



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RODOLFO LESSA BARROSO

**O FIM REAL E O FIM FUTURO EM MURILO MENDES:
A POESIA APOCALÍPTICA DE *AS METAMORFOSES***

Londrina
2023

RODOLFO LESSA BARROSO

O FIM REAL E O FIM FUTURO EM MURILO MENDES:
A POESIA APOCALÍPTICA DE AS METAMORFOSES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Barroso, Rodolfo Lessa .

O FIM REAL E O FIM FUTURO EM MURILO MENDES: : A POESIA APOCALÍPTICA DE AS METAMORFOSES / Rodolfo Lessa Barroso. - Londrina, 2023.
108 f.

Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Murilo Mendes - Tese. 2. Poesia - Tese. 3. Apocalipse - Tese. 4. Fim do Mundo - Tese. I. Vieira, Miguel Heitor Braga. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

RODOLFO LESSA BARROSO

**O FIM REAL E O FIM FUTURO EM MURILO MENDES:
A POESIA APOCALÍPTICA DE AS *METAMORFOSES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
(Orientador)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Flavio Luis Freire Rodrigues
(Membro 2)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
(Membro 3)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 05 de junho de 2023.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, por tão paciente e atentamente ter orientado a mim durante toda a escrita deste trabalho;

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Letras, pelo exemplo e pelo trabalho da docência;

À Universidade Estadual de Londrina, por proporcionar à comunidade sempre um ensino eficaz e de qualidade, mesmo com e apesar de todas as dificuldades comuns ao ensino público brasileiro;

À minha esposa Fernanda, pelo incentivo, amor e companheirismo;

À minha família, em geral; em especial à minha avó Natalina, pela força e coragem inspiradoras, meu irmão Rafael, e meu pai Alexandre;

Em memória de minha mãe, de onde emana determinação e inspiração para a vida;

Em memória de Murilo Monteiro Mendes e de sua poesia – que seja sempre eterna.

A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem.

OCTAVIO PAZ, 1982

BARROSO, Rodolfo Lessa. *O fim real e o fim futuro em Murilo Mendes: a poesia apocalíptica de As Metamorfoses*. 2023. 108 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, 2023.

RESUMO

Uma família com máscaras contra gases mortíferos, um bailarino dançando no arco-íris e navios batendo palmas são alguns dos cenários apocalípticos construídos pela voz poética de *As Metamorfoses*. Se alguns críticos tendem a resumir a trajetória de Murilo Mendes (1901-1975) a somente um grande autor do surrealismo brasileiro, por outro lado é nítido o não pertencimento de sua poesia a alguma vanguarda específica. Embora o poeta demonstrasse interesse por vanguardas, nunca deixou que seus poemas estivessem presos em um único estilo ou rótulo, afinal, tratamos aqui de uma poesia livre, como mesmo sugere um de seus títulos, *Poesia Liberdade* (1947). A fim de compreender melhor a poética deste importante autor do século XX, analisa-se neste trabalho o livro de poemas intitulado *As Metamorfoses*, publicado em 1944. Dividido em duas partes, a análise do livro seguiu a partir de uma divisão por temáticas presentes em cada parte: primeiro, observa-se a grande influência dos cometas, principalmente o Halley; também a dança, trazida pelo bailarino Nijinski; e a guerra, especialmente a Segunda Guerra, sendo, inclusive, o contexto de produção da época. Já na segunda parte do livro, intitulado “O véu do tempo”, percebe-se a presença muito perceptível da figura feminina, a saber, as musas dos poemas, tal como os mitos, que se misturam entre cristianismo, mitologia grega e essencialismo – filosofia de vida herdada do amigo pessoal do poeta, Ismael Nery (1900-1934). Apesar das muitas temáticas, foi possível concluir que tanto a forma quanto o conteúdo dos poemas apontam sempre para um fim: seja um fim real, que já acontecera, ou um fim futuro, presente nas profecias e visões, ou, ainda, no apocalipse, exclusivamente o joanino, o qual muito influenciou a poesia de *As Metamorfoses*. O título, que pode sugerir, inclusive, uma referência à obra de Ovídio (8 d. C.), revela uma dualidade entre princípio e fim: para que o novo surja, o antigo precisa deixar de existir. Em uma ordem progressiva, o eu poético cria maneiras de trazer à tona o fim do mundo, seja com o absurdo das imagens surrealistas, ou mesmo com a presença feminina que, em si, já traz tais características. Assim, nos poemas, o universo é reduzido a nada, para que um “Novo Céu” e uma “Nova Terra” surjam, na esperança de que somente assim seria possível pôr um fim em um mundo em guerra, que vive sobre destroços das barbáries, e já sem solução. Deste modo, a poesia de *As Metamorfoses* se mostra como uma poesia de denúncia, mas também de esperança e de resistência, que encontra no fim do mundo um fascínio, já que somente após um turbulento apocalipse é que se é possível trazer o paraíso.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Poesia. Apocalipse. Fim do mundo.

BARROSO, Rodolfo Lessa. *The real end and the future end in Murilo Mendes: the apocalyptic poetry of The Metamorphoses*. 108 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, 2023.

ABSTRACT

A family with masks against deadly gases, a dancer dancing on a rainbow and ships clapping their hands are some of the apocalyptic scenarios constructed by the poetic voice of *The Metamorphoses*. If some critics tend to summarize the trajectory of Murilo Mendes as just a great author of Brazilian surrealism, on the other hand, it is clear that his poetry does not belong to any specific avant-garde. Although the poet showed an interest in the avant-garde, he never allowed his poems to be trapped in a single style or label, after all, we are dealing here with free poetry, as suggested by one of his titles, *Poetry Freedom*. In order to better understand the poetics of this important author of the 20th century, this work analyzes the book of poems entitled *The Metamorphoses*, published in 1944. Divided into two parts, the analysis of the book proceeded from a division by themes present in each part: first, the great influence of comets, mainly Halley's, is observed; also the dance, brought by the dancer Nijinski; and the war, especially the Second World War, which was also the context of production at the time. Already in the second part of the book, entitled *The Veil of Time*, one perceives the very noticeable presence of the female figure, namely, the muses of the poems, such as the myths, which are mixed between Christianity, Greek mythology and essentialism - philosophy of life inherited from the poet's personal friend, Ismael Nery. Despite the many themes, it was possible to conclude that both the form and the content of the poems always point to an end: be it a real end, which has already happened, or a future end, present in prophecies and visions, or even in the apocalypse, exclusively the of John, which greatly influenced the poetry of *The Metamorphoses*. The title, which may even suggest a reference to the work of Ovid (8 AD), reveals a duality between beginning and end: for the new to emerge, the old must cease to exist. In a progressive order, the poetic self creates ways to bring out the end of the world, either with the absurdity of surrealist images, or even with the female presence that, in itself, already brings such characteristics. Thus, in the poems, the universe is reduced to nothing, so that a "New Heaven" and a "New Earth" emerge, in the hope that only in this way would it be possible to put an end to a world at war, which lives on the wreckage of barbarismo, and now no solution. In this way, the poetry of *The Metamorphoses* shows itself as a poetry of denunciation, but also of hope and resistance, which finds a fascination in the end of the world, since only after a turbulent apocalypse is it possible to bring paradise.

Keywords: Murilo Mendes. Poetry. Apocalypse. End of the world.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. MURILO MENDES E A POESIA BRASILEIRA.....	13
1.1 POETA RELIGIOSO?	20
2. POESIA E RELIGIÃO	30
2.1 POESIA DO FIM.....	33
3. “O CÉU PODE SE ABRIR EM DOIS, E O FIM DO MUNDO...”	38
3.1 O FIM REAL: O COMETA, NIJINSKI E A GUERRA.....	40
3.2 O FIM FUTURO: A MUSA E OS MITOS APOCALÍPTICOS NO VÉU DO TEMPO	71
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

*O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento*
(Murilo Mendes)

Murilo Mendes é, sem dúvida, um dos mais complexos poetas brasileiros. Sua vasta obra, iniciada com a primeira publicação poética em 1930, seguiu com publicações até 1974, um ano antes de seu falecimento. Autor de ensaios, prosas poéticas e poemas, deixa sua marca na literatura brasileira do século XX, influenciando outros artistas, como Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, mas também deixando ser influenciado por eles, como muito foi por Ismael Nery, por exemplo, com quem teve profunda amizade.

Conhecido como um poeta contraditório, foi realmente o que buscou: juntar em sua poesia imagens que em outro lugar não estariam juntas, e isso inclui o sagrado e o profano, entendendo que vida carnal e celestial caminham juntas. Sua espiritualidade começa cedo pelos ensinamentos do seu pai, mas perde força com as novidades do modernismo, que tentavam romper com as tradições – o que incluiria também a religião. Ismael Nery é quem sempre enxergava em Murilo Mendes um homem religioso, apesar da sempre aparente contradição. Com a morte do amigo, o poeta se converte ao catolicismo, juntando então fortemente a temática do cristianismo com vertentes que ele já admirava e praticava, como o surrealismo e o essencialismo, este último também herdado de Nery.

Por ter este caráter experimental, a poesia muriliana não poupa temas e imagens, e o poeta fazia questão de deixar registrados os acontecimentos da vida, embora nunca autobiográfico, visto que essas experiências haviam de passar pelo filtro poético de Murilo - intenso, artístico, trabalhado e metafórico. Murilo faz desses acontecimentos objetos para sua poesia, desde a aparição de um cometa, as Guerras Mundiais, o movimento modernista, e até um espetáculo de ballet.

Para compreender a riqueza poética de Murilo Mendes, no primeiro capítulo procurei abordar o contato e a relação do poeta com a poesia brasileira, especialmente do século XX. Bastante comentado e criticado, é possível perceber que o poeta é erroneamente associado como simplesmente um poeta do surrealismo brasileiro, visto que tal poesia seria impossível de rotular. Neste capítulo

há também a abordagem da poesia muriliana em algumas histórias literárias, a saber, de Stegagno Picchio (2004), Bosi (2015) e Coutinho (2001), e também em *Apresentação da poesia brasileira*, de Bandeira (2009). Pela comum (e com razão) associação do poeta à religião, surge aqui um subcapítulo indagando: trata-se mesmo de um poeta religioso? Se sim, não é só, pois o poeta revela ser atraído tanto pelo celeste quanto pelo terrestre, tanto pelo animal quanto pelo espiritual, trazendo palavras “tanto da Bíblia como dos jornais”, como definiu Murilo Mendes em um artigo escrito em 1959.

Para entender essa relação entre poesia e religião, o segundo capítulo traz considerações acerca do cristianismo e sua relação com a literatura, em especial com a poesia, buscando entender textos bíblicos também como textos literários, e, por outro lado, também a poesia como, por vezes, religiosa. Nisso percebemos que a religião surge na poesia muriliana muitas vezes como apocalíptica. Grande leitor do apocalipse joanino, Murilo traz para sua poesia um cenário do fim do mundo, com um sujeito poético ora encantado, ora profético, ora esperançoso. É nesse momento que o poeta denuncia as barbáries da guerra e o horror de um mundo devastado; também é onde pode-se enxergar uma intervenção divina, que trará tempos de dores, mas que antecederão os tempos de paz, em um “novo céu” e em uma “nova terra”, como na promessa bíblica.

Para analisar tamanha complexidade e multiplicidade temática na poesia muriliana, foi utilizado o livro *As Metamorfoses*, publicado em 1944. A análise é realizada no terceiro capítulo dessa dissertação, dividindo os temas em duas partes, aproveitando que o livro também é assim dividido. Portanto, no livro I, de mesmo título do livro (*As Metamorfoses*), verifica-se em suas poesias a influência e a aparição do cometa Halley, do bailarino Nijinski e da guerra, percebendo nestes temas o apocalipsismo, mas não deixando de comentar outros temas recorrentes, como a figura feminina, e também demais aspectos formais e estéticos dos poemas. No segundo livro, intitulado *O Véu do Tempo*, o enfoque é no Apocalipse, entendendo-o como um fim futuro e profético, que ainda há de vir, cujos sinais já são observáveis. Também é possível verificar neste momento, em algumas poesias, um pós-apocalipse, isto é, a esperança cristã de uma vida eterna (a Eternidade), onde é possível notar fortes traços do essencialismo do que tanto se encantara Murilo Mendes. Para isso, utilizei como fundamento o *Guia Literário da Bíblia*, organizado

por Alter e Kermode (1997), a fim de entender o apocalipse joanino, e outros livros bíblicos, enquanto gêneros literários. Para tal também foram importantes as considerações de Ana Valdez (2002) com seu texto “A literatura apocalíptica enquanto gênero literário”. Foi, ainda, necessário um maior aprofundamento nas questões a respeito do essencialismo, visto que os poemas da segunda parte do livro trazem com maior intensidade a temática da Eternidade, e, conseqüentemente, o tempo, ou a abstração deste. No subcapítulo (3.2.2), busco compreender e dissertar sobre três imagens muito recorrentes na poesia de *As Metamorfoses*, a saber: a nuvem, e sua associação com a religião, especialmente com o apocalipse joanino; a música, em especial a influência dela para sua poesia, levando-o a dedicar o livro a Mozart; e a mulher, figura causadora da contradição religiosa, que beira o erotismo e a sensualidade, em um embate espiritual e carnal, típico da poesia muriliana.

Portanto, é a poesia muriliana um lugar de alegria e sofrimento, e por isso tanto importa falar também do tempo. No sonho (trabalhado pelo surrealismo), o poeta encontra liberdade para estar no passado (como quando avista o cometa); para estar no presente, quase sempre representado pelo sofrimento; e para estar no futuro, isto é, na alegria. Na poesia muriliana, não só é possível, como “é preciso reunir o dia e a noite”. Na liberdade da imaginação o sujeito poético não apenas sonha, mas também acredita na mudança, na transformação, na metamorfose – e é essa esperança que move a poesia muriliana, fazendo-o esperar, “na angústia e no tremor o fim dos tempos”, o momento em que “os homens se fundirem numa única família, / Quando ao separar de novo a luz das trevas / O Cristo Jesus vier sobre a nuvem, / Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.” (trechos do poema “Ofício Humano”, de *Poesia Liberdade*. MENDES, 1994).

Encontramos, portanto, o olhar atento sobre a obra de Murilo por parte de grandes nomes da crítica e que irão nortear este trabalho, como Laís Corrêa de Araújo, Daniela Neves, Murilo Marcondes de Moura, Júlio Castañon Guimarães, Luciana Stegagno Picchio, José Guilherme Merquior, Leila Maria Fonseca Barbosa e Marisa Timponi Pereira Rodrigues, Davi Arrigucci Jr., e tantos outros nomes que também contribuíram na imortalização do poeta, como o próprio Manuel Bandeira e Antonio Candido.

1. MURILO MENDES E A POESIA BRASILEIRA

*O amor é minha biografia,
Texto de argila e fogo.*

(Murilo Mendes)

“Eu sou o pássaro diurno e noturno, / O pássaro misto de carne e lenda, / Encarregado de levar o alimento da poesia e da música” (MENDES, 2002, p. 52). Assim escreve Murilo Mendes no poema “Começo de biografia”, de *As Metamorfoses* (1944). Nascido em 1901, o poeta mineiro é visto como um escritor difícil, graças a sua “linguagem fragmentada, às imagens insólitas, à visão messiânica do mundo e à simbologia própria que apresenta” (CEREJA; COCHAR, 2013, p. 507). Murilo não entrega facilmente o sentido de sua poesia, mas exige do leitor a busca pela compreensão. Tal dificuldade se justifica por muitos motivos, como seu jogo de contrários (as antíteses e contradições), seus símbolos e seu surrealismo, a influência da pintura e da música, a religião (sua crítica ou sua ausência), e seu estilo próprio de se aventurar por muitos temas e formas que preenchem sua complexa poesia. Nas palavras de Bandeira (2009), Murilo é “o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração” (BANDEIRA, 2009, p. 199). A poética muriliana mora no absurdo.

Sobre essa dificuldade de compreensão, Davi Arrigucci Jr. (2000), em *O Cacto e as Ruínas*, dirá que o poeta é, por muitas vezes, mal compreendido, ou alvo de equívocos. Por ser Murilo familiar ao insólito, cria no leitor uma barreira ao apontar na mesma estrofe, por exemplo, a espiritualidade e o sensualismo, em uma linguagem que mescla o erudito e o coloquial, bebendo de outras artes, e até dos sonhos, mas, ainda, sem perder um certo tom crítico e realista (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96). A sensação que pode nos causar uma primeira leitura é que os poemas de Murilo são frutos de uma escrita automática, seja pelas muitas imagens sobrepostas, seja pelo tom onírico, ambos herdados do surrealismo. Entretanto, Murilo busca não se perder de uma arte, por mais que absurda, ainda racional, realista e equilibrada (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 105).

Apesar do campo onírico presente na poesia muriliana, é preciso entender que é insuficiente classificar o surrealismo como apenas sonho. Para Adorno (2003), pode-se considerar o surrealismo análogo ao sonho, mas o processo de uma arte

surrealista, por mais automática que seja, depende de uma espontaneidade que é impedida pela realidade (ADORNO, 2003, p. 136). Portanto, trazer o sonho para a realidade é um processo de desmanche do próprio sonho.

Adorno (2016, p. 136) dirá que a afinidade do surrealismo está muito mais para a infância do que para o sonho. O surrealista busca em sua arte o êxtase com que a criança vê o novo. O autor ainda afirma que as imagens pornográficas são a essência do surrealismo, pois revelam, de fato, a libido, e assim recuperam a infância. Por esse lado, explica-se o erotismo da poesia muriliana, como em “Estudo nº 6”: “caminharei esta manhã para teus seios” (MENDES, 2002, p. 64); ou como em “Estudo para uma Ondina” - “balançando as conchas de teus quadris” (p. 65).

A influência da infância também haveria de ser, então, grande traço surrealista nos poemas de Murilo, encontrado em poemas como o “Estudo nº 5” (p. 49), com a criança empinando o arco-íris “como um papagaio”, ou no “Poema Lírico”: “tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos” (p. 41). Essa é uma consideração de Adorno (2003), ao afirmar que “o que o surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância” (ADORNO, 2003, p. 138)

Utilizando-se quase sempre, e principalmente, da metáfora, o poeta, para falar do tempo, diz que “a tarde move-se entre os galhos” de suas mãos; e, para falar de amor, dirá que “nunca recebeu o hálito fino de uma rosa branca”, versos de seu livro *Poesia Liberdade*. O que o poeta tem de mais surrealista é a liberdade, principalmente poética (temática, linguística, formal) e religiosa; também, para Breton, “a simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda”, afirmava no *Manifesto Surrealista* de 1924. Essa liberdade faria de Murilo Mendes um surrealista “lúcido”, como diria Picchio, mas uma liberdade e uma lucidez encontrada apenas no sonho - e essa aparente contradição é mesmo típica da poesia muriliana.

O que atrai Murilo para essa ditadura do imaginário é a possibilidade que o mundo criado lhe oferece de fazer coexistir aquilo que, no mundo racional, não atinge presença simultânea devido aos limites impostos pelo espaço e pelo tempo. A imaginação permite, deste modo, aproximar realidades distantes num plano não pertinente (...) (FRIAS, 2012, p. 77)

É, portanto, a liberdade do imaginário surrealista que aproximava Murilo dessa vanguarda. Breton, em seu manifesto, também diria: “só a imaginação me dá contas do que pode ser” (BRETON, 1985, p. 34). A imaginação possibilitaria ao

poeta a conciliação de contrários, perdendo a noção da divisão do tempo (fortificado pelo essencialismo), e as amarras do espaço e da matéria, levando sua poesia também a um nível espiritual (como cristão que viria a ser posteriormente), o que o diferenciaria dos demais surrealistas. Além disso, o poeta procurava preservar sempre uma escrita não automática, diferente dos surrealistas que optavam pelo automatismo.

Picchio (2004), em sua *História da Literatura Brasileira*, revela o ofício de todo poeta, e que está plenamente visível em Murilo Mendes: “o ofício do poeta é fazer-se contemporâneo de todo acontecimento, sofrer e gozar, em primeira pessoa, as dores e as alegrias da humanidade, permanecer sempre de vigia entre as intempéries” (PICCHIO, 2004, p. 549). E por viver tantas instâncias é que Murilo sobrepõe tantas imagens, que revelam uma poesia surrealista, mas não somente. É Murilo, também, um poeta católico, essencialista e modernista. Júlio Castañon Guimarães (1986) vai além quando diz sobre o Murilo “modernista, outro mineiro, místico, surrealista, messiânico, anárquico, barroco, católico, vanguardista...” (p. 19). E tudo isso “não por contingência. Mas por ter permanentemente reinventado sua poesia em cada fase e em cada face de sua obra” (GUIMARÃES, p. 19, 1986).

Apesar de sempre associado ao surrealismo brasileiro, o poeta nunca se viu enquadrado em algum estilo ou vanguarda, embora gostasse de se aventurar por muitos estilos. “Minha posição em relação ao concretismo é a seguinte: desde o início interessei-me pelo movimento – como por todos movimentos de vanguarda que conheci” (MENDES, 1994, p. 30), o que comprova suas passagens até em formas fixas como o haicai e o soneto, e pela poesia concreta, revelada em *Convergência* (1970).

Não obstante, o poeta fora telegrafista, prático de farmácia, guarda-livros, funcionário de cartório, professor de francês, arquivista, escriturário, entre outras ocupações. Começou a publicar em jornais e revistas já na década de 20. Além de poeta, Murilo também foi um grande nome da prosa brasileira, escrevendo obras como *O discípulo de Emaús* (1946), *A idade do serrote* (1968), *Poliedro* (1972), *Retratos Relâmpago* (1973), entre outras - mas foi na poesia a sua iniciação.

Em 1930 publica seu primeiro livro de poesias, intitulado *Poemas*, escrito entre 1925 e 1929, e vencedor do Prêmio de Poesia da Fundação Graça Aranha, em 1931, elogiado por Mario de Andrade. Em um período de efervescência do

modernismo, Murilo não descarta o verso livre, o poema-piada, a ironia e a paródia, com a qual inicia o livro com “Canção do Exílio”: “Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza” (MENDES, 1994, p. 87).

Esse poema faz-nos lembrar e destacar também o nacionalismo, aspecto fundamental ao modernismo, no objetivo de consolidar uma identidade brasileira, não mais associada aos moldes europeus. Em Murilo encontramos não só em *Poemas* (1930), mas também em *História do Brasil* (1933), que já carrega no título o nome da nação, muitos “cenários, personagens, etnias, temas, em que o tratamento do nacional primará pela paródia, pelo humor, pela intersecção dos planos realista e surrealista” (TELIS, 2020, p. 235), colaborando, então, com a fase heroica do modernismo brasileiro, ainda que cronologicamente pertencesse já à segunda fase do movimento.

Em seguida viriam *Tempo e Eternidade* (1935), *O Sinal de Deus* (1936), *A poesia em pânico* (1937), *O Visionário* (1941), *As Metamorfoses*, em 1944 – nosso objeto aqui –, *Mundo Enigma* e *Os Quatro Elementos* (1945), *Poesia Liberdade* (1947), *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Poesias 1925-1955* (1959, onde foi inserido *Sonetos Brancos*), *Siciliana* (1959), *Tempo Espanhol* (1959) e *Convergência* (1970), para citar a maior parte de sua obra poética.

Apesar de vasta produção, o poeta é uma conquista póstuma para o país. Quando falece em 1975 em Lisboa, ainda foram encontrados vários registros escritos, publicados postumamente, como é o caso de *Ipotesi* (1977). Talvez por ter vivido grande parte de sua vida na Europa, e até por sua linguagem de difícil compreensão, Murilo não teve a fama de grandes poetas da época, como Drummond, Cecília Meireles e Manuel Bandeira, embora não seja incomum encontrá-lo ao lado desses nomes, como mesmo faz Picchio (2004) ao introduzir Cecília Meireles: “O último grande nome da poesia do segundo modernismo é o de Cecília Meireles (1901-1964): juntamente com Bandeira e Drummond e, pouco depois, Murilo Mendes.” (2004, p. 558).

Alfredo Bosi (2015) cita Murilo em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, ora se referindo ao poeta religioso, ora como um “continuador” do modernismo da primeira fase:

Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros

parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso. Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles, foram os legítimos continuadores do seu roteiro de liberação estética. (BOSI, 2015, p. 311)

No capítulo dedicado ao poeta, Bosi desenha a poesia muriliana:

É pensamento que não róí o real, mas multiplica-o, exalta-o e, com materiais tomados à fantasia, opera uma potenciação das imagens cotidianas. O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista. (BOSI, 2015, p. 355)

O crítico ainda menciona três obras de Murilo que considera essenciais: *A poesia em pânico*, *As Metamorfoses* e *Poesia Liberdade*. Também afirma que o poeta faz parte de um grupo que renovara a literatura cristã nos anos 30, embora à sua maneira, com suas imagens apocalípticas, femininas e, quase sempre, contraditórias. Bosi (2015) finaliza o capítulo afirmando ser *Contemplação de Ouro Preto* “o ponto mais alto da carreira literária de Murilo Mendes” (p. 358), e que a partir dali suas obras (depois da década de 60) mostram nitidamente o escritor experimental que fora Murilo.

Em *A Literatura no Brasil*, Coutinho (2001) enfatiza, principalmente, as primeiras publicações de Murilo, quando fora considerado “um retaguardeiro do modernismo” (p. 180). Em *Poemas e História do Brasil* é decididamente marcante a piada, a gíria, a sátira, o ridículo. Mas prossegue sempre em variação: em *Tempo e Eternidade* vemos o Murilo religioso, mas já com traços contraditórios e “sensuais”, que se aprofundaram em *A Poesia em Pânico*. Sobre *O Visionário*, Coutinho dirá que o eu poético assume, por força do sonho, “poderes sobrenaturais” (p. 184); e certamente tal força se intensificou em suas publicações seguintes, visto que é um traço muito marcante em *As Metamorfoses*, agora também acentuado por uma “amargura da vida”, em um “mundo tiranizado, injusto e sangrento” (COUTINHO, 2001, p. 185).

Coutinho, assim como Bosi e Stegagno Picchio, em suas histórias literárias, e até Manuel Bandeira em *Apresentação da Poesia Brasileira*, parecem querer traçar muito mais uma temática da poética muriliana do que outras análises voltadas a aspectos linguísticos, por exemplo. Isso se justifica ao vermos que Murilo se detém muito mais ao tema do que à forma – e isso o enquadra nas duas primeiras fases do

modernismo. O poeta, apesar de parecer sempre ir contra o que estava em vigor, seguia algumas características básicas da geração modernista em que vivia, cronologicamente falando. Em 1954, por exemplo, Murilo publica *Contemplação de Ouro Preto*, experimentando a criação de poemas metrificados, em uma época em que se começa a valorizar novamente o rigor formal, no esteio da geração de 45.

Mas, sobre suas publicações que vieram até *As Metamorfoses* (1944), não é recorrente encontrar alguma preocupação formal, ou marcação rítmica, e até mesmo rimas, em seus poemas. Sobre isso, Mario de Andrade critica-o em observação a respeito de *A poesia em pânico*: “Ele se apresenta cheio de pequenas falhas técnicas, provando despreocupação pelo artesanato (...) É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística” (p. 44). Isto é, ainda que Mario fosse não apenas o precursor, mas também um defensor do verso livre brasileiro, e da liberdade da forma, ele aponta essa falta na poesia muriliana, e conclui dizendo que “poesia não é essencial apenas pelo assunto” (ANDRADE, 2012, p. 46). Ora, por outro lado, são justamente os temas tão marcantes e afetados pela vida que fazem destacar-se a poética muriliana. Embora revelasse seu interesse em tantos estilos e formas, seu alvo poético sempre foi o tema, criando poesia a partir de uma escavação do real, com as crenças e os acontecimentos históricos, mas também do surreal, como o sonho. Se para compreender a métrica de um decassílabo é preciso que se saiba realizar a escansão, para compreender determinada temática é preciso que se conheçam os acontecimentos (universais ou não) que afetaram o poeta e, conseqüentemente, o eu lírico.

Natural de Juiz de Fora/MG, Murilo sempre esteve ligado à Europa. Em 1947 casa-se com a portuguesa Maria da Saudade Cortesão, mas visita a Europa pela primeira vez em 1952, onde estabelece a amizade com André Breton, Magritte, e outros. Visita ainda Paris, Bélgica e Holanda, voltando ao Brasil em 1956. Em 1957 Murilo fixa-se na Europa, especificamente na Itália, como professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma. Retorna ao Brasil apenas em 1964 e 1972. Sobre essa sua vida europeia, Picchio (1994) descreve que mesmo enquanto Murilo morava na Europa, mantivera o coração sempre no Brasil. E continua:

Interessa-se por tudo o que é novo em arte e em literatura, na Europa como no Brasil. E o novo não é necessariamente de hoje. Murilo sabe que cada geração, cada indivíduo escolhe os seus contemporâneos. E ele é tão

contemporâneo de João Cabral e dos poetas concretistas do Brasil, como de Guido Cavalcanti e de Dante Alighieri. (PICCHIO, 1994, p. 29)

Assim, a poesia de Murilo é uma poesia totalmente afetada pelo contexto em que vive. Seu cotidiano europeu, por exemplo, resultou em obras como *Tempo Espanhol* e *Siciliana*, ambos de 1959. Esses acontecimentos também contribuem para uma difícil compreensão do poeta, pois nem sempre ficam explícitos no poema. É, portanto, uma poesia que se movimenta, não estática, provando que “o universo é um só” (MENDES, 2002, p. 85). Ou seja, “é do mundo contemporâneo que nasce a disposição à negatividade própria de seu inconformismo, que responde justamente com ironia e senso de humor ao que não pode conciliar verdadeiramente na realidade pela analogia.” (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 107).

Há de se considerar sua ligação com os escritores brasileiros, como por exemplo Jorge de Lima, com o qual publicou em parceria o livro *Tempo e Eternidade*, em 1935. Teve contato próximo, em reuniões na casa de Ismael Nery, com intelectuais como Antonio Bento, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, Jorge Burlamaqui, Álvaro Moreyra, Cícero Dias, Guignard e Barreto Filho, na década de 20. Também conheceu Graça Aranha e Oswald de Andrade, e publicou, antes de seu primeiro livro, poemas em revistas, como “República” na *Revista de Antropofagia*, em 1928.

Manuel Bandeira afirmava ser Murilo Mendes o “mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração” (1994, p. 34). Carlos Drummond de Andrade também escreve celebrando o Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina: “(...) a verdade é que Murilo levou na bagagem para a Itália (onde ensina Brasil, vende Brasil, mercadoria intelectual) sua alma brasileira, sua poesia brasileira cheia de novidades” (1994, p. 38). Haroldo de Campos observa minuciosamente a poesia muriliana:

De fato, o poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de abrigar a concórdia na discordância (...) Esse poema de frases inteiras, não obstante, nega o discurso pela violência com que o corta em arestas sucessivas, arrombando com a alavanca da imagem imprevista e imprevisível a porta blindada do silogismo. (CAMPOS, 1994, p. 42)

Mario de Andrade também fala de Murilo, mas expõe duras críticas sobre *A poesia em pânico* (1937). Em *O Empalhador de Passarinhos*, publicado

primeiramente em 1939, o crítico diz que o poeta “desmoraliza as imagens permanentes” e “veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas” (p. 42). Entretanto, Mario reconhece que “Murilo Mendes conseguiu provar com expressão dura, infalível, mesmo genial que, entrando para o Catolicismo, não se entregara ao recurso de uma paz, porém, se dera conscientemente à grandeza de mais uma luta” (2012, p. 46).

Murilo também fora retratado em poesias por Drummond (“Hoje/Amanhã”), Bandeira (“Saudação a Murilo Mendes”), Alphonsus de Guimaraens Filho, Sophia de Mello Breyner Andersen (“Carta de Natal a Murilo Mendes”), João Cabral de Melo Neto (“Murilo Mendes e os rios”), entre outros. Grande admirador da música e das artes, Murilo também foi retratado em pinturas de Ismael Nery, Guignard, Portinari, Vieira da Silva, entre outros.

1.1 POETA RELIGIOSO?

[...]
*Eu sou o pássaro feito homem, que vive no meio de vós.
 Eu vos forneço o alimento da catástrofe e o ritmo puro.
 Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio.*
 (Murilo Mendes)

Ismael Nery sempre enxergou em Murilo Mendes um homem religioso. Em 1948, Murilo Mendes escreveu n’*O Estado de S. Paulo*, posteriormente reunido em *Recordações de Ismael Nery*, as impressões de seu amigo sobre si:

Quanto a mim, achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. (...) Houve uma época em que eu escrevia sempre “epigramas” anti-religiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente.” (MENDES, 1996, p. 37)

Tal inclinação religiosa é perceptível já em suas primeiras publicações, nos *Poemas* (1930), presente nos títulos sugestivos, por exemplo, como “O poeta na igreja” ou “Vidas opostas de Cristo e dum homem”; em *História do Brasil*, quando diz “Justiça aguardo de Deus” (MENDES, 1994, p. 169); em *O Visionário* - escrito entre 1930 e 1933 -, como o “Choro do poeta atual”, por exemplo: “Ó Deus, se existis, juntai / Minhas almas desencontradas” (MENDES, 1994, p. 207) – e tantos outros textos.

A morte prematura de seu amigo Ismael Nery, em 1934, causa em Murilo a necessidade de se apegar a Deus. Isto porque Nery sempre insistia com todos seus amigos que conhecessem melhor a religião, e se achegassem a Cristo. Além de seu comportamento hiperbólico no velório do amigo (narrado por Pedro Nava¹), a comprovação de sua conversão vem com o livro *Tempo e Eternidade* (1935), ao lado de Jorge de Lima. O livro, dedicado à memória de Ismael Nery, é composto por 90 poemas, sendo 45 de cada poeta. O poema que inaugura o livro (“Novíssimo Job”) é extremamente catequético: “Eu fui criado à Tua imagem e semelhança” (MENDES, 1994, p. 245).

Discorrendo sobre Jorge de Lima, que certamente fora grande influência para Murilo também, Picchio afirma que “o cristianismo de Jorge de Lima é caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista: e afunda as suas raízes numa Bíblia reeditada e revivida em primeira pessoa” (2004, p. 546). Em Murilo Mendes não é diferente. O caos, a contradição, o sonho, a alucinação e o surreal são, definitivamente, marcas de sua poesia, e que na mescla com a religião, resulta em um novo cristianismo, nada convencional, ou, como dirá Fábio de Souza Andrade, “um catolicismo sensualista e pouco ortodoxo” (ANDRADE, 2002, p. 13). Inclusive, sua contradição encontra fundamento na religião, ao se deparar com um Deus que é homem (Jesus), sendo este um “mistério essencial” (ARAÚJO, 1972, p. 31) que percorreria toda a poesia muriliana.

A contradição de Murilo Mendes é descrita por Araújo (1972) como um “repúdio ao passado enquanto forma de vida e de cultura, mas pesquisa e tentativa de encontro das raízes; rompimento de todas as regras estanques da linguagem, mas a ousadia do retôrno [sic] à rigidez semântica da palavra comum” (ARAÚJO, 1972, p. 30). Tal contradição, embora também presente na linguagem, afeta, principalmente, sua maneira de enxergar a religião. A mistura entre o sagrado e o profano, inaceitável na ortodoxia cristã, põe em dúvida se se trata mesmo de um poeta religioso. Embora Murilo tenha tido uma criação católica por parte de seu pai, intensificando-se com a morte de Ismael Nery, é veloz a perda desse vislumbre catequético com que foi escrito *Tempo e Eternidade*, embora ali já reconheça sua missão: “Vim para experimentar dúvidas e contradições” (MENDES, 1994, p. 248).

¹ Em *O círio Perfeito*, Pedro Nava (1989) conta que, no velório de Ismael Nery, Murilo agiu como se estivesse sendo possuído/transformado. Murilo gritou muito, depois se silenciou. Depois, Murilo se

Fazem-se necessárias aqui algumas considerações acerca de autoria. Para Murilo, é certo que presenciar a passagem de um cometa periódico foi marcante, principalmente para sua poesia. Suas vivências e o contexto em que vivia influenciaram diretamente sua poesia. Por outro lado, vale lembrar que não nos interessa essa abordagem única e exclusivamente biográfica, mas é preciso reconhecer que só há o cometa na poesia muriliana devido a essa experiência pessoal do autor, assim como sua relação com Nijinski que o faz existir poeticamente, sua opinião sobre a guerra, sua fé pessoal... Embora nunca fiel: sempre há um trabalho de escrita, típico da escrita muriliana. Há um filtro que metamorfoseia a realidade em fantasia, em sonho, em poesia. Não é possível, principalmente para Murilo, excluir a importância do autor. Afinal, é o autor - e não o eu poético - quem decide o tema, as figuras de linguagem, os recursos linguísticos e semânticos. É ele quem constrói a poesia, sob a voz de um eu lírico.

Em resumo, faria mesmo diferença saber se quem "existe para assistir ao fim do mundo" é Murilo-autor ou sua voz poética? Uma coisa é certa: não é o autor isento de voz poética, nem a voz poética isenta de autor. Se há o desejo pelo fim do mundo no eu poético muriliano, há também ao menos um pouco disto em Murilo-autor. O que não é possível dizer é que a poesia propriamente dita seja um resultado ou transcrição fiel de uma experiência pessoal de Murilo, isso porque a linguagem transforma. Isto é: "é a linguagem que fala, não é o autor" (BARTHES, 2004, p. 2).

Ler que o eu poético está "agarrado à cauda de um cometa" parece-me fazer mais sentido, ou pensar com mais exatidão, saber de que se trata do cometa Halley. Esse detalhe pressupõe muitas outras informações: uma data, algumas características (como o fato de ser periódico), seu papel na história, na ciência, no cosmos, etc. Ou seja, só foi possível ir mais a fundo nesta imagem pelo fato de o próprio autor ter dito em vida que pôde presenciar o cometa Halley, e que isso o marcou de algum modo. Entretanto, certamente isto não basta, afinal, ao texto não importa puramente o autor, mas também o leitor e, conseqüentemente, suas interpretações. Ou seja, "a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino" (BARTHES, 2004, p. 5).

Por outro lado, também, não é possível fechar uma interpretação na poesia muriliana. Como já afirmado no início do trabalho, não se trata de uma poesia rotulável. A "dança", por exemplo, pode se referir a Nijinski, mas também pode ser outra coisa completamente diferente. O arco-íris pode indicar reconciliação, mas também pode indicar metamorfose. A nuvem pode indicar instabilidade, mas também adensamento. Assim, as figuras religiosas – como a cruz, o dilúvio, a igreja e Deus - podem indicar a fé, mas também a descrença, a insatisfação, a ironia, e até a heresia. A poesia muriliana mistura as escritas, contraria-as, “de modo a nunca se apoiar numa delas” (BARTHES, 2004, p. 4).

Ora, ainda que tentemos desconsiderar a autoria, é inegável pensar que se, por exemplo, ao final de um poema houver o nome de Murilo Mendes, tendemos a inferir que se trata de um texto escrito no século XX, por um poeta brasileiro, principal precursor do surrealismo brasileiro, e demais características que essa autoria poderia nos evocar. Isto é, por mais que nosso foco seja entender as intenções do eu poético, é preciso entender a importância ou as considerações que se podem surgir quando se sabe quem é o autor - da obra e, conseqüentemente, do eu poético. É possível, sim, que analisássemos *As Metamorfoses* sem precisar se importar com seu autor, mas é certo que a "função-autor" (FOUCAULT, 1969) tende a não só facilitar as análises sobre sua obra, como também aprofundá-las, pois se se pode dizer que

“isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 1969, p. 13)

Assim, tratando-se da questão religiosa na poesia muriliana, é notável que o eu poético acompanha, em partes, a própria fé do autor. Em *Os Quatro Elementos*, livro escrito no mesmo ano de publicação de *Tempo e Eternidade*, já é possível verificar contradições logo no primeiro poema do livro, “Pirâmide”: “Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo”. (MENDES, 1994, p. 265). Araújo (1972), sobre *Os Quatro Elementos*, afirma estar o poeta “já sem a preocupação de realçar seu caráter católico” (p. 38). É, portanto, um momento de renovação da poética muriliana, não mais teológica, embora “escudado por uma ontologia aprendida do cristianismo” (ARAÚJO, 1972, p. 39). Murilo, de fato, começa a caminhar pelo essencialismo, tal

que

busca a conjunção do ser no conhecimento sensorial do mundo e de Deus, para a realização unitária e última do Amor, visualizável pelo poeta na desordem/ordem dos elementos da vida: mulher/terra, sexo/fogo, fé/água, Deus/ar. (ARAÚJO, 1972, p. 39)

Murilo Mendes enxergou primeiramente em Ismael Nery o essencialismo. Aliás, foi o próprio poeta quem sugeriu este termo para se referir à filosofia de vida do amigo: viver apenas a partir do essencial, buscando sua essência. Nos dias atuais, temos como exemplo o minimalismo, como estilo de vida baseado na diminuição de bens materiais. Mas o essencialismo vai além: não apenas a abstenção da matéria, mas também do tempo (talvez o principal) e do espaço. Abster-se do tempo significa desconsiderar a noção de passado, presente e futuro, visando viver enquanto um ser eterno – e essa noção está diretamente ligada ao cristianismo, já que “a temporalidade limitadora é que lhe impede a eternidade” (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 97). O essencialista se abstém do tempo e da matéria porque já se identifica como vivente na eternidade, que é, para o cristão, a ausência do tempo, da matéria e do espaço, em que a partir dali teria surgido toda e qualquer vida. A vida terrena é apenas uma “passagem”, e essa consciência é que é, para o essencialista, a essência. Jesus foi um essencialista, e Murilo (e Nery) também. Coutinho (2001) afirma sobre Murilo que “o poeta não reconhece limites temporais” (COUTINHO, 2001, p. 185).

O “Poema Essencialista”, publicado em *Tempo e Eternidade*, exemplifica, à maneira muriliana, o essencialismo almejado (e vivido) por Murilo:

A madrugada de amor do primeiro homem
 O retrato da minha mãe com um ano de idade
 O filme descritivo do meu nascimento
 A tarde da morte da última mulher
 O desabamento das montanhas, o estancar dos rios
 O descerrar das cortinas da eternidade
 O encontro com Eva penteando os cabelos
 O aperto de mão aos meus ascendentes
 O fim da idéia [sic] de propriedade, carne, tempo
 E a permanência no absoluto e no imutável.
 (MENDES, 1994, p. 261)

Como em uma lista, o poema sugere o elencar de coisas que são importantes aos olhos do eu poético. Até o terceiro verso, há uma normalidade no assunto (o amor carnal, materno, infantil), assumindo, depois do quarto verso, um tom

apocalíptico e surreal: quem pensaria na tarde da morte da última mulher? O sexto verso adquire um tom religioso, mesmo apocalíptico, mas agora referindo-se a uma crença do que virá após o fim: a eternidade. É importante enxergarmos eternidade e essencialismo enquanto sinônimos, já que a ideia que a Bíblia cristã traz acerca da vida eterna é justamente um estilo de vida almejado pelo essencialista. A vida eterna não se trata apenas da imortalidade, é, antes, uma promessa divina e que precisa, de algum modo, ser vivida desde a vida terrena. No Evangelho escrito por Marcos (c. 10, v. 29 e 30), o apóstolo narra uma situação em que Jesus dá um exemplo dessa prática, que também é precedida de uma recompensa/consequência:

Respondeu Jesus: "Digo-lhes a verdade: ninguém que tenha deixado casa, irmãos, irmãs, mãe, pai, filhos, ou campos, por causa de mim e do evangelho, deixará de receber cem vezes mais já no tempo presente casas, irmãos, irmãs, mães, filhos e campos, e com eles perseguição; e, na era futura, a vida eterna. (BÍBLIA, 2019, p. 755)

No Evangelho escrito por João (c. 5, v. 24 e 25), Jesus diz: "Quem ouve a minha palavra e crê naquele que me enviou tem a vida eterna e não será condenado, mas já passou da morte para a vida." (BÍBLIA, 2019, p. 797). Ou seja, os que seguem os preceitos de Cristo já possuem a vida eterna, e essa eternidade precisa ser evidenciada já na Terra, colocando Jesus antes mesmo dos membros de sua família e sua casa, que é exatamente o que diz os últimos versos do poema: o fim da ideia de prosperidade, carne e tempo, para garantir a permanência na eternidade, em que se encontra Deus (o absoluto/imutável). Embora sejam questões de cunho teológico, podemos pensar que a decisão de seguir a Cristo deva ser a principal, acima de qualquer coisa, e que, assim, tudo será restituído ("receberá cem vezes mais já no tempo presente"), ainda que a restituição não deva ser nenhum fato motivador para fazer a vontade de Deus.

De todo modo, apesar de encontrarmos um cristianismo ortodoxo apenas em *Tempo e Eternidade*, a partir de *Os Quatro Elementos*, e até o fim de suas produções, ainda existe ali um poeta religioso, mas que usa de recursos e temas que, de algum modo, mascaram sua religiosidade, ou que a coloca de uma maneira que não revela de imediato a sua fé. O poeta religioso se junta ao poeta essencialista, ao místico, ao pecador, ao contraditório, e tantas outras faces que adquire, poeticamente, o elástico Murilo.

Posteriormente, em *A Poesia em Pânico* (1937), seu olhar herético se mistura

com o católico, dividido entre carne e espírito, como no “Poema visto por fora”:

O espírito da poesia me arrebatava
 Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
 Num silêncio de antes da criação das coisas.
 Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:
 O esterco novo da volúpia aquece a terra,
 Os peixes sobem dos porões do oceano,
 As massas precipitam-se na praça pública.
 Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
 Levantam-se no ar para o bem e para o mal.
 Os diversos personagens que encerrei
 Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade
 Que eu presido ora triste ora alegre.
 Não sou Deus porque parto para Ele,
 Sou um deus porque partem para mim.
 Somos todos deuses porque partimos para um fim único.
 (MENDES, 1994, p. 285)

A poesia surge como um Deus, que arrebatava; estão juntos no mesmo verso os bordéis e as igrejas, e o poema termina afirmando que “somos todos deuses”. Ao mesmo tempo, e contradizendo-se, há o reconhecimento de sua pequenez, admirável ao cristão: “Não sou Deus porque parto para Ele”. Ainda há a possibilidade de entender-se enquanto sempre parte do divino, desde a criação do mundo, como apresentado no capítulo 1 de Efésios, verso 4: “nos elegeu nele antes da fundação do mundo” (BÍBLIA, 2019, p. 879). Assim, o poeta constrói um sentido e uma linguagem que surpreende, reunindo seres e coisas em um “casamento inesperado” (ANDRADE, 2002, p. 16), e consciente de tal, como afirma no mesmo livro: “Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja” (MENDES, 1994, p. 286).

Tarsilla Couto de Brito (2005), em sua dissertação *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*, afirma sobre Murilo Mendes que “o uso que faz da Bíblia e de outras referências religiosas é mais um recurso à poesia do que à fé” (p. 16). Mais do que apenas aspectos religiosos, a poesia de Murilo explora os “mistérios da vida, da morte, da natureza e do cosmos”. Ainda, para Brito, esse tom herético de Murilo é que o torna original (BRITO, 2005, p. 50). São, para o poeta, indissociáveis carne e espírito, perdão e pecado: “Cristo para ele foi sempre a encarnação dicotômica Deus-homem, mistério essencial em que fundaria os ciclos definidores de sua poesia.” (ARAÚJO, 1972, p. 31).

Como toda religião possui doutrinas, possivelmente são os “nãos” que afastam o poeta de ser um ortodoxo. Sua revolta não é contra o Cristo, mas contra os dogmas e os templos, ou contra o modo como sempre apresentavam o divino.

Murilo escreve nas “Recordações de Ismael Nery” a impressão que ele e outras pessoas tinham a respeito de Deus:

Na verdade, ouvimos falar de Deus durante toda a nossa infância e adolescência. Mas, por mais virtuosas e respeitáveis que fossem – e o eram – as pessoas que nos inculcaram este princípio supremo, a idéia de Deus se nos apresentava, em geral, desagradável, chata mesmo. Deus não passava de um julgador, um espião de todos os nossos atos, um bedel segurando a palmatória. A moral do Antigo Testamento prevalecia sobre a do Novo, uma moral apoiada quase sempre em base negativa, em restrições autoritárias: não fala isso, não faça aquilo, não faça aquilooutro... Chegados à maioridade, nós queríamos logo nos descartar, o mais breve possível, desse incômodo personagem: esse Deus positivamente não tinha parte conosco, sendo alheio aos nossos projetos e ao nosso desejo de libertação. (MENDES, 1996, p. 42)

O trecho acima faz parte de um artigo escrito para um jornal, em 1948. Murilo Mendes relembra a ideia que tinha de Deus, antes mesmo de sua conversão. Ora, se o poeta declarava sempre sobre o horror que sentia diante das formas de não-liberdade, certamente esse pode ser o motivo (ou um dos) por não continuar na fé – ao menos, não como os demais.

O poeta parecia não compreender o porquê de ser preciso separar o sagrado do profano, já que ambos caminham juntos na vida. Davi Arrigucci Jr., abrindo a edição de *Recordações de Ismael Nery* (1996), descreve um pouco sobre essa fé um tanto peculiar:

Atraído pela feição libertária dessa religião renovada, que não via incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso, a ética anarquista de Murilo, seu inconformismo, seu espírito de revolta desde cedo muito vivo, acabou-se por casar-se à fé inabalável do amigo, que ao mesmo tempo conduzia a todos os caminhos aparentemente desimpedidos, abertos pelo momento histórico: aspectos que lhe pareciam justos no comunismo e, sobretudo, no surrealismo – Ismael vai a Paris em 1927 e entra em contacto com Marc Chagall – considerado por ambos como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação”. (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 16)

Apesar de conter aspectos religiosos, isso não faz da poesia muriliana, necessariamente, uma poesia religiosa. Se o for, então falamos de um novo catolicismo, desses que não entram nas catedrais. A questão é que seu tom contraditório, e até blasfemo, não anula sua fé, mas revela alguém incapaz de dissociar sua fé de seus desejos, descrenças e instintos humanos. E mais: pode ainda revelar sua insatisfação com a religião enquanto sistema/instituição (como Jesus já se indignara), ou uma incredulidade inerente ao homem. A poesia muriliana traz um “cristianismo verdadeiramente encarnado na vida” (ARRIGUCCI JR., 2000,

p. 111), isto é, com fé, mas também com incredulidade; com amor, mas também em pecado; com virtudes e morais, mas habitando em um mundo amoral.

É preciso, portanto, considerar essas afirmações na hora de ler e analisar e poética muriliana, pois um olhar somente religioso não será capaz de captar todos os elementos que compõem sua poesia. Haverá figuras religiosas, mas que nem sempre levarão a uma interpretação correspondente. Um exemplo disso está no poema “A Dama Branca”, em que o poeta utiliza um vocabulário religioso, embora o foco principal seja outro. A “dama branca”, que logo remete a uma noiva, pode simbolizar a igreja, que aguarda a vinda do noivo (a volta de Jesus), como narrado em Apocalipse (capítulo 19, versículo 7): “Pois chegou a hora do casamento do Cordeiro, e a sua noiva já se aprontou.” (BÍBLIA, 2019, p. 932). Seu “longo vestido branco” e sua função de distribuir “sonhos entre os pobres” levam a crer que se trata mesmo da igreja, mas não há como descartar “A dama branca” de Manuel Bandeira, poema escrito em 1919, em que Murilo viria se inspirar para escrever o seu poema. A questão é que, para Bandeira, a “dama branca” é, na verdade, a morte (“A dama branca levou meu pai”). Assim, o poema muriliano toma outro rumo, embora não sejam descartados os elementos religiosos, pois, para Murilo, há muita conexão entre morte e a religião, e claro, o apocalipse: “Ei-la que surge, taciturna, / Anunciada pelos grandes candelabros que se tocam.” (MENDES, 2002, p. 57).

Desse modo, *Tempo e Eternidade* revela um poeta munido do êxtase de um “novo convertido”, e pelo luto de seu amigo cristão. Em geral, a religião da poesia muriliana é parecida com a de Cristo: não se encaixava dentro de um templo ou de um circuito fechado, e isso é comprovado pelas publicações posteriores. Trata-se de uma religião muriliana que, como a poesia, era livre, fazendo-o “sentir-se católico apenas entre os não-católicos” (MUNK JR, 2019, p. 14).

Manuel Bandeira descreve a obra de Murilo como uma

Poesia bem de católico, terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor – um fulgurante amor não só pelos seus semelhantes como por todas as criaturas e coisas da Criação. Um catolicismo à s. Filipe Néri, em que a verdade é concebida em suma e em essência como caridade. (BANDEIRA, 1994, p. 36).

Assim, a cruz, o pecado, a igreja e Deus sempre foram imagens recorrentes da poesia muriliana. Mas um olhar atento perceberá que a junção entre surrealismo

e catolicismo, junto com a ideia de um mundo em guerra, transformou, metamorfoseou sua poética ao apontá-la para o fim – mais especificamente, ao apocalipse. Todas as vivências do poeta, os acontecimentos do mundo, suas influências, e, claro, a religião, fazem de Murilo o poeta que é, elástico e de difícil compreensão, impossível de rotular. Murilo é e não é moderno, é e não é surrealista, é e não é religioso.

2. POESIA E RELIGIÃO

A palavra poética e a palavra religiosa, como diz Munck Jr (2019), “têm o potencial de fazer com que o ser humano reflita sobre sua condição existencial, sobre as contradições da vida, sobre a busca por sentido, sobre a realidade ou sobre outras realidades” (p. 22). Ao ler um poema que admira, ou um texto religioso de que professa a fé, ambos podem gerar sentimentos, sejam eles bons ou ruins.

É, ainda, possível que textos religiosos sejam poéticos; e os poéticos, religiosos. Sobre isso, Munck observa que:

Estudar o caráter religioso de obras literárias, investigar a presença da religião na produção de literatura, aferir a articulação da religião na crítica literária, executar a leitura do texto bíblico como texto literário ou perceber a literatura como intérprete da religião são caminhos que se delineiam como possibilidades, atestando o potencial de estudo desses dois campos e, sobretudo, das relações que estabelecem entre si (MUNCK JR, 2019, p. 21).

A forte ligação entre poesia e religião é perceptível já nas epopeias de *Gilgamesh*, em Homero, ou mesmo na Bíblia. Isto é, tanto em cânones literários como em cânones sagrados, embora também possa englobar a literatura não canonizada e os apócrifos. No Brasil, podemos perceber a forte ligação entre poesia e religião já com Padre Antonio Vieira e Gregório de Matos, embora aqui não mais como os gregos, mas carregados de uma herança cristã, da qual também usufruiu Murilo Mendes.

Mais contemporaneamente, a poeta Adélia Prado afirma que “o fenômeno poético é religioso em sua natureza. A poesia, independentemente da crença ou não crença do poeta, nos liga a um centro de significação e sentido, assim como o faz a fé religiosa.” (BRASIL, 2013). E confirmava isso em seus poemas, como em “Antes do Nome”: “Quem entender a linguagem entende Deus / cujo Filho é Verbo.”

A poesia e a religião, no fim, fazem-nos refletir e questionar sobre os três pilares que regem a vida: espaço, tempo e matéria. Tal reflexão, leva-nos a indagações existenciais, filosóficas e espirituais sobre nossa origem e destino, isto é, se há vida fora/além do espaço, do tempo e da matéria. Esses questionamentos intensificam-se quando se mescla poesia e religião, como muito fazia Murilo Mendes. O poeta tratava tais reflexões como uma “sede”, termo que muito se repete em sua poesia. Desse modo, as considerações entre poesia e religião, aqui, estão

direcionadas: a poesia muriliana e a religião cristã, da qual Murilo professava não apenas pessoalmente, mas também poeticamente. É, aliás, para o poeta, Jesus, o “poeta máximo”, “pois pregou a poesia que não muda” (MENDES, 1934, p. 268).

O fascínio do Murilo poeta pela religião também possui ligação pela literariedade da própria Bíblia. Isto é, é necessário enxergar a Bíblia para além de sua mensagem sagrada, conscientizando-se do grande poder literário existente nos escritos bíblicos. Desse modo, a poesia muriliana religiosa não transforma religião em poesia, visto que a poesia já está presente na inspiração (na Bíblia).

As múltiplas possibilidades de interpretação de uma mesma passagem bíblica já revelariam tamanha subjetividade, ou mesmo a riqueza de pressupostos e subentendidos presentes na Bíblia. Mas há de se mencionar também a diversidade de gêneros textuais, que variam desde cartas de amor a poemas, o uso de muitas figuras de linguagem, e a preocupação que os escritores possuem com a narrativa, principalmente os autores dos evangelhos sinópticos e, certamente, João, que além do Evangelho também foi autor de mais três epístolas e o Apocalipse – todos no Novo Testamento. Sobre João, Kermode (1997) escreve que seu “engenho narrativo” tem fortes características, a saber, a “economia, complexidade e profundidade” (p. 487) e um “alto grau de elaboração de enredo” (KERMODE, 1997, p. 493). O autor também observa e analisa a poesia inicial contida no primeiro capítulo do Evangelho joanino (versículo 1 a 18), percebendo as possibilidades interpretativas e a riqueza semântica contida em um registro que, aparentemente, não conteria grandes qualidades literárias. Ao dizer que “no início era o verbo”, o autor parafraseia Gênesis, e lembra o leitor de que foi a partir das palavras que a criação acontece (“que haja luz”). O próprio verbo ser haveria também de sugerir alguma noção de tempo, mas que poderia significar também existência (a palavra era), relação (ela era com Deus) e predicação (ela era Deus), sendo ainda, essa ideia, retomada posteriormente em uma metáfora: “a vida era a luz dos homens” (BÍBLIA, 2019, p. 793).

Ao mencionar que “no princípio era a palavra” (ou o verbo), e que essa palavra foi encarnada em Jesus (BÍBLIA, 2019, p. 793), lembremo-nos de que também a Bíblia é popularmente conhecida entre os cristãos por “a palavra de Deus”. Não seria, porventura, uma das definições de Literatura, a arte da palavra? De todo modo, a palavra bíblica carrega grande mistério, capaz de encantar muitos

leitores, inclusive não crentes. E Murilo Mendes encontrou ali muitas possibilidades para sua poesia.

O poeta cósmico ansiava o porvir, e nisso está sua maior religiosidade. Em *Mundo Enigma* (1942), exclamou: “Que saudade do futuro.” (MENDES, 1994, p. 389). E seu futuro envolvia o apocalipse, o pós-morte, uma nova vida, um novo elemento: “Quero os novos elementos. / Onde estás eternidade.” (MENDES, 2002, p. 116). Por isso carregava consigo “a fração de eternidade necessária” (2002, p. 88), e, sempre crédulo, afirmava: “Não morrerei eternamente.” (2002, p. 40). Essa consciência e esse fascínio vieram do cristianismo, mas reforçados pela herança de Nery, o essencialismo - “a abolição do tempo e do espaço para se atingir a essência” (GUIMARÃES, 1986, p. 30).

Fabrizio Gonçalves (2016) lembra, em sua dissertação sobre surrealismo e escatologia, de como ficou conhecido o século passado, tão esperançoso, mas também tão desesperançado (GONÇALVES, 2016, p. 124), com anos turbulentos, denominados por Hobsbawm de *Era das Catástrofes*. O autor também menciona o “Anjo da História”, de Walter Benjamin, que resgata o “Angelus Novus”, de Paul Klee. Havia, portanto, entre os poetas e pintores uma repulsa diante da modernidade, e consciente da realidade a sua volta, Murilo construía uma poesia de “horizonte messiânico-escatológico” (GONÇALVES, 2016, p. 128), isto é, denunciando uma realidade, ao mesmo tempo em que prevê um futuro ainda mais trágico, e que dará início a uma nova era, não mais catastrófica, mas, de fato, essencial. Assim, a religião da poética muriliana se encontra na catástrofe, prevista pelo Apocalipse, mas também na esperança, baseada na promessa bíblica do paraíso (eternidade).

Para Gonçalves (2016), a relação entre arte e religião, em Murilo, “é uma relação ativa, criativa, um processo de antropofagia, que deglute e digere suas ‘influências’, como todo grande artista o faz.” (GONÇALVES, 2016, p. 132). Não é possível, portanto, enxergar a religião como uma tradição estática, mas sim possuidora de um caráter flexível, que está sempre em mudança, vulnerável ao tempo, à sociedade e à própria interpretação pessoal e/ou coletiva.

Brito (2014, p. 104) acrescenta mais dois pontos que ajudam na compreensão da religiosidade muriliana, sendo o contexto histórico, apontado principalmente por Júlio Castañon Guimarães (1993), e a amizade com o poeta Jorge de Lima,

comentada por Fábio de Sousa Andrade (1997).

A publicação de *Tempo e Eternidade* tinha um objetivo: restaurar a poesia em Cristo, o que se subentende que já houve poesia em Cristo. Com Cristo morto pelos fariseus e soldados romanos, o cristão anseia Sua segunda vinda, que está prevista e registrada por João, no último livro da Bíblia. É, portanto, o desejo da concretização dessa volta de Cristo que leva o cristão ao anseio por este momento, mesmo que seja um momento com tantas dores, pois “os nossos sofrimentos atuais não podem ser comparados com a glória que em nós será revelada” (BÍBLIA, 2019, p.849), dito pelo apóstolo Paulo na carta aos Romanos. Como os acontecimentos que antecedem essa vinda de Cristo precisam acontecer, eles tornam-se desejados, pois é o sinal de que o encontro com Cristo está próximo, transformando, então, o fim do mundo em um “delicioso imaginário da destruição”, como disse Pedro Eiras (2020, p. 3).

Mesmo em poemas que narram situações de grande angústia e dor, a consciência de um “novo céu” e uma “nova terra” tranquilizam. Analisando o poema “A graça”, de *Tempo e Eternidade*, Tarsilla de Couto Brito comenta algo que é observável em muitos dos poemas religiosos de Murilo:

O relato dos eventos catastróficos não provoca o medo do desconhecido ou do fim do mundo. Mesmo quando descreve a própria alma em agonia, não há agonia em sua descrição. Com um tom sereno, o sujeito lírico demonstra conhecer o propósito divino daqueles acontecimentos: sua transformação. (BRITO, 2014, p. 132)

São, no fim, as transformações que encantam o sujeito poético da poesia muriliana: a transformação do velho homem em novo homem (sobre a conversão), do velho mundo em novo mundo, da guerra em paz, do fim em começo, do tempo em não-tempo. Assim, sua poesia é religiosa na medida em que narra essas metamorfoses proporcionadas pela fé, embora uma fé não ortodoxa, mas poética; uma fé que viria se mostrar, muitas vezes, contraditória e, por vezes, herege, mas que aproximaria a religião do ser humano: crente e incrédulo, moral e imoral, carnal e espiritual.

2.1 POESIA DO FIM

Eu existo para assistir ao fim do mundo

Eu existo para a visão beatífica.
(Murilo Mendes)

O termo “poesia do fim” é destinado para se referir à poesia que, de algum modo, menciona ou revela algum aspecto característico do fim do mundo. Por “fim do mundo” podemos também utilizar “fim dos tempos”, apocalipse, ou mesmo “escatologia”, que é uma área da teologia cristã que estuda os acontecimentos apocalípticos e pós-apocalípticos presentes no último livro da Bíblia.

É possível encontrar a utilização do termo “poesia do fim” nos estudos de Tarsilla de Couto Brito, mais especificamente em sua dissertação, no capítulo em que trata do livro *Tempo e Eternidade* (1935). Mas mais importante que o termo utilizado, é sua significação. Os “aspectos apocalípticos” podem ser percebidos em registros muito antigos, como na *Epopéia de Gilgamesh*, por exemplo, em que é mencionado o dilúvio, fenômeno conhecido por ser o “primeiro fim do mundo”, embora muito mais conhecido biblicamente, e que é muito mencionado por Murilo Mendes. “Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio.” (MENDES, 2002, p. 52).

Entretanto, a ideia do fim parece se acentuar na poesia a partir do momento em que o mundo caminha para a modernidade, tendo seu clímax no auge dela. Augusto dos Anjos narra em “Os doentes”, poema de seu único livro *Eu*, o acontecimento – aparente - de um apocalipse: “Todos os vocativos dos blasfemos, / No horror daquela noite monstruosa, / Maldiziam, com voz estentorosa, / A peçonha inicial de onde nascemos” (ANJOS, 1998, p. 25). Este momento angustiante revela “Uma necessidade de suicídio / E um desejo incoercível de ser morto!” (p. 25).

Embora o fim dos tempos sempre revele um período de trevas, todo poeta/escritor apocalíptico tenderá a descrevê-lo como uma fase anterior ao novo. Anjos (1998) confirma essa hipótese e revela sua fé quando diz, ainda no poema “Os doentes”: “Não me incomoda esse último abandono. / Se a carne individual hoje apodrece, / Amanhã, como Cristo, reaparece / Na universalidade do carbono!” (p. 25). Sobre este poeta, Mylena Queiroz (c2014) afirma que sua poesia “idealista” não é como o ideal dos românticos, mas, como Murilo Mendes também viria a fazer, Augusto dos Anjos “confunde-se com o eu-lírico e deixa transparecer o seu ‘impulso para provocar o surgimento de uma outra humanidade’”.

Guillaume Apollinaire é um exemplo, de fato, significativo acerca da poesia do fim. O poeta era um soldado e escrevia durante a guerra, sentindo na pele o horror de um fim real. A presença diária com a barbárie refletia em sua poesia, e, aparentemente, Apollinaire buscava algum contentamento na guerra. Murilo Marcondes Moura registrou alguns trechos de cartas enviadas pelo poeta, como essa:

Vivo num buraco em uma região sem habitação, sem verde, sem habitantes, sem água. Não há senão ratos, moscas e os Boches diante de nós. Os únicos pássaros aqui são os pássaros metálicos que não param de atravessar o céu. [...] aqui os espetáculos também são maravilhosos, sobretudo à noite. A guerra é uma coisa encantadora. (MOURA, 2016, p. 34)

Além das cartas, o horror da guerra também se espalhou pela poesia apollinaireana: “Os canhões membros genitais / Fecundam a terra amorosa / O tempo é de instintos brutais / Semelhante ao amor é a guerra.” (MOURA, 2016, p. 45). Apollinaire é um exemplo de que pode haver encantamento na guerra; de que pode haver amor na guerra, ou poesia no fim. Moura (2016) chamará este tipo de poesia de “poesia de guerra” (MOURA, 2016, p. 10).

Luiz de Miranda, renomado poeta brasileiro, nascido em 1945, também destilava em suas poesias o teor apocalíptico. Poderia ainda citar Fernando Pessoa, Augusto Frederico Schmidt, Tomaz Kim e tantos outros.

Interessam também neste trabalho as considerações levantadas pela revista portuguesa organizada por Pedro Eiras, intitulada *Materiais para o Fim do Mundo*. A revista teve 12 edições, com artigos e ensaios que observam e analisam poetas e escritores que se debruçaram neste tema do fim. Embora não haja em nenhuma edição observações sobre Murilo Mendes, há muita colaboração para que continuemos o raciocínio sobre a poesia do fim. Pedro Eiras (1975-) é um poeta e escritor português e professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Sobre o Fim, traz alguns questionamentos:

“O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espetáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com

a exploração do nosso próprio terror?” (EIRAS, 2020).

O 11 de setembro, o salazarismo e as Guerras Mundiais são alguns exemplos de “fins reais”, de que fala Pedro Eiras, levantando também a importância de se falar sobre o fim: “é por esses fins serem tão reais – que importa muitíssimo falar sobre eles, resistir”. Para Adorno (1994) também importa muito falar sobre o assunto. O autor, se referindo a Auschwitz, diz que só é possível evitar uma nova barbárie se nos permitirmos sempre lembrá-la. É como se Adorno tivesse dito em outras palavras o que Murilo já escrevia em *O discípulo de Emaús*: “É preciso que condenemos filosófica e abstratamente a guerra, para condená-la sem cessar: do contrário seremos seduzidos pelo seu aspecto de perigo, aventura e imprevisto, que é sem dúvida fascinante.” (MENDES, 1994, p. 856).

Esse fascínio de que fala o poeta está presente em sua poesia, embora nunca com um olhar de adoração às catástrofes e barbáries, mas como um relato e uma denúncia. O poeta descreve e constrói sua poesia em um lugar “Onde atualmente só se ouvem / Cânticos de guerra e pregações do inferno.” (MENDES, 2002, p. 27). Por outro lado, por esse fim vir acompanhado de uma esperança, essa aguardada mudança é visível também. Há um julgamento para os causadores da guerra: “O poeta futuro apontará o inferno / Aos geradores de guerra” (p. 34); e esse poeta futuro, que pode ser identificado como Cristo, é que dará, com sua volta, um fim ao sofrimento e início à vida plena, “Transformando o aço da sua espada / Em penas que escreverão poemas consoladores.” (MENDES, 2002, p. 34).

Tal cenário capaz de trazer encanto ao olhar poético muriliano, encontra fértil inspiração no Apocalipse bíblico, em que o apóstolo João narra com riqueza literária e profética o “dia do Senhor”. Bernard McGinn (1997) confirma que os poetas buscam “extrair do livro seu rico simbolismo” (MCGINN, 1997, p. 564). O autor diz também que este caráter simbólico em textos apocalípticos, de modo geral, é assim projetado para ocultar a mensagem para os indignos, mas revelar aos fiéis (p. 567). Em suas palavras, “a literatura apocalíptica introduziu ambiguidade e polivalência, que aumentam o fascínio ao mesmo tempo que agravam a obscuridade” (MCGINN, 1997, p. 568).

Embora o poeta tenha sido inspirado pelo cristianismo por um todo, é no apocalipse joanino que sua poesia mergulha, pois é onde encontra, de fato, a poesia

e a religião necessárias para compor, agora, a sua própria poesia e - por que não? - sua própria religião: uma poesia apocalíptica e uma religião contraditória, ambas apontadas para o fim. Por isso, considera-se “poesia do fim” a poesia que traga reflexões acerca do fim do mundo, seja um final causado por catástrofes naturais, por barbáries humanas e bombas, ou por um apocalipse religioso.

3. “O CÉU PODE SE ABRIR EM DOIS, E O FIM DO MUNDO...”

Preso entre dois choques, invoco o Tudo ou o Nada.
(Murilo Mendes)

A conversão de Murilo Mendes ao catolicismo é, talvez, a mais visível metamorfose do poeta. Aliás, a amizade entre Murilo e Ismael Nery é a causa de grandes transformações, como o essencialismo e o surrealismo, ambos herdados do amigo. Essas modificações que alteram a poesia e o modo de ser do poeta revelam o porquê do plural no título do livro: Murilo Mendes nunca se preocupou em fugir das metamorfoses que a vida lhe proporcionou, e fez questão de evidenciar isto em sua poesia.

Obviamente que, após a conversão do poeta, as imagens católicas se tornaram mais frequentes em sua poesia, embora anteriormente já fosse possível perceber estes traços, como em “Registro Civil”, de *Poemas* (1930): “o mundo nasce com os sinos cantando a glória de Nossa Senhora” (MENDES, 1994, p. 97). Ou, ainda, em *O Visionário*, que, apesar de publicado em 1941, fora escrito entre 1930-1933: “Eles pousaram de menos / Nos outros olhos que existem / Aqui neste mundo de Deus”, poema intitulado “Juízo Final dos olhos” (p. 205).

O livro *As Metamorfoses* é dividido em duas partes: *As Metamorfoses*, escrito em 1938, e *O véu do tempo*, escrito em 1941. Seus poemas fazem com quem o leitor comum logo pense no surrealismo, rótulo que acompanha Murilo, embora certamente o poeta não se encaixe apenas neste. Apesar disso, é certo que sua poesia se encontra, quase sempre, no campo onírico, na obscuridade e/ou no absurdo. Afrânio Coutinho dirá que é em *As Metamorfoses* que o poeta “recrudesce no sonho, no supra-real” (2001, p. 186).

Classificar Murilo como somente um poeta representante do surrealismo brasileiro é um equívoco. Santos (2012) afirma que esse rótulo “seria não apenas injusto, como parcial e incompleto essa classificação generalista, uma vez que a poética muriliana metamorfoseia o próprio surrealismo francês” (p. 68). E Octavio Paz (1982) já dizia que “Classificar não é entender. E menos ainda compreender” (PAZ, 1982, p. 17).

Apesar desse não encaixe total ao surrealismo, certamente a poesia muriliana

era familiar a ele. O que é a imagem do apocalipse senão um sonho? Ou, no mínimo, uma revelação dada por intermédio de visões? É no sonho que sua poesia encontra liberdade, ou, como diria Joana Matos Frias, uma “outra realidade mais real, onde tudo é permitido” (2012, p. 74). Isto é, onde, se não no sonho e na metáfora, haveria uma menina brincando com o arco na nuvem, ou a distribuição de corações sangrando, e textos de argila e fogo?

Como dito no capítulo anterior, a reação de Murilo Mendes no velório do amigo foi peculiar. Pedro Nava chegou a comparar esse momento com a situação narrada na Bíblia em que o apóstolo Paulo é convertido (Atos, 9:3 a 9), surpreendido por Cristo, e, então, transformado:

E, indo no caminho, aconteceu que, chegando perto de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu.
 E, caindo em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues?
 E ele disse: Quem és, Senhor? E disse o Senhor: Eu sou Jesus, a quem tu persegues. Duro é para ti recalcitrar contra os aguilhões.
 E ele, tremendo e atônito, disse: Senhor, que queres que eu faça? E disse-lhe o Senhor: Levanta-te, e entra na cidade, e lá te será dito o que te convém fazer.
 E os homens, que iam com ele, pararam espantados, ouvindo a voz, mas não vendo ninguém.
 E Saulo levantou-se da terra, e, abrindo os olhos, não via a ninguém. E, guiando-o pela mão, o conduziram a Damasco.
 E esteve três dias sem ver, e não comeu nem bebeu.
 (BÍBLIA, 2019, p. 823)

Há situações pessoais na vida de Murilo que, assumidamente por ele, foram responsáveis por moldá-lo como poeta. Essas situações são evidentes na poesia muriliana, ressaltando, então, para além da relação com Ismael Nery e a consequência deste desencontro, também a vista do cometa Halley, em 1910, quando Mendes ainda era um garoto; seis anos depois, o encantamento ao assistir ao espetáculo de dança de Vatslav Fomitch Nijinski; e, certamente, a guerra - também seus rumores, as barbáries, e, principalmente, a Segunda Guerra Mundial.

Assim, ao analisar os poemas de *As Metamorfoses* neste capítulo, é preciso partir da ideia de que o fim sempre esteve presente em sua poesia: alguns inquestionáveis e reais como a morte, a guerra, as barbáries; outros mais subjetivos como as profecias, as visões e o apocalipse.

Utilizaremos a primeira parte do livro, intitulada *As Metamorfoses*, para verificar esses fins reais; já na segunda parte, intitulada *O véu do tempo*,

verificaremos os fins possíveis (futuros), enquanto hipóteses ou crenças para/sobre o porvir. Obviamente, junto dessas observações, havemos de analisar a criação poética de Murilo, seus recursos linguísticos e semânticos, tais como outros temas presentes na poesia muriliana.

3.1 O FIM REAL: O COMETA, NIJINSKI E A GUERRA

Presenciar a aparição do Halley e todo o pânico causado por tal fenômeno, os rumores de um possível fim do mundo, a fuga do colégio para assistir ao espetáculo de Nijinski e um século em guerra, certamente transformaram o Murilo pessoa e o Murilo poeta. O próprio Manuel Bandeira comenta sobre esses acontecimentos, chamando-os de “fatos capitais de sua existência”:

a passagem do cometa de Halley em 1910, dois espetáculos de bailados russos (Nijinsky) em 1916 e o conhecimento de Ismael Nery em 1921. O primeiro é talvez muito responsável pela interpenetração dos planos da realidade e da imaginação, do natural e do sobrenatural, pelo ambiente de alumbramento e pânico tão frequente nos momentos graves dessa poesia; o segundo, pelo que a torna, como já notou Vinicius de Moraes, a mais próxima do ballet, quanto a Ismael Nery, foi o encontro decisivo na vida do poeta, o acontecimento culminante, que resultou na conversão de Murilo Mendes ao catolicismo. (BANDEIRA, 2009, p. 200)

Edson Munck Junior, em sua tese intitulada *O céu pelo avesso: a religião na poética de Murilo Mendes*, também relata esses acontecimentos e o impacto no poeta:

A potência da rara imagem de um corpo celeste aos nove anos de idade somou-se, por volta dos quinze anos, à contemplação vigorosa de um corpo humano movente, desafiando as leis da gravidade com a dança e encontrou, a partir dos 20 anos, na amizade com um ente distinto, a capacidade de expressar uma poética que lidasse com as expressões modernas da arte sem abdicar de universalidade que marca o humano. (MUNCK JR, 2019, p. 14)

Esses “traumas” se encaixam no “fim real”, isto é, acontecimentos que lembram, de algum modo, o fim do mundo. O falecimento de Nery é um fim real: fim de uma amizade, fim da arte (pinturas, poemas), e fim de uma vida. Por outro lado, em *As Metamorfoses* pouco se encontram poemas que referenciam de algum modo o falecido amigo, e, para analisar mais profundamente os acontecimentos que influenciaram Murilo, adicionaremos um fato tão importante, e mais recorrente aqui, a guerra.

Quanto ao Halley, que causou pânico na população em 1910, não apenas pelos rumores da possibilidade em se chocar com a Terra, mas também pelas notícias divulgadas pela imprensa sobre um gás letal e venenoso presente em sua cauda, torna-se visível também na poesia muriliana, como em “Poema Lírico”, logo no início de *As Metamorfoses*:

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

Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação.
 Teu rosto desvendou os olhos comunicantes.
 Não há mistério: só nós dois sabemos nosso nome,
 E as fronteiras entre amor e morte.
 Eu sou o amante e tu és a amada.
 Para que organizar o tempo e o espaço?
 (MENDES, 2002, p. 41)

De início, o chamamento “amiga” sendo repetido dá-nos a impressão de uma conversa, embora não saibamos quem seja essa amiga. Vale ressaltar que a amiga é uma figura feminina, que é sempre muito marcante nos poemas murilianos, repetindo-se em outros poemas do livro, mas que já vem desde *Poemas* (1930), como em “Relatividade da mulher amada”: “Que pena você não ser minha filha, minha irmã e minha mãe, tudo ao mesmo tempo” (MENDES, 1994, p. 119); e também em publicações mais tardias, como em *Tempo Espanhol* (1959), em “Madrid”: “Esse encanto vem ainda / De tuas mulheres intensas” (p. 598). A amiga surge aqui como um alguém nostálgico e sinestésico, que aguça o olfato (“mato virgem”), o tato (“papagaios que eu soltava”) e a audição (“caixinha de música”). Sobre essa última, vale lembrar, também, que a música é uma arte de admiração pessoal do poeta, tanto que *As Metamorfoses* é um livro dedicado a Mozart.

A amiga, também, é comparada à lua, um elemento do cosmos, tema muito presente em Murilo. O passeio com ela em um arco-íris revela já de início uma situação surreal, embora ainda pudéssemos supor que se tratasse de uma viagem de avião, por exemplo (“Deixamos lá embaixo os bens materiais”). O arco-íris é uma

figura recorrente em *As Metamorfoses*, e é interessante pensar na pluralidade semântica que ele pode assumir. A mais comum seria a noção de mediação – uma ponte entre céu e terra ou entre Deus(es) e homem. Essa ideia teria origem, para a cultura cristã, na Arca de Noé. No *Dicionário de Símbolos* (2015), percebe-se que essa ideia da mediação é também crida em muitas culturas, como na Polinésia, na Grécia, no Japão (sendo o arco-íris o lugar de onde Buda desceria dos céus), etc. Todavia, são possíveis também outras interpretações. Para o budismo tibetano, pode simbolizar um “corpo de transformação” - o nirmana-kaya (p. 77). Nas lendas chinesas também é possível encontrar o arco-íris como resultado da transformação de um Imortal. Pode, ainda, representar o contrário: uma “perturbação na harmonia do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 78). De todo modo, pode-se presumir que sempre o arco-íris traz alguma significação transcendente. Não é satisfatório culturalmente conformar-se apenas com o conceito de fenômeno da natureza, e assim também é na poesia de Murilo. Não apenas o arco-íris, mas as nuvens, os cometas, a lua e as estrelas, não são apenas elementos da natureza, mas sempre estarão carregados de uma simbologia que cabe ao leitor decifrar ou não. Isso fortalece ainda a ideia de a poesia muriliana ser de difícil compreensão, pois o leitor nunca poderá, nem deverá, estar satisfeito com suas interpretações.

A partir do 8º verso da primeira estrofe, o poema parece ganhar um tom mais pessimista e melancólico. A conversa mudou. Eles estão “no céu” porque lá embaixo há “homens bárbaros / Que fuzilam crianças”. É possível, ainda, pensar que o eu poético e sua amiga estão mortos, e, no paraíso, portanto, as coisas terrenas não os atingem mais - o “fim” já os alcançou. Agora são livres, quebrando, já, o horror dos versos acima: “eis-nos livres, soprados pelos ventos”. É a liberdade uma figura que virá a ser preservada por toda a produção muriliana, e essa liberdade só pode estar em um lugar “onde não alcançam os aparelhos mecânicos”, gerando assim também uma crítica à modernidade e às novas tecnologias.

O que marca a transição para a segunda estrofe, iniciando-a, é justamente a menção ao cometa, e principalmente à sua cauda. O eu-lírico encontra-se, ou quer encontrar-se, agarrado não ao cometa, mas à cauda, e isso deixa o verso e o poema ainda mais surreais, já que a cauda do Halley possui características fantásticas e surreais, principalmente seu enorme comprimento. A ideia de viajar pela cauda do cometa poderia possibilitar a ideia de uma fuga fantasiosa, partindo para um lugar

ou instante em que a vida possa ser menos traumatizante, ou, ao menos, onde não haja “homens bárbaros que fuzilam crianças”. Entretanto, o eu poético não parece estar tão interessado em uma fuga como está interessado em um enfrentamento. Isto pode ser reforçado pela simbologia do cometa, associado sempre ao anúncio de tempos ruins, sendo o indicador de catástrofes ou guerras futuras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 268). Nisso haveria de estar presente, então, o “fim real” de que falamos. Se o cometa é responsável por revelar as guerras e as barbáries que acontecem e que acontecerão no mundo, é o eu poético quem comanda e doma este cometa, junto com sua amiga, carregando, portanto, o poder de anunciar novos fins. O eu poético e sua amiga seriam como cavaleiros do apocalipse, montando em um cometa, ao invés de cavalos, parodiando, portanto, a história contada no Apocalipse.

É interessante pensar na metamorfose que a história sofre nas mãos do poeta. Até quando se fala de cavalos, propriamente ditos, o eu poético consegue metamorfoseá-los, como quando, ainda em *As Metamorfoses*, “Os impacientes cavalos azuis fecham a curva do horizonte, / Despertando clarins da manhã” (MENDES, 2002, p. 68), em que os cavalos é que parecem ganhar características celestes.

Aparentemente, o quarto verso da segunda estrofe intensifica a hipótese, embora não fique esclarecido, de que os amigos estão mortos, já que conhecem “as fronteiras entre amor e morte”. O penúltimo verso ainda sugere que não se trata apenas de uma amizade, visto que o eu poético é o “amante” e a amiga é a “amada”. Há aqui uma dualidade que nos lembra o barroco: amor e morte, amante e amada, tempo e espaço. Ora, seria a escola literária mais influenciada pela religião, e também marcada pela obscuridade, pelo exagero e pelo sensualismo, como haveria de ser também a poesia muriliana.

Quanto à forma, é perceptível a escolha do poeta pelo verso livre. Os versos não possuem rimas e nem há regularidade métrica entre eles. Vejamos, por exemplo, a escansão da última estrofe:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 **19**
 A/gar/ra/dos /à/ cau/da /deum/ co/me/ta /per/cor/re/mos /a/ cri/a/ção
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 **13**
 Teu /ros/to /des/ven/dou / os /o/lhos /co/mu/ni/can/tes
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 **14**

Não / há /mis/té/rio /só/ nós/ dois/ sa/be/mos/ nos/so/ ~~no/me~~

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Eas/ fron/tei/ras/ en/trea/mor /e/ **mor/te**

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Eu/ sou / oa/man/tee/ tu / és/ aa/**ma/da**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Pa/ra/ que / or/ga/nizar/ o/ tem/po / eoes/**pa/ça**

A irregularidade métrica contribui para o ritmo quebrado do poema, o que pode intensificar ainda mais seu tom surreal e absurdo. Essa estrutura parece ironizar e ir contra o título do poema, contradizendo-o, já que o gênero lírico surgiu tendo um grande potencial sonoro, associado, justamente, ao instrumento lira. O poema lírico também não é conhecido por narrar fatos, embora o poema lido seja quase inteiramente narrativo, narrado na 1ª pessoa do plural.

Por outro lado, o poema se assemelha a uma elegia. No entanto, a elegia é considerada um poema lírico muito mais pela sua forma (dísticos de versos hexâmetros), enquanto o “poema lírico” de Murilo Mendes se assemelha à elegia exclusivamente pela temática: a morte. Esse tom fúnebre, embora um tanto interrompido pela liberdade dos amigos, é intensificado pela sobreposição de tantas imagens em um único poema: o cosmos, com o cometa; a mulher/amiga; o surrealismo; o essencialismo. Junto disso, o poeta utiliza de recursos para enriquecer a poesia, como a metonímia (“E te empinas no azul”), a guerra (“homens bárbaros / Que fuzilam crianças com bonecas ao colo”), a crítica à modernidade (“Até onde não alcançam os aparelhos mecânicos.”), a dualidade, ou antítese (“E as fronteiras entre amor e morte.”), e até mesmo o amor (“Eu sou o amante e tu és a amada.”).

Por ser um poema de métrica irregular e sem rimas, trata-se de um poema sem rigor formal. Por outro lado, algumas características revelam um estilo próprio de poemas murilianos. A pontuação, por exemplo, é sempre bem marcada, principalmente no final dos versos, mas também no meio, como as exclamações reforçando o chamamento (“Ó Amiga!”), e a preocupação em iniciar novos períodos com letras maiúsculas. Isto é, se por um lado o ritmo fica a desejar pela falta de metrificação regular e esquemas de rimas, o poema possui um ritmo próprio, construído pela pontuação e pela separação das estrofes.

Em alguns casos, a pontuação utilizada remete à oralidade, como no fim da

primeira estrofe: “Unidos num minuto ou num século, que importa.”. A contração da preposição **em** e o artigo **um** gera uma coloquialidade (num), que virá reforçada pela ausência do ponto de interrogação e do artigo que deveria acompanhar o pronome relativo **que**. Formalmente, o verso deveria consistir em: “Unidos **em um** minuto ou **em um** século, **o** que importa?”. Mas, considerando que o poema se trata de uma conversa com, ou até uma carta para uma amiga, a linguagem informal haveria mesmo de ser mais adequada.

Finalizar as duas estrofes e, portanto, o poema, com uma pergunta, reforça uma reflexão sustentada durante o poema. São três questões que o eu poético traz: 1. Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas? 2. Unidos num minuto ou num século, que importa? 3. Para que organizar o tempo e o espaço? Por ser uma poesia afetada pelo cristianismo e que afirma e reafirma a existência de Deus, seria essa a resposta para a primeira pergunta, portanto, uma pergunta retórica, que também parece ser o caso das outras duas. Por outro lado, as questões 2 e 3 têm a ver muito mais com a filosofia do essencialismo, reforçando ao eu poético e à amiga com quem conversa, a necessidade de se viver aqui como se viverá na Eternidade – sem se importar com o tempo, com o espaço e com a matéria, essa última haveria de ser, justamente, o que compunha os elementos da primeira pergunta (o mar e as montanhas).

O poema reafirma a ideia de ser Murilo Mendes um poeta difícil. Cortez e Rodrigues (2003) dirão que poemas assim, surrealistas, “buscam mais testar sua paciência”, por conta de seu extremo hermetismo e/ou *nonsense* (CORTEZ; RODRIGUES, 2003, p. 60). Ainda ao fim do poema, não parece ser possível descobrir se a história narrada foi um sonho ou se eles estão mesmo mortos. É o leitor quem vai atrás do sentido, ativando a intuição e aguçando a sensibilidade, procurando o mar e as montanhas, as balas que os homens fuzilaram as crianças, e seguindo os rastros da cauda de um cometa.

No poema intitulado “1999”, também é nítida a imagem do cometa, que ora percorre por outros temas, ora repete os temas comuns a outros poemas do livro:

Estrelas em fragmentos rolarão sobre mim.
Retratos de belas dançarinas serão levados pelo vento
Até a cova rasa em que descanso.
Ninguém pode morrer, que a flor não deixa,
A sombra da árvore não deixa, a pedra e a cruz não deixam.

Tudo começa de novo e existe para sempre.
 Eu amei todas e todas me amaram sem saber.
 A semente de trigo deu a volta ao mundo
 E se levanta em hóstia sobre minha alma seqüestrada. [sic]

Rio, murmura como no primeiro dia da criação,
 Cometa, surge de novo me incorporando ao céu,
 Operário, transmite no espaço o coro da humanidade.
 Eis que venho sobre as nuvens.

Tocam-se o fim e o princípio:
 FIAT LUX outra vez.

(MENDES, 2002, p. 55)

A primeira sugestão já aparece no título: 1999. O poeta escrevia esse poema em 1938, e veio a falecer em 1975, portanto o ano de que fala é profético, é futuro. De todo modo, o fim de um século, mais especificamente o seu último ano, faz trabalhar o imaginário. Não à toa, foi um período em que se especulava, e até se previa, o fim do mundo e/ou a segunda vinda de Jesus Cristo. E provavelmente esse pensamento já era alimentado na mente dos religiosos, dos profetas, dos videntes e, claro, dos poetas.

O primeiro verso do poema revela uma situação não muito agradável: fragmentos de estrelas rolando sobre o eu poético. Aqui já é possível perceber a referência ao cosmos, mais especificamente aos cometas, que quando percorrem sua órbita, vão deixando fragmentos que penetram a alta atmosfera e se incendiam causando uma grande chuva de meteoros, também conhecidos como estrelas cadentes. É curioso como, mesmo após quase 30 anos da aparição do cometa, o poeta ainda é capaz de associar a figura do cometa com este pânico, ou ainda com outros desastres e barbáries, como a guerra. Carlos Alberto H. Gebara escreve sobre essa associação em seu livro *O que é Cometa Halley*, publicado em 1985 pela editora Brasiliense:

Sempre haverá, durante a passagem de um cometa, desgraças, calamidades e guerras, mas, é certo que também ocorrerão fatos auspiciosos e alegres. Não existe a menor relação entre os cometas e as desventuras acontecidas. Contudo, e infelizmente, grande parte da humanidade ainda crê nesses absurdos. (GEBARA, 1985, p. 17)

Pois o eu poético continua nessa associação pessimista: os belos retratos das dançarinas (referência a Nijinski?) são levados pelo vento. Na cova rasa, ele apenas descansa, já que é impossível até mesmo morrer: a flor, a sombra, a pedra e a cruz não deixam, em um tom de insatisfação com os desígnios de Deus. Aqui vemos

novamente a referência ao concreto, isto é, ao mundo substantivo de Murilo, de onde se pode extrair muita simbologia. A noção da eternidade (essencialismo) herdada pelo cristianismo (a cruz) é aqui trazida de maneira negativa, como se atrapalhasse, de algum modo, seu verdadeiro descanso. Quer-se morrer, mas não se pode, visto que se é eterno. Esse raciocínio é confirmado pelo primeiro verso da segunda estrofe, “Tudo começa de novo e existe para sempre”, alimentando também a ideia da passagem do século (1999 para 2000).

Como no poema analisado anteriormente, surge de novo a figura feminina: “Eu amei todas e todas me amaram sem saber”, como se se despedisse e precisasse dizer sobre seus sentimentos. Isto é, aqui há um tom ainda mais negativo em relação ao mundo, tornando a ideia do fim do mundo ainda mais atraente. A figura da semente, em seguida, no oitavo verso, sugere algum ensinamento espiritual. No Evangelho de Mateus, capítulo 13, Jesus ensinava através de parábolas: fala sobre a semente de mostarda, fala sobre a semente de joio e trigo. E, ao ser questionado pelos discípulos, Jesus explica:

O terreno é o mundo. As sementes boas são as pessoas que pertencem ao Reino; e o joio, as que pertencem ao Maligno. O inimigo que semeia o joio é o próprio Diabo. A colheita é o fim dos tempos, e os que fazem a colheita são os anjos. Assim como o joio é ajuntado e jogado no fogo, assim também será no fim dos tempos. (BÍBLIA, 2019, p. 728)

Não há sequer um poema de *As Metamorfoses* em que não haja alguma referência, mínima que seja, ao fim. E esse fim pode estar presente no cometa, no bailarino, na guerra, na religião. Neste poema (1999), o poeta parece querer conciliar, ou comparar, o fim com o princípio, ora, dois grandes mistérios da humanidade. A terceira estrofe revela mais nitidamente essa ideia, marcando com um vocativo o início dos 3 primeiros versos, a saber, o rio, o cometa e o operário. O rio é nostálgico e humanizado (prosopopeia): “murmura como no primeiro dia da criação”, no Éden. O cometa é monótono, porque surge “de novo”, mas é extremamente participativo, pois é o responsável por incorporar o eu lírico ao céu, onde também o operário age, transmitindo “o coro da humanidade”. O murmurar do rio, a aparição do cometa, o operário transmitindo o coro da humanidade e um alguém (eu lírico) surgindo das nuvens compõem um cenário tipicamente apocalíptico.

Por este cenário vir através de substantivação, quase sempre de natureza

concreta, havemos de pensar, então, nessa escolha vocabular. Haroldo de Campos (2006) notou muito bem a fixação que o poeta tinha pelo concreto e pelo substantivo, e não atoa são quase sempre os substantivos concretos que são repetidos nos poemas. É justamente através de anáforas e repetições que Murilo constrói um ritmo próprio e uma sintaxe própria (CAMPOS, 2006, p. 67). O crítico ressalta o uso das palavras concreto e rigor, no livro *Tempo Espanhol*. Aqui, em *As Metamorfoses*, podemos pensar em nuvem, cometa, arco-íris - todos substantivos. Assim, o rio, o cometa e o operário revelam partes de uma poesia extremamente simbólica e subjetiva, as palavras surgem imprevistas justamente por serem concretas. Nisso havemos mesmo de lembrar de João Cabral de Melo Neto, unido com Murilo Mendes em uma influência recíproca. Já tínhamos sempre em Murilo, mas intensificado a cada publicação, uma poesia concreta, na medida em que de uma pequena unidade de um verso poderiam ser extraídos muitos significados (CAMPOS, 2006, p. 74).

A ideia essencialista da abstenção do tempo se revela em grande intensidade, porque há o Éden representando o passado, há o cometa referindo-se ao presente, há o ano de 1999 apontando o futuro, e há a eternidade, ou seja, a ausência do tempo. Este último é justamente a consequência da ação do cometa que elevou o eu poético ao céu, em uma bagunça transcendental entre cosmos e religião. Essa “bagunça transcendente”, como o próprio eu poético dizia inaugurar em “Mapa” (de *Poemas*, 1930), é, provavelmente, herdada por Teilhard de Chardin, um teólogo que tentava reconciliar a ciência e a teologia, e que Murilo lia e admirava muito. Inclusive, até mesmo a nuvem pode ser uma referência astronômica. Em 1950, o astrônomo alemão Jan Oort elaborava a teoria de que planetas e cometas são formados da mesma matéria, embora os cometas fiquem “retidos em uma região formando uma nuvem que envolve o sistema solar” (GEBARA, 1985, p. 13). É a força gravitacional do conjunto de estrelas que “arrancam” o cometa dessa “nuvem” e o arremessa ao espaço (p. 14). Por outro lado, Daniela Neves (2001) considera a imagem da nuvem na poesia muriliana como algo indefinido/confuso. A nuvem representa “um lugar flutuante, cambiante, movediço, como a própria imaginação, a própria fantasia” (NEVES, 2001, p. 36). Por outro lado, se pensarmos no poema enquanto uma construção de figuras que contribuem para o cenário apocalíptico, havemos de perceber a nuvem como um elemento da natureza que, por ser uma

criação divina, há de obedecer/servir aos céus, religiosamente falando. Assim, a nuvem é como um meio de transporte do eu poético, que deseja mesmo ser Deus, e age como tal, possibilitando a chegada do divino à Terra, como também haveria de ser, por exemplo, o arco-íris para Buda. Não à toa, foi assim que Jesus subiu aos céus após ressuscitar, e assim também prometeu voltar.

Tendo dito isso, foi elevado às alturas enquanto eles olhavam, e uma nuvem o encobriu da vista deles. E eles ficaram com os olhos fixos no céu enquanto ele subia. De repente surgiram diante deles dois homens vestidos de branco, que lhes disseram: "Galileus, por que vocês estão olhando para o céu? Este mesmo Jesus, que dentre vocês foi elevado aos céus, voltará da mesma forma como o viram subir". (BÍBLIA, 2019, p. 815).

Assim, o fim da terceira estrofe é profético. O eu poético foi levado aos céus pelo cometa, e agora é Deus: "Eis que venho sobre as nuvens". Há aqui, e em outros momentos da poesia muriliana, um caráter metalinguístico a ser explorado. Ora, se entendemos metalinguagem como uma linguagem sobre outra linguagem (uma música que fala sobre música, por exemplo), na poesia de Murilo precisamos transcender um pouco, já que o óbvio nunca foi caráter muriliano. A questão é que o poema não fala explicitamente sobre o processo de escrita, mas há no eu poético um desejo de autoria quando ele surge como um Deus. No desejo utópico de concretizar o fim do mundo, a voz lírica assume o papel de orquestrador, começando por afirmar sua imortalidade: "não se pode morrer". Por ser Deus, ele é onisciente ("Tudo começa de novo e existe para sempre"), é onipresente, já que habita a cova e o céu, e é onipotente, pois vem sobre as nuvens anunciando uma nova era. O caráter metalinguístico dá-se na medida em que através da linguagem o poeta, e, conseqüentemente sua voz poética, pode escrever uma nova história. Murilo compreende que somente pela linguagem é que se pode unir fim e princípio, conciliando os contrários, e que é pela linguagem que é possível dar fim a uma era de sofrimento. O *fiat lux* do eu poético poderia ser um *fiat verbum*, afinal, é pela palavra que tudo se cria.

Também a intertextualidade com Apocalipse 1, v. 7, é clara: "Eis que ele vem com as nuvens, e todo olho o verá" (BÍBLIA, 2019, p. 922). E o dístico que finaliza o poema revela seu clímax, uma dualidade que vinha sendo construída desde o início do poema: fim e princípio. O último verso do poema é encerrado com a expressão

em latim “Fiat Lux”², que se traduz para a primeira fala de Deus, escrita no terceiro versículo de Gênesis: “Haja luz”. Mas agora, como em um ciclo, repetindo (“outra vez”), de algum modo, o princípio no fim. Essa aparente “união” dos tempos também é resultado do caos, da desordem (já consequentes de um mundo em guerra), que de alguma maneira sugere a antecipação do fim de tudo. Para Daniela Neves (2001), na poesia muriliana “o presente carrega em si os prenúncios do amanhã e os resquícios do ontem” (NEVES, 2001, p. 31), ou seja, a atualidade eleva o pensamento ao futuro (ao céu), que conseqüentemente carrega os fragmentos do passado. Assim como o tempo no espaço acontece de maneira diferente da Terra, também acontecerá diferente na poesia muriliana. Muitas vezes é um tempo não linear e um espaço não definido, em que o eu poético pode estar em uma “cova rasa”, e aparecer logo após vindo sobre as nuvens. É uma poesia que “acolhe passado, futuro e presente numa mesma face de revelações, que entretanto se marca por relações descontínuas, guardando espaços múltiplos, desencontrados e disformes.” (NEVES, 2001, p. 31).

Esse desencontro e disformidade em relação ao tempo parece também ir de encontro à despreocupação do poeta quanto a forma do poema. Não há metrifcação regular, nem rimas, e o número de versos nas estrofes diferem, sendo uma quintilha, dois quartetos e um dístico, contribuindo para um ritmo quebrado. Entretanto, houve preocupação na questão temática ao separar as estrofes por “tempos” diferentes. A primeira estrofe revela os acontecimentos futuros, sendo o tempo marcado pelas formas verbais “rolarão” e “serão”, embora o eu poético se encontre no passado. Em seguida, o eu lírico se lembra do passado: “eu amei”, “me amaram”, “a semente de trigo deu a volta ao mundo”. Depois, já se fala sobre o fim de tudo, para um novo começo, como se o futuro já tivesse chegado: “eis que venho”. E, por fim, concretiza-se – que “haja luz” outra vez, como um desfecho para o poema. Há, portanto, um tom narrativo, tendo uma situação inicial (primeira estrofe), um conflito (segunda estrofe), um clímax (terceira estrofe) e o desfecho (última estrofe). Essa ordem narrativa, construída pelos tempos verbais e pela divisão dos versos em estrofes, contribui com a ideia de o eu poético comportar-se como Deus, sendo e existindo

² Há de se sugerir também a empresa “Fiat Lux”, que produzia palitos de fósforos, e que cresceu no Brasil, instalando-se já no início do século XX, podendo, então, representar o avanço da indústria e a modernização enquanto um possível sinal/indício do “fim”.

independentemente do tempo, visto que é imortal. Ele pode não somente viver no passado, presente e futuro simultaneamente, como pode dar fim a isso, iniciando uma nova era, ou um novo princípio.

Há, em *As Metamorfoses*, conexões entre os poemas, ora pela temática, ora pelo surrealismo, embora, normalmente, essa conexão aconteça pela repetição lexical, tendo palavras que se repetem em vários poemas. A palavra nuvem, por exemplo, é presente em 16 dos 49 poemas que compõem a primeira parte do livro. E são justamente as imagens e temas associados à ideia do fim que ganham destaque, gerando esse tom apocalíptico que possui *As Metamorfoses*. Ao falar do cometa, por exemplo, poderíamos perceber poemas que trazem essa ideia ou que associam algum elemento cósmico a este pensamento, como em “Aerograma”:
 “Filtrarei um dia os séculos / Que se acumulam no olhar / Até que a pedra suspire / Os segredos da atmosfera” (MENDES, 2002, p. 62). O céu, para o poeta, é este lugar misterioso, cheio de segredos com suas estrelas, cometas e planetas, e uma intervenção divina, vinda pelo apocalipse, poderia trazer à tona estes mistérios. Também é possível perceber a palavra “pedra”, que também estava presente no poema analisado anteriormente e, ainda, a questão temporal muito forte ao querer “filtrar os séculos”, muito marcada no poema “1999”.

Essa associação ao cometa pode ser vista ainda em “A Dama Branca”, ao dizer que “formas desnudas empurravam a lua” (p. 57), ou em “Pastoral”, com as “luas viajantes” que “têm nostalgia de nós” (p. 31). Por vezes, também, essa ideia cósmica vem pela contemplação do luar, como em “À janela”: “Ó altas constelações, / Nuvem prenhe de fantasmas, / Preguiçosa onda do mar, / Friíssima noite, lua! / Minhas irmãs elementares,” (p. 24). Percebe-se a interjeição “Ó”, como se chamasse ou conversasse com as constelações, seguido de uma nuvem novamente, mas agora intimamente surreal, já que está “prenhe de fantasmas”; a noite fria traz melancolia à contemplação, e a noção de intimidade entre criação e criatura ganha nome ao retomar as constelações carinhosamente (“minhas irmãs elementares”). Em “Armilavda” (p. 53), o eu poético está ao lado de uma figura feminina (Armilavda), em uma amorosa contemplação da noite: “Lembras-te do tempo em que descobríamos o universo, / Em que ficávamos na varanda à espera da lua chegar”. É, portanto, certo que o poeta tem um enorme interesse pela astronomia. E é, ainda, no mínimo curioso perceber que uma simples contemplação do luar pode levar o

raciocínio à guerra, ao fim do mundo, ao princípio, e à religião, como no fim de “Armilavda”: “Na China da surpresa e da metamorfose / Morrem crianças e velhos metralhados. / Consultáramos tantos mapas, lêramos tantos livros: Mas não tínhamos lido a história de Abel e Caim.” (p. 54). Assim, os elementos celestes compõem um cenário utópico da poesia muriliana, um apocalipse desejado tanto pelo eu poético, a ponto de dar a ele este poder, isto é, uma força poética que possibilita a conversa com os astros, e ainda mais: que cria e que destrói, que refaz e que dá início a novos tempos, ou à ausência de tempos.

Em 1917, agora adolescente, Murilo assiste a um espetáculo do bailarino Nijinski. Do mesmo modo, a dança de Nijinski marcou também o poeta a ponto de ser um outro tema recorrente, representado pela palavra “dança”, “bailarino”, e até o próprio nome “Nijinski”. A questão é: o que pode ter de “fim” nisso?

Vaslav Nijinski (1889-1950), famoso bailarino do século XX, foi internado com esquizofrenia em 1919, dois anos após o espetáculo visto por Murilo, e nunca mais recuperou a sanidade mental. Antes de ser internado, o bailarino escreveu quatro cadernos em que relata sua rotina, como em um diário. Conforme registra, as anotações tornam-se confusas, relatando desde processos fisiológicos de seu corpo, até questões sobre o fim do mundo, que acreditava estar prestes a acontecer. Veja: não é o fim do mundo apocalíptico-religioso que Nijinski descrevia, mas ambiental, devido à falta de recursos.

Suas anotações estão, em partes, descritas e analisadas na revista *Materiais para o Fim do Mundo*, já mencionada no capítulo 2. Trata-se de um ensaio de Sofia Mota Freitas (2017). No texto, a autora menciona que Nijinski, ao dançar, denunciava seu mundo interior, muito caótico, mas também o exterior: as guerras e as barbáries. Os relatos de Nijinski e de pessoas próximas a ele, afirmam que o bailarino dançava de uma maneira “diferente”, como se transmitisse o horror através da dança, que muitas vezes parecia ser o palco de uma batalha. Freitas (2017) afirma que “A guerra é um dos temas que mais preocupa Nijinsky, além de a dançar, representa-a em desenhos obsessivos de rostos de soldados com olhos vermelhos.” (p. 36). O bailarino vê a guerra como consequência de um mundo materialista, e reflete sobre a extração exagerada de petróleo, a escassez de alimentos, etc.

Assim, ao assistir ao espetáculo, Murilo não vê apenas um espetáculo de dança, mas vê a catástrofe, a guerra, o horror, o fim. O que se torna mais um

agravante, ou um reforço, para essa temática. O poeta também menciona várias vezes o bailarino em suas poesias, como em “Nuvem”:

Palma glorificadora, que te avanças numa nuvem,
 Não quero te colher, porque não vens de Deus.
 Mulher amorosa, que me abres os braços numa nuvem,
 Vais te entregar a outro que te enlaça o busto.

Ó amiga nuvem, tu és um mito,
 És o nascimento de uma arte, o princípio da dança.
 Nuvem: Construção real, poesia do pobre.
 Ó nuvem eterna contadora de histórias!
 Quantas noites te contemplei,
 Quantas manhãs me consumi te acompanhando.
 (Os homens iam para seus negócios
 Ou então para a matança dos irmãos.)
 Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças,
 Nuvem igual no passado, no presente e no futuro,
 Confidente da minha história, da minha insônia,
 Confidente dos meus amores massacrados,
 De tudo o que alcançamos e perdemos – nuvem.

(MENDES, 2002, p. 39)

Dividido em duas estrofes, como são vários poemas desse livro, este é um poema de difícil compreensão, principalmente pelo mistério que envolve a primeira estrofe. Quem é a palma glorificadora que avança numa nuvem? E, de repente, chega uma mulher amorosa, figura feminina sempre recorrente na poesia muriliana, que, em seguida, é descartada. A ideia básica que pode sugerir a estrofe é a de uma tentação que sofre o eu-lírico, que resiste firmemente: “não sais de Deus”, “Vais te entregar a outro”. O que irá sugerir a segunda estrofe é que o que importa mesmo ao eu poético não é a palma glorificadora e nem a mulher, mas a nuvem, que é já explícita no título.

A segunda estrofe se inicia mencionando a dança, e que pode sugerir a imagem de Nijinski. A nuvem, por outro lado, ganha protagonismo: é aquilo que traz para a realidade, “A construção do real”, e é a “poesia do pobre”, a distração dos menos abastados. Até o quinto verso dessa estrofe é possível pensar que o eu-lírico contempla o céu, como se a mesma nuvem sempre estivesse por lá: “Ó nuvem, fértil contadora de histórias: / Quantas noites te observei, / Quantas manhãs me consumi te acompanhando.”. Mas há uma quebra desse cenário contemplativo quando surge entre parênteses uma situação catastrófica, de guerra, com homens marchando e matando seus irmãos. Talvez a ideia aqui seja mostrar que, mesmo durante momentos de distração, não é possível ficar sem se lembrar dos horrores que

acontecem no mundo. E é realmente apenas uma lembrança, já que ao fechar dos parênteses o tema é retomado, e confirmando a presença de Nijinski: “Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças”. Por ser ousado, original e dotado de técnicas, o bailarino foi considerado por muitos como um deus da dança, e Murilo muito o admirava.

Como já percebido nos poemas anteriores, aqui também há aquela ideia da união temporal (“Nuvem igual no passado, no presente e no futuro”). A plasticidade da nuvem revela a instabilidade da forma, que também pode ser associada à estética do poema, que pode ser entendida no âmbito da vida no geral: é tudo instável, inconstante, volátil. Talvez venha daí a identificação do eu lírico com a nuvem, vindo a ser uma confidente pessoal, da história, da insônia e dos amores.

Não obstante, assim como o arco-íris, a nuvem é carregada de simbologia e também pode ser interpretada no sentido de transformação, segundo a tradição chinesa. “A nuvem é o símbolo da metamorfose viva. não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 648), isto é, por ser instável, está em constante transformação. Ainda segundo a tradição chinesa, a nuvem é o “símbolo do sacrifício a que o sábio deve entregar-se, renunciando a seu ser perecível para conquistar a eternidade.” (p. 648), sendo, portanto, também um símbolo que remete ao essencialismo. Essa riqueza de significação é que faz da nuvem responsável pela “construção do real”, como dito na segunda estrofe, pois “construir” é estar em constante mudança. Essa flexibilidade e inconstância também é característica da linguagem poética, assumindo também um caráter metalinguístico – a nuvem é a “poesia do pobre”.

Embora claramente a nuvem seja a protagonista no poema, Nijinski é associado a ela através da menção à dança, e reforçada a associação principalmente pelo oitavo verso da segunda estrofe. As nuvens e Nijinski se assemelham na medida em que possuem uma dança particular e única, mas também se assemelham no fato de que ambos podem levar o raciocínio do eu lírico para o horror da guerra. É mais um exemplo de que os acontecimentos vividos pelo poeta influenciam e contaminam sua poesia, independentemente se o fato ocorreu há muito tempo ou não, e, neste caso, há mais de 20 anos.

É perceptível, falando sobre a forma, o uso da aliteração e da assonância

presente na segunda estrofe: o “A” que inicia os 2 primeiros versos; o “Q” no quarto e quinto verso; o “O” no sexto e sétimo; o “N” no oitavo e nono; e o “C” no décimo e décimo primeiro. Essas iniciais não parecem revelar nenhuma outra palavra, isto é, não se trata de um acróstico, embora pareçam - e só parecem, mesmo - contribuir para alguma ordem ou até um ritmo visual na estrofe, ainda mais por preservar sempre a mesma posição de emparelhamento. Por se tratar de um poema de métrica irregular e sem esquema de rimas, o poeta constrói seu ritmo como na maioria dos outros poemas: pela repetição. A repetição das iniciais sempre em pares pode reforçar a associação entre a nuvem e Nijinski. As exceções também causam incômodo na interpretação, sendo os terceiro e último versos da segunda estrofe iniciados com “Ó” e “D”. Pela flexibilidade dos poemas murilianos, é possível que isolássemos esses dois versos, finalizando o poema com um dístico, comum em vários poemas murilianos, sem que causasse qualquer alteração semântica: “Ó nuvem, fértil contadora de histórias: / De tudo o que alcançamos e perdemos – nuvem.”.

O chamamento, marcado pelos vocativos, o uso da 2ª pessoa do singular e os adjetivos com que o eu poético se refere à nuvem reforçam a conversa, e por se tratar de uma conversa com um elemento da natureza, embora não só por isso, estamos diante de um poema surreal. A antiga nuvem, o princípio da dança, a construção do real, a poesia do pobre, fértil contadora de histórias, nuvem plástica, confidente, são as maneiras que o poeta encontrou para se referir à musa do poema, construindo semanticamente uma aproximação entre ela e o eu poético, em uma intimidade cósmica. É a nuvem quem sempre acompanha o eu lírico: nas noites, nas manhãs, no passado e no futuro.

As repetições ocorrem com a palavra “nuvem” por 7 vezes, contando o título, e com a palavra “dança”, que no oitavo verso da segunda estrofe é explorado seu radical: dançarino/dançou/dançará/danças. Essa personificação da nuvem que dança haveria de reforçar também a associação com o bailarino. Há ainda o uso da antítese (“no passado e no futuro”); e o tom surreal e onírico, marcado pela sobreposição de imagens diversas (palma, mulher, pobre, matança, insônia, etc.) do poema, tudo mostrando que mesmo sendo um poema de métrica não regular, o poeta não abre mão de recursos para enriquecer a construção de suas poesias.

Em “O Espectador”, lemos na última estrofe: “Ó meus irmãos, travestidos de

homens / Dançais a dança do aniquilamento” (p. 42). Em “Cântico”, lê-se: “Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do músico” (p. 58). Em “O rito geral”, “Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas” (p. 60). E outros poemas trarão a ideia da dança, que certamente pode ser associada à figura do bailarino, tão admirado pelo poeta. No primeiro exemplo, a “dança do aniquilamento” pode ser o próprio apocalipse, e veja que tudo parece lembrá-lo do fim. Em “O rito geral” também é possível associar ao fim, já que os cristãos aguardam o retorno de Cristo (o Filho do Homem), embora não “dançando” sobre as ondas.

Apesar de esses poemas mencionados lembrarem a figura de Nijinski, somente o poema “A volta do filho pródigo” é que trará, de fato, o nome do bailarino:

Ofício no altar terrestre,
Roseiras dando-se as mãos,
Iluminações na usina.
O filho pródigo
Despenteou as nuvens,
Levanta a saia das árvores,
Abraça o amigo e o inimigo.
Navios batendo palmas
O esperam na enseada.

Ordenam a sinfonia:
Nijinsky dançando no arco-íris
Reconcilia o céu e a terra.

(MENDES, 2002, p. 45)

O título indica uma parábola de Jesus, narrada pelo apóstolo Lucas, no capítulo 15. A parábola diz que havia um pai que tinha dois filhos. Certo dia, o mais novo pede ao pai, antecipadamente, a herança. Ao receber, sai de casa, gasta tudo, arrepende-se e volta para a casa do pai, pedir-lhe perdão. Esse retorno do filho pródigo causa desconforto no irmão mais velho, pois o pai prepara uma festa para comemorar que o filho mais novo estava em casa novamente.

De imediato, nossa interpretação busca uma relação entre a parábola e o poema, e a dificuldade se encontra em relacionar a clareza e objetividade de uma parábola com a subjetividade surrealista de um poema muriliano. O surrealismo encontra-se fortemente em imagens como a personificação de roseiras dando as mãos, no despentear das nuvens, em árvores de saia e nas palmas dos navios. Por um lado, poderíamos sugerir que cada verso tenta traduzir alguma ação do filho pródigo: despentear as nuvens seria o gasto irresponsável; levantar a saia das árvores seria o envolvimento com prostitutas, como o texto bíblico narraria; abraçar o

amigo e o inimigo seria o vínculo criado com as pessoas durante essa gastança; e os navios batendo palmas seriam os servos e o pai aguardando a chegada do filho. De outro modo, essa seria uma interpretação arriscada, já que é impossível afirmar que semanticamente uma árvore viria significar uma meretriz, por exemplo, ou que navios representem, de algum modo, tais pessoas.

O que poderia ser para nós um caminho a ser trilhado na interpretação seria a escolha lexical. As roseiras revelam duas possibilidades: o espinho e a rosa. A rosa é o símbolo do amor, mas também pode ser, na iconografia cristã, “a taça que recolhe o sangue de Cristo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 788), enquanto o espinho tende a representar as dificuldades da vida. A própria cor rosa poderia representar uma dualidade entre o profano (representado pelo vermelho) e o sagrado (pela cor branca), tema alvo da contradição na poética muriliana. De todo modo, a predominância de sentido parece estar associada diretamente à noção do sacrifício de Jesus, inclusive autor da parábola, lembrando que mesmo após tantos erros/pecados é possível a santificação por meio do sangue do Cristo (vermelho, como as rosas). Essa ideia é reforçada pela ação das roseiras: dar as mãos é uma ação típica de reconciliação e de pacto.

Novamente temos no poema a imagem da nuvem, que nos traz um elemento da natureza que simboliza a ausência de forma e de estabilidade. Também há o navio, que porta grande significação: originado da palavra “nave”, o navio sugere “o espaço interior de uma grande construção. É melhor concebê-lo não como um imenso vazio, mas como o local onde a vida deve circular, a vida que vem das alturas, a vida espiritual.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 632). Ora, toda essa simbologia anterior, banhada no surrealismo, termina a primeira estrofe com os navios esperando na enseada. Essa espera deve estar relacionada a algo novo, a uma nova vida, ou a uma transformação, afinal, o filho pródigo “estava morto, e reviveu; e tinha-se perdido, e achou-se.” (BÍBLIA, 2019, p. 782).

Todo o suspense preparado na primeira estrofe tenta ser revelado no terceto que finaliza o poema, isto é, na segunda estrofe. Se no poema anterior a relação com Nijinski é a nuvem, aqui essa relação é trazida através da parábola do filho pródigo. Não nos parece que Nijinski é, de fato, o filho pródigo, mas que toda essa história foi trazida à tona para que pensássemos no fim, isto é, no apocalipse, movido a horrores e guerras (os espinhos), mas com um objetivo final: a

reconciliação, representada pelo pai e pelo filho pródigo, mas principalmente pelo arco-íris, no qual encontra-se Nijinski, transmitindo pela sua dança um cenário apocalíptico. A música e a dança, afinal, também estariam presentes na parábola, sendo justamente o que causa incômodo no filho mais velho. Mas nenhuma perturbação haverá de causar empecilho na reconciliação dessa dualidade, a saber, o céu e a terra. Formalmente, a própria rima entre as palavras sinfonia e reconcilia reforça essa ideia. Ademais, alguns críticos já reconheciam no poeta essa característica que aqui se ressalta: Manuel Bandeira referia-se a Murilo como um conciliador de contrários (neste caso, céu e terra).

Vale lembrar e reforçar as considerações já ditas acima sobre a rica simbologia que envolve o arco-íris. Se Nijinski, através de sua dança, tentava representar o horror da guerra, não seria justamente este espetáculo aqui? Poderíamos pensar que essa reconciliação é chegada após as catástrofes e barbáries que iniciaram um período apocalíptico. O arco-íris nem sempre virá associado a algo positivo. No Vietnã do Sul, por exemplo, os montanhenses veem o arco-íris com um aspecto nefasto, ligado à doença e à morte. Para os pigmeus, trata-se da serpente do céu. Para outros, pode provocar a lepra. Em várias culturas há a possibilidade de alguém subir ou descer pelo arco-íris, como no budismo, em que Buda desceria pelo arco, ou no Cáucaso, onde ensinam-se as crianças para tomarem cuidado para não serem levadas por ele para as nuvens (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 79).

É, portanto, interessante pensar em como a parábola é reescrita sob o olhar do poeta. Além da mudança da tipologia textual narrativa para lírica, pode-se pensar no caráter metalinguístico com que alguns temas, formas e imagens aparecem na poesia muriliana. Se o arco-íris tem este caráter metamorfo, a escrita também parece tê-lo. Em *A História do Brasil* (1932), o poeta reconta alguns acontecimentos históricos brasileiros de uma maneira irônica e sarcástica, como, por exemplo, a chegada dos portugueses. Não há como ignorar também este período inicial do poeta, afetado pela primeira geração modernista. Aqui, um pouco mais maduro, o poeta reconta uma história bíblica, ainda com um teor irônico, mas agora em meio a uma poesia contaminada pelo surrealismo, essencialismo, cristianismo e apocalipsismo. A impressão que temos é de que o eu poético quer ser o onipotente, responsável por causar e orquestrar o fim do mundo – a única maneira de reconciliar

céu e terra.

O poeta transforma sua poesia a cada publicação, transforma seus temas, suas imagens, tornando, por um lado, uma leitura mais complexa, que exigirá muito de seu leitor, mas, por outro lado, caracteriza a poesia muriliana como sempre suscetível a alguns aspectos como a ironia, o sarcasmo, as figuras religiosas, a mulher, o cosmos, etc.

A palavra “reconciliação” também aparece em uma famosa mensagem do apóstolo Paulo, que diz em 2 Coríntios (capítulo 5, versículo 19): “Deus estava em Cristo reconciliando consigo o mundo, não lhes imputando os seus pecados; e pôs em nós a palavra da reconciliação” (BÍBLIA, 2019, p. 870). O arco-íris também é um elemento bíblico, que representa uma aliança, uma reconciliação de Deus com os homens, que teria sido estabelecido após o dilúvio, conhecido como o 1º apocalipse.

Os versos curtos, divididos em 2 estrofes, fazem desse poema o menor da primeira parte de *As Metamorfoses*. Aparentemente, poderia tratar-se de um verso de métrica regular, embora não confirmado pela escansão; vejamos a primeira estrofe:

```

1 2 3 4 5 6 7
O/fi/cio/ noal/tar/ ter/res/tre,

1 2 3 4 5 6 7
Ro/sei/ras/ dan/do/-se as/ mãos,

1 2 3 4 5 6 7
I/lu/mi/na/ções/ na u/si/na.

1 2 3 4
O/ fi/lho /pró/dige

1 2 3 4 5
Des/per/tou / as /nu/vens,

1 2 3 4 5 6 7
Le/van/ta a /sai/a /das /ár/vores,

1 2 3 4 5 6 7 8
A/bra/ça o a/mi/go /e o i/ni/mi/ge.

1 2 3 4 5 6 7
Na/vi/os /ba/ten/do/ pal/mas

1 2 3 4 5 6 7
O es/pe/ram/ na/ en/se/a/da.

```

Apesar de o quarto e quinto versos fugirem da redondilha maior, preservada nos outros versos, eles podem representar justamente o início, de fato, do poema, já que os três primeiros versos soam como uma introdução, situando o leitor do espaço

em que a história acontece. Novamente um poema com fortes aspectos narrativos, provavelmente contaminados pelo gênero de origem, isto é, a parábola. Por outro lado, a escolha da redondilha maior é sugestiva, visto que o número sete, além de ser repetido muitas vezes na Bíblia, representa a perfeição divina, assim como o número 6 está associado à humanidade. O sétimo verso, também metricamente irregular, separa o bem do mal: Nijinski é o amigo, e tudo o que lembra a guerra é o inimigo; mas por Cristo, é possível abraçar ambos.

Para confirmarmos algumas hipóteses, vejamos também a escansão do terceto:

1 2 3 4 5 6 7
Or/de/nam/ a/ sin/fo/**ni**/a:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Ni/jins/ky/ dan/çan/do/ no ar/co-í/ris

1 2 3 4 5 6 7
Re/con/ci/li/a o/ céu e a /**ter**/ra.

A impressão que a escansão traz é de que o poeta tinha dificuldade na escansão poética, embora mostrasse posteriormente ser um bom conhecedor de metrificação poética, como em *Sonetos Brancos* (que, inclusive, possui um poema de título “O Filho Pródigo”) e *Contemplação de Ouro Preto*, ou, não querendo fazer nenhuma alteração no verso, acabava por não preservar uma métrica regular. Por outro lado, a quebra da regularidade métrica pode revelar, novamente, algum ponto importante do poema, no caso, a figura de Nijinski, fazendo-nos pensar que seria intencional essa quebra da regularidade. Curiosamente, o primeiro verso que aparece irregular na primeira estrofe (quarto verso) fala do filho pródigo, associando, então, a Nijinski, no outro verso irregular, agora da segunda estrofe. Além disso, o quarto e quinto versos da primeira estrofe somam 9 sílabas poéticas, o mesmo número de sílabas do verso irregular da segunda estrofe. Esses versos que retiraram a regularidade métrica do poema são também os de mais difícil compreensão, carregados de surrealismo, mas é possível que haja alguma conexão entre eles: foi a dança do bailarino no arco-íris que despenteou as nuvens, e que também pode estar associado à essa questão métrica, já que Nijinski revela a inconstância da nuvem, assim como o poeta revela inconstância na forma de seu poema.

É um caminho importante e necessário, portanto, pensar nessa escolha da

organização dos versos nas estrofes, analisando a função de cada estrofe para a contribuição de sentidos específicos. Em “Estudo para um caos”, por exemplo, o verso solitário no início do poema propõe de início um grande impacto:

O último anjo derramou seu cálice no ar.

Os sonhos caem na cabeça do homem,
As crianças são expelidas do ventre materno,
As estrelas se despregam do firmamento.
Uma tocha enorme pega fogo no fogo,
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.
Os vulcões vomitam cometas em furor
E as mil pernas da Grande dançarina
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.
Rachou-se o teto do mar em quatro partes:
Instintivamente eu me agarro no abismo.
Procurei meu rosto, não o achei.
Depois a treva foi ajuntada à própria treva.

(MENDES, 2002, p. 67)

O verso isolado na primeira estrofe é responsável pelo tema central, que é o apocalipse. Em Apocalipse, capítulo 16, o apóstolo João, guiado por uma visão divina, descreve uma das ações durante o fim dos tempos: são as Sete Taças da Ira de Deus que serão derramadas pelos anjos, sendo cada anjo responsável por uma. É interessante pensar novamente no número 7, na importância dele no poema anterior, e agora neste.

Tendo o ponto de partida, percebemos pela leitura do poema e do capítulo 16 de Apocalipse algumas semelhanças. O segundo verso do poema pode revelar diretamente o surrealismo, tanto pela palavra “sonho”, quanto pela noção de que o sonho não é concreto nem material para tal feito. O terceiro verso pode ser uma referência a Apocalipse 12, que descreve um parto de “uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés” (BÍBLIA, 2019, p. 928), logo, uma ideia surrealista e também cósmica, típico da poesia muriliana, confirmado também pelo quarto verso com as estrelas despregando-se do firmamento, que pode ser novamente uma referência ao Halley, mas também ao versículo 21 de Apocalipse 16, tendo como consequência da última taça derramada a seguinte tragédia: “sobre os homens caiu do céu uma grande saraiva, pedras aproximadamente do peso de um talento” (BÍBLIA, 2019, p. 931).

“Uma rocha enorme pega fogo no fogo” refere-se à quarta taça derramada: “o quarto anjo derramou sua taça sobre o sol, e foi-lhe permitido que abrasasse os

homens com fogo” (p. 930). A água dos rios e dos mares jorrando cadáveres refere-se à segunda taça: “o segundo anjo derramou a sua taça nos rios e nas fontes das águas, e se tornaram em sangue” (p. 930). Esse sexto verso é também uma imagem nítida da guerra. E em cada verso seguem, em uma bagunça transcendental, as muitas referências e seus “reforços” de sentido, como os vulcões vomitando cometas, novamente marcando o surrealismo e lembrando-nos do Halley; depois a Grande dançarina, lembrando-nos de Nijinski, podendo também associar ao início de Apocalipse 17, mostrando a condenação da “Grande Prostituta”.

Assim, é inegável a referência ao último livro da Bíblia, temática analisada com mais afinco no próximo tópico, referente a segunda parte do livro *As Metamorfoses* (“O véu do tempo”). Por outro lado, o Apocalipse nunca vem isolado nos poemas. Em “Estudo para um caos”, o poeta traz essa sobreposição de temas e imagens já marcadas por todo o livro, como o cometa e o cosmos, o sonho, a morte, o anjo, a dança... e esse recurso acaba gerando uma nova imagem, no caso, a guerra, que em muito se assemelha com o apocalipse, assim como o pós-guerra é visivelmente um cenário pós-apocalíptico, que faz o soldado se agarrar no abismo e não reconhecer seu próprio rosto. É, portanto, não só para o poeta, mas também biblicamente falando, a guerra, um tempo sombrio, uma condição para que o apocalipse venha.

Este último tema abordado neste tópico é tão forte, se não o mais forte, porque o livro estava sendo escrito durante a Segunda Guerra Mundial. Mas não somente, pois sabemos, por exemplo, que, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, o século XX vivia sob rumores de guerra e barbáries. A guerra nunca cessou.

Murilo Marcondes Moura escreve sobre a “poesia de guerra” em *O mundo Sitiado* (2016). No Brasil, Mário de Andrade parece ser o primeiro poeta a tratar da Primeira Guerra Mundial, ao publicar *Há uma Gota de Sangue em cada poema*, em 1917. Mário também “abre caminho” para a poesia de guerra da geração de 30, surgindo, então, Drummond, Cecília Meireles e Murilo Mendes com a temática da Segunda Guerra Mundial, todos abordados por Moura em criteriosas análises.

Ora, para Moura (2016), a guerra não é apenas um tema, mas um acontecimento histórico, indissociável da vida, e, portanto, da poesia que se criava durante tais barbáries. Portanto, a guerra é um contexto de produção, ainda mais para as obras poéticas escritas pelo poeta durante o acontecimento, a saber, *As*

Metamorfoses, Mundo Enigma e Poesia Liberdade.

O primeiro poema do livro, “O emigrante”, já possui uma referência à guerra, pois é dedicado a Henri Michaux, um amigo de Murilo, e que fora um exilado. Tiago B. Donoso (2016), em análise desse poema, afirma sobre a dedicatória do livro a Mozart e do primeiro poema a Michaux que “ambas as dedicatórias estão permeadas pelo espírito da época e pela guerra” (DONOSO, 2016, p. 47). Um outro bom exemplo de poesia de guerra é “Idílio”:

A noite adulta abre os cachos de pensamentos
 Na árvore convulsionada dos amantes
 Suspensos pelas últimas notícias de guerra.
 Ao longo do corpo flexível da moça magra
 Perpassam reflexos de aviões, o amor é triste.
 Os pianos viram tambores rufando a marcha Danúbio Vermelho
 E os antigos portões de madressilva
 São entradas disfarçadas para os subterrâneos
 Onde a família ansiosa se reúne
 A fim de ensaiar máscaras contra gases mortíferos.
 (MENDES, 2002, p. 38)

Idílio seria, para os gregos, qualquer poema curto, como é o caso aqui. Este idílio muriliano inicia com um tom contemplativo, já visto em algumas menções anteriores como em “À janela” ou “Armilavda”. A noite é responsável pela reflexão do eu poético, e a trilha sonora é o rádio com as “últimas notícias de guerra”. De modo geral, este é, ao modo de Murilo, um poema de amor, e com todo esse cenário de guerra, não há outra afirmação possível senão “o amor é triste”. O quarto verso do poema menciona um aspecto da dança, a flexibilidade, típico do ballet, podendo então relacionar a Nijinski, embora também haja uma figura feminina (moça magra); em seguida, a perspectiva de guerra é reforçada pelo reflexo dos aviões. O sexto verso é de tamanha riqueza: o piano é um referente direto a Mozart, a quem foi dedicado *As Metamorfoses*. Em memória do músico, não apenas o livro fora uma homenagem, mas um protesto, em 1939, quando Murilo envia um telegrama a Hitler em oposição à ocupação de Salzburg pelos nazistas. Os pianos já não são, assim como o ballet, apenas entretenimento, mas protesto: rufam a marcha Danúbio Vermelho, mencionando, então, o Rio Danúbio durante a guerra, vermelho por tanto sangue derramado. “A água dos rios e dos mares jorra cadáveres”, como visto anteriormente em “Estudo para um caos”.

Em seguida, madressilva, uma espécie de planta trepadeira, serve agora de

disfarce na entrada para abrigos subterrâneos, onde se concentra o cenário de uma família que se prepara para os desafios de um mundo em guerra. O cenário construído sugere que esse é o máximo de amor e união que as pessoas conseguem ter em um mundo em guerra. E assim, em guerra, uma planta vira disfarce para abrigo, metamorfoseando como faz com tantas figuras no livro em questão. O cometa, em *As Metamorfoses*, não é apenas um fenômeno atmosférico, mas é uma imagem que lembra de nossa condição temporal, e, conseqüentemente, do nosso fim. E nosso fim lembra, para o crente, o Apocalipse, que lembra a Eternidade. Um espetáculo de ballet passa de entretenimento para conhecimento do horror e das barbáries, e, agora, tudo o que remete à dança lembra também da guerra e do fim dos tempos, e até mesmo o amor e as relações são transformados quando também contaminados pela guerra.

Em *O Mundo Sitiado*, Moura (2016, p. 291) faz uma “colagem” com pedaços de poemas dos três livros mencionados acima, formando um “novo” poema com a temática, ou o contexto, da Guerra. Tal exercício foi realizado por Moura e, agora, por mim com a convicção de que a poética muriliana é feita de fragmentos, revelando, aparentemente, uma poesia desfeita, cujo próprio poeta reconhece, em *O discípulo de Emaús*, que “um poeta escreve um único poema, etc. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio.” (MENDES, 1994, p. 832). Portanto, o que vimos ser dito desde as análises anteriores é uma poesia desejosa, utópica, e, conseqüentemente, metalinguística, que deseja tanto um cenário divino (o apocalipse), que é capaz de transformar o eu poético em Deus para que isto aconteça. Para tal, não vemos que isto simplesmente acontece, mas que é construído a cada verso de cada poema, primeiro denunciando e revelando situações do passado e do presente, para depois criar este universo surreal e essencialista. Apesar de estarmos diante de poemas que custam caro uma interpretação satisfatória, formalmente percebemos uma construção poética que segue sim alguma lógica, seja na escolha lexical, nos recursos linguístico-semânticos, etc.

Assim, baseei a criação deste poema-colagem abaixo apenas no livro *As Metamorfoses*, e, especificamente, o primeiro capítulo-livro, a fim de revelar os três elementos abordados neste capítulo e que denunciam um “fim real” (o cometa, o bailarino Nijinski, e a guerra). Há de se considerar que, assim como a guerra pode

ser denunciada por imagens como os aviões, os corpos e as armas, por exemplo, também o cometa o será por estrelas e demais elementos do cosmos. Também Nijinski está presente quando se fala na dança, ou mesmo quando o poeta fala da “bailarina”, no feminino.

Ó altas constelações,
Dançais a dança do aniquilamento,
Voltem de novo os lírios do vale em lugar dos fuzis
De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela em estrela.

No cume dos redondos lustres em concha
Uma dançarina se desfolha
Onde atualmente só se ouvem
Cânticos de guerra e pregações do inferno

Em vez de sinos festivos
Ouço sirenes de aviões
Em vez de santa eucaristia
Recebo granadas de mão
E nos berços onde dormem crianças e fuzis
As estrelas despregam do firmamento.

Ó altas constelações,
Eu te dedicarei um buquê de estrelas.
Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.

É uma colagem que poderia ser, facilmente, apenas um poema de Murilo, já que é o poeta um fragmentador de imagens. Essa sobreposição que une a dança com o cosmos, berços e fuzis, e rádios com guerra, revela uma poesia surreal, mas, acima de tudo, uma poesia afetada por vivências particulares na vida de Murilo Mendes. Também é provocante, por outro lado, pensar que nessa colagem realizada, mesmo não intencionalmente, outras imagens aparecem, como a mulher, que parece se fundir com o bailarino, gerando a “dançarina”. Há também muitas figuras sonoras (cânticos, sinos, sirenes, rádios) que se relacionam diretamente com a dança, mas também com a música.

Uma outra imagem que aparece nitidamente no poema-colagem é a religião. A começar pelo fato de que o paraíso cristão e demais elementos do cristianismo frequentemente surgem como elementos “celestes”. Assim, o cometa, para o poeta, faz parte do “divino”, assim como o “divino” tem parte com o “fim”. A “dança do aniquilamento”, que pode tanto referenciar a guerra, como o apocalipse, surge como uma profecia: um tempo de sofrimento antes do fim de tudo. E é justamente essa esperança vinda da religião que diferenciará Murilo dos demais surrealistas. Há ainda o “inferno”, a “santa eucaristia”, e até a própria estrela pode se referir a Cristo,

que é descrito frequentemente na Bíblia como “a estrela da manhã”.

Abaixo, está inserido o mesmo poema-colagem, mas referenciando cada verso do poema com o título do poema do qual foi recortado e sua página:

Ó altas constelações, (“À janela”, p. 24)
 Dançais a dança do aniquilamento, (“O espectador”, p. 42)
 Voltem de novo os lírios do vale em lugar dos fuzis (“Pastoral”, p. 31)
 De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela em estrela. (“Corrente
 contínua”, p. 35)

No cume dos redondos lustres em concha (“Os amantes submarinos”, p. 69)
 Uma dançarina se desfolha
 Onde atualmente só se ouvem (“R.”, p. 27)
 Cânticos de guerra e pregações do inferno

Em vez de sinos festivos (“Jerusalém”, p. 28)
 Ouço sirenes de aviões
 Em vez de santa eucaristia
 Recebo granadas de mão
 E nos berços onde dormem crianças e fuzis (“História”, p. 59)
 As estrelas despregam do firmamento. (“Estudos para um caos”, p. 67)

Ó altas constelações, (“À janela”, p. 24)
 Eu te dedicarei um buquê de estrelas. (“Paternidade”, p. 66)
 Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.
 (“Canto amigo”, p. 71)

(MENDES, 2002)

Seria possível que tal exercício fosse realizado também no capítulo-livro seguinte, *O véu do tempo*, mas que será abordado com outro objetivo, assim como, no mesmo livro-capítulo *As Metamorfoses*, outros poemas também poderiam ser recortados, tais como “O emigrante”, por exemplo, já mencionado acima, caracterizando a guerra através do exílio (“Me expulsam da sombra do avião”); ou, ainda, “A marcha da história” (p. 63) com as “espadas e granadas”.

De todo modo, concluiremos este tópico e este tema da guerra com o último poema dessa primeira parte do livro, buscando retomar alguns pontos já vistos para fim de confirmação das hipóteses mencionadas anteriormente, identificando também, não apenas no tema, mas linguisticamente falando, como o poeta fez de *As Metamorfoses* um livro complexo e diverso, e, ainda, impreterivelmente, um livro “do fim”, e como a guerra, principalmente a vigente da época, influenciava para o aprofundamento dessa temática.

Como um “cronista surreal de nosso mundo” (ARRIGUCCI JR. 2000, p. 112), Murilo escreve “Canto Amigo”:

1

Eu te pedirei: poderás te libertar do peso da vida,
 Poderás encontrar um amigo no fantasma que te habita,
 Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num só.
 Eu te direi: da própria fraqueza emerge a força,
 E muitas vezes a renúncia é o esquema da vitória.
 Se conheces o dom que vem do alto e que afastas!
 Por que aumentas o terror que rodeia o teu lar,
 Por que em vez dos retratos de poetas
 Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade
 Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?
 Por que acreditas no julgamento dos chefes transitórios do homem?
 Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?
 Que futuro preparas, homem amigo, para teus descendentes?

2

Ó meus irmãos, eu ando entre vós como o sobrevivente duma cidade arrasada.
 Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura
 Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.
 Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que não mistifica,
 Eu sou o que vos deveria odiar e que vos ama,
 Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal
 Que agem poderosamente dentro de mim e de vós.

(MENDES, 2002, p. 70-71)

O “Canto amigo” é dividido em duas partes. Seguindo, novamente, o raciocínio da divisão de estrofes, aqui, cada parte é responsável por um tema específico, embora ambos tratem de uma conversa, ou mesmo um conselho do eu poético. A princípio, a diferença dessa conversa, dá-se pelo uso da 2ª pessoa do singular na primeira parte do poema, dando a impressão de que o “amigo” está próximo, e assim, pode dirigir-se direto a ele: “eu te direi”; enquanto, na segunda parte, o poeta opta pela 2ª pessoa do plural, marcado já no primeiro verso (“eu ando entre vós”), direcionando a palavra ao coletivo, representado pela interjeição seguida do vocativo: “ó meus irmãos”.

Por ser um “canto”, é possível perceber alguns recursos que não apareceram anteriormente nos poemas, como uma rima muito bem marcada, toante e grave, já entre o primeiro e segundo verso (vida/habita), embora esse emparelhamento rímico não se repita em outra parte do poema, nem siga algum esquema aparentemente regular, aparecendo apenas em semelhanças sonoras, como em “afastas” (v. 6) e “poetas” (v. 8), e “volantes” (v. 10) e “descendentes” (v. 13), para focar apenas nessa parte 1 do poema. O canto também é fortemente marcado pela aliteração, tendo o som /s/ acentuado em várias regiões do poema, mas mais marcantes do 3º verso ao 8º, e um pouco menos perceptível quando marcado pelo /z/. Tais recursos tendem a

construir um ritmo típico muriliano: pouquíssimo por rimas e regularidades métricas, mas muitíssimo por figuras de linguagem, sejam elas de natureza semântica, de pensamento, de sintaxe ou sonoras. Vejamos o destaque neste período:

- (3) Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num só.
- (4) Eu te direi: da própria fraqueza emerge a força,
- (5) E muitas vezes a renúncia é o esquema da vitória.
- (6) Se conheces o dom que vem do alto e que afastas!
- (7) Por que aumentas o terror que rodeia o teu lar,
- (8) Por que em vez dos retratos de poetas

É também visualmente perceptível a repetição da expressão “eu te direi” introduzido no primeiro verso, no quarto verso, assim como a forma verbal “poderás”, presente nos primeiro e segundo versos. Os “por que”, observável no excerto acima, repetindo o início dos sétimo e oitavo versos, também aparecerão no início do verso onze e doze, dando ao poema um caráter, por vezes, interrogatório e reflexivo. Ora, todo esse trabalho realizado pelo poeta aqui, mas aparentemente não feito anteriormente, leva-nos a pensar que o poeta quis uma atenção maior, ou ainda, que o assunto fosse mais sério ou mais relevante, merecendo maior rigor. O tom melancólico e circunspecto, já marcado nos outros poemas, mas intensificado neste, parece destoar do primeiro Murilo de 1930, piadista e irônico, embora não tenha perdido totalmente tais características, já que mesmo construindo temas sérios como a guerra e o fim, não abre mão de intertextualidades, paródias e da própria metalinguagem como já vimos até aqui.

Já de início há essa palavra de conforto: “poderás te libertar do peso da vida”, isto é, há fatalidades, mas também pode haver um bom desfecho. É possível “encontrar um amigo no fantasma que te habita”, isto é, nas horas de solidão. E, a partir do terceiro verso, podemos perceber o tom de guerra sendo introduzido, e também começar a pensar que essa solução apontada pelo eu poético virá de alguma intervenção divina, ou seja, tem caráter religioso: “Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num só”. Aqui, os tiranos representam os inimigos, e, se pensarmos no contexto da Segunda Guerra, os soldados nazistas. É possível que venha a chance de capturar, em algum momento, estes inimigos, e fazer a vingança. Porém, assim também nos tornaríamos como eles, e não foi esse o caminho ensinado por Cristo, como descrito por Lucas, no capítulo 7: “Ao que te ferir numa face, oferece-lhe também a outra” (BÍBLIA, 2019, p.

770).

O quarto verso também oferece essa intertextualidade bíblica, quando diz que “da própria fraqueza emerge a força”, sendo um famoso ensinamento de Paulo, em 2 Coríntios: “quando estou fraco então sou forte” (BÍBLIA, 2019, p. 874). Para o eu poético, o que impede, não apenas o contentamento nas horas difíceis, mas principalmente o fenômeno da guerra, é justamente o desconhecimento do divino (“Se conhecesses o dom que vem do alto e que afastas!”).

Nos versos seguintes, a conversa fica ainda mais direta quando surgem perguntas à pessoa com quem se fala, aparentemente um soldado “amigo”. É também curioso o uso do adjetivo/vocativo “amigo”, pois “irmão” seria intimamente religioso – é preciso que alguém aceite a Cristo para ser considerado um “filho” de Deus, segundo o cristianismo. Do verso oito ao treze, as atitudes deste amigo são reveladas e questionadas: “Por que em vez dos retratos de poetas / Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade / Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?”. Os “poetas” podem também estar se referindo aos “santos”, que preservam o amor e a fraternidade, sendo retratos comuns na casa de católicos. Os couraçados e as fortalezas volantes são os retratos preservados pelo “amigo”, isto é, preferindo elementos da guerra, já que couraçado é um navio de guerra blindado, aqui não mais utilizando alguma figura aérea, como a nuvem ou o avião, mas marítima.

Um recurso que torna a imagem da guerra ainda mais bárbara e devastadora é quando associada à infância, como feito no verso 12 (“Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?”), e também já feito anteriormente, quando “fuzilam crianças com bonecas ao colo”, (“Poema Lírico”, p. 41), quando “morrem crianças e velhos metralhados”, em *Armilavda* (p. 54), e “nos berços onde dormem crianças com fuzis” (“História”, p. 59). O poeta parece querer mostrar o peso de expor as crianças a um cenário tão cruel, isto é, comprometendo aqueles que são a imagem do futuro, admitido, então, no último verso dessa parte 1: “Que futuro preparas, homem amigo, para teus descendentes?”.

Na parte 2, o tom melancólico e circunspecto permanece, e, ainda, o poeta mantém uma abordagem pacífica, oferecendo a outra face, mesmo diante dos horrores trazidos pelas barbáries. O seu chamamento “Ó meus irmãos” se assemelha ao início de *Armilavda* (“Ó doce *Armilavda*”), não apenas pela interjeição,

mas também pelo tom de intimidade, respeito e esperança, apesar do contexto, muito semelhante também ao início do poema “À Janela”, já mencionado aqui: “Ó altas constelações”. A mensagem vem sendo a mesma da primeira parte do poema, embora agora direcionado ao público geral, não mais apenas a um “amigo”. O poeta se refere aos seus iguais na fé, e foca não tanto nos acontecidos, mas nele mesmo, em como o eu poético segue a vida lidando com a guerra: “como o sobrevivente duma cidade arrasada” (v. 14). A sensação de que a guerra irá acabar com tudo causa no eu lírico a necessidade de se despedir, e mesmo na despedida ele persevera seu sentimento cristão: “Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura”, mencionando uma referência ao título (canto) e atribuindo a isto um elemento musical, no caso, os acordes, que também, como já vimos, pode estar associado à imagem de Mozart. Não há tempo, é preciso ouvir o poeta “antes que os rádios extingam” suas palavras “com anúncios de guerra” (v. 16).

Do verso 17 até o último (20), o eu poético opta pela autobiografia, marcada pela repetição da expressão “eu sou”: “eu sou o que não ri, o que não mistifica”, revelando uma contradição típica da poesia muriliana, já que o eu lírico vem de uma geração modernista extremamente marcada pelo humor (seja pela ironia, seja pelo sarcasmo); muito menos seria o que não mistifica, visto que se trata de uma poesia que é influenciada a todo instante pelo misticismo, ocupada pela contemplação da religião e de suas doutrinas, tanto que o verso seguinte revela essa contaminação do cristianismo ao dizer “eu sou o que vos deveria odiar e que vos ama”, também narrado nos Evangelhos quando Cristo ordena que “amem vossos inimigos” (Mateus, capítulo 5). E termina essa primeira parte do livro com uma mensagem de esperança nos tempos ruins:

Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal
Que agem poderosamente dentro de mim e de vós.

A vitória divina só pode vir após o apocalipse, narrado pelo último livro da Bíblia como um período de grande batalha do bem contra o mal. E esse mal não age apenas exteriormente, mas começa no interior. As guerras, as barbáries, os assassinatos, só podem acontecer caso exista o mal dentro do homem, e esse mal pode ser combatido diariamente, na vida terrena, preservando o bem (o “perdão e a ternura”), mas com a consciência de que o tempo de angústia só passará quando chegar a Eternidade.

Assim, para o poeta, os “fins reais” são os acontecimentos que não são simplesmente “possíveis”, mas “palpáveis”, isto é, que de fato aconteceram na vida e não apenas na imaginação surrealista de que nasciam os poemas murilianos. O falecimento do amigo é um fim real tanto quanto o caos gerado pela aparição do cometa Halley, ou quanto a “dança do aniquilamento” de Nijinski, ou quanto a Guerra. Porém, nem sempre é possível distinguir o que é real e o que é surreal (futuro/possibilidade), principalmente para um poeta como Murilo Mendes, já que sempre seus poemas estão contaminados por essas duas vertentes do fim.

3.2 O FIM FUTURO: A MUSA E OS MITOS APOCALÍPTICOS NO VÉU DO TEMPO

*Onde estás eternidade
Nasci para de encontrar.
(Murilo Mendes)*

Lembremo-nos mais uma vez do contexto histórico em que se encontram os poemas de *As Metamorfoses*. A Geração de 30, diante da modernização e das barbáries, via a necessidade de se posicionar acerca da condição social do homem. É, portanto, um momento de maior maturidade ao poeta das metamorfoses, de onde ainda fluem sim, os resquícios de um primeiro modernista, mas onde, principalmente, se solidifica uma poesia de denúncia, de revelação e de esperança. Para tal, há uma constante religiosa fixada nos poemas de *As Metamorfoses*, marcada principalmente pela escatologia cristã, onde o poeta encontra inspiração para construir uma saída, ou ainda, um enfrentamento diante da então dura atualidade.

O poeta encontra no Apocalipse um campo onírico com o qual já se identificara, mas também uma porta para novas formas de poesia e de linguagem. Se a poesia muriliana sempre fora imagética, subjetiva e surreal, quando se junta ao apocalipsismo ela se torna ainda mais mítica, complexa e metafórica. Mas acima disso, parece ser preciso ao poeta construir esta poesia sobre a filosofia do essencialismo, entendendo que o espaço, o tempo e a matéria tendem a atrapalhar um brilhante futuro, a saber, a eternidade. Entretanto, é sabido ao poeta, e sobretudo ao cristão, os obstáculos que aguardam o caminho até o Novo Céu e a Nova Terra: um doloroso fim do mundo. E é nesse cenário que a poesia de *As*

Metamorfoses, sobretudo a segunda parte intitulada *O Véu do Tempo*, é edificada, sobrevivida sob o fogo do julgamento divino, mas esperançosa, crente em concordância com o apóstolo Paulo, “certo que as aflições deste tempo presente não são para comparar com a glória que em nós há de ser revelada” (BÍBLIA, 2019, p. 849).

Algumas características são comuns a textos com este teor apocalíptico, e alguns teóricos tendem a entender, inclusive, o apocalipse como um gênero literário, não pela estrutura, mas pelo tema. Ana Valdez (2002) diria que o surgimento de textos apocalípticos estaria ligado “com a escassez de profecias, visto que ambos suprem a restauração da esperança” (VALDEZ, 2002, p. 58). A autora elenca algumas principais características que comporiam um texto apocalíptico: a) são escritos em momentos de aflição, a fim de trazer esperança; b) são transmitidos por uma mediação entre receptor e emissor (Deus); c) podem ser “visões, audições, viagens ao outro mundo e escritos” (p. 60). É inegável a aflição que o mundo em guerra pode causar na humanidade, e *As Metamorfoses* é um exemplo do resultado dessa vivência. Também, não é descartado que o poema, para o poeta das metamorfoses, seja uma mensagem de esperança, afinal, por mais fascinante que possa ser o cenário apocalíptico para o eu lírico, ele é apenas uma condição para seu objetivo, a saber, a eternidade. Ademais, são nítidas a inspiração e a referência bíblica com as quais os poemas murilianos foram contaminados, podendo também associar tal intertextualidade com a noção de mediação entre receptor e emissor, apontado por Ana Valdez.

O Apocalipse, que contaminou a poesia muriliana, tornou ainda mais complexa sua poesia, visto que se trata do livro mais complexo da Bíblia. Alguns teólogos, inclusive, descartaram a possibilidade de se estudar o Apocalipse, optando nas análises de outros livros da Bíblia, devido à dificuldade exegética. Tal dificuldade, aponta Josias Maciel (2013), é aumentada pela mistura de gêneros que formam o livro, visto que se trata de uma mistura de três gêneros: apocalíptico, profético e epistolar (MACIEL, 2013, p. 119). Na segunda parte de *As Metamorfoses*, mais do que a primeira parte, fica mais nítida a influência do apocalipse joanino e da filosofia do essencialismo, que criam juntos um cenário profético, típico das revelações contidas no Apocalipse, e também já comum, de certo modo, no eu poético, inclusive das publicações anteriores.

É nessa segunda parte de *As Metamorfoses* que se encontra o poema “O Pastor pianista”, analisado com grandiosidade por Antonio Candido em *Na sala de aula* (1995). Ali, o crítico aponta algumas características acerca da natureza da poesia muriliana como um todo, como a “realidade irreal” (CANDIDO, 1995, p. 85) com que as coisas ganham atuações que fogem do nexos, como um pastor que apascenta pianos. Isto é, é preciso ler a poesia de Murilo tendo em vista o exagero da metáfora, a ruptura e a surpresa. Analisando o poema, Candido esclarece o cenário de “O Pastor pianista”, muito comum em todo o livro:

os elementos habituais foram trocados: o prado pode ser um deserto, onde provavelmente não existe água, pois quem bebe são sombras; e onde não faz mal que assim seja, porque o rebanho não é de ovelhas, mas de pianos, que irrompem no verso de abertura com um movimento insólito e perturbador. (CANDIDO, 1995, p. 84)

Candido ainda observa que o poeta tende a escolher, nos versos, palavras que definem uma nova realidade, geralmente definidas por uma única palavra que, de algum modo parece não se encaixar na semântica usual (CANDIDO, 1995, p. 86). A exemplo disso, observemos o poema “A vida cotidiana”:

Espelho fechado,
Manequim de pássaros,
A vida múltipla
Te suga os sonhos:

Cai a cidade
Das prateleiras do céu.

Homem-gaveta
Guardou lembranças,
Guardou laranjas e o rastro
De outros meninos-gavetas.

Três sereias ameaçam o mar.

Cordélia na varanda
Absorve nuvens,
Cospe jasmims.

(MENDES, 2002, p. 79)

Trata-se do quinto poema de *O Véu do Tempo*. “A vida cotidiana”, a princípio, deveria trazer em sua escolha vocabular uma estrutura simples e coloquial, com coisas e situações comuns ao dia a dia. Contrário a isso, não é todo dia que se vê manequim de pássaros ou prateleiras no céu. Seria comum que surgissem manequins com a forma de pessoas, ou que ao invés de prateleiras, tivessem

nuvens, estrelas, ou aviões no céu. É justamente essa troca que faz com que a poesia muriliana crie uma nova realidade, apontada por Candido (1995), mas também é essa escolha que tipifica a poesia de Murilo e abre portas para muitas interpretações. O manequim e o céu comum não trazem nada de novo, já estão desgastados em significado para compor uma poesia, até mesmo para a poesia que trate do cotidiano. É preciso reinventar o manequim e o céu, e tantas outras coisas mais. É preciso reinventar o mundo, como há de tentar o eu poético, sugerindo, inclusive, que o próprio cotidiano já não parece ser o que era antes.

A ideia das prateleiras do céu pode nos dar a possibilidade de dois céus: o céu atmosfera, enquanto espaço, e o céu espiritual, isto é, o paraíso. Haveria ainda algumas especulações de que o céu espiritual estaria dividido em partes, devido às diferentes recompensas que os fiéis receberiam, mas isto não está claro na Bíblia. Por outro lado, as cidades caindo das prateleiras do céu parecem mesmo um cenário apocalíptico, sendo a consequência do “sugar dos sonhos”, apontado no quarto verso, propondo, então, um fim em que não é mais possível sonhar, pois tudo começou a ruir. É interessante pensar também que, se o eu poético se referir ao céu como o paraíso, haveria então este fim de influenciar também o ambiente celestial, já que as cidades construídas no céu estão caindo. Isso parece também ir ao encontro com a ideia de onipotência do eu lírico, que ao desejar tanto uma mudança ou uma solução, acaba por se transformar no próprio agente dela, a saber, um deus.

Na primeira estrofe, as palavras trazem uma imobilidade: o espelho, o manequim. Essa petrificação, típica em vários poemas, é quebrada logo na segunda estrofe, com a movimentação das cidades caindo. É possível associar essa escolha ao ritmo do poema, não apenas deste, mas da maioria, que se encontra ora estático, ora em movimento. A própria divisão dos versos, em cinco estrofes, contribui para uma maior fluidez na leitura. Aline Novais de Almeida (2019), em sua tese, afirma que os vocábulos influenciam no ritmo da poesia muriliana, marcados principalmente pela dança, como apontava Mario de Andrade em alguns escritos deixados no próprio exemplar de *As Metamorfoses*, apresentado pelo poeta. (ALMEIDA, 2019, p. 156). É, portanto, perceptível a inconstância deste ritmo, que muda conforme as palavras e conforme as estrofes. Enquanto a primeira estrofe aponta para um presente estático, trazido principalmente pela imagem do manequim, a segunda

estrofe aponta para um futuro que se movimenta, embora marcado pela forma verbal no presente “cai”.

Para prosseguir nessa mistura dos tempos, a terceira estrofe volta ao passado ao mencionar o “Homem-gaveta”. A gaveta é guardadora de objetos, normalmente pouco utilizados, e que, por isso, ao abri-la, pode evocar lembranças. O verbo “guardou”, flexionado no passado também reforça essa ideia da nostalgia, que é forte a ponto de transformar o eu poético no próprio objeto, unidos pelo hífen (Homem-gaveta). Há ainda a preservação da “realidade irreal”, já que este homem-objeto é capaz de guardar (um ato tátil e concreto) lembranças (um substantivo abstrato). Essa nova realidade é também preservada pelos elementos surpresas: o leitor se acostuma com o surreal, mas o eu poético rompe com essa lógica, guardando também laranjas na gaveta, um hábito que poderia ser realizado na realidade concreta, material e cotidiana. Continuar guardando também “o rastro / De outros meninos-gavetas” pode sugerir um ciclo, ao mesmo tempo em que reforça a ideia da nostalgia e da infância, típicos do surrealismo, marcado pela imagem dos meninos.

Um outro fator que chama a atenção é a mudança dos cenários. A primeira estrofe sugere um ambiente urbano, trazido pelo espelho e pelo manequim, enquanto a segunda estrofe está ambientada no céu, atmosférico ou espiritual. O cenário parece também ser construído em forma de anúncio, pela narração sob a voz do eu poético, que encerra a primeira estrofe com dois pontos, deixando um suspense ou uma surpresa que já estará revelada na estrofe seguinte, denunciando, sem pudor, uma grande catástrofe.

A terceira estrofe possibilita o cenário de um quarto, especificamente alguma escrivaninha com gavetas. O homem-gaveta revela-se em movimento na imaginação do leitor, guardando – continuamente - as lembranças, as laranjas e o rastro de outros “meninos-gavetas”. A quarta estrofe garante a permanência do surrealismo ao migrar o leitor para o oceano, em uma ambientação típica da mitologia grega, marcada pelas sereias. É um exemplo de poema-surpresa, que não dá a possibilidade do leitor se localizar em uma interpretação: da cidade para o céu, do céu para o quarto, do quarto para o mar. Por último, a quinta estrofe mostra Cordélia pela varanda, absorvendo nuvens e cuspidando jasmims.

Essa confusão dos tempos e dos espaços não parece ter outra explicação senão a prática da filosofia essencialista, reforçada com a ideia da onipresença do eu poético, entendido até aqui como um deus. Além disso, essa confusão contamina todo o poema, inclusive a interpretação do leitor, que se vê perdido diante de tanta informação fragmentada, marcada por muitos lugares, muitos tempos e muitas imagens. Nisso está a contradição da poesia muriliana, que mistura passado e futuro, sagrado e profano, crença e descrença, cristianismo e mitologia grega, realidade e sonho, céu e terra, a fim de revelar uma vida que precisa ser vivida em todas suas possibilidades. É nessa aparente heresia que é construída a poesia de *As Metamorfoses*, na perspectiva de um eu lírico essencialista, tentando viver desde já o que se viverá na Eternidade, abstendo-se do tempo, do espaço e da matéria.

Alguns poemas deste segundo livro nomeiam as musas do eu poético, como neste caso. Cordélia representa a mulher, sempre muito admirada e importante na poética muriliana. Cordélia é também Eleonora (“Operação plástica”) e Magnólia (“Poema em pé”). Além da adoração do eu lírico em relação às mulheres, é notável a semelhança do cenário em que elas sempre estão presentes: são as mulheres do fim do mundo. Essa “nova realidade irreal” construída nas poesias de Murilo não é imaginável e tão pouco possível de acontecer na vida cotidiana, entretanto é possível em um cenário apocalíptico, já que se trata de um futuro profético e incerto. Cordélia presencia as cidades que caem do céu, Magnólia acompanha o eu lírico em uma busca da “bússola do inferno” (p. 140), e Eleonora divide o poema com o “pássaro de quatro folhas” (p. 80).

Cavalcanti (2021) discorre sobre a presença da(s) musa(s) em Murilo:

A musa é capaz de representar o que há por vir, afinal um dos poderes concedidos a esta entidade mitológica é justamente o de conhecer a totalidade do tempo: o passado o presente e o futuro. Ela tem a capacidade, própria do mito, de organizar o caos presente em um cosmo futuro. (CAVALCANTI, 2021, p. 119)

Para Cavalcanti (2021), só é possível, para Murilo, superar o espaço e o tempo com a ajuda das musas e de Deus. Teriam, portanto, as musas, um grande papel na poesia muriliana: orquestrar a prática do essencialismo. Percebemos também que a musa, por estar sempre presente nos fins futuros do eu poético, faz parte deste impulso criador com o qual a voz poética está ligada, e, conseqüentemente, da metalinguagem ocasionada por tal. “A musa também está

associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar.” (CAVALCANTI, 2021, p. 132)

Podemos enxergar tal afirmação concretizada nos poemas já lidos, mas fica nítido o poder da musa no poema “Mulher”, também presente em *O véu do tempo*:

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal
Assumes todas as formas,
Desposas o movimento.

Sinal de contradição
Posto um dia neste mundo
Tu és o quinto elemento
Agregado pelo poeta
Que te ama e te assimila
E é bebido por ti.

Tu és na verdade, mulher,
Construção e destruição.
(MENDES, 2002, p. 102)

De título simples, o poema de três estrofes já revela de início seu tema: a musa muriliana, a mulher. A primeira estrofe revela o aspecto metamorfo de sua musa, que, como apontado no segundo verso, é tanto visível como invisível. Submarina ou vegetal, marinha e terrestre, a musa assume todas as formas, como se estivesse - e está - nas mãos do criador, a saber, a voz poética. Ser opaca ou translúcida, submarina ou vegetal, revela, como afirma o sexto verso do poema, um sinal contraditório, que é carimbado ao fim, no último verso: construção e destruição. Essa dualidade, que também poderia ser conceituada enquanto um paradoxo, como muitos casos contraditórios nos poemas murilianos, é presente em muitos dos poemas de *As Metamorfoses*, principalmente em *O véu do tempo*, como em “A fatalidade” (“Guerra ou paz, quem vencerá?”), ou em “Maria Helena Vieira da Silva”: “Diurno e noturno / Longo e breve / Másculo e feminino / Onda e serpente” (MENDES, 2002, p. 104), dedicado à amiga e pintora portuguesa. A mulher representa a figura que desperta no homem o erotismo, sendo, portanto, a representação da luta entre carne e espírito. Tal dualidade e contradição é também perceptível no poema, dando a ele um teor barroco.

A mulher é também o “quinto elemento”, colocando-a em uma classificação natural, igualando-a à terra, ao fogo, ao ar e à água, elementos explorados também na publicação de 1935, intitulada *Os Quatro Elementos*. Os versos seguintes

confirmam também a função e posição de musa exercida pela mulher: “Agregado pelo poeta / Que te ama e te assimila / E é bebido por ti”. A mulher é contraditória para o eu poético porque pode construir e destruir, tendo em vista o poder que carrega consigo. Pela capacidade de encantar o homem, é ele sempre o dominado, capaz de fazer tudo pela amada. Apesar dessa consciência, o eu lírico parece dividir com a musa a sua onipotência em relação ao fim (destruição) e também ao princípio (construção), reforçado pela ideia de ser a mulher participante no início e no fim enquanto um elemento da natureza.

Também, a relação da mulher com as formas, vide o quarto verso, faz-nos questionar a conexão com a formalidade do poema. Para tal, observemos a escansão:

1 2
 Mu/**lher**
 1 2 3 4 5 6 7
 O/ra o/pa/ca o/ra /trans/**lú**/eida
 1 2 3 4 5 6 7
 Sub/**ma**/ri/na ou/ ve/ge/**tal**
 1 2 3 4 5 6 7
 As/su/mes/ to/das/ as/ **for**/mas,
 1 2 3 4 5 6 7
 Des/po/sas/ o/ mo/vi/**men**/te.

1 2 3 4 5 6 7
 Si/nal/ de /con/tra/di/**ção**
 1 2 3 4 5 6 7
 Pos/to um/ di/a /nes/te/ **mun**/de
 1 2 3 4 5 6 7
 Tu /és /o /quin/to e/le/**men**/te
 1 2 3 4 5 6 7 8
 A/gre/ga/do/ pe/lo/ po/e/ta
 1 2 3 4 5 6 7
 Que/ te/ a/ma e/ te as/si/**mi**/ta
 1 2 3 4 5 6
 E é /be/bi/do /por/ **ti**.

1 2 3 4 5 6 7 8
 Tu/ és/ na/ ver/da/de, /mu/**lher**,
 1 2 3 4 5 6 7 8
 Cons/tru/ção/ e /des/tru/i/**ção**.

Se a figura feminina, como já afirmado antes, aparece sempre em meio a um cenário apocalíptico, vivenciando com o eu poético o fim do mundo, entendemos que a figura feminina passou por uma transformação. Para estar em um universo surrealista, essencialista e apocalíptico, tudo passa por transformação. A exemplo disso, o poema “A vida cotidiana” nos revelou a ideia de que tudo precisa ser criado de novo, visto que já está desgastado. A opção do poeta pela predominância da

redondilha maior parece ir ao encontro disso, mais especificamente com a noção da função da mulher para o eu lírico. A transformação pela qual as coisas passam é justamente para que tudo aponte para o fim. Assim, acreditamos que o número sete tende também a sustentar este cenário, já que sua simbologia está fortemente presente no apocalipse joanino, mas não só: tem a ver também com a criação. Gênesis narra a criação do mundo em seis dias, sendo o dia sete um dia sagrado para o descanso. E continua: em Êxodo, o tabernáculo de Deus guardava um candelabro de sete hastes; Jesus ordena a Pedro para perdoar setenta vezes sete, e tantas outras aparições surgirão nos livros da Bíblia, mas é no Apocalipse a sua predominância. O Apocalipse é, basicamente, um livro de sete cartas para as sete igrejas da Ásia. Há, também, sete espíritos diante do trono de Deus e sete anjos com sete trombetas. Além de outras figurações, como as sete estrelas, as sete lâmpadas, os sete selos, as sete pontas, os sete olhos, sete trovões, sete mil homens, sete cabeças, sete pragas, sete taças, etc.

Deste modo, a escolha da redondilha maior como predominante no poema, parece construir um cenário apocalíptico juntamente com as imagens apontadas no poema, como a musa feminina. Por outro lado, percebemos na escansão que nem todos os versos possuem uma métrica regular. O primeiro verso possui duas sílabas poéticas, o nono verso possui oito, o décimo primeiro possui 6, e o dístico que finaliza o poema também possui em cada verso oito sílabas poéticas. Se pensarmos que o número sete está associado ao Apocalipse, assim como o número seis está associado à humanidade, o número oito poderia sugerir algo futuro, um pós-apocalipse, ou, o mais provável, a Eternidade.

Se separarmos os versos irregulares, teremos: “Mulher / Agregado pelo poeta / Tu és na verdade, mulher / Construção e destruição”, funcionando como um resumo do poema, já que a ideia desta musa ser construção e destruição é uma ideia, de fato, da voz poética. Parece, portanto, ser um desejo do eu lírico estar com sua musa também no paraíso, isto é, no futuro, apontado pelo número oito. Assim, deduz-se que a metrificação do poema foi pensada pelo poeta a fim de conectar tema e forma, em uma ligação apocalíptica. Seguindo nessa numerologia, se é que assim podemos conceituar, é possível pensar, ainda, no décimo primeiro verso, entendendo o número seis, das seis sílabas poéticas, como indicador da humanidade, apontando para alguma fragilidade do eu poético diante da musa, já

que é “bebido” por ela. Por outro lado, também é possível contar as sete sílabas poéticas do décimo primeiro verso, se considerarmos não unir as vogais das sílabas iniciais, ficando: “E /é /be/bi/do/ por/ ti”.

Dos 69 poemas do segundo livro de *As Metamorfoses*, ao menos 29 possuem uma temática direta, ora mais ora menos explícita, à figura feminina. Para visualizar melhor, criei uma tabela para observarmos a maneira como a voz poética se refere a essas imagens femininas, transcrevendo os versos em que o eu lírico se refere diretamente à musa. Vejamos:

Tabela 1 - Menções à mulher nos poemas de *O Véu do Tempo*

Ocorrência	Poema e página	Verso
1	“Quase segredo” (p. 76)	“Fiz um buquê de mulheres, / Respiro ciúme e traição”
2	“A inicial” (p. 77)	“A inicial da minha amada / Surge na blusa do vento”
3	“Duas mulheres” (p. 78)	“Duas mulheres na sombra / Encarnando lua e árvore”
4	“A vida cotidiana” (p. 79)	“Cordélia na varanda / Absorve nuvens”
5	“Operação plástica” (p. 80)	“Deixem dormir Eleonora / No seu quarto onde crescem girassóis”
6	“Abismo voador” (p. 84)	“Cordélia semeia pés de nuvem”
7	“Uma mulher” (p. 93)	“Ela se levantou para abrir uma vidraça, / E muito branca, toda vestida de preto”
8	“Rua” (p. 97)	“Parece-me que conheço esta mulher / Desde o princípio”
9	“Tu” (p. 100)	“És o arquétipo encarnado / Das mulheres oceânicas”
10	“Mulher” (p. 102)	“Tu és na verdade, mulher, / Construção e destruição”
11	“Maria Helena Vieira da Silva” (p. 104)	“É o bicho que habita / Na escadaria do século”
12	“O poeta morto” (p. 105)	“Trazei-lhe descantos, / Braças de musas”
13	“Certa mulher” (p. 106)	“A linha do horizonte / Passa pelos teus cílios”
14	“A flecha” (p. 107)	“Belas mulheres que amei / Ensaiam o vestido de terra”
15	“Forma e essência” (p. 109)	“Entretanto é uma mulher. / Mulher que ri, cose e dança”
16	“Recordação” (p. 113)	“Eleonora traja um corpo hostil / Que não vai com sua cara”
17	“Cordélia” (p. 114)	“Mas Cordélia tu és mulher / Às vezes temo por ti”
18	“A mulher anônima” (p. 118)	“Lembra-te daquela mulher / Que um dia te acenou do alto de uma varanda”
19	“Telegrama” (p. 119)	“A mulher que despe a rua”

20	“O diadema” (p. 122)	“Preciso de uma mulher / Com a majestade no andar”
21	“Radiografia” (p. 125)	“Ainda não posso exigir tudo isso de ti / Ó mulher delícia da vida amargura”
22	“Momentos puros” (p. 128)	“Duas mulheres são dois manequins”; “No monumento da musa anônima”
23	“A criação feminina” (p. 129)	“Tua asa me contorna / Criando os deuses que adejam”
24	“Os amantes absurdos” (p. 137)	“Minha amada em bicicleta / Varre as campinas azuis”
25	“Poema em pé” (p. 140)	“Toda vestida de branco / Magnólia em riste”
26	“Anamorfose” (p. 142)	“Magnólia cálida / Noite da aurora / Eleonora / Assim fiquei à tua espera”
27	“Visão lúcida” (p. 143)	“Sim, ela inda é muito moça / Prepara o vestido novo”
28	“Poema abraço” (p. 144)	“Vestida de água e céu”; “Te assisto refletida. / Serás tu mesma? Ou sou eu.”
29	“Iniciação” (p. 145)	“No ciclone de magnólias / Chegou a musa sorrindo”

Na maioria das ocorrências, o eu lírico parece se referir a uma mulher em específico, como acontece em 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29. Mas é possível deduzir que não se trata sempre da mesma mulher, a começar pela mudança dos nomes, para falar dos poemas que nomeiam suas musas, como é o caso de Cordélia, Eleonora e Magnólia. Nesses poemas direcionados a uma mulher apenas, a musa pode ou não ser o centro do poema. Na ocorrência 2, por exemplo, a musa é mencionada apenas na última estrofe, como se servisse apenas para sustentar o cenário apocalíptico do poema, e essa situação é a maioria das ocorrências. Há exceções, em que a musa aparece como o plano central do poema, como em 7, em que o poema narra as ações de “Uma mulher”, como sugere o título do poema.

Há também ocorrências em que a mulher está no plural, dando até um tom de erotismo, assumindo o eu lírico um ar libidinoso, como em 1, 3, 14, 22. Na ocorrência 1 temos, inclusive, sentimentos típicos da paixão, como o ciúme e a traição. Em 3, há versos que mencionam características físicas das mulheres, “ambas são ágeis e esbeltas” (p. 78), e também suas roupas. Em 14 há o próprio sentimento do eu lírico explícito, afirmando ter amado as mulheres. E em 22 as mulheres são apenas distrações em momentos de guerra, representadas pelo manequim.

Nas ocorrências restantes, 10, 12, 20, por outro lado, há menções que parecem trazer a mulher como uma categorização do gênero feminino, como foi feito no próprio poema analisado anteriormente, que parece ter como função a de definir ou conceituar o papel e a participação da mulher nas fantasias do eu poético. Em 10, há um cenário apocalíptico que precisa ser sustentado pela musa: “Fogos vindos de dois mundos / À sua mão vêm beber” (p. 105). Em 20, o artigo indefinido revela apenas a necessidade de uma figura feminina, embora não explicitamente para fins amorosos, mas para algum ritual, pacto, ou algo semelhante: “Preciso de uma mulher (...) Para receber o diadema / Construído pela Poesia.” (p. 122).

Além disso, a figura feminina pode aparecer infantilizada e, portanto, não revela erotismo algum, como em “Penso em suas filhas / Que são um pouco minhas filhas” (“Orfeu”, p. 85), em “Tua filha inicia o corpo / À sombra das guilhotinas” (“Novos tempos”, p. 95) ou em “A menina de cabelos cacheados / Brinca com o arco na nuvem” (“O nascimento do mito”, p. 112), para citar alguns dos poemas não mencionados nas ocorrências acima. Também é possível que as figuras femininas não estejam tão evidentes, mas sugeridas de algum modo, como no poema “A extensão dos tempos” em “Contemplo ao longe a fileira / Das amadas que semeiei” (p. 88) ou no “Poema hostil”, com o verso “Trago lendas negras para o meu amor” (p. 141). Em alguns poemas de amor, haveria também a sugestão de uma figura feminina, como em “Temas Eternos”, “Há sempre um amor procurando seu nome / Na solidão do livro dos tempos” (p. 91), em “O convidado de pedra”, com o verso “Onde está o meu amor?” (p. 117), ou em “Amor”: “Preso ao teu corpo dia e noite / Perdi a noção do eu” (p. 111).

A mulher também está associada à natureza, podendo estar representada pela “noite moça”, como no poema “O círculo fatal” (p. 89), ou nas imagens já analisadas anteriormente, como a nuvem, a “dama branca”, a eternidade, a pedra, e, por vezes, a própria poesia, como em “Novíssimo Orfeu”, com o verso “Vou onde a poesia me chama” (p. 124). Essa substantivação feminina parece, também, de algum modo, contrastar com as figuras masculinas, como o fim, o apocalipse, o cometa, o bailarino, etc.

Essa musa, que, de certo modo, sustenta um cenário apocalíptico e a noção de um eu poético todo-poderoso, aparece também de outras maneiras, além da figura feminina. A musa muriliana surge como outros mitos, que virão alimentar este

fim, desejado pela voz poética, como é o caso do Minotauro, de Altair, Aldebarã, Órion, o Ente, entre outros. Sobre isto, Cavalcanti (2022) dirá que

o poeta alcança o mito por meio da história e da vivência cotidiana, procedimento fundamental para sua construção poética. O poeta, herdeiro da tradição clássica, recapacita o mito, reconstruindo-o na modernidade de maneira a resistir o caos hodierno, pois no âmbito do mito e da criação imaginativa livre, o poeta é capaz de tudo.” (CAVALCANTI, 2022, p. 134)

“Dai-me uma fábula grega, um ‘mitologema’, e eu recriarei o mundo.”

(Murilo Mendes)

Luciano Cavalcanti debruçou-se sobre o mito, especificamente o mito grego, na poética muriliana. Em seu artigo recente, intitulado de *Figurações de Orfeu e de Prometeu na poesia de Murilo Mendes (2022)*, o crítico identifica várias figurações do mito em Murilo, como Proteu, Apolo, Dionísio, Minotauro, Sereias, Lilith, Ariadne, mas afirma serem ainda mais dominantes as figuras de Prometeu e Orfeu (CAVALCANTI, 2022, p. 136). O leitor que tiver uma pequena noção sobre a história dessa figura grega os perceberá em vários poemas, principalmente na medida em que se trata de alguém afetado pela música, capaz de transformar o ambiente com ela. Orfeu é o poeta que encanta com a lira e que foi ao mundo dos mortos em busca de sua musa amada, Eurídice. Orfeu, após perder as mãos de sua amada pela segunda vez, isola-se por sete dias à margem de um rio. Tempos depois, é morto e reencontra Eurídice no mundo dos mortos. É, também, no mínimo curioso pensar que a história de Orfeu, assim como de outros mitos gregos, é contada por Ovídio em seu livro *As Metamorfoses*, o qual muito provavelmente fora inspiração direta para a escolha do título de Murilo.

Orfeu é este ser capaz de transformar uma realidade em outra, e nisso pensemos novamente na metalinguagem. Pela poesia é possível trazer o começo e o fim. Em “Orfeu”, poema da segunda parte de *O véu do tempo*, é possível perceber a forte presença do mito:

O sino volta de longe,
Desperta a ronda infantil.
Os homens-enigmas passam,
Não reconhecem ninguém.
O mundo muitas vezes

É tão pouco sobrenatural.

Penso nas amadas vivas e mortas,
Penso em suas filhas.
Que são um pouco minhas filhas.

Ajudo a construir
A poesia futura,
Mesmo apesar dos fuzis.

Os planetas vão se aproximando,
Alguém volta para o céu:
O universo é um só.
(MENDES, 2002, p. 85)

Em quatro estrofes, o eu poético assume a voz de Orfeu e constrói a “poesia futura”. Como em “ A vida cotidiana”, e em tantos outros poemas, o poeta traz o cotidiano em temas antigos, como a mitologia grega. Os “homens-enigmas” fazem-nos lembrar do “homem-gaveta”, novamente em uma construção que substantiva o homem, resumindo-o a uma coisa. Cavalcanti (2002) analisa este poema em seu artigo, apontando os “homens-enigmas” como habitantes do mundo moderno, sendo individualistas, “sem personalidade, sem imaginação e humanidade.” (CAVALCANTI, 2022, p. 139). O crítico chama atenção também para a segunda estrofe, que pluraliza a Eurídice de Orfeu, sendo, para o eu-lírico muriliano, todas as mulheres amadas por ele, não mais apenas uma. Orfeu é o elemento capaz de romper com o caos, apontado e modernizado no verso “apesar dos fuzis”. Ao fim, Orfeu não retorna ao mundo dos mortos, como na história original, mas volta para o céu, talvez o paraíso cristão, apontando também para uma ideia de unificação das religiões, já que “o universo é um só”. Assim, “o poema edifica um cosmos unificado com a morte e com a vida.” (CAVALCANTI, 2022, p. 139).

Não satisfeito apenas com “Orfeu”, há ainda a “Despedida de Orfeu” e o “Orfeu desolado”, ambos de *Parábola* (1952). Ademais, o poeta escreve “Novíssimo Orfeu”, também na segunda parte de *As Metamorfoses*:

Vou onde a Poesia me chama.

O amor é minha biografia,
Texto de argila e fogo.

Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,
Fica esta substância de luta

De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar
 Vira as costas, foi-se embora...
 A poesia sopra onde quer.
 (MENDES, 2002, p. 124)

Na história de Orfeu, narrada por Ovídio, Orfeu desce até o reino das sombras e canta para Perséfone. Em um trecho da canção, Orfeu descreve o lugar: “Por estes lugares plenos de horror, por este imenso Caos, por esse vasto reino do silêncio (...)” (OVÍDIO, 1983, p. 183). O poema “Orfeu”, visto anteriormente, parece estar ligado a este cenário de horror, construído, principalmente, pela imagem dos fuzis. Em contrapartida, “Novíssimo Orfeu” aponta para o depois, para a transformação já concretizada, isto é, o velho Orfeu já não existe. Haveria, ainda, outros “Novíssimos” na obra muriliana, como o “Novíssimo Job” e o próprio “Novíssimo Prometeu”, outro mito presente na poética de Murilo.

Orfeu é o primeiro poeta e, segundo a mitologia grega, foi quem nomeou o mundo. Trata-se de um alguém que é guiado pela poesia, assim como vai apontar o primeiro verso do poema: “Vou onde a poesia me chama”. Há, para a voz poética, uma grande conexão entre poesia e amor, pois este eu lírico, que também é Orfeu, não somente é guiado pela poesia, como tem o amor como base da vida: “o amor é minha biografia”. No verso seguinte, aparentemente, trata-se de um aposto que explica o amor: é um texto de argila e fogo porque ao mesmo tempo que constrói também destrói. Nisso pensemos na criação e na destruição do mundo, baseando-nos na criação e no fim do mundo, conforme a Bíblia Sagrada. A argila representa a matéria utilizada por Deus para criar o homem, como aponta o início do livro de Gênesis: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida” (BÍBLIA, 2019, p. 2). Já o fogo sinaliza a destruição, e está presente por todo o Apocalipse, como no capítulo 8, em que “o primeiro anjo tocou a sua trombeta, e houve saraiva e fogo misturado com sangue, e foram lançados na terra, que foi queimada na sua terça parte; queimou-se a terça parte das árvores, e toda a erva verde foi queimada” (BÍBLIA, 2019, p. 926), ou no capítulo 20: “E subiram sobre a largura da terra, e cercaram o acampamento dos santos e a cidade amada; e de Deus desceu fogo do céu, e os devorou.” (BÍBLIA, 2019, p. 933).

Para Pedro Eiras (2014), falar da escatologia cristã é falar de um fim único, que porá fim ao tempo para acontecer, então, a Eternidade. Para o crítico e poeta

português, a concretização do fim do mundo, mesmo enquanto utopia, é fascinante e desejável porque ele “rasuraria a História, inevitavelmente profana e enganadora. A ressurreição dos mortos para um “mundo novo” e a-histórico deveria fazer do fogo um aparelho sublimador.” (EIRAS, 2014, p. 27). Contextual à época de publicação de *As Metamorfoses*, as guerras, que fazem parte da história, só deixarão de existir quando a própria história for apagada, e isto vale para qualquer barbárie. Assim, para o eu lírico do poema acima, o fim do mundo é também um ato de amor, e assim crerão também os cristãos, pois trata-se de uma promessa divina, desejável, portanto, a todo crente na palavra de Deus.

A terceira estrofe do poema atualiza o tempo. Por não se tratar mais do velho Orfeu, o novíssimo Orfeu traz aves “contemporâneas”, unindo, assim, a tradição à modernidade. Cavalcanti atenta-se para a metalinguagem presente no poema, já que este cenário utópico é também “um lugar em que o amor é forjado, como também sua própria escrita poética: como um artesão, o poeta trabalha com as mãos a argila para dar forma ao poema.” (CAVALCANTI, 2022, p. 140). Assim, as armas de Orfeu não são fuzis, como sugeriria o cenário construído no poema anterior (“Orfeu”), mas o amor. O amor é a matéria de Orfeu, que habita seu peito, e que também sai dele, como uma ave liberta, em um movimento de “Poesia Liberdade”, como sugeriria outro título de Murilo. Assim, o recado enviado por Orfeu aos homens, no 6º verso, é o próprio amor, ou seu sinônimo: a poesia.

A quarta estrofe edifica este mundo utópico, dando adeus ao velho mundo alegórico, criando então uma nova realidade. É interessante pensar que nem tudo tenha sido consumido pelo fogo: restou a luta, “de onde se descortina a eternidade”. Para esperar o fim, ou dar início a ele, foi preciso esperança; assim, o eu poético constrói também uma poesia de resistência, de onde nascerá a tão desejada Eternidade. Alfredo Bosi (1983) dirá que a resistência tem muitas faces, podendo propor uma coletividade perdida, o afeto, ou mesmo a própria crítica, direta ou indireta, geralmente estabelecida pela sátira, pela paródia, ou até pela utopia (BOSI, 1983, p. 145). Sobre a poesia moderna, o crítico afirma:

O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. Só a Revolução (BOSI, 1983, p. 145)

Assim, a poesia de resistência tem este poder de criar novos mundos e novas relações, não se esquecendo também do trabalho do poeta, em que há o poder de nomear, como haveria de ter também Orfeu. Bosi (1983) ainda menciona a resistência da poesia em muitos aspectos, “quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.” (BOSI, 1983, p. 146). Essa afirmação confirma o próprio trabalho poético realizado aqui por Murilo, visto que se trata de uma poesia que refaz o mito e o sonho, resultando em uma contradição de discursos correntes. “O mundo é muito pouco / Trazei-me os antigos segredos” (MENDES, 2002, p. 141). Orfeu não é o mesmo Orfeu da mitologia grega, mas um Orfeu transformado e afetado pela sua nova realidade: um mundo moderno, em guerra, e ansioso pelo seu próprio fim.

É interessante como a poesia agora analisada se constrói enquanto metapoesia. “Vou onde a poesia me chama” revela uma nítida imagem do poeta caminhando para seu processo de escrita; “O amor é minha biografia” denuncia um gênero textual, mas também um tema presente em muitos poemas, isto é, a própria vida do autor; e continua: essa poesia é uma ave a caminho dos leitores, e é neste momento que o poeta pode ausentar-se do mundo real (“o mundo alegórico se esvai”), e finalmente “lutar”, rumo à eternidade.

A “estrela azul familiar”, concluindo o poema, na última estrofe, parece ser a inspiração do poeta, que vem, mas vai embora. O último verso é uma conformação, como se dissesse “tudo bem, ela vai embora, mas sempre volta”, e assim aguarda sua próxima poesia/inspiração. Cavalcanti (2022) interpreta a estrela azul familiar como aquela seguida pelos reis magos (CAVALCANTI, 2022, p. 140), no nascimento de Jesus, o que nos leva para um mesmo raciocínio cíclico, daquilo que vai, mas volta. De todo modo, o encerramento é um intertexto de uma fala de Cristo, narrada pelo apóstolo João. No momento da fala, um fariseu questionava Jesus sobre assuntos espirituais, e Cristo explicava-lhe sobre o “nascer de novo”: “Necessário vos é nascer de novo. O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito.” (BÍBLIA, 2019, p. 794). Não entendendo isto, Jesus ainda o questiona: “Se vos falei de coisas terrestres, e não crestes, como creereis, se vos falar das celestiais?” (p. 795).

Assim, no poema, o vento é substituído pela poesia: sopra onde quer, ouve-se sua voz, mas não se sabe de onde vem, nem para onde irá. Ela sopra onde quer porque não são todos os privilegiados em escrevê-la ou senti-la; ouve-se sua voz pela fala ou pela leitura; e não se sabe sua origem ou fim porque é subjetiva, ou eterna. Desse modo, recriando o mito de Orfeu, o poeta elabora uma nova realidade a partir de suas crenças e visões de mundo, misturando realidade com fantasia, mitologia grega com cristianismo, e tradição com modernidade.

Essa contradição, ou transformação, envolvendo os mitos não é exclusivo deste poema do livro. Os mitos já estavam presentes na primeira parte de *As Metamorfoses*, mas ganham maior destaque aqui em *O véu do tempo*. Ainda na mitologia grega, o poeta fala de Minotauro, sereias, Erínias. E mais: se o fascínio pelo cometa Halley, na primeira parte, ganhava destaque, aqui também se tem presente essa atração pela astronomia, nomeando estrelas e constelações, fazendo delas o seu mito.

No primeiro poema de *O véu do tempo*, “A criação e o criador”, observa-se o verso: “Abraça-se ao busto de Altair” (p. 75). Em uma primeira leitura, o leitor leigo acerca da astronomia ficaria pensativo sobre essa figura, que se revela mais nítida ao sabermos que se trata da estrela mais brilhante da constelação Águia. Pouco à frente, em “A extensão dos tempos”, a voz poética reflete: “Quantas vezes consultei / Aldebarã, Órion, Altair!” (p. 88). Aldebarã é a estrela mais brilhante da constelação Taurus, e Órion é uma constelação famosa, embora também tenha sido um gigante caçador na mitologia grega. Órion também fora musa em um poema de Carlos Drummond de Andrade:

“Órion”

A primeira namorada, tão alta
 Que o beijo não alcançava,
 O pescoço não alcançava,
 Nem mesmo a voz a alcançava.
 Eram quilômetros de silêncio.
 Luzia na janela do sobradão
 (ANDRADE, 1973, p. 392)

Órion é uma constelação visível a partir da Terra. Além da presença na mitologia grega, na mitologia egípcia os deuses descem de Órion e de Sirius, a estrela mais brilhante do céu noturno, visível, também, a olho nu. Sirius também

aparece em *O véu do tempo*, no poema “O nascimento do mito”, que pode nos revelar um pouco mais sobre a figuração do mito na poética muriliana:

1

A menina de cabelos cacheados
Brinca com o arco na nuvem.

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

Conto as estrelas pelos dedos,
Faltam várias ao trabalho.
Desmontam o universo-manequim:
Alguém moveu Sírius de um lado para outro,
A noite explode em magnólias.

Carregam a areia do mar
Para a ampulheta do tempo.

Escuto as plantas crescerem
E o diálogo sinistro contínuo
Das ondas com o horizonte.

2

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanks desfizeram.

(MENDES, 2002, p. 112)

De forma semelhante ao poema “Canto amigo”, no subcapítulo anterior, “O nascimento do mito” é dividido em duas partes. A voz poética surge narrando situações, ora em primeira, ora em terceira pessoa. Essa oscilação narrativa pode sugerir alguma característica divina do eu lírico, como a onipresença e onisciência, ou, ainda, revelar alguma característica do próprio movimento modernista, do qual a poesia muriliana está inserida, e que utilizou muito o modelo de poemas narrativos.

Ao pensarmos no título, a proposta do poema tende a nos revelar alguma gênese; algum processo de criação narrado pela voz poética. O dístico que inicia o poema monta um cenário infantil, construído pela figura da menina, que brinca. O surrealismo, acentuado pela infância, está no ambiente do brincar: na nuvem. O instrumento da brincadeira é um arco, que pode sugerir um arco qualquer, como um bambolê, ou um instrumento de caça (com a flecha), mas também pode-se estar falando do arco-íris, já que se trata de um território aéreo, o céu.

É interessante pensarmos na inconstância, ou na instabilidade das imagens que vão sendo inseridas no poema. A menina revela um ser em desenvolvimento, entre a infância e a adolescência, e seus próprios cabelos cacheados oscilam entre o liso e o crespo; o arco-íris e a nuvem também revelam uma inconstância, variam no céu. Na estrofe seguinte, as sombras das árvores. E assim no decorrer do poema: as estrelas, a areia, o tempo, as plantas, as ondas. Essa inconstância sugere a fragilidade das coisas em um mundo pautado no espaço, tempo e matéria, que depende disso para existir. Em contraponto a isso, o essencialismo cuida das coisas eternas, que não são afetadas por esses três elementos, tampouco tão frágeis quanto. Assim, revelar a fragilidade do mundo é uma maneira de destruí-lo com maior facilidade. Essa lógica também aparece no poema “Círculo Fatal”, que também possui o mito de Altair (“Em torno do busto de Altair”), encerrando o poema com o verso: “mundo grandioso miserável” (p. 89), alimentando a depreciação do mundo, em um raciocínio extremamente apocalíptico.

O eu poético segue desfrutando de seu poder enquanto Todo-poderoso: é ele quem escolhe a sombra que quer; e em primeira pessoa narra e constrói sua própria história, em uma ação metalinguística: “Conto as estrelas pelos dedos”, como se poucas estrelas houvesse, já que muitas “faltaram ao trabalho”. Esse verso poderia supor a morte da vida na Terra, levando-nos ao raciocínio infantil da menina que brinca, crendo que os entes, quando morrem, viram estrelas no céu.

Em seguida, lembramos da mesma estrutura vista no homem-gaveta, e nos homens-enigmas: trata-se do universo-manequim, reduzido a uma criação humana pouco valorosa, que serve à modernidade nas vitrines urbanas. O universo, neste instante, é imóvel e sem valor, pois há um cenário apocalíptico sendo construído. Para o fim acontecer, a filosofia essencialista precisa afetar este cenário, colocando fim no tempo, no espaço e na matéria. Quando se reduz o universo a nada, fica fácil mover uma estrela de um lado para o outro, como o eu poético faz com Sirius. Abster-se do espaço, tempo e matéria significa confundi-los, naturalmente, sendo possível migrar do céu para a terra no intervalo entre um verso e outro. O eu poético move a estrela enquanto a noite explode em magnólias, na junção dos espaços.

Em seguida, na quarta estrofe, o essencialismo perdura, levando o cenário para a praia, no intuito de resgatar a areia para alimentar a ampulheta do tempo. O ato de guardar a areia na ampulheta do tempo também pode remeter ao início da

Eternidade, em que o tempo não será mais necessário, assim como a matéria e o espaço. O mito nasce na medida em que o mundo morre, e assim o poeta narra, apoiado no surrealismo, no essencialismo e no apocalipsismo, o nascimento de um Novo Mundo – o seu mito final.

Este processo narrativo segue edificado sob as formas verbais: ela brinca, eu escolho, eu conto, elas faltam, elas desmontam, ele moveu, ela explode, eles carregam, eu escuto. “Escuto as plantas crescerem”, como se agora o som estivesse desregulado, ou como se se tornasse violento o nascimento das plantas, assim como se encontra sinistro o contínuo diálogo das ondas com horizonte, como termina a primeira parte do poema.

Por mais sinistro que seja, o diálogo das ondas com o horizonte constrói o ritmo desejado pelo poeta: contínuo. Trata-se da mesma relação, ou do mesmo diálogo, da menina com o arco, do eu poético com as sombras e com as estrelas, da areia do mar com a ampulheta do tempo, e das plantas com a terra. É preciso recriar essa relação para que venha o novo mundo, modificando a realidade já insuportável, moldando à maneira do poeta, movendo estrelas e escolhendo sombras, perpetuando suas musas e seus mitos.

A segunda parte do poema é constituída de apenas uma estrofe de cinco versos. Os sujeitos que regem a ação dessa estrofe são os homens obscuros. Se até aqui o poema encontrava-se subjetivo e complexo, nessa última estrofe o poeta é objetivo e direto no que quer dizer, exceto ao nomear os poetas de “homens obscuros”. Os homens obscuros, isto é, os poetas, “edificam o monumento do sonho”, refazendo aquilo “que os tanks desfizeram”. Ou seja, a guerra, representada pelos *tanks* [tanques], destroem tudo, assim como desfizeram, inclusive, o sonho; mas os poetas – em ligação com os elementos – refazem o sonho pela Ode. É a Ode, enquanto um gênero lírico, que revela a metalinguagem presente, concluindo que é pela poesia, nas mãos dos homens obscuros, que nascem os mitos.

Na ânsia de “destruir e construir / Até retornar ao princípio” (p. 107), a voz lírica caminha pelos mitos, a fim de chegar ao seu mito final: a Eternidade. É este o Novo Princípio, o Novo Céu e a Nova Terra prometida por Deus, mas aparentemente tomada pelo eu lírico que assume a responsabilidade de desligar “o motor do mundo” (MENDES, 2002, p. 107). O fascínio do eu poético é “ver sumir a última estrela” (p. 110), para então encontrar o Hóspede, o Ente e o Companheiro, como

nomeará Deus nessa segunda parte de *As Metamorfoses*. Há sempre um período de espera, como no verso “Espera-se um grande acontecimento” (p. 113), “Onde estás eternidade / Nasci para te encontrar” (p. 116). Já não há contentamento em viver neste mundo: “Já estou cansado de me ver” (...) “de decifrar as mesmas cores / e de acolher os mesmos sons” (p. 116). Essa angústia e espera alimenta também a resistência: “Distribuámos a esperança no último dia”, “E o som da trombeta terribilíssima” (p. 120).

Uma possível comprovação da hipótese de ser a Eternidade o mito final do eu poético é o próprio título do último poema do livro: “Iniciação”. A todo custo quer-se redefinir o mundo, começar de novo, mas de uma maneira totalmente diferente. A todo custo quer-se o essencialismo, o paraíso, e, por isso, a todo custo quer-se o fim do mundo.

O manto de chumbo voa:
E eu me reconstituí.

Poemas velozes
Explodindo no meu corpo
Batem as hélices
De encontro ao espelho oblongo
Do passado, presente e futuro.

Refiz a criação,
Os mortos me contemplam,
Seguram de novo a cartilha.
De agora em diante
Não tenho mais praias.

No ciclone de magnólias
Chegou a musa sorrindo:
De braço dado com ela
Restauramos o princípio,
Assistimos fulgurantes
Às núpcias de nossos pais.

O avião sacode as penas
Para o júízo final,
Novos mundos já se formam.

A poesia sou eu,
A poesia é Altair,
A poesia somos todos.
(MENDES, 2002, p. 146)

Iniciação, como o título indica, sugere um começo, tal qual o começo sugerido também no poema analisado anteriormente, “O nascimento do mito”. Em uma relação de causa e consequência, os poemas já analisados até aqui denunciam um

cenário apocalíptico, mas, sobretudo, construídos a partir de uma esperança, a de um novo começo. Talvez seja essa a metamorfose principal, indicada no título do livro: a mudança pela qual o velho mundo precisa passar para que o novo venha.

Assim como em vários poemas murilianos, o poeta utiliza da surpresa sintática, estabelecendo conexões entre termos e palavras que, a princípio, não fariam sentido juntos. Na primeira estrofe mesmo, o “manto de chumbo” estabelece grande contradição, em um dualismo que sugere a representação do novo e do velho mundo: o novo mundo voa, é leve; o velho mundo é pesado e difícil, e por isso precisa acabar. É baseada nessa contradição que o eu lírico afirma que se reconstituiu. O dicionário trará como definição da palavra reconstituir como “compor, reorganizar”, mas também como “revigorar, reanimar” (TERRA, 2014, p. 894), como se a voz poética estivesse certa de que o fim começou e de que a Eternidade está prestes a começar, e por isso está reorganizada e revigorada.

Na estrofe seguinte, “poemas velozes” também é uma construção curiosa, já que poemas são estáticos. Aqui, eles explodem no corpo e possuem hélices, assumindo a forma de um instrumento de guerra, em um ato caótico, visto que estão frente ao espelho oblongo do passado, presente e futuro. Tal poeticidade haveria de denunciar o poder poético capaz de afetar o corpo de quem o lê ou escreve. O poema entra em colapso com o fim do mundo, aparentemente incapaz de lidar com o Novo, com a Eternidade, ou como sugerirá a última estrofe, com a Poesia. Assim, a sugestão é da diferenciação entre poema (com minúsculo) e Poesia (com maiúsculo), sendo o primeiro um inutilidade do velho mundo, já o segundo, essencial para que haja o recomeço. Essa noção também haveria de apontar para as reivindicações do movimento modernista, tratando o poema como dominado, uma arte que poderia ser criada por qualquer um (antiacademicismo), afinal, a Poesia (sentimento, amor, beleza) já, supostamente, estaria presente em todos.

Embora a primeira parte de *As Metamorfoses* tenha grande influência divina nos poemas, marcada, inclusive, pela dependência do eu poético pelo Criador, em “O véu do tempo” ele assume seu poder, como que tomando o lugar de Deus, construindo, então, uma contradição também religiosa. No primeiro poema do livro, o eu poético assume: “A sombra fértil de Deus / Não me larga um só instante.” (MENDES, 2002, p. 23), contrapondo suas afirmações no último poema, como “eu me reconstituí”, ou “Refiz a criação” (p. 146), como inicia a terceira estrofe.

Tal atitude parece revelar o fim da fé e o início de uma atitude, já que a espera, por ser longa, acaba o cansando: “morro de esperar a morte” (p. 134). Por não suportar mais esperar, o eu poético assume um lugar divino e, em uma ação metalinguística, vê-se empoderado, onisciente e onipresente, como o Deus cristão, como se assumisse a própria afirmação bíblica de que o homem fora feito à imagem e semelhança de Deus (BÍBLIA, 2019, p. 1), o que o livraria de uma possível heresia ou blasfêmia. O verso seguinte é um intertexto bíblico, de quando Paulo, o apóstolo, envia uma carta aos Tessalonicenses afirmando que o Senhor “descerá do céu com alarido, e com a voz de arcanjo, e com a trombeta de Deus; e os que morreram em Cristo ressuscitarão primeiro.” (BÍBLIA, 2019, p. 890).

Essa mistura entre princípio e fim já estaria presente anteriormente nos poemas, inclusive em alguns já analisados, como a reflexão ao final do “Poema Lírico”: “Para que organizar o tempo e o espaço?”. Alimentar essa contradição significava edificar a metamorfose principal que este último poema deixaria claro: a transição entre o fim, acabando com o mundo atual, e o começo, que dá início à Eternidade. Agora, com o apocalipse em execução, o Criador, que também é destruidor, se reconstitui, refaz a criação e está de frente com os mortos ressuscitados após o toque das trombetas. E se, no poema analisado anteriormente, carregavam a areia para guardar na ampulheta do tempo, seu resultado aparece aqui, ao final da terceira estrofe: “Não tenho mais praias”. É a comprovação de que o velho mundo se esvai.

A antítese entre manto e chumbo, trazida na primeira estrofe, também se encontra no início da quarta estrofe, no ciclone de magnólias. É na improbabilidade e na contradição que aparece a musa do poema, sorrindo. O Deus relacional apontado na Bíblia, e como sugere no Gênesis “façamos o homem”, também segue assim caracterizado no eu lírico, que de braço dado com a musa afirma: “restauramos o princípio”. A primeira pessoa do plural é utilizada por Deus devido à trindade - Pai, Filho e Espírito Santo -, enquanto, para o eu poético, trata-se dele e sua musa. Essa ideia do Deus sempre acompanhado é perceptível nos poemas até aqui analisados, em que o eu lírico está sempre com a mulher (a musa), com o mito (Nijinski, Orfeu), com o universo (Halley, Altair), e até mesmo com aquilo que não é bom e que o fere, como a guerra, assim como Jesus estaria acompanhado de Judas. Assim, tratamos de uma intertextualidade bíblica não apenas enquanto

passagens isoladas, mas de maneira que o eu poético, enquanto Deus, não apenas precisa como também assume as características do Deus bíblico.

O poema caminha para a quinta estrofe, que contém seu objetivo: o juízo final. Nessas duas últimas estrofes, percebe-se a concretização da Eternidade almejada por todo o livro. Até aqui o poeta não abre mão de tudo o que usou para construir seu cenário apocalíptico, seja pela filosofia essencialista, pelo surrealismo, cristianismo, seus mitos e musas, etc. Desse modo, o avião sacode as penas, encaixando o raciocínio junto ao manto de chumbo, aos poemas velozes e ao ciclone de magnólias. Agora, o que voa não são mais instrumentos de guerra, e tudo volta ao princípio: vê-se apenas aves no céu – é a iniciação. Essa imagem revelará ainda a confusão dos tempos, que já vem presente também nos poemas do livro, já que a Eternidade e suas consequências haveriam de vir após o juízo final. Em contraponto, a voz poética já coloca em transformação essa passagem entre velho e novo mundo, em uma poderosa ação da palavra, assim como criava Deus, no princípio, transformando o nada em tudo: “Disse também Deus: ‘Encham-se as águas de seres vivos, e voem as aves sobre a terra, sob o firmamento do céu’.” (BÍBLIA, 2019, p. 1).

Sobre o juízo final, o último livro da Bíblia narra da seguinte maneira: “E vi os mortos, pequenos e grandes, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras” (BÍBLIA, 2019, p. 933). Esse é o último acontecimento antes da “Iniciação”, logo ao fim do capítulo 20 de Apocalipse. Do capítulo 21 ao 22, os dois últimos, João descreve a Eternidade, como em: “E vi um novo céu, e uma nova terra. Porque já o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe.” (BÍBLIA, 2019, p. 934), em consonância com os versos do poema “Não tenho mais praias” e “Novos mundos já se formam”. As falas de Deus ditas a partir daí, trazidas em forma de visões ao apóstolo João, também estão de acordo com, por exemplo, o essencialismo, ao dizer “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim”, no capítulo 20, versículo 6 (p. 934). Mas também a ideia da transformação/metamorfose: “Eis que faço novas todas as coisas” (p. 934), além das promessas que alimentam a esperança da voz poética pelos poemas: “E Deus limpará de seus olhos toda a lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor” (p. 934).

Quanto à última estrofe do poema, o eu lírico, em tom autobiográfico afirma: “A poesia sou eu, / A poesia é Altair, / A poesia somos todos.”. Observemos a construção dos versos e a mudança do verbo ser, que surge no tempo presente, primeiro na primeira pessoa do singular, depois na terceira pessoa do singular e, por fim, na primeira pessoa do plural. O primeiro verso aponta a individualidade, que embora muito se preserve a coletividade na vida cristã, e até na Eternidade, Deus nunca deixou de se preocupar com o indivíduo enquanto uno, como mesmo fez com João ao proporcionar a experiência das visões apocalípticas. No segundo verso, como já mencionados antes, surge Altair, a estrela mais brilhante da constelação Águia. Sua presença pode ter sido inspirada pelas próprias palavras do capítulo 21 de Apocalipse, quando João é levado a um alto monte para ver descer do céu a grande cidade – a Santa Jerusalém: “sua luz era semelhante a uma pedra preciosíssima, como a pedra de jasper, como o cristal resplandecente.” (BÍBLIA, 2019, p. 934). E ao último verso, há a representação da coletividade: a Eternidade é para todos. E juntando o “eu”, “Altair” e “eles” (todos), tem-se três, em uma possível representação da Santa Trindade.

De todo modo, importa também observar que a essas três pessoas foram atribuídas a característica, ou o estado, da poesia. Ser Poesia, para o eu lírico, significa estar em constante transformação, aberto às metamorfoses da vida. Ser poesia é saber abster-se do tempo, do espaço e da matéria. É conseguir, por vezes, fugir da realidade, mas também saber encará-la, em tom de esperança, acreditando sempre na mudança, no novo mundo. Ser Poesia é estar em meio à guerra, sonhando com o fim. É apreciar um espetáculo de dança, na terra, mas conciliar isto também ao Céu e aos cometas e estrelas. Ser Poesia é ser humano, falho, com desejos, com pecados e com falhas, mas também é ser Deus, pronto a abraçar as musas e os mitos, criando novas realidades e pondo fim – inclusive ao próprio fim do mundo. Ser Poesia é ser eterno.

CONCLUSÃO

Estudar e analisar poesia nunca será uma tarefa fácil, visto que se trata de uma ação de resistência. Manter a poesia viva é uma tarefa para todos, especificamente aos que prezam pela língua, mas também pela fé, pela esperança, e pelo sentimento, em geral. Falar de Murilo Mendes e de sua poesia é, portanto, resistir, preservando a memória do poeta e suas palavras, não apenas a memória real, mas também fantasiosa e surreal, e não apenas a palavra literal, mas principalmente no seu sentido mais conotativo possível, se assim pudermos dizer. Assim, antes de uma pesquisa de valor científico, este trabalho busca ser um ato de valorização da poesia, este gênero sempre pronto a entregar-nos um novo começo - ou um novo fim.

A poesia, analisada neste trabalho, fora muito afetada por quem a escreve, e sobre essa questão da autoria falamos aqui. O contexto de produção, o que inclui, principalmente, a época, a sociedade, a política e os acontecimentos de determinado período, a saber, 1944 e seus arredores, muito influenciaram a poética de Murilo Mendes. Muito afetado pelo modernismo, do qual viveu durante as três gerações, e, embora não possa ser rotulado apenas como tal, sua poesia se destaca pelo caráter experimental, sendo, portanto, muito notáveis alguns aspectos comuns ao Modernismo, como o próprio antiacademicismo, a renovação estética, mas principalmente a ironia, o humor, e, sem dúvidas, a liberdade.

Liberdade, para o poeta, é sagrado porque é sinônimo de transformação. O poeta sempre fora consciente de que as coisas não poderiam estar como estavam, e encontrava na poesia um lugar para mudar tudo. "O poeta moderno, em meio às pesadas e alienantes estruturas da vida contemporânea, submerso no tempo alucinante ditado pelos mecanismos tecnológicos e sociais, busca reconstruir um tempo sagrado." (NOBREGA, 2002, p. 69)

Boa parte dessa liberdade foi absorvida de sua amizade com Ismael Nery, o maior amigo de Murilo, que o ensinou que não haveria maior liberdade do que um espírito essencialista, isto é, que se abstinhasse do tempo, do espaço e da matéria. Essa filosofia essencialista nasce, primeiramente em Jesus Cristo, que muito era preocupado com a liberdade: "E conhecereis a verdade, e a verdade os libertará" (João 8: 32), e assim também contaminou seus discípulos, como é o caso de Paulo,

que escreve em sua segunda carta aos Coríntios, "o Senhor é o Espírito e onde está o Espírito do Senhor ali há liberdade" (2 Coríntios 3:17), e tantas outras passagens bíblicas que trazem a valorização do ser livre. Não à toa, Murilo também publica em 1947 um livro de poesias intitulado *Poesia Liberdade*. Ismael Nery sempre enxergou no jovem Murilo, ainda com 20 anos, o grande poeta e pensador que viria tornar-se, e o fruto dessa grande amizade despertou no poeta o seu anseio por uma poesia de transformação, que mudasse a lógica da realidade, a fim de estabelecer um novo tempo, em que o que atualmente não seja essencial, venha então a ser, a saber, as relações, a liberdade e a poesia.

Essa liberdade também é um dos motivos que levam a poesia muriliana a um patamar de difícil compreensão, inclusive afastando leitores e possíveis críticos e estudiosos, ainda que muito citado pelas histórias literárias. Estar livre quanto à forma e quanto aos temas permitiu que a poesia de Murilo transcendesse o real, mas mais do que isso, criasse uma nova realidade. O caráter divino do Criador encanta o poeta, que se vê à imagem e semelhança de Deus, capaz também de criar o seu novo céu e sua nova terra. O paraíso muriliano é construído a partir da destruição de um velho mundo e edificado a partir da conciliação dos contrários, das imagens surrealistas, das musas, dos mitos e da religião. Entretanto, é a mesma liberdade que leva o poeta a se aventurar por formas fixas e outras vanguardas, como a produção de sonetos, haicais e poesia concreta.

Este "crente surrealista", como definido por Bosi (2015), sempre fora fascinado pela vida, tratando de deixar bem claro uma vastidão de temas e situações em suas poesias, desde paródias com acontecimentos históricos da nação, como fez bem em *História do Brasil* (1932), até homenagens (murilogramas) a amigos e escritores, como fez em *Convergências* (1970). Sua flexibilidade temática provoca também a abordagem de temas opostos, como o sagrado e o profano, em uma poesia que ora adora a Deus, ora beira à heresia, fazendo-nos questionar se se trata ou não de uma poesia religiosa. Apesar de às vezes ortodoxo, como em sua publicação *Tempo e Eternidade*, ao lado de Jorge de Lima, o poeta tenta deixar marcada a contradição, a antítese e a dualidade, como se revelasse, de fato, a vida em todas suas instâncias: o choro e a lágrima, o dia e a noite, a morte e a vida, o anjo e o demônio, o começo e o fim. Assim, em Murilo, encontramos: a) poesia religiosa, quando a fé do eu poético se mostra fiel ao cristianismo, sem desviar-se

das doutrinas; b) poesia não religiosa, quando o tema não está ligado ao sagrado, ou quando se trata de tons hereges e até blasfemos (como em "o demônio tem mais poder que Deus"); e c) poesia com figuras religiosas, quando traz alguma imagem isolada ou solta no poema que faz alguma referência divina ou espiritual, seja com relação ao cristianismo ou com outras crenças, como bastante fez com a mitologia grega ("Desce uivando o Minotauro").

Acerca disso, no capítulo 2, observamos a relação entre poesia e religião e suas prováveis conexões. Foi necessário focar, isto é, afinar este capítulo em seus subtemas: quando falamos de religião, precisamos focar no cristianismo, que é a religião professada tanto do poeta, quanto a religião da qual predominam maior quantidade de figuras a ela associadas na poesia muriliana, como a cruz, o pecado, Deus, etc. Do mesmo modo, a poesia da qual aponta o título do capítulo refere-se à poesia muriliana, estabelecendo, portanto, conexões entre cristianismo e os poemas de *As Metamorfoses*.

Ao estabelecer tal conexão, vemos grandes recorrências de situações nos poemas em que o ambiente é construído sobre um cenário apocalíptico. Nisso, foi inevitável não lembrar da Bíblia, de onde vem a maior referência apocalíptica, ao menos do ocidente. O livro de Apocalipse, escrito por João, é fruto de uma revelação divina ao apóstolo, que tem como missão escrever tudo o que lhe foi mostrado por meio de visões. A aparição divina com "olhos como chama de fogo" e uma espada aguda de dois fios saindo de sua boca já revelam logo no capítulo 1 uma imagem surreal - daí começa o fascínio do poeta mineiro pelo Apocalipse, já que é conhecido popularmente como o maior poeta surrealista brasileiro.

Kermode (1997), no *Guia Literário da Bíblia*, ajuda-nos a entender a Bíblia enquanto literatura, mostrando-nos sua aplicação para além da espiritualidade e religião. O crítico aponta a genialidade do apóstolo já ao narrar a vida de Cristo, mostrando tanto na escrita do Evangelho, quanto nas suas cartas e, por fim, no Apocalipse, que a palavra é sinônimo de divindade, já que "no princípio era a palavra". Foram nas palavras bíblicas que Murilo encontrou uma fonte para uma poesia, do mesmo modo, complexa e transcendente. Enquanto presenciava a Segunda Guerra Mundial, além de outras barbáries presenciadas pelo poeta, *As Metamorfoses* revelou um poeta preocupado em falar do fim das coisas. Se *Tempo e Eternidade* mostrava uma voz poética interessada nos valores cristãos e na

adoração a Deus, agora temos um período de amadurecimento, apontando o pensamento para o futuro, como revela em "O poeta futuro": "O poeta futuro já se encontra no meio de vós (...) / Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos," (MENDES, 2002, p. 34).

Essa voz poética interessa-se em denunciar, em revelar, em enfrentar, mas, acima de tudo, em ter esperança - e uma esperança vinda pela poesia, "Transformando o aço da sua espada / Em penas que escreverão poemas consoladores" (p. 34). Agora, percebendo a grandeza divina e a semelhança do homem, feito à sua imagem, o eu poético começa a tomar posse de seu "poder", a saber, a poesia. "O poeta futuro apontará o inferno / Aos geradores de guerra, / Aos que asfixiam órfãos e operários." (MENDES, 2002, p. 34).

A poesia do fim, ou a poesia que trata do fim do mundo, não é novidade. Desde Gilgamesh muitos vieram... Apollinaire, Augusto dos Anjos, Luiz de Miranda, e tantos outros poetas tiveram o fim do mundo como tema em suas poesias. Pedro Eiras tratou de organizar uma revista de vários volumes com ensaios e artigos sobre tal temática. Os *Materiais para o fim do mundo* trouxeram grandes contribuições para o estudo do fim, confirmando a hipótese de que há, sim, em alguns poetas e escritores, um fascínio pelo cenário apocalíptico: o "delicioso imaginário da destruição" (EIRAS, 2020).

Pensando em tudo isso, o capítulo 3 consistiu na análise dos poemas, dividindo esse processo em seis partes. Tendo em vista que *As Metamorfoses* é dividido em duas partes, pensamos em três temáticas de cada capítulo/livro, sendo: 1) cometa Halley, Nijinski e a guerra; e 2) musas, mitos e constelações.

O "Poema Lírico", primeiro poema analisado aqui com mais afinco, revela fortemente a temática do cometa, e, portanto, o fascínio da poesia muriliana pela contemplação do céu e dos astros: "Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação" (MENDES, 2002, p. 41). Ao lado de uma "amiga", a voz poética viaja entre tempos e espaços, confundindo os elementos, marcando sua contradição ao lado da figura feminina, que posteriormente a notamos como sua musa. Ambos, de braços dados, atravessam o arco-íris, um símbolo rico em significado, e que está desde já marcando a imagem da transformação na poética muriliana. Assim como a nuvem, imagem muito presente nos poemas do livro, o arco-íris representa inconstância e mudança, relacionando, portanto, uma transição entre vida e morte,

passado e futuro, céu e terra, vivenciada pelo eu lírico.

Apesar do título, o poema não segue a formalidade dos poemas líricos, optando, então, pela irregularidade métrica, que contribui para um ritmo quebrado. Por outro lado, o poeta utiliza de recursos que visam enriquecer o poema, como a forte temática construída a partir de imagens surreais, com a ajuda de figuras de linguagem, como a metonímia, metáfora e antítese. Ademais, todo o trabalho poético é realizado com a finalidade de apontar para um fim, ou para a necessidade de um fim, e, conseqüentemente, um novo começo. A voz lírica sonha com a liberdade, sonha em abandonar "os bens materiais e a violência da vida", criando assim uma poesia de precipitação, em um anseio pela eternidade, munido, portanto, da filosofia essencialista.

No poema "1999", há também a imagem do cometa. Como observado antes, o cometa faz parte da infância de Murilo, que teria avistado o Halley em 1910, e afirmado posteriormente que fora tal acontecimento que o transformou em poeta. Novamente, neste poema, a contradição entre os tempos é muito nítida, como o término do poema: "Tocam-se o fim e o princípio: / FIAT LUX outra vez." (p. 55). Ser eterno, para o eu poético, é magnífico, e embora o essencialismo sugira para que se viva desde já como se viveria na eternidade, as amarras do tempo, espaço e matéria impedem tamanha liberdade. "Tudo começa de novo e existe para sempre". Sua ânsia pelo futuro é tanta que o eu poético começa a antecipar as coisas, como se adquirisse de Deus o poder de iniciar, de fato, o Apocalipse: "Eis que venho sobre as nuvens" (MENDES, 2002, p. 55).

Muitos poemas do livro, inclusive da segunda parte, mencionam ou fazem referência ao cometa, mas coube aqui selecionar e citar apenas alguns mais marcantes. Do mesmo modo com a imagem do bailarino Nijinski, que também ganha o fascínio de Murilo quando fugiu do colégio para assistir ao espetáculo do dançarino russo, motivando-o anos depois em versos como "Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças". Em "A volta do filho pródigo", o verso dá nome ao bailarino: "Nijinsky dançando no arco-íris / Reconcilia o céu e a terra.". Neste poema é curiosa a predominância da redondilha maior, que embasa a ideia do fim através da simbologia apocalíptica presente no número sete.

Embora nem todos os versos desse poema respeitassem as sete sílabas poéticas, essa quebra da regularidade também sugere algum sentido, geralmente

existente entre os próprios versos irregulares. Essa inconstância formal vem ao encontro das próprias temáticas dos poemas, que nunca revelam estabilidade: a nuvem, o arco-íris, os sonhos, os cometas, a dança, a água, o vulcão etc. Não há uma lógica seguida pelo poeta em relação à escolha do número de estrofes, ou do número de versos nas estrofes, sugerindo uma constante transformação dos poemas. Se, por um lado, são predominantes o ritmo quebrado e a irregularidade métrica, folhear as páginas faz-nos perceber uma poesia em movimento, nunca estática, mas sempre disposta a entregar algo novo.

Para finalizar a análise da primeira parte do livro, recorremos ao *Mundo Sitiado* (2016), de Murilo Marcondes de Moura. O crítico trata de analisar e relacionar a poesia escrita durante a Segunda Guerra Mundial, focando em Drummond, Cecília Meirelles e Murilo Mendes. No último poema, o tom com que é escrito o "Canto Amigo" revela um caráter cristão, de quem imagina a possibilidade de se vingar dos tiranos, mas prefere "oferecer a outra face". A intertextualidade bíblica é utilizada a fim de construir essa voz poética cristã, que vê no soldado um amigo. Por ser o sobrevivente de uma cidade arrasada, o eu lírico parece anunciar suas últimas palavras, em um cenário pós-guerra, e, portanto, pós-apocalíptico, finalizando a primeira parte do livro com uma súplica: "Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura / Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra".

Assim, nesses três temas observamos e analisamos a presença de fins reais, isto é, acontecimentos que influenciaram tematicamente a poesia muriliana, e que de fato aconteceram historicamente. Entretanto, nem sempre está nítido nos poemas essa diferenciação, pois, seja um fim real, seja um fim futuro, o objetivo da voz poética é trazer um novo começo, que só poderá concretizar-se após um catastrófico e bárbaro fim do mundo.

Há fins trazidos pela poesia de *As Metamorfoses* que partem da crença, da fé, da esperança e da resistência, como parece ter sido ainda mais marcante na segunda parte do livro. *O véu do tempo* preocupa-se em não apenas expor, mas executar aquele desejo sugerido já em alguns poemas anteriores, isto é, o de ser a voz que dará início ao fim dos tempos, da mesma maneira que foi a voz que deu início a tudo, no Gênesis bíblico.

Vimos que Ana Valdez (2002), e outros autores, consideram o texto

apocalíptico como um gênero textual, tamanha sua complexidade e sugestão. Como principais características deste gênero, destaca-se a realização de sua escrita em momentos difíceis da vida, como em catástrofes e guerras, e podem ser manifestadas por meio de uma inspiração ou revelação divina, geralmente visões - como é o caso do Apocalipse joanino.

Por querer inserir nítida e plenamente os temas, priorizando-os em sua poesia, Murilo se vê diante da missão de construir um cenário apocalíptico, que parece ser edificado a cada poema. A noção do Deus bíblico relacional, que não suporta a solidão, e que por isso é três (trindade), e que por isso e para isso cria a humanidade, é transmitida para a voz poética, que nunca está só: fazem-lhe companhia o cometa, Nijinski, e, agora, também as musas, os mitos e as constelações.

A mulher, que é a presença feminina presente desde outras publicações murilianas, é responsável por acompanhar o poeta no caos apocalíptico. Junto a isso, o poema sugere uma nova realidade, que tem como objetivo representar ou simbolizar o novo mundo que virá, e isto Candido (1999) chama de "realidade irreal". O poema "Mulher" termina apontando a função da mulher na poesia de *As Metamorfoses*: "Tu és na verdade, mulher, / Construção e destruição." Também com a predominância da redondilha maior, novamente o número sete reforça o cenário apocalíptico, acrescentando imagens surreais, que, somadas à figura feminina, constroem um novo Apocalipse, metamorfoseado pelo poeta, mas intertextualizando a Bíblia, como narra o capítulo 12 de Apocalipse: "E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida de sol, tendo a lua debaixo de seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estava grávida, e com dores de parto, e gritava com ânsias de dar à luz." (BÍBLIA, 2019, p. 928).

A conclusão a que chegamos neste momento é a de que a destruição apontada pelos poemas é a representação do velho e atual mundo. É preciso - e isso o poeta faz pela linguagem - acabar com o que existe, para que o novo venha. Não há, para a voz poética, nenhuma solução para as guerras e as maldades do mundo senão seu próprio fim. E por sonhar com um novo tempo, o fascínio surge já na destruição do velho, que aponta para o futuro: "A espantosa Eternidade / Atira flores de cinza" (p. 137). Para o eu lírico, a morte é graciosa, pois é a responsável pela transformação do agora para o depois. "Prepara o vestido novo / Para receber a

guerra / Que cresce no bojo desta." (MENDES, 2002, p. 143).

Junto da mulher, há mitos que ajudam na destruição deste mundo, e, conseqüentemente, na edificação do novo mundo. Orfeu, por exemplo, surge transformado e consciente do poder da linguagem: "O amor é minha biografia / Texto de argila e fogo". Em uma aparente contradição, o poeta mistura cristianismo com mitologia grega, unindo forças para que o fim venha. O mito da poesia muriliana é não somente seres mitológicos, mas também estrelas e constelações. Assim como já no início de *As Metamorfoses* o poeta viaja na cauda do cometa, em *O véu do tempo* "Alguém moveu Sírius de um lado para outro". Seja Orfeu, seja Sírius, o Hóspede, o Ente, Aldebarã, ou Altair, o importante é que o poeta consegue o que quer. Cansado de esperar a intervenção divina, o eu lírico assume, de fato, a onipotência e declara: "Refiz a criação, / Os mortos me contemplam" (MENDES, 2002, p. 146).

É no último poema do livro que tudo está consumado. "O avião sacode as penas / Para o juízo final, / Novos mundos já se formam." (MENDES, 2002, p. 145), mostrando o poder poético, em uma atitude metalinguística, revelando ser a Poesia um lugar de plena liberdade, mas, principalmente, de metamorfose.

Deste modo, é pela linguagem que se pode acabar com as guerras, e construir novos mundos, ainda que seja por uma realidade irreal, visto que o real já se tornara insuportável. Contudo, a poesia não é uma fuga, embora possa também ser, e nada haveria de mal nisto. A poesia é transformação porque cria mundos, muda pessoas e revela insatisfações, e só há mudança quando há denúncia, e só há esperança porque há possibilidade, e só há fim porque há começo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W. Revendo o surrealismo. In: *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas cidades. ed. 34. 2003.
- ALMEIDA, Aline Novais de. *Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose em Murilo Mendes*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. 230 f.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *O empalhador de passarinhos*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2012.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Fortuna crítica: Murilo Mendes – Prêmio Etna-Taormina. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes. *Poetas modernos do Brasil*. v. 2. Petrópolis, Vozes: Rio de Janeiro, 1972. 224 p.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Entre amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2 ed. São Paulo: Editora Giordano, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. Fortuna crítica: apresentação de Murilo Mendes. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÍBLIA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. *A Bíblia Sagrada: contendo o Velho e o Novo Testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana, 2019.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRASIL, Ubiratan. Adélia Prado retorna à poesia com 'Miserere'. *O Estado de S.*

Paulo. Cultura. São Paulo, 6 dez. 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,adelia-prado-retorna-a-poesia-com-miserere,1105245>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: brasiliense, 1985.

BRITO, Tarsilla Couto de. A Poesia apocalíptica de Murilo Mendes. *Dissertação de Mestrado*. Campinas, SP, 2005.

BRITO, Tarsilla Couto de. Tempo e Eternidade: A restauração da poesia do fim. In: *Revista Texto Poético*. vol. 16. p. 123-144. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Fortuna crítica: Murilo e o Mundo Substantivo. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. Série fundamentos. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999. 95 p.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O sagrado, o profano, a memória e a poesia: Figurações da musa na lírica de Murilo Mendes. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 16, n. 28, p. 115-133, jul./dez. 2021.

_____. Figurações de Orfeu e de Prometeu na poesia de Murilo Mendes. In: *Texto Poético*. v. 18, n. 37, p. 131-159, set/dez. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.25094/rtp.2022n37a855>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

CEREJA, William Roberto; COCHAR, Thereza Magalhães. *Literatura Brasileira em diálogo com outras literaturas e outras linguagens*. 5. ed. reform. São Paulo: Atual, 2013.

CHERVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORTEZ, Clarice Zamorano; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 57-93.

COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil: Era modernista*. v. 5. 6. ed. Ed. São Paulo: Global, 2001.

DONOSO, Tiago Basílio. “As metamorfoses” de Murilo Mendes. In: *Olho d’água*, São José do Rio Preto, 8(2): p. 1–226, Jun.–Dez./2016.

EIRAS, Pedro. *Materiais para o fim do mundo*. v. 12. ILCML, 2020.

EIRAS, Pedro. Do fim do mundo pelo fogo: cinzas e purificação. In: *Libretos, Materiais para o fim do mundo*. v. 1. jul. 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63. ano, no 3, julho-setembro de 1969 (Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d’Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)

FREITAS, Sofia Mota. “Vi-me como Deus e o diabo, ao mesmo tempo”: os Cadernos de Nijinsky entre a loucura e o fim do mundo. In: *Materiais para o fim do mundo*. v. 7. mar. 2017.

FRIAS, Joana Matos. O surrealismo lúcido de Murilo Mendes. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 21, n. 2, p. 63–93, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636088>>. Acesso em 3 ago. 2021.

GONÇALVES, Fabrício de Araújo Cesar. O louco de deus e o anjo da história: Surrealismo, mística, tempo messiânico e escatologia em Murilo Mendes. *Dissertação de Mestrado* (Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras. 2016.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KERMODE, Frank. João. In: *Guia Literário da Bíblia*. ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

MACIEL, Josias. Uma breve visão panorâmica do livro Apocalipse de João. In: *Azusa – Revista de Estudos Pentecostais*. v. 6. n. 1. Jul. 2013. Joinville: REFIDIM, 2013.

MCGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In: *Guia Literário da Bíblia*. ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

MENDES, Murilo. Ismael Nery, poeta essencialista. In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro: n. 10. 1934.

_____. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

_____. Breton, Rimbaud e Baudelaire. In: *Anuário de Literatura: especial Murilo Mendes*. v. 9. 2001.

_____, Murilo. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

MUNCK JR, Edson. O céu pelo avesso: a religião na poética de Murilo Mendes. *Tese de doutorado*. UFJF: Juiz de Fora, 2019.

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES. *Vida*. Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <<https://www.museudeartemurilomendes.com.br/vida-n/>>. Acesso em 19 dez. 2021.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NOBREGA, Maria Marta dos Santos Silva. O desespero e o princípio da redenção em Murilo Mendes. *Tese (doutorado)* - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Coleção Universidade de bolso. Ediouro - Grupo Coquetel. Da tradução: Editora Tecnoprint S.A., 1983.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUEIROZ, Mylena. *Eu e outras escatologias: a distópica e augusta poesia dos anjos*. OBVIUS. c2014. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/astronauta/2014/05/eu-e-outras-escatologias-a-distopica-e-augusta-poesia-de-dos-anjos.html>>. Acesso em 26 jul. 2021.

SANTOS, Felipe Neiva dos. O surrealismo em As Metamorfoses de Murilo Mendes. *Dissertação de Mestrado*. PUCRS: Porto Alegre, 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 744 p.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

TELIS, Régis Frances. Murilo Mendes à procura de um sabiá com certidão de idade: “Canção do exílio” e modernismo. *Contexto*. Vitória, n. 38, 2020/2.

TERRA, Ernani. *Dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Rideel, 2014.

VALDEZ, Ana. A literatura apocalíptica enquanto gênero literário. In: *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*. n. 1. 2002.