser definido segundo um modelo ideal que é um protótipo situado no futuro³⁰ e, por conseguinte, apenas prometido. Esse modelo situado no futuro e imitado pelas figuras (lembremo-nos do termo *imitativo veritatis* [imitação da verdade]) evoca noções platônicas. Isto nos conduz para mais longe ainda. Pois cada modelo futuro, embora incompleto como história, já está preenchido por Deus e já existe eternamente em Sua providência. [...] **Não só as figuras são provisórias, como são também a forma provisória de algo eterno e atemporal; apontam não só para o futuro concreto, mas também para algo que sempre existiu e existirá; apontam para algo que necessita de interpretação, que na verdade será preenchido no futuro concreto, mas que já está presente, preenchido pela providência divina, que não conhece diferenças de tempo.** Esta dimensão eterna já está figurada nelas, que, desse modo, são ao mesmo tempo uma realidade fragmentária provisória e uma realidade eterna velada (AUERBACH, 1997, p. 50, **grifo nosso**).

A importância dessa ideia à compreensão católica do mundo de nosso poeta é bem sintetizada, por sua vez, no aforismo 259, de *O discípulo de Emaús*: “Ensaio da biografia do cristão: nasceu na primeira página do Gênesis. Amou em todas as páginas do Evangelho. Morreu na última página do Apocalipse. Espera a ressurreição dos mortos” (MENDES, 1994, p. 841). Realmente, a partir do momento que compreendemos a importância e o funcionamento desse arquétipo temporal, não é difícil encontrar sua manifestação poética dispersada ao longo de grande parte da obra muriliana, após sua conversão e, por sua vez, uma posterior atenuação do mesmo. Em “Ofício humano”, de

²⁹ “Nossa vida é uma contínua alusão a uma realidade superior que nos escapa na sua totalidade, mas da qual percebemos todos os dias indícios e centelhas. Nem tudo nos é revelado, mas nem tudo ignoramos”; aforismo nº 329, *O discípulo de Emaús* (MENDES, 1994, p. 847).

³⁰ Assim como no soneto “O espelho”, que analisaremos adiante, dirá o eu-lírico: “Signo de futura realidade sou”.

Poesia liberdade (1947) – segundo Luciana Stegagno Picchio, “talvez a obra (...) mais comprometida com a realidade contingente, a guerra, o fascismo” (PICCHIO; In: MENDES, 1994, p. 1673) – sumariará o sujeito lírico:

Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,
Quando os homens se fundirem numa única família,
Quando ao se separar de novo a luz das trevas
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.

É importante atentarmos-nos, entretanto, para o fato de que essa concepção, em Murilo Mendes, modalizada através da formulação da filosofia essencialista, não representa, em absoluto, o posicionamento evasivo que talvez possa insinuar o primeiro verso acima, com a forma subjuntiva do verbo esperar. É, pelo contrário, a perspectiva de um catolicismo *engajado*³¹ e de uma ideia de visão poética transcendente, mas humanista, que poderemos fazer jus à relevância da relação entre a filosofia da arte essencialista e a interpretação figural³² da realidade para a poética muriliana; para reforçar este argumento, basta voltarmos um pouco atrás na argumentação para uma nova leitura dos versos citados previamente a respeito da intensificação escatológica no período da guerra.

T. S. Eliot, em seu pequeno artigo, “Religião e literatura” (1975), ao discorrer sobre as relações do autor e do leitor cristãos e as implicações da ética religiosa com a arte literária, em uma época onde a moral religiosa deixara de ser dominante para ocupar uma posição periférica, principalmente na crítica, formulara nas seguintes palavras um argumento que nos ajuda a iluminar a abordagem aqui pretendida:

Se nós, como leitores, mantemos nossas convicções morais e religiosas à parte, e disfrutamos de nossas leituras apenas por deleite, ou em um plano superior, por prazer estético, eu iria apontar que o autor, quaisquer sejam suas intenções conscientes em escrever, na prática, não reconhece tais distinções (ELIOT, 1975, p. 101).

³¹ “Existe outro livro que contenha uma tão grande soma de realidades como a Bíblia? Não. **É portanto inútil falar de evasão a propósito do cristianismo**”, aforismo nº 498 de *O discípulo de Emaús* (MENDES, 1994, p. 865, **grifo nosso**).

³² Como visto, os termos interpretação figural (Auerbach) ou tipológica (Frye) possuem aqui a mesma conotação, visto que, a nossos olhos, ambos os estudos, de certo modo, se integram e complementam-se. A escolha de Frye pelo conceito de tipologia, para a classificação retórica daquilo que Auerbach denominara de interpretação figural remete ao fato, já observado pelo estudioso alemão, de que os “primeiros trabalhos da literatura cristã foram escritos em grego, e a palavra mais frequentemente usada neles como ‘prefiguração’ – na Epístola de Barnabas, por exemplo – é typos” (AUERBACH, 1997, p. 39).

Isto porque “a base comum entre religião e ficção é o comportamento. Nossa religião impõe nossa ética, o juízo e a crítica de nós mesmos, e o comportamento para com os nossos próximos³³” (ELIOT, 1975, p. 101). Nosso poeta mineiro chegara mesmo a declarar que “viver a poesia é muito mais necessário e importante do que escrevê-la” (MENDES, 1994, p. 843); como não poderia deixar de ser, perante a missão da poesia em seu projeto ético, segundo o qual: “através dos séculos o poeta é encarregado, não só de revelar aos outros, mas de viver praticamente no seu espírito e no seu sangue, a vocação transcendente do homem” (MENDES, 1994, p. 871).

Quando passamos a associar mais conscientemente o pensamento religioso do poeta e sua concepção de visão poética como transcendente, parece-nos que se torna mais clara a relação do pensamento tipológico cristão com o essencialismo artístico que configura parte de seu projeto estético, e ao qual nos voltaremos mais atentamente agora. Segundo Joana Matos Frias, em *O Erro de Hamlet*, o sistema filosófico do essencialismo de Ismael Nery é um dos “formantes que regulam a *lógica interna* da poesia muriliana”, a despeito da “heterogênese” que ela busca evidenciar ao longo de sua trajetória. O próprio poeta foi quem teorizou, traduziu em palavras e expôs a concepção filosófica do amigo pintor; o conjunto de artigos que nos transmite essa “filosofia” foi posteriormente reunido no volume *Recordações de Ismael Nery* (1996). Transcrevamos aqui dois excertos – um do próprio poeta e o outro de Matos Frias – que nos servirão para tentar compreender mais claramente a relação que propomos, ilustrando sinteticamente a proximidade do sistema filosófico e o pensamento figural ou tipológico cristão:

Ismael tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, apesar de o não escrever. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade (MENDES, apud MATOS FRIAS, 2000, p. 289).

O *essencialismo* constituíra, desde o primeiro livro publicado por Murilo Mendes – *Poemas*, de 1930 – a *homogênese* da sua poética, sobredeterminando quatro princípios matriciais: i) a *universalidade* da arte, e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, *centro de convergência*; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de *reconciliação* de

³³ Responsabilizamo-nos pela tradução em ambos os trechos.

contrários; e iv) a necessidade de *abstração do espaço e do tempo* (MATOS FRIAS, 2000, p. 290).

A relação com o método de interpretação histórica figural, conforme exposto por Auerbach, estabelece-se principalmente através do segundo e do último princípio elencados pela professora e estudiosa da poesia. A abstração do espaço e do tempo são, para o poeta, formas de alcançar, intelectualmente, através da provisoriedade das coisas, aquele “algo eterno e atemporal [...] que sempre existiu e existirá”, “que necessita de interpretação, que na verdade será preenchido no futuro concreto, mas que já está presente, preenchido pela providência divina, que não conhece diferenças de tempo” (AUERBACH, 1997, p. 50), e que, portanto, traduz o *ofício humano* da poesia de selecionar e cultivar os “elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade”.

Façamos, então, aqui, uma breve citação de Frye, que nos permitirá estabelecer uma relação direta do essencialismo com a perspectiva alegórica da interpretação figural / tipológica conforme descrita pelo autor canadense:

A tipologia é uma figura de linguagem que se move no tempo: o tipo existe no passado, o antítipo no presente; ou aquele no presente e este no futuro. A tipologia, enquanto modo de pensar, é na verdade uma teoria da história, ou mais precisamente do processo histórico: isto ela tanto pressupõe quanto sugere. Ela assim supõe haver algum significado ou fim na história, e que mais cedo ou mais tarde algo ocorrerá, algum evento ou eventos que mostrarão este significado ou fim e assim tornar-se-ão um antítipo do que aconteceu antes (FRYE, 2004, p. 110).

E aqui, antecipando parte de nosso percurso argumentativo, ao pensarmos o desdobramento e a mudança de ênfase na poética muriliana, segue nos profetizando o crítico:

Nossa confiança moderna no processo histórico, nossa crença em que, apesar da confusão ou mesmo do caos aparente, os eventos humanos conduzem a algum lugar e apontam para algo, são, provavelmente, um legado da tipologia bíblica. Pelo menos não consigo pensar em outra fonte para compor sua tradição (FRYE, 2004, p. 110).

As duas citações de Frye o colocam em acordo à teorização de Auerbach, por nos revelar claramente as duas observações que fizéramos, previamente, em relação à interpretação figural: a tipologia bíblica é “uma figura de linguagem” de *caráter* histórico,

e desse modo, mesmo a filosofia essencialista de Ismael Nery, uma “espécie de esboço para uma nova formulação do cristianismo” (AMOROSO, 2013, p. 130), implica uma interpretação da história pelo crente; logo, para o cristão, a abstração do tempo não anula a história por fragmentá-la, antes, a reajusta, de acordo com o plano essencial de todo o tempo histórico que, lembremos, nada mais é do que o desenrolar da Queda até o reestabelecimento da nova Jerusalém Celestial.

Essa afirmação reforça a perspectiva, que buscaremos expor em nossa argumentação, de que encontramos dois procedimentos tipológicos (e portanto – acredito que, já claro neste ponto do argumento – intertextuais) distintos, como configuradores dos dois momentos poéticos abordados na presente dissertação, ambos – a tipologia cristã e a tipologia literária (espécie de adaptação erudita cristã do dogma, tão caro a Murilo, da Comunhão dos Santos) – relacionam-se, como procuraremos demonstrar, com uma relação reflexiva do poeta diante do Tempo. A importância dessa concepção alegórico-temporal e o embasamento teológico do poeta podem ser iluminados por suas próprias palavras, no texto “A poesia e o nosso tempo” (2014), publicado em 1959:

Entre 1924 e 1952 fiz acurados estudos de religião católica, ora por minha conta, ora sob a orientação de dois ilustres teólogos beneditinos, dom Tomás Keller e dom Martinho Michler. Bem que tenha lido e meditado por diversas vezes toda a Bíblia, dediquei-me em particular às epístolas de São Paulo e ao Evangelho de São João. **Li também inúmeros tratados patrísticos.** Entre os medievais estudei com muita atenção Mestre Eckhart, Suso e Raimundo Lúlio. **Do rico patrimônio cultural do catolicismo** em nossa época interessou-me mais a obra de teólogos, exegetas e sociólogos como Newman, dom Anscar Vonier, dom Columba Marmion, Karl Adam, Romano Guardini, Henri de Lubac, Teilhard de Chardin, L. Lebreton, do que a de poetas e romancistas como Claudel, Péguy, Mauriac, Bernanos, Grahaam Greene, se bem que conheça e admire a todos esses também (MENDES, 2014, pp. 250-251, **grifo nosso**).

Para finalizar este tópico, chamamos a atenção aqui, para a coincidência cronológica, revelada pelo poeta, do afastamento dos estudos de religião católica com o ano de sua primeira viagem à Europa.

1.2 A arte como código

Foi no ano de 1957 que Murilo Mendes estabeleceu-se em solo italiano. Contratado do Departamento Cultural do Itamarati, o poeta passara a lecionar aulas de cultura e literatura brasileira na universidade romana de letras, La Sapienza. Desde 1952, circulando entre países europeus, Murilo Mendes, aos 56 anos de idade, após realizar missões culturais na Espanha, Bélgica, Holanda e França, talvez não imaginasse que a mudança para Roma seria definitiva em sua vida, e crucial para sua arte.

Esse fato é de importância a nosso argumento, pois, em si, já estabelece as premissas de duas constantes que se farão materializar na poética do autor. Um caráter cosmopolita, que mescla influxos culturais universais de topografias completamente distintas, e, sintetizado no ofício docente do poeta, o contato permanente e atencioso com a produção artística de seu país natal. É desta premissa que partimos, então, para o segundo momento de enfoque intertextual da matéria cultural que passamos a observar nesta pesquisa, e que, nos parece, constitui uma espécie de alternância de prisma poético, fundamental para os desdobramentos observados na trajetória do autor, geralmente expostos como configuradores de sua segunda fase.

É aqui que se torna possível a interpretação de uma divergência na perspectiva temporal delineada em sua poesia. Embora, do começo ao fim, suas obras apresentem um constante projeto poético de abstração espaço-temporal, até certo ponto de sua poesia, como vimos, Murilo, em suas abstrações essencialistas, traçara entornos temporais tipológicos que suscitavam a concepção daquilo que conhecemos como o tempo linear Cristão. Já disséramos, que para o poeta religioso, a situação do homem de seu tempo ilustrava-se como um prenúncio ao irremediável Juízo Final. O Apocalipse não veio, e parece que Murilo, em plena maturidade poética, melancólico, afastado de seu país natal e vivenciando, após o caos bélico, a paz sarcástica da Guerra Fria e o memorando diário da barbárie na Guerra do Vietnã, passara a voltar-se mais para a situação concreta do homem de então; embora seu catolicismo se mantenha em traços sutis, agora ele adquire um matiz cultural; o poeta cansa-se de vislumbrar a Eternidade no futuro e lança mão de artifícios que buscam reconstruir o passado. Um passado que não é só seu, mas de toda a civilização ocidental. A partir desse momento, a melancolia de sua verve passa a se traduzir em um constante e nostálgico desejo de revisitação histórica, seja das próprias memórias de sua infância e juventude em sua prosa ou através da releitura cultural que se manifesta explicitamente em obras como *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Siciliana* (1959), *Tempo espanhol* (1959) e, carregada deste universalismo enciclopédico, em sua obra experimental, *Convergência*.

Aqui é válido nos remetermos às palavras de Murilo Marcondes Moura a respeito desta guinada perspectiva, a qual o crítico sugere poder se vislumbrar já em meados de 1945:

Envolvido nessa perspectiva do eu lírico [aqui o crítico finaliza uma análise do poema “Janela do Caos”, de *Poesia liberdade*, de 1947] há, sem dúvida, um questionamento da fé (que já aparecia em momentos esparsos dos livros anteriores do poeta, exceção feita a *Tempo e Eternidade*), embora ainda dentro do âmbito religioso. Em todo caso, ele tem consequências enormes na produção posterior do poeta. **A perspectiva escatológica, que vinha sempre precipitar a história para o seu final, cede lugar a uma religiosidade cuja ‘procura obsedante da esperança’ se dá num contato mais direto com a experiência concreta. Há, simultaneamente uma maior absorção da realidade e uma redução do tom apocalíptico** (MOURA, 1995, p. 189–190, **grifo nosso**).

De modo um pouco arbitrário, mas de valor para nossa análise, podemos selecionar em *Contemplação de Ouro Preto*, último livro publicado pelo poeta ainda em solo brasileiro, dois versos da peça de abertura, “Motivos de Ouro Preto”, poema de grave andamento e ressonâncias metafísicas, onde encontraremos um emparelhamento auspicioso do grande desdobramento poético que buscamos abarcar nesta pesquisa:

E contra a dispersão das ossadas no tempo,
Que o amor à forma e a Promessa rejeitam,

Pois são exatamente estes dois eixos que irão funcionar como centro gravitacional dos dois momentos distintos que abordamos – a *Promessa* (e, por conseguinte, a interpretação figural) – a ênfase religiosa que constitui o *interregno* frutuoso de elaboração e desenvolvimento da poética essencialista, e – o *amor à forma* – o acento morfológico e metalinguístico que embasará toda a experimentação posterior do poeta, da substantivação observada por Haroldo de Campos³⁴ e a transubstanciação dos espaços físicos em forma poética que emolduram obras como *Siciliana* e *Tempo espanhol*, à malha de intertextos poéticos e os inusitados experimentos formais que dão vida a *Convergência*. Sondando esta inflexão na poética muriliana, que pode então ser observada como algo condicionante do processo que fora apontado como uma cisão estrutural de sua obra em duas fases, observamos aquilo que Sebastião Uchoa apontara já a partir de *Poesia liberdade* como uma nova orientação de sua linguagem, que se torna

³⁴ Cf. CAMPOS, H. 1992.

menos abstrata e intemporal, passando a delimitar-se mais histórica e topologicamente, de modo que, a partir de então, o apego poético muriliano às visões místicas e sagradas irá se diluindo em direção de uma “materialidade mais crua e resplandecente” (LEITE, 2003, p.65).

Dentro deste novo direcionamento de sua poética, o ecumenismo de Murilo Mendes estende-se às mais diversas manifestações artísticas e é então que encontramos a poesia de ares enciclopédicos de suas últimas obras. A riqueza de matéria cultural dos últimos poemas de Murilo Mendes também não passara despercebida ao olhar agudo do crítico José Guilherme Merquior. É neste ponto de sua trajetória poética que, segundo ele, Murilo Mendes

intensificou seu interessantíssimo diálogo com a alta cultura ocidental, literária e extraliterária, antiga ou contemporânea. Conversando trágicos gregos e pintores abstratos, Pascal e Vico, Mozart e Monteverdi, a arquitetura românica e a mística de S. João da Cruz, o barroco e a dodecafonía, dezenas de obras, autores e movimentos, a poesia muriliana encerra toda uma vasta crítica de formas e ideias – uma perene lição de cultura como autocultivo, por isso mesmo de sumo valor pedagógico. [...] um exemplo único, na história do verso em português, de privança esclarecida com as letras e artes, transformadas em permanente matéria poética (MERQUIOR, 1994, p.18-19).

Em suas últimas obras, a leitura cultural poética operada por Murilo Mendes segue emparelhada com o que Luciana Stegagno Picchio, referindo-se particularmente à obra *A idade do serrote* (1968), chamara de um sentido *proustiano* (MENDES; PICCHIO, 1994, p. 1692), delineando o tom mnemônico de sua escrita de então. Não obstante o teor memorialístico seja ressaltado em sua prosa (como por exemplo, nos livros *A Idade do Serrote* e *Poliedro* [1972]), a abordagem pelo poeta da memória cultural tem um interessantíssimo expoente em seu livro de poesia de caráter mais experimental.

O que Murilo Mendes parece intentar nestes experimentos poéticos é algo semelhante àquilo que contara a Jorge Andrade, na entrevista intitulada “No rosto do homem o sorriso da estátua” (1994), sobre a Fonte das Náiades na Piazza della Repubblica em Roma:

Foi diante das Náiades, envolvidas em jatos de água, que Murilo encerrou seu banho de estética, contando-me que as duas irmãs que posaram nuas para que Rutelli esculpisse as estátuas da fonte, depois de velhinhas vinham à praça todas as manhãs – cabelos brancos, corpos deformados pelo tempo, tristeza de desenganos – admirar suas próprias formas: a matéria efêmera havia sido **transfigurada pela arte**. As duas

irmãs, transformadas em náiades, viverão para sempre no meio das águas que jorram sem parar, **como a beleza suprema das formas** (ANDRADE, 1994, p. 40, **grifo nosso**).

Parece-nos que o poeta, deixada a *Promessa* de lado, dá seu toque de transfiguração formal no patrimônio da memória cultural, evitando assim a dispersão das ossadas no Tempo, o implacável devorador dos dias que não lhe mostrara a paz prometida do Juízo Final. O crítico, e amigo do poeta, Ruggero Jacobbi, escrevera mesmo, a respeito de *Convergência*, que “raramente se tinha visto a cultura fazer-se poesia”, para o cineasta italiano, no último livro de Murilo, a noção de lírica fora vencida. “Também a indistinção entre poesia e prosa, entre canto, ensaio e narração chega a Murilo como sinal de tempos duros, onde nos encontraremos reduzidos à nudez de nossa condição, salvando, pelo uso da palavra, o último patrimônio do Ocidente” (JACOBBI, 2014, p. 220).

1.2.1 A Promessa que não se cumpre, ou a incerteza da Eternidade

Somos os primitivos da era atômica, as primeiras testemunhas dum universo em elaboração, que geme com as dores do parto. Em pé nos rios de asfalto, assistimos à queda da Babilônia. Suspendemos as nossas líras de ferro nestes salgueiros de hoje, que são os monumentos de concreto armado (MENDES, 2014, p. 248).

Que significa o fato de existir, mover-se, respirar, agir? Qual o destino da cultura? Subsistirão, após a provável próxima catástrofe, os textos da *Divina Commedia*, da *Odisséia*, de *Os Lusíadas*, de *Hamlet*, das *Soledades*, de *Les Fleurs du Mal*, de *Finnigans Wake*, de *Corpo de Baile*? Subsistirão os templos hindus, o *Partenon*, a *Pietà Rondanini*, *Les Demoiselles d'Avignon*, as partituras de *Don Giovanni* e as películas de *Luzes da Cidade*, *O Couraçado Potemkin*, *Blow up*, as ruínas, o tempo e o espaço, a memória de Deus e a do homem? (MENDES, 1994, p. 1472).

Dez anos – já de vida em solo italiano – distanciam a escrita dos dois registros dos quais provêm os excertos acima, respectivamente, 1959 e 1969. A intenção de aproximá-los, neste ponto, visa colocar em foco a aparente guinada perspectiva do autor, que, entretanto, expõe a potencialização cronológica de um sentimento, ou paisagem de entornos amargos; revelando também um deslocamento intertextual do eixo religioso, indo da imagética e ainda esperançosa queda da Babilônia ao emparelhamento amargo da

dúvida que estende asas sombrias sobre a memória de Deus e do homem, com sua aproximação imagética do conceito originalmente religioso de *destino* daquele que representa seu principal enfoque em sua criação mais recente, *cultura* – uma figura apenas mantêm sua autonomia opressiva e intacta durante o afastamento histórico que é delineado pelos panoramas representados nos dois textos: a *catástrofe*.

É no *interregno* diacrônico das duas datas elencadas acima (mais precisamente entre 1963 e 1966³⁵) que se dá a composição da segunda obra que analisamos - *Convergência*. É claro que, devido à imensa quantidade e complexidade das soluções poéticas alcançadas por Murilo na obra em questão, a pesquisa aqui empreendida se propõe singela. Fato é que, como exposto por Júlio Castañon Guimarães, em seu posfácio à recente edição da obra, “Um livro, alguma história e um projeto” (2014), as duas primeiras partes do livro, denominadas, respectivamente, “Grafitos” e “Murilogramas” revelam uma aproximação poética com a produção em prosa do poeta, muito constante no momento, em sua maioria textos de crítica de arte contemporânea de contornos ensaísticos e escritos memorialísticos, o que ilustra a preocupação do poeta exposta no último excerto transcrito acima.

Num plano macroscópico, pode ser útil notar que a produção final do poeta se situa já naquele momento que Jean-François Lyotard descrevera como o da crise dos metarrelatos, quando “as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna”, passagem que começa mesmo no final dos anos 50 (LYOTARD, 1990, p. 3) – e é claro que a interpretação figural cristã é talvez um dos metarrelatos de maior alcance na história ocidental. Quanto à condição específica da poesia, nos encontramos no momento que Haroldo de Campos definira como aquele do florescimento do poema pós-utópico:

Veio o golpe de 64, recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatório, por um lado; por outro, o Estado burocrático, repressivo e uniformizador [...]. A poesia esvazia-se de sua função utópica [...] (CAMPOS, 1997, p. 268).

³⁵ Júlio Castañon Guimarães por sua vez, em seu livro *Territórios/Conjunções. Poesia e prosas críticas de Murilo Mendes* (1993), mapeando outros registros de textos da obra, irá citar as datas de composição entre, aproximadamente 1960 e 1950.

Ademais, não é gratuito pensar-se o universalismo católico muriliano como um projeto muito particular, messiânico e, talvez, utópico, onde a Eternidade constituíra-se, por um tempo, como um verdadeiro *u-topos* lírico do poeta, no sentido de um não-lugar aqui, mas garantido no devir (*parusia*). Usando-se de termos que caem bem à poética muriliana, Haroldo de Campos aponta para uma sucessão de princípios no quadro geral da poesia do momento – “Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p. 268). Como uma poesia da “agoridade”, delineada por uma “história plural”, implicando uma crítica ao futuro – talvez como a que vimos esboçada no segundo excerto do poeta com que abrimos este tópico.

Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita”³⁶ dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro (CAMPOS, 1997, p. 269).

De Campos, evoquemos novamente aqui o crítico e poeta mexicano Octavio Paz, que, ao pensar no contexto poético latino-americano daquele momento, nos auxiliará na aproximação da condição de pluralidade com a perspectiva intertextual. Antecipando, inclusive, todo um conceitual que nos será proveitoso na leitura de *Convergência*.

Dentro desta nova condição de uma história plural, assaltado por uma pluralidade de passados,

o poeta não é o ‘autor’ no sentido tradicional da palavra, mas um momento de **convergência** das diferentes vozes que confluem num texto. A crítica do objeto e a do sujeito se entrecruzam nos dias de hoje: o objeto se dissolve no ato instantâneo; o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem (PAZ, 2013, p. 162, **grifo nosso**).

Segundo Paz, entretanto, este paradigma não implicaria o fim da arte ou da poesia, mas da era e da arte dita moderna. Para o poeta mexicano, a crítica do objeto prepararia uma

³⁶ Não somos remetidos aqui ao “dilúvio onírico e alucinado”, ao qual se refere Luis Costa Lima ao tratar daquilo que ele considera a primeira fase poética de Murilo Mendes?

“ressureição da obra de arte” (PAZ, 2013, p. 162-163), como uma presença a ser contemplada – e aqui devemos novamente fazer menção ao intenso trabalho de crítica artística de Murilo Mendes, principalmente durante sua residência europeia; reforçaremos ainda a aproximação com uma citação do já citado recente posfácio escrito por Castañon para *Convergência*, referente aos murilogramas e grafitos do livro:

Ainda que tratem de criadores tão diversos quanto de épocas muito diferentes, os poemas no geral podem ser tomados como poemas críticos. E são críticos como forma de abordar seus temas, mas também no sentido de uma indagação sobre as próprias concepções da poética de Murilo (CASTAÑON, 2014, p. 247).

Ainda segundo Octavio Paz, esta obra, então, longe de identificar-se com a arte pura e revogar a si mesma sua finalidade, se configuraria como uma “ponte, uma mediação”; o poeta desapareceria atrás de sua voz, “uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Seja qual for o nome que demos a essa voz – inspiração, inconsciente, casualidade, acidente, revelação –, é sempre a voz da *outridade*” (PAZ, 2013, p. 163). Este conceito nos leva diretamente de volta à pequena apresentação de Ruggero Jacobbi, quando o crítico italiano diz que em *Convergência* a própria poesia é elevada ao quadrado, “como no sutil jogo verbal de Murilo *por dentro* de Mallarmé, de Rimbaud, ou de seus grandes conterrâneos, de Cecília Meireles a João Cabral de Melo Neto” (JACOBBI, 2014, p. 220).

Ao chegar neste ponto, fazemos referência à interessante dissertação de mestrado de Fabio Bianchi Junior, *A expressão poética do religioso em Ipotesi, de Murilo Mendes: “Morte della Risurrezione”* (2008). Em sua argumentação, o pesquisador irá mostrar como a expressão religiosa em *Ipotesi*³⁷ mostra-se dissonante em comparação à sua manifestação poética anterior; apontará também para a recorrência da tematização da morte e para as mudanças em suas configurações simbólico-religiosas. Bianchi irá mostrar como os poemas de *Ipotesi* tematizaram a morte da ressurreição, colocando em cheque o grande dogma temporal que configurara grande parte de sua poética. É o pesquisador quem também irá nos lembrar que, entre os anos de 1962 e 1965, a própria instituição católica passava por um momento de auto-questionamento e reconfiguração ecumênica, o que pode ser ilustrado no Concílio Vaticano II.

³⁷ Obra escrita no arco cronológico de *Convergência*; a nosso ver, quanto aos seus procedimentos crítico-intertextuais, o questionamento religioso manifesto nos versos em italiano complementa a abordagem distinta do livro dos murilogramas e grafitos,

Assim, quando nos referimos a uma mudança de ênfase quanto à prioridade religiosa na poética muriliana, após estas primeiras considerações, podemos então convocar a nosso favor a própria voz do poeta, que em seu texto já citado, “A poesia e o nosso tempo”, de 1959, irá utilizar-se de um conceito fulcral para nossa compreensão desta alternância de acento – “penso que a poesia deve propor não só um conhecimento, mas ainda uma transfiguração da condição humana, elevando-nos a um plano espiritual mais alto. Realizar isto **sem ênfase, de acordo com os rumos atuais da estilística**, eis o problema” (MENDES, 2014, p. 254 – **grifo nosso**). É, de fato, uma mudança de ênfase da função, digamos, essencialista de sua poesia, aquilo que implica parte do desdobramento intertextual e formal da poesia final de Murilo Mendes.

Com a evolução científico-cultural paralela à barbárie política do momento, e a sombra atômica da Guerra Fria, o poeta parece ser atingido por aquela espécie de incerteza angustiante já citada por Lyotard³⁸ em sua descrição da condição pós-moderna. Essa incerteza será melhor esboçada nos versos italianos de Murilo, entretanto, suas consequências são exatamente as características responsáveis por grande parte dos melhores versos das duas primeiras partes do livro publicado em 1970.

1.2.2 Da essência às formas, ou o mesmo visionário, de um exílio outro

Neste ponto, faremos uso de uma imagem ilustrativa, para pensarmos de que maneira estas perturbações de perspectiva, que marcaram a poesia final de Murilo Mendes, infiltram-se, ou dissolvem-se, num movimento de contaminação que vai da essência (e o essencialismo) à forma de seu texto. Trata-se de fazermos um paralelo, para compreender de que modo a poética visionária³⁹ do poeta juiz-forano se adapta a outro exercício de totalização intertextual, no segundo momento por nós abordado. Da interpretação figural do mundo, que interpretava as convulsões sociais do tempo sob o prisma da Eternidade, como futuro e superação da queda que desencadeara o exílio do paraíso⁴⁰, a poética muriliana irá se desenvolver sob um novo prisma intertextual, de caráter crítico-cultural, configurado, por sua vez, sob a perspectiva de um novo exílio, o

³⁸ Cf. LYOTARD, J. 1990, p. 102.

³⁹ O termo faz referência ao artigo de José Guilherme Merquior, “Murilo Mendes: ou a poética do visionário” (1996).

⁴⁰ “A luta de classes provém da luta primitiva de Caim e Abel. Essa luta é uma das consequências do pecado original. A história das sociedades é a história da QUEDA CONTÍNUA DO HOMEM”; aforismo 290 de *O discípulo de Emaús* (MENDES, 1994, p. 843).

próprio auto-exílio cultural do poeta, que precisará se adaptar à mudança para um novo cenário artístico⁴¹.

Perfeitamente adaptado às novas condições da poesia pós-utópica, e suas configurações de “agoridade” e “outridade”, o poeta, inserido num contexto que lhe favorece a perspectiva da alteridade, devido à inserção em um múltiplo vórtice cultural, irá desenvolver uma poesia de caráter crítico, que parece buscar resguardar, como dissera Ruggero Jacobbi, o último patrimônio do ocidente. Para isso, o poeta empreenderá múltiplas experiências líricas de intertextualidade e metalinguagem, que configurarão grande parte dos poemas denominados murilogramas e grafitos. Embora este exercício de mapeamento e alteridade cultural possa já ser previsto em *O discípulo de Emaús* – “Cada um deve procurar, de acordo com os elementos que recebeu do Criador e da comunidade, constituir sua cultura pessoal que o distinga dos outros seres. Assim se solidificará seu eixo interior” (MENDES, 1994, p. 885) –, aqui ele recebe novas elaborações de configuração voltadas explicitamente ao resguardo da memória cultural⁴².

Estes exercícios de apropriação e alteridade intertextual, e essa aparente perspectiva programática da construção de uma tradição que o defina sob as novas condições de exílio, e também resguarde a cultura que o poeta teme ver ser transformada em ruína pelo caótico tempo presente, são exatamente as características que fornecerão argumento para Joana Matos Frias dizer que

Os murilogramas de *Convergência* constituem o grupo de textos em que o poeta mais assumidamente explora, na maioria das vezes através da transtextualidade, a sua vivência síncrona da literatura, baseada numa relação interdiscursiva que redistribui os elementos do sistema literário (FRIAS, 2002, pp. 27-27).

Matos Frias pode nos ser útil aqui também ao estabelecer uma curiosa relação do exercício “transtextual” do poeta à teorização do crítico literário estadunidense, Harold Bloom, a respeito das influências literárias. Transcrevamos, então, as palavras de Joana Matos Frias em referência a Bloom:

⁴¹ Algumas relações entre o trabalho crítico de Murilo, durante sua residência em Roma, e a sua necessidade de inserção e adaptação ao novo contexto artístico internacional são atentamente estudados na obra de Maria Betânia Amoroso, *Murilo Mendes, o poeta brasileiro de Roma* (2013).

⁴² Mesmo este movimento poético poderia ser ilustrado através da profética obra *O discípulo de Emaús*; diz o aforismo 689: “Se vos esquecerdes que sois gregos e latinos, tereis conseguido abalar a própria estrutura do vosso ser” (MENDES, 1994, p. 884).

A apropriação transtextual de obras e autores de diversos tempos e espaços exhibe um Murilo Mendes definitivamente imune à angústia da influência que todos os autores experimentam em maior ou menor grau. Em *recordações de Ismael Nery*, Murilo chega mesmo a afirmar que “as influências são úteis e necessárias aos espíritos fortes, que sabem transformar os moldes recebidos e criar generosamente novos tipos de expressão”. Curiosamente, e com algumas décadas de antecedências, estas palavras de Murilo muito se aproximam da reflexão com que Harold Bloom inicia o seu *The Anxiety of Influence*, de 1973: “Considera-se que a história poética [...] é indiscernível da influência poética [...]. O meu cuidado é apenas com *poetas fortes*, figuras maiores com a persistência para lutar, se necessário até à morte, com os seus precursores igualmente fortes. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam para si mesmas” (FRIAS, 2002, p. 28-29).

CAPÍTULO 2

Sonetos brancos e a poética essencialista

Após todas essas considerações, talvez ainda nos perguntemos o porquê, diante de leituras tão intrincadas e repletas de pistas dos livros mais fortes do autor, da escolha de uma obra como *Sonetos brancos*. Escrita entre meados de 1946 e 1948, a obra só chegou a ser publicada em 1959, no volume *Poesias (1925-1955)*, pela editora José Olympio. Ainda assim, fator que fortalece a justificativa deste trabalho, a obra nunca chegou a ser publicada isoladamente. Composta de apenas vinte e dois poemas, o livro, no entanto, pode ser considerado uma obra completa, dada a consistência de seus textos e também devido a linhas formais e temáticas que se cruzam em todas as composições do livro, tornando-o, além do mais, um exemplar índice de procedimentos poéticos condizentes com o projeto essencialista do autor.

Por outra via, a escolha que fizemos de *Sonetos brancos* está pautada pela importância deste livro no sentido de constituir uma obra esclarecedora para a reflexão sobre a articulação interna da trajetória de Murilo Mendes, marcada por uma continuidade dialética que inclui a mudança e, ao mesmo tempo, preserva um conjunto de constantes desde o plano temático à construção imagística, da técnica da dissonância ao humor, da dimensão meditativo-reflexiva (religiosa) às incursões pelo cotidiano. Deste modo, a dicotomia de valor entre os momentos do autor estaria mais nos críticos do que no próprio poeta, como sugere esta declaração de Laís Corrêa a respeito de *Sonetos brancos*: “a inaptidão que sentimos em Murilo Mendes quando ele se *obriga* a qualquer forma rígida e à expressão de índole meditativa”, considerando o livro um “*intermezzo* frustrado e castrador na obra muriliana” (ARAÚJO, 1972, p. 58).

Sonetos brancos é uma obra de extrema importância para compreendermos o que foi tomado por um lado da crítica como uma cisão estrutural na obra do poeta, é, talvez, o livro mais esclarecedor para visualizarmos a transição, na poética muriliana, de uma obra caracterizada, sobretudo, por uma estrutura composicional aberta e de ênfase na dissonância para uma outra estrutura caracterizada por um maior controle ou rigor sobre a composição poética que, no entanto, preserva elementos dissonantes. Ainda assim, é pouco mencionada pelos críticos. Destaca-se a avaliação de Alfredo Bosi, que assinala o lugar único do livro na medida em que pode ser considerado o momento inicial de uma nova inflexão poética na obra de Murilo Mendes. Eis como o crítico sintetiza a nova orientação de sua obra poética a partir daqui:

a vocação para o real, tão forte que abraça também o real-imaginário, o supra-real, tem levado o poeta a avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas. Tendência que é um dos sulcos mais fundos da poesia contemporânea e que aproxima poetas de línguas diversas (Pound e Montale, Ponge e Drummond, Murilo e Cabral de Melo Neto) enquanto repropõe à Estética a questão da objetividade e, nos casos-limite, a autonomia da palavra artística. **A disciplina semântica e o recurso a metros exatos são os aspectos mais evidentes dessa diretriz não só nos *Sonetos Brancos*, como também nessa obra prima de visão e ritmo que é *Contemplação de Ouro Preto*, até agora o ponto mais alto da carreira literária de Murilo Mendes. (BOSI, 2006, p. 450 – grifo nosso).**

Ao mesmo tempo, em maior ou menor grau, a dissonância imagística persiste na poética muriliana. Como nossas análises pretendem demonstrar, este traço convive com a forma fixa e a dicção elevada, configurando uma tensão singular que agora incorpora um novo elemento de choque no interior de uma estrutura de composição fechada.

É válido notar que a opção pela forma do soneto foi, naquela época, característica de vários dos contemporâneos modernistas do poeta, como Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade e os sonetos de *Claro enigma* (1951), ou ainda Jorge de Lima em seu *Livro de sonetos* (1949), dentre outros. Entretanto, a escolha refletida de Murilo pelos sonetos *brancos*, forma de grande parte da poesia metafísica cristã do séc. XVII, já de antemão distancia o exercício do poeta juiz-forano de grande parte dos outros assim chamados retornos *neoclássicos*.

A escolha do *blank verse* (*verso branco*), ou seja, do pentâmetro iâmbico sem rima da tradição inglesa, e de sua adoção para o soneto (*blank sonnet*), conforme ainda à tradição inglesa (com exceção da disposição dos versos em dois quartetos e dois tercetos), revela-se uma escolha bastante meditada, pois permite ao poeta, em seu exercício de *contenção*⁴³ uma certa flexibilidade, justamente ao evitar o elemento musical-melódico da rima, inscrevendo-se, portanto, num aspecto consolidado da poética de Murilo⁴⁴.

⁴³ Também nesse sentido, quando pensamos na nova ordenação concreta que passa a se impor na poesia muriliana, nessa sua nova *disciplina semântica*, o próprio adjetivo branco em seus sonetos parece possuir uma conotação cromática ordenadora, pois, além à sugestão de paz harmônica que contrasta com o conflagrado tempo histórico, trata-se da reunião das variadas cores dissonantes que se infiltram pelos poemas: a grinalda violeta e cinza em “Alegoria”, o azul ausente na “Meditação da noite” ou do fundo das “solidões marinhas”, em “Elementos”, as varandas também azuis da cidade de “Ouro Preto”, o vermelho espírito em “Isaac ao sacrifício”, assim como as vestes rubras de “José”, a galeria de vidro verde-roxo de “Evocação”, o saco negro, “alusivo à criação”, em “O arlequim”, etc.

⁴⁴ Talvez possamos enxergar nesta escolha do autor, ainda uma possível influência de John Donne, um dos grandes poetas metafísicos ingleses, que fazia uso primoroso dos versos brancos, assim como das *Méditations poétiques*, de Lamartine. Trata-se de obras lidas por Murilo, presentes em sua biblioteca pessoal. Uma relação das obras que constituem seu acervo, hoje sob os cuidados do Museu de Arte Murilo Mendes, de Juiz de Fora, pode ser encontrada no seguinte link: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/arquivos/murilomendes310113.pdf>>.

Sob este enfoque de uma releitura da tradição poética, em seus artifícios de rigor composicional, Murilo Mendes, em *Sonetos brancos*, se aproxima ainda mais, na formulação de seus poemas, de características do estilo retórico do *trobar clus*, proeminente na poesia metafísica. São traços de uma poesia que busca uma construção aprimorada de expressão mais refinada, cuja concentração dá lugar a um certo tom hermético, à característica maneira muriliana⁴⁵, em que há evidentes ecos de reflexões próprias a seu tempo histórico.

Além do mais, os exercícios “neoclássicos” de Murilo Mendes revelam um diálogo esclarecido do autor com uma tradição específica da história de nossa lírica. Em *O discípulo de Emaús*, publicado um ano antes da composição de *Sonetos brancos*, através de alguns aforismos⁴⁶ onde aborda talvez o maior nome em referência a sonetos na lírica portuguesa, o poeta parece nos fornecer pistas para a compreensão dos experimentos realizados com a forma tão cara a Luís de Camões⁴⁷. Quanto à importância da empreita para o desenvolvimento estrutural da poesia muriliana, vale citar as considerações do poeta a respeito da “arquitetura da *Lírica*” camoniana, a qual, segundo ele,

atinge uma perfeição inexcelsível, obtendo-se o **equilíbrio absoluto entre o fundo e a forma. Cada verso tem uma importância isolada, e ao mesmo tempo exerce sua função harmonicamente, em relação ao todo; resultando daí a limpidez poética que se encarna no número e na proporção.** Um verso

⁴⁵ O termo “hermético” possui conotações negativas que talvez conflitem semanticamente com a proposta ética do autor; como tentamos visualizar, o “hermetismo” de Murilo Mendes seria melhor interpretado como uma espécie de proposital véu simbólico – sua mensagem, como pretendemos, pode ser mais facilmente assimilada por “iniciados”, quando decodificadas mediante um código simbólico apropriado –, a tendência surreal à totalidade, tão apontada em sua obra, reveste-se de uma proposta ético-retórica que identifica-se, em grande parte (embora a extrapole), à interpretação figural da visão de mundo cristã.

⁴⁶ Trata-se, principalmente, dos aforismos nº 424, 425, 428, 438.

⁴⁷ A relevância de Camões para os desdobramentos da poesia muriliana ainda poderão ser ilustrados com a *colagem* que o poeta juiz-forano fará de um verso do ícone português no poema “Pequeno Atlante”, do livro posterior, *Parábola*. A seguinte transcrição do trecho do poema, onde o verso de Camões se encontra entre aspas, se justifica inclusive pela imagem que denota a interpretação tipológica do mundo, através da “plataforma do tempo”, “mundo caído”...

*Suporta-te, cospe-te, assimila-te,
Atura tua infligida imagem
E a imagem do céu que se levanta
“Contra um bicho da terra tão pequeno”
Agarrado à plataforma do tempo:
Auto-substância, enigma, mundo caído...
Que tens de suportar.*

Para reforçar a evidência de que os símbolos escatológicos se infiltram por toda a obra do poeta, no momento estudado, em imagens que se auto-referem, ainda é positivo apontar para o desenvolvimento desta “imagem do céu que se levanta / ‘contra um bicho da terra tão pequeno’”, no final do poema do mesmo livro, “A revelação”, onde vemos “as ruínas do céu / tombando sobre nós todos, tombando”.

de Camões tem para a poesia de língua portuguesa a mesma importância que um de Racine para a poesia de língua francesa. (MENDE, 1994, p. 858 – **grifo nosso**).

No desdobramento da produção de Murilo, sua poesia ainda irá variar de diversas maneiras, mas um traço comum irá prevalecer: uma nova prática de composição, que será entendida por alguns como traços de uma poética construtivista. Murilo Mendes retomará sua forma livre, mas a “substantivação” de sua poesia se fará mais clara. Uma nova discursividade tornará a imagem de seus poemas mais delineada. Uma economia lexical cada vez mais rigorosa irá conceder à poesia muriliana uma aparente rispidez sintética. Ao mesmo tempo, mantém-se uma certa continuidade poética visível em determinados aspectos temáticos, escolhas de imagens e por essa fusão tão característica de Murilo Mendes de uma visão místico-religiosa com a presença de elementos cotidianos e eróticos.

A obra em sua totalidade se configura numa aparente exceção à fragmentariedade de toda a obra anterior e às experimentações lúdico-semânticas que passam a ser desenvolvidas mais intensamente em *Contemplação de Ouro Preto* e que atingem seu ápice em *Convergência*. Continuidade e mudança: é este duplo aspecto, afinal, que mantém a marca muriliana. Sendo assim, acreditamos que um desses vetores de continuidade é justamente aquilo que se entende como uma intenção ética do autor, que irá se desenvolver em paralelo com as experimentações formais de sua obra. Essa intenção ética se desdobra através de procedimentos que se distinguem como exercícios musicais sobre um mesmo tema, indo da poética essencialista, magistralmente ilustrada em *Sonetos brancos* para a poesia *enciclopédica* de resguardo cultural que ocupa grande parte de *Convergência*. Outro motivo pelo qual escolhemos abordar a coletânea de sonetos é exatamente por tratar-se de obra ímpar por possibilitar uma mais clara análise das infiltrações temático-estruturais da religiosidade do poeta em sua poesia.

Dentre os poucos críticos que focalizam *Sonetos brancos*, José Guilherme Merquior, em seu já citado artigo, “À beira do antiuniverso debruçado”, parece ser o único que nos fornece alguns indícios realmente sólidos para a abordagem do livro. Para ilustrar a aproximação entre nossa abordagem e a leitura de Merquior, façamos aqui uma transcrição onde o crítico salienta os motivos pelos quais ele resolve voltar-se à obra em questão:

Aqui prefiro deter-me nos *Sonetos brancos*, que não parecem contar com o sufrágio de certa crítica de vanguarda, tendente a confundir a simples adoção

do metro e dos quatorze versos com as preocupações neoparnasianas da geração de 45. Esses sonetos de Murilo, contemporâneos dos de Jorge, de Drummond ou do último Bandeira, constituem a meu ver um dos cimos de sua obra poética. Alguns deles são pura ‘poesia metafísica’ pela audácia, a um só tempo, sensual e cerebral da imagística. [...]. Mas o núcleo dos *Sonetos brancos* é poesia religiosa [...]. (MERQUIOR, 1990, p. 144).

Considerando que a obra apresenta um teor majoritariamente religioso, veremos que aqui, diferentemente de em *Tempo e Eternidade*, esta dimensão não se tornará ofício apologético. Pelo contrário, aqui a espiritualidade muriliana apresenta sua verdadeira essência, algo como uma *insolência religiosa*. Como visão estruturante e motivo recorrente, o essencialismo cristão do poeta faz do conjunto de sonetos uma espécie de súplica dos procedimentos e imagens religiosas que o poeta vinha trabalhando até então, Trata-se, não apenas de poesia religiosa, mas de “alta poesia religiosa”, diz Merquior – “escrita pelo nosso primeiro lírico cristão verdadeiramente reflexivo: capaz de converter o *pathos* do numinoso em perspectiva de genuína problematização do estar-no-mundo humano” (MERQUIOR, 1990, p. 145).

2.1 Despertando a Eternidade

*O juízo final
Começa em mim
Nos lindes da
Minha palavra.*

(Murilo Mendes)

Dentro dessa abordagem mais ampla, que busca iluminar algumas características dos procedimentos de perspectiva ético-estética do poeta, para nos situarmos melhor quanto às inovações líricas que os exercícios com a forma do soneto proporcionaram à poesia muriliana, seria interessante que tentássemos organizar mais atentamente o desenvolvimento daquilo que apontamos como uma linha-guia para esse período de sua obra: a imagística escatológica, que indica uma afinidade do poeta com um forte filão da tradição literária do ocidente (com específicos privilégios para a obra de Dante, Camões e é claro, as inúmeras referências diretas à Bíblia)⁴⁸, embora, como acreditamos, esta afinidade problematiza a classificação do poeta juiz-forano como um dos grandes de

⁴⁸ A título de acréscimo, novamente fazemos aqui referência ao índice de obras do acervo do autor, onde encontramos, além de diversas edições da Bíblia, diversos exemplares de obras da referida *tradição*, como Dante e Camões.

nosso modernismo. Dentro daquilo que Octavio Paz esboça como uma tradição da ruptura, uma espécie de regulador geral dos desvios da poesia moderna⁴⁹, o ensaísta mexicano aponta para um desdobramento específico nesse percurso, o qual seria aquilo que pode ser ilustrado pelas poéticas do modernismo anglo-americano, através, principalmente, dos nomes-chaves que são Ezra Pound e T. S. Eliot. Ambos os poetas desempenhariam em suas obras o que Paz interpreta como *uma ruptura da tradição da ruptura*. Esta relação nos permite visualizar, em Murilo Mendes, uma convergência muito específica entre sua religiosidade e a tradição literária à qual se volta, denominada por Paz como “a tradição central do ocidente”⁵⁰.

A ruptura da tradição central do Ocidente provocou o surgimento de muitas tradições; a pluralidade de tradições levou à aceitação de diferentes ideias de beleza; o relativismo estético foi a justificção da estética da mudança: a tradição crítica que, ao negar-se, se afirma. Nessa tradição, o movimento poético anglo-americano do século XX é uma grande mudança, uma grande negação e uma grande novidade. A ruptura consiste em que, ao contrário de ser uma negação da tradição central, é uma busca dessa tradição. Não uma revolta, mas uma restauração. Mudança de rumo: reunião em vez de separação. Embora Eliot e Pound tivessem ideias diferentes a respeito do que era realmente essa tradição, o ponto de partida foi o mesmo: **a consciência da cisão, o sentir-se e o saber-se à parte. Cisão dupla: pessoal e histórica. Ambos vão à Europa não como desterrados, mas em busca da origem; a viagem não é um exílio, mas uma volta às fontes** (PAZ, 2013, p.135 – grifo nosso).

Grifamos o final da transcrição para que possamos afinar ainda mais a proximidade de Murilo Mendes aos poetas citados por Paz. A cisão que o ensaísta ressalta nos parece evidente também na poética muriliana, tão comumente classificada como fragmentária, ou de ruptura, além à cisão histórica da conflagração tão evidenciada em sua obra, culminando com a aproximação biográfica entre os três poetas, nascidos “americanos” e enterrados em solo europeu.

Murilo Mendes parece então, em determinado momento de sua trajetória poética, se alinhar a essa tendência da poesia moderna que seguia por outra mão àquela que dominava o cenário nacional, a tendência de um modernismo que procurou recuperar imagens mitológicas, cristãs e pagãs (mas, é claro, *make it new!*), na tentativa de recuperar uma espiritualidade que se mostrava constantemente ameaçada pelas perversões do

⁴⁹ E em determinado sentido, com toda a ressalva para o uso perigoso das generalizações, esta *fórmula* poderia mesmo descrever muito das grandes conquistas de nossos poetas da famigerada Semana de 22.

⁵⁰ “A grandeza de Pound, e em menor grau, de Eliot – embora eu considere este último, afinal de contas, um poeta mais perfeito – consiste na tentativa de reconquistar a tradição de *A divina comédia*, quer dizer, **a tradição central do Ocidente**”. (PAZ, 2013, p.133 – grifo nosso).

capitalismo, pelas ditaduras sangrentas dos líderes fascistas e pelas guerras do século⁵¹. Embora o cristianismo engajado de Murilo Mendes se afine mais com o catolicismo erudito de Eliot do que a visão de arte aristocrática de Ezra Pound, ao desenvolver sua poética do Imagismo, ou Vorticismo, o poeta dos *Cantos* esboçara um projeto estético escatológico que em muito se assemelha com o essencialismo muriliano.

*

O que propomos, neste ponto, é que a obra *Sonetos brancos*, como espécie de campo de testes estéticos, permitiu ao poeta uma maior condensação de sua lírica, além de acarretar um aproveitamento mais harmônico do essencial referente mitopoético do autor. Em outras palavras, parece-nos que o rigor dialético propiciado pelos desdobramentos estéticos desenvolvidos no livro reflete-se em uma maior contenção da própria voz pessoal religiosa do poeta, algo relacionado ao vaticínio de Merquior sobre os desdobramentos da fortuna crítica de Murilo Mendes: “A grande tarefa da crítica, no caso de Murilo como no de Drummond, reside em descobrir as várias conexões entre esse abandono da poética do ego e as novas feições do discurso lírico: entre elas, os efeitos de distanciamento surreal-metafórico [...]”. (MERQUIOR, 1990, p. 142).

A ênfase progressiva do referencial religioso, associada à conversão do poeta e o posterior desenvolvimento da poética essencialista e relacionada à uma manifestação lírica de um impulso ético, pode ser traduzida em números ao acompanharmos nas obras do autor, de *O visionário* a *Parábola*⁵², o modo como podemos identificar a presença do *código dos códigos*.

Dos cinquenta e seis poemas de *O visionário*, composto entre os anos que antecedem a morte de seu amigo Ismael Nery e, portanto, também sua conversão, seis são desenvolvidos em referência clara e direta à literatura bíblica; dez delineiam visíveis movimentos de referência escatológica e vinte e sete deles possuem em seu corpo a referência a Deus ou um ou mais referentes simbólicos da imagística cristã, como o demônio, anjos, mesas de comunhão, altares, trombetas, cruzes, a árvore da vida, o

⁵¹ Agradeço ainda aqui à aguda orientação da professora Dr^a. Cilza Carla Bignotto, a quem as afirmações do parágrafo devem sua origem e tom de expressão.

⁵² Esta seleção de obras coloca em nosso foco uma linha de continuidade, mais temática que estética, que se emparelha às inquietas demarcações críticas sobre as duas fases murilianas, geralmente apontadas entre *Poesia liberdade e Tempo espanhol*.

cordeiro, a eternidade, o número 666, a coroa de espinhos, a eucaristia, os selos do apocalipse, metáforas sociais como Egito, Israel, Babilônia, Jerusalém, etc.

Por motivos óbvios podemos pular *Tempo e Eternidade* para, em 1935, dentre os cinquenta e um poemas de *Os quatro elementos*, encontrarmos apenas três poemas apocalípticos, “O fogo”, “Bola de cristal” e “Fim e princípio”; quatro de declarada referência a outros temas bíblicos e vinte e um poemas salpicados por imagens de conotação religiosa. Já em 1937, embora de forma menos apologética, muito mais original e *temperada*, a forte ênfase religiosa de *Tempo e Eternidade* pode ser novamente encontrada em *A poesia em pânico*. Se, dentro dos quarenta e seis poemas da obra, encontramos apenas um de referência direta a um tema bíblico, “O mau samaritano”, e quatro poemas escatológicos, dentre os quais o belíssimo “Começo”, que também como referência apocalíptica se encontra ao final do livro, por sua vez, todos as quarenta e seis peças são *recheadas* com um vasto referencial imagístico religioso.

Agora que entramos na Segunda Grande Guerra, podemos notar uma ainda mais visível intensificação da solução apocalíptica de Murilo Mendes. Dos quarenta e seis poemas do livro primeiro de *As metamorfoses*, obra escrita entre 1938 e 1941, encontramos traços da imagética cristã em vinte e cinco deles, além de cinco poemas escritos com referência religiosa explícita. Mas os poemas apocalípticos se tornam mais intensos e forte, somando o número de nove no primeiro livro e dez no segundo, do qual temos mais quatro poemas de referência declarada e vinte outros que trazem em seu corpo imagens da mitologia judaico-cristã⁵³.

Mundo enigma, escrita no auge da conflagração, é uma obra peculiar na trajetória muriliana, livro onde a perturbação atravessa a esperança religiosa do poeta, cobrindo sua poesia com uma túnica negra de pessimismo e desolação que, por sua vez, geram peças de singular beleza e imagens de muita força, como em “Nihil”, “Lamentação” e “A fatalidade”. Nos trinta e oito poemas da obra contamos três construídos em referência direta a temas bíblicos, três poemas apocalípticos e vinte e duas poesias perpassadas pelo referencial imagístico de base que vem sendo apontado.

Em *Poesia liberdade*, escrito entre 1943 e 1945, talvez a sua obra mais bem delineada e, sem dúvida alguma, aquela de maior engajamento político-social,

⁵³ Vale notar que aqui, assim como em *Os quatro elementos*, através do título das obras já encontramos uma clara referência *pagã* que problematiza o ajuste religioso do poeta se comparado a outros poetas cristãos de nossa literatura, como, por exemplo, Augusto Frederico Schmidt e, por outro lado, reforça a aproximação de nosso poeta com a linha modernista de Pound e Eliot.

encontramos o refinamento imagístico da solução apocalíptica do poeta, além do uso mais expressivo dos procedimentos estéticos relacionados à poética essencialista, como a sobreposição e desdobramento de planos, relacionados à abstração espaço-temporal e ao pensamento tipológico cristão.

Nos cinquenta e nove poemas da obra temos vinte e cinco poemas com imagens bíblicas, dois poemas de temática religiosa explícita e treze poemas apocalípticos. É válido apontar que na opinião de Murilo Marcondes Moura, *Poesia liberdade* representa algo como um ponto de extrema problematização da naturalidade religiosa do poeta. De nosso ponto de vista, entretanto, essa problematização corresponde a uma contemplação social do poeta ao terror de seu tempo. Parece-nos que não se trata exatamente de um distanciamento do poeta de sua religião, pelo contrário, como esperamos demonstrar e como também pode ser evidenciado na continuidade de sua escrita religiosa em livros como *Sonetos Brancos*, *O discípulo de Emaús* (1945), *O infinito íntimo* (1948-1953) e *Quatro textos evangélicos* (1956), trata-se antes de uma intensificação extrema da solução apocalíptica. Afinal, de acordo com o pensamento tipológico e a lógica da *parusia*, é justamente quando o tempo se mostrar em intensa agonia, quando já “o céu púbere e profundo / Ajunta nuvens de fogo / À tendência dos homens [...]”, tempo onde a “A música da sombra cruel / Põe corações em movimento”, música dissonante, que parece vir de uma “Harpa de obuses”, é pois, justamente nesse momento que o Juízo Final deverá trazer os mortos de volta à vida, para que completem o círculo da história, caminhando “libertos, vivos, / Pisando calmos sobre nossas covas”⁵⁴.

No entanto, para compreendermos com mais justeza o que seria essa espécie de solução apocalíptica muriliana, devemos nos atentar para o fato de que, segundo o pensamento tipológico, o Apocalipse não apresentaria nenhuma espécie de conotação negativa e não deveria ser evitado pelo homem. Pelo contrário, trata-se antes de algo como o que Northrop Frye chama de uma “concepção imaginativa do todo da natureza como o conteúdo de um corpo infinito e eterno, que, se não é humano, está mais próximo de ser humano do que de ser inanimado” (FRYE, 2014, p.245). Esta forma tanto nos aproxima da chave de Murilo Marcondes Moura de uma poesia como totalidade quanto nos permite compreender as aproximações da concepção de visão poética de Murilo Mendes, encontrada dispersa por vários aforismas de *O discípulo de Emaús*, como um olhar à *revelação* do mundo. Além disso, possibilita uma maior compreensão de

⁵⁴ Versos retirados de “Poema presente”, “Poema antecipado”, “A noite e suas operações” e “A ceia sinistra”.

determinadas imagens muito ricas do poeta, como a antropomorfização do Tempo que tomba em “Aproximação do terror”⁵⁵, por exemplo.

Essas considerações nos levam a reforçar a necessidade de um conhecimento prévio deste *código dos códigos*, para uma compreensão mais aprofundada de muitas das metáforas, imagens e mesmo alguns procedimentos estéticos da obra muriliana, escrita sob o signo de sua poética essencialista. É nessa perspectiva que podemos tomar o livro bíblico da *Revelação* como uma espécie de gramática escatológica (FRYE, 2014, p. 269) para as imagens apocalípticas de sua poesia. Uma compreensão tipológica dos símbolos escatológicos pode nos fornecer pistas para uma leitura mais precisa de imagens muito recorrentes nas obras citadas, como o mar e o leviatã, por exemplo⁵⁶. O Leviatã é monstro tipologicamente identificado a Satã e à serpente do Éden, e representa também “todo o mundo decaído do pecado, da morte e da tirania no qual Adão caiu”; deste modo, “segue-se que os filhos de Adão nasceram, viveram e morreram dentro de sua barriga” (FRYE, 2014, p. 330). Como um monstro marinho, o leviatã representa o reino simbólico da água, que, apocalipticamente, representa um estado de existência de caos e dissolução. Dentro desta retórica escatológica, o monstro marinho transforma-se em metáfora estendida do próprio mar, relação que nos remete à profecia no Apocalipse de que não haverá mar após o Juízo Final, tematicamente trabalhada em quase todos os poemas citados.

Deste modo, concluímos, *Sonetos brancos*, sendo composto com um terço de seus poemas girando em torno disso que vimos chamando de solução apocalíptica, sete de seus vinte e dois poemas, e nove sonetos de referência temática bíblica explícita, se nos mostra como um perfeito exemplo dos procedimentos de apropriação deste repertório estético-temático religioso e, por conseguinte, da poética essencialista desenvolvida por Ismael Nery e Murilo Mendes. Contudo, “a religião mais elevada, não menos do que a superstição mais grosseira, chega ao poeta, *qua* poeta, somente como os espíritos chegavam até Yeats, para dar-lhe metáforas para a poesia” (FRYE, 2014, p.66).

Resta, portanto, reafirmar também que abordar a poesia essencialista do poeta de *Poesia liberdade*, levando em conta a sua religiosidade, com a devida importância para

⁵⁵ Este poema, de *Poesia liberdade*, nos permite uma leitura comparativa muito rica com o poema que analisaremos em nosso último capítulo, “Grafito num muro de Roma”, de *Convergência*, no qual, por sua vez, encontramos uma interessante representação antropomórfica da Eternidade.

⁵⁶ O braço de mar em “A ceia sinistra”; o mar furioso de “Tempos duros”; O mar que perde suas folhas em “Elegia nova”; o mar do outro mundo em “O mar”; o mar sem praias de “O tempo”; o mar reduzido que bale inocente em “Janela do caos”, isto só para nos mantermos em *Poesia liberdade*. Quanto ao leviatã, em “O rato e a comunidade”, ele é a própria massa informe dos indivíduos de um tempo incapaz de ver se manifestar a comunhão eucarística que o poeta tanto almeja.

aquilo que ora se demonstra como um projeto ético-estético, não faz desta crítica, uma abordagem religiosa. Como bem exposto por Northrop Frye,

O universo da poesia, entretanto, é um universo literário e não um universo existencial em separado. Apocalipse significa revelação, e, quando a arte se torna apocalíptica, ela revela. **Mas ela revela apenas em seus próprios termos e em suas próprias formas: ela não descreve nem representa um conteúdo de revelação em separado.** (FRYE, 2014, p. 252 – grifo nosso).

Frye remete ainda ao valor de uma maior compreensão do *credo* de alguns escritores religiosos, como uma hipótese de sentido para o crítico que aborda sua obra, embora este deva então ter o cuidado de proceder com uma leitura que se abstenha de impor ao texto analisado a definição de suas próprias hipóteses extraliterárias.

Se o cristianismo deseja identificar a Palavra e o Homem infinitos do universo literário com a Palavra de Deus, a pessoa de Cristo, o Jesus histórico, a Bíblia ou o dogma da Igreja, essas identificações podem ser aceitas por qualquer poeta ou crítico sem nenhum prejuízo a seu trabalho – a aceitação pode mesmo esclarecer e intensificar seu trabalho, dependendo de seu temperamento e situação. **Mas elas não podem jamais ser aceitas pela poesia como um todo, ou pela crítica como tal. O crítico literário, como o historiador, é forçado a tratar cada religião do mesmo modo que as religiões tratam umas às outras, como se fossem uma hipótese humana,** ou o que mais o crítico possa, em outros contextos, acreditar que venham a ser. (FRYE, 2014, p.253 – grifo nosso).

2.2 Fim & Começo

*Figura deste mundo, passa:
Totalitária dança
Preparando o inferno,
Grandes da terra, tremei nas cadeiras blindadas,
Que já vem a cólera santa
Abrindo narinas de fogo
- O fogo original da terra -,
Cólera como invenção e descoberta.*

(Murilo Mendes)

Parece-nos que, a princípio, a temática apocalíptica se esboça na poesia muriliana como espera ou anseio de um eu-lírico atormentado pelas questões da alma, numa expressão próxima à penitência⁵⁷, por meio da qual o mesmo eu lírico se identifica como

⁵⁷ Silviano Santiago chegou a intitular uma versão prévia de seu posfácio à nova edição de *Poemas*, publicada na página do Jornal O Globo, como “Estética da penitência”.

“um réprobo esperando a sentença final” (“Olhar sem tempo”, *O visionário*). Já em *Os quatro elementos*, diante da crescente problematização da condição do homem de seu tempo, o poeta declara: “Esperamos o dia da cólera maior / Quando, ó Cristo, vieres julgar o mundo pelo fogo”, completando com o verso tão ao caráter essencialista, “Quando o céu e a terra descolarem suas bases”, que revela um processo de sobreposição de planos identificando sua poética fragmentária à própria retórica da *Revelação* (ou *Kerygma*, segundo Frye). Em “A danação”, de *A poesia em pânico*, o eu-lírico, tolhido pelo peso do *pecado* (talvez o tropo fulcral de todo este livro) se mostra mesmo como impedido de alcançar a revelação:

Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja:
Os anjos me transportam do outro mundo para este.

Lembramos que o “outro mundo” é o mundo da revelação apocalíptica, a Jerusalém Celestial que será restaurada após o rompimento dos selos, o mundo de totalidade que há de advir com o retorno do Homem ao Jardim do Éden, quando a *figura*⁵⁸ do mundo passar e o tempo da Queda terminar, restaurando-se, assim, a Eternidade. Logo, o Juízo Final, estabelece, em si, uma espécie de *retorno* à condição original.

Quando chegamos à Segunda Guerra, a dimensão apocalíptica adquire traços mais consistentes e, de espera, torna-se paisagem. Em *As metamorfoses*, vemos poemas onde o Juízo Final delinea-se enquanto uma espécie de *moto* pictórico, como, por exemplo, em “Estudo nº 2”, “Encontros”, “Revelação” e “1999”. No auge do conflito, Murilo Mendes parece revestir sua lírica de uma característica específica da visão de mundo escatológica; trata-se da “idéia de que os eventos contemporâneos, se corretamente compreendidos, poderiam ser vistos como ‘sinais dos tempos’ e revelariam a iminência do fim previsto” (McGINN, 1997, pp. 567), num movimento proposital semelhante àquele do que poderia ser chamado gênero apocalíptico de “conferir um maior significado à história, relacionando-a a padrões míticos transcendentais” (McGINN, 1997, pp. 568). Assim é que, já em *Poesia liberdade*, depois da descrição sombria e austera de “A ceia sinistra”, chegamos às magníficas peças de poesia-*revelação*⁵⁹ que são “Poema dialético”, “Aproximação do Terror”, “Maran Atha” e “Janela do Caos”.

⁵⁸ A menção à concepção tipológica do termo figura, confirmando o conhecimento de Murilo Mendes do método de exegese cristã, pode ser encontrada em poemas como “O dia do Escorial” de *Tempo espanhol*, “Poder de Ronda”, também de *Tempo espanhol* e “Penso cólera” de *Poesia liberdade*.

⁵⁹ Ver nota 27; mais uma vez nos remetendo à Frye, notamos que, quanto às classificações que usamos no decorrer do presente trabalho, seu objetivo não é o de “acomodar” poemas em categorias, mas [de] mostrar

Mas é em *Sonetos brancos*, com o arrefecimento das convulsões bélicas, que Murilo Mendes irá desenvolver de modo magistral a sua solução apocalíptica. Do nível da espera, passamos para o nível descritivo-visionário, caracterizado por esta poesia de imagismo surreal, pictórico, agora, num terceiro momento, adentramos ao que se nos mostra como um nível participativo. Em aparente contradição, é exatamente ao experimentar a concisão forçada pela forma fixa dos sonetos, que o poeta escreverá alguns de seus mais belos e inesgotáveis poemas apocalípticos. Cansado de aguardar o troar das trombetas divinas, o poeta visionário irá, ele próprio, dar início ao *Juízo*. Afinal,

Para merecer o rompimento dos Selos
É preciso trabalhar a coroa de espinhos,
Senão te abandonam por aí,
Sozinho, com os cadáveres de teus livros.⁶⁰

*

É sob esta perspectiva que agora analisaremos o soneto que inicia o livro, tentando já, aqui, elucidar mais alguns dos procedimentos poéticos do autor relacionados ao seu projeto essencialista.

O Espelho

1. O céu investe contra o outro céu.
2. É terrível pensar que a morte está
3. Não apenas no fim, mas no princípio
4. Dos elementos vivos da criação.

5. Um plano superpõe-se a outro plano.
6. O mundo se balança entre dois olhos,
7. Ondas de terror que vão e voltam,
8. Luz amarga filtrando destes cílios.

9. Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?
10. Correspondo a um arquétipo ideal.
11. Signo de futura realidade sou.

12. A manopla levanta-se pesada,
13. Atacando a armadura inviolável:
14. Partiu-se o vidro, incendiou-se o céu.⁶¹

empiricamente como arquétipos convencionais são incorporados em gêneros convencionais” (FRYE, 2014, p.454)

⁶⁰ “Janela do Caos”.

⁶¹ As três análises que se seguem (referentes aos sonetos “O espelho”, “O escrivão” e “Lapidação de Santo Estevão”) constituem-se um aprofundamento do texto de leitura previamente efetuada na monografia *Sonetos brancos: Mudança poética e forma fixa. Sobre a trajetória de Murilo Mendes* (2013), onde

Através da leitura de “O Espelho”, podemos ver como a configuração do soneto e seu característico fechamento formal permitiram a Murilo Mendes o desenvolvimento da contenção plástica de sua imagética, sem reduzir-lhe o impacto de estranhamento. Ao invés disto, intensifica-o, visto que a incorporação da forma fechada, em sua clara oposição ao torvelinho centrífugo de suas imagens, acaba por constituir-se em um novo fator de tensão, que é potencializada pelo caráter escatológico da peça⁶².

Embora o poeta tenha intitulado o conjunto de poemas de *Sonetos brancos*, vemos que sua opção pelo *blank verse* (*verso branco*) não resultou, em absoluto, qualquer espécie de opressão à sua inspiração poética. A variabilidade métrica e rítmica (embora, deva-se dizer contida) afasta Murilo Mendes daquele grupo específico de poetas devido aos quais, Haroldo de Campos diz estar a poesia da época atacada pela nostalgia da “restauração” (CAMPOS, 1992, p.52). A escolha por uma forma fixa e com um caráter notadamente flexível serviu ao poeta como um campo de testes, onde buscou este um maior desenvolvimento do controle discursivo e sintático de seus textos, uma maior e mais exata contenção de sua imagética, uma formatação mais sólida dos versos que lhe permitiram um processo de composição mais linear e substantivo, isto tudo, devido à perícia do poeta, sem prejudicar a riqueza semântica das insinuações ou dos oximoros.

“O espelho” é, metricamente, um poema de questionável regularidade, composto, em maior parte, por decassílabos e hendecassílabos. No entanto, o ritmo não apresenta a mesma estabilidade. Deste desvio, porém, uma peculiaridade se evidencia. Tendo as duas primeiras estrofes quase completamente compostas ao ritmo sério e altivo dos decassílabos heroicos (com exceção do primeiro verso, sáfico, do quarto, hendecassílabo e do sétimo, um eneassílabo), uma certa irregularidade rítmica predomina nos dois últimos tercetos, onde, por sua vez, é visível um novo movimento poético, que se inicia nas indagações do nono verso e se desdobra naquilo que, ao gosto da forma adotada, tenta se apresentar, no último terceto, como a chave-de-ouro do poema. Em outro nível, há também entre o tema das duas primeiras estrofes e o das duas últimas, algo ainda como um desdobramento especular temático.

focalizamos fatores diversos, como os desdobramentos da discursividade e da concisão poética na obra muriliana.

⁶² “Ao estabelecer comunicação com a mina profunda do mito para dar significado à história, a literatura apocalíptica introduziu ambiguidade e polivalência, que aumentam o fascínio ao mesmo tempo que agravam a obscuridade [...]” (McGINN, 1997, p. 568).

*

O primeiro verso do poema carrega em si uma imagem de espelhamento que nos remete ao título e traz à mente uma visão de descomunal conflito. Parece-nos que o choque, elevado à potência da amplidão celeste, se nos apresenta, logo de início, como introdutor de uma determinada atmosfera poética. Pode-se reconhecer aqui uma versão do famoso *topos* do *mundo às avessas*, apresentado por Ernst Robert Curtius em seu livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1957). Esse *topos* inclui sempre a figuração de “coisas impossíveis” (desde a existência de um “outro céu” até “o céu contra o céu”). O verso contém a imagem máxima de um conflito que perturba (vira pelo avesso) o universo. No entanto, tudo parece nos indicar que o *mundo às avessas* é exatamente o “outro mundo” do Apocalipse. Há aqui a possibilidade de estabelecermos uma relação entre a imagem do embate celeste no poema com a hipótese exposta por Frye, ao dizer que “o significado essencial da estória da criação parece ser o de um tipo cujo antítipo é o novo céu e a nova terra prometidos no Apocalipse, 21:1” (FRYE, 2004, p. 144). Sob este prisma, o primeiro verso, do primeiro poema da obra, apresentando a imagem do céu, diante do novo céu, já instaura o *pathos* escatológico, que irá perpassar, fundamentalmente, diversos dos movimentos poéticos de *Sonetos brancos*.

Os três seguintes versos apresentam clareza semântica ainda mais intensa, reforçada por sua formatação rítmica, três decassílabos de acentuação regular, em clara e límpida melodia; apresentam também um movimento já deslocado do primeiro verso – constituem em si uma inegável constatação heraclitiana: A presença da morte em todos os elementos vivos. Além disto, a quadra de abertura do soneto estabelece, de pronto, a concepção alegórico-temporal da interpretação figural. Para iluminar a relação, voltemonos para o aforismo 365 de *O discípulo de Emaús*, que estabelece o duplo paradigma temporal do tempo como exílio da Eternidade: “O sentido apocalíptico da vida não implica tanto a preocupação com uma catástrofe a vir, mas sim com uma catástrofe que irrompeu na origem do mundo – isto é, a Queda do homem. O fim está contido no princípio”⁶³ (MENDES, 1994, p. 851).

A clareza semântica apontada nos três últimos versos do primeiro quarteto, no entanto, já não pode ser encontrada na segunda estrofe do poema. Temos um novo

⁶³ Este aforismo pode ter sua interpretação auxiliada através da relação com o aforismo 290, citado na nota nº 40.

movimento no quinto verso (“Um plano superpõe-se a outro plano”) que a princípio desponta independente do exposto na primeira estrofe – *a princípio* porque com a continuação da leitura veremos definir-se aqui um específico eixo de ligação que nos auxiliará com a interpretação do texto, remetendo-nos, por sua vez, à capacidade da poesia, tão evocada por Murilo Mendes, de se configurar em um centro de convergência dos múltiplos planos da realidade (uma das metas da poética essencialista).

Na frase que se desenvolve paralelamente nos versos 6, 7 e 8, é inserido no poema um personagem. Os versos nos descrevem uma cena, com grande teor imagético figurativo, de alguém a observar o mundo... o mundo em conflito insinuado pelo primeiro verso aqui se desvela em toda sua tensão (“Ondas de terror que vão e voltam”) e no desalento que expõe ao observador (“Luz amarga filtrando destes cílios”). Ademais, notemos que aqui também encontramos o jogo de espelhamento indicado no primeiro verso. Há na configuração sintática destes versos uma indefinição sobre qual o verdadeiro objeto da frase: o mundo ou os olhos que o observam⁶⁴.

Seriam de Deus os dois olhos que observam o mundo? Ou trata-se de uma prefiguração da interessante abertura do soneto “O filho pródigo”, quando, deixando clara a alegorização tipológica, o eu lírico se transubstancia num Cristo que “à beira do antiuniverso debruçado” observa a arquitetura do tempo? Notamos que se trata daquilo que é visto, de uma espécie de cena observada por alguém. Mas, por quem? Temos os enunciados, “entre dois olhos”, do sexto verso e “Luz amarga filtrando **destes** cílios”, no qual grifamos *destes*, pois esse elemento mínimo do pronome demonstrativo estabelece a relação entre os dois enunciados e também com o autoquestionamento exposto no primeiro terceto do soneto, “Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?” Assim, no desdobramento desses aos versos 10 e 11 (“Correspondo a um arquétipo ideal. / Signo de futura realidade sou”), vemos esboçado novamente o “*u-topos*” da Eternidade, de onde o preenchimento da figura do poeta seria capaz de observar a *figuração* de si próprio no *drama* do tempo⁶⁵.

É aqui que o quinto verso adquire o caráter determinante de eixo de ligação citado anteriormente, depreendendo-se dele que talvez a superposição dos planos se refira diretamente ao salto que se dá dos três últimos versos da primeira estrofe (plano universal,

⁶⁴ Por simples acréscimo, talvez aqui ainda seja útil nos lembrarmos também da aproximação etimológica entre olhar (*specere*) e espelho (*speculum*).

⁶⁵ Como já mencionado, há uma evidente relação entre estes versos e o aforismo nº 754, de *O discípulo de Emaús*, no qual podemos ler a sentença tipológica: “O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis” (MENDES, 1994, p. 891).

macrocósmico) para o sexto verso e o desdobramento do poema (em um plano pessoal, microcósmico) – pra ser mais exato, a oposição se estabelece entre o plano da Eternidade desvelado pela consumação do Juízo Final que se descortina aos olhos do poeta (ou aos olhos de Deus? – não seriam, por sua vez, os olhos de um demiurgo, os olhos dum poeta?) e o plano da realidade histórica tomado pelas “ondas de terror”.

No último terceto do poema encontramos novamente o caráter conflituoso da composição. A escolha dos símbolos da “manopla” e da “armadura” em uma imagem de opressiva devastação leva-nos, mais uma vez, à realidade contextual da época da composição⁶⁶; não há dúvida de que se trata de termos com declarada referência bélica, embora de um registro que mimetiza uma imagística solene. Ainda assim, somos levados a nos questionarmos quanto à significação dos termos. De que “armadura inviolável” fala o poeta? Seria talvez a “couraça do céu”, de que fala o eu-lírico em “Poema estático”, de *Poesia liberdade?*

Nesta passagem, encontramos o intento do autor de atribuir uma determinada primazia da discursividade em relação à obscuridade que suscitam as invocações do poema. Os dois pontos que encerram o décimo terceiro verso revelam a intenção do poeta de finalizar o poema segundo o clássico esquema do soneto de encerrar-se com uma chave-de-ouro. No entanto, o verso 14 (“Partiu-se o vidro, incendiou-se o céu”) não reduz, em definitivo, a nebulosidade do poema. Podemos interpretar que o vidro que se parte com o ataque da manopla seja o do espelho que se revela no título. Mas que espelho é este? Vemos também, aqui, que o poema se encerra segundo a configuração de espelhamento que observamos no primeiro verso do poema e também nos três últimos versos do segundo quarteto. O céu tumultuoso que se apresentara no início retorna, agora em chamas – o que dá à configuração do poema uma formatação dialética onde o final se encontra com o início, justificando-o – assim como o futuro se encontra no passado, conforme exposto nos versos 2, 3 e 4 da primeira estrofe; também é válido ressaltar que é através dos versos 2, 3, 10 e 11, que podemos vislumbrar o exercício de abstração espaço-temporal que define a poética essencialista, conforme a filosofia de Ismael.

Nesse poema, podemos encontrar um movimento daquilo que tomamos como implicações do projeto essencialista do autor nos procedimentos estruturais de sua

⁶⁶ Para reforçarmos a conotação opressiva e contextual do termo, veremos como ele retorna, alguns anos mais tarde, no poema “Motivos de Ouro Preto” de *Contemplação de Ouro Preto* (1954): “Que pode o Anjo ante a angustura do homem / E a força da caveira desarmada / [...] / Que pode o Anjo ante **a manopla imóvel**, / Ante a pátina da morte em Ouro Preto? / *Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie Eleison*” (**grifo nosso**).

poética. O espelho e sua imagem conotativa de retorno, que dá ao poema o desenvolvimento circular favorecido pela forma fixa, é também título de um poema de teor escatológico de *Poesia liberdade*⁶⁷, e a ideia do final contido no princípio, advindo desta concepção temporal tipológica, é desenvolvido pelo poeta ao longo de toda a sua trajetória como uma espécie de princípio estruturador.

É assim que encontramos um poema intitulado “Fim e Princípio” (também um poema de caráter apocalíptico) no “Livro Segundo” de *O visionário* e outro com o mesmo nome e o mesmo tema em *Tempo e Eternidade*. E ainda um terceiro com o mesmo nome e tema fechando a obra *Os quatro elementos*. O motivo é ainda retomado no poema “Círculo” de *A poesia em pânico*, que, além do mais, se encerra com um outro poema escatológico intitulado “Começo”. O livro *As metamorfoses* traz, também ao final, o poema “Iniciação”, onde o tema também é claro nos versos “Para o juízo final, / Novos mundos já se formam” e, no livro seguinte, *Mundo enigma*, é também no final que Murilo deposita a semente da Revelação⁶⁸. A fórmula poderá ainda ser encontrada no terceiro verso do poema “Repouso”, de *Sonetos brancos*. E mesmo no último livro de poemas publicado em vida do autor, *Convergência*, o tema está lá, em “Final e Começo”, que fecha a primeira parte da obra, mas que é, também, praticamente o mesmo poema que a abre sob o título de “Exergo”⁶⁹. No próximo capítulo ainda deveremos nos ater sobre a questão da recorrência dessa fórmula em *Convergência*.

2.3 A Escrita incessante

⁶⁷ O Espelho

Não surge mais a forma humana,
Nem o gesto de se vingar:

Não se enxerga mais, – se ouve!
Não se mira mais nem o morto
Na primeira comunhão,
Debruado de esplendor,
Ou na bicicleta do sol:

Mas se ouvem, claras, cristalinas,
Campainhas de cristal
Despertando a eternidade
Que recusa a forma humana
Cansada de grito e gesto;
Despertando a eternidade.

⁶⁸ “As asas da semente”.

⁶⁹ Penso que algo poderia ser dito sobre possíveis aproximações deste motivo tão frequente na poesia muriliana com a ideia do “eterno retorno” de Friedrich Nietzsche.

Como já foi dito, podemos considerar que a poesia de caráter religioso é predominante no âmbito de *Sonetos brancos*, no entanto, mais uma vez gostaríamos de frisar que esta dimensão religiosa se apresenta aqui de modo muito mais contido e mesmo vinculado a um exercício reflexivo que não se impusera na composição dos poemas de *Tempo e Eternidade*, por exemplo, de maneira que, em momento algum, essa dimensão se torna, na obra escrita após a guerra, de cunho doutrinário. À maneira de outro soneto que analisaremos, “A Lapidação de Santo Estevão”, em “O Escrivão” também encontramos um episódio específico que servirá de *moto* ao labor lírico do artista, que, como veremos, também aqui, se utilizará do referencial bíblico para lançar mão de um apelo de esperança à condição do homem de seu tempo. Trata-se de um exercício de apropriação imagística que em muito se aproxima daquilo que o poeta alcança em “A tentação”, por exemplo, ao interpelar *cara-a-cara*, de modo lírico, e quase herético, o objeto de sua devoção. Entretanto, a dicção elevada, que auxilia a contenção de toda a obra, aqui também se impõe diante da *prece* do poeta.

Em “O Escrivão”, estamos novamente diante de um poema que se apresenta sob a tônica apocalíptica. Mas aqui, ao invés de uma simples referência, um empréstimo visual, uma nota de alerta ou motivo de esperança pela fé, o poeta, que nunca viria a se contentar com uma simples reprodução de seus dogmas – assim como, também em *Sonetos brancos*, virá a materializar o desejo corporal do reparador abraço de Jesus (“Ao Cristo crucificado”) –, se põe ao lado do exilado profeta João para lhe incentivar, ao *pé do ouvido*, a escrita do final restaurador do próprio livro do *Apocalipse*.

*

O Escrivão

1. Ressoam graves no ar os silêncios da noite.
2. Escrivão no mundo-Patmos exilado,
3. Escreve. Escreve a distribuição da fome,
4. O homem quebrando o seu divino molde,

5. O labirinto do mal aberto a todos,
6. O enxerto de almas em animais bifrontes,
7. A marcha da multidão procurando sua forma,
8. E as tesouras da morte em movimento.

9. Mas, já que a posição do homem é vertical,
10. Não pode ficar deitado na sua pedra,
11. Tem mesmo um dia que ressuscitar,

12. Escreve o novo céu e a nova terra,
13. O *kyrios* pela sua cruz vitoriosa
14. Tudo reinventando. Escreve, escreve.

Também neste soneto podemos vislumbrar a preocupação do poeta com a contenção discursiva de sua poesia. Ao mesmo tempo, podemos visualizar aquilo que José Guilherme Merquior, em seu artigo “À beira do antiuniverso debruçado” (1990), apontara como uma nova direção clacissizante assumida pelo poeta a partir de *Sonetos brancos*; visto que aqui o fenômeno se dá não apenas através da infiltração de termos de uma formalidade elevada, como em muitos dos outros poemas do livro, mas se estende pela sintaxe, pelos recursos de uma imagética visionária, como são as referências ao texto bíblico e à mitologia helênica e, também, pelo arquivo formal do tom e do léxico empregado.

É, dentre os sonetos da obra, um dos mais irregulares em sua métrica e, diríamos, até mesmo em seu ritmo, que, no entanto, é impregnado pela musicalidade dissonante do autor. A leitura do soneto ressoa uma bela, intransigente, como seu próprio caráter semântico, e peculiar melodia, alcançada pelo ousado jogo de aliteração das consoantes nasais (“ressoaM; silêNcios; Noite; MuNdo-PatMos; foMe; hoMeM; quebraNdo; diviNo; Molde; labiriNto; Mal; eNxerto; alMas; aNiMais; bifroNtes; Marcha; Multidão; Morte; MoviMeNto; etc.) e sincopado pela sonoridade estalante das consoantes vibrantes recorrentes (gRaves; escRivão; escReve; distRibuição; quebRando; bifRontes; pRocurando).

“O Escrivão”, à maneira de “O Espelho”, apresenta em seu primeiro verso um movimento isolado que tem como uma de suas finalidades a introdução ao clima imagístico da composição. “Ressoam graves no ar os silêncios da noite” nos mostra, de antemão, certo direcionamento imagístico-formal. À maneira muriliana, as boas-vindas já se apresentam pautadas em interessantes contradições sensíveis: não são os sons que ressoam, graves, pela noite, mas os silêncios. Entretanto, comedimento e silêncio não se encontram, num primeiro momento, no panorama descortinado pelo poeta (como nem poderia o ser numa obra de temática apocalíptica – visto que esta vislumbra no caos o seu princípio ordenador). O poema é repleto de imagens estrepitosas, como “a distribuição da fome”, “o homem quebrando o seu divino molde” e praticamente todo o segundo quarteto, tomado por animais e multidões, de modo que o que se insinua aqui, neste verso inicial, é a gravidade dada pelo poeta à possibilidade reparadora advinda do Apocalipse, que

aquele tão ardorosamente estimulará à escrita. São estas as palavras que ninguém ouve em meio à multidão agônica dos homens de então. É este o silêncio que o poeta faz ressoar seriamente, de modo que já a formatação sintática do primeiro verso, com o uso do sujeito posposto, reforça o estilo grave que, por sua vez, na totalidade do poema, se imporá ao impulso fragmentário na imagística da composição.

O segundo verso traz a chave para a compreensão do prisma bíblico que engatilha o poema. Pois é sabendo que o apóstolo João Evangelista foi exilado, devido perseguição religiosa, na ilha grega de Patmos, que poderemos identificá-lo como sendo o *escrivão* à que se refere o autor e que dá título ao soneto. No entanto, devemos apontar que a figura que o poeta expõe (o *mundo*-Patmos) denota um oximoresco recurso que visa agregar à exclusiva localização de Patmos (um *exílio* para o apóstolo) o caráter de abrangência do termo mundo, dando a entender o imenso alcance que possui a inspirada visão do apóstolo-*escrivão*. O verso se desdobra, pelo uso do *enjambement*, ao terceiro, no qual, através do emprego da forma imperativa afirmativa do verbo *escrever*, no presente indicativo, o poeta apresenta o movimento que configurará o desenvolvimento do poema da segunda metade deste quarteto até o final do segundo. Trata-se de um movimento narrativo que descreve o produto da escrita do apóstolo, que se nos apresenta como uma síntese descritiva do caos apocalíptico. E é este mesmo caráter narrativo-descritivo que funcionará, também, como condutor formal ao impulso fragmentário dos versos do soneto.

Do terceiro ao oitavo verso do poema é delineado, fragmentariamente, e através de um campo imagético tomado das páginas descritivas do livro apocalíptico, com seus simbólicos monstros e animais fantásticos, um terrível e sombrio panorama, onde o poeta parece reconhecer as mazelas de seu próprio tempo. A fome e a ignorância na miséria (versos 3 e 4); a maldade e aparente desumanização do ser ante o terror daqueles tempos de guerra (versos 5 e 6), aqui também somos levados a considerar a conotação de espírito ou caráter inconstante e volúvel que é agregada ao termo bifronte; a sensação de deslocamento, de falta de sentido, que assola seus contemporâneos (verso 7) e o espectro soberbo e obscuro da morte que se põe sobre a história (verso 8).

Nesse último verso do segundo quarteto, a classicização lírica se dá ainda em outro patamar. Trata-se do uso da figura “clássica” das Moiras, oriunda da mitologia grega: as três irmãs fiandeiras que regiam o destino dos deuses e da humanidade; dentre as quais era Átropos, que ao lado de Cloto e Láquesis, quem, com sua tesoura, cortava o fio que delimitava a vida dos homens. É válido notar ainda que, embora aqui singela, tal

recorrência aos *topoi* de mitologias clássicas em estreita relação simbólica com os mitos cristãos também ressalta a aproximação da lírica muriliana à poesia de T.S. Eliot.

Nos dois tercetos do soneto se dá o movimento final da composição. Após finalizar o último quarteto com a imagem da morte se espalhando pelo mundo, o poeta reforça, no décimo verso (“deitado na sua pedra”), a ideia da morte do homem. De certo modo, o primeiro terceto destoa do tom grave dos quartetos, mas guarda a coerência de “síntese descritiva”. Partindo da condição da morte, a ressurreição é apresentada de modo surpreendente, desconcertante, com uma leve inflexão humorística, mas tão nítida nos três versos que vence qualquer hesitação interpretativa: “Mas, já que a posição do homem é vertical. / Não pode ficar deitado na sua pedra. / Tem mesmo um dia que ressuscitar”. Em primeiro lugar, temos a adversativa e seu movimento de contraste com os versos anteriores. A seguir, a conjunção causal (“já que”) introduz uma aparência de lógica ou de argumentação. Deste modo, a estância apresenta uma dissonância em relação ao tom grave ou solene anterior e também oposta a qualquer formulação mais fundamentalista em relação a seu tema.

Até mesmo o emprego coloquial de “tem” no último verso contribui para a quebra da dicção solene do poema. Mas reforçemos que é esta a conotação do Apocalipse que o poeta põe em evidência, a da ressurreição. Quando após a extraordinária batalha descrita no capítulo 19 do livro bíblico, nos mil anos durante os quais o Diabo ou Satanás ficará acorrentado, se dará a primeira grande *ressurreição* onde se preparará o julgamento final para a instauração da Jerusalém Celestial (a nova terra), onde não haverá mais noite e tudo será iluminado pela glória de Deus (o novo céu). Os símbolos apocalípticos se inter-relacionam de maneira muito rica, de modo que o poeta frequentemente salta em seus textos das metáforas da ressurreição dos mortos para a restauração do *jardim*, ou da “Galiléia Eterna”, como no terceto final do soneto “A Ressurreição”.

Voltando a nosso texto, notemos que, aqui, o último terceto constitui um retorno ao tom da abertura. Neste ponto é que o poeta se coloca incentivando o escrivão para a conclusão de seu livro revelador, numa angustiante ânsia de que os tempos mudem e possa o poeta vislumbrar a vitória de seu Cristo, referido através do termo grego *kyrios* que significa senhor, soberano. A escolha do termo reflete a nobilitação da léxis à qual nos referimos anteriormente, fator ainda reforçado neste segundo terceto pela configuração sintática dos últimos dois versos que, através da anteposição do predicado, revestem o apelo final do poeta com uma singular elevação dítica.

O décimo segundo verso, em si só, apresenta a chave da interpretação tipológica que configura a abstração temporal do poema, interpretação segundo a qual, devemos lembrar, “o significado essencial da história da criação parece ser o de um tipo cujo antítipo é **o novo céu e a nova terra** prometidos no Apocalipse, 21:1” (FRYE, 2004, p. 144, **grifo nosso**). Essa perspectiva alinha, num mesmo eixo dentro da ação poética três dimensões distintas, aquela da escrita do poema, a do tempo do *escrivão*, e ainda o instante de *preenchimento* da revelação, quando Cristo, com sua cruz vitoriosa, tudo *reinventará*; esses três níveis por sua vez, diferenciam-se do entrecruzamento de tempos que encontraremos em *Convergência*, por tecerem entre si uma certa linearidade específica, aquela do *drama* do Tempo cristão, ou a história da Queda.

De qualquer maneira, essa exortação final do poema não deixa de nos remeter também a outros momentos da trajetória do autor. Não é outro o apelo do eu-lírico quando encerra o poema “A peregrinação”, de *Parábola*, com o verso “Acaba logo, ó mundo; ó Cristo, vem depressa”. Tal ânsia por ver instaurado o momento da revelação nos aponta para um outro *espelhamento* entre o posicionamento do poeta e o do *escrivão*, ambos, então, *pintores*⁷⁰ do Apocalipse.

Ainda quanto à contenção discursiva, podemos considerar que os termos “molde”, “forma”, “posição” deixam entrever este padrão de ordenação que aos poucos se impõe aos procedimentos composicionais do poeta; assim como Haroldo de Campos, em “Murilo e o mundo substantivo” (1992), deixara notar a incrível recorrência de termos que denotam rigor e ordenação ao longo da obra *Tempo espanhol*.

Através dessa análise de “O *escrivão*” e com o respaldo da leitura, que faremos a seguir, de “A lapidação de Santo Estevão”, podemos perceber como a religião do poeta também se configura como um dos fatores de ordenação e sustentação para os movimentos reflexivos de suas composições, de modo que sua devoção parece consistir-se numa indagação constante que se reflete em seu exercício lírico, de onde depreendemos o quão tênue é a linha que separa, para o autor, seu ofício poético e sua prática religiosa. Como disse José Carlos Barcellos, em seu artigo “Fé Cristã e crise do sentido: da atualidade teológica de Murilo Mendes”:

Para Murilo, [...], a revelação em Cristo apresenta-se antes como pergunta que como resposta. Afirmar a fé cristã implica, portanto, afirmar a inquietação e o mistério e não se descartar deles. Se há alguma resposta possível, esta é apenas a da esperança, **que se configura numa escrita incessante**, numa luta com

⁷⁰ No sentido de delineadores de um sistema imagístico escatológico.

Deus através da noite, até que ele queira nos abençoar [...] (BARCELLOS, 2004, p. 120 – **grifo nosso**).

Interessante seria ainda ressaltar que, quando pensamos nestas apropriações do poeta como procedimentos de intertextualidade, podemos aproximar a leitura desse soneto com os desdobramentos líricos que abordaremos no próximo capítulo. Mesmo quando o poeta muda sua ênfase referencial do *código dos códigos* para a *arte como código*, não será de todo diferenciado o jogo de imagens que Murilo utilizará, por exemplo, quando, em seus *murilogramas*, ele insere o seu eu-lírico no texto dos autores abordados, como faz com o cavalo de Troia em “Murilograma a Oswald de Andrade”, ou, de modo mais explícito, em “Murilograma a C.D.A.”. Do nosso ponto de vista, este seria um dos procedimentos trabalhados pelo essencialismo do poeta que, entretanto, se atualiza constantemente em sua poesia. Acontece que, da tésseira da história, a superfície sobre a qual escreve suas letras de fogo, e da qual retira os elementos com os quais faz arte com a tinta da eternidade, sua poesia passa a ser trabalhada na tésseira da arte, na qual passa a inscrever a eternidade com a tinta da história. Uma questão de ênfase e perspectiva, mais que de ruptura ou desconstrução.

Ainda na obra seguinte, *Parábola*, Murilo Mendes irá retomar o tema do escrivão do Apocalipse, no belo poema “São João Evangelista”, uma incrível peça de caráter pictórico em que a força do elemento *surreal* muriliano eleva à última potência as imagens da descrição bíblica do poeta, em versos únicos como “Pela ternura do fogo sustentado”, ou “Força que ordenha o trovão”.

2.4 A poesia essencial

Primeira etapa da aventura da poesia – organização da matéria poética, dos elementos de conhecimento biológico, podendo ser empregados todos os meios que se acham ao nosso alcance, inclusive os meios mecânicos; segunda etapa – penetração na ordem sobrenatural, que começa no amor e na caridade, até atingir o plano supraterrrestre: este nos dará a plenitude do nosso ser definitivo, conforme as revelações de Jesus Cristo, o poeta máximo, pois pregou a poesia que não muda, a que resiste a todos os preconceitos, a todos os modismos – enfim, a poesia dos grandes temas

necessários à conservação da unidade do homem, a poesia 'essencial'.

(Murilo Mendes)

Neste ponto já pudemos perceber como a reflexão religiosa do poeta e sua ânsia por ordem reverbera na imagética e na escolha temática de sua obra nos momentos mais conflituosos de sua época. Façamos agora uma análise de mais um dos sonetos do livro para que possamos compreender, com maior segurança, como se sucede aquela abstração espaço-temporal que o poeta classifica como movimento estrutural da poética essencialista. Procedimento empregado esparsamente ao longo da trajetória que vimos apontando, a abstração temporal essencialista pode ser mais facilmente apreendida através da forma extremamente dialética que toma em alguns dos sonetos brancos, qualidade sem dúvida favorecida pelo desenvolvimento lírico característico desta forma fixa. A epígrafe deste tópico busca novamente reforçar a quase completa indistinção do autor entre poesia e ofício religioso durante os anos em que esta concepção poética predominou em suas composições – em outras palavras, pode-se dizer que a ênfase religiosa característica do momento essencialista do poeta estende-se do repertório imagético à sua própria noção de poesia.

A Lapidação de Santo Estevão

1. Contempla, amada, a lapidação do homem:
2. Sabes dizer de onde vêm as pedras?
3. Sentimos, palpamos uma zona hostil
4. Visitada de pássaros que à noite

5. Nos bicam em sonho, pois ninguém repousa.
6. Quantas pedras movemos diariamente!
7. O salmo de louvor seca nos lábios,
8. E, já o inferno aberto à nossa roda,

9. Dando a mão aos espíritos do ar
10. Nós tecemos o véu da iniquidade.
11. Ao tempo imediato dedicamos

12. O fervor que só Deus mereceria.
13. Lapidamo-nos um ao outro, impiedosos:
14. Lapidando Estevão, a nós próprios lapidamos.

Se o soneto, “A Lapidação de Santo Estevão”, é um dos poemas de *Sonetos brancos* de explícito cunho religioso, a peça também se faz, por sua vez, mais um dos claros

exemplos de como a dimensão reflexiva do autor se coaduna, de modo tão singular, à temática religiosa.

Trata-se de um soneto metricamente ainda mais irregular que os outros analisados neste trabalho. No entanto, aqui, uma maior concatenação dissertativa é o que assegurará ao soneto sua relativa fixidez. Dois versos se mostrarão decisivos para a compreensão e o encadeamento do texto. Trata-se do primeiro verso do quarteto inicial e do segundo do último terceto. Ambos os versos, finalizados com os dois pontos, servem de lastro discursivo aos movimentos do poema. No primeiro deles (“Contempla, amada, a lapidação do homem:”), temos realmente a introdução da peça; o movimento de abertura do texto que expõe aquilo que será descrito ao longo do soneto: “a lapidação do homem”. Já no 13º verso (“Lapidamo-nos um ao outro, impietosos:”), teremos uma revolução de órbita, trata-se de um salto contemplativo, onde aquilo que foi exposto nos versos anteriores e, principalmente, antecipado no verso nº 11 (“Nós tecemos o véu da iniquidade”), tomará outra dimensão⁷¹. O mais importante neste apontamento é a constatação da preocupação do autor com a concatenação dos versos ao longo do soneto. Veremos como se dá este desenvolvimento poético que se mostrará, posteriormente, um movimento deveras recorrente na obra do poeta – a especulação metafísica (sempre amparada – ou atada – pela plataforma dogmático-religiosa do poeta) a partir de um determinado tópico histórico ou cultural, neste caso, em específico, a execução de Estevão. É importante ressaltar que, ainda que encontremos aqui esta espécie de ofício alegórico essencialista, mimetizado também naquele salto exposto na leitura de “O espelho”, onde o poeta visionário será capaz de apreender dos fatos específicos (o plano microcósmico) as verdades universais (o plano macrocósmico) de seu dogma de esperança, tanto a contenção discursiva e imagética, quanto o referencial topológico que predominará na obra posterior do poeta já se encontram aqui em experimentação.

Mas de que se trata essa *lapidação do homem*? Sem a indicação do título, talvez fôssemos tentados a priorizar a denotação do verbo *lapidar* tomando a obra como uma descrição visionária da lapidação, ou aperfeiçoamento, da consciência do ser humano. No entanto, já no título do soneto, aqui se imprime o obscuro e violento aspecto característico desta sentença de morte tão cruel e impressionante: o apedrejamento. Dentre os poemas da obra de declarada referência religiosa como “A Visitação”, “José”, “A ressurreição” e “Isaac ao sacrifício”, “A lapidação de Santo Estevão” possui,

⁷¹ Temos aqui novamente o movimento de sobreposição essencialista: “o fim está no princípio”.

comparativamente, a atmosfera mais tensa e obscura, fundando os alicerces de seu questionamento poético em um fato de densidade amarga e sombria – sem que isto implique obscuridade semântica ou sintática. Trata-se da execução por apedrejamento do protomártir da fé cristã, condenado por blasfêmia pelas autoridades judaicas entre 34 e 40 d.C.

No entanto, o que vemos no poema é que o fato histórico, de cunho hagiográfico, sobre o qual irá se erguer, mantêm-se na superfície do texto; sendo incitado pelo título do mesmo, só irá ressurgir nos dois versos finais do soneto, já servindo, aqui, como plataforma para a indução da constatação mais ampla do poeta.

Com a indagação do segundo verso, o poema se envereda pelos descaminhos da psique humana. Ao questionar sua amada sobre a origem das pedras que atingem o mártir, o poeta insinua, nos três versos seguintes, uma procedência interior para os gestos do ataque. Estes versos delineiam uma imagem rica, à maneira visionária do poeta. O eu-lírico aponta para uma zona hostil que “sentimos” em nós mesmos. Visitada, à noite, por tormentosos pássaros que nos bicam, privando-nos de nosso repouso. Esse ataque contínuo dos pássaros nos remete a uma adaptação do tema de Prometeu, diga-se de passagem, tema recorrente na obra do poeta. Murilo Marcondes Moura, em seu livro já citado, chega a dedicar todo um tópico para a exposição do mesmo⁷². Marcondes Moura apontará aí para uma determinada figuração do tema na obra muriliana que, acreditamos, relaciona-se com o soneto em questão. Analisando o poema “Natureza” de *Mundo enigma*, o crítico associa à figuração do tema de Prometeu a ideia de “‘vocação transcendente’ do homem”, relacionada à procura do divino no humano e vice-versa, como uma das “principais orientações prometeicas do poeta”. (MOURA, 1995, p. 118). No soneto, em particular, essa transcendência é resultante da própria autoanálise que será desenvolvida liricamente. Ainda quanto a estes versos, ao acrescentar que é em sonho que nos bicam tais pássaros, o poeta ratifica a tendência a um caráter onírico na sua poesia do período, insinuado ao final do quarto verso com a referência à noite. Isto nos permite traçar, pela tangente, uma analogia à caracterização dada à consciência humana por

⁷² Trata-se do tópico “O tema de Prometeu na obra de Murilo Mendes” In: MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes: A poesia como totalidade**. São Paulo: Edusp, 1995.p. 121 – 135.

Augusto dos Anjos em seu poema “O Morcego”⁷³, deixando claro sua devida distinção, qual seja, a do caráter religioso da consciência que delineia Murilo Mendes.

No sexto verso, com sua melodia murmurante decorrente do jogo das consoantes nasais e da variação da oclusiva vozeada [p] para as desvozeadas [d], o poeta expressa o reconhecimento de si enquanto agente contínuo desta lapidação do homem (“Quantas pedras movemos diariamente!”), pois, além aos obstáculos que se nos apresentam dia a dia, esta passagem não deixa de nos remeter à famosa citação de Jesus no evangelho de João quando do apedrejamento de uma adúltera: *Aquele que nunca pecou, que atire a primeira pedra!* A exclamação nos passa uma ideia de assombro, surpresa; nunca é fácil constatar a própria falta. Impressionante notarmos o quanto a melodia do verso se afina com a expressão semântica de movimento e continuidade (diariamente) através de seu ritmo ondulatório. Deixemos claro que já aqui o eu-lírico manifesta exclamativamente o movimento de *reconhecimento* interiorizante que se desenvolve no poema.

Em seguida temos, nos dois últimos versos do segundo quarteto e nos dois primeiros do primeiro terceto, um único período, um desdobramento da exclamação de assombro da oração anterior. Ante o reconhecimento de nossa própria culpa, o poeta aponta, no sétimo verso, a contraposição entre a dedicação ao “tempo imediato” (o mundano, o material) e o “fervor que só Deus mereceria”, pois, para o louvor os lábios se secam. A conjunção que inicia o verso seguinte mais uma vez leva o poema ao patamar figurativo. Trata-se de mais uma constatação. Desta vez se ergue o poeta ao nível espiritual. Não é nada menos que o Inferno que se abre à sua volta. Tal é a condição do poeta e do ser humano de seu tempo (podemos pensar na apóstrofe do verso inicial como um convite ao leitor figurado na máxima expressão de afeto do eu-lírico – sua amada) que não enxerga outro resultado a não ser a própria corrupção do ser. O poeta faz uma referência aos espíritos do ar, imagem encontrada em diversas e distintas tradições, como os espíritos elementais, os gênios gregos, etc., além de conotar também a efemeridade do hedonismo que o eu-lírico condena. Para o poeta católico, embora toda a influência pagã que podemos encontrar ao longo de sua obra, tais entidades figuram aqui sob uma perspectiva maléfica, trata-se, a seu ver, de influências e tendências negativas, que encaminham o ser para a tecelagem do véu da iniquidade.

⁷³ “A Consciência Humana é este morcego! / Por mais que a gente faça, *à noite*, ele entra / Imperceptivelmente em nosso quarto!” In: ANJOS, Augusto dos. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. – **grifo nosso**.

No *enjambement* dos versos seguintes se desenvolve uma próxima constatação. Trata-se, de certo modo, do próprio motivo da afirmação anterior, pois é nesta dedicação, indicada pelo poeta, ao tempo imediato (e aos espíritos do ar) que se torna injusto o homem, tecendo, com “O fervor que só Deus mereceria”, aquele doloroso véu. E é também justamente nestes dois versos que se inicia a circularidade do eixo que engata o exercício intelectual/espiritual da abstração espaço-tempo, visto que esta técnica visa, “essencialmente”, sobrepor relações espaço-temporais em uma estrutura de planos múltiplos, que possibilitaria a consideração dos atos do presente perante relações causais de outras esferas temporais; donde, partindo de um fato histórico (no caso uma menção de cunho hagiográfico) do primeiro século depois de Cristo, o poeta se volta para a condição presente na esperança de que o futuro se mostre diferente daquele que se insinua em “Finados”, por exemplo.

Os dois últimos versos do soneto seguem o mesmo direcionamento de “O espelho”. Como apontado no início da leitura, no 13º verso, em uma formatação ao estilo de chave-de-ouro, o poeta apresenta a derradeira constatação do poema. Partindo da contemplação da “lapidação do homem” (1º verso) e da conseguinte autoanálise que se desdobra em uma confissão de caráter espiritual, estruturalmente esboçados em uma descrição pictórica seguida de uma asserção reflexiva, temos aqui o salto definitivo. Essa constatação final – a impiedade com a qual o homem apedreja seu irmão –, servirá de trampolim para o retorno do poema ao seu mote. Pois, aqui completando a formatação de sobreposição à que tende o pensamento escatológico e a reflexão essencialista, o poeta se volta ao fato histórico para dele depreender uma constatação que abrange toda a humanidade.

Apedrejando o Santo, “a nós próprios lapidamos”, pois já apontara o poeta, no decorrer do poema, a origem interna das pedras que atiramos. Além do que, no décimo terceiro verso, podemos vislumbrar esta ponte que o poeta ergue sobre a história. Pois aqui, dentro de seu contexto de época, podemos assinalar nesse verso, além de seu caráter moral, que evoca a fraternidade cristã (o *amai-vos uns aos outros*), o próprio contexto histórico da segunda grande guerra, de modo que o verso espelha uma dualidade conotativa entre o real e o ideal, procedimento caro ao poeta visionário e sua concepção de supra-realidade. O que vemos é que o poema todo se desenvolve através de uma sequência dissertativa, de alta discursividade, sem perder a pungência de sua atmosfera imagística, que, beirando o *surreal*, se vincula à história e a iluminação da consciência do homem de seu tempo.

*

Ao lado de “A lapidação de Santo Estevão”, “O filho pródigo”, “A ressurreição” e “José” se configuram como exemplos claros do exercício lírico do essencialismo. Nestes sonetos nós encontramos a justaposição de eventos e temas que perfaz o pensamento tipológico da poesia muriliana. Procedimento linguístico estrutural dessa lírica que, através de uma sobreposição intertextual de imagens, ideias e eventos, busca ressaltar conexões dogmáticas e uma relação significativa dita *essencial*. A figura da lapidação do mártir é *preenchida* pela impiedade dos homens de seu tempo. Já em “O filho pródigo”, A parábola de Jesus serve de *moto* para uma reflexão amarga e decisiva sobre a condição do eu-lírico, como veremos adiante.

Em “A ressurreição”, o vigésimo capítulo do evangelho de João é intercalado entre uma evocação escatológica do Cristo no primeiro quarteto e, novamente, no último terceto, uma reflexão que emparelha o evento bíblico com a condição do eu-lírico e aqueles de seu tempo, que ressurgem, também, dentre os mortos.

Dentre os mortos, com Ele ressurgimos
Que já nos precedeu na Galiléia
Eterna, vida nossa e nostalgia.

Esta estrofe, que fecha o livro – talvez no intuito de lançar ainda alguma luz sobre o clima tenso que sobrepuja a obra – não deixa de nos remeter ainda ao soneto “Finados”, outro poema-*revelação* em que é muito claro a dimensão participativa na escatologia de Murilo Mendes.

Em “Finados”, numa reflexão sobre a celebração dos mortos da igreja católica, o poeta delinea imagens de extrema beleza diante de um panorama de tensão e sombra nuclear, como a “estrela dançante sobre as covas” que o poeta ainda observa, mesmo “através da fumaça azul da guerra atômica”. Assim como em “A ressurreição”, ao final desse poema o eu-lírico também emparelha seus contemporâneos à condição dos finados que aguardam sua biografia (a ressurreição do “futuro arquétipo”), fazendo um apelo para que façam explodir os elementos do espírito da vida, antes do soar da trombeta, que nesse poema, como em tantos outros, traduz aquilo que tomamos por uma fórmula de *pathos*,

conotando sempre uma situação de eminência e a necessidade de uma consciência atenta aos sinais do fim do Tempo⁷⁴.

No soneto “José”, entretanto, assim como em “A lapidação de Santo Estevão”, o clima amargo também é predominante. No poema, a história do patriarca José, filho de Jacó – cujo túmulo na Cisjordânia, ironicamente, foi incendiado por palestinos em nosso ano de 2015 – que ocupa todo o desfecho do Gênesis, do capítulo 37 ao 50, é *preenchida* pela reflexão sobre o tempo presente. Da imagem onírica do eu-lírico, que evoca a personagem bíblica, em trono de ouro e “vestido de vermelho⁷⁵ da cabeça aos pés”, e a menção à interpretação que José faz do sonho do Rei, diante da qual provisões de alimentos foram armazenadas para a “futura angústia” dos sete anos de seca e penúria no Egito, descerra-se “o véu do tempo”, para que percebamos, no último terceto, que agora é o próprio eu-lírico e seus leitores contemporâneos que fazem o papel dos desunidos “irmãos desconsolados”, numa linda e triste referência à invejosa traição que José sofrera de seus irmãos, ainda jovem. Mas diferente daqueles aos quais José protegera com sua visão, agora, conforme explícito no último verso, nos falta, para a “santa eucaristia”, o “segredo pão”⁷⁶.

2.5 Sonetos brancos e a “parábola” essencialista

O soneto “Ao Cristo crucificado” apresenta o mesmo movimento de abstração, mas com um desenvolvimento muito mais complexo, indo do presente ao tema da paixão de Cristo para, nos dois tercetos, empreender o giro perspectivo ao futuro: “Breve tua mão ferida me desata / Do mundo externo, da aparência vã”. Entretanto, neste soneto nós encontramos algo que tende mais a um exercício pictórico de reflexão cristã que essa poesia participativa que vimos apontando como tomada pela solução apocalíptica.

Já poemas como “A lição do Natal”, “A visitação” e “Isaac ao sacrifício”, por sua vez, possuem mais em comum com “Ao Cristo crucificado”, que com “A lapidação de Santo Estevão”, por exemplo. Isto porque neles encontramos aquilo que descrevemos

⁷⁴ Nesta altura, creio que o uso do substantivo Tempo com inicial maiúscula já se faz compreender como representação de uma concepção muito específica de tempo, qual seja, aquela exposta pelo pensamento tipológico com o qual nos ocupamos no primeiro capítulo – o arquétipo do tempo linear cristão.

⁷⁵ Como já dissemos no início deste capítulo, a grande frequência das referências cromáticas na obra mereceria uma atenção particular para a qual aqui não dispomos de espaço.

⁷⁶ Ainda quanto ao desfecho do poema, no 12º verso, a menção sombria aos “restos da criação” nos remete claramente ao “saco negro, alusivo à criação”, que fecha o soneto “O Arlequim”, no qual também encontramos, nos dois últimos versos do primeiro quarteto, uma referência clara à concepção tipológica do Tempo, que “em seu fluir e refluir, / da antiga unidade me destaca”.

como apropriações pictóricas de temas bíblicos, onde uma espécie de respeito devocional se impõe. É aqui que encontramos aquela experimentação intertextual de caráter plástico que, de um modo ou de outro, sem dúvida, também se intensifica na poesia posterior do autor, na medida em que conforma sua escrita a paisagens mais concretas e bem delimitadas. Encontramos ainda nesses poemas um pouco da herança de nossa primeira geração do modernismo, visível através da inserção de palavras de um registro coloquial mais patético no tratamento de temas sagrados, como os diminutivos “capelinha” e “cordeirinha” nos dois primeiros poemas citados.

Em “A lição do Natal” temos uma bela reflexão sobre o episódio do nascimento de Jesus Cristo que se desdobra em versos de intensa força imagética. Indo da imaculada concepção de Maria, ao seu *gatilho* no Gênesis, com a “feliz culpa do primeiro Adão”, à redenção da humanidade com a ascensão de Cristo. Em “A visitação” temos um singelo poema descritivo, que retrata a narrativa da visita de Maria, grávida de Jesus, à sua prima Isabel, grávida de João, e a conseguinte canção de júbilo da virgem, encontradas no primeiro capítulo do evangelho de Lucas, entre os versículos 39 e 56. Nesse poema podemos, inclusive, encontrar transcrições diretas dos versículos bíblicos – numa prévia de um procedimento transtextual que se torna muito frequente nos poemas de *Convergência* –, praticamente sem alterações vultosas, como nos versos: “Bendita és tu no meio das mulheres, / Bendito o salvador que nasce do teu ventre” e mais alguns dos dois tercetos. Por sua vez, no soneto “Isaac ao sacrifício”, temos a descrição lírica do vigésimo capítulo do Gênesis, no qual Deus põe Abraão à prova, pedindo que este sacrificasse o primogênito.

Acontece que, embora tais poemas se encontrem em número representativo, a força dos sonetos que performatizam uma certa *crise* religiosa é muito mais intensa. *Sonetos brancos* nos parece um palco muito mais digno de receber a atenção crítica sobre a problematização da religiosidade muriliana do que o muito mais positivo (embora não mais equilibrado) *Poesia liberdade*. Basta que nos atentemos, por exemplo, para a terrível diferença de tom entre o soneto “O rito humano” e o poema “Ofício humano” de *Poesia liberdade*. Aqui, a atividade humana secular opõe-se claramente à “inefável palavra *Agnus Dei*”. Embora a Guerra tenha terminado, no soneto é o assassinato do “cordeiro branco redentor” que se impõe, e não encontramos sequer vestígios das “harpas da manhã” que, em pleno tumulto bélico, vibravam ainda “suaves e róseas”. No último terceto, na metáfora do Oriente, a possibilidade de redenção mística, “fecha o leque de plumas”, enquanto o “tank de terror” do Ocidente dita as regras.

Em “A testemunha”, soneto que possui logo em seu quarteto inicial alguns dos decassílabos (numa métrica, diríamos, sustentada nas pontas dos pés) mais pungentes do livro, tanto em termos rítmicos como imagéticos, a fé do eu-lírico encontra-se acossada diante do “castelo do licorne” e a “floresta de espadas”. Trata-se aparentemente de uma declaração sobre a posição do poeta perante o horizonte secular que se descortinava com a queda das ilusões iluministas. Mas, para nós, mostra-se fulcral o primeiro terceto, onde a força e a própria ideia da Promessa, tão cara ao poeta, como pudemos ver, mostra-se defasada, alienada, através da colocação do verbo ser no tempo passado, da atual condição do homem, que, “destruindo sem poder de construção”, “a poesia da Aliança” abandona.

Mas, um soneto, em particular, se nos afigura como emblemático para a guinada que nesta pesquisa pretendemos focar. Trata-se de “O filho pródigo”. Embora não iremos nos deter sobre ele com a mesma minúcia que guiou a análise dos sonetos elencados anteriormente, pela força, complexidade e por poder ser tomado como um índice metafórico da evidenciada perda de ênfase religiosa na obra muriliana, iremos aqui transcrever o soneto de maneira integral.

O Filho Pródigo

1. À beira do antiuniverso debruçado
2. Observo, ó Pai, a tua arquitetura.
3. Este corpo não admite o peso da cabeça...
4. Tudo se expande num sentido amargo.

5. Lembro-me ainda quando me evocaste
6. Do teu caos para o dia da promessa.
7. O fogo irrompia das mulheres
8. E se floria o sol de girassóis.

9. Uma única vez eu te entrevi,
10. Entre humano e divino inda indeciso,
11. Atraindo-me ao teu íngreme coração.

12. Para outros armaste o teu festim:
13. E da tua música só vem agora
14. O soluço da terra, dissonante.

Logo na abertura do poema, a concepção tipológica do tempo se faz claramente presente. É muito pouco provável que Murilo Mendes, que conforme apontamos no primeiro capítulo, estudara atentamente os tratados patrísticos, se utilize aqui do prefixo *anti*, como mera partícula de negação. Devemos lembrar, de acordo com a proposição de Northrop Frye, que, segundo o pensamento tipológico cristão, o tipo se assemelharia à

figura de Auerbach, como aquilo que viria a ser *preenchido* por um *antítipo* no momento da parúsia. Logo, o *antiuniverso* do eu-lírico parece representar algo mais como o universo *preenchido*, ou a vida fora do Tempo. Poderíamos mesmo fazer aqui mais uma aproximação do poeta à filosofia de Nietzsche, que defendia uma certa noção de perspectivismo, à qual ilustrava através da sentença *sub specie aeternitatis*, ou, sob o ponto de vista da eternidade. No soneto, que realiza, imageticamente, já em sua abertura, a abstração espaço-temporal do essencialismo, o eu-lírico se coloca do ponto de vista da eternidade a observar a arquitetura da história. O próprio termo arquitetura é muito caro à poesia muriliana. Em sua poesia de ênfase religiosa porque se configura numa metáfora para a obra de Deus, como nos conhecidos versos de “Poema dialético” de *Poesia liberdade*:

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita.

Já em sua poesia posterior, a importância da ideia de arquitetura volta-se mais para os grandes feitos de obras civilizatórias (dos quais o eu-lírico desdobra, com frequência, reflexões metafísicas – ilustrando um exercício lírico que se afigura como um desdobramento da poética essencialista), como se reflete nas descrições arquitetônicas espalhas em suas obras dedicadas à Sicília e à Espanha, principalmente. Em *Siciliana*, fora índices relacionados, como plano, estrutura, forma, o termo arquitetura irá aparecer em “Atmosfera siciliana” e “Meditação de Agrigento”, em *Tempo espanhol*, aparecerá em “O dia do Escorial”, “Toledo”, “Santo Inácio de Loiola”, “Arco de Góngora”, “O sol de Granada” e “Guernica”.

De volta ao texto de *Sonetos brancos*, neste poema, homônimo de uma outra peça alocada na obra *O visionário*, a parábola do filho pródigo, que figura no 15º capítulo do evangelho de Lucas, entre os versículos 11 e 32, não apresenta o que vimos chamando de apropriação plástica ou descritiva. Afora o título, apenas o termo festim, presente no 12º verso, poderia ser diretamente associado à narrativa bíblica. Entretanto, em antagonismo, pois, na parábola, o pai abandonado pelo filho esbanjador o recebe de volta com uma grande festa, e aqui, conforme exposto no último terceto, o festim fora preparado para outras pessoas. A ligação com o Pai é exposta em termos árdios, como o “ingreme

coração”, do 11º verso, ou o “solução da terra, dissonante”, que é a parcela da música divina que resta ao eu-lírico. Sobre o mesmo soneto, diz José Guilherme Merquior: “à beira do antiuniverso debruçado, o ego lírico, na persona de Cristo feito filho pródigo metafísico, increpa magoadamente o Criador alheio às dores da terra” (MERQUIOR, 1990, p.144).

*

Embora, como dissemos, o *pathos* religioso do poeta irá manter-se ao longo de toda a sua obra, a partir daqui tornar-se-á visível uma óbvia perda de ênfase no referencial cristão que caracterizava os traços da poética essencialista. Entretanto, este movimento de legar a religiosidade ao segundo plano de sua lírica, não representa em absoluto uma espécie de queda niilista. Murilo Mendes, talvez percebendo os limites de leitura que lhe eram impostos pela etiqueta de uma poesia religiosa⁷⁷, irá voltar-se à materialidade da linguagem e à consistência daquela que considera a sua tradição cultural, numa busca incessante pela comunicação dos valores que considera ainda *essenciais*. Se antes o poeta buscava dar sentido ao tempo presente através das imagens da eternidade, agora parece buscar, talvez, encontrar o sentido do eterno, nas obras da história.

Apesar da sombra crescente que se impõe sobre sua estrela pessoal do cristianismo, Murilo Mendes é um poeta que sempre buscou um sentido de comunhão em sua arte⁷⁸, conforme Merquior apontara, “embora em absoluto não lhe faltasse um agudo senso de *lacrimae rerum*, seu sentimento básico, no seio mesmo de sua consciência da finitude do mundo criatural, era antes a vibração da esperança, a crença – conforme indicamos – na regeneração do ser” (MELCHIOR, 1994, p. 19), pois é este o sentimento que Murilo transforma em fator aglutinante do caleidoscópio imagístico tão recheado de imagens escatológicas em seus poemas e também uma das fortíssimas constantes que ultrapassaram toda sua trajetória poética. Como podemos depreender da análise de “A

⁷⁷ A grande preocupação do poeta em desvincular-se do rótulo de poeta cristão em suas primeiras apresentações ao cenário cultural romano é bem apontada na já citada obra de Maria Betânia Amoró, *Murilo Mendes: poeta brasileiro de Roma* (2013).

⁷⁸ Em 1959 escreveria o poeta: “Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação. Que nos diz hoje, por exemplo, a habilidade virtuosística dos Banville, dos Heredia, etc.? Que nos diz a arte pela arte? Acho errado que um poeta atual não colha frutos do grande movimento de renovação da técnica do verso operado em nosso século; que renegue a REVOLUÇÃO. [...] É claro que estamos entrosados na nova civilização técnica e admito que uma forma diversa de poesia possa interpretá-la; mas qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele”. (MENDES, 2014, pp. 252 e 255).

lapidação de Santo Estevão”, é a procura espiritual de Murilo um dos únicos fios de estabilidade que não permitem que o poeta se submerja completamente na escuridão fragmentária de seus panoramas líricos destes tempos difíceis.

Depois de *Sonetos brancos*, Murilo Mendes ainda escreverá e publicará mais cinco livros de poesia, além dos póstumos *O infinito íntimo*⁷⁹, *Quatro textos evangélicos* e *Ipotesi*. Com exceção óbvia dos dois primeiros póstumos referidos e levando-se em conta, na devida medida, os seus inúmeros textos críticos e obras em prosa, ou prosa poética, é visível na obra que então se apresenta, além às inúmeras alterações formais amplamente apontadas, uma clara redução do referencial religioso. Como o próprio poeta afirma, não se eclipsa a indagação metafísica de sua lírica, muito embora ela adquira um teor mais arejado ao livrar-se daquela solução apocalíptica quase obsessiva.

Deste modo, em termos pedagógicos, podemos vislumbrar ao longo da trajetória poética do autor, que se estende da obra de estreia de 1930 até a última obra de poesia publicada em vida, no ano de 1970, um percurso que delineia uma espécie de curva parabólica, onde visualizamos a crescente importância dos preceitos essencialistas, o referencial cristão e a concepção tipológica do tempo que se impõem após a conversão do poeta, alcançando algo como um ápice na obra que ora analisamos, para em seguida esvanecer-se até a aparente soberania da materialidade concreta e o referencial secular de *Convergência*. Esta curva parabólica se daria diante do eixo de relação que é um dos grandes referentes estruturais da poesia muriliana, a reflexão metafísica sobre o Tempo e a Eternidade, uma espécie de tropo *par excellence* de seus versos mais reflexivos.

⁷⁹ Vale lembrar que, segundo nota da organizadora na poesia completa do autor (1994), Luciana Stegagno Picchio, *O infinito íntimo* teria sido conjugado a *Sonetos Brancos*, além de outros textos, dentre os quais alguns de *Contemplação de Ouro Preto*, em um inédito volume manuscrito intitulado *Poesia madura*.

CAPÍTULO 3

A nova ênfase: intertextualidade e convergência

Chegamos então ao segundo momento de enfoque da presente pesquisa, quando nos encontramos ante o ponto de chegada da assim considerada segunda fase da poética muriliana, na qual sua poesia, além às transformações formais indicadas, passa a revelar uma nova ênfase referencial secular e cultural. Conforme exposto no tópico 1.2, Murilo Mendes foi, nestes tempos, professor de literatura brasileira na Universidade de Roma e parece traçar, nas obras de então, um interessante mapeamento de sua formação cultural. Embora o arquivo de erudição explorado pelo poeta em *Convergência* se mostre vasto, deteremos nosso olhar sobre um prisma específico, a forte presença da intertextualidade literária em seus versos experimentais nas duas seções da primeira parte da obra homônima ao livro: “Grafitos” e “Murilogramas”.

Para termos uma ideia da amplitude do arquivo literário conscientemente revisitado nessa parte da última obra publicada, basta um primeiro levantamento de poemas: “Grafito para Mário de Andrade”, “Grafito para Sousândrade”, “Grafito para Augusto dos Anjos”, “Grafito para Li-Po”, “Grafito segundo Kafka”, “Grafito para Vladimir Maiakovski”, “Murilograma a Bashô”, “Murilograma a Guido Cavalcanti”, “Murilograma a Hölderling”, “Murilograma a Leopardi”, “Murilograma a Gérard de Nerval”, “Murilograma a Baudelaire”, “Murilograma a Rimbaud”, “Murilograma para Mallarmé”, “Murilograma a Camões”, “Murilograma a Antero de Quental”, “Murilograma a Antônio Nobre”, “Murilograma a Cesário Verde”, “Murilograma a Fernando Pessoa”, “Murilograma para Manuel Bandeira”, “Murilograma a Oswald de Andrade”, “Murilograma a Graciliano Ramos”, “Murilograma a Cecília Meireles” “Murilograma a C.D.A.”, “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, “Murilograma a Gabriela Mistral”, “Murilograma a Ezra Pound”, “Murilograma a T.S. Elliot”, “Murilograma a Ungaretti” e “Murilograma a Nanni Balestrini”.

Nestes poemas de homenagem e intertextualidade, Murilo Mendes trava um interessante embate com esta vasta matéria literária. O poeta por vezes se apropria do estilo literário alheio, por vezes revisita a imagística característica na obra dos poetas homenageados e ainda também apresenta *insights* sobre a biografia dos escritores que aborda. Num dos poemas mais interessantes da obra, “Grafito segundo Kafka”, o autor de *A metamorfose* torna-se a própria persona lírica do texto, num incrível exercício de

alteridade que desafia das reflexões bibliográficas do escritor de Praga certas iluminações temáticas da própria poesia muriliana.

Diante disso, resta justificar a abordagem de *Convergência* justaposta a uma obra tão dessemelhante como *Sonetos brancos*. Como mencionado anteriormente, localizamos nossa pesquisa em consonância com um determinado consenso crítico, aquele que vislumbra na trajetória do poeta juiz-forano um possível projeto que, em discordância à ideia de que as diferentes fases de sua poesia revelem uma superação qualitativa pelo desvio estético evidenciado, demonstra antes uma rara coerência em seu percurso poético. Esse projeto, ou intenção lírica, conforme argumentamos no segundo capítulo, parece ancorar-se num particular *ethos* poético que revela um forte anseio comunicativo. Tal projeto ético é por vezes ilustrado mediante uma referida intenção, ou vocação de totalidade na poesia de Murilo Mendes, outras vezes é identificado com a divisa poética do autor, poesia-liberdade.

O professor Robson Coelho Tinoco, em seu livro *Murilo Mendes: poesia de liberdade em pânico* (2007), irá relacionar o mencionado projeto poético do autor a uma “poesia de revelação cristã”, à qual irá interpretar mediante aquilo que denomina como uma intenção moderno-romântica do poeta, reveladora de um “nítido componente ético-filosófico” (TINOCO, 2007, p. 15). Sendo assim, tentaremos entender como esta intenção ética, identificada em tal “poesia de revelação”, se desdobrará nos exercícios intertextuais que iremos abordar. A nosso ver, da clara mudança formal revelada pela depuração na concisão estrutural de seus poemas, que acompanha a passagem de ênfase no código dos códigos à ênfase na arte como código, há ainda algo em comum a revelar uma concepção estética visivelmente conformada por uma característica e peculiar inclinação ética.

Numa tentativa de destacar um padrão de unidade na obra do poeta, apresentando o que a seu ver poderia ser tomado como tal “projeto poético” do autor, o crítico João Alexandre Barbosa, em seu texto “Convergência poética de Murilo Mendes” (1974), após comentar o direcionamento da poesia muriliana para o concreto, segundo Haroldo de Campos, reafirma a *substantivação* de sua poética e a convergência, em sua obra, de duas diretivas fundamentais: uma abertura para o real e uma crescente exigência de uma linguagem concisa e capacitada para sua função de permitir esta mesma abertura.

Apesar da tentativa de delinear uma unidade na obra muriliana, este crítico considera que o projeto poético desenvolvido por Murilo Mendes permitiria uma “distinção de fases e o julgamento de adequações entre linguagem e realidade trabalhadas pelo escritor” (BARBOSA, 1974, p. 126). Dentre os grandes críticos da fortuna muriliana,

João Alexandre Barbosa distingue-se por apresentar a proposta de uma concepção completamente evolutiva da obra muriliana, na qual *Convergência* representaria um ponto de culminância artística. Desta maneira, ao analisar a obra, como uma espécie de ponto de chegada neste projeto poético, Barbosa aponta um “direcionamento do objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto*”” (BARBOSA, 1974, p. 126).

Assim, levando em consideração a abordagem de Barbosa e aquilo que ele e Haroldo de Campos, na esteira de Luciana Stegagno Picchio, denominaram como a crescente substantivação⁸⁰ da poesia de Murilo Mendes, podemos identificar na argumentação desses críticos a compreensão de um alto grau de objetivação na poesia muriliana, o mesmo que Joana Matos Frias apontou como a culminância da trajetória do autor na “desfiguração do pólo morfológico da língua” (FRIAS, 2000, p. 34-35), e ao que nos referimos por nossa vez, no tópico 1.2, como o *amor à forma* – o acento morfológico e metalinguístico predominante na fase poética muriliana que se delineia mais claramente, segundo nos parece, a partir dos experimentos de contenção realizados em *Sonetos brancos*. Desse modo, *Convergência* revelaria, por um lado, o refinamento dessa crescente concisão formal poética intensificada na obra abordada no segundo capítulo, e por outro, uma visível e fortíssima oposição da perspectiva temático-referencial diante daquele que tomamos como o livro de maior êxito nos experimentos estéticos do essencialismo.

João Alexandre Barbosa, no artigo citado, faz ainda uma ressalva muito precisa relevante à abordagem que aqui fazemos. Segundo o crítico,

quando se fala em *projeto* acerca de um poeta ou de uma obra poética é preciso acentuar de que não se trata de uma consciente racionalidade imposta à obra seja pelo próprio escritor, seja por uma operação *a posteriori* da análise crítica.

Trata-se, isto sim, de que a leitura da obra – que medida a existência de um último livro – *Convergência*, no caso de Murilo Mendes – responde a um roteiro de adequações entre o escritor e sua circunstância, isto é, a de seu tempo histórico e a do tempo, por assim dizer, intertextual de que a sua obra é espaço privilegiado (BARBOSA, 1974, p. 123-124).

⁸⁰ É válido lembrar que esse conceito elucidativo foi apropriado pela crítica italiana do aforismo 371 de *O discípulo de Emaús*: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo” (MENDES, 1994, p. 851).

Prossegue ainda o crítico com outra observação de grande valor para o nosso argumento: a seu ver, “a existência de um *projeto* é mais do que a percepção daquilo que *quer dizer* o escritor: é a própria *figura* que, por entre os exercícios conscientes ou inconscientes necessariamente aglutinados pela realização do poema, o texto oferece à leitura” (BARBOSA, 1974, p. 124). A menção ao conceito de *figura*, seguida de nota de rodapé com indicação da obra de Erich Auerbach traz à análise da obra posterior de Murilo Mendes aquela dimensão de articulação entre os espaços real e poético, referentes ao tempo histórico e o tempo intertextual propiciada pelo *espaço* da obra e também nos permite relacionar, em nossa leitura, os dois momentos selecionados nesta pesquisa.

Barbosa enfatiza ainda em sua leitura o conceito de intertextualidade, outra questão crucial à nossa abordagem: “quando se diz, portanto, que um livro como *Convergência* é resultado de um *projeto*, o que se quer dizer é que, por sua leitura, é possível exercer a intertextualidade sobre todo um *corpus* poético mais amplo que é a obra de Murilo Mendes” (BARBOSA, 1974, p. 125). Por nossa vez, ressaltamos que, assim como a intertextualidade entre a poesia essencialista e uma muito específica memória religiosa nos fornecera chaves importantes para a compreensão do trajeto previamente abordado, o registro intertextual entre a obra posterior de Murilo e o arquivo de memória literária que acessa é uma das chaves de maior importância para a sua compreensão e, além do mais, ambos os momentos apresentam reflexões ético-estéticas em comum.

3.1 O tempo conflagrado e a poesia pós-utópica: grafitos, murilogramas e a cultura feita poesia

*Quando acordei
Haviam destruído os gramofones
E a treva anterior envolvia a cidade.*

(Murilo Mendes)

Ao final de seu posfácio para a nova edição de *Convergência* (2014), Júlio Castañon Guimarães irá retomar a afirmação entusiástica do poeta italiano Carlo Vittorio Cattaneo de que *Convergência* seria talvez a obra-prima *tardia* das vanguardas brasileiras, para em seguida apontar para o fato de que naquele tempo já não se tratava de vanguardas, mas sim, talvez, da “poesia pós-utópica proposta por Haroldo de Campos, com seu princípio-realidade e sua dimensão crítica” (GUIMARÃES, 2014, p. 248). Para

o crítico, *Convergência* apresentaria uma evidente “postura investigativa”, uma “suspeita dubitativa”. Guimarães, assim como Barbosa, frisa que a última obra publicada em vida por Murilo Mendes “integra positivamente um projeto, não de movimento, mas um projeto pessoal e final de escrita que resultou num admirável conjunto de livros” (GUIMARÃES, 2014, p. 249).

Quando focamos este novo direcionamento da poesia muriliana e o caráter culturalista de suas últimas obras, o movimento perspectivo que se apresenta parece ilustrar aquilo que Andreas Huyssen apontara, em sua obra *Memórias do Modernismo* (1997), como uma crise na estrutura de temporalidade e na ideologia do progresso que marcou a era moderna (HUYSSSEN, 1997, p. 16), com muito daquilo que o professor alemão descreve como caóticos e fragmentários impulsos mnemônicos em direção a uma fuga da amnésia, a qual, segundo Huyssen, parece ser acarretada pelos crescentes efeitos do globalismo de então. Em consonância com a interessante obra de Andreas Huyssen, muito da produção final do poeta juiz-forano poderia mesmo, pelo menos aparentemente, ser apreendido através de uma reflexão sobre um *topos* do museu na poesia.

Como mencionado previamente, quando pensamos, cronologicamente, nos tempos que delineiam a poesia pós-utópica à qual se refere Haroldo de Campos, somos levados também a refletir sobre aquilo que podemos pensar como o início da pós-modernidade, passagem que começou, segundo Jean-François Lyotard⁸¹, desde pelo menos o final dos anos 50. Tal idade pós-moderna seria caracterizada, de acordo com o filósofo francês, por uma mudança no estatuto do saber, pela problematização do progresso, pela perda de centralização dos estados-nações, pela dificuldade de identificação com os heróis ou exemplos de conduta, pelo forte individualismo, mesmo diante de uma visível insuficiência do *si-mesmo* e, principalmente, pelo fato de que os meta-relatos, ou os grandes relatos perderam sua credibilidade, evidenciando-se, assim, um declínio de seu poder unificador e legitimador (LYOTARD, p. 29; 69).

Retomando nossa referência à Haroldo de Campos no tópico 1.2.1, sobre o esvaziamento da função utópica na poesia e a conseguinte perda de sentido nos movimentos de vanguarda, notemos que o poeta-crítico irá também dizer que “ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis”, delineada por uma poesia da “história plural, que implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos” (CAMPOS, 1997, p. 268-

⁸¹ Cf. LYOTARD, J. 1990, p. 3.

269), e é esta perspectiva que torna o argumento do autor de *Galáxias* interessante para nossa leitura de *Convergência*; visto que, com a perda dum “interpretante final” (pensemos aqui na interpretação figural da história vislumbrada na poesia anterior de Murilo, com o seu *Apocalipse* como fim último da história), como vimos, a aceitação de uma ‘história plural’ “incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”.

A reflexão de Haroldo de Campos sobre a poesia pós-utópica em muito se sustenta com a teorização de Octavio Paz (2013) sobre a poesia moderna. Segundo o ensaísta mexicano, em *Os filhos do barro*, a poesia que se esboça após a década de 50, marcada por um descentramento do autor, uma poesia da *outridade*, onde o sujeito é uma espécie de condensação de linguagem mais ou menos fortuita, que se desdobra através da constante crítica de uma variedade de passados possíveis, é uma poesia de *convergência*, fruto de um questionamento da concepção moderna do tempo. Para Paz (2013, p. 22), a mudança da imagem do tempo altera a relação com a tradição – e nesse ponto, chegamos ao nosso fator de convergência com o estudo do poeta juiz-forano – com a transição do arquétipo temporal cristão para a ideia do tempo cíclico, o homem moderno passa a ter consciência da tradição na qual toma parte e é aí, com a consciência de pertencer a uma tradição, que se inicia a crítica da mesma.

Vimos no segundo capítulo que Murilo Mendes, naquele momento, parecia buscar inserir-se numa tradição literária específica, aquela mesma que Octavio Paz chamaria de a tradição central do ocidente, que, no começo do século XX, era representada em sua síntese moderna através das peculiaridades da poética de Eliot e do imagismo poundiano e seu conhecido slogan: “*make it new!*”. Murilo Mendes, no artigo “O eterno nas letras brasileiras modernas”, ao referir-se à geração de escritores católicos que despontava naquele tempo em terras nacionais, chega a formular essa busca com palavras claras: “a arte e a poesia encontrarão de novo a Força e a Graça que escreveram a *Divina comédia*” (MENDES, 1936, p. 48). Acontece que tal tradição, com sua concepção cristã do tempo, ia claramente contra a imagem moderna do tempo como mudança contínua; um dos motivos que faz do essencialismo muriliano um procedimento incômodo para o leitor moderno, principalmente o brasileiro, afeito aos influxos tecnicistas e à ideologia quase futurista que foi louvada pela nossa assim chamada Geração de 22.

Mas é devido a esta diferença de perspectiva fundamental entre o modernismo muriliano e os traços mais comuns aos seus pares nacionais que podemos tomar algumas das reflexões de Octavio Paz como esclarecedoras para a compreensão dos

desdobramentos da obra de Murilo Mendes. Desdobramentos esses que nos mostram, como vimos afirmando, uma mudança (ou um questionamento) de perspectiva temporal em sua escrita, transformação que, por sua vez, se revela, num primeiro plano, através de uma nova ênfase referencial, secular e histórico-cultural.

*

Enquanto de acordo com a tipologia histórica o futuro é *mortal*, nas palavras de Octavio Paz (2013, p. 155), sendo o Apocalipse o momento de sua abolição e também o instante em que se instaurará um presente eterno, a crítica moderna inverte os termos e apresenta o futuro como eternidade, mas, após a Segunda Grande Guerra, mesmo a concepção da história como um processo evolutivo se mostra claramente abalada.

Com a dúvida da ideia do progresso que se inicia no período pós-guerra, e o adiamento indeterminado do Juízo Final que Murilo tanto ansiava, parece que vislumbramos, nos desdobramentos poéticos daquela problematização da fé apontada por Murilo Marcondes Moura, o mesmo desenvolvimento que Octavio Paz ilustra ao se referir às mudanças consecutivas ao abandono dos valores cristãos pela modernidade. Diz o poeta e ensaísta:

o tempo humano deixa de girar em torno do sol imóvel da eternidade e postula uma perfeição não fora, mas dentro da história; a espécie, não o indivíduo, é o sujeito da nova perfeição, e a forma de que dispõe para realizá-la não é a fusão com Deus, mas a participação na ação terrestre, histórica (PAZ, 2013, p. 39).

Entretanto, é válido lembrar que Murilo Mendes não virá a compactuar com o positivismo desta ideia de uma nova perfeição que imperou na crença moderna do progresso histórico. Ainda assim, como Sebastião Uchoa Leite diz claramente do desenvolvimento da poesia muriliana após *Poesia liberdade*, trata-se, nesse momento, de uma “poesia integrada à realidade histórica” (LEITE, 2003, p. 66). Sua perspectiva temporal da interpretação figural é problematizada e o poeta deixa a eternidade de lado para alcançar algo como essa participação à qual Paz se refere, entretanto, quando o poeta de *Sonetos brancos* passa a voltar-se atentamente à história... a história são várias.

Quando entramos no tempo da poesia pós-utópica, mais de uma década após a Guerra, a dimensão da barbárie produzida pela conflagração não era mais ignorada por

ninguém. Além das ruínas nos campos de batalha, e os relatos quase inacreditáveis sobre os campos de concentração, a bomba atômica ainda era uma sombra em suspenso com o rearranjo dos blocos políticos que iniciariam a chamada Guerra Fria. *Bomba* essa que ainda permanece muito presente na ulterior poética muriliana, comparecendo, em imagem e sombra, apenas em *Convergência*, em doze poemas: “Grafito no Pão de Açúcar”, “Grafito para Augusto dos Anjos”, “Grafito em Meknés”, “Grafito para Li-Po”, “Grafito em Ravenna”, “Murilograma a Clara Rocha”, “Murilograma a Bachô”, “Murilograma a Guido Cavalcanti”, “Murilograma a Manuel Bandeira”, “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, “Explosões” e “O navio”.

O crítico e professor da UNICAMP, Eduardo Sterzi, que, em posfácio ao livro que reúne a nova edição das obras *Siciliana e Tempo espanhol* (2015), também chama a atenção para uma certa obsessão do poeta pela imagem da Bomba em sua poesia mais tardia, nota que em tal contexto obscuro, seus *livros de viagens*, tornam-se “informes de um mundo ainda em reconstrução e já de novo em perigo” (STERZI, 2015, p. 128-129). Citando o que denomina de um *princípio reconstrutivo* na escrita do poeta, Sterzi acrescenta: “o mundo explodiu – e Murilo parece querer oferecer, aos seus leitores, mapas que possam servir de orientação poética e política” àquelas paisagens.

Orientação poética e *política*, friso: porque se tratava, em alguma medida, de ensinar a *ver, nas paisagens, a história*, e história não só na forma de vestígios do passado, mas, sim, na de uma relação determinada entre passado e presente. O passado, aí, não apenas ajuda a explicar o presente, mas, tal como evocado e invocado pelo poeta, deve pôr-se ao lado de quem luta para mudar o presente. As imagens do passado – tanto quanto as imagens do próprio presente (e também, claro, as do futuro) – são transformadas por Murilo em ferramentas de intervenção no seu próprio tempo (STERZI, 2015, p. 128-129).

Entretanto, o crítico nota que esse tempo, a partir de então focalizado pelo poeta, não é “o tempo linear dos relatos positivistas ou teleológicos, mas o tempo emaranhado de todas as imagens dignas de atenção, o tempo que se dá a ver em explosão, **todos os tempos que possa haver no tempo**” (STERZI, 2015, p. 131, **grifo nosso**).

Ao final do artigo, Eduardo Sterzi irá retomar a avaliação da estudiosa da obra muriliana, Luciana Stegagno Picchio, segundo à qual, após sua partida para a Europa, o poeta iria deixar de ser um poeta moderno brasileiro e transformar-se em um poeta universal, ou clássico, para acrescentar que, a seu ver, essa universalidade estaria acima de tudo relacionada com uma “urgência coletiva do momento histórico”.

Foi precisamente por conta do vínculo íntimo que estabeleceu com o sentimento coletivo de catástrofe que Murilo conseguiu converter as errâncias pessoais, com seu tanto de acaso, em *mapas culturais* ainda hoje relevantes, e não só no plano do proveito estético (a ‘fruição’ do poema...), mas também no plano do conhecimento – que é, a seu modo, igualmente o plano da possibilidade de ação política (STERZI, 2014, p. 137-138).

Na primeira parte de *Convergência* encontramos uma atitude estética que é peça-chave para a leitura de grande parte da produção muriliana de sua segunda fase. Cleusa Rios Passos, no artigo “O universo cortado em fatias” (2014), que fecha a nova edição de *A idade do serrote* lançada pela Cosac Naify, descreverá de modo arguto este movimento:

na busca incessante de capturar o tempo, inscrever-se nele e burlar a finitude (as Parcas ganham espaço desde sua meninice...). Esse jogo ilusório de lograr a morte revela a face inventiva que ela comporta, pois, ao escolher celebrar a vida, **Murilo tenta neutralizar o ‘esquecimento’** (uma espécie de morte?) em seus leitores, **recobrando permanentemente a tradição literária, na qual se insere**, com acréscimos criativos e proposta de recomeço (PASSOS, 2014, p. 190, **grifo nosso**).

Assim, nos parece fato que a obra final do poeta de *Sonetos brancos* traduz muito daquela poética que Octavio Paz depreende da poesia que começa a se esboçar ao final do século XX, uma poesia que “não começa realmente” e

tampouco volta ao ponto de partida. **A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência.** Afirmo que, entre o passado heteróclito e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: um adejo da presença no momento de sua aparição / desaparecimento (PAZ, 2013, p. 165, **grifo nosso**).

Afinal, para o escritor de *A idade do serrote*, “a memória é uma construção do futuro, mais que do passado” (MENDES, 1994, p. 851) e, desse modo, em tempos de amnésia, ironia crítica e infinita convergência, onde mesmo a noção de autor se torna evanescente, é dever do poeta, e até quem sabe um gesto de autodefesa, erigir as *pontes*⁸² que podem

⁸² “Fim da arte e da poesia? Não, fim da ‘era moderna’ e com ela da ideia de ‘arte moderna’. A crítica do objeto prepara a ressurreição da obra de arte, não como uma coisa que se possui, mas como uma presença que se contempla. **A obra não é um fim em si mesma nem tem existência própria: a obra é uma ponte, uma mediação.** A crítica do sujeito tampouco equivale à destruição do poeta ou do artista, mas da noção burguesa de autor. [...] O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem,

levar o leitor futuro à ressignificação do presente, pelo reconhecimento das ruínas que configuram suas paisagens.

*

O pesquisador Júlio Castañon Guimarães, em seu livro *Territórios/Conjunções. Poesia e prosas críticas de Murilo Mendes* (1993), nos fornece um dos mais detalhados mapeamentos das intrincadas relações entre a obra muriliana e os diversos registros de diferentes linguagens artísticas que nela se infiltram; principalmente em sua produção final.

Já em seu previamente citado artigo, “Um livro, alguma história e um projeto” (GUIMARÃES, 2014, p. 241-242), o crítico ressalta o fato de diversas referências a artistas e obras tradicionais se repetirem em vários textos e diferentes livros da maturidade do poeta, “como Mallarmé, Picasso ou Paul Klee”, reforçando a proposta de que *Convergência* possa ser compreendido como o espaço de entrecruzamento das possibilidades críticas e estéticas que a produção dos mais variados textos escritos na década de 60 ia propondo a Murilo. Além do mais, Guimarães ressalta, através de sua ampla pesquisa bibliográfica, a evidência de relações de proximidade, além às mesmas referências aos mesmos autores, na elaboração estrutural de vários dos textos escritos pelo poeta naqueles tempos, como temas e procedimentos estéticos. Deste modo, conclui o pesquisador: “há vários poemas admiráveis em *Convergência*, mas de modo especial há a investigação de uma linguagem e uma poesia que lida com a complexidade de seu tempo, assim como com as marcas da memória, as interrogações da existência e o acervo cultural de seu ator” (GUIMARÃES, 2014, p. 224).

De fato, a afirmação de Guimarães é muito parecida com a constatação de Ruggero Jacobbi, no pequeno artigo de 1974 que precede o posfácio do pesquisador brasileiro, “Murilo Mendes e o pão subversivo da paz” (2014), de acordo com a qual *Convergência* teria a significação de um romance interior, de um “epos da consciência” (JACOBBI, 2014, p.219). De todo modo, tanto Guimarães quanto Ruggero Jacobbi apontam com precisão para a evidência, no livro de 1970, da forte presença da tradição literária que perfaz sua formação. Além dos inúmeros autores que se fazem presentes nos poemas (alguns canônicos, outros nem tanto), Murilo Mendes faz uso de registros

a voz de ninguém e de todos. Seja qual for o nome que demos a essa voz – inspiração, inconsciente, casualidade, acidente, revelação –, é sempre a voz da outridade” (PAZ, 2013, p. 162–163, **grifo nosso**).

específicos, construções elaboradas e complexas, elementos métricos e acentuais que remetem aos diversos universos artísticos que focaliza; o poeta também faz uso de um plurilinguismo que, conforme nota o crítico italiano, serve “para compor os retratos, às vezes fulminantes, outras vezes originalmente diversificados, de certos protagonistas da arte europeia e de certos lugares, visitados pelo afeto ou revisitados pelo sobressalto ansioso da memória” (JACOBBI, 2014, p. 220).

Deste ponto, antes de entrarmos na análise mais detida de alguns dos poemas de *Convergência*, gostaríamos de transcrever aqui mais algumas palavras de Castañon Guimarães, que talvez possam nos ajudar a relacionar, de modo mais preciso, as afirmações acima com as *estruturas* estéticas que conformam os *grafitos* e os *murilogramas* da primeira parte da obra.

Cesare Segre em uma breve nota sobre a poesia de Murilo, diz: ‘O que é certo é que o mundo de hoje agrada pouco a Murilo; ele construiu para si um refúgio de quadros, música e amizade, de gestos medidos e discursos sussurrados’. Ressalta, porém, que não se trata de um processo de evasão; antes, de uma maneira para expor sua contestação. E diz ainda: “Contestar’ e ‘sistema’ são palavras que ele poderia ter inventado’.

Esse ‘refúgio’ se mostraria na primeira parte de *Convergência*, com os poemas sobre escritores, artistas, músicos (o que já vinha se mostrando em sua obra precedente), além de cidades visitadas, vistas sobretudo como monumentos, e de uns poucos personagens de sua história pessoal. Recorrendo já aí a vários elementos da natureza tipográfica, visual – como espaçamentos, sinais –, além de neologismos e estrangeirismos, que convivem lado a lado com um vocabulário culto, de conhecedor da língua, **ao intitular os poemas ‘murilogramas’ e ‘grafitos’ Murilo ressalta a natureza da escrita, gráfica e particular, bem como o caráter de inscrição, com o que esta tem de circunstancial, pelo menos no gesto, mas ao mesmo tempo de duradouro, pela sua eventual eficácia** (GUIMARÃES, 2014, p. 247, **grifo nosso**).

De qualquer modo, realmente podemos tomar os grafitos como anotações (inscrições) sobre alguns poucos objetos, lugares, cidades e pessoas importantes para o poeta, como seus pais e artistas próximos, ou que tiveram influência em sua formação. Já os murilogramas são, em sua maioria, ricas mensagens pessoais e críticas a artistas e poetas, nas quais o escritor desenvolve uma reflexão ético-estética de sua própria obra. Ambos constituem-se como “profissões de fé de uma visão plural (convergências + divergências)” (LEITE, 2003, p. 70).

3.2 O filme da história total: ou o choque do tempo contra o altar da eternidade

Convergência é, de fato, uma obra programática. Ainda que a história de sua composição revele um desenvolvimento não muito linear, o livro apresenta índices de uma organização estrutural muito cuidadosa. O movimento de sobreposição, onde o fim se encontra no princípio, que associamos à perspectiva essencialista na análise do soneto “O espelho”, também aqui é recorrente e fundamental. As duas partes que compõem a obra, “Convergência” e “Sintaxe”, são contornadas por um movimento quase cíclico. Na primeira parte, o poema de abertura é o mesmo que a fecha, embora apresentado com nomes diferentes. “Exergo” na abertura e “Final e começo” no fechamento. Já nos títulos encontramos a equivalência dos polos da linearidade, sendo exergo a parte posterior de moedas ou medalhas, destinado à gravação de datas e outras inscrições, enquanto o último poema apresenta, em seu título, o fim antes do começo. A segunda parte do livro, por sua vez também se inicia e encerra com poemas muito distintos de todos os outros incluídos em “Sintaxe”. “Texto de informação” e “Texto de consulta” constituem-se como dois momentos de uma verdadeira arte poética do autor, entretanto, é o último poema, “Texto de consulta”, aquele que apresenta as reflexões que mais se ajustam à primeira parte do livro, *Convergência*; enquanto o poema inicial, “Texto de informação”, desenvolve uma reflexão estética muito mais relacionada à materialidade dos signos verbais, o que se associa mais às experimentações ousadas que compõem a parte dedicada à “fabulosa memória de Oswald de Andrade”.

Dentro da primeira parte que compõe o livro, encontramos uma nova divisão nas duas seções “Grafitos” e “Murilogramas”, a primeira dedicada a Ruggero Jacobbi e a segunda à Luciana Stegagno Picchio, ambos amigos do poeta e, como podemos ver na obra de Maria Betânia Amoroso citada anteriormente, personalidades de importância para a divulgação de sua obra no panorama artístico italiano.

É na seção inicial de *Convergência* que se encontra o primeiro poema que abordaremos. Trata-se de “Grafito num muro de Roma”. Nos voltamos a ele com o intuito de esclarecermos como podemos compreender a transição da ênfase referencial que apontamos (da memória religiosa para a memória da literatura), que se manifesta numa mudança no eixo intertextual da poesia final de Murilo Mendes, através de uma problematização da perspectiva temporal exposta em *Sonetos brancos*. Para tal, vejamos aqui o que ocorre com a imagem da Eternidade, outrora tão cara ao poeta.

Grafito num muro de Roma

1

1. Um verme rói – enorme roer –
2. Um verme rói minuciosamente
3. Desde que o tempo sentou-se sobre si
4. A trombeta ovoide.

5. Um verme ecumênico
6. Teólogo teleológico
7. Rói a priori – único tóteme –
8. O filme da história total.

9. Um verme enorme rói
10. Um verme inerme rói
11. Qualquer julgamento
12. Presente futuro
13. Pessoal universal
14. Miguelangelesco ou não.

15. Um verme irreversível rói a tiara
16. Suspensa de palácios terrosos.

2

17. A eternidade criou tantos dédalos
18. Que já perde a noção de espaço.
19. Procurando homem por homem
20. Urbi et orbi
21. Procura-se a si mesma sem sua túnica:
22. Mínima. Finita. Ex.

-

23. A eternidade acaba desconhecendo
24. As próprias catacumbas escâncaras
25. Os próprios arcos de triunfo do tempo
26. Idos calendas calêndulas
27. Os leões alados & seus espaços monumentais
28. Os falos suspensos em obelisco
29. Os essedários & os éssedos
30. Os imperadores de pedra
31. Levantando irrespondidos braços.
32. A eternidade anoitece
33. A cavalo sobre seus palácios
34. Ocre.

-

35. Um verme roerá a morte
36. Favila fasula. Ex.

Roma 1964

Como dissemos, o próprio termo escolhido para o título dos poemas, *grafitos*, nos remete à espacialidade e ao caráter de inscrição, que por sua vez é implícito no título do poema de abertura, “Exergo”, de modo que não deixa de ser sintomático, numa seção de poemas com textos dedicados a artistas, obras e lugares que, de algum modo, se *inscreveram* na memória do poeta, encontrarmos o “Grafito num muro de Roma” antes dos grafitos dedicados aos seus próprios pais, por exemplo. Recorramos aqui às palavras de João Alexandre Barbosa, que discorrendo sobre a denominação dos Grafitos murilianos, acrescenta:

De fato, utilizando-se de uma expressão que tanto serve para acentuar o caráter, por assim dizer, de *inscrição* de seu texto, quanto a sua, por isso mesmo, transitoriedade (no sentido em que, desde os canais subterrâneos de trens aos banheiros públicos, o ‘grafito’ faz parte de uma inscrição transitória de nossa modernidade), a denominação desta primeira parte do livro é correlata a um esforço de *dessacralização* (programado no ‘Exergo’): aquela responsabilidade assumida pelo artista moderno ao praticar o desmascaramento da ‘aura-poética’, no sentido em que por exemplo, Walter Benjamin usava o termo para falar da poesia sobretudo a partir de Baudelaire”. (BARBOSA, 1974, p.127).

Pois bem, para um poeta que *pregava* a visão poética do mundo como uma chave de transcendência, tão importante para a humanidade como a ciência e a religião, falar em *dessacralização* da aura poética já é intrigante. Sem querer nos determos sobre a problematização da exatidão dessa afirmativa a respeito da obra de Murilo Mendes diante de uma abordagem mais extensa, tomemos o peso do argumento para nos voltarmos exclusivamente para o poema em questão. De fato, encontrar uma reflexão sobre uma das imagens de referência mais *essenciais* para a poesia muriliana anterior, a Eternidade, no grafito em um muro, já nos revela, de antemão, uma diferença marcante.

*

O poema é dividido em duas partes numeradas, que se relacionam entre si através de alguns índices que providenciam algo como uma iluminação mútua, como veremos.

Não se enquadrando entre as peças de declarada intertextualidade literária que nos interessam, é possível, entretanto, observar em sua fatura alguns elementos de forte referência cultural, além da apropriação de soluções formais da tradição literária, como a recorrência esparsa de redondilhas, maiores e menores, na primeira parte da composição⁸³; além do uso, na segunda e na terceira estrofe, de uma disposição tipográfica experimental que nos remete à poética concretista e também ao uso proposital do espaço branco da página, caro a Giuseppe Ungaretti e aos novíssimos italianos.

Toda a primeira parte do poema parece traçar um símile de corrosão. A intensidade desse processo de desintegração é ressaltada através do padrão anafórico (um verme rói) e pela contínua e rascante aliteração dos fonemas vibrantes nas quatro estrofes. Essa corrosão é nomeada, nos dois últimos versos das duas primeiras estrofes, como a inexorabilidade do tempo. No quarto verso, a inusitada imagem da trombeta ovoide, a qual o tempo *senta sobre si*, nos remete claramente às trombetas do Juízo, tão frequentes na produção anterior do poeta; o adjetivo ovoide, além de reforçar o delineamento imagético das curvas do instrumento, com sua alusão ao ovo nos remete também àquela velha imagem do fim contido no princípio.

Na segunda estrofe, o poeta nos dá uma dica sobre a nova perspectiva que domina sua obra. Aqui, o verme, nobre protagonista dessa primeira parte do texto, este símbolo tanatológico por natureza, é nomeado como ecumênico, adjetivo que lhe empresta um caráter universal, colocando suas intenções para além de qualquer religião ou filosofia (teólogo / teleológico). Notemos que a ruptura de espacialização utilizada no sexto verso, tanto desconstrói a relação sintática entre os termos, favorecendo a indistinção entre eles, ao mesmo tempo em que reforça sua relação paronomástica, enquanto materializa no corpo do poema uma primeira e visível cicatriz dessa infindável roedura.

Já os dois últimos versos dessa segunda estrofe, como dissemos, nomeia o objeto da corrosão como o “filme da história total”, o “único tóteme”. A metáfora da história como um filme dá tons de modernidade às ruínas que se delineiam, numa clara e totalizante oposição à noção mais primitiva de tóteme – arcaico emblema social para o sagrado⁸⁴. Essa estrofe talvez nos permita interpretar a última citação de João Alexandre

⁸³ As redondilhas se encontram nos versos 4, 5, 11, 12, 13 e 14.

⁸⁴ É válido ainda acrescentar o teor ambíguo que a referência ao cinema traz ao poema. No aforismo nº 360 de *O discípulo de Emaús*, Murilo Mendes nos deixa a par da admiração e do receio pessoal que ele associa à sétima arte: “O cinema é talvez o meio técnico mais poderoso que o homem encontrou para se representar a si mesmo; mas esta admirável invenção acha-se completamente pervertida pelo espírito comercial, industrial e capitalista – numa palavra, satânico” (MENDES, 1994, p.850).

Barbosa meio que pelas avessas... vindo na última poesia muriliana, não uma *dessacralização* da aura poética, mas, antes, uma nova *sacralização* da história e do humano⁸⁵. Num movimento oposto ao realizado em *Sonetos brancos*, onde o poeta, através de poemas simples, como “A visitação”, trazia o sagrado para o plano ordinário, em *Convergência* encontraremos, mais frequentemente, o movimento ascendente, a elevação da cultura e dos feitos implacáveis do tempo ao prisma solene pelo qual, antes, aquele focava a transcendência.

A terceira estrofe do poema dá início a um movimento imagético de imensa argúcia poética. Trata-se do mais regular bloco do texto, composto apenas por pentassílabos, hexassílabos e heptassílabos. Dentro da estabilidade lírica que advêm do ritmo de tais versos, menos truncados que os anteriores, o poeta insere, através da espacialização do texto, um novo elemento de ruptura visual – um espaço em branco, um *vão*. A ação inexorável do tempo, na imagem do verme ecumênico, prossegue com seu perpétuo trabalho, atravessando o tempo (na tematização das estrofes iniciais) ele atinge o espaço visual do poema. Não haveria ainda aqui, um sofisticado vestígio daquela velha abstração essencialista?

Embora sejamos colocados diante da ação *concreta* do verme-tempo através da ação poética, nossa surpresa dever ser atenuada mediante a paronomástica contradição de sua essência – enorme e inerme, ele é totêmico e onipresente, mas impessoal e inofensivo. Não esclarece polêmicas entre julgamentos particulares ou universais, não faz distinção entre o gênio⁸⁶ e o vulgo e transforma tanto o presente, quanto o futuro, em passado. O último dístico da primeira parte sentencia a irreversibilidade de sua roedura, desdobrando a imagem do vão branco na estrofe anterior, para o símbolo quase aristocrático (mas também vulnerável, segundo o contrastante adjetivo “terrosos”) da “tiara” dos palácios, que, através da forma da imagem, parece encaixar-se de modo justo no espaço *cravado* na estância anterior, entre os versos 12 e 13.

*

⁸⁵ Afinal de contas, já em 1940, no auge de seus experimentos essencialistas, afirmava o poeta, no aforismo nº 195 de *O discípulo de Emaús*: “A poesia é uma transubstanciação do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino” (MENDES, 1994, p. 834).

⁸⁶ Não deixa de ser curiosa a menção a Michelangelo, grande artista, falecido em Roma e que, assim como Murilo, fora pintor do *Apocalipse*.

A segunda parte do poema é dividida em três blocos, ou estrofes. Logo no verso de abertura do primeiro deles reencontramos, nomeada e personificada, a velha conhecida do poeta, a Eternidade. Trata-se aqui, entretanto, de uma eternidade despida, perdida em seus próprios labirintos (“dédalos”). Eternidade essa que, apesar de sua *potência* universal *absolvedora* (nomeada na benção papal “urbi et orbi”), encontra-se acuada, reduzida, “mínima, finita”... ultrapassada (*ex*)?

Essa mesma eternidade, por perdida em sua própria busca, desconhece os entremeios do Tempo, suas estruturas e monumentos, que, diferentemente do que ocorre com o fechamento centrípeto de seus labirintos, abrem-se para o observador nas próprias catacumbas escancaradas de Roma, por exemplo. A enumeração que irá se seguir na segunda estrofe parece delinear um movimento de concreção, ou monumentalização (também *roída*, por sua vez), de tais espaços do tempo.

Aquele que se apresenta como o mais irregular dos blocos do poema, em matéria de metrificação, é por sua vez percorrido e sustentado por um jogo sonoro de aliterações e assonâncias, principalmente entre oclusiva velar e fricativa dental, que lhe confere uma certa unidade rítmica, baseada numa espécie de ruído de concretude, para além de sua fragmentação enumerativa. Esta estrofe empreende a apresentação das arquiteturas do tempo ignoradas pela eternidade; em outra perspectiva, trata-se do trabalho *concreto*⁸⁷ realizado pelo agente irrefreável da primeira parte do poema.

Temos aqui uma sùmula poética, sustentada sobre uma permanente tensão opositiva (tempo / espaço & concreto /abstrato), de variados monumentos-mitos da cultura e da arquitetura na história romana. Embora a estrofe trate de monumentos romanos, o uso do pronome demonstrativo no início dos versos 24 e 25 provoca uma intrigante ambiguidade entre Roma, o tempo e a eternidade, talvez no intuito de demonstrar a convergência aí vislumbrada pelo poeta. A eternidade que procura a si mesma acaba encontrando o tempo que, por sua vez, só se nos faz visível pela história.

Após a referência de abertura às famosas catacumbas do cristianismo primitivo de Roma, o poeta menciona os arcos triunfais. Típica construção da Roma antiga, utilizada para comemorar vitórias de guerra ou importantes eventos públicos, os arcos do triunfo de Roma, assim como as catacumbas, são símbolos concretos da passagem do tempo...

⁸⁷ “O concreto é o real, o seco, o que está no osso, no nervo, o substantivo, o que é feito com ‘materiais reduzidos’, o que ‘anula das formas frouxas’ (Murilo Mendes), o que dá a lição da força, o enxuto, o masculino, a estrutura tersa, o reduzido à linha arquitetural. E isto, num Murilo ansioso de essência – esse denominador comum – chega à visão do não figurativo, ao abstrato, no sentido que esta palavra tem nas artes plásticas” (CHIOCCHIO, 2015, p. 119).

esse tempo que não cessa de roer agora torna claramente visível a verdadeira forma inserida espacialmente entre os versos 12 e 13, *um arco*.

O verso 26 prossegue com a tensão monumental entre concreto e abstrato, esboçando um movimento pouco paronomástico de leitura que vai do tempo à matéria – *idos* e *calendas* eram dois dos dias fixos no antigo calendário romano e a *calêndula* uma flor muito utilizada em Roma como planta medicinal e para a produção de diversos corantes. No verso seguinte há, nos leões alados, uma referência à antiga religião do mitraísmo, muito popular em Roma antes do estabelecimento do cristianismo⁸⁸. Quanto aos obeliscos do verso seguinte, basta-nos lembrar que Roma é a cidade que possui o maior número desses monumentos em todo o planeta. Ainda nos versos 29 a 31, o poeta faz uso de imagens referentes ao passado do antigo império romano, com suas estátuas de imperadores e a menção aos gladiadores. Ao final, ante a “ocre” eternidade, a incoercível aurora desponta sobre seus palácios (de Roma, do tempo ou dela própria?).

No dístico final dessa segunda parte, também o inerme e enorme verme se afirmará soberano, fazendo da própria morte cinza e brasa (“favila”) e passado (*ex*).

*

Parece-nos, então, que a posição privilegiada do poema lido (é o primeiro poema da seção) pode se esclarecer mediante a tensão original que dá origem (tema e forma) ao texto: tempo & eternidade. Acontece que, nesse outro momento de sua obra, embora não descarte aquelas que parecem ser suas principais preocupações, Murilo Mendes – naquilo que acordamos quanto à leitura de João Alexandre Barbosa – realmente *textualiza* as dimensões *metafísicas* de suas obras anteriores. Com o que Guimarães parece concordar quando afirma, por sua vez, que nesse momento da obra muriliana, para o poeta, “tudo é texto⁸⁹ – e este é um objeto como todas as demais coisas presentes nessa poesia. Esta é uma questão dominante nos poemas mais interrogativos e explicitada na própria constituição das duas partes do livro” (GUIMARÃES, 2014, p. 240).

Assim, embora possamos não concordar totalmente quanto a *descrença* que Barbosa parece querer imprimir à perspectiva do poeta, quando diz que seu “novo olhar”

⁸⁸ A imagem do leão alado foi posteriormente apropriada pelo cristianismo como símbolo do evangelista São Marcos.

⁸⁹ O próprio eu-lírico de Murilo afirmará, em “Grafito segundo Kafka”: *sou do céu e da terra enquanto textos*.

é o olhar de alguém “atento para com o pascaliano *nada das coisas humanas*”, não podemos deixar de dar crédito à sua análise, que em muito nos ajuda a compreender melhor esta nova perspectiva do poeta. Portanto, finalizemos a nossa própria leitura com mais dois esclarecedores excertos de seu artigo:

Deste modo, [...] o *eterno*, reduzido a uma função, por assim dizer, contingencial (a passagem de *eterno* à *eternidade* já é um índice desse processo), é surpreendido por entre a palavra que o inscreve no muro. E é a *inscrição*, através de seu substrato transitório, repercutindo a decadência da Cidade, que confere ao tempo incluso no texto a dramaticidade de que ele é portador. A eternidade, a meditação sobre o tempo, não está antes nem depois da linguagem do poema: assim como o verme que rói a Cidade, que roeu o muro em que afora se pratica a *inscrição*, não independe da existência da eternidade pela qual a Cidade é referida no tempo que a consumiu. **Um ‘muro de Roma’ é um espaço a ser decifrado pela leitura por escrito operada pelo poeta – Orfeu de grafito, e não ‘cantor’ da ‘eternidade’.**

[...]

Entre a ‘eternidade’ e a linguagem capaz de nomeá-la, o poeta instaura o espaço precário de seu próprio texto – ‘grafito’. Desta maneira, **o tempo, a reflexão sobre o tempo, deita raízes na própria temporalidade da expressão poética. Entre o autor e o objeto de seu poema (tempo/eternidade) não é necessário que exista o adorno do verso ‘bíblico’** para que a sua visão do mundo seja a de quem está atento para com o pascaliano *nada das coisas humanas*” (BARBOSA, 1974, p.129-130 – **grifo nosso**).

Pois parece mesmo que, então, após o choque do tempo contra o altar da eternidade⁹⁰, Murilo Mendes fez de inclinação lírica a sua velha afirmação de que “no mundo físico existem muito mais símbolos e alegorias do que na Escritura” (MENDES, 1994, p. 846).

3.3 Tempos em convergência: uma nova tipologia

“O que é já foi, e o que há de ser, também já foi...”

(Eclesiastes, III, 15)

No primeiro capítulo, dissemos que a transição do principal arquivo referencial da poesia muriliana do grande código da arte para a arte como código parecia revelar uma

⁹⁰ “Choques”, de *Poesia liberdade*.

problematização da perspectiva temporal do poeta. Tal perspectiva, identificada num primeiro momento com a interpretação cristã figural (ou tipológica) do tempo histórico passa a ser problematizada, aproximadamente, na época das primeiras incursões de Murilo para o velho continente. Vimos que conforme a sua estrutura de composição passa a se tornar mais concreta, concisa e rigorosa, seu panorama temático começa a se deslocar em direção a uma poesia mais topológica, com nuances de mapeamento histórico-geográfico e aquele caráter cultural que Merquior apontara como de “sumo valor pedagógico” (MERQUIOR, 1994, p.19).

Na análise do “Grafito num muro de Roma” buscamos ilustrar esta mudança de perspectiva temporal do poeta, que deixa de se posicionar *sub specie aeternitatis*, de onde observava seu Tempo da beirada do *antiuniverso*, para registrar o “filme total da história”, *inscre(vendo)* nele a eternidade despida de sua túnica essencialista, perdida e esgotada de tanto percorrer seus inúmeros dédalos, sem se dar conta, talvez, que “toda a direção conduz a um centro comum”⁹¹. Embora seja algo que pode ser mais claro em seus últimos livros de prosa, esse novo olhar convergente à História dá impulso a uma escrita que se estrutura através de uma espécie de trabalho arqueológico da cultura pessoal do autor, que passa a desfiar no tempo presente a infinita confluência dos tempos passados que lhe dão sustentação. Agora, resta-nos observar de que modo essa mudança de perspectiva se revela através do eixo intertextual da poesia muriliana, dimensão de sua poética que, conforme revela primorosamente Júlio Castañon Guimarães, em seu livro citado, é extremamente privilegiada ao longo de toda a sua trajetória.

De acordo com nosso argumento, a modernidade poética de Murilo Mendes pode ser compreendida de modo mais pleno se relacionada antes ao modernismo literário representado pela tendência anglo-americana, dos poetas Ezra Pound e T.S. Eliot, do que ao nosso modernismo delineado na chamada fase heroica, por exemplo. Talvez a análise da mensagem⁹² do autor de *Convergência* para o poeta d’*A terra desolada* possa nos dizer um pouco mais sobre essa relação.

Murilograma a T. S. Eliot

1. NO MEU PRINCÍPIO ESTÁ MEU FIM.

⁹¹ Aforismo nº 135 de *O discípulo de Emaús* (MENDES, 1994, p. 828).

⁹² A fusão dos termos Murilo + grama pode também nos levar à ideia de um anagrama ou, como dito antes, à mais clara sugestão de um telegrama poético, e particular, às pessoas “homenageadas” na seção dedicada a Luciana Stegagno Picchio.

2. Os tempos se sucedem se acavalam, engrenagem
3. Se autoesfregando, se roendo, se recriando
4. Em contínua autoinvenção & metamorfose.

•

5. A luz cai vertical no princípio & no fim,
6. No osso do homem & na sua pele.
7. Matéria & forma se ajustam no alto & no baixo.
8. Tudo já foi escrito repensado
9. Na caverna & no espaço do reator.
10. Já vivemos & fomos vividos por outrem
11. Já usamos & fomos usados por outrem
12. No renovado atrito & rotação
13. De coisas & pessoas levigadas
14. Pela terra a teologia a matemática.
15. Se encontram claro & escuro, se abraçando.
16. Poeta & economista,
17. Filólogo & físico nuclear
18. Se embatem, se penetram.

•

19. Já morri. Já fui julgado. Já ressuscitei.
20. Já estive. Já foi. Já principiou.
21. Já pensou. Já explodiu.

22. IN MY BEGINNING IS MY END.

23. Amanhã é súbito antigamente.
24. Antegiro. Antepoeira. Antepalavra
25. Exausta ressurrecta.
26. Já posthouve. Já postfui.
27. Antes & post.
28. Antepost.

Genebra, 1964.

Poderíamos dizer, sem muito exagero, que a afirmação do *Eclesiastes* que serve de epígrafe para este tópico é o tema central dos *Quatro quartetos*, de T.S. Eliot, escritos entre 1936 e 1942 (composição cronologicamente próxima, portanto, da de *Sonetos brancos*), além de ser a fonte de grande parte de sua teorização a respeito da cultura e da influência literária. Eliot, um cristão anglo-católico convertido, assim como Murilo Mendes, também fizera de sua senda espiritual um percurso estético que embasou muito de sua reflexão sobre a história da arte, além de seus conceitos de tradição e sentido histórico, que podem ser compreendidos como uma adaptação estética de suas reflexões religiosas.

Thomas Stearns Eliot e Ezra Pound representam, através de suas obras, uma expressão particular da poesia moderna do século XX. Como herdeira daquela “tradição da ruptura”, que Octavio Paz identificara como fruto do Romantismo, a poesia moderna anglo-americana buscava algo como uma supressão do liricamente supérfluo, assim como do superficialmente discursivo. Seguindo a romântica trilha crítica de hostil oposição aos enunciados do pensamento lógico, pulverizava, entretanto, os adornos parnasianos e seus esquemas melódicos marcados; negava o distanciamento entre forma e fundo ou o caráter estritamente descritivo-pictórico que tolhera grande parte da poesia dos séculos XVIII e XIX, buscando um exercício experimental de ressignificação formal que muito deve aos exercícios imagístico-simbólicos da raiz surrealista, realizados por Apollinaire e Laforgue, por exemplo. Em oposição à poesia moderna que se desdobrara na tradição de ruptura francesa, entretanto, Eliot e Pound encabeçaram um projeto poético que, fazendo jus a parte dos anseios do novo mundo, fosse capaz de reconstruir, ou monumentalizar a arquitetura ocidental que sustentava a nova tradição *convergente* de sua formação cultural.

Eliot que, no início de sua produção, também fora fortemente influenciado pelo imagismo de Ezra Pound, desenvolveu uma poética própria, fundada em lances de uma mimese estilística, que parece realizar algo como uma colagem universal. A hibridez textual resultante de sua apropriação de diversas matrizes artístico-culturais, assim como acontece na poesia final de Murilo Mendes, tende, paradoxalmente, a gerar uma poesia extremamente pessoal e distinta. Tal poesia, absorvida por uma poética fragmentária, também deveras semelhante à do nosso poeta mineiro, reúne em si múltiplas fontes e raízes, fazendo de empréstimos históricos sua propriedade simbólica, naquilo que revela sua concepção ética de poesia como um fenômeno de cultura.

*

Assim, voltando para o poema, temos no primeiro verso, em caixa alta, a tradução exata da oração de abertura do quarteto “East Coker”, que nos remete, então, diretamente à afirmação eclesiástica que temos visto se repetir ao longo de grande parte da trajetória do autor de *Convergência*. Diante disso, não seria incorreto dizer que a primeira estrofe da composição poderia ser facilmente compreendida como um movimento introdutório para esse *moto* propulsor *eliotiano*, que se configura através de uma adaptação que o poeta dos *Quatro quartetos* faz da interpretação exegética tipológica, exposta, em teoria, no seu

artigo “Tradição e talento individual”, de 1919. É essa aquela segunda noção de tipologia que citamos no primeiro capítulo, condizente, conforme dissera Joana Matos Frias (2002, p. 27), com uma visão da história literária como uma espécie de tecido de relações sincrônicas, “em contínua autoinvenção & metamorfose”. Para Eliot, “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). De tal perspectiva, é como se o poeta “maduro” simplesmente *desse a partida* em novas e inusitadas relações de um discurso-circuito poético que o precede e o sucederá.

Já no segundo e no terceiro verso, temos uma imagem ruidosa, algo como a visão aterradora do tumulto convergente dos tempos, cujo tom de sucessão estrepitosa é reforçado pelo *enjambement*, recurso retórico que, frequentemente empregado na poética fragmentária do autor, materializa aqui, na própria linguagem, o *acavalamento* dos tempos em profusão descrito no dístico.

O segundo bloco do murilograma, com seus treze versos de sonoridade tão rascante quanto aquela encontrada no “Grafito num muro de Roma”, retomam a tradicional e muriliana *poética do fragmento explosivo* (MERQUIOR, 1990). É claro que não temos aqui aquela moderna enumeração caótica da qual falava Leo Spitzer, pois há uma evidente continência da antiga e transbordante prosódia poética muriliana e um movimento pendular de polarização que parece costurar toda a multiplicidade de referências que se seguem. Esse equilíbrio difícil é reforçado pelo uso do tipo gráfico (&) que *visivelmente* costura ao meio toda a ambivalente estrofe. Mas evidentemente há uma enumeração, e também não se pode negar algo de caótico a tais versos. Essa *tensão* estética entre a medida e o caos, representada imageticamente nas tão citadas colunas da ordem e da desordem (“Dois lados”) constitui também um dos fatores pessoalíssimos de continuidade na poesia muriliana,

O primeiro verso da estrofe parece, entretanto, possuir ainda algo da solenidade *eclesiástica* do pensamento por trás da primeira parte do poema; solenidade essa traduzida pelos termos de uso comum no registro religioso, através da imagem da *luz* que desce no *princípio* e no final. Ainda assim, já no sexto verso, a oração é retirada de seu registro inicial para uma dimensão quase fisiológica (*osso, pele*) que, na crueza da imagem, também presente no poema de Eliot, remete à velha oposição do concreto e abstrato, ou essencial e transitório.

O sétimo e o oitavo verso dá mais uma volta no ciclo, transformando a ambivalente condição humana em metadiscurso. O ajuste de teor teológico entre a matéria & a forma caminha automaticamente para a questão da literatura (“tudo já foi escrito”), que é então transposto para a dimensão cronológica da evolução do homem (da *caverna* ao *reator*). O poema segue traçando relações intempestivas entre referências à obra de Eliot, como os movimentos de rotação, e aparente subida e descida dos elementos dessa temporalidade convergente⁹³, e índices reflexivos que entrelaçam as ideias do poeta anglo-americano a questões também essenciais para o escritor brasileiro. Os versos 10 e 11, idênticos em sua fatura, realizam mais um salto dimensional pela simples troca do vocábulo *vivido* a *usado*, o que faz ressoar no dístico a costumeira crítica do poeta aos valores burgueses.

Ao final da estrofe, encontraremos por sua vez, um outro exercício comum ao longo de toda a primeira parte do livro de 1970. Trata-se da menção a fatos bibliográficos sobre a personalidade homenageada, aqui exemplificada nos versos 16 e 17, a nos lembrar que o poeta anglicano era também funcionário de um banco e, embora filólogo em sua busca constante por uma tradição linguística, como um físico nuclear, Eliot, em sua minuciosa investigação da essência da realidade, era ainda incisivo e analítico.

A última parte do poema, separada pelo recorrente sinal gráfico (•), dá continuidade, em seus três primeiros versos, ao jogo enumerativo, que parece agora emular, em oração de rápida cadência, a sobreposição infindável dessa roda tipológica do tempo. Após o que temos, mais uma vez em caixa alta, a retomada em transcrição literal (registro bilíngue) da citação de Eliot que se encontra na abertura do poema, o que também se traduz num movimento de mimese poética do moto *eliotiano*, encontrando no final do poema o seu início, ainda que “reinventado”, por apresentar-se em outro idioma.

Na abertura da última estrofe do poema, encontramos, finalmente, uma adaptação clara de nossa epígrafe bíblica. Verso que ecoa, por sua vez, mais um dos proféticos fragmentos da obra *O discípulo de Emaús*, o de número 558, que diz: “o que será realizado

⁹³ “No ponto morto do mundo em rotação.
Nem carne nem espírito;
Nem ‘de’ nem ‘para’; no ponto morto, aí está a dança,
Mas nem paragem nem movimento.
E não se chame a isso fixidez,
Onde o passado e o futuro se reúnem.
Nem movimento ‘de’ nem ‘para’,
Nem ascensão nem declínio.
Se não fosse o ponto, o ponto morto,
Não haveria dança, e há só a dança”.
(ELIOT, 1983).

já se realizou” (MENDES, 1994, p. 871). Nos cinco versos finais, o poeta parece executar aquilo que vimos chamando de *textualização* do conteúdo. Através de uma sucessão de palavras compostas o poema atinge a *antepalavra*, exausta, mas ressuscitada. No auge desse jogo de materialização do conceito, do verso 26 ao 28, o poeta chega a criar neologismos que transcendem a fronteira das línguas, procedimento que culmina no termo *antepost* formado pela junção de antes & post (a própria explicação da junção é explicitada no verso 27, numa espécie de “pista” metapoética); o procedimento lúdico se torna muito mais rico ao nos atentarmos para a plurissemia do vocábulo da língua inglesa e as inúmeras conotações que então podemos aplicar ao neologismo.

3.4 A vasta lira antiga: o código da Arte e seus níveis de intertexto

“Desde menino preocupei-me muito com o problema do tempo. Abria-me a respeito com Cláudia. Uma vez propus-lhe esta questão:

- Nós dois estamos aqui nesta sala há uns vinte minutos, conversando. Vinte minutos multiplicados por dois fazem quarenta minutos. Portanto estamos aqui há quarenta minutos, não é?

Cláudia não estranhou a pergunta, nem me chamou de doido. Respondeu-me apenas que era possível; ia pensar no caso.

As palavras ‘outrora’, ‘naquele tempo’, ‘antigamente’, ‘há séculos’ impressionavam-me muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical [...]”.

(Murilo Mendes)

Chegando nesse ponto, uma certa dúvida se coloca quanto ao percurso de nosso argumento. Até o momento abordamos apenas poemas que, de um modo ou outro, revelam explicitamente a temática da reflexão sobre o tempo. Mas como essa reflexão se *inscreve*, por sua vez, num paradigma mais amplo do eixo intertextual dessa poesia. Como podemos dizer que esta nova perspectiva temporal tem consequências claras para a fatura estética da poesia muriliana, mesmo em textos em que ela não seja nomeada? Vamos

tentar responder a essa pergunta, analisando, de maneira sumária, mais um poema da obra.

Murilograma a C.D.A.

1. No meio do caminho da poesia
selva selvaggia
2. Território adrede
3. Desarrumado
4. Onde palavras-feras nos agridem
5. Encontrei Carlos Drummond de Andrade
6. Esquipático fino
 flexível
 ácido
 lúcido
 até o osso.

11. Armado
12. De lente compasso
13. Gramática não-euclidiana
 & humor nuclear
14. Na oficina-laboratório
15. Itabiromem claroenigmático
16. Extraí do léxico
17. Uma lição de coisas.
18. Enxuto abre o manúbrio
19. À brisa sarcástica de Minas.
20. Dorme acordado.

•

21. Glossógrafo declancha
22. Com seus olhos de termômetro
23. A máquina do mundo da linguagem
24. Em contacto contraste atrito & rotação
25. Diurna.

•

26. Deflagrando história & semântica
27. Radiografa o
28. Desgaste do mundo coisificado.
29. Destrói o córtex do verbo
30. Dispara o contexto insólito
31. Descobre a “obsolescence”
 os “rifiuti”
 os restos do zero.
34. Contrapõe às galáxias poetizadas
35. O inframundo
36. Antigaláxias da náusea
 das fezes

da poeira
do medo

40. Os labirintos íntimos
41. A paisagem delével do sexo
42. A paisagem de smog
43. Os pontapés do amor
44. A insuportável dor-de-corno
45. A esquirola de osso do homem.

•

46. “Balançando
47. entre o real e o irreal”,
48. Investido
49. Do “solene
50. sentimento de morte”
51. O poeta no seu trabalho ácido
52. Confessando-se
confessa-nos.

•

54. E agora, Josés?
55. Além de Cummings & Pound
56. Além de Sousândrade
57. Além de “Noigandres”
58. Além de “Terceira Feira”
59. Além de Poesia-Praxis
60. Além do texto “Isso é aquilo”
61. Sereis teleguiados?

62. Resta a ságoma de Orfeu
63. Com discurso ou sem.

•

64. Sobre a página aberta
65. Único campo branco
66. Drummond fazendeiro da cidade
67. (Esperamos)
68. Lançará de novo
a semente.

Roma, 1965

3.4.1 A colagem dos tempos

“Murilograma a C.D.A.” é um poema de versos tradicionalmente livres, no qual, ao gosto da discursividade drummondiana, as seis estâncias que compõem a peça mostram-se fluidas e pictóricas, mesmo diante da parataxe fragmentária que tende a se impor em sua leitura. Separadas pelo recorrente sinal gráfico (•), cada uma das “estrofes” desenvolve um pequeno *tropo* de observação crítica, que tende a performatizar a trama de relações que o próprio Murilo Mendes parece evidenciar entre a sua poética e a de seu contemporâneo de Minas.

Logo no primeiro verso da estância que abre a peça somos empurrados à dimensão intertextual da composição. Trata-se do verso-título de um dos poemas mais conhecidos do primeiro Drummond iconoclasta (“No meio do caminho tinha uma pedra”), com a substituição do vocábulo final, que passa a denotar a poesia como espaço.

No verso seguinte, espacialmente deslocado na linha da página, de modo a se conectar diretamente com a expressão “caminho da poesia” que lhe sobrepõe na linha anterior, temos uma espécie de giro intertextual realizada pela inserção da expressão italiana *selva selvaggia*. Trata-se de uma clara alusão à *selva oscura*, que encerrava o verso seguinte àquele que fora o *tipo* da composição de Carlos Drummond de Andrade: *Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura*, escrevera Dante Alighieri em sua *Divina comedia*, ainda no século XIV.

Deste modo, temos, nos primeiros versos do poema, a *convergência* de três tempos: aquele da composição do monumento literário do ocidente que é a obra do lendário poeta florentino, o ano de 1928, em que Drummond escreveu seu poema, num gesto de ruptura com a tradição, e o ano da fatura do murilograma, 1965. Fato é que também Dante está ali, naquele lugar em que, de acordo com o sexto verso, o sujeito-lírico se encontra com Drummond, no macrotexto que é a história literária, esse lugar quase hostil, propositalmente/previamente (“adrede”) sem arrumação, onde palavras-feras nos atacam continuamente⁹⁴.

Esta sobreposição de escritas e tempos torna-se peça chave da *leitura* da história empreendida por Murilo Mendes no segundo momento de sua obra. Ela performatiza, no espaço da ação poética, uma versão artística de um dogma cristão muito caro ao escritor de *Tempo e Eternidade*, o dogma da comunhão dos santos. Esta *comunhão da arte*, ou

⁹⁴ Eis mais uma menção ao texto dantesco, no qual, ainda no primeiro canto, três feras cercam o eu-lírico à beira da *selva oscura*.

dos poetas, fora indicada pelo escritor, já na década de 40, nos seguintes versos *eliotianos* do “Poema dialético”:

Retiremos das árvores profanas
A vasta lira antiga:
[...]
Cada novo poeta que nasce
Acrescenta-lhe uma corda.

*

Tomemos agora um rápido desvio para vermos como o mesmo movimento é executado em um outro poema da primeira seção. “Grafito para Augusto dos Anjos” é um poema construído através do uso paratático de símbolos e vocábulos constantes na obra do poeta paraibano, como termos de anatomia científica (“vísceras”, “célula”, “uncinados”, “unciformes”), referências a excrescências (“emerdam-me”, “urinando-me”) e alguns dos temas presentes na obra do autor de *Eu*, como o questionamento de Deus e a corruptibilidade do corpo humano. Por tratar-se de um dos “Grafitos”, percebemos que a dimensão da visualidade se sobrepõe na construção das imagens.

Mas nos atentemos para aquilo que viemos aqui buscar – a marca intertextual da nova perspectiva temporal convergente de Murilo, visível nos versos que se seguem:

As vísceras representam-me personagens de Jerônimo Bosch

Dirigidas por Luís Buñuel
Provocando-me
Urinando-me
Campainhando-me
Martelando-me em ré maior
Calcabrinhas malacodas

Superando o exercício apontado no “Murilograma a C.D.A.”, nestes sete versos consecutivos o poeta desdobra uma cena pictórica que se passa em quatro tempos e cinco universos artísticos diferentes. Em um poema escrito em 1964, na descrição das imagens *viscerais* de Augusto dos Anjos (1884-1914), Murilo Mendes inscreve a direção cinematográfica do cineasta espanhol, Luís Buñuel, seu contemporâneo, num *filme* em que protagonizam personagens do pintor holandês Jerônimo Bosch (1450-1516), dentre os quais encontramos novamente criações da pena do gênio florentino – Calcabrina e

Malacoda são dois dos demônios que integram o *Malebranche*, descrito nos Cantos XXI, XXII e XXIII do *Inferno* de Dante. Vemos aqui uma cena que representa de modo magistral aquilo que é descrito no segundo verso do “Murilograma a T. S. Eliot”, uma espécie de enjambement temporal do macrotexto da arte.

Em “Grafito em Ravenna” encontraremos novamente esta incrível trama temporal que o poeta tece de seu arquivo de cultura, desvendando aquilo que denominamos anteriormente de um riquíssimo referencial da arte como código. Trata-se aqui de uma descrição-decifração que o poeta faz da pequena cidade histórica da Itália, na qual faleceu e foi sepultado Dante Alighieri. Ao delinear as imagens que a contemplação da cidade lhe traz, o poeta destila em sua montanhosa geografia visões dos penhascos que inspiraram o poeta florentino a compor o *Malebolge*. Isto tudo enquanto, nos becos da comuna, “circulam figuras de Antonioni”, que naqueles tempos gravava por ali o seu clássico filme *Deserto rosso*.

3.4.2 A poesia universal particular

*“Os mais fortes pensamentos são os de paixão,
assimilação, observação e relação”.*
(Murilo Mendes)

Voltemos agora para o “Murilograma a C.D.A.”, na tentativa de focalizar nele mais alguns dos modos através dos quais Murilo Mendes lida com a malha intertextual que plasma grande parte seus poemas de *Convergência*, através das matrizes das quais o poeta vai se apropriando.

Um desses modos de relação, já comentado previamente, diz respeito ao retrato biográfico que o poeta pincela em seus textos de homenagem. No caso do presente poema encontramos apenas esparsos índices de referência, como o neologismo *itabiromem*, a designar a cidadania de Drummond, originário de Itabira. No “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, entretanto, tais apontamentos biográficos estão muito mais presentes. Um outro ótimo exemplo desse gesto crítico se encontra na estância central do “Murilograma a Ezra Pound”, onde Murilo Mendes faz referência a uma questão sombria da biografia do poeta dos *Cantos* – o seu vínculo com o fascismo.

A menção direta à obra dos autores focados em tais poemas, entretanto, é mais comum que estes *insights* biográficos. No texto dedicado a Drummond, encontramos

referências a seus livros *Claro enigma* e *Lição de coisas* nos versos 15 e 17, além de imagens que remetem explicitamente a alguns de seus mais famosos poemas, como “No meio do caminho (primeiro verso), “Oficina irritada” (verso 23), “A máquina do mundo” (verso 23), “A flor e a náusea” (verso 36), “Isso é aquilo” (verso 60), “E agora, José” (verso 54). Este último verso, no qual a famosa indagação drummondiana é transcrita ao plural, “e agora, Josés?”, nos remete a um exercício intertextual que pode ser mais claramente observado no “Murilograma a Fernando Pessoa”. Trata-se de algo como uma mimetização da linguagem, movimento que transforma a imagem em motivo reflexivo no caso da homenagem a Drummond, e na direção contrária, no texto dedicado a Pessoa, no qual é o tom reflexivo do poeta português que se transforma na prosódia estrutural do murilograma⁹⁵.

Além das imagens e menções indiretas, encontramos aqui, como também no “Murilograma a T.S. Eliot”, citações diretas. Enquanto no poema anterior estas encontravam-se em caixa alta, nos versos 46, 47, 49 e 50 temos citações exatas transcritas entre aspas (trata-se de citações dos poemas “Prece de mineiro no Rio” e “A máquina do mundo”, respectivamente). Os dois modos de citação são recorrentes em vários dos poemas da obra. Nos versos 62 e 63, no entanto, encontramos uma curiosa e elíptica autocitação do poeta: “*Resta a ságora de Orfeu / Com discurso ou sem*” – versos que ressoam o tema central dos poemas “Exergo” e “Final e começo”.

Na quinta estância do poema encontramos referências a criadores como cummings, Pound e Sousândrade, além da menção ao grupo concretista Noigrandes e também ao movimento da “poesia-praxis” relacionado ao poeta Mário Charmie. Nesta enumeração de referências o poeta parece elencar as soluções poéticas com as quais Drummond flertara ao longo de sua trajetória. Interpretação essa reforçada pela referência final a um dos poemas mais experimentais do poeta itabirano, “Isso é aquilo”.

A questão central da estância, direcionada “aos Josés” da poesia Drummondiana – *após tantos experimentos com a linguagem, sereis ainda teleguiados?* – diz respeito aos desdobramentos da poesia moderna e a sua capacidade comunicativa. A resposta adequada seria o próprio poema muriliano. Afinal, ao contrário da expectativa anunciada nos últimos versos do poema, todas as sementes já foram lançadas. Resta ao autor da poesia pós-utópica a árdua tarefa de traçar caminhos na infinita floresta dos tempos em

⁹⁵ O “Murilograma a Fernando Pessoa” é ainda um poema exemplar para a nossa abordagem devido à surpreendente apropriação-mimetização da retórica pessoana alcançada por Murilo Mendes.

convergência, o texto universal pelo qual caminha tão à vontade o nosso bravo cosmopolita juiz-forano.

Neste ponto, se voltarmos agora da análise das partes para uma observação do todo delineado no “Murilograma a C.D.A.”, podemos vislumbrar a imagem do poeta a caminhar *dentro* da arte de Drummond; como faz com a obra de praticamente todos os artistas que figuram em *Convergência*, com atenção crítica e um certo deslumbramento afetivo, Murilo Mendes esboça a sua familiaridade com a produção poética de seu tempo e da sua tradição particular-universal. Esta *textualização* do contato crítico do poeta com a obra de seus autores homenageados atinge o máximo de refinamento em “Grafito segundo Kafka”, texto no qual, como já dissemos, o poeta chega a assumir a persona lírica do escritor de praga, realizando, no espaço poético, uma completa *metamorfose* perspectiva.

Essa imagem do poeta se deslocando *dentro* de uma obra de arte pode nos facilitar o acesso à última escala de sua trajetória. ‘Desde cedo que encontrei na arte uma razão de ser e de estar no mundo’. Tal declaração, colhida entre muitas, mostra o quanto é falaciosa a insistência unilateral de que o poeta só adquiriu maior consciência estética em seu período europeu. Mas, **de fato, o espaço interno das obras parece ter atraído mais o escritor nesse momento. A arte em geral, a poesia em particular, tendem a ser encaradas como uma espécie de refúgio, como lugar exclusivo de uma totalidade sempre pretendida**, cada vez mais improvável, ameaçada pelo enigma do mundo pervertido e pela angústia da morte individual (MOURA, 2014, p. 271, **grifo nosso**).

*

Após este longo percurso, parece-nos que a proximidade entre as duas obras aqui analisadas mostrou-se maior do que prevíamos. Podemos dizer que o cerne, ou “osso”, de ambos os livros se constitui de uma apaixonada busca intelectual por uma tradição viável – além de, como visto, tratar-se de obras exemplares para a compreensão da força estética que adquire a grande obsessão do poeta pela questão do Tempo.

Os poemas de *Convergência*, assim como aqueles de *Sonetos brancos*, representam experimentações intertextuais de apropriação e autocrítica. Exercícios de linguagem nos quais Murilo Mendes apura sua escritura ao integrá-la a um corpo de escrita que busca uma pretendida universalidade, mas também exercício de fé, em seus

sonetos essencialistas, ou de memória e resguardo cultural, num segundo momento em que, de Roma, espaço de exílio e origem – pois berço da musa Igreja dos primeiros poemas do poeta convertido – permitiu-lhe sondar, com mais acerto, a multiplicidade de sua própria formação; assim como escolher os bustos que compartilhariam sua presença, na galeria dos mitos que convergem em sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

I

Ao início de nossa pesquisa, expusemos aquela que parece ser a aporia crítica indesejável a qualquer leitura da obra de Murilo Mendes que busque as características distintivas do autor: sua assombrosa multiplicidade de soluções poéticas. Em seguida, perante a constatação da dificuldade com a qual parte da poesia muriliana tende a ser recepcionada por leitores que facilmente assimilam a obra de seus pares modernos nacionais, tentamos encontrar alguns possíveis motivos para o *estranhamento* causado por sua lírica *proteiforme*. O crítico Robson Coelho Tinoco, em seu referido livro sobre o poeta, considera essa espécie de incômodo como uma dificuldade que tem origem numa concepção de poesia que demanda uma rara dedicação participativa de seus leitores. Para o pesquisador, esse *estranhamento* se relaciona claramente com a marca visionário-religiosa que se impõe à poética do autor⁹⁶.

Este direcionamento argumentativo nos encaminhou para aquela que é constantemente apontada como a principal *transformação* da poesia muriliana. Transformação estrutural e temática que tende a dividir a trajetória do autor em dois momentos de grande diferenciação, compreendidos, a grosso modo, naquela primeira fase de fatura visionária-surreal e discursividade extremamente fluida e fragmentária, e na fase posterior de rigorosa concisão construtivista e despojamento imagístico. Essa mudança na obra poética de Murilo Mendes deu origem a uma conhecida contenda crítica de sua fortuna, na qual alguns de seus mais eminentes críticos tendem a interpretar, nessa metamorfose estrutural de sua poesia, uma superação qualitativa, de modo a depreciar grande parte da produção inicial do poeta, como obra *pré-matura*.

Para esses críticos, a poesia topográfica-enciclopédica que começa a tomar forma após *Poesia liberdade* representa a culminância refinada da observação *substantiva* que o poeta faz de seu mundo. A contenção formal imposta à *fragmentariedade* caótica de sua primeira poesia implicaria uma espécie de conquista composicional do escritor. Isso tudo, é claro, em detrimento de uma leitura aprofundada de parte significativa de sua poesia anterior; dentro dessa parcela, estaria grande parte daquela que é taxativamente considerada, de modo geralmente pejorativo, como a poesia religiosa do autor.

⁹⁶ Cf. TINOCO, R. 2007, p. 17.

Este mapeamento nos permitiu distinguir dois pontos nodais na sustentação dessa incômoda peculiaridade lírica, dos quais poderíamos partir em busca de mais pistas do caminho a seguir nesta labiríntica poesia. Trata-se, enfim, de empreitar uma nova problematização da modernidade poética à qual Murilo Mendes é frequentemente relacionado, além à necessidade de se explorar mais atentamente o que caracteriza a *religiosidade* em sua poesia, geralmente associada à parcela menos estudada da obra do autor. Ao final das contas percebemos que ambas as *questões* levavam a um problema em comum – o tempo e a tradição/cultura.

Quanto à problematização da classificação de Murilo Mendes como um dos Grandes de nossa poesia moderna, vimos que, em contrapartida à estética iconoclasta da fase heroica de nosso modernismo, que delineou grande parte da arte vindoura e sua tendência a-tradicionalista, o poeta de *Sonetos brancos* – que evidentemente também prestara seu tributo ao gênio da Semana de 22 – parece se enquadrar antes à poesia moderna anglo-americana, representada nos projetos literários de Pound e Eliot. Uma outra tendência moderna que, segundo Octavio Paz, realizara a *ruptura com a tradição da ruptura*, delineando uma poética que explorava os meandros de sua própria tradição, não para negá-la, mas para reinventá-la. No livro *O visionário*, há no poema “O doente do século”, alguns versos nos quais Murilo Mendes parece formular poeticamente sua diferenciação, tanto ao ímpeto futurista de nossa primeira raia modernista, quanto à sua inclinação ao ateísmo comunista, que viria a ter em Carlos Drummond de Andrade um de seus maiores representantes na lírica nacional:

“Siga firme para a frente,
Deixe a luz à sua direita,
Tome o rumo de Moscou,
Se inebrie com este coro
Que sai vibrante das máquinas,
Fuzile a palavra amém.”
Mas quem sou eu neste mundo
Pra anular a tradição?

II

Estabelecidas essas premissas, explicitamos o emparelhamento de nossa análise com uma outra tendência crítica do poeta, aquela que busca mapear pontos de continuidade na mudança constante de sua obra. Vimos que em sua busca, críticos como Sebastião Uchoa Leite, José Guilherme Merquior, Joana Matos Frias, Murilo Marcondes

Moura, entre outros, tendem a salientar, na poesia muriliana, fatores de interseção a revelarem um *projeto* que se mantém visível através de uma noção da poesia como objeto de cultura e chave de conhecimento.

Ao longo do itinerário abordado, visualizamos uma clara mudança de ênfase referencial em sua obra – câmbio que identificamos com a guinada do código dos códigos para a arte como código – mas essa alteração de ênfase se traduz, por sua vez, através de movimentos intertextuais que revelam, em seu pano de fundo, uma constante indagação metafísica. Vimos que após sua conversão ao catolicismo, em 1934, com a publicação de *Tempo e Eternidade*, começa a delinear-se aquele que chamamos como o *interregno essencialista* de sua poesia. Vimos também que nos tempos de crise que culminaram na Segunda Grande Guerra, tal filosofia essencialista desenvolveu-se em uma estética apocalíptica que, embasada pela hermenêutica tipológica do cristianismo, deu forma à poesia-*revelação* que encontramos, em alguns de seus melhores movimentos, no livro escrito logo após à Guerra, *Sonetos brancos*.

De fato, o *estado de espírito* dessa lírica de traços escatológicos, esboçada diante da barbárie do século, pode ser claramente compreendido, pelas palavras do próprio Murilo, no aforismo 574, de *O discípulo de Emaús*, no qual afirma o poeta: “depois do que presenciamos nos últimos anos, só mesmo o julgamento universal e a segunda vinda de Cristo serão acontecimentos com intensidade suficiente para nos abalar” (MENDES, 1994, p. 872-873).

III

Após o levantamento de fontes que nos indicam a abordagem limitada da relação entre a religiosidade do autor e o seu projeto estético, fomos levados também, através de uma observação de alguns dos apontamentos de Maria Betânia Amoroso, a problematizar a tão comum classificação de Murilo Mendes como um poeta surrealista. Observamos que de fato, a apropriação efetuada pelo poeta de alguns dos procedimentos imagísticos do movimento francês é subordinada a um projeto ético que afasta qualquer tendência *pasargadista* na configuração de seu visionarismo. De fato, em “O itinerário poético de Murilo Mendes”, Luciana Stegagno Picchio ressalta de maneira peremptória: “Murilo Mendes não é surrealista, como não é surrealista Kafka, como não é surrealista São João

do Apocalipse, como não são surrealistas todos os que, embora em forma elíptica e obscura, manifestaram verdades para eles fulgurantes” (PICCHIO, 1959, p. 65).

Para o poeta convertido, a palavra poética é capaz de promover a mediação com o sagrado, realizando uma espécie de ponto de interseção entre o “poder divino e a liberdade humana” (PAZ, 2013, p. 50), o que vai de encontro à interpretação do poeta do surrealismo como evasão, evidenciado no aforismo nº 603 de *O discípulo de Emaús*⁹⁷. Entretanto, vimos que o cristianismo visionário do poeta está longe de ser ortodoxo. Antes, pudemos perceber que, conforme afirma José Guilherme Merquior, nosso poeta “cultiva o escândalo evangélico das perguntas subversivas”, trata-se de “um cristão ecumenicamente interrogador” (MERQUIOR, 1990, p. 147). Concordamos com o crítico. Sem dúvida, uma das principais marcas da religião do poeta é o seu caráter questionador, que nos proporcionou poemas como “O poeta nocaute”, de imensa força espiritual, ainda que, mediante um olhar mais ortodoxo, à beira da *heresia*.

IV

Neste ponto de nosso itinerário, como dissemos, na esperança de compreendermos melhor esta peculiar relação entre expressão surreal e interrogação cristã mostrou-se necessária uma análise mais detida sobre a filosofia estética essencialista de Ismael Nery. Empreendemos, portanto, um mapeamento das variadas formas de relação entre a poesia muriliana e o seu *arquivo* religioso. Num primeiro momento, abordamos as imagens e símbolos teológicos dos quais o poeta faz uso, identificando em tais imagens algo como a função de apelo emotivo que Aby Warburg denominou *fórmulas de pathos*. Em seguida, o tom apocalíptico e a estranha abstração espaço-temporal na poesia muriliana nos levaram a identificar na estrutura de suas imagens aquilo Northrop Frye chama de interpretação tipológica ou, segundo Erich Auerbach, figural – um movimento alegórico que se funda na hermenêutica católica medieval.

A nosso ver, tal método de interpretação figural, ou tipológico, constitui o fundamento da abstração temporal essencialista, que busca, através da abstração dos elementos contingenciais do espaço e do tempo, descortinar as relações essenciais da eternidade cristã. Vimos que é este movimento que permite o poeta estabelecer conexões *providenciais* entre fatos separados ou mesmo entre o seu tempo presente e trechos da

⁹⁷ Ver página 9.

bíblia. Procedimento que visualizamos na leitura de “A lapidação de Santo Estevão”, mas que também pode ser encontrado em “José” e inúmeros outros poemas. Num nível tipológico, o presente ilumina o passado. Pensando ainda em *Sonetos brancos*, é assim que podemos compreender como a Guerra lança novas cores ao imaginário apocalíptico. É o que temos também, por exemplo, no último terceto do soneto “Finados”, onde o poeta parece realizar no seu presente histórico a consumação da potência do passado, que é também futuro (a revelação da providência bíblica, na imagem da explosão dos elementos da vida).

Deste modo, concluímos que a perspectiva figural do tempo é também aquilo que promove o jogo intertextual simbólico com a memória cultural religiosa, tanto através da apropriação dos referidos *dinanogramas escatológicos* – procedimento artístico intertextual que busca inscrever no focalizado evento presente o *pathos* apocalíptico –, quanto através da experimentação plástica tipológica que associa as personagens biográficas de Santo Estevão, José ou João de Patmos, por exemplo, tanto ao seu papel histórico quanto ao seu lugar no plano divino da eternidade; o primeiro significa o segundo e o segundo preenche o primeiro. Ambos são ainda eventos históricos, embora, dessa perspectiva, revelem algo de contingente e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, que está para vir (e, no entanto, já é) e que será o acontecimento real, verdadeiro e definitivo⁹⁸.

Ao final, a compreensão do essencialismo muriliano como formulador de uma estética tipológica cristã nos aproxima ainda mais do modernismo de T.S. Eliot, que, por sua vez, como vimos no capítulo anterior, parece ter esboçado sua teoria sobre *tradição e talento individual* através de uma compreensão semelhante de tipologia cultural. De fato, a tipologia consiste em uma alegoria temporal que transforma o tempo em um grande texto – como é também, para Eliot, a história literária – daí compreendermos que o essencialismo é uma espécie de intertextualidade histórica. É também um jogo intertextual o que dará forma à forte presença de imagens e episódios bíblicos na obra do autor, principalmente no percurso que focalizamos aqui. Após o que, como vimos, encontramos uma mudança de ênfase referencial que, por sua vez, poderá ser revelada ainda através de uma semelhante trama *transtextual*.

Essa constatação reforça o alinhamento de Murilo a essa outra tendência de um modernismo que procurou se apropriar de imagens-chave de determinadas tradições, na

⁹⁸ Cf. AUERBACH, E. 1997, p. 50.

tentativa de recuperar uma espiritualidade que se encontrava ameaçada pelos valores capitalistas e pelas guerras e regimes fascistas que assolavam o ocidente. Esse *resgate* se dá através de procedimentos como a colagem e a fotomontagem, a superposição de imagens fragmentadas, que mais se sentem do que se entendem, e que exigem um código de decifração, que, por sua vez, pressupõe o conhecimento de tradições literárias e espirituais de pouca popularidade entre os leitores modernos. Isso, então, já nos ajuda a esclarecer um pouco mais aquela dificuldade, aquele estranhamento, apontado no início do trabalho, a respeito da recepção da obra muriliana. A primeira parte do primeiro capítulo e o segundo, com a leitura de alguns dos poemas de *Sonetos brancos* buscou desenvolver e ilustrar tais argumentos.

V

Na continuidade de nossa pesquisa chegamos à abordagem da virada referencial apontada na segunda parte do primeiro capítulo, e que foi objeto de análise no terceiro, através de uma leitura sumária de *Convergência*. Constatamos que há uma notável intensificação da presença da cultura na obra final do poeta, onde encontramos uma visível sondagem crítica de tudo aquilo que teve papel na formação de sua vida e em sua obra⁹⁹. Júlio Castañon Guimarães é um dos principais críticos que nos ajudam a mapear, ao longo do itinerário muriliano, esse progressivo sincretismo cultural entre a poesia – a Literatura, enquanto trama de conexões sincrônicas –, as artes plásticas e a música. Movimento que revela em sua poética um constante intento ético de universalização ou (em palavras que nos remetem ao discurso de agradecimento do poeta à recepção do prêmio de poesia Etna-Taormina) uma vocação para a poesia como *totalidade*.

Esta guinada referencial, a nosso ver, parece estar vinculada com aquilo que Murilo Marcondes Moura vislumbrara como uma problematização da religiosidade do autor.¹⁰⁰ Na estância final de seu “Murilograma ao Criador”, o poeta parece delinear essa questão com imagens claras, ao tematizar a passagem de sua compreensão de Deus como *álibi* para *agulhão*. Seria mesmo errôneo supor nessa mudança de referencial um abandono de sua fé, ainda que, nos tempos *pós-modernos* da poesia *pós-utópica* vislumbremos uma clara e decisiva atenuação do tom religioso em sua obra. Essa

⁹⁹ Cf. GUIMARÃES, J. 2014, p. 279.

¹⁰⁰ Cf. MOURA, M. 1995.

mudança que, ademais, coincide com a partida do poeta para a Itália, é apontada constantemente inclusive por ele próprio, que parece buscar se desvencilhar de uma *aura* de poeta religioso que aparentemente lhe fora imposta por determinada parcela crítica.¹⁰¹

VI

A poesia de Murilo Mendes (assim como grande parte da poesia moderna, que como Paz apontara, é fruto da crítica e da ironia) tem em seu fundamento uma tensão estrutural que oscila entre a ordem e a desordem. Conforme nos esclarece Benedito Nunes, trata-se “da ordem como ideal de paz, de unidade, de equilíbrio e de perfeição, que representa a transcendência do ser – e da desordem áspera e conflitante, que representa a humana inquietude, *‘a essência e a aparência, o ser e o fazer poético’*” (NUNES, 1972, p.2). É ainda o filósofo da arte que nos lembra das palavras também precisas de Laís Corrêa de Araújo, quando nos faz notar que “a desordem instaurada na linguagem não como ruído ou tumulto, mas como informação semântica e informação estética, é o modelo fundamento que retiramos da obra de Murilo Mendes – é a sua Ordem coerente” (ARAÚJO, apud NUNES, 1972, p.2).

Nessa longa trajetória artística, vimos ainda que o livro de 1970 pode lançar luzes intrigantes mesmo aos momentos anteriores de sua poesia. Tanto por desenvolver em si a convergência intertextual das múltiplas vozes e soluções que despontaram no decorrer de seu processo evolutivo, configurando uma espécie de súpula poética da tradição pessoal do autor, quanto por mostrar que a matriz de indagações ético-filosóficas do poeta, depois de mais de 40 anos de criação, ainda influencia estruturalmente a sua escrita.¹⁰²

Estas observações buscam evidenciar o que tomamos como um dos eixos de continuidade da poética muriliana: sintonizada à vertente modernista anglo-americana, que permitia a inclusão de sua fé, ela expressa, em graus variados, ao longo de todo o itinerário abordado nesta pesquisa, ora temas cristãos, ora temas seculares. O *pêndulo* muriliano oscilaria entre poemas de explícita intertextualidade religiosa, como aqueles de *Sonetos brancos*, e, em outro extremo, escritos quase que totalmente dedicados a temas histórico-culturais e observações crítico-estéticas de obras artísticas, como *Convergência*.

¹⁰¹ Cf. AMOROSO, M. 2013.

¹⁰² Cf. NUNES, B. 1972.

Pontuando o movimento desse pêndulo, estaria o projeto programático tipológico, essencialista, num primeiro momento, e cultural num segundo.

Sua poesia realizaria, assim, uma interessantíssima síntese ético-estética, cuja elaborada concepção pode ser vislumbrada na epígrafe de abertura deste trabalho: trata-se de uma poesia que interpreta a Cultura como uma questão de Fé, e Deus, como uma questão de Cultura.

Isto posto, pudemos ver, em profundo acordo com Murilo Marcondes Moura, que grande parte daquilo que é denominado a poesia religiosa de Murilo Mendes é antes de tudo uma contínua e elaborada *meditação sobre o tempo* (MOURA, 2015, p. 148). Esperamos, portanto, ter conseguido demonstrar, que a quase agônica reflexão sobre o Tempo – “tema central de toda a arte e filosofia modernas” (MENDES, 1936, p. 45) – mantém-se como importante fator estrutural do início do projeto essencialista à poesia ulterior do poeta, quando talvez já não possamos denominá-la religiosa, configurando-se antes, através de seu grande referencial cultural, como uma poesia de caráter quase enciclopédico, de imenso valor pedagógico, como notara José Guilherme Merquior¹⁰³. Eis, portanto, para nós, mais um dos principais fatores de continuidade na mudança desta tão heterogênea poesia.

Finalizada nossa exposição, nos indispomos aqui com o decoro acadêmico, encerrando nossa pesquisa de modo a fazer nossas essas palavras de Merquior, fonte privilegiada de grande parte das reflexões desenvolvidas em nosso estudo:

Benjamin nos ensinou a compreender Baudelaire como um moderno Josué: um inimigo do progresso burguês, um candidato a dândi que teria dado tudo para interromper a marcha inexorável do apogeu da sociedade capitalista. Muito da nossa melhor poesia, como a de Pessoa ou Drummond, ainda se abebera numa recusa fundamental desse tipo, e oscila, dentro dela, entre o niilismo e a revolta anarquista. A musa moderna, pós-romântica, é mesmo marcada pelo que Hugo Friedrich chamou de ‘vacuidade do ideal’. **A posição singular da poesia surreal-cristã de Murilo consiste plenamente em tentar restaurar a dignidade da palavra poética em plena vigência dessa vacuidade do ideal. E restaurá-la, não num *paradis esthétique* (como os esotéricos cenários míticos de Saint-John Perse), mas ao contato impuro com a matéria do século (MERQUIOR, 1990, p. 146, grifo nosso).**

¹⁰³ Cf. MERQUIOR, J. 1994.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert & KERMODE, Frank (eds.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: **Aspectos da literatura brasileira**, São Paulo: Martins, 1972.
- _____. “A poesia em pânico”. In: **O empalhador de passarinho**, São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Jorge. “No rosto do homem o sorriso da estátua”. MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARRIGUCI Jr, Davi. “Arquitetura da Memória”. In: **O Cacto e as Ruínas**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- ASSMAN, Aleida. **Espaços da Recordação. Formas e transformações da memória cultural**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSMAN, Jan. “Introduction: What Is ‘Cultural Memory’?”; “Chapter 4. Remembering in Order to Belong: Writing, Memory and Identity”. In: **Religion and cultural memory**, Cambridge: Harvard, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. “Convergência poética de Murilo Mendes”. In: **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARCELLOS, José Carlos. “Fé cristã e crise de sentido: da atualidade teológica de Murilo Mendes”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (orgs.). **Murilo, Cecília e Drummond 100 anos com Deus na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia On-line: módulo básico expandido**. Versão 3.0. Sociedade Bíblica do Brasil, 2002. 1 CDROM.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: Uma teoria da Poesia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 8ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Drummond, mestre de coisas”; “Murilo e o mundo substantivo”. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro. Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHIOCCHIO, Anton Angelo. “Nota a Siciliana”. In: MENDES, Murilo. **Siciliana / Tempo espanhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

ELIOT, Thomas Stearns. “Tradição e Talento Individual”. In: **Ensaio**. Trad. e int. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. “Religion and Literature”, 1921. In: **Selected Prose of T.S. Eliot**. KERMODE, Frank (ed.). Califórnia.: Editora Harvest, 1975.

_____. **Quatro Quartetos**. Trad. Maria Amélia Neto. 3ª ed. Lisboa: Edições Ática, 1983.

ERLL, Astrid & NUNNING, Ansgar. “Where literature and memory meet: towards a systematic approach to the concepts of memory used in literature studies”. In: **Literature, Literary History, and Cultural Memory**, GRABES, Herbert. Anuário de pesquisas em Literatura Inglesa e Americana, 21. Tubinga: Gunter Narr Verlag, 2005.

ERLL, Astrid & NUNNING, Ansgar. (eds.). **A Companion to Cultural Memory Studies**. Berlin/Nova Iorque: De Gruyter, 2010.

FRANCO, Irene Miranda. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIAS, Joana Matos Frias. **O Erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos. A Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Territórios/Conjunções. Poesia e prosas críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

_____. “Um livro, alguma história e um projeto”. In: MENDES, Murilo; **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “Elementos de um percurso”. In: MENDES, Murilo. **Antologia poética**. GUIMARÃES, J. C.; MOURA, M. M. (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HANSEN, J. A.. **Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFJR, 1997.

JACOBBI, Ruggero. **Murilo Mendes e o pão subversivo da paz**. ”. In: MENDES, Murilo; **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LACHMANN, Renate. “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”. In: ERLI, Astrid & NUNNING, Ansgar. (eds.). **A Companion to Cultural Memory Studies**. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 2000.

LEITE, Sebastião Uchoa. “A meta múltipla de Murilo Mendes”. In: **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LIMA, Luiz Costa. “Tríptico sobre Murilo Mendes”. In: **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002.

LUKÁCS, Georg. “Alegoria e símbolo”. In: **Estética**. V. 4. Barcelona, Grijalbo, 1967.

McGINN, Bernard. “Apocalipse (ou Revelação)”. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (Eds.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp. 1998, p. 563-582.

MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “A poesia e o nosso tempo”. In: MENDES, Murilo. **Antologia poética**. GUIMARÃES, J. C.; MOURA, M. M. (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “Ismael Nery, poeta essencialista”. In: MENDES, Murilo. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, ano III, n.10, jul. 1934, p. 268.

_____. “O eterno nas letras brasileiras modernas”. In: **Lanterna Verde**, Rio de Janeiro, n. 4, nov. 1936, p. 43-48.

_____. **Recordações de Ismael Nery**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

_____. **Poemas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **A idade do serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Antologia poética**. GUIMARÃES, Julio Castañon; MOURA, Murilo Marcondes (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Siciliana / Tempo espanhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **As metamorfoses**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma Murilosopia”. In: MENDES, M. **Poesia Completa e Prosa**. Luciano Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

_____. “À beira do antiuniverso debruçado: ou, introdução livre à poesia de Murilo Mendes”. In: **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 137-147.

_____. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: **A razão do poema**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes: A poesia como totalidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. “As passagens do poeta”. In: MENDES, Murilo. **Antologia poética**. GUIMARÃES, J. C.; MOURA, M. M. (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PASSOS, Cleusa Rios. “O universo cortado em fatias”. In: MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Vida-poesia de Murilo Mendes”. In: **Mendes, M. Poesia Completa e Prosa**. Luciano Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

SANTIAGO, Silviano. “Poesia fusão: Catolicismo primitivo / Mentalidade moderna”. In: MENDES, Murilo. **Poemas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre poesia ingênua e sentimental**. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

STERZI, Eduardo. “Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime”, In: **Revista Literatura e Autoritarismo**. Dossiê nº 5, 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_04.php>. Acessado em: 10/01/2016.

_____. “O mapa explode”. In: MENDES, Murilo. **Siciliana / Tempo espanhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

XAVIER, Ismail. “Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte)”. In: **Seminários**, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.