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

ALINE NOVAIS DE ALMEIDA

MANEQUIM DE PÁSSAROS:
RITMO, CORPO E METAMORFOSE EM MURILO MENDES

Versão corrigida

SÃO PAULO

2019

ALINE NOVAIS DE ALMEIDA

MANEQUIM DE PÁSSAROS:
RITMO, CORPO E METAMORFOSE EM MURILO MENDES

Versão corrigida

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em
Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A447m Almeida, Aline Novais de
Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose
em Murilo Mendes / Aline Novais de Almeida ;
orientador Eliane Robert Moraes. - São Paulo, 2019.
230 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Murilo Mendes. 2. Poesia brasileira
(Modernismo). 3. Ritmo. 4. Corpo. 5. Metamorfose. I.
Moraes, Eliane Robert, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Aline Novais de Almeida

Data da defesa: 11/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 31/01/2020

ELIANE ROBERT MORAES - orientadora

ALMEIDA, A. N. de. *Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose em Murilo Mendes*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura Brasileira).

Aprovado em: 11/11/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Roberto Zular

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

Instituição: Universidade Federal do Espírito Santo

À memória de Murilo Mendes

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Eliane Robert Moraes, pelo carinho, a confiança, o rigor acadêmico e, acima de tudo, por defender o pensamento autônomo dos seus alunos e alunas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de fomento à pesquisa que me auxiliou ao longo do doutorado.

Aos arguidores do Exame de Qualificação, Prof. Dr. Roberto Zular e Prof. Dr. Vagner Camilo, por me instigarem a pensar de outra forma.

À Profa. Dra. Moema Rodrigues Brandão Mendes pela amizade sincera e a disponibilidade em me indicar novos trabalhos murilianos.

Ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto pelo imprescindível diálogo e por me apresentar o Prof. Dr. Raimundo Carvalho, interlocutor atento e interessado na cosmogonia muriliana.

Ao Prof. Dr. Cacá Machado pela sua ótima palestra em torno do Bumba meu boi e por me disponibilizar referências importantes para a tese.

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP por todo cuidado com os pós-graduandos. Em especial, agradeço à funcionária Vera Mendes.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP por novamente demonstrar atenção com o meu trabalho. Em especial, agradeço aos funcionários: Daniela Piantola, Elisabete Marin Ribas, Flávio Ribeiro Mariano e Márcia Dias de Oliveira.

Ao Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF pela gentileza de me acolher e de cooperar com o desenvolvimento da tese. Em especial, agradeço à funcionária Lucilha de Oliveira Magalhães.

À Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP pela rica contribuição dada ao meu trabalho.

À Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva pelo franco atendimento oferecido aos pesquisadores.

À Casa Mário de Andrade por me receber e colaborar com o meu estudo. Em especial, agradeço à funcionária Fernanda Lé de Oliveira.

À Claudia de Oliveira Martins por repartir a vida.

Ao Victor Palomo pela escuta amorosa e a partilha do conhecimento.

Ao Diogo Cardoso pela intenso debate de ideias que tanto me subsidiaram.

À Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, à Juliana Caldas e ao Luciano Gonçalves de Jesus pelo afeto verdadeiro que não se envenenou pelas dificuldades da vida e do mundo. Obrigada por compartilharem comigo a alegria de aprender nos nossos 30 e poucos anos.

À Terezinha Natal Meirelles do Prado por me ajudar a resistir aos meus próprios enquadramentos.

Aos meus pais, Dulcely Novais Santos de Almeida e Nilson Teixeira de Almeida, por me darem suporte e torcerem por mim.

Aos meus irmãos, Danuza Novais de Almeida, Mônica Novais de Almeida e João Victor Novais de Almeida, por toda compreensão no decorrer desse processo difícil.

Aos meus primos, Daniel Novais Santos Sobrinho, Deborah Novais Santos Sobrinho, Esther Novais Santos Sobrinho, Jeane Santos Azevedo, Samantha Novaes Santos Martins de Almeida, Silvio Martins Junior, por acreditarem que daria certo.

Ao meu cunhado, William Esquivel, por apoiar meu trabalho.

Aos meus tios que sempre aplaudiram minha trajetória: Elenizia Novais Santos, Joélia Novais Santos Martins e Silvio Martins.

As meus amigos da ZL-SP que agora estão orgulhosos: Ana Carolina Vieira Coelho, Juliana Pereira, Juliana Vieira Gomes, Luciane Vieira de Godoy e Rogério Gomes.

À Cleuza Eliane da Silva que sempre me motivou a insistir e persistir, mesmo diante dos percalços.

Aos amigos que encontrei durante minha história estudantil na USP: Ana Luísa Dubra Lessa, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Angela Grillo, Camila Russo de Almeida Spagnoli, Camila Yuri Kagohara Assunção, Carla Cavalcanti e Silva, Claudia Amigo Pinto, Cristiane Rodrigues de Souza, Denyz Silva Nogueira, Fábio Ortolano, Gilmar Soares, Jefferson Januário dos Santos, Jefferson Pereira, Larissa Higa, Lígia Rivello Baranda, Liliana Marles Valencia, Livia Barão Freire Vieira, Luciana Antonini Schoeps, Luciana Diogo, Marcos Vinícius Lemos, Marcos Visnadi, Maria da Luz Pinheiro Cristo, Mariana Casemiro Barioni, Marina Damasceno de Sá, Mônica Gama, Mônica Messias, Patrícia Deviciente, Renata Santos Rente, Rodrigo Simon de Moraes, Silmara de Fátima Cardoso, Talitta Daniel, Ubiratan Bueno, Urbano Cavalcante Filho, Vanessa Elsas, Verónica Galíndez, Vivian Lopes, Viviane Pereira da Costa e William Gonzalo Rojas Duran.

Ao Valdo Salavandro dos Santos Junior por me fazer gargalhar da vida, deixando tudo mais leve.

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.

(“A vida cotidiana” de Murilo Mendes)

Figura 1 – Fotografia de Man Ray do manequim interferido pelo artista André Masson para a *Exposição Internacional Surrealista* (1938), impressão em gelatina e prata, contato original de época, 11 x 8 cm (Fonte e reprodução: *Man Ray em Paris*, exposição realizada pela Secretaria Especial da Cultura, Ministério da Cidadania e Banco do Brasil, curadoria Emmanuelle de L'Ecotais, São Paulo, ago. 2019, aplicativo Musea).

RESUMO

ALMEIDA, A. N. de. *Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose em Murilo Mendes*. 2019. 230p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

A tese desenvolve uma abordagem polimórfica da poesia de Murilo Mendes (1901-1975), apostando no aspecto prismático para analisar e interpretar as obras: *Poemas* (1930), *Bumba meu poeta* (1932; 1959), *A poesia em pânico* (1938), *As metamorfoses* (1944), *Retratos-relâmpago* – 1ª série (1973;1980) e 2ª série (1980; 1994). O trabalho parte de uma crônica de juventude do poeta, publicada em 1920, que se volta negativamente para a manifestação do maxixe nos salões de baile para, em seguida, investigar a passagem de uma postura conservadora a uma assimilação dos corpos dançantes em sua lavra. O autor intensifica o processo metamórfico de sua poesia a partir de encadeamentos e de justaposições das imagens poéticas, que engendram insolitamente uma cosmovisão própria. Nesse fazer-literário, a musicalidade, por estar sob o domínio do ritmo surrealista, concorre para construir uma visão do mundo que se manifesta sobretudo pelo complexo imagístico orquestrado pela sua poesia marcadamente visionária. Nesta convivem em tensão o silêncio e o ruído, o estático e a dança, o Oriente e o Ocidente, o eunuco e o erotismo, o técnico e o antitécnico, o antigo e o moderno, o cristão e o pagão, Jesus e Dioniso.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Murilo Mendes. Ritmo. Corpo. Metamorfose.

ABSTRACT

ALMEIDA, A. N. de. *Bird mannequin: rhythm, body and metamorphosis in Murilo Mendes*. 2019. 230p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

This thesis develops a polymorphic approach to the poetry of Murilo Mendes (1901-1975), focusing on the prismatic aspect to analyze and interpret the works: *Poemas* (1930), *Bumba meu poeta* (1932; 1959), *A poesia em pânico* (1938), *As metamorfoses* (1944), *Retratos Relâmpago* – 1st (1973;1980) and 2nd volume (1980; 1994). This paper analyzes an early chronicle from the poet, published in 1920, which initially carries a negative view of the maxixe in the ballrooms. Later, it investigates the movement from a conservative posture towards an assimilation of the dancing bodies in his work. The author intensifies the metamorphic process of his poetry through links and juxtapositions of poetic images, which uncannily engender a worldview of their own. In this literary creation, the musicality, by being under the control of the surrealist rhythm, contributes to build a worldview that manifests itself, above all, by the imaginary complex orchestrated by its markedly visionary poetry. In this work, silence and noise, static and dance, east and west, eunuch and eroticism, the technical and the anti-technical, the ancient and the modern, the christian and the pagan, Jesus and Dionysus coexist under tension.

Keywords: Brazilian poetry. Murilo Mendes. Rhythm. Body. Metamorphosis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Man Ray do manequim interferido por André Masson para a <i>Exposição Internacional Surrealista</i> (1938)	[s.p.]
Figura 2 – Fotografia, moça sambando na rua – detalhe, <i>Série Fotografias</i> de Mário de Andrade (1937)	58
Figura 3 – Reprodução de fotografia, samba de rua – detalhe (1937)	61
Figura 4 – <i>Autorretrato</i> , óleo sobre tela, de Ismael Nery (1927)	71
Figura 5 – Capa da edição <i>princeps</i> de <i>A poesia em pânico</i> , fotomontagem de Murilo Mendes e Jorge de Lima	75
Figura 6 – Gravura reproduzida em <i>Astronomie populaire: description générale du ciel</i> , de Camille Flammarion (1880)	77
Figura 7 – Fotomontagem “A poesia em pânico”, prancha de <i>A pintura em pânico</i> de Jorge de Lima	80
Figura 8 – Fotomontagem “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, prancha de <i>A pintura em pânico</i> de Jorge de Lima.....	82
Figura 9 – Fotomontagem “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, prancha de <i>A pintura em pânico</i> de Jorge de Lima.....	83
Figura 10 – Poema “O exilado”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>A poesia em pânico</i>	98
Figura 11/ 12 – Poema “Poema poético”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>A poesia em pânico</i>	100
Figura 13/ 14 – Poema “Patmos”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>A poesia em pânico</i>	102
Figura 15 – Projeto de capa de Vieira da Silva para <i>As metamorfoses</i> (cerca de 1943)	124
Figura 16 – Ilustração, sem título, guache, de Vieira da Silva (cerca de 1943)	125
Figura 17 – Anúncio de publicação d’ <i>As metamorfoses</i> na <i>Revista Acadêmica</i> (1941)	134
Figura 18 – Divulgação dos poemas “Pastoral”, “Jerusalém” e “Mulher e mar” em <i>Dom Casmurro</i> (1939)	139
Figura 19 – Divulgação do poema “Armilavda” d’ <i>As metamorfoses</i> , no Suplemento Literário de <i>A Manhã</i> (1942)	140
Figura 20 – Divulgação de poemas d’ <i>As metamorfoses</i> no Suplemento Literário de <i>A Manhã</i> , de (1943)	141
Figura 21 – Poema “Poema oval”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>As metamorfoses</i>	144
Figura 22 – Dedicatória de Murilo Mendes a Mário de Andrade no exemplar do escritor ...	145

Figura 23 – Primeira capa de <i>As metamorfoses</i> , letreiros e ilustração de Santa Rosa	147
Figura 24 – Poema “Sábado santo”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>As metamorfoses</i>	154
Figura 25 – Poema “Idílio”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>As metamorfoses</i>	155
Figura 26 – Poema “A volta do filho pródigo”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição <i>princeps</i> de <i>As metamorfoses</i>	157
Figura 27 – Recorte do fólio do manuscrito <i>Opico dos três irmãos</i> , <i>Série Manuscritos</i> de Mário de Andrade	217

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1 – “A DANÇA É UMA BLASFÊMIA”	19
De Medinacelli, jovem cronista de Juiz de Fora; O espírito anatoliano no Brasil; O nascimento do maxixe no final do século XIX no Brasil; O erotismo eunucoide de Murilo Mendes; A metamorfose muriliana: a rítmica popular brasileira penetra a poesia (“Família russa no Brasil”, <i>Bumba meu poeta</i> e “Elsie Houston”)	
 CAPÍTULO 2 – “LA DANSE EST UNE PRIÈRE”	54
A lição de Mário de Andrade: Drummond e Murilo; A dança-religião no samba rural paulista; Murilo Mendes, um poeta carioca; O modernismo não gregário do poeta juiz-forano; A constelação poliédrica: Ismael Nery, Jorge de Lima e Mário de Andrade; Lautréamont e a fotomontagem: a imagem surrealista; Murilo antitécnico, o poeta sem ritmo e sem artesanato; <i>A poesia em pânico</i> : irrespirabilidade e erotismo; A reescritura de <i>A poesia em pânico</i> ; O mago Murilo: a transladação poética e a busca imagética; O ritmo como imagem e visão de mundo	
 CAPÍTULO 3 – “VEIO O FILHO DO HOMEM DANÇANDO SOBRE AS ONDAS”	112
A gênese d’ <i>As metamorfoses</i> : publicação na revista portenha <i>Arturo</i> e na imprensa brasileira; A penetração sul-americana e as novas redes de sociabilidade de Murilo durante a Segunda Guerra Mundial; Vieira da Silva e o projeto de ilustração d’ <i>As metamorfoses</i> ; Cariátides, estátuas e manequins: a vida da coisa; Murilo Mendes e o mercado editorial brasileiro nos anos 1930-1940; Mário de Andrade, leitor arguto da poesia muriliana; A ilustração de Santa Rosa; A reconciliação de Mário com a poesia muriliana; A potência imagética de <i>As metamorfoses</i> e o caráter antimusical; A canção anímica e dionisíaca; A poesia como rito geral; A nuvem metamórfica de Murilo; Orfeu, Prometeu e Maldoror: aedos e heróis murilianos; A poética do visionário; Ducasse-Lautréamont e a impregnação metamórfica na lírica muriliana; O contágio poético e a ressuscitação de Lázaro; O alastramento da dança n’ <i>As metamorfoses</i> ; A dança dionisíaca e surrealista dos Balés Russos; Vaslav Nijinski e o filho pródigo: a profanação eclesiástica	
 REFERÊNCIAS	223

INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado desenvolve uma abordagem polimórfica da poesia de Murilo Mendes (1901-1975). A estrutura textual escolhida aposta também no aspecto prismático para analisar e interpretar a obra do autor, como que vestindo a pele de um aventureiro que se lança a nadar num vigoroso braço de mar, sabendo de antemão que haverá perigos durante a travessia. A despeito da divisão em três capítulos, a montagem sugere a emulação da fotomontagem surrealista que, como procedimento artístico inspirador – orientado pela justaposição de elementos imprevistos, o encontro fortuito de coisas díspares –, corresponde a uma leitura não linear da tessitura poética. O trabalho ora proposto delinea uma ampliação do olhar, semelhante ao que ocorre com a *collage surréaliste*.

Nessa direção, captura-se o funcionamento do “olho armado”¹, não como ação que se limita à pena do poeta juiz-forano, mas que abrange à do crítico literário que opta em apreender a poesia a partir de sua visualidade gritante. O olhar acautelado tem origem remota na vida de Murilo, segundo ele próprio sinaliza em “O olho precoce”, texto integrante da obra memorialística *A idade do serrote*, de 1968. Nascida na infância, a excitação dos olhos é associada ao jogo lúdico das colagens que o autor faz em seus cadernos, passando pelo despertar temporão da diversidade imagética das mulheres, “vestidas à grega, à romana, à oriental e à moda do Império”². Há ainda o magnetismo dos seres monstruosos e criaturas míticas, portadoras de enigmas e de profecias que povoam a cabeça do jovem – e eis que surge a figura de Deus como “único ator que não repete diariamente seus papeis”³, colaborando com a revelação das metamorfoses. Torna-se, então, um literato e não cessa de transfigurar objetos, lugares, mitos e pessoas com o olhar:

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assaltava sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida⁴.

¹ MENDES, Murilo. O olho precoce. In: _____. *A idade do serrote*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 163.

² Ibidem, p. 161.

³ Ibidem, p. 162.

⁴ Ibidem, p. 163.

Na impossibilidade de ler a poesia muriliana de outra maneira senão pela sua potencialidade visual, a decisão tomada é, por conseguinte, similar à do poeta, já que se baseia no incansavelmente “ver, rever, ver, rever”. Se tal atitude justifica a própria existência do poeta, ela igualmente foi capaz de oferecer motivação para preparar e escrever a tese. O resultado obtido é um complexo imagístico que configura uma zona indeterminada, repleta de bifurcações a apontar diferentes caminhos; tornando, desse modo, implacável o caráter proteico do trabalho.

A princípio, tentou-se desviar desse trajeto poliédrico, pelo risco de não responder às expectativas dos leitores contumazes às práticas tradicionais da escrita acadêmica. Todavia, ao escolher como texto de abertura para a tese uma crônica do período juvenil do autor, assinada com o pseudônimo De Medinacelli, fazia-se necessário focalizar uma série de questões fundamentais que ali estavam completamente embaralhadas. Sob o disfarce da máscara autoral, o texto reúne os seguintes temas: a atitude conservadora e caudatária a Anatole France, a defesa à religiosidade cristã, o descontentamento ao modernismo, o erotismo velado, a oposição entre popular e erudito, a rejeição ao ritmo brasileiro e a tensa relação com a dança.

A crônica do jornal *A Tarde* – primeiro espaço de publicação do poeta – versa sobre seu assombro no que concerne ao nascimento do maxixe nos salões de baile, possivelmente de Juiz Fora, sua cidade natal. O autor coloca em evidência não apenas o seu desprezo por um ritmo musical-coreográfico marcadamente popular, mas engendra um intrincado quadro temático pertinente à moderna literatura brasileira. Diante disso, o breve texto jornalístico perdia a função introdutória na tese para constituir um operador de ideias.

Mesmo com o abandono da pseudonímia e da postura anatóliana, que se circunscreve ao período da juventude e à formação intelectual e literária, alguns pontos ventilados na crônica não desaparecem: antes se metamorfoseiam e ganham outra roupagem na lavra muriliana. O ritmo, por exemplo, é um desses vetores de força que sofrem modificações no decorrer da trajetória de Murilo. Não sendo, pois, um elemento estático, encontra a cada empreitada escritural um novo ordenamento, ou melhor, uma nova “imagem de mundo” – nos termos de Octavio Paz – instaura-se na realidade criativa do poeta. É a partir dessas miradas rítmicas que os três capítulos da tese foram concebidos.

Capítulo 1 – “A dança é uma blasfêmia”. Se o jovem cronista mantinha uma escrita crepuscular, alinhada ainda aos escritores do *fin-de-siècle* e à louvação desmedida a Anatole France, o primeiro volume de poemas, financiado pelo pai e ganhador do *Prêmio Graça Aranha*, já dava mostras do talento do poeta estreante, que embarcava na rítmica das expressões populares brasileiras sem mais delongas. Empossado de um modernismo não gregário, o poeta passeia, ao seu bel prazer, pela agenda da Semana de 1922. O ritmo brasileiro, o folclore e o erotismo constituem as matérias do programa do movimento que o seduzem fortemente. Prova disso é que, além das composições que enfocam o lundu, o maxixe e o samba em *Poemas* (1930), o autor envereda-se para manifestações folclóricas como Bumba meu boi. Em *Bumba meu poeta*, que sai em 1932 na *Revista Nova*, Murilo transforma o bailado popular brasileiro do boi em texto dramático moderno, convocando para a teatralidade dialógica personagens alegóricas pertencentes a sua mitologia pessoal. Transfigurado em boi, o poeta morre e ressuscita, espelhando uma cena sacrificial antiga, tal qual envolve a ritualística relativa ao deus Dioniso, comumente associado ao bovino em suas mitologias.

O autor que experimenta em seu *métier* o erotismo dos corpos dançantes não é mais o cronista de província, mas o “poeta carioca”, como afirma Mário de Andrade em seu primeiro texto dedicado ao amigo juiz-forano. Se antes tentava encobrir o elemento erótico no conto anatóliano a partir do uso de um termo pouco conhecido para se referir à prostituta oriental – almeia –, o novíssimo poeta funda uma atmosfera de permissividade sexual, principalmente quando a palavra poética se aproxima dos ritmos populares urbanos, mais desobstruídos de censura e de repressão moral.

Entre as expressões musicais e coreográficas de rua na poesia muriliana, ligadas às populações mais marginalizadas da sociedade, sobressai o maxixe, nascido do cruzamento da polca europeia em contato com a musicalidade negra brasileira. A polca amaxixada se alastra nos principais bailes aristocráticos das cidades do país. O novo ritmo sincrético deixa a marca de *frisson* africanizado por onde passa, levando homens e mulheres a dançar buliçosamente.

Capítulo 2 – “La danse est une prière”. Apesar das dificuldades que se colocam para o gênero poesia com o *boom* do mercado editorial brasileiro nos anos de 1930, Murilo investe na construção de novas coletâneas poéticas, mesmo que só consiga publicá-las posteriormente. Entre os livros que escreve no decênio, destaca-se *A poesia em pânico*, lançado em 1938 graças ao seu próprio custeio. Os poemas inspirados no surrealismo, mas com liames no cristianismo católico – oriundos da recente conversão de

Murilo, ocorrido em 1934 –, impulsionam uma articulação entre o amor e o pânico, desencadeando a irrespirabilidade e o erotismo virulento dos versos. O autor de *Macunaíma* assevera em artigo homônimo que, embora apresente beleza e vigor, as composições se esquivam do ritmo e do artesanato da arte, além do “não raro mau gosto”⁵ no que tange à presença de imagens religiosas que rejeitam a universalidade, o que leva o crítico a considerar que “o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias”⁶.

Em uma paisagem regida por Eros, o poeta escreve, por exemplo, um hino religioso completamente profanado, cujo título é “Poema católico”⁷. A peça revela o politeísmo persistente na lírica muriliana, que dá vida a uma criatura híbrida, repleta de tensão sexual, denominada “Eros Kristus”. Em razão desse tipo de peça literária, o intérprete paulista aponta a inexistência de um artesanato artístico. Por mais paradoxal que possa parecer, o manejo da técnica composicional está presente na lavra do autor pela sua antitecnicidade. Ou seja, *A poesia em pânico* vai na contramão da técnica esperada para um literato que integra a moderna poesia brasileira, que segundo Mário se descuidou das imagens – pautadas em um sentimentalismo romântico – e da questão rítmica, suprimida na coletânea.

Ora, a bandeira da criação que Murilo hasteia está inebriada de êxtase e de liberdade, o que torna a suposta ausência de tecnicidade uma ousadia, um atrevimento de sua parte. Em um dos aforismos que compõem *O discípulo de Emaús* (1945), ele afirma: “A vida não é apenas um campo de observação e experiência técnica: é também um campo de improvisação, de fenômenos, prazeres e sensações antipráticos, de inesperadas metamorfoses, de audácia espiritual. Operemos a síntese da loucura.”⁸. Neste fragmento, o autor desvela signos que são governados pelo espírito de Baco, os quais interferem sobremaneira na sua existência. Não é novidade a presença de tal entidade sagrada na sua poética, haja vista a referência ao deus greco-romano no folgado popular por meio da figura do boi. Como praticante do exercício do ver, o poeta se libera das obrigações em torno das epistemologias artificiais, das erudições escolásticas e das técnicas coercitivas.

⁵ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1972, p. 47.

⁶ Ibidem, p. 47.

⁷ MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938, p. 41-43.

⁸ Idem. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 835.

É válido pontuar que o olho armado não diz respeito a uma práxis semelhante ao que é desenvolvido por algum pesquisador em trabalho de campo, visando analisar os indivíduos participantes de um determinado fenômeno. O investimento do poeta volta-se especialmente para ações pertencentes ao expediente báquico; não correspondente, assim, ao que Mário de Andrade compreende, sob o princípio do apolíneo, por artesanato da arte. Em todo caso, convém realçar que o autor juiz-forano não se esquivava em nenhum momento de Apolo em suas composições, pois tende a realizar uma aliança entre os princípios dionisíaco e apolíneo (engenho e arte), conforme declara em “Microdefinição do autor”: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] porque não separo Apolo de Dionísio⁹”.

Capítulo 3 – “Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas”. Depois da experimentação do amor e do pânico, Murilo se lança em outro ritmo, ou melhor, em outra imagem de mundo, manifesta na publicação de *As metamorfoses* em 1944. Trata-se de uma coletânea escrita no final dos anos de 1930, entre 1938-1941, editada pela recém-criada Livraria Ocidente no Rio de Janeiro. O livro traz como título uma das epifanias de Dioniso, assim como remonta a uma das epopeias cosmogônicas mais importantes da literatura ocidental. Com titulação homônima à obra de Ovídio, o conjunto poético de Murilo emula uma cosmogonia moderna, constituindo uma espécie de “rito geral” que culmina no encontro de matrizes mitológicas distintas, capazes de fomentar um verdadeiro panteão simbólico, que se furta a estabelecer quaisquer hierarquias.

Essa atitude muriliana de refundar um rito universal está na esteira do pensamento surrealista, que prescinde da separação de mitos, heróis, deuses e tempos mesmo que possuam diferentes naturezas e origens. Não existe constrangimento algum para o poeta em colocar, lado a lado, esferas sagradas ambivalentes nos versos; normaliza-se no livro uma justaposição transfiguradora entre o universo cristão e pagão. É nessa toada que José Guilherme Merquior concebe *As metamorfoses* como um espaço notadamente simbólico, em que o aspecto híbrido tem predominância. De acordo com o ensaísta, as composições estão sob a égide da “poética do visionário”: “[...] o mundo visionário é vivamente dinâmico. Heterogêneo, aí se chocam vários elementos contraditórios, num procedimento

⁹ Idem. Microdefinição do autor. In: _____. *Poliedro*: Roma 1965/66. Posfácio Júlio Castañón. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 9.

dialético jamais reduzido à imobilidade. Nenhuma situação é fixa; nenhuma se exime de ser envolvida pelo processo.¹⁰”

Esse dinamismo exposto por Merquior converge para a epopeia ovidiana, que se constitui como um grande poema contínuo ininterrupto ou, nos termos latinos, um *perpetuum carmen*¹¹. O pesquisador Raimundo Carvalho, na tradução ainda em curso das *Metamorfoses*, não deixa escapar o aspecto móbil que se organiza na obra, cujo movimento de transformação permanece incessante. Notabiliza-se, na verdade, um mosaico de cantos, provenientes das mais diversas narrativas do mundo antigo. Os primeiros versos do próêmio assinalam tanto a feição metamórfica das corporeidades quanto a dimensão totalizante que subjaz os cantos-episódios coligidos pelo latino:

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos
mudadas. Deuses, já que as mudastes também,
inspirai-me a empresa e, da origem do mundo
ao meu tempo, guiai este canto perpétuo¹².

Como um aedo, Murilo Mendes impregna-se do propósito de Ovídio para também criar o seu mosaico de cantos; simulando, nesse sentido, a estrutura dinâmica que justapõe, em único poema, uma coleção de mitos, sejam eles antigos e modernos, de origem cristã ou pagã. Com o seu olho armado, o poeta juiz-forano tenha suspeitado que o escritor latino é um surrealista *avant la lettre*. De fato, localiza-se na epopeia antiga procedimentos que remetem à montagem poética própria das intervenções surrealistas, como a fotomontagem.

Italo Calvino, ao abordar a lição “visibilidade” nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*, reforça que uma das operações mentais que o homem efetua é análoga ao que acontece na linguagem cinematográfica, uma vez que o filme é “o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma¹³”. Dessa maneira, desempenhando o papel de diretor e de montador de uma película,

¹⁰ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mende ou a poética do visionário. In: _____. Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 79.

¹¹ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue, tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, p. 42.

¹² CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Tradução das *Metamorfoses* de Ovídio – Relatório final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como trabalho de conclusão de doutoramento. Supervisor: João Angelo Oliva Neto, 2010, p. 39. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/> (VerVe, Verbum Vertere – Estudos de Poética, Tradução e História da Tradução de Textos Latinos e Gregos, da FFLCH-DLCV-USP). Acesso em: 20 jan. 2019.

¹³ CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 99.

engendra-se em todos os seres uma espécie de “‘cinema mental’ da imaginação ¹⁴” que “sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema¹⁵”. Habita, pois, dentro do humano um filme interminável. Nesse direção, é possível entrever que o escritor latino cumpre em sua epopeia um processo equivalente ao do cinematógrafo tanto por conter o fluxo e o movimento de sucessão das imagens como pelos cortes e pela colagem que executa. Murilo e Ovídio são, portanto, dois cineastas da literatura!

Projetam-se n’*As metamorfoses* questões que o autor já anunciava no livro de estreia, como a questão do ritmo musical. A despeito do título ser dedicado a Mozart, os críticos que receberam o volume indicam que há um nítido afastamento da melopeia nas composições, o que não significa dizer que a música seja excluída deste universo lírico. O crítico Lauro Escorel, em texto escrito à época do lançamento do volume, explica de que maneira o poeta conquista a musicalidade; abandonando, é claro, as vias tradicionais:

A musicalidade, porém, do poeta Murilo Mendes, não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal: ela é, antes, uma atmosfera anímica, que confere uma qualidade singular à sua visão do mundo. *É a música, de fato, que alimenta a imaginação do poeta, abrindo-lhe perspectivas super-reais, enriquecendo-o de visões oníricas, tornando-o sensível às confidências do invisível e animando-o a lançar-se à livre aventura da recriação poética do mundo. As suas evocações líricas são frequentemente evocações de sonhos vividos em vigília, sob o poder encantatório da sugestão musical*¹⁶.

A musicalidade anímica e cosmogônica de Murilo que se delinea n’*As metamorfoses* reflete as modificações que a linguagem musical sofre a partir do século XX, período marcado por uma reconfiguração sonora, em que pululam no seu gramofone figuras como Stravinski, Satie, Shöenberg, Alban Berg, além do *jazz-band*. Aliás, é exatamente tal elenco musical que perfaz os seus versos, conforme o poeta declara no depoimento “A poesia e o nosso tempo”, publicado em 1959 no *Jornal do Brasil*. Cabe ressaltar que não é apenas a entrada de novos compositores que alteram o cenário musical sobretudo europeu: as ondas sonoras são contaminadas pelos ruídos ensurdecedores dos conflitos bélicos internacionais que emudeceram os homens. Paulatinamente, abre-se espaço para a entrada de sons que permaneciam sequestrados ou abafados na sociedade

¹⁴ Ibidem, p. 99.

¹⁵ Ibidem, p. 99.

¹⁶ ESCOREL, Lauro. *As metamorfoses*. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 132, grifo nosso.

ocidental, como aqueles ligados ao mundo modal, vivamente ruidoso, primitivo e ritualístico.

De todo modo, é diante desse estado da arte musical que ocorre a escritura d’*As metamorfoses*. A especificidade do autor em relação ao tipo de musicalidade eleita para integrar sua poética concorre com as novas tendências que registram uma suposta desmusicalização. A textura dessas composições – sincopadas, dodecafônicas e improvisadas – não coincide com a sensibilidade dos ouvidos até então habituados com a harmonia e a simetria.

A redescoberta musical do poeta reverbera também na sua aproximação com os Bailados Russos, principalmente com o bailarino Vaslav Nijinski, “biografema¹⁷” implicado na sua vida desde a adolescência, já que o impulsiona a fugir do colégio interno para assistir, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1917, à turnê da famosa *troupe*. O grupo de bailarinos dirigido por Serge Diaghilev fomenta a junção das artes em seus espetáculos, numa tentativa de reunir semioticamente diferentes linguagens, novidade esta que revoluciona a dança. Ademais, as coreografias da companhia apresentam uma espécie de incursão surrealista, pois identifica-se ali uma sondagem de aspectos que sugerem uma ligação com a vanguarda capitaneada por Breton, a saber: “a presença da distorção e da abstração, independentes da organização formal do movimento, resultando em criações ilógicas e fantasiosas; e a distorção da realidade no desvio utilitário das coisas de seu ambiente usual, criando um impacto do absurdo, do onírico e do inesperado.¹⁸”.

Em suma, devido ao encontro dos versos desmusicalizados pela recodificação da música moderna com a dança abstrata e surreal de Nijinski, Murilo Mendes consegue empreender seu movimento poético e metamórfico em busca de novas orquestrações imagéticas.

¹⁷ Trata-se de uma noção articulada por Roland Barthes em que a narrativa de uma vida não está no recolhimento da história total do sujeito, mas na dispersão de eventos que potencializem uma escritura da vida, compartilhada entre o biógrafo e o biografado. Nas palavras Barthes: “[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, alguns gostos, a algumas inflexões, digamos ‘biografemas’” (BARTHES, Roland. Prefácio. In: _____. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVII).

¹⁸ SILVA, Soraia Maria da. O surrealismo e a dança. In: GUINSBURG, J; LEIRNER (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 406 (Coleção Stylos; 13).

CAPÍTULO 1 – “A DANÇA É UMA BLASFÊMIA”

De abril de 1920 a julho de 1921, o jovem Murilo Mendes assina, ao lado de outros colaboradores, a coluna “Chronicas mundanas” do jornal *A Tarde*, de sua cidade natal, a mineira Juiz de Fora. Na edição de 23 de novembro de 1920, sob o pseudônimo De Medinacelli, publica um texto que aborda o despontar do maxixe, possivelmente nos salões de baile juiz-foranos:

Quando o mago e o eunuco que acompanham, no conto de Anatole, o rei Balthasar, na sua viagem através de países mornos e silenciosos, chegaram aos muros da cidade onde Balkis reinava, divisaram ao longe almeias que dançavam harmoniosamente, o corpo cadenciado, num ritmo perfeito. E o mago disse então: ‘La danse est une prière’.

Como estamos longe desse luminoso tempo em que a dança era uma arte, em que as criaturas humanas sentiam-se, desde a infância, atraídas pela beleza! Apesar de ser um filho do século, e de adorar as deliciosas liberdades que ele me concede, sinto-me entristecido quando vou a um salão de baile. É que reconheço ali a completa falta de medida e harmonia que constitui a amabilidade das coisas. Os pares enlaçam-se e têm atitudes grotescas de palhaços; as meninas lânguidas requebram-se exageradamente, e a alegria reina na sala. É a plena orgia, o deboche, a falta de distinção e viva o século vinte, vivam os homens que sabem dançar o maxixe...

Recordo-me então da imagem de Anatole, e, por mais audaciosa que seja a metáfora, exclamo: ‘A dança é uma blasfêmia...’

O nosso tempo matou a beleza da vida. Para os homens de hoje, a vida é um bom charuto, piqueniques de vez em quando, regabofes, e adoração do *ragtime*. Que me tratem de bárbaro ou de ingênuo, eu sorrirei. Compreendo perfeitamente o espírito ao nosso século... Por maiores que sejam as liberdades que a civilização lhe concede, todo o homem mais ou menos fino e inteligente deve conservar uma parcela de harmonia, sem a qual tudo é grosseiro. Por que não cultivar a dança com mais distinção de maneiras?

Anatole France, quando for a algum salão de Paris, em que reina o *cancan*, lembrar-se-á com amargura, da sua imagem maravilhosa, e sorrirá com ironia. Ouço-o que diz: ‘Como eu recordo com saudade os antigos, que faziam da dança e do menor gesto dos humanos, uma bela obra d’arte... Mas é verdade que eu sou velho louco: vocês tem razão’... Entretanto, e felizmente para nós, a beleza antiga não desapareceu.

Ela revive nos gestos e nas atitudes das crianças e das mulheres que recebem diariamente, nos terraços de uma vila perto de Paris, as nobres lições de Isadora Duncan, e que nos fazem repetir com fervor a sentença do mestre incomparável: ‘La danse est une prière’¹⁹...

¹⁹ Na transladação da crônica muriliana para a tese, atualizou-se a ortografia, segundo as normas vigentes e, quando necessário, efetuou-se a correção de erros tipográficos. No volume que reúne os textos, figura-se desacertos na transcrição que foram por mim corrigidos (MENDES, Murilo. *Chronicas mundanas e outras crônicas*. Organização de Teresinha Vânia Zimbrão da Silva. Juiz de Fora: UFJF, 2004, p. 176).

O nome De Medinacelli faz referência direta a um município espanhol, de origem romana, pertencente à província de Sória, comunidade autónoma de Castela e Leão. O uso do pseudônimo, que perfaz a maioria dos textos da coluna, remonta à forte ligação de Murilo Mendes com a Espanha²⁰, mas também acentua o fato da nomeação fictícia dar corpo e voz a um autor que, aos dezenove anos, traveste-se de conservador no tratamento das manifestações artísticas e culturais brasileiras do início do século XX.

O fenômeno da pseudonímia, estando atrelado à instância autoral, demarca “o lugar instável em que se articulam texto e sociedade²¹”, conforme afirma Dominique Maingueneau. Ou seja, ao adotar um “nome falso” para assinar os textos da coluna, Murilo consegue congrega, muitas vezes em falsete, interesses pessoais e coletivos, na medida em que se coloca como porta-voz da aristocracia juiz-forana por concretizar o pensamento dela em suas crônicas. O expediente do pseudônimo “esconde” a vida do indivíduo que está por trás da máscara, separando-o, dessa forma, dos conteúdos convocados no texto. A dissimulação funciona, no caso, como uma rota alternativa, como “uma intersecção e uma fronteira, que constitui uma espécie de rotatória (*échangeur*)²²”. Mais do que promover um estratagema autoral, o pseudônimo deflagra o próprio fazer-literário, uma vez que seu uso coloca em funcionamento a criatividade do escritor. É sobretudo no campo da literatura, de acordo com Gérard Genette, que predomina a prática do pseudonimato:

²⁰ Ricardo Souza de Carvalho assinala o vínculo de Murilo Mendes com a Espanha e com a identidade ibérica: “Ao que tudo indica, Murilo já possuía uma relação íntima com a Espanha muito antes de conhecê-la. Dizia que um remoto antepassado seu carregava o sobrenome Medinaceli, hipotético local de nascimento do autor anônimo do *Poema de Mio Cid*. Em 1920 assinava a coluna ‘Chronica Mundana’ do jornal *A Tarde* de Juiz de Fora com o pseudônimo ‘De Medinacelli’. Mais tarde, Manuel Bandeira, no poema ‘Saudação a Murilo Mendes’, acabou incorporando o ilustre desconhecido sobrenome: ‘Murilo Medina Celi Monteiro Mendes’. Sua possível ascendência espanhola não deixou apenas um sobrenome, mas também certa ‘herança espiritual’, como registrou em ‘Mapa’, do livro de estreia *Poemas* (1930): ‘Estou com meus antepassados, me balanço em arenas espanholas, / é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários’. [...] Apesar da formação francesa predominante, Murilo teria estudado o espanhol, algo extravagante para um intelectual brasileiro da década de 20. [...] Os amigos começavam a perceber a fascinação: Ismael Nery, no quadro *A espanhola* (1923), representa uma moça com mantilha e expressão austera, e ao fundo, à direita, a cabeça de Murilo. Ao longo da obra, deixou alguns rastros da Espanha.” (CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 31-32).

²¹ MAINGUENEAU, Dominique. Autoralidade e pseudonímia. Tradução Sírio Possenti. *Revista da Abralín*, v. 15, n. 2, jul./dez. 2016, p. 107. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/47886/28821>. Consulta em: 22 jan. 2019.

²² *Ibidem*, p. 107.

[...] o gosto da máscara e do espelho, o exibicionismo desviado, o histrionismo controlado, tudo isso se junta no pseudônimo ao prazer da invenção, do empréstimo, da *metamorfose verbal*, do feticismo onomástico. Claro está que o pseudônimo já é uma atividade poética, e algo como uma obra. *Se você sabe mudar de nome, sabe escrever*²³.

Assim, a partir da máscara da pseudonímia, Murilo exhibe-se como fruto do seu tempo e prova disso se dá pela forte presença de Anatole France em sua crônica, o que permite associá-lo, em companhia de outros letrados da República Velha (1889-1930), ao grupo dos intelectuais “anatolianos”²⁴, para usar o termo cunhado por Sergio Miceli. Nota-se uma verdadeira apropriação do escritor francês, a ponto de contrapor negativamente a dança brasileira à literatura deste último e à vida social francesa da época; como quando focaliza Isadora Duncan, bailarina e coreógrafa norte-americana, que faz enorme estrondo nos circuitos de dança parisienses do segundo decênio de 1900. Além desse espírito anatoliano, o cronista registra, ainda que a contragosto, o nascimento de novos ritmos musical-coreográficos (maxixe e *ragtime*) e a efervescência do salão de baile, importante espaço de sociabilidade do período.

Acerca desses escritos cronísticos, cumpre realçar que as páginas do diário d’*A Tarde* acolhem as primeiras incursões literárias de Murilo Mendes e, por consequência, as primeiras filiações artísticas que pautam sua formação intelectual, as quais, por sua vez, reverberam na produção do autor naquele período. Em 15 de abril de 1920, valendo-se da assinatura “M. M. M”, iniciais²⁵ de Murilo Monteiro Mendes, seu nome completo

²³ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 53, grifo nosso (Artes do livro: 7).

²⁴ Em seu “Estudo clínico dos anatolianos”, Sergio Miceli elucida que a galomania e a monumentalização de Anatole France configuram-se aspectos basilares desse grupo: “No caso dos ‘anatolianos’, a marca da literatura francesa, em especial de seus expoentes mais mundanos, bem como a importação de novos gêneros afrancesados e o efeito de fascinação que Paris provocava, tudo isso era produto da inversão simbólica de sua posição objetiva: assalariados da grande imprensa não dispõem mais das condições necessárias à elaboração de uma obra ‘pessoal’ que seja a ‘criação’ única de um produtor individual; de outro lado, o próprio estado do campo não permite que eles se liberem das determinações políticas mais palpáveis e mais brutais não podendo ajustar-se de todo a nenhum dos modelos de excelência intelectual, permanecem a meio caminho entre os modelos fornecidos pela geração de 1870 e aqueles oferecidos pela vanguarda europeia da época, aos quais acabam por renunciar, pois não dispõem do capital cultural necessário, a fim de proceder à sua importação. Anatole France representa o modelo intelectual ao qual se referem de modo mais insistente tais letrados [...] Os ‘anatolianos’ ficarão sempre caudatários, tanto em suas práticas profissionais como em todas as tomadas de posição estéticas e políticas, do ‘atraso’ que tal ‘escolha’ implica, se a compararmos à ‘escolha’ que os modernistas farão alguns anos mais tarde, qual seja, a de se tornarem os importadores do programa estético, ético e político das vanguardas europeias.” (MICELI, Sergio. Poder, sexo e letras República Velha (Estudo clínico dos anatolianos). In: _____. *Intelectuais à brasileira*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 60).

²⁵ De acordo com Mello Nóbrega, o uso das iniciais nas assinaturas dos textos pode ser designado pelo termo “inicialismo”: “Assinam os autores suas obras, muitas vezes, apenas com letras tomadas a seus próprios nomes, recurso disfarçador que Pierquin de Gembloux denominou *initialisme*, expressão adotada por bibliógrafos ingleses (*initialism*) e que também perfilhamos, vernaculizada, à falta de melhor (MELLO,

de cartório, o autor publica, com apenas dezoito anos, o primeiro trabalho até então conhecido. Trata-se de “O poema de Maria”, poema em prosa em devoção à Maria, figura feminina que encena a própria poesia²⁶.

A despeito do uso do nome civil reduzido no poema em prosa, a maior parte dos textos escritos para *A Tarde* guarda a assinatura De Medinacelli. Todavia, como o periódico comporta as produções juvenis do escritor, a coluna “Chronicas Mundanas” serve como ambiente propício para o desenvolvimento dos seus exercícios literários, o que explica a prática do pseudonimato, combinando-se, mesmo que em menor escala, à do emprego das iniciais um pouco mais desenvolvidas (M.M. Mendes). Para Philippe Lejeune, o emprego do pseudônimo literário relaciona-se com os escritos que são colocados à parte da produção autoral²⁷, justamente por figurarem como ocasionais, de circunstância. Por isso, o ensaísta francês apreende que a utilização do procedimento não é um falseamento:

O pseudônimo é um nome de *autor*. Não é exatamente um nome falso, mas um nome de pena, um segundo nome, exatamente como aquele que uma freira adota ao ser ordenada. É certo que o emprego do pseudônimo pode, às vezes, encobrir um embuste ou ser imposto pela discricção: mas trata-se, na maioria das vezes, de produções isoladas, e quase nunca de uma obra que se apresenta como a autobiografia de *um autor*. Os pseudônimos literários não são, em geral, nem mistérios, nem mistificações: o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada²⁸.

Nóbrega. *Ocultação e disfarce de autoria*; do anonimato ao nome literário. Fortaleza: Edições UFC, 1981, p. 106.).

²⁶ Em entrevista ao jornalista Homero Senna em 1945, quando indagado sobre a publicação literária, Murilo faz referência ao “Poema de Maria”: “Num jornal de Juiz de Fora intitulado *A Tarde*. Era uma espécie de poema em prosa, mas confesso que não experimentei a menor sensação ao vê-lo impresso. Deixou-me absolutamente frio.” (SENNA, Homero. Lição de poesia. In: _____. *República das letras*: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Univap, 1996, p. 253).

²⁷ Convém lembrar que Mário de Andrade, apresentando uma estratégia semelhante à de Murilo Mendes, publica seu primeiro livro *Há uma gota de sangue em casa poema*, em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral. Esta coletânea de poemas sobre a Primeira Guerra Mundial, que possui dicção parnasiana e perspectiva pacifista, é incorporada mais tarde ao volume *Obra imatura*, lançada postumamente em 1960, no primeiro volume das *Obras completas*. A ideia da publicação reside na reunião dos livros que o escritor considerou menos amadurecidos esteticamente, aqueles que permaneceram “verdes”, conforme confidenciou em carta a Dantas Mota ao se referir a um dos títulos que compõem o conjunto, cuja formação é tríplice: *Há uma gota de sangue em cada poema*, *A escrava que não é Isaura*: *discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, de 1925, e *Primeiro andar*, de 1926.

²⁸ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte Editora UFMG, 2008, p. 24, grifo do autor (Coleção Humanitas).

Cabe registrar que nos escritos do colunista De Medinacelli divulgam-se também eventos miúdos da província mineira, como o aniversário de cidadãos ilustres²⁹, revelando-se o autor um verdadeiro cronista de costumes. No que tange à escritura desses textos, Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, organizadora do volume da cronística de juventude de Murilo, classifica-a como uma “prosa crepuscular”:

Trata-se do que denominaríamos de ‘prosa crepuscular’, caracterizada, sobretudo, pelo uso frequentemente expletivo da metáfora e pelo convencionalismo da introspecção. Contudo, se as características de certo pré-modernismo são explícitas em algumas crônicas [...] o que se entrevê é o futuro escritor modernista, cultivador de aforismos³⁰.

Por certo, esses textos preservam uma redundância metafórica, bem como uma reflexão interiorizada, com traços que permitem inseri-los num limiar entre uma escritura pré-moderna, com ares decadentistas, e a moderna. Diferindo da posição da estudiosa, que vê nesses escritos o “futuro escritor modernista”, Júlio Castañon Guimarães explana que os “textos de estreia não permitem entrever o trabalho futuro do poeta; estavam presos a um modelo de crônica social *fin-de-siècle* com resquícios simbolistas.³¹” Não obstante, o crítico pondera que certa atenção dirigida à cultura e ao cultivo dos aforismos em algumas das crônicas trazem “um remoto antecedente para elementos de força na produção posterior do poeta³²”.

De todo modo, a crônica transcrita imprime uma espécie de entre-lugar do autor. Não escapam ao seu olhar as mudanças que pululam em sua cidade, as quais acompanham o processo de modernização do país³³ e acabam por projetar transformações na vida

²⁹ Ao final da crônica transcrita, De Medinacelli encarna o colunista social provinciano. O autor parabeniza enfaticamente, pelo aniversário, uma das personalidades da aristocracia juiz-forana: “Fez anos ontem a gentilíssima senhorita Vera Murgel, dileta filha do exmo. Sr. Coronel Leopoldo Murgel, diretor do Banco de Crédito Real. Figura das mais brilhantes e queridas da nossa sociedade, onde fulguram a sua graça, a sua inteligência e a sua distinção, a encantadora aniversariante recebeu aluvião de cumprimentos, aos quais juntamos respeitosamente os nossos, embora tardiamente.” (MENDES, Murilo. *Chronicas mundanas e outras crônicas*, p. 176-177).

³⁰ SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da. Crônicas da província. In: MENDES, Murilo. *Chronicas mundanas e outras crônicas*, p. 134.

³¹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. Murilo Mendes em periódicos. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 9, n. 14, agosto, 2001, p. 33.

³² Ibidem, p. 33.

³³ Em ensaio dedicado à ligação Juiz de Fora com as letras e as artes, José Alberto Pinho Neves acentua o aspecto econômico da cidade que lhe permitiu alavancar importância no Estado de Minas Gerais entre o século XIX e XX: “O comércio da cidade, em franco crescimento, era considerado o mais ativo do Estado de Minas, enquanto indústria, representada por uma diversidade fabril que suspira não só no comércio interno, mas também o restante do estado, o Rio de Janeiro e outros, prosperam a partir da implantação da energia elétrica, o que faria Juiz de Fora ostentar, numa alusão perceptível à cidade inglesa famosa por suas numerosas fábricas, o título de Manchester Mineira. [...] O crescimento econômico, consequência do êxito industrial e comercial, máxime das operações do café, impulsionou novos negócios na cidade, que

artística do local. Ao mesmo tempo que arrebenta em sua pena o desprezo pelo maxixe – dança popular brasileira que começa a ocupar ambientes mais elitizados no final do XIX –, De Medinacelli afirma que o século XX instaura as liberdades individuais. Essa declaração sugere que houve uma alteração no cenário artístico-cultural, já que ocorre a valorização das expressões nacionais em detrimento das europeias que vigoravam até então no país.

Apesar da abordagem de aspectos relativos a uma onda modernizante e progressista em Juiz de Fora, coexiste no autor uma incontornável atitude anatoliana, comportamento que se coaduna ao de Carlos Drummond de Andrade, antes da “conversão” ao programa modernista brasileiro. Essa virada merece ser esclarecida, já que Mário de Andrade desempenha um papel fundamental para persuadir o poeta de Itabira sobre a incorporação das tendências estéticas mobilizadas pelo modernismo e, por conseguinte, afastá-lo de uma percepção decadente da arte, do Brasil, da vida e do mundo. Nas tratativas iniciais entre ambos, sucedidas por meio de cartas, o escritor paulista marca um posicionamento contrário às ideias de Anatole. É já na primeira delas que se localiza a menção inicial ao escritor francês. De Belo Horizonte, Drummond começa o contato epistolar em 28 de outubro de 1924:

Prezado Mário de Andrade

Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. Para isso utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos. Dois méritos: é curto e ‘fala mal’ do senhor Anatole France (Aliás, Anatole France é um velho vício dos brasileiros, e meu também.)

Li uma excelente carta que você enviou ao meu amigo Martins de Almeida. Quanta verdade nas suas ideias! E quanta força desabusada! Estou convencido que a questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual. Ou por outra: é preciso convencer-se a gente de eu *é* brasileiro! E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma

experenciou o enfraquecimento mercantil ocasionado pela mudança da capital, em 1897, para Belo Horizonte. [...] o escritor Artur de Azevedo, em setembro de 1907, constata a significativa evolução comercial e industrial da cidade. Naquele momento, a capital intelectual de Minas, já não é a princesa, mas a rainha do Paraibuna.” (NEVES, José Alberto Pinho. Uma Juiz de Fora sob o desígnio da memória: notas sobre a cidade e Literatura. In: MIRANDA, Sonia Regina et. al. Cidade, memória, educação. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013, p. 251-253).

originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. Aliás, você disso melhor do que eu³⁴.

Confere-se no excerto o principiar de uma amizade. Após ter conhecido Mário em companhia da caravana modernista que excursionava pelas cidades históricas de Minas Gerais³⁵, o jovem Carlos – como subterfúgio para se aproximar do escritor paulista, que na época já se fazia grande pela liderança do movimento modernista e presença constante nos periódicos – anexa à carta seu artigo “Anatole France”³⁶, escrito por ocasião da morte do autor francês em 1924. O poeta mineiro expressa que “fala mal” do acadêmico em seu texto, todavia não consegue suprimir a importância que ele desperta: “é um velho vício dos brasileiros, e meu também”.

A resposta definitiva de Mário de Andrade sobre Anatole veio apenas na quarta missiva, sem data. Através de uma escritura bastante contundente, o autor de *Macunaíma* identifica e explicita o porquê da influência anatoliana entre os moços de sua geração. Embora se dirija a Drummond, Murilo poderia ocupar o lugar de destinatário da carta sem perda alguma:

‘Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida.’ Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente ter vergonha das atitudes francas, práticas, vitais. Anatole é uma decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não podia ir mais pra diante. Tem tudo que é decadência nele. Perfeição formal. Pessimismo diletante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. Dúvida passiva porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. Fez literatura e nada mais. E agiu dessa maneira com que você mesmo se confessa atingido: escangalhou os pobres moços fazendo deles um gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando se vale a pena qualquer coisa, duvidando da felicidade, duvidando do amor, duvidando da fé, duvidando da esperança, sem esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho-da-puta fez. Foi grande? Foi. Foi talvez mesmo genial nalgumas páginas. Pouquinhos, graças a Deus. Foi elegante, fino e sutil? Foi, foi, foi. Mas também foi filha-da-puta, porque as grandezas que engendrou não bastam para pagar um só dos males que fez. Você diz que ele ensinou

³⁴ SANTIAGO, Silviano (Prefácio e notas); FROTA, Lélia Coelho. (Org. e pesquisa iconográfica). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago e Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 40, grifo do autor.

³⁵ Sobre a caravana modernista, ver: AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 1997.

³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Anatole France. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 26 de outubro de 1924.

você a *não ser exigente com a vida*... Como isso! se você se confessa um inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros. O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de fôrma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem. Representou a sua época. Não foi um passadista. Mas a nossa época, a sua época, Drummond, não é a época dele, e foi e é outros gatunos da laia dele que roubaram a você as riquezas da felicidade, que só pode existir nesta terra pela adaptação, pela correspondência, pelo equilíbrio. Ele não é passadista, mas se você tiver as ideias dele, será um horroroso, ridículo passadista. Mas tudo passa, Drummond, você vai ver. Um pouco de paciência, um pouco de raciocínio, um pouco mais de farra vital, muito menos literatura, mudar um hábito antigo e então você me dirá se foi injusto ou se ficou muito aquém de toda a maldade e insulto que esse homem merecia de você³⁷.

Nesse longo trecho, o modernista aponta, com veemência, sua aversão a Anatole³⁸. Para ele, o pensamento do acadêmico interfere na inteligência dos rapazes, já que os impele a conservar uma ideia de literatura e de conhecimento que se realiza de maneira livresca, não experimentada no corpo (na “farra vital”) e, portanto, não implicada com a realidade: “nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem”. A crítica mariodeandradiana reincide também sobre o “desprezo pelo Brasil e os brasileiros” que Drummond confessa sentir. Esse desdém é partilhado igualmente por Murilo Mendes, ao se reportar ao maxixe em sua crônica. Para Mário, o distanciamento da mocidade brasileira em relação à própria terra se dá como consequência devastadora

³⁷ SANTIAGO, Silviano (Prefácio e notas); FROTA, Lélia Coelho. (Org. e pesquisa iconográfica). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*, p. 67-68.

³⁸ O autor de *Macunaíma* não é o único intelectual brasileiro que se distancia de qualquer veneração ao famoso acadêmico francês. O rio-grandense Augusto Meyer, em seu ensaio demolidor “Sobre Anatole France”, expõe equivalente posição, conforme se observa no trecho: “Tempo houve em que sentimos a necessidade de reagir contra a admiração descomedida que a obra de Anatole France ateou, como fogo no palheiro, entre os homens da nossa geração. Pois, se ele mesmo dera o exemplo da medida... Sei dizer que era um feitiço, uma coqueluche, uma deliciosa peste o anatolismo. Todo mundo usava então no cocoruto das ideias um barrete de vovô irônico; mal o amigo mais escanhado abria a boca para falar, crescia-lhe do queixo uma barbicha de fauno, e deslizavam todas as frases com uma cautela fofa de pantufas pisando em tapete. Meninos de quinze anos, ainda cheirando a cueiros, lançavam sobre o vasto mundo um olhar desiludido e, entre dois gestos displicentes, citavam Pirro; senhoras respeitáveis, pondo uma insídia de serpe nas suas graças maduras, aludiam discretamente ao *Jardim de Epicuro*, esse evangelho da ironia e da piedade. É impossível, porém, queimar incenso todos os dias aos pés do mesmo ídolo, sem enjoar o cheiro do incenso. A paixão literária está sujeita à lei de intermitência que governa o fluxo e refluxo das paixões humanas. Mais cedo ou mais tarde, todos os namorados se arrependem, todos os excessos voltam ao caminho do meio termo, que não sei se é o caminho da sabedoria, mas fatalmente será a estrada real dos arrependidos. No caso de Anatole France, começou a reação com o livro de Brousson, em que o mestre aparecia aos olhos atônitos dos seus admiradores como um Voltaire-mirim, cheio de perfídias caducas e anedotas de velhote frascário. Que espanto para o bom Souday! Esperava-se um retrato e saía uma caricatura; talvez sem querer, mas que terrível criatura!” (MEYER, Augusto. Sobre Anatole France. In: _____. *Preto & Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro-MEC, 1971, p. 83-84).

dos ideais anatólios cravados nas jovens cabeças. Essa aversão, de natureza erudita, mas vazia, manifesta-se diante de tudo que está ligado ao país, todos os fenômenos, sejam eles sociais e/ ou artísticos. Frente a esse quadro, é explicável a posição perfurante de Mário de Andrade ao que concerne os supostos aprendizados anatólios pelos quais Drummond revela gratidão em sua missiva.

Como é notável, o autor de *Macunaíma* produz uma pungente avaliação sobre o pensamento anatólio. No entanto, faz-se necessário depreender como se consolida a importância do escritor francês na vida intelectual brasileira. Jacques Anatole François Thibault (1844-1924) representa, na historiografia literária, uma das personalidades de maior relevo da primeira metade do século XX no Brasil e em outros países da América do Sul. Artistas e intelectuais brasileiros o consideram uma celebridade do mundo das letras, e prova disso se dá pelo convite que é feito ao francês pelo Ministro das Relações Exteriores, o barão Rio Branco, para ministrar conferências em 1909, como parte do programa de política cultural que visava sobretudo à internacionalização do Brasil, segundo pontifica Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900*³⁹. Apesar de o relato do historiador sublinhar que a chegada de Anatole não tenha repercutido com pujança na cena intelectual carioca e paulistana, a sua visita e de outros estrangeiros contribuíram, de alguma maneira, com o projeto encabeçado pelo barão Rio Branco na República Velha:

A política cultural do barão processava-se, ativamente, tanto no plano interno, como no externo. Com a transformação da capital, a extinção da febre amarela, era preciso atrair figuras ilustres ao Brasil, para que fossem lá fora transmitir impressões favoráveis a nosso respeito. Essa época dos intelectuais no Itamarati foi aquela em que hospedamos alguns dos maiores vultos da cultura europeia, empenhando-se o ministro em fazê-los levar as melhores recordações do país⁴⁰.

Não por acaso, Anatole repercute nos escritos de juventude de Murilo, pois, sendo cronista de uma província em desenvolvimento, ele remonta a figura de um intelectual distinto, com legitimidade dentro e fora do Brasil. Em pelo menos dois eventos de

³⁹ De acordo com Brito Broca: “A 17 de maio de 1909 ancorava no Rio o navio *Amazon*, trazendo a bordo, como mensageiro da latinidade, o próprio Anatole France, que se destinava a Buenos Aires e a Montevideú, devendo, somente na volta, visitar o Brasil. [...] A 22 de julho, de regresso de Buenos Aires, o escritor aportava novamente no Rio, agora para permanecer uma semana e proferir duas conferências. “Le positivisme et la paix du monde” e “Le christianisme avant et après Jésus”. [...] No dia 4 de agosto, Anatole, acompanhado por Pierre Calmette e José Veríssimo, embarcava para São Paulo.” (BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 230 e 233-234).

⁴⁰ Ibidem, p. 218.

repercussão planetária, o francês é lembrado. No famoso caso que envolveu o Alfred Dreyfus na última década de 1800, capitão judeu acusado injustamente, por motivações antissemitas, de alta traição à pátria francesa. Anatole France e outros escritores, como Marcel Proust, Émile Zola e Rui Barbosa⁴¹, defenderam publicamente o capitão. O outro acontecimento relevante é quando a Academia Sueca concede, em 1921, o Prêmio Nobel de Literatura ao escritor pelo conjunto de sua obra, “em reconhecimento de suas brilhantes realizações literárias, caracterizadas como são por uma nobreza de estilo, uma profunda simpatia humana, graça e um verdadeiro temperamento gaulês⁴².”

A menção ao conto “Balthazar”, de Anatole France, na crônica de Murilo manifesta ambivalências e pontos de inflexão tanto na cosmovisão quanto na poética do autor. O cotejo entre a crônica de um e o conto de outro pode auxiliar na elucidação de aspectos literários que se comportam como uma filigrana cifrada.

Em “Balthazar”, narra-se a história da transfiguração de um homem em mago. Mesclando temática erótica-amorosa e hagiografia, a trama mistura-se ao relato bíblico do nascimento de Jesus. O rei Balthazar da Etiópia integra, ao lado de dois reis-magos, Gaspar e Melchior, a caravana que faz a primeira visita ao menino Jesus que acabara de nascer num estábulo em Belém da Galileia. Como forma de sublimar sua arrebatadora paixão à Balkis, a rainha de Sabá, Balthazar vive uma experiência mística; após dedicação profunda à magia e à astrologia, converte-se em mago. Imbuído por uma estrela brilhante, o rei etíope vai ao encontro do menino Jesus para adorá-lo e presenteá-lo com uma porção de mirra. No caminho de Belém, ele se depara com os dois magos que também seguiam a orientação estelar para chegarem a Jesus. Da mesma maneira que Balthazar, esses homens haviam vencido um determinado vício que lhes permitiu ouvir a estrela. O mago Balthazar revela aos dois sacerdotes que havia vencido a luxúria⁴³, o que lhe permitiu

⁴¹ A editora Hedra coligiu os artigos jornalísticos escritos por Émile Zola e Rui Barbosa em defesa do capitão Dreyfus: ZOLA, Émile; BARBOSA, Ruy. *Eu acuso!* Tradução Ricardo Lísias. *O processo do capitão Dreyfus*. Organização e introdução Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2007.

⁴² Informação recolhida no site oficial da Academia Sueca. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1921/france/facts/>. Consulta em: 22 mai. 2019.

⁴³ “– J’y vais comme vous, répondit Balthazar; j’ai vaincu ma luxure, c’est pourquoi l’étoile m’a parler.
– Moi, dit Melchior, j’ai vaincu mon orgueil, et c’est pourquoi j’ai été appelé.
– Moi, dit Gaspar, j’ai vaincu ma cruauté, c’est pourquoi je vais avec vous.
Et les trois mages continuèrent ensemble leur voyage.” (FRANCE, Anatole. Balthazar. In: _____. *Balthazar*. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, 1926, p. 32-33).

esmorecer o amor que sentia por Balkis. Durante o processo de transladação de Balthasar, a rainha de Sabá, arrependida, inutilmente o procura. Graças a sua devoção ao sagrado, a bela soberana não reina mais em seus desejos.

De certa forma, o enredo do conto “Balthasar” inscreve-se na esteira da primeira recepção crítica elaborada por Murilo sobre a dança popular brasileira. Assim como o rei Balthasar recusa as investidas amorosas da rainha de Sabá após viver uma experiência ascética, o jovem cronista rejeita a sensualidade dos corpos no maxixe. Ao se verificar detidamente as palavras e as expressões empregadas na crônica, inexistiu um relato sobre a dança, mas, por outro lado, localiza-se a exposição de uma cena erótica, apreendida com desprezo e horror: “Os pares enlaçam-se e têm atitudes grotescas de palhaços; as meninas lânguidas requebram-se exageradamente, e a alegria reina na sala. É a plena orgia, o deboche, a falta de distinção e viva o século vinte, vivam os homens que sabem dançar o maxixe...”

A pena De Medinacelli carrega a tinta da repulsa e da reserva em relação à forma popular maxixe, gênero coreográfico-musical que dará origem posteriormente ao que se entende por samba. O conservadorismo do autor frente às manifestações populares urbanas está em consonância com a rejeição que esse tipo de ritmo representava para a sociedade brasileira, até então habituada com modelos importados da Europa.

No ensaio “Machado maxixe: o caso Pestana”, José Miguel Wisnik focaliza, a partir do conto machadiano “Um homem célebre”, publicado em 1887 na *Gazeta de Notícias*, os liames entre literatura e música, os quais evidenciam, por sua vez, tensões entre o erudito e o popular. Wisnik se debruça nas implicações que cerceiam o binômio fracasso-sucesso da personagem Pestana, compositor que se esforça sobremaneira para criar música clássica, porém só consegue extrair polcas dançantes de seu piano. As músicas de caráter popular o transformam em celebridade, ao mesmo tempo lhe causam ojeriza e ódio:

Vexado e enfastiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, abrisse mão da música fácil...
– As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.
Mas as polcas não quiseram ir tão fundo⁴⁴.

⁴⁴ ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: _____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 372, volume II.

Para o ensaísta, o drama vivido pela personagem Pestana toca em questões profundas do Brasil, como a mestiçagem que encena o confronto racial entre brancos e negros. A polca representada por Machado – longe de ser simplesmente um gênero importado da Europa que ganha notoriedade em terras brasileiras –, explicita um dos tantos cruzamentos inter-raciais que sucede ao campo artístico-cultural do país e de outras nações da América. A partir da ideia de que há uma negritude inconfessa na forma amaxixada, Wisnik sintetiza a transmutação da polca: “a mistura de música de escravos com dança de salão⁴⁵.” É justamente sobre a metamorfose da polca em maxixe, ou melhor, sobre o surgimento dessa nova expressão em circuitos sociais mais refinados que o jovem Murilo escreve, apesar de pouco afeito ao entusiasmo dos pares maxixeiros que dançam fervorosamente.

A transformação da polca europeia em maxixe no final do século XIX desvela mais do que uma dinâmica de apropriação e transfiguração da matéria rítmica-musical, ela traz “deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abasileirada dessa dança europeia, isto é, a decantação das síncopas e a incisiva mudança de estado de espírito musical que isso implica⁴⁶”. Dessa forma, Machado de Assis, a despeito da manutenção da palavra polca⁴⁷, deixa escapar que algo mudou no cenário musical-coreográfico fluminense; a polca europeia ao amaxixar-se, arrebatada, buliçosamente, homens e mulheres:

A palavra ‘maxixe’, que começava a ganhar sentido musical e dançante no fim da década de 1870 [...] delineia-se, nessa época, como denominação do fenômeno emergente, mas vem associada a conotações rebaixadas, e sofre um processo de recalque em ambientes brancos, elitizados, domésticos, senhoriais. Ligado aos ambientes populares da Cidade Nova, inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas toca-das e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição — frequentados por homens —, o maxixe, cujo nome associa-se originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar. Embora difundido oral e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impúblicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século XX⁴⁸.

⁴⁵ WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, nº4 e 5, São Paulo, FFLCH-USP, Editora 34, 2004, p. 26.

⁴⁶ Ibidem, p. 25.

⁴⁷ Ibidem, p. 26.

⁴⁸ Ibidem, p. 26.

Em certa medida, Murilo representa essa casta branca e erudita da sociedade brasileira que, vivendo em uma cidade provinciana com ares desenvolvimentistas como Juiz de Fora, assiste com repúdio – recalando o *frisson* dançante que o atinge – às novas formulações rítmicas que se inscrevem na *urbe*. Assim, é possível asseverar que o maxixe é invólucro da ideia que subjaz à figura do mulato, pois “está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo.”⁴⁹

Ora, se a polca amaxixada de Pestana faz enorme sucesso para a infelicidade do compositor, o maxixe também repercute nos salões de baile de Juiz de Fora para completo desprazer do cronista. Pestana e o jovem escritor compartilham analogamente de uma verve religiosa que tange à criação artística. Enquanto o primeiro evoca e “reza” aos seus músicos-santos eruditos (Mozart, Beethoven, Bach e Schumann) para obtenção de êxito na composição clássica; o segundo descarta aquilo que julga insultar o destino sagrado da dança, como as expressões sincréticas e sensuais que estão harmonicamente perturbadas. Compreende-se, assim, o motivo de o maxixe, com seu ritmo quebrado, configurar-se como dança blasfematória para De Medinacelli, visto que que nesta dança estão ausentes, para ele, a beleza, a harmonia e a medida. Sem dúvida, o que o autor considera heresia na coreografia do maxixe é precisamente o que a constitui como tal:

[...] a polca amaxixada consistiria, diferentemente, numa estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário, com sua acentuação principal no primeiro tempo e acentuação secundária no segundo, sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso. A paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes – tônicos – recaem sobre lugares átonos do compasso (o que chamamos de segunda e quarta semicolcheias). Essa espécie de ambivalência rítmica, ou de oscilação estruturante dos pontos de referência da tonicidade, demanda do ouvinte envolvido um movimento de balanceio, o meneio corporal característico e *contramétrico*⁵⁰.

Da explicação musicológica de Wisnik apreende-se que em decorrência dessa modificação rítmica que recai sobre a polca europeia, por influência da sonoridade africana, resulta o nascimento de um novo gênero musical, acompanhado de uma nova maneira do corpo se movimentar diante dessa recombinação métrica. Para De

⁴⁹ Ibidem, p. 50.

⁵⁰ Ibidem, p. 38, grifo do autor.

Medinacelli, a coreografia que o maxixe impõe é qualificada de modo negativo, ultrajante e, por isso, ele exclama que “A dança é uma blasfêmia”, contrapondo-se, dessa forma, à sentença “La danse est une prière”, de Anatole France. Em suma, é como se houvesse dois tipos de dança para o autor, a blasfêmia e a prece.

Deslinda-se, dessa maneira, uma escolha semântica com alta carga erótica na descrição do maxixe na crônica muriliana. O relato aponta que os corpos dos maxixeiros são impelidos a um requebro nunca experimentado, o que gera estranhamento para o cronista que desconsente a *performance* musical-coreográfica produzida no salão de baile, levando-o a categorizações moralizantes do que ali seus olhos veem. O maxixe institui-se, no final do Oitocentos, como a mais nova experiência corporal ofertada. O novo ritmo sai progressivamente da clandestinidade, que a vincula às camadas sociais mais pobres e marginalizadas, e alcança outros espaços e adeptos.

Apesar de Pestana não se conformar com a sua condição, quase que espontânea e natural, de compor polcas buliçosas, a personagem, pouco a pouco, entrega-se ao seu destino trágico de compor e sonar gloriosas polcas: “– Para que lutar? Dizia ele. Vou com as polcas... Viva a polca!⁵¹” Em um movimento análogo ao do protagonista machadiano, Murilo virá posteriormente ceder às manifestações populares brasileiras, sobretudo, quando deixa sua cidade natal e passa a viver no Rio de Janeiro⁵².

Outro aspecto digno de nota na crônica De Medinacelli diz respeito ao uso da palavra “almeias”. No texto original de Anatole, em língua francesa, que serve de base para Murilo, o autor escreve “jeunes filles” para se referir às dançarinas orientais que chamam atenção do mago Sembobitis e do eunuco Menkéra que acompanham Balthasar em sua visita ao reino de Balkis. O cronista faz uma opção tradutória que não exclui o enfoque lascivo das dançarinas, visto que almeia se refere a um grupo específico de mulheres do Oriente que desenvolvem um importante papel nas comunidades ao combinar arte e sexo. De acordo com o *Dicionário de Língua Portuguesa* do século XIX, o verbete almêa traz como sentido:

s. f. pl. improvisatrizes, mulheres indias, cuja profissão é improvisar versos, cantar e dansar nas festas públicas. Recebem cuidadosa educação e são escolhidas de entre as raparigas mais formosas e de mais

⁵¹ ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: _____. *Contos: uma antologia*, p. 374.

⁵² Cumpre ressaltar que Murilo, já vivendo na capital do país, continua a exercer o ofício de colunista do jornal *A Tarde*. O escritor envia para o periódico juiz-forano crônicas, contudo algumas estão sob o título “Bilhetes do Rio”. Nessa direção, é possível conjecturar que a crônica analisada pode ter sido escrita já em terras cariocas. Afinal, 1920 é o mesmo ano em que o autor se transfere para o Rio para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional, graças ao empenho de seu irmão mais velho, José Joaquim.

espírito. Muitas vezes são chamadas a casa dos grandes para servir de ornamento nos festins. Seu traje ligeiro apenas as cobre. Acompanham-se ao som de flautas, castanholas, ou cymbalos⁵³.

Ora, o dicionário da metade do século XIX oferece para o verbete uma designação bastante abrangente, sendo plausível incluir também uma forma de prostituição à atividade das almeias⁵⁴, o que de saída engendra uma indeterminação, em relação à metáfora empregada pelo mago Sembobitis e reportada por Murilo, para categorizar o tal “ritmo perfeito” que as súditas de Balkis coreografam. Nessa direção, vale transcrever o diálogo original, em francês, entre o mago e o eunuco de modo a visualizar a resposta do último omitida por Murilo em seu texto:

Lá, eles encontraram as jovens garotas que dançavam sob as flores das romeiras.

– A dança é uma prece, disse o mago Sembobitis.

– Nós vendíamos estas mulheres a um preço alto, disse o eunuco Menkéra (livre tradução da autora)⁵⁵.

Ainda que o excerto realce a metáfora que estrutura a crônica muriliana, desponta-se concomitantemente uma tensão oriunda da fala do eunuco, oferecendo um novo rumo ao texto. Enquanto o mago Sembobitis representa a dimensão mística, conferida pelo sacerdócio e conhecimento astronômico, o eunuco Menkéra encarna a verve erótica, insinuando, em sua fala, o controle e a administração dos corpos das almeias, já que propõe negociá-las a um valor muito alto. Inclusive, o termo “jeunes filles”, empregado por Anatole para se referir às dançarinas orientais, é sinonímia para “puta”, conforme colige Pierre Guiraud em seu *Dictionnaire érotique*⁵⁶. Por fim, convém avultar que o eunuco se fundamenta sob o signo da ambiguidade: ainda que castrado em seu sexo, é ele quem exerce o domínio das mulheres encerradas no harem.

⁵³ FARIA, Eduardo de. *Novo Dictionario da Lingua Portuguesa*, seguido de um *Diccionario de Synonymo*. Lisboa: Typografia Lisbonense de José Carlos D’Aguiar Vianna, 1850, p. 802, Volume I.

⁵⁴ Segundo o *Dicionário Houaiss*, é possível associar almeia à prostituta oriental: “dançarina oriental de estilo lascivo cujas danças são acompanhadas de cantos geralmente improvisados (HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. CD-ROM).

⁵⁵ “Là, ils rencontrèrent des jeunes filles qui dansaient sous des grenadiers en fleurs.

– La danse est une prière, dit le mage Sembobitis.

– On vendrait ces femmes un très grand prix, dit l’eunuque Menkéra.” (FRANCE, Anatole. Balthazar. In: _____. *Balthazar*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1926, p. 4).

⁵⁶ “On s’est contenté de dégager les grandes lignes. Le sémantisme principal est celui de ‘fille’: on passe de ‘jeune fille’ à ‘servante’, de ‘servante’ à ‘fille débauchée’ puis à ‘prostitute’. Il s’agit souvent d’une fille de la campagne et le théâtre et la littérature ont fourni de nombreux noms de filles destinés à désigner la ‘fille débauchée’ [...] 1^o Une fille, et, par synonymie, tout désignatif de la ‘jeune fille’.” (GUIRAUD, Pierre. *Dictionnaire érotique*. Précédé d’une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique. Préface de Alain Rey. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 96 (Grande Bibliothèque Payot)).

Montesquieu em *Cartas persas*, reunião de 161 missivas, publicada em 1721, ilumina justamente a figura do eunuco, estendendo-se para o universo oriental como um todo, ainda que sob o viés da ficção. Na introdução à obra, fazendo jus à tradição do romance epistolar, encontra-se a enunciação do editor responsável por essa coletânea, o qual, recusando revelar o seu nome, elucida que o livro é uma primeira amostra dada ao público que, mediante a recepção obtida, promete disponibilizar mais cartas inéditas. Tratando-se, pois, de epístolas supostamente escritas por persas, o papel do editor, conforme ele próprio explica, reside em traduzir e adaptar esses textos aos leitores: “Meu ofício é, assim, apenas o de tradutor: o único trabalho que tive consistiu em ajustar a obra a nossos usos. Sempre que pude, poupei o leitor da linguagem asiática, e salvei de uma infinidade de expressões sublimes, que o teriam arremessado até as nuvens⁵⁷.”

Para além dos usos e costumes dos asiáticos contrapostos aos ocidentais no decorrer do romance epistolar de Montesquieu, observa-se como se organiza a fantasia europeia sobre o erotismo no Oriente, fabulando-se nessa escritura o espaço do harém (do serralho, na expressão utilizada por Montesquieu) e a sexualidade de homens e mulheres. Na edição em língua portuguesa da obra, Renato Janine Ribeiro ao apresentar o texto do século XVIII, anota que

As mulheres podiam ficar presas atrás de véus e dentro do harém [...]; podiam ser guardadas com o máximo rigor pelos eunucos, tanto os brancos, privados somente de pênis e que, por serem menos deformados, ficavam mais longe das esposas de seu senhor, nos jardins, como os negros, que sofriam a castração completa do órgão sexual e, por se tornarem maios feios, eram os únicos que podiam ter acesso ao harém propriamente dito⁵⁸.

A condição dos eunucos nos serralhos confirma uma dissensão que se impõe a esses servos. A mutilação parcial ou integral dos órgãos genitais desses homens restringe o pleno exercício da sexualidade, conquanto o desejo e o sexo persistem em lhes fazer sentido. Prova disso se aufere na missiva de número nove (9), das *Cartas persas*, em que o primeiro eunuco do serralho de Ispahan narra ao servo Ibbi sua amputação sexual e os desdobramentos dessa perda:

⁵⁷ MONTESQUIEU. *Cartas persas*. Tradução, apresentação e notas de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2005, p. 11.

⁵⁸ Ibidem, p. 8.

Acompanhas teu senhor em suas viagens; percorres as províncias e os reinos; nenhum mal podem causar-te as tristezas; cada instante te exhibe novidades; cada coisa que vês te distrai e faz o tempo passar sem o sentires.

Não é o que acontece comigo, que, encerrado numa horrível prisão, sempre estou cercado pelos mesmos objetos e atormentado pelas mesmas preocupações. Gemo, vergado ao peso dos cuidados e inquietações de cinquenta anos; no curso de uma longa vida, não posso afirmar que tenha tido um só dia sereno e um único momento tranquilo. Quando meu primeiro senhor concebeu o cruel projeto de confiar-me suas mulheres e me obrigou, com promessas a que se misturavam mil ameaças, a separar-me para sempre de mim mesmo, eu, cansado de servir nos trabalhos mais penosos, calculei que sacrificava as paixões ao meu repouso e fortuna. Desgraçado que fui! Meu espírito me fazia antever a compensação, mas não a perda; esperava libertar-me dos dardos do amor graças à incapacidade de satisfazê-lo. Ai! Foi extinto em mim o efeito das paixões, mas não a sua causa e, longe de encontrar alívio ansiado, vi-me rodeado de objetos que a despertavam sem cessar. Entrei no serralho, onde tudo me levava a lamentar o que eu perdera: a cada minuto algo me excitava; mil graças naturais pareciam descobrir-se a meus olhos apenas com o intuito de me afligir. Para cúmulo de minha desgraça, tinha o tempo todo diante de mim um homem feliz. Nessa fase tão perturbada, nunca levei uma mulher para a cama de meu senhor, nunca lhe tirei as roupas, sem depois voltar com raiva no coração e um atroz desespero na alma⁵⁹.

Depreende-se no excerto que a clausura não subjaz apenas às esposas presas no serralho: o eunuco, pela sua castração, também simula uma espécie de prisão, mesmo que de outra natureza. O guardião do serralho declara viver atormentado com a privação do órgão sexual, que lhe fora extraído por ordem do senhor, restando-lhe cumprir sua virilidade de modo incompleto, já que o desejo não se apazigua. A despeito da incompletude do eunuco, o domínio masculino não deixa de prevalecer, uma vez que lhe é empossada a responsabilidade de proteger as mulheres do amo⁶⁰.

⁵⁹ Ibidem, p. 22-23.

⁶⁰ Em um ensaio sobre as *Cartas persas*, Renato Janine Ribeiro elucida questões concernentes à sexualidade do Oriente: “É que a concepção ocidental do Oriente, no século XVIII, concentra-se na ideia de uma sexualidade diferente, essencialmente a do homem que possui várias mulheres e as faz vigiar no harém: a ideia de uma dissimetria radical entre o homem polígamo e livre, e suas mulheres enclausuradas, e seus vigias castrados. Note-se esse descompasso abissal, primeiro no interior do mundo masculino, sendo que destes homens um tem tudo a seu dispor, e outros perderam tudo; segundo, entre homem pleno e mulheres, repetindo-se o mesmo dispositivo (ele circulando no mundo, elas presas no harém; ele senhor de sua sexualidade, elas mero objeto). Consequência desses dois antagonismos entre o monopolista e os espoliados, é a semelhança extrema que surge entre homens amputados e mulheres: eunucos e esposas são pensados, todos, sob o modo da privação. Mas é precisamente essa semelhança, essa quase-identidade que os torna antagonistas, acentuando o único elemento distintivo que lhes resta, o fato de que eles as vigiam e elas padecem seu olhar (o que já torna difícil entender que por vezes suceda o contrário, isto é, elas olharem — por trás do véu, ou pela treliça da sacada — sem serem vistas). Definidos, eles e elas, por sua posição de vítimas em face daquele que os priva a todos de uma sexualidade autônoma, por isso mesmo lavra, entre eles, a guerra: ao eunuco sobra somente o consolo de reprimir a mulher que jamais poderá possuir; à mulher, resta apenas a satisfação de em certas ocasiões conseguir do marido e senhor a vingança contra seu guardião

Isso posto, o erotismo que se vislumbra através do eunuco Menkéra, sequestrado por Murilo, manifesta uma dobra semântica que se recupera com o auxílio da retomada do texto original em francês. Embora o cronista tente evidenciar uma perspectiva menos valorativa à sexualidade dos corpos das dançarinas orientais, deixa escapar, primeiro com o uso do substantivo almeias, e depois com a omissão da fala do eunuco, a dimensão erótica que está impregnada no conto de Anatole France. Esse resíduo sexual que De Medinacelli escamoteia acaba por reforçar, ainda mais, o erotismo do cronista. A problemática implicada na crônica produz uma imagem que se perpetua, de certa maneira, na obra de Murilo Mendes, um erotismo eunucoide, cuja ideia central se assenta na recusa e na adesão simultâneas a Eros, fenômeno poético que se retroalimenta ao longo da sua trajetória literária.

Ao recuperar a dança das almeias em sua crônica, Murilo não leva em consideração o componente luxurioso; em contrapartida, no salão de baile, a sexualidade dos pares maxixeiros, além de enfatizada, é repudiada pelo observador: “as meninas lânguidas requebram-se exageradamente, e a alegria reina na sala. É a plena orgia, o deboche, a falta de distinção [...]”. Essa diferenciação que no fundo inscreve uma não-diferenciação será abandonada pelo autor, como já situado brevemente, em curto prazo de tempo.

O maxixe, ao lado de outras manifestações rítmicas populares urbanas, como o lundu e o samba, será incorporado em sua obra, especialmente no livro de estreia, *Poemas*, de 1930. Na primeira seção da coletânea denominada “O jogador de diabolô”, invocam-se imagens que revelam uma reaproximação com tais formas musicais-coreográficas, como é o caso do poema “Família russa no Brasil”:

O Soviete deu nisto,
seu Naum largou de Odessa numa chispada,
abriu vendinha em Botafogo,
logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
uma delas é boa posta de carne,
a outra é garotinha mas já promete.

e repressor.” (RIBEIRO, Renato Janine. A máscara, o véu, o coração ou um erro de Montesquieu, sobre o harém nas “Cartas persas”. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 80).

No fim de um ano seu Naum progrediu,
já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.
Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval,
depois do almoço anda às turras com a mulher.

As filhas dele instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar o maxixe
conversam com os sargentos em bom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu.
Seu Naum é capaz de chegar a senador⁶¹.

O poema, em tom narrativo, quase uma crônica de costumes, traz a historieta anedótica de Seu Naum, imigrante ucraniano da cidade de Odessa, pertencente à antiga União Soviética, que aporta no Brasil, em companhia da família, fixando-se no Rio de Janeiro, especificamente no “bairro chique” de Botafogo. Pelo que indica a enumeração de nomes próprios da terceira estrofe, “Rui Barbosa, Mangue e Lampião”, os imigrantes chegam no país por volta do começo do século XX. Rapidamente, os estrangeiros adaptam-se aos costumes locais, sobretudo, cariocas. Esse flagrante se dilata ao longo das cinco estrofes da composição que intentam sintetizar o processo de abasileiramento do soviético e dos familiares: “[...] instalaram-se na vida nacional”. A transformação de Seu Naum é similar, salvas as devidas proporções, ao que ocorre com Murilo, já que o poeta abandona o julgamento enviesado sobre a representação artística brasileira e se aventura, paulatinamente, no movimento modernista que, de acordo com João Luiz Lafetá, baseia-se na intersecção de dois projetos, o estético e o ideológico. Essas duas visadas, que ora se convergem, ora se repelem, são articuladas pelo crítico, didaticamente, no ensaio *1930: a crítica e o modernismo*:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte [...] como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional — característica de nossa literatura — não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Nesse ponto encontramos aliás uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante

⁶¹ MENDES, Murilo. Família russa no Brasil. In: _____. *Poemas*. Estabelecimento de texto Júlio Castañón Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 16.

que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular⁶².

Lafetá assinala que a renovação da linguagem artística (projeto estético) e a transformação do pensamento nacional (projeto ideológico) estruturam o movimento modernista brasileiro, sobretudo em sua fase heroica (1920-1930). No decênio de 1930, diferentemente do primeiro tempo modernista, o aspecto ideológico ganha maior relevo, uma vez que o novo campo estético havia se consolidado, impelindo, assim, artistas e intelectuais a concentrarem suas produções no bojo das questões políticas e sociais. O poema “Família russa no Brasil”, em termos cronológicos, não está mais atrelado ao momento heroico, embora mobilize as conquistas referentes aos anos 1920, a saber: a liberdade das formas, o verso livre, a incorporação do prosaico e do coloquialismo, a presença da ironia e do humor, a anotação localista e urbana e, por fim, a exploração do erotismo. A respeito deste último êxito do modernismo, Eliane Robert Moraes singulariza que

[...] o movimento reunia pelo menos duas preocupações fundamentais que, por certo, concorriam para incentivar tal motivação: de um lado, a conquista de um novo olhar para o Brasil que levasse em conta formas mais rebaixadas da sua cultura; de outro, a busca de uma sintonia com as vanguardas europeias que, em grande parte, se voltavam com particular atenção para as expressões licenciosas. Para além da dicção debochada, os signatários e simpatizantes da Semana de 22 se permitiram explorar as inúmeras possibilidades que a escrita obscena lhes descortinava. Assim, incitados por tal curiosidade, eles inauguravam um capítulo decisivo da nossa erótica, conquistando novos conteúdos e continentes com redobrado apuro formal [...] *Com o modernismo, a literatura obscena do país ganha sua maioria*⁶³.

A erótica modernista brasileira estabelece um novo capítulo para o expediente corporal. Se a crônica de juventude sinaliza uma perspectiva moralizante em relação à coreografia do maxixe envolta em excesso de sexualidade e falta de elegância dos dançarinos maxixeiros, tais propriedades, outrora negativas, serão reintroduzidas

⁶² LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 21-22.

⁶³ MORAES, Eliane Robert. Da lira abdominal. In: _____. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Desenhos de Arthur Luiz Piva. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 41-42, grifo nosso.

posteriormente nas produções literárias do autor juiz-forano, mas com outra voltagem. Dessa maneira, recuperar o maxixe no poema “Família russa no Brasil”, significa frisar a corporeidade, bem como enaltecer as formas rítmicas rebaixadas, advindas das populações mais marginalizadas. Nada mais sintomático da metamorfose artística de muriliana do que um soviético abasileirado dançando maxixe.

Diante das inúmeras conquistas do modernismo, não é suficiente presumir que o tópico do abasileiramento do estrangeiro ou da sexualidade em uma toada risonha e zombeteira permita fixar qualquer texto literário no projeto de 1922. Vale lembrar que os romances naturalistas já haviam abordado o abasileiramento de europeus e a erotização de suas personagens em seus enredos, como é o caso d’*O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890. O envolvimento amoroso-sexual do português Jerônimo com a mulata Rita Baiana deflagra a adaptação do imigrante no país sob um prisma totalmente negativo⁶⁴, revelando, inclusive, o diálogo do naturalismo com a corrente filosófica positivista que lê a realidade em lentes científicas.

O tratamento muriliano para essa problemática indica que a aclimação de Seu Naum e de sua parentela possui uma mirada mais positivada, o que significa dizer que impera um sentimento de otimismo, não obstante toda a carga humorística e irônica que se entrevê nos versos: “Seu Naum é capaz de chegar a senador.” Além disso, percebe-se a existência de um atravessamento corpóreo, pois novas dinâmicas que envolvem o corpo são impelidas aos imigrantes que se amoldaram ao Rio de Janeiro: a prostituição no Mangue, o jogo do bicho, a participação no Carnaval, a frequência no criouléu, a *performance* coreográfica-musical do maxixe, a prosódia da fala brasileira, a moleza corporal.

Afora a relevância corporal, o autor recupera, de certo modo, uma perspectiva antropofágica⁶⁵, de retomada oswaldiana, mas que se configura paradoxal, pois a devoração do Outro é praticada pelos soviéticos e não pelos brasileiros. Por esse ângulo, é preciso nuançar o conceito antropofágico articulado no poema. Murilo recorre à

⁶⁴ “O português abasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém.” (AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 2. ed. Edição aos cuidados de Cláudia de Arruda Campos, Enid Yatsuda Frederico, Walnice Nogueira Galvão e Zenir Campos Reis. São Paulo: Expressão Popular, 2014, p. 324).

⁶⁵ Raimundo Carvalho interpreta o pensamento plástico de Murilo Mendes, articulando-o a três faces: antropofágica, surrealista e construtiva. (CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001).

“reciprocidade antropofágica⁶⁶”, que constitui um sentido vetorial oposto ao sentido articulado por Oswald de Andrade. Na reformulação muriliana, são os imigrantes que se apropriam dos ícones da brasilidade; os soviéticos de “Família russa no Brasil” transfiguram-se brasileiros⁶⁷.

O processo de outramento localizado no texto, por conseguinte, deixa escapar que o interesse do autor pelo modernismo brasileiro surge não como uma filiação restrita ao grupo, mas como reflexão profunda de um poeta que acomoda as novidades do projeto em conformidade com as suas preocupações literárias. Assim, a alteridade conquistada se dá em mão dupla, já que se vislumbra uma espécie de mutualismo no poema. Dois processos devoratórios se instalam, um por parte dos estrangeiros russos que absorvem os símbolos do país; outro por parte do brasileiro que faz uma clivagem da cultura e da tradição dos imigrantes oriundos de Odessa.

O elo de Murilo com o modernismo deve ser tomado de maneira matizada, ainda que a obra de estreia possa supor, dentro de alguns limites, o programa estético e ideológico do movimento. O poeta, inclusive, na “Advertência” da reunião *Poesias*, de 1959, reitera sua ligação com a dita fase heroica do modernismo: “O que se chamou de minha ‘fase brasileira’ e ‘carioca’ está suficientemente representado em algumas partes do *Poemas* e em *Bumba meu poeta*.⁶⁸”

Nessa direção, é necessário acrescentar a observação de Laís Corrêa de Araújo, no seu profícuo estudo “Murilo Mendes”, sobre o hiato que se avista entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a data da publicação do primeiro volume de poemas murilianos, em 1930. Segundo a autora, o espaçamento temporal de oito anos serve para depuração artística de Murilo ante as atualidades formais e técnicas que lhe são apresentadas principalmente quando se transfere, em 1920, para a capital do país. Todavia, como nem tudo se apresenta de maneira mecânica na vida literária, é oportuno acentuar que o autor publica alguns poemas nos periódicos modernistas *Verde* e *Revista de Antropofagia*, entre

⁶⁶ Devo a minha orientadora a ideia de repensar o conceito antropofagia que se entrevê no poema muriliano.

⁶⁷ Murilo não é o precursor de uma antropofagia realizada com sinal invertido. O autor Juó Bananére, pseudônimo empregado pelo jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, antecipa o ideário oswaldiano ao performatizar na sua obra uma operação semelhante a reciprocidade antropofágica. No livro *La divina increnca*, de 1915, Bananére, fazendo jus a sua máscara autoral, traveste-se de ítalo-brasileiro, de tal modo que os poemas da coletânea são escritos em um registro híbrido, entre a língua portuguesa falada no Brasil e a dicção italiana; além disso, sua poesia tenta emular uma apropriação da tradição literária brasileira. Apesar desse liame com a antropofagia, os textos de Juó Bananére são, na verdade, o resultado de uma estilização parodística da literatura erudita brasileira.

⁶⁸ MENDES, Murilo. Advertência. In: _____. *Poesias* (1925-1955). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959, [s.p.].

1928-1929⁶⁹. Assim, frente ao aliciamento unilateral às propostas modernistas, o poeta opta por uma decantação ética e estética de sua lírica⁷⁰. Nas palavras da estudiosa:

Não seria o mero fato de um distanciamento geográfico do escritor do eixo das operações renovadoras (São Paulo-Rio de Janeiro) – pois já residia no Rio de Janeiro em 1920 – o que poderia explicar o seu não-engajamento imediato nas hostes modernistas, já que a repercussão do impacto revolucionário da Semana atingiria a curto prazo até mesmo comunidades culturais menores (é de 1927 o surgimento da revista *Verde*, de Cataguases, Minas) em vários pontos do País. [...]

Ademais, o temperamento do poeta iria revelar, ao longo de sua atuação literária, superada a fase anímica de inconformismo próprio da ânsia jovem de afirmação da individualidade, o fortalecimento de uma tendência muito bem definida para o testemunho histórico, evidenciado por permanente atitude de alerta intelectual e de consciência crítica perante sua época. É, portanto, de certo modo surpreendente que ele não se tenha postado logo na linha de frente do movimento modernista e que tenha aguardado oito anos para assumir-lhe, já então como autor publicado em livro, as diretrizes e consequências formais⁷¹.

De acordo com Murilo, além da coletânea *Poemas*, o texto dramático *Bumba meu poeta*, escrito entre 1930-1931, mas lançado somente no número triplo (8-10) da *Revista Nova*, em 15 de dezembro de 1932, é também exemplar da sua “fase carioca-brasileira”. Apesar de esse longo poema estar associado ao modernismo, há matizes que, ao serem explorados, podem reconfigurá-lo, trazendo à tona questões que não são tão patentes na

⁶⁹ A respeito das colaborações do poeta juiz-forano nas revistas modernistas, Júlio Castañon Guimarães observa que “Na *Revista de Antropofagia* Murilo publicou no n. 7 da primeira fase, em novembro de 1928, o poema ‘Republica’, incluído com o título ‘Quinze de novembro’ e outras modificações em *Poemas*. No n. 14 da 2ª dentição, de 11 de julho de 1929, sob o título de ‘Quatro poemas’, publicou os poemas ‘Canção do exílio’, ‘Cartão postal’, ‘Vocação’ e ‘Nova cara do mundo’. Os dois primeiros foram incluídos, com modificações, em *Poemas*; os outros dois permaneceram inéditos em livro até a recente edição crítica de *Poemas*. Na revista *Verde*, em seu número de maio de 1929, Murilo publicou o poema ‘Canto novo’, que não foi por ele incluído em livro, só vindo a aparecer na referida edição crítica. Datada de 27 de maio de 1929 há uma carta de Murilo dirigida a Rosário Fusco, um dos mentores da revista *Verde*, em que ele elogia a revista e refere o envio de poemas, mas a revista só publicou o acima mencionado.” (GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 26-27).

⁷⁰ Em depoimento a Homero Senna, em 1945, Murilo expõe sua visão acerca do movimento modernista à época. A essa parte do testemunho, o poeta solicita anos depois ao jornalista, em carta de 1965, que seja retificada sua declaração sobre o modernismo brasileiro. Consoante ao que se lê, o poeta imprimi uma dura crítica, ao declarar que a Semana de 22 “não criou grandes coisas”. Na correção, contudo, ele pondera o contrário a respeito disso: “Em 1922 eu estava no Rio de Janeiro, olhando de longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo. [...] Acho, porém, que representou ação paralela ao movimento das ideias de transformação política que nos conduziram à Revolução de 30, mas que deve ser visto, também, como consequência do surto de renovação por que passou todo o mundo ocidental depois da guerra de 1914, foi muito útil à nossa literatura. É verdade que não criou grandes coisas, mas policiou o ambiente literário, dando possibilidades aos novos poetas e escritores de exprimirem os anseios da era nova que se aproximava.” (SENNA, Homero. *Lição de poesia*. In: _____. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*, p. 255-256).

⁷¹ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 68-69 (Signos; 29).

interpretação da sua poesia. Para dar início à sondagem, convém contextualizar esse primeiro suporte impresso que acolhe *Bumba meu poeta*.

A *Revista Nova*, de São Paulo, possui em seu bojo uma perspectiva modernista, porém com uma tonalidade mais construtiva e menos combativa, se comparada aos periódicos que perfazem a fase heroica do movimento, como: *Klaxon*, *Estética* e *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*. No editorial do primeiro número, assinado pelos três dirigentes, Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, explicita-se que o compromisso da publicação é consolidar um “repertório do Brasil⁷²”, uma vez que persistem no país traços de “ignorância, preguiça, egoísmo, indiferença, atraso. Este último parece o mais certo: imenso atraso intelectual⁷³.” Chama a atenção nesse texto o fato de os autores realçarem a erudição e o academicismo vazio, a tal “sabedoria de papel”, predominante na mentalidade nacional, cujo representante é Anatole France: “daí as citações clássicas pondo erudição nos documentos administrativos e a presença distinta de Anatole France nas brigas de seção livre.⁷⁴” Assim, por não se tratar de publicação orientada para a iconoclastia, a visão adotada pelos dirigentes converge para a situação do poeta juiz-forano que, após um longo período voltado ao seu refinamento artístico, projeta-se, a partir de 1930, para a empreitada literária. Logo, as conquistas do modernismo brasileiro são assimiladas e aglutinadas por Murilo na medida em que possam ressoar na sua escritura, como já foi verificado.

Sendo ancorada em uma diversidade de áreas do conhecimento, a *Revista Nova* abriga textos de economia, etnografia, história, psicologia e literatura. As contribuições desse último campo são de variadas naturezas, há resenhas, crônicas, ensaios, prosa de ficção e poesia. O autor juiz-forano não se limita a uma única colaboração, consta também o poema “Mulher em todos os tempos”, localizado no primeiro número, de 15 de março de 1931, incluído posteriormente no livro *O visionário*, de 1941.

⁷² PRADO, Paulo; ANDRADE, Mário de; MACHADO, Alcântara. *Revista Nova*, São Paulo, ano 1, nº 1, 15 de março de 1931, p. 4.

⁷³ Ibidem, p. 3.

⁷⁴ Ibidem, p. 3.

A despeito das grandes pretensões editoriais, o fascículo paulista perdura pouco tempo, de março de 1931 a dezembro de 1932, mas deixa uma rica contribuição em seus números por parte dos diretores da edição e de outros nomes de relevo, entre os quais se destacam: Amadeu Amaral Junior, Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade, Luiz da Câmara Cascudo, Manuel Bandeira, Pedro Dantas, Octavio de Faria, Ronald de Carvalho, Roquette Pinto, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Tristão de Ataíde, Visconde de Taunay. Em tempo, é conveniente ressaltar que o número destinado a acolher *Bumba meu poeta* é a última edição do periódico – Mário, nessa altura, não integrava mais a direção, desocupando-a a partir do número 7, do segundo ano do fascículo.

Diferentemente da subtração de *História do Brasil* – conjunto poético vinculado à estética modernista, lançado em 1933, mas que não figura na reunião *Poesias*⁷⁵ –, *Bumba meu poeta* resiste ao crivo do autor. Uma das hipóteses para a permanência dessa composição dramática assenta-se no fato de ser um poema decalcado de uma dança dramática brasileira, o Bumba meu boi. Em outras palavras, a escolha de Murilo atrela-se a um tipo específico de inventário poético que ele pretende preservar, sugerindo haver uma predileção por peças que assinalam sua relação com a dança, ou ainda, com o corpo. A eleição do autor pela recriação e, conseqüentemente, pela conservação de uma dança popular em sua lírica reflete uma posição similar à de Mário de Andrade em seu engajamento em torno dos folguedos. Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, o modernista paulista vê nas brincadeiras do boi um verdadeiro liame interartístico que repercute possibilidades de vida no corpo dos participantes:

[...] a associação entre música, dança e drama encontrada nessas formas populares parece sugerir solução a um dos problemas críticos a busca estética de Mário de Andrade, o da integração entre arte e vida. Na dança companheira da música, há expressão artística realizada numa forma plena de vida. [...] Nesse folclore, o corpo humano, expressando-se por inteiro e coletivamente, é ele mesmo o veículo de formas artísticas. A integridade dessa forma de expressão comovia Mário de Andrade⁷⁶.

⁷⁵ No texto “Advertência”, o poeta elucida o motivo de remoção de *História do Brasil* de sua compilação poética: “Exclui as poesias satíricas e humorísticas que compõem *História do Brasil*, pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro.” (MENDES, Murilo. Advertência. In: _____. *Poesias* (1925-1955), [s.p.]).

⁷⁶ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 54, fev., 2004, p. 64.

Bumba meu poeta, em suma, apresenta fluência modernista em sua linguagem, com versos em padrão heptassilábicos, isto é, em redondilha maior. O escopo de Murilo vem da pesquisa folclórica da cultura popular, matéria importante da agenda de 1922. Como desdobramento dessa perspectiva, Júlio Castañon Guimarães considera que obra projeta a vertente ideológica do movimento modernismo, pois é “uma dramatização crítica da ordem social, em que a realidade brasileira é representada de forma alegórica⁷⁷.” Em outra direção, mas recuperando o discurso da tradição popular, a filóloga Luciana Stegagno Picchio demarca o período quinhentista como ponto de partida do autor: “O *Bumba-meu-poeta* é um auto, texto para representação nos antigos moldes do teatro peninsular quinhentista. Auto, como eram autos os textos dramáticos que o padre Anchieta mandava representar nas selvas pelos seus catequizados, brancos e índios⁷⁸.”

Por se tratar da transfiguração de uma peça oriunda do populário brasileiro cultivada em todo território, o autor está autorizado a cometer transgressões em seu texto dramático, sendo que a principal é substituir a personagem central “boi” pelo “poeta”. Ou seja, o animal tradicionalmente totemizado nesse tipo de folguedo, de cunho ritualístico-religioso, cede lugar para o artista, o qual passa igualmente pelo processo de morte e, posteriormente, de ressurreição⁷⁹ que acontece durante o festim que ele próprio, o poeta, comanda. O coro do bailado dramático comunica os dois momentos cruciais do boi-poeta:

Coro:
O meu poeta morreu!
Que será feito de mim?
Vamos buscar outro poeta
em qualquer lugar – aqui!⁸⁰

⁷⁷ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 33.

⁷⁸ PICCHIO, Luciana Stegagno. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Poemas (1925-1929) e Bumba-meu-poeta (1930)*. Organização, introdução, variantes e bibliografia por Luciana Stegagno Picchio. 3. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 8.

⁷⁹ De acordo com Raimundo Carvalho, a apropriação da noção antropofágica por parte do autor alcança *Bumba meu poeta*, obra compreendida como resultado de um processo autofágico: “[...] o personagem poeta substitui o boi que no folguedo tem sua língua cortada para satisfazer os caprichos de uma mulher grávida. Ritual de fertilidade, o Bumba-meu-boi, através da metáfora da língua do boi, realiza um processo metalinguístico. Deste sacrifício ritual emerge uma linguagem que dá sentido à vida social. [...] A morte do poeta – revestido da máscara do totem, devorado pelos seus próprios personagens que criou – e também a sua ressurreição em forma de busto condenam-no a uma posteridade oficializada indesejável. [...] A língua do boi, metáfora vivificante do acontecer social, é esteticamente partilhada entre todos, como poesia, que curvada sobre si mesma se autodevora e se nega a submeter-se às armadilhas do discurso.” (CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*, p. 32).

⁸⁰ MENDES, Murilo. *Bumba-meu-poeta*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 140.

O rito que perpassa a temática do boi na dança popular coaduna-se ao culto de Dioniso. O bovino cumpre o papel do próprio deus báquico, já que as datas do festejo popular geralmente se aproximam do período relativo à fertilidade da vida vegetal, uma das manifestações do filho de Zeus com a mortal Sêmele⁸¹. Tal ângulo foi anotado pelo autor de *Macunaíma* em uma ficha manuscrita, transcrita por Telê Ancona Lopez no seu ensaio *Mário de Andrade: ramais e caminhos*:

Boi. / A mudança de época pro boi entre Nordeste e Norte é curiosíssima e não sei a que atribuir. É certo que o costume de festejar o Natal e São João nos veio como o europeu e tanto uma como outra data se festeja muito por lá. Mas qual a razão pra colocar esse auto no Norte pelo S. João, no Nordeste pelo Natal. Me parece incontestável um fundo de seme (sic) – idolatra ou pelo menos sequestradamente feiticeiro nessa celebração da morte e ressurreição do Boi que é. Bumba meu Boi ou Boi Bumbá! O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo. Ora é curioso pois que a celebração dele no Norte venha justamente em junho, tempo de inverno, tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o que por lá chamam de “inverno”, tempo de Natal, tempo das águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade. Parece de fato haver uma razão profundamente humana e a seu modo religiosa nessa escolha de datas⁸²

Essa conjunção entre o boi e a divindade greco-romana não foi observada ao acaso por Mário. Como a conexão remonta à origem cretense do mito dionisíaco, relatado pelo filólogo Carl Kerényi, que traz a lume o touro encarnando a vítima posta em sacrifício, encontra-se, em certa medida, um espelhamento entre o argumento que subjaz uma das variantes do Bumba meu boi – a história da grávida Catirina que é tomada pelo desejo de comer língua do boi; logo, o animal é morto a fim de saciá-la⁸³ – e a cena sacrificial antiga que contém uma vaca prenha assistida como uma gestante humana:

⁸¹ Segundo destaca o filólogo alemão Walter Friedrich Otto, a epifania dionisíaca abriga uma ligação com a natureza em geral. Localizam-se na humidade e na fecundidade da vida vegetal os elementos constitutivos do deus grego: “E é até, diz Plutarco, porque Dionísio é o mestre da umidade e fertilidade que o pinheiro lhe pertence (como também de Poseidon). A natureza úmida e fértil se manifesta de maneira particularmente significativa na figueira, também consagrada a Dionísio.” (OTTO, Walter F. *Dionysos: le mite et le culte*. Traduit de l’allemand par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969, p. 166-167).

⁸² Mário de Andrade citado por Telê Ancona Lopez: nesta transcrição, atualizou-se a ortografia, segundo as normas vigentes (LOPEZ, Telê. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo; Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 128-129).

⁸³ Vilani Maria de Pádua, em sua pesquisa de doutorado em torno dos folguedos do boi colhidos por Mário, salienta que os motivos que envolve a morte do bovino depende da região a que o bailado está situado: “Nos bumbas apresentados pelo povo não há essa interferência do mito na morte do boi. Em geral, ela ocorre devido a um tiro ou flechada dada por alguém (bumbas de Pernambuco); ou para que Catirina com sua língua, visto que está grávida e com desejo de comer tal iguaria (bumbas do Maranhão). O motivo da

Na ilha de Tênedos, uma vaca com bezerro recebia cuidados como se fosse uma mulher grávida e, em seguida, como uma dama parturiente. Isso era feito em prol de Dioniso, aí conhecido como ‘deus triturador de homens’. Nascido o bezerro, calcavam-lhe botas de caçador, semelhantes às que o deus frequentemente usava, e sacrificavam-no em lugar de uma criança – que não era outra senão o menino Dioniso. A identificação do deus com o bezerro e o touro está atestada na Grécia por epítetos como *Bougenés*, ‘filho da vaca’, e ‘boi honrado’ – aquele que se esperava que viesse às mênades com os ‘pés de touro delirantes’⁸⁴

A propósito, a dobra morte-ressurreição não atravessa somente o festejo do boi, mas outras manifestações do gênero, conforme assinala o escritor paulista em seu importante estudo intitulado *Danças dramáticas do Brasil*. Para o autor, que se firma como grande pesquisador do folclore, a característica fulcral dos bailados dramáticos compulsados por ele no país se refere ao cruzamento da religiosidade com a profanidade, condição que explica o veio cristão, mesmo que profanado, do Boi Bumbá:

Assim, não é a profanidade do heroísmo, da coragem, dos feitos históricos, tradições e costumes raciais que provocou a fundação das nossas danças dramáticas. Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa⁸⁵.

Especificamente sobre a dança do boi, Mário disserta que, embora não seja um bailado nascido em terras brasileiras, ele acolhe, por outro lado, as culturas europeias e africanas – “ibérica e europeia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras⁸⁶”, evidência que também ecoa na observação da filóloga italiana. Esse aspecto aufere uma heterodoxia própria à dança dramática, constituindo-a como a “mais complexa, estranha e original⁸⁷”. A diferenciação que a demarca acaba por torná-la paradigmática, de acordo com o musicólogo:

morte do boi depende da região onde o espetáculo acontece. No bumba do Bom Jardim, os vaqueiros Mateus e Birico matam o boi sem razão aparente [...]” (PÁDUA, Vilani Maria de. *Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Maria Augusta Fonseca, 2010, p. 36).

⁸⁴ KERÉNYI, Carl. *Dioniso*: imagem arquetípica da vida indestrutível. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002, p. 49.

⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 23, tomo 1, (XVIII – *Obras completas* de Mário de Andrade), p. 21-22.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 51.

Mas não só o Bumba meu boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar. O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas, e que elas, como espírito e forma não são um todo unitário em que desenvolve uma ideia, um tema só. O tamanho delas, bem como o seu significado ideológico independe do assunto básico. No geral o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é então recheado de temas e apostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se grudam nesse; textos e mesmo outros núcleos de outras danças se ajuntam a ele. Às vezes mesmo estas oposições não têm ligação nenhuma com o núcleo.⁸⁸

A exemplaridade que se perfaz na brincadeira do boi é também reconhecível em *Bumba meu poeta*. Isso porque no texto dramático de Murilo enseja o que Mário verifica em seu cotejo analítico-interpretativo desse tipo de bailado: “núcleo básico é então recheado de temas e apostos a ele”. A partir de um desfile de variadas falas de personagens alegorizadas, o autor vai “recheiando” com outros interesses o núcleo básico, que na transcrição muriliana se caracteriza por um festa dançante universal, organizado pelo próprio poeta, que guarda filiação com os antigos simpósios privados greco-romanos⁸⁹, banquetes limitados a um pequeno número de convivas, em que se consumia vinho e recitava-se poesia. No diálogo de abertura, travado entre o poeta e sua família, identifica-se o anúncio do festim, a “função praia do Acaba-mundo”:

A família do poeta:
Salve, salve, seu poeta.
Você hoje anunciou
que vai dar uma função
na praia do Acaba-mundo.
Juntou-se a família toda
para visitar você,
trouxemos alguns vizinhos
para engrossar a função.

O poeta:
Se sentem sem cerimônia,
sejam bem-vindos, merci.
Os mais malucos na frente
– não têm medo de aplaudir –,
os ajuizados, no fundo⁹⁰.

⁸⁸ Ibidem, p. 52.

⁸⁹ Para saber mais sobre o simpósio greco-romano, ver: SERIGNOLLI, Lya Valeria Grizzo. *Baco, o simpósio e o poeta*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Paulo Martins, 2017.

⁹⁰ MENDES, Murilo. Bumba-meu-poeta. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 127.

Como se nota, os convidados representam figuras alegorizadas – por vezes com uma dimensão coletiva –, que se inscrevem na mitologia pessoal do autor. Estes sujeitos tirados da sua “cachola”⁹¹ ressurgem, inclusive, em outros poemas da lavra. Ao longo do texto dramático, descortina-se uma miríade de falas da personagem poeta (“Seu dono da festa”⁹²) com seus muitos comensais, a saber: “a família do poeta”, “o professor”, “a primeira namorada”, “o Arlequim”, “o jazbande”, “o deputado”, “o jornalista”, “o Rancho Lira do Amor”, “o doutor”, “o submarino”, “a Mãe d’água”, “o avião”, “a mulher da vida”, “ditador, mascates, bacharéis, soldados, povo”. Para exemplificar, mais uma vez, a dinâmica dialógica, ou melhor, a “teatralidade dialogada”⁹³ da composição, vale apresentar a interlocução desenvolvida entre o poeta e “a primeira namorada”, Isabel. No excerto, divulgam-se os laços longínquos do par amoroso, assim como a bem-aventurança promovida pela primeira namorada do poeta: fazer um “poema dançar”:

A primeira namorada:
Também eu vim te rever...
Você lembra de mim?

O poeta:
Como não! Se hoje mesmo
seguro nesta caneta
para um *poema dançar*,
é porque há quinze anos
você levantava os olhos,
olhou com força pra mim,
depois levantou os braços,
me abraçou tão carinhosa.
Como não... se nem um dia
pude esquecer-te, Isabel.
Se a função sair batuta
deveremos a você.
Se assenta aqui, faz favor,
neste lugar destinado
às pessoas de destaque...
No lugar de honra mesmo⁹⁴.

Murilo não segue à risca o expediente tradicional da dança dramática, antes executa uma transfiguração poética, que, arrisca-se dizer, não se restringiu apenas ao *Bumba meu poeta*, mas se espraia na conformação das obras ulteriores. O autor conquista

⁹¹ Ibidem, p. 139.

⁹² Ibidem, p. 129.

⁹³ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade, p. 65.

⁹⁴ MENDES, Murilo. Bumba-meu-poeta. In: _____. *Poesia completa e prosa*, 128, grifo nosso.

um legado para sua poesia graças ao exercício de reelaboração de um bailado popular que toma emprestado. Uma das heranças desse processo é a justaposição imagética, uma das particularidades de seu gesto composicional. Isto porque há na poesia muriliana ocorre a emulação do mecanismo da dança popular, isto é, recheiar o núcleo básico com “temas e apostos a ele”. A aprendizagem do ordenamento do caos na lírica muriliana possivelmente se realiza quando o poeta concebe o *Bumba meu boi*⁹⁵ com um viés pedagógico.

Como corolário da discussão iniciada com a crônica do jovem Murilo Mendes, convém incluir o texto “Elsie Houston”, de *Retratos-relâmpago – 1ª série*, de 1973, última obra lançada em vida pelo autor, para ilustrar sua mudança de perspectiva sobre o nacionalismo cultivado pelos integrantes da Semana de 22 que, lateralmente, ecoa em *Poemas e Bumba meu poeta*. Embora esse retrato comporte um registro poético que não preserva mais a dicção modernista, como examinada em “Família russa no Brasil”, captura-se uma visão muriliana, sem censura, para uma experiência artística repleta de vetores brasileiros e eróticos, pontos fundantes da obra da soprano brasileira, Elsie Houston:

Elsie existiu para feminilidade e canto. Elsie cantava o modo de ser canto, o casamento do céu e da terra,

o amor e a cruz do homem, suas raízes temporais, a vocação de doer, o desejo do abstrato, o toque do concreto, a dor de ser em osso;

cantava a própria voz levantando a sensualidade da sua voz, a matéria química do corpo magro, seu contacto poroso; cantando sabia dançar.

Os braços morenos aludiam às passagens da voz; os ouvidos, a cintura, as narinas voando cantavam; Elsie cantava da boca aos pés e ao nosso total corpo.

●

Cantava elétrica a dengue carioca, o sertão castigado, as obsecrações da Bahia, o sortilégio afro-índio; as linhas mestiças do Brasil andando;

⁹⁵ Entre os animais que constituem o bestiário do setor “Microzoo” de *Poliedro*, o boi é uma das figuras selecionadas pelo poeta: “Ninguém ignora o caráter sacro do boi. Por exemplo, os gauleses, seguindo costumes derivados dos egípcios, gregos e romanos, revestiam o boi duma estola sacerdotal, no equinócio da primavera, quando o sol penetra no signo do Touro.” (MENDES, Murilo. O boi. In: _____. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 32).

os próprios nervos finos, o absoluto de Eros, o espasmo da morte, o ato de cantar, intrínseco; rasgando a fantasia, rasgando o coração.

•

Cantando os braços morenos e a pinta do rosto, a dançante cabeça, desdobrava o charme ambíguo; era sopro, tensão, malinconia, timbre de violência e ternura, noite calmosa, dança de caboclo, biatatá, berimbau, bambalelê, quibungo, taieira, ponto de santo;

lirismo agressivo, anarquia, êxtase; total, atonal; azul terrível, estrela do céu e lua nova.

•

A górgona New York asfixiou-lhe a feminilidade, o canto. Sem canto a vida se lhe tornaria um apêndice, os braços morenos não se constelariam mais.

Elsie então fez explodir a morte, canto fabuloso até agora adiado: o canto liberta-se da posse de Elsie. A voz que se auto-extinguiu adere ainda rarefeita ao disco RCA Victor LCT 1143⁹⁶.

Nesse perfil de Elsie Houston-Péret (1902-1943), há uma operação descritiva que mescla pinceladas objetivas e subjetivas na composição, pois este retrato-relâmpago não reporta apenas outrem, contudo mobiliza preocupações artísticas do autor. Dito de outro modo, Murilo reabilita poeticamente a figura da intérprete em um procedimento que se concebe antropofágico, já que “devora” Elsie Houston no intento de exercer sua alteridade. A respeito dessa proposta antropofágica, Luciana Stegagno Picchio, em seu texto introdutório para a antologia *Transistor* explicita o pensamento do autor:

Mas na prosa de Murilo há um elemento a mais, um denominador comum capaz de abrasileirar, por assim dizer, todo conjunto. Falo da antropofagia. Uma antropofagia de espécie superior, mas consubstancial à do primitivo comendo ritualmente o corpo do adversário para adquirir suas qualidades. [...]

A forma extremada desta antropofagia poética é o ‘retrato-relâmpago’ em que o Outro procura ser definido, englutido, com todas as suas características, com uma curiosidade que às vezes se torna conviência, simbiose, parasitismo. Mas o jogo antropofágico estende-se ao passado, aos objetos entregues à memória, vivendo no substrato do eu profundo. E são estas as páginas talvez mais aliantes do conjunto⁹⁷.

⁹⁶ Idem. Elsie Houston. In: _____. *Transistor*: antologia de prosa. Seleção do autor e de Saudade Cortesão Mendes. Introdução de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 194-195.

⁹⁷ PICCHIO, Luciana Stegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transistor*: antologia de prosa, p. 11-12.

Já muito distante da antiga avaliação dos tempos de juventude sobre os ritmos populares, Murilo vê na *performance* musical-coreográfica de Elsie uma experimentação artística diversa e potente e, por isso, a integra antropofogicamente a sua poesia, mesmo decorridos muitos anos dessa deglutição. Afinal de contas, a soprano, como tantos outros nomes, insurge em sua produção final.

Nascida no Rio de Janeiro, filha de pai americano e mãe carioca, desde muito cedo, Elsie vive fora do Brasil, onde faz formação musical, como cantora erudita, e ganha visibilidade profissional. Na França, conhece o poeta surrealista Benjamin Péret, com quem fica casada de 1927 a 1937. Como uma das artistas mais importantes de sua geração, dialoga e estabelece amizade com pessoas ligadas ao modernismo paulista e carioca, entre eles, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Vila Lobos, Murilo Mendes e Ismael Nery. Esse fator explica o interesse da cantora, tanto no âmbito artístico quanto no da pesquisa⁹⁸, por assuntos que pautam o programa do grupo modernista, a saber: a língua nacional cantada, o folclore, o rítmico musical-coreográfico (indígena e africano), a religiosidade, o misticismo e os aspectos sociais do povo. Nessa direção, experiencia, ao lado de Péret, uma “viagem etnográfica” pelo Brasil com o objetivo de conhecer a tradição popular brasileira e transpô-la, em certa medida, para seu canto, conforme frisa Murilo em seu poema: “Cantava elétrica a denguiça carioca, o sertão castigado, as obsecrações da Bahia, o sortilégio afro-índio; as linhas mestiças do Brasil andando; [...] dança de caboclo, biatatá, berimbau, bambalelê, quibungo, taieira, ponto santo”. Exemplar dessa adesão da cantora ao projeto de 1922 é a entoação do português falado no Brasil nas canções por ela interpretadas. Mário⁹⁹, em crônica de 1933, distingue a soprano pelo seu franco posicionamento nessa matéria:

⁹⁸ A intérprete carioca, também musicóloga, publicou dois importantes estudos, os quais encontram-se preservados na Biblioteca de Mário de Andrade, no IEB-USP, a saber: *Chants populaires du Brésil*. Première série recueillie. Intr. par Philippe Stern. Paris: P. Geuthner, 1930; *La musique, la danse et les cérémonies populaires. Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaires*, Prague, MDCCCXXVIII, 1931. Nas páginas de *Chants populaires du Brésil*, acolhem-se notas marginais de Mário de Andrade, que revelam comentários críticos e até correções sobre as classificações empregadas nas canções recolhidas, afinal nessa pesquisa empreendida por Elsie, o escritor paulista também possui domínio.

⁹⁹ Por ocasião da morte de Elsie Houston, em 1943, Mário de Andrade, que era colunista da *Folha da Manhã*, periódico paulista, escreve um artigo e reproduz ali uma das conversas que teve com a soprano, depois de um jantar em São Paulo. Nesse diálogo, o modernista enaltece a personalidade forte, a inteligência e a habilidade criativa da artista: “– Elsie, eu dizia, mas como que você conseguiu realizar essa transposição, ao mesmo tempo cheia de caráter e tão estética, dos jeitos de rimar dos cantadores?

– Fazendo o contrário do que Vila Lobos me ensinava. Às vezes eu imagino que trabalhei menos em transpor a gente do povo que escutei, do que me aplicando em contradizer as ideias do Vila.

– Você é contra o Vila?

– Eu adoro a música do Vila, o Vila é que esquece da música dele, quando principia falando.

– Mas qual é a teoria do Vila?

Algum tempo atrás, irritado com o sucessivo aparecimento de cantoras brasileiras que pronunciavam a língua nacional ao deus-dará, eu garanti que ninguém sabia cantar em brasileiro. A afirmativa, generalizada assim, é bastante injusta. Dela escapam alguns virtuosos, principalmente Nair Duarte Nunes e Elsie Houston¹⁰⁰.

No poema-homenagem, Elsie Houston desponta não apenas como cantora, mas como dançarina, já que “cantando sabia dançar”. Murilo leva em consideração esse elemento, dado que a soprano incorpora nos recitais de câmara uma visada performática, com uma coreografia carregada de matizes sensuais, em que orixás afro-brasileiros eram invocados: “Elsie cantava da boca aos pés e ao nosso total corpo.” Na explicitação dos traços intrínsecos dessa *performance*, o autor, diferentemente do que faz em sua crônica de juventude, não recalca o erotismo da carioca que se expande da voz ao restante do corpo: “os próprios nervos finos, o absoluto de Eros, o espasmo da morte, o ato de cantar, intrínseco; rasgando a fantasia, rasgando o coração.”

Percebe-se, portanto, que a originalidade de Elsie Houston é exaltada no retrato, instaurando um tipo de ode à cantora. Inexiste qualquer rebaixamento da intérprete pelas ousadias modernistas e por sua versatilidade no palco. A inclusão da temática brasileira e suas matrizes, assim como o arrebatamento erótico compreendem as potencialidades da soprano que são endossadas por Murilo. No entanto, nos dois parágrafos finais, a ode é sobreposta a um canto elegíaco, decorrente do falecimento de Elsie e, conseqüentemente, a ausência do seu canto-dançado dá espaço, com sua partida, ao “canto fabuloso até agora adiado”, a morte.

-
- Ele lá tem teoria! Mas garante que o cantador se move estritamente dentro do compasso.
 - Eu sei. Já ouvi ele dizer isso, jurando que é possível grafar todo e qualquer ritmo. Veja os ‘Choros’ n. 5.
 - Não seja idiota, Mário! então você acha que a execução estrita da grafia rítmica do Vila pode dar movimento, eu falo movimento hein! Da ‘Alma Brasileira’! Ainda mais no canto, com os portentos e as pausas da voz!
 - Eu não acho nada não, Elsie, se acalme! Estou querendo saber. Ela se acalmou fácil. Como que se desculpou:
 - É que eu tenho trabalhado muito nisso, mas desde eu pretendo organizar o que pratico dentro de umas regras...
 - Uma teoria.
 - Uma teoria. (me olhou irritada). Mas desanimo. Parece que só é possível resolver caso por caso. O melhor é ter isso no sangue.
 - Não concordo. Em arte, tenho horror a essa espontaneidade falsa, derivada dos instintos.
 - Eu também. Mas você não percebe a diferença entre as orquestras do Rio e São Paulo? A de São Paulo agora é superior, mas assim que executa uma obra nacional, fica dura, de ritmo áspero, o passo que a do Rio adquire caráter, cor. Lá os músicos são cariocas, são nordestinos, vivem na volta do samba. Aqui são filhos de italianos, alemães, judeus, gente que em vez de sentir ritmo no corpo, marca o compasso com o pé.” (COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas-SP: Editora Unicamp, 1998, p. 44-45).

¹⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 113.

A partir desses quatro textos murilianos, a crônica assinada por De Medinacelli, o poema “Família russa no Brasil”, o poema dramático *Bumba meu poeta* e o retrato-relâmpago “Elsie Houston”, é possível remontar três momentos, ou melhor, três movimentos coreográficos. No primeiro, identifica-se uma tensão que, grosso modo, estabelece uma diferença entre a forma rítmica brasileira clássica e a moderna. A clássica, associada à figura de Anatole France com seu “ritmo perfeito”; e a moderna, corporificada pelas camadas mais populares, erige o maxixe como expressão “deformada” e erotizada. No segundo, em virtude da metamorfose poética e ética de Murilo, que ganha contornos mais evidentes com a sua transferência para o Rio de Janeiro nos anos de 1920, confere-se que a “perfeição formal”, antes enaltecida pelo autor, cede lugar para as manifestações populares urbanas e folclóricas, orientadas pelo ritmo sincrético, sincopado e dramatizado, como bem se vê em “Família russa no Brasil” e *Bumba meu poeta*. O terceiro movimento é o percurso final de Murilo que, na última obra lançada em vida, especificamente em 1973, traz à tona Elsie Houston, morta em 1943, para reatualizá-la dentro de sua poética. Ou seja, a artista carioca é apreendida não apenas como símbolo de brasilidade, mas como um dos registros da memória de poeta, associada a uma coreografia que dá lugar ao erotismo, as possibilidades proteicas de Eros. No fundo, o retrato elaborado para a soprano-performer e para tantos outros tem como função realçar seus interesses particulares que se encontram no Outro.

CAPÍTULO 2 – “LA DANSE EST UNE PRIÈRE”

Assim como o rei Balthasar, do conto de Anatole France, é conduzido ao posto de mago por conta de uma transfiguração mística, em razão da sua abnegação à luxúria e do seu comprometimento com o estudo dos astros e da magia, Murilo experimenta uma metamorfose de ordem artística. Essa reviravolta o transmuta em antípoda do rei-mago da Etiópia. Ora, se antes o jovem Murilo desprezara, com veemência, a lascívia da coreografia amaxixada a que assiste no salão de baile, a transformação o reconduzirá às formas rítmicas populares e erotizadas.

Enquanto cronista do jornal *A Tarde*, Murilo preserva uma posição mais moralizante diante das expressões artístico-culturais que capta em Juiz de Fora. Todavia, quando se muda para o Rio de Janeiro, em 1920, a sua apreciação crítica se reorganiza progressivamente e o olhar outrora afrancesado não aufere mais tonicidade. Em um intervalo de aproximadamente dez anos, convertido ao carioquismo sublinhado por Mário de Andrade¹⁰¹, o escritor transforma-se em um diletante, um filho pródigo da arte brasileira. Para endossar essa mudança de perspectiva, convém apresentar o excerto de uma carta destinada a Mário, remetida de Pitangui, Estrada de Ferro do Oeste de Minas, em 28 de janeiro de 1931:

Mário de Andrade,
criouléu é o mesmo o que você pensa: baile de mulatinhas e crioulas no Rio. Geralmente às quintas e sábados. Proliferam mais em Botafogo. Tem mestre de cerimônias. Tem ‘chefe de dança’. Tem o dono ou a dona do baile. Quase todos se movimentam para o carnaval, treinam o ano inteiro pra sair nos ranchos e cordões. É por isto que a sede deles é quase sempre enfeitada de taças vencedoras. Em certas ocasiões os brancos são admitidos – a 3 [réis?] por cabeça.
A dança mais fabulosa que eu já vi na minha vida foi o *black bottom* executado por um casal de pretos no criouléu Lírio do Amor, em Botafogo. ‘A pena é impotente para descrever’, como diz o ministro Luiz Guimarães Filho nas suas cartas da Holanda, escrevendo sempre. Esses criouléus revolucionaram a criadagem carioca. O *Jornal do Brasil* vive deles, meu caro. Não para cozinheira, nem copeira, as patroas botam anúncio todo o dia!

¹⁰¹ Em seu primeiro artigo sobre Murilo Mendes, Mário de Andrade reforça a ideia do carioquismo que o poeta, embora mineiro, conquista: “Murilo Mendes é mineiro de origem. Mas ninguém mais ‘carioca’ do que ele. É que ‘carioca’ não esclarece a origem de ninguém, é uma determinação psicológica. Nem são mesmo as pessoas nascidas no Rio de Janeiro que são cariocas. No geral ‘carioca’ é muito mais o estaduano que vai pra cidade do emprego. Aquele ar de farra sentimental que o Rio de Janeiro tem, faz do emigrante um ‘carioca’. O que é o carioca? Leiam Murilo Mendes. O prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor.” (ANDRADE, Mário de. Murilo Mendes. *Diário Nacional*. São Paulo, a. IV, n. 1059, 21 de dezembro de 1930 [Hemeroteca Digital]).

Devo saber mais alguns termos populares de música, mas agora não me lembro. Devo ter em minhas notas no Rio. O diabo é que não sei quando irei lá – e o seu dicionário pelos modos pra sair já, não é? Em todo caso, me parece que em qualquer tempo aceitará contribuição, não é?¹⁰²

O texto revela a nova postura artística e ética de Murilo Mendes, em que se assinala, aliás, um expressivo conhecimento técnico que ele passa a exhibir sobre as manifestações populares urbanas, a ponto do escritor paulista, musicólogo, consultá-lo como um dos informantes da pesquisa que realiza em torno dos verbetes musicais brasileiros. Assim, atuando como uma espécie de etnógrafo da *urbe* e não mais como um cronista conservador de província, Murilo tem sua resposta incluída no *Dicionário musical brasileiro*, projeto de vertente nacionalista que Mário encabeçava naquele momento, mas que ficou inacabado¹⁰³.

Em vista disso, distingue-se uma verdadeira guinada muriliana. Se antes o autor juiz-forano expressava uma repulsa às novas formas rítmicas, no decênio de 1930 a ideia de “ritmo perfeito”, empregado para qualificar a dança das almeias de Anatole em contraposição à “completa falta de medida e harmonia que constitui a amabilidade das coisas” dos pares maxixeiros, restaura-se completamente. Nessa altura, não se aplica mais o substantivo “blasfêmia” para categorizar a coreografia, este, por sua vez, cede lugar para o adjetivo “fabulosa”: “A dança mais fabulosa que eu já vi na minha vida foi o *black bottom*¹⁰⁴ executado por um casal de pretos do criouléu Lírio do Amor, em Botafogo.” A carta, então, revela a configuração de uma nova filiação artística do poeta juiz-forano, em que se desvincula o pensamento anatoliano e afina-se, de certo modo, com os pressupostos ventilados por Mário.

¹⁰² No tocante às cartas do poeta-juiz-forano citadas neste tese, decidiu-se atualizar a ortografia dos textos, segundo as normas vigentes (Fundo Mário de Andrade, *Série Correspondência* de Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPMMA, nº 4657).

¹⁰³ O verbete criouléu foi inserido no *Dicionário musical brasileiro*, graças à contribuição de Murilo Mendes, coligida da carta enviada a Mário de Andrade. Como a obra ficou inacabada, Oneyda Alvarenga, musicóloga e amiga do escritor modernista (1982-1984), e Flávia Camargo Toni (1984-1989), pesquisadora e professora, deram continuidade ao projeto, publicando-o postumamente (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP; Edusp, 1989, p. 164 (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série; v. 162)).

¹⁰⁴ Consoante a compilação do musicólogo paulista, *black-bottom* designa uma “dança de salão de origem norte americana, filiável ao foxtrote, andamento rápido em compasso binário ou quaternário, conhecida no Brasil nas décadas de vinte e trinta” (Ibidem, p. 61).

A lição¹⁰⁵ ministrada pelo autor de *Macunaíma*, no início dos anos de 1920, para o jovem Drummond alcança igualmente Murilo. Tal entendimento pode ser vislumbrado, por exemplo, em carta de Mário, datada de 10 de novembro de 1924, ao itabirano. O escritor descreve a *performance* de uma negra sambista que ele assiste durante o carnaval do Rio. A descrição apresentada converge, em certa medida, para o relato que Murilo outrora faz sobre o casal de negros que dançam *black-bottom* no criouluéu Lírio do Amor:

Eu conto no meu ‘Carnaval carioca’ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava como religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso que tenho pensando muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões de livros, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade¹⁰⁶.

O autor de *Macunaíma* vai um pouco mais longe em sua carta, explanando ao amigo Drummond que o samba dos negros que presencia “alimenta” sua poesia. Com efeito, a dança-felicidade identificada na coreografia da negra é incorporada ao poema “Carnaval carioca”, da coletânea *Clã do jabuti*, de 1927. Dentre os versos do longo poema, duas estrofes tentam plasmar poeticamente o relato: o eu-lírico, transfigurado em folião carnavalesco, mira uma mulher no grupo de negros que sambam, de maneira cadenciada, embaixo do Hotel Avenida:

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões
Sincopa a graça da danada.¹⁰⁷

¹⁰⁵ O uso da palavra lição foi recuperado do título do livro organizado por Carlos Drummond de Andrade, em que ele colige as cartas recebidas por Mário de Andrade (*Lição de amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982).

¹⁰⁶ SANTIAGO, Silviano (Prefácio e notas); FROTA, Lélia Coelho. (Org. e pesquisa iconográfica). *Carlos & Mário*: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade, p. 48-50.

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 216, volume 1.

A contemplação da sambista apenas se transfigura em versos (142-151), porque o poeta capta um modo diferente da moça se relacionar com a dança, isto é, reconhece uma dedicação profunda que adentra a esfera do religioso, do ritualístico, ainda que associada ao erotismo que irrompe de seus movimentos. Ou retomando a sentença anatoliana, empregada por Murilo, mas em um polo oposto dirigido à dança popular brasileira: “a dança é uma prece”.

Para convencer Drummond da necessidade de se lançar aos espetáculos da vida, renunciando, dessa forma, a “erudição livresca¹⁰⁸” que está entranhada no “*espírito da mocidade brasileira*¹⁰⁹”, Mário compartilha com o amigo a lembrança de ter testemunhado uma negra sambista no carnaval de rua carioca. No entendimento do escritor modernista, a devoção vista nos movimentos da mulher pode ser concebida como religião, como já mencionado, mas também como um tipo de prática pedagógica, cuja manifestação acontece na rua, de maneira livre e ao alcance de todos.

No arquivo de Mário, encontra-se a fotografia de uma mulher negra sambando, equivalente à cena da foliã carnavalesca relatada na missiva e transformada em estrofe de poema. Apesar de o registro fotográfico pertencer a um contexto distinto da carta e da poesia, é concebível empregá-lo como ilustração da experiência vivida pelo escritor. Originalmente, a imagem localiza-se, assim como outras capturas de mesma natureza¹¹⁰, na primeira edição do ensaio “O samba rural paulista”, que saiu em novembro de 1937, no número 41 da *Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, acompanhada da legenda “Samba em Pirapora–1937/ Posição coreográfica mais comum”. Mais tarde, o texto do autor modernista, sem a fotografia, passa a integrar o conjunto de ensaios *Aspectos da música brasileira*, lançado postumamente em 1965, compreendendo o volume XI das *Obras completas*. Em relação à autoria da foto, não há qualquer referência concreta no ensaio e no material original da revista que permita fazer alguma atribuição.

¹⁰⁸ SANTIAGO, Silviano (Prefácio e notas); FROTA, Lélia Coelho. (Org. e pesquisa iconográfica). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*, p. 48.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 50, grifo do autor.

¹¹⁰ Na primeira edição do ensaio “O samba rural paulista”, consta um total 8 fotos distribuídas ao longo do texto. Tal conjunto associa-se ao lote “Samba Rural Paulista – Pirapora”, formado por catorze 14 fotografias (MA-F-1811 a MA-F-1824), pertencentes à *Série Fotografias*, no arquivo de Mário de Andrade.

Figura 2 – Fotografia, moça sambando na rua – detalhe, positivo, 15,2 x 9 cm, 1937, *Série Fotografias* de Mário de Andrade, MA-F-1820, legenda de MA no verso da foto: “Natural”
(Fonte e reprodução: IEB-USP, Arquivo de Mário de Andrade).

Figurando no centro da imagem, a sambista negra é emoldurada por pessoas que participam da roda de samba. Um homem e duas mulheres que compõem a fotografia encaram-na particularmente; a dançarina, ao contrário, entregue religiosamente ao samba, ignora quaisquer olhares. Como se estivesse em um estado de transe religioso, a sambista não põe reparo nem nos observadores, muito menos no fotógrafo, a curvatura da cabeça e os olhos inclinados para baixo revelam seu total alheamento. Por meio da dança, realiza-se um dos sentidos etimológicos da palavra religião, em latim, *religare*, pois se vislumbra nesta manifestação corporal a (re) ligação do homem com o divino.

A sambista performatiza um movimento sensual, “a posição coreográfica mais comum” nesse tipo de dança, que segundo Mário se traduz por “conservar o corpo inclinado para frente, flexionando nas ancas e nos joelhos¹¹¹” De maneira espontânea, a dançante realiza a posição mais comum e o fotógrafo, com sua proeza, congela esse movimento coreográfico, apesar da deficiência dos recursos técnicos que uma câmera analógica dos anos de 1930 pode dispor para o usuário.

O estado dionisiaco da sambista, marcado tanto por uma espécie de possessão como pela naturalidade do seu corpo que se movimenta no ritmo da música, pode ser explicado não apenas pela conexão profunda com a dança, mas porque durante esse bailado os participantes ingerem grande quantidade de bebida alcoólica, favorecendo, assim, a manifestação do êxtase. Em seu exame atento do samba rural paulista, Mário elabora a correlação entre o uso da pinga pelos sambistas e a forma sincera da coreografia executada nesse gênero. O resultado dessa interdependência provoca efeitos de sinceridade não só para a dança, mas para a música e o texto cantado:

Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entontecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético. Um ou outro apenas parece ter noção mais nítida de arte, mas se percebe que essa noção não lhe pode trazer

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 170.

nenhum estímulo, porque os outros não se sentem diminuídos por isso, nenhum procura imitá-lo, nenhum ultrapassá-lo.

Talvez só um elemento esteja ordenado na manifestação do samba, pelo menos dos que tenho observado, o ritmo. Os instrumentos de percussão reinam absolutos. Ora, isso ainda dificulta mais qualquer colheita de sambas, textos e melodias, que são absorvidos pelo barulho dominador. O ritmo domina, e no grupo dançante um frenesi fisiológico que se manifesta por todo o corpo, com liberdade. Cada qual gesticula como quer, entoa a melodia a seu jeito e canta o texto como quer ¹¹².

O excesso na ingestão de água ardente por parte dos participantes durante o samba rural acaba por favorecê-los ao invés de prejudicá-los, visto que o embriagamento produz a cessão das censuras e, conseqüentemente, suspende as normas e as regras, inclusive as artísticas. A dança, nesse sentido, tem uma feição mais fisiológica, a sambista realiza a coreografia como sendo uma função inerente ao corpo, apartada de qualquer operação intelectual. A presença da bebida alcoólica é tão relevante que o pesquisador relata que o dono do samba cumpre o papel de distribuí-la, “de garrafa e copinho¹¹³”, aos homens e às mulheres que integram a roda de samba. No intuito de elucidar o liame entre os sambistas e a ebriedade, vale apresentar mais uma imagem rara – já que na reedição do ensaio todas as ilustrações fotográficas são suprimidas – que perfaz a edição *princeps* do estudo.

Dentre os registros imagísticos, chama atenção a foto de uma sambista negra que carrega em uma mão uma garrafa, possivelmente de bebida etílica, e na outra um pedaço de tecido. A foto não serve para salientar o consumo de álcool pela mulher, mas para explicitar uma outra situação coreográfica, reforçada pela legenda que acompanha a imagem, “Samba em Pirapora–1937 / Posição coreográfica do recuo”. Ainda assim, por estar portando um dos elementos intrínsecos ao samba paulista – a cachaça –, a sambista negra, em primeiro plano, a única que dança na foto, adquire notoriedade, sobrepondo-se aos demais que integram a foto:

¹¹² Ibidem, p. 152, grifo do autor.

¹¹³ Ibidem, p. 149.

Figura 3— Reprodução de fotografia, samba de rua – detalhe, inserida na edição *princeps* de “Samba rural paulista”, n. 41, da *Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, 1937 (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Mesmo diante do despojamento e da liberdade que atravessa o corpo dos dançantes durante os festejos sacro-profanos de Pirapora do Bom Jesus, constata-se uma precisão na captura das imagens das duas mulheres sambando. O fotógrafo deixa, pois, escapar que conhece o samba rural, está comprometido com o assunto, ou melhor, com as imagens-dançantes que deseja congelar com sua máquina. Em ambas as fotografias figuram pessoas e detalhes, contudo as negras que imortalizam determinados movimentos coreográficos do samba ganham protagonismo, o que permite considerar que o registro imagético se transmute no gênero retrato, ainda que coabitem na cena outros componentes.

O fascínio que Murilo declara ter sentido durante a apresentação do casal de negros no criouléu Lírio do Amor é similar ao que Mário relata em sua carta e transporta para os versos de “Carnaval carioca”. Ainda que o poeta juiz-forano não dilate o assunto – até porque não era o propósito, já que o remetente solicitava a confirmação do sentido do verbete criouléu –, ao se servir da hipérbole “a dança mais fabulosa que eu já vi na vida”, ele demarca sua posição valorativa acerca dos ritmos populares urbanos. Murilo, assim como o autor de *Macunaíma*, não se restringe ao gabinete de estudo, ao culto vazio à erudição. Para endossar a ideia da insuficiência da erudição livresca, o autor evoca na missiva a máxima “A pena é impotente para descrever”, pertencente à obra *Hollanda* (1928), de Luís Guimarães Filho, acadêmico e diplomata brasileiro. Murilo, em suma, se atira às experiências corporais, frequenta espaços mais rebaixados da sociedade como o criouléu, o que lhe permite refletir sobre o povoamento dessas expressões rítmicas em sua poética.

De todo modo, se o maxixe redundava em composições líricas, não será diferente com outros formatos rítmicos. No livro de estreia *Poemas*, como mencionado antes, localiza-se um conjunto de peças que guardam um enlace direto com esse repertório musical-coreográfico que Murilo passa a incorporar. No poema “Mapa”, a título de exemplo, o eu-lírico admite sua franca aproximação com a imanência da vida, e o verbo sambar, por sua vez, ganha sentidos outros para além de uma expressão rítmica brasileira:

[...]

Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me
chamam a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido das coisas.¹¹⁴

Nesse excerto estrófico, a persona lírica se confronta com a sua falta de ubiquidade, reconhecendo a impossibilidade de domesticar a vida ao seu bel prazer. A vida, espelhada no mundo, não cessa de “mudar a cara” até o seu termo: “a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas”. Na imposição de ritmos transbordantes, efervescentes e

¹¹⁴ MENDES, Murilo. Mapa. In: _____. *Poemas*, p. 65-66.

dançantes, o sujeito exclama: “O mundo samba na minha cabeça”. Nota-se que uma nova designação foi atribuída ao verbo sambar, a palavra deixa de ser apenas uma *performance* musical-coreográfica para colar-se à noção de excesso, como uma explosão dionisiaca. Mesmo que “Mapa” esteja inserido na mesma coletânea que traz também “Família russa no Brasil”, mas em uma seção diferente, o autor afasta-se de uma ótica nacionalista. O tratamento poético escolhido para a composição não enseja enfatizar traços de brasilidade, mas explorar outras potencialidades extraídas do verbo sambar. A personificação do substantivo mundo suplanta os limites semânticos do verbo, englobando no ato de sambar seres e coisas: “Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando, / presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me/ chamam atenção”.

Em todo caso, convém remontar como se efetiva esse novo posicionamento de Murilo frente aos ritmos populares brasileiros, já que tais expressões estiveram associadas por muito tempo ao rebaixamento cultural, moral e social dos indivíduos. Vale salientar que, mesmo no decorrer do século XX, existe a persistência de uma pecha em relação às manifestações de cunho popular por parte da sociedade. Nos anos de 1930, por exemplo, Mário anota em seu ensaio “O samba rural paulista” o empenho das autoridades religiosas e da segurança pública em reprimir os grupos de samba paulista das festas religioso-profanas, constituídos “na enorme maioria [por] negros e seus descendentes¹¹⁵”. Em sua visita ao vilarejo de Pirapora do Bom Jesus, no ano de 1937, o escritor paulista, acompanhado do seu secretário José Bento Faria Ferraz, observa o refreamento radical dos sambistas rurais como resultado de ações coercitivas realizadas nos festejos:

Também nesta parada em Pirapora, apesar duma colheita muito mais frutuosa e completada, não fui muito feliz. A festança estava fraca, este ano e aquele dia em vez dos pelo menos três grupos de samba que esperava encontrar, uma só reinava. A principal razão da fraqueza derivou da reação de padres e excesso de repressão policial contra parte profana dos festejos. Ainda o ano passado, conforme informação que obtive dum morador de Pirapora, confirmada pelo depoimento de Mário Wagner, dois barracões grandes existentes na vila, pertencentes aos padres e devolutos, eram entregues aos festantes que não tinham onde se alojar. Aí dormiam, brincavam, etc. E aí também se realizavam os sambas. Este ano os barracões, por determinação dos padres, de mãos dadas com a polícia, só serviam de dormida, sendo proibido sambar neles. Os sambas foram expulsos pro ar livre (aliás seu lugar tradicional), e para as entradas da cidade.

¹¹⁵ ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 148.

Mas as festas de Pirapora estão visivelmente em decadência, opinião geral de quantos costumam frequentá-las¹¹⁶.

A transferência de Murilo Mendes para o Rio de Janeiro é corolária desse rearranjo sensível do autor. Embora exercesse atividade literária em sua cidade natal, seu trajeto artístico-intelectual amplifica-se em razão da presença de homens e mulheres, literatos e não-literatos, que alimentaram suas práticas de escrita. Emblemática, no caso, é a aproximação com Ismael Nery (1900-1934), com quem manteve amizade e pleno convívio por 13 anos, interrompidos somente pela morte prematura do amigo.

Esse encontro fraterno, ocorrido em terras cariocas, foi relatado pelo próprio Murilo em 17 crônicas publicadas, entre 1946-1949, quase que simultaneamente, no jornal paulistano *O Estado de S. Paulo* e no suplemento carioca *Artes e Letras*. Os textos, posteriormente, foram reunidos em *Recordações de Ismael Nery*, título bastante pertinente por preservar o teor memorialístico e poético que se entremeia com a crônica jornalística. No primeiro texto da série, o escritor relembra o dia exato em que conhece o belenense, radicado no Rio:

Foi em fins do ano de 1921 que conheci Ismael Nery. Eu trabalhava na antiga Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda. Ismael foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia. Vi, um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois saiu para o café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia: rabiscava bonecos em torno de um projeto para o edifício de uma alfandega. Ao regressar puxei conversa com ele: saímos juntos da repartição. Assim começou uma amizade que se prolongou ininterruptamente até o dia de sua morte, em 6 de abril de 1934¹¹⁷.

O ato de rememorar, apesar de possuir uma natureza falha e incompleta, na escritura muriliana ganha contornos de exatidão. É como se autor intentasse dar corpo ao paraense, e não por acaso atina-se, em uma das crônicas, a descrevê-lo fisicamente, com enorme riqueza de detalhes. O tempo transcorrido em relação ao desaparecimento do amigo, aproximadamente 15 anos, parece não afugentar o cronista em sua tarefa:

¹¹⁶ Ibidem, p. 147.

¹¹⁷ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Editora Giordano, 1996, p. 21.

[...] era moreno-claro, de olhos e cabelos castanhos. Tinha 1,75m de altura, sendo cheio de corpo. A pele ligeiramente gretada; os olhos assimétricos, recortados um pouco à maneira oriental, como acontece em tantos os homens do extremo norte. Barbicha rala. Boca de talhe muito pronunciado. Apertava às vezes fortemente os lábios, numa enérgica tensão de vontade. Quase não se lhe viam os dentes pequenos. Testa larga. No seu rosto, de acordo com a teoria de Pierre Abraham, que estudou fisionomias de homens ilustres, era muito acentuada a diferença entre as duas faces. Seu tipo lembrava o do índio, mas em Paris foi preso uma vez como russo. Nunca franzia a testa¹¹⁸.

Ao final dessa descrição, Murilo deixa escapar que coexistem duas constituições fenotípicas, a de um índio e a de um russo. Essa polivalência não se restringe apenas às características físicas de Ismael, mas dão indícios de um homem fora do comum, um artista poliédrico¹¹⁹, dotado de múltiplas máscaras e habilidades, pelo qual o poeta nutriu admiração e afeto. Sendo, portanto, “um mestre da vida¹²⁰”, o poeta juiz-forano e todos aqueles que o cercaram indubitavelmente tomaram a posição de aprendizes. Na história das artes plásticas, o belenense torna-se não apenas um dos expoentes da vanguarda surrealista, como um de seus representantes no Brasil. Em 1927, em sua segunda viagem à Europa, o artista passa uma temporada na França e tem a oportunidade de estar ao lado dos vultos do surrealismo, como André Breton, Marc Chagall e Marcel Noll, segundo delinea o autor das *Recordações*¹²¹.

Nesse sentido, é plausível afirmar que a pintura de Ismael, de matiz surrealista¹²², impregna, de certa maneira, a obra de Murilo. Mais do que um deslocamento dos interesses plásticos para o suporte da poesia, torna-se paradigmático na lírica muriliana um *composé* imagístico que se perfaz denso e insólito. Refratário dos trabalhos surrealistas, identifica-se em sua lavra um engendramento de imagens análogo ao que se

¹¹⁸ Ibidem, p. 99.

¹¹⁹ A noção poliédrica é oriunda da obra muriliana *Poliedro* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972). O autor transporta para o texto poético a concepção geométrica do objeto polígono que comporta várias faces. A ilustração da capa da primeira edição, assinada pelo artista Israel Pedrosa, reproduz um conjunto de polígonos.

¹²⁰ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*, p. 65-66.

¹²¹ Ibidem, p. 71.

¹²² A despeito da historiografia enquadrar a obra ismaelita na vanguarda surrealista, torna-se necessário fazer ponderações a respeito dessas classificações, já que o artista denota uma postura furtiva a qualquer tipo de doutrinação estética, segundo reforça Murilo Mendes: “Ismael Nery não deve ser incluído entre os pintores surrealistas, se bem que algumas de suas telas e muitos de seus desenhos se enquadrem no ambiente próprio do surrealismo. Ismael era um partidário da absorção das correntes de ideias que vão surgindo no transcurso dos tempos; não se poderia mostrar indiferente a uma teoria que vinha ampliar a zona do conhecimento, produzindo ressonâncias particulares no plano da arte. Não era um surrealista ortodoxo, mas tirou partido da doutrina. O surrealismo foi a reta de chegada do processo intentado ao realismo, processo este que sofreu muitas metamorfoses, gerando grupos e escolas que só na aparência se opunham.” (Ibidem, p. 114).

encontra no célebre canto-imagem entoado por Conde de Lautréamont, pseudônimo adotado por Isadore Ducasse: “É belo como [...] o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!¹²³”.

Nascido no Uruguai, filho de franceses que viviam em Montevidéu, Ducasse-Lautréamont (1846-1870) transforma-se em uma das principais bandeiras hasteadas pelo movimento. A frase imagética, colhida do canto sexto de sua obra *Les chants de Maldoror* (1869), concebe-se como uma espécie de manifesto literário-filosofal para os surrealistas. Aliás, esse mesmo canto-imagem ressoa explicitamente no poema muriliano “Lautréamont”, da coletânea *Ipotesi*, de 1977, que reúne composições escritas em italiano: “Sono vicino a te quando precorri Max Ernst:/ ‘La rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie’.”¹²⁴

A peça “Lautréamont” integra, ao lado de outras, a série “Omaggi”, dedicada a homenagear diversos artistas e intelectuais da predileção do poeta juiz-forano, tal como ocorre com os perfis que compreendem os volumes *Retratos-relâmpago* que, aliás, não deixa de fora o Conde de Lautréamont, incluído na 2ª Série Roma, escrita entre 1973-1974, mas publicada parcialmente em 1980 e de modo integral em 1994.

No tributo em língua italiana ao escritor franco-uruguaio, observa-se que Max Ernst é convocado nos versos por exercer o papel de mediador do descobrimento imagístico de Murilo. Inclusive, sem reservas, no retrato-relâmpago em que constrói um perfil para o artista alemão, revela: “Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, só comparável no plano literário, à do texto de *Les illuminations*”¹²⁵. Isto porque as colagens desenvolvidas por Ernst, também denominadas pelo autor brasileiro de fotomontagens, em última análise, encenam um outro modo de colocar em funcionamento a potência do canto-imagem de Lautréamont transferida para sua obra plástica.

Para realização dessa empreitada baseada no “olhar”¹²⁶, é necessário, pois, lançar mão, conforme explica Mário de Andrade, de “um bom número de revistas e livros com

¹²³ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias, carta, obra completa. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. 2. ed. rev. e ampl. (3. reimp.). São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 252.

¹²⁴ MENDES, Murilo. *Ipotesi*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1529.

¹²⁵ Idem. *Retratos-relâmpago – 1ª série*: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1248.

¹²⁶ “Perguntaram-lhe [a Max Ernst] um dia qual sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar.” (Ibidem, p. 1248).

fotografias¹²⁷”. Além disso, vale acrescentar “tesoura e goma arábica¹²⁸” para “recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar¹²⁹”. Max Ernst acompanha a técnica padrão, sem deixar de invocar a frase de Lautréamont, conforme assevera Eliane Robert Moraes:

Foi evocando a famosa frase de Lautréamont que Ernst definiu a colagem como ‘encontro fortuito de duas realidades distantes em plano não pertinente’. Sua definição acrescentava os aspectos centrais da teoria da imagem proposta por Reverdy ao elemento fortuito de Lautréamont, na mesma direção tomada por Breton no primeiro *Manifesto*. A colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida¹³⁰.

Seguindo, então, os passos dos integrantes do surrealismo que elegem Lautréamont como o precursor, Murilo igualmente se inclina à nobre figura. Em sua poesia, realiza um procedimento semelhante às colagens de Max Ernst, as quais refletem o repertório imagético do precoce surrealista oitocentista e de outros vultos do movimento. Mais do que aplicação de uma técnica, o propósito da colagem do artista alemão, por exemplo, é o de realçar a capacidade inventiva da arte, criando composições não habituais e até mesmo estranhas. Em virtude do acaso, como em *Un coup de dés* de Mallarmé, a *collage* manifesta o seu objetivo que é o “de transfigurar, operando metamorfoses de seres e objetos; dessa forma, através de cortes e de justaposições realizados sobre elementos existentes, uma nova imagem surgiria dando acesso a ‘mundos ainda não vistos’¹³¹”.

Imbuído desse ideal, o exercício da imagética muriliana empenha-se em desvelar novas possibilidades da *poiesis*¹³², por meio de composições que recuperam o “encontro fortuito” de Lautréamont, que nada mais é do que um encontro amoroso-sexual, uma

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB-USP, 1987, p. 9 (O artigo de Mário de Andrade, acompanhado de algumas reproduções das fotomontagens de Jorge de Lima, saiu no Suplemento em Rotogravura nº 146, *O Estado de S. Paulo*, 1ª Quinzena, nov. 1939).

¹²⁸ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 11.

¹²⁹ ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 9.

¹³⁰ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 44.

¹³¹ Ibidem, p. 45, grifo nosso.

¹³² De acordo com Benedito Nunes, o termo grego significa etimologicamente “um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. 5. ed. 4 reimp. São Paulo: Ática, 2003, p. 20)

cópula entre os elementos que constituem a frase seminal do autor franco-uruguaio, conforme anota André Breton que, por sua vez, é recuperado por Jules-François Dupuis em seu estudo sobre o surrealismo:

[...] e se nos dignarmos recuar até à chave dos símbolos sexuais mais simples, não se levará muito tempo a admitir que essa força diz respeito ao facto do guarda-chuva só poder, neste caso, representar o homem, a máquina de costura, a mulher (bem como, aliás, a maior parte das máquinas, com a única agravante de esta, como é sabido, frequentemente utilizada pela mulher com fins onanistas) e a mesa operatória, a cama, ela-própria equivalente geral da vida e da morte¹³³.

Devido ao falecimento precoce de Ismael, vítima de tuberculose aos 33 anos, institui-se um imperativo para Murilo: impedir que o amigo caísse no ostracismo da arte brasileira. Pelo fato do artista se desvincular de um compromisso imediato com o programa nacionalista do modernismo, o que em vida já dava indícios de um tipo de marginalização de sua obra¹³⁴, cabia, então, promover o seu legado. O juiz-forano desempenha muito bem esse papel, ajustando sua ocupação poética à crítica¹³⁵. Além das crônicas-recordações, Murilo assina crítica, incentiva seus pares a escreverem, disponibiliza textos inéditos do amigo e, por fim, organiza uma exposição com obras do artista na Pró-Arte (Associação dos Empresários do Comércio), no Rio de Janeiro, em 1935. Por reconhecer a vastidão de Ismael, o poeta identifica nele uma orientação para o excesso:

A meu ver, embora pareça paradoxal, o que o prejudicou, humanamente falando, foi o excesso de qualidades. Era, por exemplo, um dançarino notável, tendo recusado uma vez, em Roma, convite para trabalhar com o célebre Volinini na sua *troupe* de bailados. Foi um dos primeiros arquitetos modernos do Brasil, tendo feito uma vasta série de projetos, muitos até sem assinatura. Uma ocasião mandou vir barro para o pequeno *atelier* que tinha em casa, e construiu uma quantidade enorme de esculturas que desmanchava uma após a outra. Pintava rapidamente

¹³³ DUPUIS, Jules-François. *História desenvolta do surrealismo*. Tradução Silva de Viseu. Lisboa: Edições Antígona, 1979, p. 94.

¹³⁴ A respeito da marginalização de Ismael Nery, Murilo Mendes discute tal problemática nas suas *Recordações*. Ademais, Tadeu Chiarelli também se debruça no assunto (CHIAELLI, Tadeu. *Às margens do modernismo*. In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: lemos, 1999, p. 47-59).

¹³⁵ Em comunicação apresentada e publicada, abordo a dimensão crítica da poesia de Murilo Mendes, a partir do gesto interventivo do autor na preservação do nome e do legado artístico de Ismael Nery. (ALMEIDA, Aline Novais de. Murilo Mendes: poeta crítico-crítico-poeta. In: XIV Semana de Letras da UFOP. I Simpósio Nacional de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016, Mariana-MG, Universidade Federal de Ouro Preto, 2016. v. 1. p. 57-68).

e apagava logo; debaixo dos quadros que deixou existem outros, pois quando não apagava pintava por cima. Tantas ideias e sugestões lhe viam à cabeça que não tinha paciência para pousar a mão num trabalho lento: o intelectual sufocou o artesão. Desenhava com espantosa facilidade, improvisando a todo momento, nas mesas de café, em qualquer pedaço de papel que tivesse ao alcance da mão. Não tinha em casa nenhum quadro de sua autoria. Jogava os desenhos no cesto, de onde eu conseguia retirá-los, ora com a ajuda de sua mulher – a poetisa Adalgiza Nery –, ora subornando empregadas. Tinha grandes qualidades de homem de teatro e cenógrafo. O empresário Vincenzo Giocoli – que há muitos anos não vejo – deve certamente conservar ainda uma boa quantidade de seus desenhos e croquis para peças que sempre se anunciavam e nunca chegavam a ser representadas. [...] Ismael era poeta contumaz, e ninguém conheci mais poeta do que ele¹³⁶.

A descrição assemelha-se mais à representação de um deus mitológico do que propriamente à de um homem de carne e osso ou, nas palavras do poeta, um “tão anti-humano¹³⁷”. A exorbitância de qualidades é incontestável, de dançarino a poeta bissexto, trata-se, pois, nos termos da atualidade, de um multiartista. Sobre a capacidade coreográfica, além do que foi mencionado, o cronista aborda novamente, em outro momento da série, tal domínio no intento de sublinhar a relação de Nery com o mundo e com a vida:

Ao despontar da adolescência começou a ser notado como pintor de elegâncias. Nessa época tinha inclinação para a vida mundana. Frequentava festas da sociedade. Dançava muito bem, organizando em casa da família pequenos espetáculos com números de teatro e dança improvisados por ele mesmo¹³⁸.

A vinculação de Ismael Nery à “farra vital” – aquela que Mário de Andrade explica para Drummond como investimento primeiro antes da paciência, do raciocínio e da biblioteca – permite a Murilo, durante sua residência carioca, adentrar em um universo muito diferente daquele de sua província. Conquanto eclodem manifestações mais populares em Juiz de Fora, persevera uma mirada mais tradicional, pautada no “ritmo perfeito” e na harmonia. Por outro lado, no Rio de Janeiro, as expressões musicais-coreográficas não eruditas e ritmos sincopados propagam-se dia após dia e caem no gosto de intelectuais da época, principalmente dos adeptos de uma visão modernista. Em uma das crônicas de *Recordações de Ismael Nery*, Murilo extrai de sua memória a cidade do Rio de Janeiro, do começo do século XX, afinal é justamente este espaço-tempo que faz

¹³⁶ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*, p. 28-29.

¹³⁷ Ibidem, p. 31.

¹³⁸ Ibidem, p. 97-98.

ancoragem para a amizade com o paraense. Restringindo-se ao período de 1920-1930, o autor aponta os aspectos desenvolvimentistas da capital e a projeção internacional, o charme, a sensualidade e a singular geografia e natureza. Apesar de uma idealização no limiar de um *locus amoenus*, inscreve-se no ato de rememorar uma interrogação do autor sobre a sua própria transladação não apenas geográfica, mas também psíquica:

O Rio de entre 1920 a 1930 era uma cidade deliciosa, pacata, de um ritmo de vida manso, quase provinciano. Começavam a surgir ainda tímidas as primeiras casas e apartamentos. Viajava-se comodamente de Ipanema à Praça Mauá em ônibus às vezes metade vazios. Copacabana não era o grotesco empório de exibicionismo de hoje, cumpria dignamente sua missão de pórtico do mar. A cidade estirava-se voluptuosamente ao sol, com a linha de baía ainda não prejudicada pelos últimos aterros e pelo acúmulo de arranha-céus. A vastidão das massas naturais quase virgens sugeria a sensação da vida aumentada, de um aprofundamento no tempo e no espaço, de uma grandeza superlativa. Não há dúvida que a enseada de Botafogo, o Pão de Açúcar e outros morros continuam no mesmo lugar; mudaria a cidade ou mudei eu? Mas, além da já mencionada invasão dos arranha-céus, é certo que o ambiente e o estilo de vida da cidade se transformaram muito, produzindo essa mudança de ângulo psicológico. [...]

Em 1922, com a abertura da Exposição Internacional do Centenário da Independência, a cidade atingira um grau de euforia nunca depois igualado. O padrão de vida era baixo, os negócios cresciam e o dinheiro rodava. A Orquestra Filarmônica de Viena deixava, pela primeira vez na história, a capital austríaca para dar uma vasta série de concertos sob a batuta de Weingartner, tendo voltado, no ano seguinte, com Ricardo Strauss. Por toda a parte audições dos mais célebres artistas europeus, mais e melhores teatros do que agora (além do Municipal, o Lírico e o S. Pedro funcionando), a revista francesa, bailes populares, a feira permanente de exposição, o diabo, enfim. 1922! Eram os preliminares do Brasil moderno; troavam os canhões de Copacabana. E em S. Paulo um grupo de moços começava a desarticular a máquina do academismo¹³⁹.

Com efeito, não é somente a transferência de cidade que deflagra para Murilo Mendes dimensões da vida que estão ausentes nos livros. Conforme se verifica, o diálogo travado com Ismael provoca-lhe a busca de realizações que são empreendidas com o corpo. Aliás, a prevalência corpórea nos trabalhos plásticos ismaelitos possui bastante profusão nesse campo imagético. Confere-se nos croquis, nos desenhos, nas aquarelas e nos óleos a presença de banhistas que exibem seus corpos, atletas, dançarinos, nus femininos e masculinos, além dos vários corpos andrógenos. No propósito de materializar a cosmovisão do artista responsável pelo arrebatamento de Murilo, convém apresentar a tela a óleo *Autorretrato*, de 1927:

¹³⁹ Ibidem, p. 69-70.

Figura 4 – *Autorretrato*, óleo sobre tela, (129 x 84 cm), 1927 (Fonte e reprodução: Catálogo da exposição *Ismael Nery: em busca da essência*, Galeria de Arte Almeida & Dale, 2015¹⁴⁰).

¹⁴⁰ GALERIA DE ARTE ALMEIDA & DALE. *Ismael Nery: em busca da essência*. São Paulo, 2015, p. 3.

De considerável tamanho, com um procedimento análogo à *collage* vanguardista, o quadro reúne elementos que plasmam a constelação ismaelita. No centro do quadro, está representado o próprio pintor sentado, na posição de modelo. Afinal de contas, trata-se do gênero autorretrato. Com dimensões avantajadas, a figuração de Ismael divisa a tela em duas partes, e em cada lado encontra-se a cidade de sua predileção. A sua esquerda Paris (com a Torre Eiffel, os edifícios europeus e o paisagismo urbano) e a sua direita o Rio de Janeiro (com o Pão de Açúcar, o mar, o coqueiro e as casas). Ainda do lado direito, vale destacar, na parte inferior, situa-se a figura voluptuosa de uma negra balançando os braços, cuja cadência simula, entre cores e movimentos, a vivacidade correspondente à paisagem carioca, a contrapelo da parisiense com matizes cinzentos. A palma da mão direita do pintor estende-se em direção a essa mulher negra. O braço direito como um todo sugere a impregnação de um ritmo que acompanha a dançante. Na parte superior do quadro, ocupando cada face do autorretratado, localiza-se uma cabeça andrógina, a do lado esquerdo possui tonalidade rosada e do lado direito esverdeada. São, por conseguinte, três cabeças, três intelectos, três sujeitos distintos, em suma, o transbordamento que circunscreve esse homem diletante.

Como a tela *Autorretrato* é bastante conhecida nos catálogos de exposição do artista paraense, cumpre apresentar mais um comentário crítico no intento de complementar, corroborar e contrastar informações e interpretações acima ventiladas. Luiz Munari, no texto “Ismael Nery: uma reflexão sobre a pintura”, que integra o livro da exposição *Ismael Nery 50 anos depois*, de 1984, anota que

O *Autorretrato*, aparente figura solitária, é completado pelos rostos em rosa e verde que se sobressaem ao seu e pela figura curvilínea morena, que se move na paisagem brasileira. Uma citação pedante do feminino regional, enfatizada pela mão condescendente.

O rosto rosa é o seu perfil e o verde, embora contenha as mesmas linhas, sugere um perfil feminino. Forma-se assim uma trindade, de sugestão não apenas divina, mas também amoroso. Sentado numa postura que lembra o Cristo em seu trono, nas iluminuras ou nos ícones russos, divide o espaço como se fosse duas regiões geográficas diferentes à sua direita a paisagem carioca muito colorida e bem comportada e à sua esquerda a paisagem parisiense, cinzenta e cubista.

No rosto traz uma seriedade quase complacente, que se afirma no gesto da mão direita, como se distribísse graças, e na camisa típica russa, evocando a lembrança de Adalgisa, que as confeccionava ao seu gosto. Como um Deus ele se põe estático, cercado por seu universo significado, como os santos medievais eram cercados por seus signos (a núvola). E um deus para ser amado e não adorado, que se objetiva no olhar do espectador e a fantasia que sugere este rosto sério de cabelos arrumados, quase colados.

Deste modo não será apenas o ‘eu sou Deus’, mas o ‘Eu sou o teu Deus’, que transforma o espectador num parceiro, e cada parceiro numa divindade vivida no ato de amor. E sua complacência está em acertar as regras deste jogo perigoso, que faz imagem nos rostos rosa e verde¹⁴¹.

Outra personalidade poliédrica que merece destaque por sua projeção no itinerário muriliano é Jorge de Lima (1893-1953). Não por coincidência, mas pelo fato de ser naquele momento a capital do Brasil, o Rio de Janeiro torna-se, mais uma vez, cenário desse encontro beletrista. Migrante de União dos Palmares, Alagoas, Jorge dá continuidade a sua atividade profissional e artística em terras fluminenses. Sendo um sujeito multifacetado, ele atua, concomitantemente, como artista plástico, literato, médico, professor e político. No seu consultório-ateliê, esse imbricamento de tarefas melhor se materializa, haja vista que o espaço propicia a articulação do atendimento médico com a criação. Os interesses terapêuticos e artísticos do alagoano estão justapostos, mas também se complementam infinitamente. É pertinente acentuar que entre essa relação afetiva e literária de Jorge de Lima e Murilo Mendes insere-se também Ismael Nery, o qual, por sua vez, exerce influência relevante na poesia de ambos. Sobre essa triangulação, Fábio de Souza Andrade esclarece que

Nery funcionou como um agente catalizador, fez convergir algumas das linhas paralelas nas poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Sua figura reunia os dois pólos de atração em torno dos quais se daria o desenvolvimento futuro da obra de ambos: por um lado, uma configuração particular de cristianismo milenarista, que se ocupa dos dois momentos limites propostos para a existência humana segundo a concepção judaico-cristã da história (a Criação e o Juízo Final); por outro, uma visão mítica, órfica do processo artístico, cuja inspiração estava no surrealismo¹⁴².

Em pelo menos duas empreitadas, a amizade revela uma profícua permuta artística. A primeira cooperação entre os amigos resulta no livro *Tempo e eternidade*, de 1935. Nessa coletânea de poemas, congregam-se composições, em regime de parceria, que apostam numa dicção moderna, porém religiosa, para abarcar o interesse pelo

¹⁴¹ MUNARI, Luiz. Ismael Nery: uma reflexão sobre a pintura. MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984, p. 231.

¹⁴² ANDRADE, Fábio de Souza. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. In: _____. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 33 (Críticas Poéticas, 6).

catolicismo que passa habitar a lírica dos confrades, de maneira mais incisiva, a partir dos anos de 1930, quando sucede a reaproximação deles com a doutrina católica. Conforme salienta Fábio de Souza Andrade:

Do ponto de vista da relação entre Jorge de Lima e Murilo Mendes, os anos 30 assistiram também a uma virada ideológica comum, cuja consideração é essencial para a compreensão do desenvolvimento futuro da obra de ambos. Trata-se da conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, coincidente com o reatamento de Jorge de Lima com a religiosidade perdida na infância¹⁴³.

Portanto, seguindo uma espécie de projeto partilhado, de orientação cristã, os autores aplicam uma insígnia verbal na edição *princeps* da obra, localizada na página anterior à folha de rosto: “Restauremos a Poesia em Cristo”. O volume traz como dedicatória o amigo comum dos poetas – igualmente católico – Ismael Nery: “À memória de Ismael Nery¹⁴⁴”. O paraense foi responsável, de certa forma, pela reaproximação de ambos com o catolicismo. No caso de Murilo, a conversão se deu após o falecimento de Ismael, em 1934. Em suas memórias, Pedro Nava escreve sobre esse episódio, sublinhando que ocorreu uma “conversão espontânea” e fervorosa, “como um pentecostes¹⁴⁵”, durante a noite do velório.

A segunda cooperação entre os amigos, embora malograda, acontece quando o poeta juiz-forano se envereda pelas trilhas da fotomontagem, estimulado por Jorge de Lima. Como prova desse encorajamento, a capa da primeira edição de *A poesia em pânico*, de 1938, reproduz uma fotomontagem elaborada em coautoria com o amigo. Apesar de todo incentivo recebido, Murilo abandona a seara das colagens, mas a lição de Max Ernst continua viva para o poeta; em contrapartida, Jorge de Lima persiste nessa colagem surrealista e, em 1943, lança *A pintura em pânico*, seleta que reproduz 41 pranchas de fotomontagens. A publicação – que só teve uma edição – decalca o título do livro de poemas do amigo, o qual, por sua vez, assina a “Nota liminar” do volume, revelando em seu texto sua conexão com a obra.

No acervo da Biblioteca de Mário de Andrade, há dois exemplares do volume *A poesia em pânico*, ambos em edição *princeps*. No verso da antefolha de rosto dos livros,

¹⁴³ Ibidem, p. 32.

¹⁴⁴ Na edição *princeps* da obra, a dedicatória, que não deixa de homenagear o artista paraense, assinala a “eternidade” como território de transcendência que une os três amigos: “A Ismael Nery na eternidade” (MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935).

¹⁴⁵ NAVA, Pedro. *O cirio perfeito*. 5. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Giordano, 2004, p. 236; 269 (Memórias; 6).

constata-se duas informações, uma sobre o período da saga escritural; outra sobre a identificação de autoria da capa do volume: “Este livro foi escrito em/ 1936/ 37. A capa é uma foto-/montagem de Murilo Men-/ des e Jorge de Lima, com/ letreiros de Santa Rosa¹⁴⁶.” O escritor paulista também possui em seu espólio a rara edição de *A pintura em pânico*¹⁴⁷, que conta com apenas duzentos e cinquenta exemplares numerados e rubricados pelo autor, na qual se localiza, dentre o conjunto de pranchas, a reprodução da fotomontagem, feita de modo colaborativo, acompanhada do dístico (legenda) homônimo ao livro muriliano “A poesia em pânico”:

Figura 5 – Capa da edição *princeps* de *A poesia em pânico*, fotomontagem de Murilo Mendes e Jorge de Lima (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

¹⁴⁶ MENDES, Mendes. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

¹⁴⁷ LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Nota liminar de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

Nessa fotomontagem, como de praxe, há uma justaposição de elementos que adultera, artisticamente, a composição. De acordo com Murilo em seu prefácio para o livro de Jorge de Lima, a técnica, de vertente surrealista, assemelha-se a outros domínios artísticos, como a pintura, a fotografia e o balé, pois nestes “os elementos de organização são pobres e simples¹⁴⁸”. Prima-se nessa “poética da tesoura e da goma arábica” por um tipo especial de ordenamento que, *a priori*, pode sugerir a ausência total de qualquer regulamento. A fotomontagem imprime, em uma suposta desorganização, o pensamento refletido do artista: “A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo¹⁴⁹.”

A pesquisadora Priscila Sacchettin, em sua tese sobre *A pintura em pânico* identifica que, para a elaboração da fotomontagem reproduzida na capa do livro do poeta juiz-forano¹⁵⁰, os amigos apossaram-se de uma gravura localizada em um compêndio de astronomia do final do século XIX. Trata-se do título *Astronomie populaire: description générale du ciel*, de 1880, escrito pelo astrônomo francês Camille Flammarion. Entretanto, certifica-se que a ilustração utilizada por Flammarion não é de sua autoria, mas pertence ao pintor Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), com gravação de Pietro Bettelini (1763-1828)¹⁵¹.

¹⁴⁸ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 11.

¹⁴⁹ Ibidem, 12.

¹⁵⁰ A pesquisadora atribui autoria da fotomontagem reproduzida na capa da primeira edição de *A poesia em pânico* apenas ao poeta Jorge de Lima, apesar da informação disponibilizada no verso da antefolha da página de rosto exibir a informação do trabalho colaborativo (SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico. Fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual Campinas. Orientador: Jorge Coli, 2018, p. 40).

¹⁵¹ A gravação da obra *Sibilla Frigia* realizada pelo suíço Pietro Bettelini está preservada no Fogg Museum, vinculada ao Harvard Art Museums, em Cambridge. Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/245992?position=20>. Consulta em: 1 jul. 2019.

LIVRE IV LES MONDES PLANÉTAIRES

CHAPITRE PREMIER

**Les mouvements apparents et les mouvements réels.
Systèmes successivement imaginés.**

Pour arriver à concevoir facilement et exactement la vraie disposition du système du monde, la méthode la plus sûre est de faire passer notre esprit par le chemin que l'esprit humain a suivi lui-même dans

Figura 6 – Gravura reproduzida em *Astronomie populaire: description générale du ciel*, de Camille Flammarion, 1880, p. 403 (Fonte e reprodução: Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France¹⁵²).

Ao cotejar a fotomontagem com a ilustração original (presente na obra de Flammarion ou na gravação de Bettelini), constata-se a presença de poucas intervenções, mas nem por isso menos expressivas. Dentre as operações praticadas nesse processo, sobressai a colagem do planeta Saturno no rosto de uma figura feminina, que na gravura do livro (e na gravação) representa uma mulher que manipula uma esfera armilar, instrumento arcaico de astronomia utilizado na navegação. Em consequência da ocultação da face humana, tem-se o apagamento do olhar, sempre limitado, em prol do movimento

¹⁵² FLAMMARION, Camille. *Astronomie populaire: description générale du ciel*. Paris: Ernest Flammarion, 1880, p. 412. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94887w> Consulta em: 9 fev. 2019.

dos corpos celestes, imperceptível à visão dos seres humanos. Esse rearranjo conquistado na *collage*, vale pontuar, converge para o título do capítulo do livro de astronomia que acomoda a gravura recortada para a fotomontagem: “Les mouvements apparents et les mouvements réels. Systèmes successivement imaginés”

Não por acaso, na mitologia pessoal muriliana, constata-se a presença fundamental de outro corpo celeste que se movimenta periodicamente, o cometa Halley. Em muitos poemas da lavra do autor, desponta-se o cometa para demarcar, sobretudo, a revelação da poesia. Tendo a qualidade periódica, este raro corpo luminoso, visível a olho nu, manifesta a sua órbita a cada 80 anos aproximadamente. Halley conforma um desejo humano que, apesar da demora para reaparecer nos céus, nunca finda, segundo se vislumbra nas duas estrofes finais do poema vaticinador intitulado “1999”, da obra *As metamorfoses*, de 1944:

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.¹⁵³

Formando uma espécie de síntese entre a lembrança e a espera do retorno do fabuloso cometa, o enunciador lírico reconhece, por já ter experienciado, que Halley delineia um concerto cósmico no mundo, a revelação de um FIAT LUX que ordena o fim e o princípio “outra vez”¹⁵⁴. A passagem do cometa possui um arranjo de anunciação sagrada, por isso o poeta vate é incorporado aos céus pelo corpo sideral para se sentir tocado novamente pela poesia. Em suma, para Murilo a poesia se comporta como o esperado retorno do cometa Halley, que o faz elevar-se acima do plano terrestre.

Certamente há algo de místico nos corpos sidéricos que instigam a criação poética, o que explica a fotomontagem alocar, exatamente no rosto da figura humana, o planeta

¹⁵³ MENDES, Murilo. 1999. In: _____. *As metamorfoses*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 20015, p. 42.

¹⁵⁴ De acordo com o matemático e astrônomo Johann Heinrich Lambert (1728-1777) – citado pelo historiador Jean-Pierre Verdet – acerca da suposta feição desarmônica que os cometas promovem ao cruzarem os céus: “[...] embora causem um aspecto de desordem, os cometas, ao contrário, participam da ordem suprema e global do universo. Se admitimos um ordenador divino que pôs ordem no caos e deu forma ao universo, então esse universo é perfeito e, nele, nada acontece por acaso, nem mesmo os cometas. Tudo é feito com inteligência, cada coisa tem uma finalidade, os meios são subordinados aos fins, e os fins, subordinados uns aos outros. No mundo, reinam os princípios da hierarquia, harmonia e plenitude. Se o universo nos parece desordenado, é, simplesmente, porque nos falta distanciamento e porque nosso saber é imperfeito.” (VERDET, Jean-Pierre. *O céu, mistério, magia e mito*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Objetiva, 1987, p. 85-86).

Saturno. Ao cobrir completamente a face, sugere-se que não são mais os olhos que guiam a mulher, mas Saturno que lhe fornece uma visão mágica, transfigurando-se em seu novo instrumento de navegação. A órbita do cometa Halley é um acontecimento epifânico, relativo à infância juiz-forana de Murilo, o qual alude ao fato não apenas em seus poemas, mas em entrevistas e depoimentos. Ao jornalista Homero Senna, o poeta relembra o episódio sideral que aconteceu em 1910:

Além das artes, há outros fatores que os poetas em geral não destacam quando falam de sua formação, relegando-os a segundo plano, mas que às vezes são da maior importância. Foi o que se deu comigo, por exemplo, com o cometa de Halley, cuja aparição, no princípio do século, me deslumbrou quase até o delírio. Eu tinha então nove anos, e morava em Juiz de Fora. Mas ainda hoje a visão do cometa de Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela do que aquele corpo luminoso, com sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passeando pelo céu da minha cidade natal. Durante as três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido esse primeiro instante em que me senti tocado pela Poesia...¹⁵⁵

A aparição desse corpo luminoso provoca uma reação corpórea em Murilo, levando-o do deslumbramento ao estado de quase delírio. Mesmo depois de muitos anos, ele consegue rememorar que a insônia também foi um dos efeitos sentidos após a revelação sideral. É possível afirmar que o contato visual do poeta com o movimento luminoso de Halley espelha-se à fotomontagem que ilustra a capa de *A poesia em pânico*. A colagem elaborada pelos confrades insinua a reatualização da experiência de uma criança que, aos nove anos, encontra sua vocação poética diante de um alumbramento espacial que risca os céus de Juiz de Fora com sua intensa luminosidade. Segundo o poeta, a fotomontagem resguarda uma potência iluminativa incomparável até mesmo à moderna luz elétrica: “Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo deixando muitos objetos e seres na penumbra. A foto-montagem de novo os ilumina.”¹⁵⁶

Ademais, descortina-se a existência de seres mitológicos, de origem greco-romana, nessa colagem de inspiração surrealista que figura na capa do livro muriliano. Na gravura original, que serve de base para a fotomontagem, detecta-se que a figura feminina tem o braço apoiado em um volume, com formato de livro, que traz em seu corte superior a inscrição “Sibilla Frigia” (sibila da região da Ásia Menor, região de origem de Dioniso¹⁵⁷). Na reprodução da fotomontagem da capa de *A poesia em pânico*, não se

¹⁵⁵ MENDES, Murilo. [Entrevista concedida a Homero Senna] (SENNA, Homero. Lição de poesia. In: _____. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*, p. 252).

¹⁵⁶ Idem. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 12.

¹⁵⁷ De acordo com o filólogo Otto, a Trácia e a Frigia são considerados os países de origem do deus báquico (OTTO, Walter F. *Dionysos: le mite et le culte*, p. 58).

visualiza a expressão, quiçá por questões tipográficas da época. O contrário ocorre com o livro *A pintura em pânico*, onde se distinguem com facilidade os termos.

A poesia em pânico.

Figura 7 – Fotomontagem “A poesia em pânico”, prancha de *A pintura em pânico* de Jorge de Lima
(Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Mitologicamente, as sibilas são sacerdotisas do deus Apolo, ligadas às profecias e às adivinhações, tal como o cometa Halley que ganha dimensão profética por vaticinar, ainda na infância, a vocação artística do Murilo¹⁵⁸. Em um dos perfis de *Janelas verdes* (1994), o poeta consagra um texto à “Mariana Alcoforado”, freira portuguesa a quem se atribui a autoria das célebres *Lettres portugaises*. Nesse retrato-relâmpago lusitano, o escritor traz a lume uma definição pessoal para sibila: “personagem futurível que sempre me despertou terror e *fâscino*.¹⁵⁹” Sendo a religiosa considerada uma mulher “crístopagã¹⁶⁰”, o significado atribuído à personagem mitológica também lhe estende.

O planeta Saturno e a sibila da Ásia Menor, quando articulados à fotomontagem, podem derivar dois registros, o da ciência e o da mitologia, os quais operam em favor do indecifrável e ultrapassam, ambos, os limites humanos. Retomando, mais uma vez, as palavras de Murilo, compreende-se por qual motivo a fotomontagem detém uma natureza híbrida, de sorte que conjuga elementos díspares que produzem novas formas de ingresso ao conhecimento: “Há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência de visão¹⁶¹.” Desse modo, tanto a *collage* surrealista quanto a fotografia auxiliam no alargamento da visão humana, pois realizam imbricamentos entre o mito (imprevisto) e a ciência (lógica), unidades inconciliáveis, mas que conduzem de alguma forma ao saber.

¹⁵⁸ No poema em prosa “O servo de Deus”, de *O sinal de Deus*, o enunciador-lírico explicita os desdobramentos que a órbita do cometa acarreta. Halley o submete a um tipo de dependência que fica entre o amor, a rebeldia e a devoção: “Quando vi passar o cometa Halley, em 1910, tive uma revelação fulminante da poesia: acreditei que o cometa vinha PARA MIM. Desde então comecei a abominar os livros, os professores e a obediência.

Amei.

Que mais fazer? Os céus esperam – e a cessação de todas as transformações. A música do absoluto.

Eu também sou como os outros, sob a forte matéria. Eu também sou servo. Sou o servo de Deus. Muito me custa ser o servo de Deus! E não conhecerei talvez a Glória eterna.” (Idem. *O sinal de Deus*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, 761).

¹⁵⁹ Idem. *Janelas verdes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1422.

¹⁶⁰ Sobre a interpenetração do paganismo e do cristianismo em Mariana Alcoforado, Murilo explana o seguinte em seu retrato (Ibidem, p. 1422): “Difícil determinar se esta freira é pagã ou cristã; mesmo porque talvez nenhum teólogo-geógrafo conheça as fronteiras entre paganismo e cristianismo; sendo também absurdo rotular pagãos de a-religiosos. Quanto ao cristianismo: vasto demais para se poder entendê-lo claramente.

•

De qualquer modo Mariana experimenta na carne e no espírito a fúria amorosa, a palavra banal, mas que funciona. (No momento não disponho de nenhuma metáfora-arquétipo.) Aplicarei portanto a Mariana a etiqueta ‘crístopagã’, sem insinuar que ela seria cristã pelo espírito e pagã pela carne.”

¹⁶¹ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 11.

Na intenção de provocar um deslocamento ainda maior nessa inconciliação formidável entre mito e ciência, vale inserir mais duas pranchas de fotomontagem que integram a obra *A pintura em pânico*. Mesmo que sejam composições de autoria do amigo Jorge de Lima, vislumbram-se nas peças interesses poéticos que também são partilhados por Murilo. Embora diferentes, as reproduções, a seguir apresentadas, estão acompanhadas de um dístico homônimo: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”. É apreensível na frase um viés de provocação direcionada às práticas e aos discursos da ciência que buscam escamotear e emudecer a verdade do mito e, conseqüentemente, da poesia. Na mesma direção das legenda-dísticos, as colagens ensinam o cruzamento de dois universos, o da poesia e o da ciência e, para tanto, imagens-símbolos são tomadas para encenar, de modo tensionado, duas cosmovisões:

Figura 8– Fotomontagem “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, prancha de *A pintura em pânico* de Jorge de Lima (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Figura 9 – Fotomontagem “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, prancha de *A pintura em pânico* de Jorge de Lima (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

As fotomontagens do alagoano (figuras 8 e 9), respectivamente, engendram o domínio da poesia a partir de uma representação simbólica que ecoa na estátua grega e no homem com o violino que, por sua vez, está acompanhado de um conjunto imagético sensível, logo, poético: pirâmides, grinalda e aves. Por outro lado, instala-se igualmente o domínio da ciência nas colagens, em uma pela coexistência da maquinaria naval e das mãos acorrentadas e, na outra, destaca-se a justaposição de dois corpos humanos, um em contenção sob uma mesa dita cirúrgica, outro em posição de observador espacial que manipula um instrumental óptico e, ao fundo, um papa no altar. Na primeira, entende-se que o diálogo com o dístico se efetua em razão da crítica presentificada na imagem das mãos acorrentadas em paralelo com a estatua grega. A confluência de símbolos indica que, diante do desenvolvimento técnico, o homem cria para si uma armadilha fatal que o prende e o cerceia da liberdade. Na segunda, constituída por mais elementos, maneja-se a frase poética através de um arranjo mais complexo: o papa entronado na sua soberania impassível e na infabilidade do seu discurso que se pretende absoluto; o que se compara ao jugo da ciência que submete fisicamente os corpos, ora pela aparelhagem científica

que o enlaça os punhos e os tornozelos, ora pela substituição do olhar orgânico pelo olhar autômato de quem acredita desvelar os segredos do universo.

Ainda que se represente, nas duas fotomontagens, uma espécie de querela entre a ciência e a poesia, cuja soberania permanece ao lado poético por sua ausência de soberba, percebe-se que devido à mobilização do fator artístico (da literatura à fotomontagem) sucede um concerto, um ato de “recuperação” do mundo, conforme Murilo realça em seu texto poliédrico denominado “Colagens”:

Eis um dos aspectos positivos desta problemática poliédrica: a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizada.¹⁶²

O impacto da fotomontagem na lírica muriliana é enorme, embora o autor tenha fracassado na empreitada, como já mencionado. Em contrapartida, existe a recuperação do princípio estruturante dessa composição de vertente surrealista ao longo de sua obra, levando-o a plasmar imagens justapostas, em sobreposição muitas vezes, que emulam a técnica da colagem. Diante disso, a aproximação com Jorge de Lima, como também com Ismael Nery, contribui para a assimilação, sempre crítica, de novas dicções poéticas, desvinculando o poeta de uma arte que almeja o absoluto, “o ritmo perfeito” e, por assim dizer, ensimesmada e apartada do mundo, da vida e do corpo.

Murilo cerca-se de figuras poliédricas que não se contentam com um único campo artístico, mas anseiam pela obra de arte total, correlata ao conceito de Richard Wagner na leitura da tragédia grega. A virtuosidade parece ser um dos traços perseguidos pelo poeta juiz-forano, não obstante negue sua própria capacidade técnica, designando-se como um “antitécnico¹⁶³”. A interlocução com personalidades virtuosos concretiza-se primordialmente pela amizade, um baile em que ideias e pensamentos se cruzam, tocam-se, movimentam-se. A respeito do liame entre amizade e arte, Manuel Bandeira sintetiza a questão nos versos do poema “Saudação a Murilo Mendes”:

¹⁶² Idem. *Poliedro*: Roma 1965/ 66, 2017, p. 106.

¹⁶³ No prefácio escrito a propósito de *A pintura em pânico*, Murilo assevera que, ao contrário do amigo, ele é um antitécnico: “O livro de Max Ernest inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele fica sozinho. O antitécnico abandona o técnico.” (Idem. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria. (Org). *O poeta insólito*: fotomontagens de Jorge de Lima, p. 11).

Saudemos Murilo
 Para quem a amizade é também uma das Belas-Artes
 Murilo grande amigo de seus amigos
 Delicado fiel atento amigo de seus amigos¹⁶⁴

A noção de amizade deve ser entendida no sentido largo do termo, já que o contato com essas personalidades poliédricas pode não se concretizar por meio de uma relação efetiva. Ou seja, há uma dimensão imaterial da camaradagem que se identifica, por exemplo, na obra já comentada *Retratos-relâmpago* (séries 1 e 2), haja vista que nem todos os perfis construídos referem-se a vínculos reais estabelecidos pelo autor com os perfilados.

Ainda que não tenha sido vertido em retrato-relâmpago – mas em um grafito¹⁶⁵ presente na obra *Convergência*, de 1970 –, Mário de Andrade é também considerado um desses vultos de linhagem poliédrica que circunscreve um relevante papel na trajetória literária de Murilo tanto pela amizade quanto pelos interesses equivalentes. Para a leitura feita nesta tese, o autor de *Macunaíma* encarna a figura de um condutor crítico e teórico, muito próximo à personagem de Virgílio que guia Dante do Inferno ao Purgatório n’*A divina comédia*.

Tal como o escritor latino conduz Dante no tortuoso caminho que se destina à salvação, o escritor paulista orienta Murilo em sua travessia, que parte de uma conduta alheia ao corpo dirigindo-se para uma ascese profanada pelo sincretismo rítmico das manifestações populares e do erotismo. Ao fim desse percurso, o poeta juiz-forano encontra sua Beatriz às portas do Paraíso e o seu Virgílio-Mário não mais lhe dá a direção: quem assume o comando da jornada é a musa, ou seja, a própria poesia. Sobre o primeiro encontro de Dante com Beatriz, Murilo escreve um aforismo nos anos 1960: “Encontrando Beatrice pela primeira vez, com 9 anos, em Florença (Ponte Vecchio), Dante súbito antevê nos seus olhos meninos o inferno, o purgatório, o paraíso.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ BANDEIRA, Manuel. Saudação a Murilo Mendes. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 197.

¹⁶⁵ Em homenagem ao escritor paulistano, Murilo compõe o poema “Grafito para Mário de Andrade”, escrito em 1964, mas publicado em 1970, no volume *Convergência*.

¹⁶⁶ MENDES, Murilo. Conversa portátil. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1467.

Mário inspira sua geração não apenas pela sua sagacidade polígrafa, mas também por dilatar a organização de um pensamento nacional. Longe de corresponder a uma posição ufanista ou patriota, o autor inscreve uma concepção que se volta para uma “entidade nacional brasileira” e não uma “identidade brasileira”. Essa diferença, aliás, é asseverada por Leyla Perrone-Moisés que intenta distingui-la em sua interpretação do romance-rapsódico *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de 1928. Para a autora, a rigor, a ensaística brasileira ignora a expressão “entidade nacional brasileira”, utilizada pelo autor no segundo prefácio à obra, e passa adotar “identidade brasileira”, o que de saída leva a um reducionismo, comprometendo tanto o autor quanto os seus escritos, sejam eles ficcionais ou não ficcionais:

‘Entidade’, na linguagem filosófica, é ‘um objeto concreto, mas que não tem unidade ou identidade materiais’; ‘um ‘algo’; um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda determinação particular. A primeira prova de genialidade de M.A. foi não ter caído nas armadilhas da ‘identidade’, que supõe essência e origem. Como ‘retrato’ do brasileiro, *Macunaíma* é fiel, na medida em que o retratado é um ser híbrido, contraditório, em processo¹⁶⁷.

Quando a produção mariodeandradiana é balizada pelo prisma da entidade nacional brasileira, acena-se para um comprometimento intelectual que perpassa zonas de criticidade e não um discurso relacionado à defesa ufanista e xenófoba do país. Da mesma maneira que o autor de *Macunaíma*, outros integrantes do movimento de 1922 não miram a identidade nacional em seus trabalhos, ao contrário, ensejam compreender o que é ser brasileiro. Em um dos esboços da obra inacabada *A gramatiquinha da fala brasileira*, o autor sintetiza a questão:

Se trata de ser brasileiro e nada
mais. E prá gente ser brasileiro
não carece agora de estar se revol-
tando contra Portugal e se afastando
dele. A gente deve ser brasileiro
não pra se diferenciar de Portugal,
porem porque somos brasileiros.
~~sem mais nada~~. Brasileiros sem
mais nada. Brasileiros. Sentir, falar,
pensar, agir, se exprimir natural-
mente. Como brasileiro. Criar esses
antagonismos e lá se vai a integra-
ção no cosmos por agua abaixo¹⁶⁸.

¹⁶⁷ PERRONE-MÓISES, Leyla. *Macunaíma e a “entidade nacional brasileira”*. In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 191.

¹⁶⁸ Para preservar o movimento escritural do manuscrito, manteve-se na transcrição a idiossincrasias do autor e a quebra das linhas (ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição Genética d’ A gramatiquinha da fala*

Consoante ao que se depreende no trecho do manuscrito, Mário invalida o nacionalismo separatista, calcado no ingênuo anseio de encontrar uma origem e uma alma genuinamente brasileira. O escritor é enfático sobre a necessidade de ser brasileiro em todas as esferas da vida humana: sentir, falar, pensar, agir e exprimir-se. No caso d'*A gramatiquinha da fala brasileira*, o que está em jogo é o decalque de uma expressão poética que se aproxime do primitivo, daquilo que se faz natural à língua, afastando-se da prescrição violenta do gramatical. Ou seja, “se exprimir naturalmente”, tal qual a negra sambista, observada pelo eu-lírico folião de “Carnaval carioca”, que dançava religiosamente.

Assim sendo, o modernista sinaliza como missão, em termos funcionais e práticos, a noção “de ser brasileiro e nada mais”. Apartado de um proselitismo vazio, os seus trabalhos possuem o propósito de buscar a entidade nacional no domínio artístico, cultural, linguístico, político e psicológico. Sem se limitar ao gabinete de estudo, a procura percorre as experimentações corpóreas cultivadas pelo próprio escritor: seus projetos mediados pelo corpo se constituem a partir da vivência experienciada dos sentidos que se expandem enormemente. A exemplo disso, em um dos esboços de texto para *A gramatiquinha*, o autor relata a “gostosura de imprevisto” que era escutar a fala de um barbeiro ítalo-brasileiro no bairro das Perdizes em São Paulo:

Os italo brasileiros falam coisas extraordinárias. Fiquei bem uns seis meses freguês dum barbeirinho ruim das Perdizes só pra escutar a fala dele que era uma gostosura de imprevisto com os seus “soddisfeito” “quatros dia etc. etc.”¹⁶⁹

Ou mesmo, durante sua viagem ao Nordeste do país, fica embasbacado com a dança dramática Cabocolinhos a que assiste em um bairro de operários na Paraíba, conforme registra nas notas de viagem que dará origem posteriormente ao *Turista aprendiz*:

Depois fomos no bairro Cruz de Alma, de operários, ver um ensaio de Cabocolinhos. Formidável coreografia bruta. [...] Saí besta da sala apertada do clube, um calorão pavoroso e o cheiro dos corpos suados

brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Telê Ancona Lopez, 2013, p. 39, volume I).

¹⁶⁹ ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira*, p. 777, volume II.

que, na dança de despedida, dançando então todos admiravelmente, foram tomados dum frenesi dionisiaco espantoso. Saí besta, não tem dúvida.¹⁷⁰

Em ambas as experiências, a descrição está sob o forte efeito de uma percepção sensorial: auditiva (“pra escutar a fala dele”); visual (“ver um ensaio de Cabocolinhos”); olfativa (“o cheiro dos corpos”). Murilo parece captar o ímpeto extático do corpo celebrado na obra mariodeandradiana; prova disso, em uma de suas primeiras cartas enviadas a Mário, a qual circunscreve o marco da amizade, discute o projeto literário do amigo. Do Rio de Janeiro, em 29 de setembro de 1928, no calor do recém-publicado romance-rapsódico *Macunaíma*, ele escreve:

Caro Mário de Andrade,
Andei poupando *Macunaíma*, lendo devagar gozando. Achei uma coisa estupenda. Que grande afinidade de ideias você tem comigo homem. Se a gente se conhecesse melhor diziam que nós andamos nos copiando. Eu sempre achei que o brasileiro não tem características psicológicas fortes. Talvez sensualidade e molecagem sejam as únicas coisas fortes dele. *Macunaíma* em suma. Não tenho jeito nenhum pra escrever crítica senão botaria crítica no jornal porque acho que é um livro que deve ser o mais espalhado possível. Principalmente porque nele você plasmou a linguagem brasileira. Não se falando na graça, na força de invenção (essa coisa de criação mitológica moderna que o Aragon fala mas não consegue no *Paysan de Paris*), nessa coisa de brasileiro, assombração, lenda entrando pela realidade a dentro, esperteza, ingenuidade, desconfiança, preguiça, etc. Lhe declaro que em última análise acho *Macunaíma* um grande livro [...]¹⁷¹

No excerto, o autor enfatiza o projeto literário do amigo. Apesar de menosprezar a própria capacidade frente ao texto crítico, acena-se o oposto na missiva. Murilo compreende que *Macunaíma* se orienta pelo nacionalismo crítico, de modo a reconhecer os apontamentos do autor sobre a entidade nacional que no romance se corporifica pela via da molecagem, da safadeza e da psicologia em devir. Não à toa, na introdução da carta, o missivista confessa estar “gozando” do romance. A palavra gozar permite a atribuição de uma dupla acepção: sugere-se que o leitor poderia estar desfrutando o livro, assim como tendo prazer erótico com a leitura. Esses dois sentidos projetam-se no protagonista do livro, uma vez que o herói de nossa gente percorre o enredo divertindo-

¹⁷⁰ ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 238.

¹⁷¹ Fundo Mário de Andrade, *Série Correspondência* de Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPL, nº4651.

se e/ou mantendo relações sexuais, as quais são denominadas como “brincadeiras”, circunscrevendo novamente uma dobra semântica.

Do crivo muriliano, não escapam também as inovações conquistadas pelo escritor modernista, como a linguagem brasileira, apreendida, como se vê, no seu sentido amplificado. Verifica-se que o tom do missivista difere bastante do empregado pelo jovem cronista de província. Além do claro distanciamento temporal, o poeta já dialoga, com intrepidez, com notáveis nomes da arte e da cultura do país. Ou seja, a sua inserção no campo literário brasileiro manifesta contornos mais nítidos. De certo, a recepção crítica de Murilo reforça que o seu olhar afrancesado não sustenta mais seu pensamento crítico, a ponto de ele intuir que o resultado literário conquistado por Mário com o romance-rapsódico é superior ao romance moderno francês. O poeta que antes repudiava a expressão nacional compara *Macunaíma* a *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon, para demarcar que o agenciamento da mitologia moderna tem melhor fatura nas mãos do autor brasileiro.

A amizade estabelecida entre Mário de Andrade e Murilo Mendes revela que houve uma afinidade eletiva entre os dois, conforme se constata na carta acima. A despeito dos trajetos literários distintos que cada um escolheu percorrer nas suas respectivas obras, fundam ambos os escritores uma notável pregnância em torno do corpo e, por tal razão, uma investigação a respeito do ritmo pode indicar interseções relevantes. No caso de Mário, as formas rítmicas, sobretudo as brasileiras, são situadas em seus inúmeros textos não somente no âmbito da musicologia, mas também na poesia e na prosa de ficção. Desse modo, torna-se conveniente abordar, em termos mais concretos, como o modernista se posiciona frente ao ritmo. Em seu ensaio *Pequena história da música*, observa-se uma explanação sobre tal conceito, conta-se, inclusive, com a presença do verbete ritmo que também figura no *Dicionário musical brasileira*.

Em suas determinações a respeito do ritmo, Mário-musicólogo identifica, primeiro, que se trata de um dos elementos que compreendem a música, ao lado do som. Em seguida, anota a existência de uma relação intrínseca do ser humano com o ritmo, pois os movimentos corpóreos, desde a batida do coração ao ato de caminhar, não prescindem de ritmo. Finalmente, atesta a importância do ritmo para o corpo em

comparação ao som, justamente porque o primeiro é dotado de dinamogenia, isto é, um gerador fisiológico que ativa a função dos órgãos. Nas palavras do autor:

Agindo com grande poder sobre a parte física do ser, ele [o ritmo] provoca, mais que qualquer elemento estético, seja o som, seja a cor, seja o volume, uma ativação muito forte do ser biológico total, não só físico, mas na complexidade maior do seu psiquismo também¹⁷².

Não se faz necessário ser especialista na matéria musicológica para ratificar a explicação de Mário. As inúmeras reações corporais e psíquicas diante de uma exposição musical ilustram o desencadeamento da energia contida no ritmo, como: o bater dos pés e das mãos, os pelos que se arrepiam ou a intensa emoção que se aflora, provocando o choro ou o riso. Essas respostas corpóreas, ou melhor, esses movimentos estão ligados ao ritmo e não ao som. Ao final da *Pequena história da música*, no “Índice analítico”, o autor sintetiza o vocábulo “Ritmo” da seguinte maneira: “toda qualquer organização do movimento, dentro do tempo. No geral consiste em agrupar valores de tempos combinados, por meio de acentos.”¹⁷³ Por isso, é compreensível que a música não seja a única arte a mobilizar o ordenamento do movimento no tempo, a dança e a poesia também realizam a mesma ação:

Desses dois elementos constitutivos da música [som e ritmo], o mais rápido a desenvolver é o ritmo. Fazendo parte, não só da música, mas da poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une as três artes, e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só, é perfeitamente compreensível que ele se desenvolva em primeiro lugar. E foi, aliás, pela observação da importância primacial que tem o ritmo na organização da vida humana, tanto social como individual, que Hans Buelow, parafraseando a Bíblia, disse aquela sua espirituosa frase: ‘No princípio era o ritmo’...¹⁷⁴

Ora, se em resumo o ritmo corresponde ao corpo, semantizá-lo se faz necessário, na medida em que a inscrição do movimento não corresponde ao estético. O registro pertence antes a uma ordem corporal, fisiológica e psicológica, atrelado à natureza biológica de cada indivíduo. Por conseguinte, o que o crítico literário realiza diante da poesia é o desdobramento da linguagem poética na tentativa de atingir, dentro dos inúmeros limites, o ritmo construído pelo poeta. Como a música, a poesia e a dança

¹⁷² ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música* [E-book]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, [s.p.]. ISBN 978.85.209.2457-0. Disponível em: amazon.com.br. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹⁷³ Ibidem, [s.p.].

¹⁷⁴ Ibidem, [s.p.].

pertencem à dimensão da arte e podem, até mesmo, amalgamarem-se “numa arte só”. Para a existência de tais expressões artísticas não basta somente incorporar a entidade rítmica, cuja inscrição se dá de maneira orgânica. Cabe ao artista (poeta, músico, coreógrafo, dançarino), então, apropriar-se do “artesanato”, noção que Mário articula em sua aula inaugural “O artista e o artesão”, para os cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal (UDF), em 1938:

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume ao artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.* Isto não se ensina e reproduzir é imitação.¹⁷⁵

Na aula-conferência em tom de manifesto, o modernista – que havia assumido não só a cadeira de Filosofia e História da Arte, mas a posição de Diretor do Instituto de Artes –, elabora uma discussão singular sobre a obra de arte. Mário preconiza o artesanato como fulcral na medida em que compreende “que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão.¹⁷⁶” Para ele, aqueles que não manejem o artesanato continuam sendo artistas, mas, por outro lado, não poderão fazer “obras de arte dignas deste nome¹⁷⁷”. Ou seja, a relação entre o artista e a obra de arte, realmente dignificada, passa por uma noção de artesanato que, grosso modo, convoca duas dimensões técnicas, a ensinável e a não ensinável.

Na esfera técnica ensinável, o professor conferencista evidencia dois pontos, o “aprendizado do material¹⁷⁸” e a “virtuosidade¹⁷⁹”, sendo que o último abrange o conhecimento da história da arte e não é imprescindível, uma vez que pode trazer perigos, como o “tradicionalismo técnico¹⁸⁰” e a vaidade do artista. No que concerne à esfera não ensinável da técnica, encontra-se a “solução pessoal”, relacionada ao talento artístico que se perfaz imprescindível.

¹⁷⁵ Idem. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. p. 13, grifo do autor.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 12.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 14.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 14.

Desse modo, conjugando em sua visão sobre a obra de arte duas dimensões (ensinável e não ensinável), Mário, uma personalidade poliédrica, realiza a operação de semantização, identificando até mesmo problemas de composição na poesia moderna de seus contemporâneos. Exemplar é o texto “A poesia em pânico” – publicado em 1939 no *Diário de Notícias* e, posteriormente, recolhido na seleta *O empalhador de passarinho*, de 1946 –, em que evidencia, entre outros assuntos, o modo como se organiza a rítmica dos poemas de Murilo Mendes no livro de título homônimo lançado em 1938.

O crítico paulista é bastante direto, sem meias-palavras, para explicitar as falhas técnicas da obra, especialmente, no quesito rítmico. Impregnado pela conferência-manifesto, Mário afirma que n’*A poesia em pânico* não há preocupação com as questões do artesanato. De fato, partindo de uma declaração de Murilo Mendes contida em “Nota liminar” – texto de apresentação à obra *A pintura em pânico* de Jorge de Lima –, o poeta se autodefine como um “antitécnico” para justificar o seu malogro na elaboração das fotomontagens que desenvolvia com o amigo. Essa manifestação deixa entrever que Murilo e Mário assumem diferentes perspectivas, praticamente antagônicas, sobre a escritura poética. A respeito do parecer técnico do autor de *Macunaíma*, observa-se o seguinte:

O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapasão em que está, o poeta lhe deu um movimento muito uniforme, sempre rápido. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o caráter. Às vezes há mesmo uma velocidade irrespirável. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhes sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecensões, apóstrofes. E o movimento toma a textura de um pranto convulsivo. Tudo isso é belo, vigorosíssimo, mas não há descansos, não há pousos, isto é, não há combinação. É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística. As pequenas falhas de habilidade rítmica são frequentes [...]¹⁸¹.

Em razão de uma leitura arguta do livro, Mário não joga fora o bebê com a água do banho, pois nesse artigo existe ainda a celebração da potência artística muriliana: “Tudo isso é belo, vigorosíssimo”. Ele reforça, porém, que a ausência de artesanato, além

¹⁸¹ Idem. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1972, p. 49.

de prejudicar sobremaneira a fatura do livro, reveste a poesia de indignidade, tal como reforça em “O artista e o artesão”. Em suma, o autor juiz-forano não perde o posto de poeta na avaliação do crítico paulista, contudo o excesso de zelo para se manter nessa posição excede a própria obra de arte. O resultado disso é: o artista fica em primeiro plano e a obra de arte é soterrada. Esse fenômeno é compreendido pelo crítico como lirismo, cuja prevalência do individualismo, da espontaneidade e da inspiração controla a criação poética. Nesse caso, é pertinente lembrar a fórmula de Paul Dermée transcrita por Mário no “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*, de 1922. Nessa obra de estreia no modernismo, o autor esboça suas primeiras colocações sobre a questão lírica: “Lirismo+ Arte= Poesia¹⁸²”.

Tal concepção lírica atribuída à poesia muriliana já havia sido ventilada por Mário em seu ensaio “A poesia em 1930” – lançado primeiro na *Revista Nova*, em 1931 e, depois, incluído na seleta *Aspectos da poesia brasileira*, de 1943 –, em que se focaliza a coletânea *Poemas* e outros três conjuntos de poesia lançados no ano de 1930, a saber: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira e *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt.

O ensaísta ao comparar a poesia de Murilo Mendes aos desenhos de Cícero Dias, assevera que os autores não figuram como artistas em suas práticas, mas como líricos: “Diante da obra desses dois, não são mais artistas, mas líricos admiráveis¹⁸³”. No que tange ao estatuto da obra de arte, revela-se um total apagamento deste aspecto no livro: “Em Murilo Mendes, como em Cícero Dias, desaparece fortemente a possibilidade da obra prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto¹⁸⁴”.

A perspectiva lírica e a ausência de obra-prima, pelo menos naquele primeiro momento, não são discriminadas pelo crítico como um problema artístico. Aliás, chama atenção um elogio no artigo “A poesia em pânico” direcionado ao acento rítmico de *Poemas*: “o poeta abandonou aquele seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro¹⁸⁵” Tal julgamento positivo sugere que a imersão de Murilo nas manifestações

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 63, volume 1.

¹⁸³ Idem. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 55 (Coleção Obras e Mário de Andrade, vol. 10).

¹⁸⁴ Ibidem, p. 56.

¹⁸⁵ MENDES, Murilo. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 49.

rítmicas populares promove uma melhor conformação rítmica para o volume de estreia, de acordo com avaliação do intérprete. Enquanto n’*A poesia em pânico* há uma “velocidade irrespirável¹⁸⁶”, em *Poemas* “os ritmos se tornam impessoais, versos longos, mas respeitosos do respiro, sem entroncamentos, desprovidos de luxo e imponência¹⁸⁷.” Portanto, no primeiro trabalho o individualismo e a espontaneidade que administram a criação poética sugerem que as diretrizes técnicas não importam tanto, já que o expediente poético, em formação, perscruta processos metamórficos para se fixar: “Murilo Mendes ainda não estava muito fixo no seu destino criador¹⁸⁸.”

No mais, a carência de artesanato n’*A poesia em pânico*, desencadeadora dos transtornos rítmicos dos poemas, corresponde ao excesso de sentimentalismo romântico presente nos versos. Ao longo de sua discussão, Mário indica que o “estado de delírio¹⁸⁹” é o responsável por provocar o desordenamento poético. A ausência de ordem¹⁹⁰ reflete-se nas relações concebidas entre o profano e o sagrado, predominando, dessa modo, a profanação dos elementos da religiosidade, dada a virulência sexual do autor: “o poeta se atira sobre a religião, a Igreja, a Divindade com um verdadeiro instinto de posse física, a predominante colaboração do pecado: abjeção de si mesmo¹⁹¹” Nesse ritmo desregrado, inerente ao erotismo, engendra-se o lirismo e não a poesia:

¹⁸⁶ Octavio Paz em breve texto intitulado “Poesia e respiração” disserta sobre o vínculo destes dois gestos, respirar e poetar: “Não nego que exista uma relação inquestionável entre a respiração e o verso: todo fato espiritual é também físico. Mas essa relação não é única nem determinante, pois se realmente fosse assim só haveria versos de uma mesma medida em todos os idiomas. Todos nós sabemos que, enquanto os japoneses só praticam metros curtos – cinco e sete sílabas –, árabes e hebreus preferem os longos. Recitar versos é um exercício respiratório, mas é um exercício que não termina em si mesmo. Respirar bem, plena, profundamente, não é só uma prática de higiene e esporte, mas uma maneira de unir-nos ao mundo e participar do ritmo universal. Recitar versos é como dançar com o movimento geral do nosso corpo e da natureza.” (PAZ, Octavio. Apêndices. In: _____. *O arco e a lira*, p. 303-304).

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 56.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁸⁹ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 47.

¹⁹⁰ No sentido oposto ao de Mário de Andrade, José Guilherme Merquior pondera que aquilo que se compreende como distúrbio da poesia muriliana nada mais é do que a constituição de uma lírica “anarcoerótica surrealista”: “Poética delirante sonhadora, portanto – mas enamorada do real, até porque estranha amante erótica. Libertarismo e libido aí se dão as mãos, mais consistente do que seus pares franceses. Eluard e Aragon – do anarcoerotismo surreal. No verso mulherengo de Murilo, que jamais sacrifica à dúbia ressurreição bretoniana do amor cortês (*amour fou*), implanta-se desde o início, uma gínofilia extrema, de alcance verdadeiramente cósmico. Pouco mais tarde, convertido ao catolicismo, o poeta fará da própria igreja uma mulher, e mulher ‘toda em curvas’... O fim manifesto desse anarcoerotismo é a volúpia ‘oceânica’ da satisfação libidinal absoluta.” (MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. Introdução geral. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 13).

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 48.

Na sua procura da poesia essencial, Murilo Mendes se descuidou bastante do problema estético. *A poesia em pânico* é um livro mais de lirismo que de arte. O poeta não foge às mais rudes banalidades, que chocam no meio de uma invenção lírica no geral rara e bem achada. É possível que o poeta trabalhe os seus poemas, porém será sempre em função do maior realismo da ideia, da maior eficiência do sentimento vivido, não será por certo em função da obra-de-arte. Enfim: sempre essa inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até os nossos dias¹⁹².

Para José Guilherme Merquior, inexistente o “esteticismo romântico¹⁹³” que provoca uma impulsão sentimental na lírica muriliana. O intérprete carioca procura atacar diretamente a posição conservadora de Mário, negando inclusive que o poeta juiz-forano tenha se afastado das operações intelectuais, ou melhor, da técnica em seu livro:

Mário de Andrade, imbuído de alguns preconceitos contra o intelecto muito em moda no Brasil de 30, desentende o lirismo muriliano como superação englobante intelectual; mas o certo é que esse lirismo não rejeita as funções intelectuais. Por estarem integradas, elas não estão menos presentes. São elas, no fundo, que fazem, da poesia de Murilo, não apenas um grito, uma interjeição, uma indignação contra a miséria do século – mas, ainda, um *compreensão crítica* de sua época. [...] e é somente a poesia – nunca o poeta, a rigor – quem entra em *pânico*. Porém se a poesia entra em pânico, é por se ter aberto ao mundo, e por ter se agitado com ele¹⁹⁴.

Frente à posição de Mário e Merquior, é preciso ressaltar que o próprio título empregado para o volume certifica qual a condição desse conjunto poético: o pânico. Considerando a origem grega da palavra pânico – “*Panikós*, relativo ao deus Pã, protetor dos rebanhos e dos pastores¹⁹⁵” –, a poesia de Murilo Mendes reflete, em certa medida, a mitopoese da divindade grega, já que se acha ali algo concernente ao medo, ao terror. Segundo esclarece James Hillman sobre o Pã:

O mito grego colocou Pã como o deus da natureza. [...] Seu local de origem, Arcádia, é um local físico e psíquico. As ‘cavernas obscuras’ onde podia ser encontrado (o *Hino órfico Pã*) foram compreendidas pelos neoplatônicos como recessos materiais onde residem nossas

¹⁹² Ibidem, p. 50.

¹⁹³ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1996, p. 76.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 72-73, grifo do autor.

¹⁹⁵ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. CD-ROM.

pulsões, os buracos negros da psique de onde emergem o desejo e o pânico.

Seu *habitat* na Antiguidade, como o de suas formas romanas posteriores (Fauno, Silvano) e de seus companheiros, eram sempre vales, grutas, água, bosques e lugares selvagens – nunca vilarejos, nunca os assentamentos cultivados e cercados de civilização; santuários em cavernas, nunca templos construídos. Ele era o deus dos pastores, o deus dos pescadores e caçadores, um andarilho desprovido da estabilidade provida da genealogia [...]

Certamente, sua linhagem materna é igualmente obscura. O principal relato do *Hino homérico a Pã* é aquele feito por Kerényi em seu *Gods of the Greeks* têm Pã por abandonado ao nascimento por sua mãe, uma ninfa dos bosques, e envolto em pele de lebre por seu pai Hermes (ser concebido por Hermes enfatiza o elemento mercurial da história de Pã). Hermes leva o bebê para o Olimpo onde ele é aceito por todos (*pan*) com prazer. Dioniso adorava-o especialmente.

Esse mito situa Pã em uma configuração específica. Em primeiro lugar, ser envolvido em pele de lebre, animal particularmente sagrado por Afrodite, Eros, o mundo báquico e a lua, implica sua inserção nessas associações.¹⁹⁶

A mitologia do deus Pã cobre um universo bastante amplo, com uma linha de parentesco também abrangente; desde sua integração com a natureza, que lhe oferece um aspecto primitivo, obscuro e temeroso, além da conexão paterna com Hermes, laços simbólicos com Afrodite e Eros e inserção no mundo dionisiaco. Essa feição multiforme da divindade ecoa no livro não para efetivar um deslocamento direto das características do mito para os poemas, antes para transfigurá-lo dentro de uma dinâmica que prevê uma coexistência com o cristianismo¹⁹⁷, mesmo que haja o transbordamento de imagens eróticas e versos irrespiráveis.

¹⁹⁶ HILLMAN, James. *Pã e o pesadelo*. Tradução Carla C. Pilon e Daniel F. Yago. São Paulo: Paulus, 2015, p. 33-35 (Coleção Amor e Psiquê).

¹⁹⁷ Victor Palomo, em sua tese de doutorado, dedicada à leitura do Carnaval no modernismo brasileiro, interpreta o poema “A morte de Pã”, de Manuel Bandeira, à luz de Plutarco e de Hillman, no intento de realçar que o deus Pã foi incorporado à cultura ocidental como antípoda do cristianismo. A criatura libidinosa e selvagem, com corpo de bode, torna-se uma das representação do diabo na mitologia cristã: “A doutrina cristã ‘de amargo e rudo desconforto’ opõe-se aos designios pagãos de deus da natureza, do instinto desenfreado, da sexualidade, sem limites e que empunhava o escudo de Dioniso, sentidos acolhidos pelo poeta em convergência com as figurações do Carnaval amplificadas em um livro estilisticamente híbrido. Comenta-se, aqui, que o resgate do mitema de Pã no *Carnaval* bandeiriano, deus do corpo entregue aos instintos e licenciosidades sexuais pode ser vinculado à transgressão que a festividade carnavalesca permite, tanto compreendida no contexto subjetivo quanto uma vertente sociocultural.” (PALOMO, Victor Roberto da Cruz. *Samba, suor e cerveja*: a poética do mascaramento no Carnaval modernista. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Emerson da Cruz Inácio, 2019, p. 101).

De todo modo, convém sublinhar que na reedição de *A poesia em pânico*, que integra a reunião *Poesias*, de 1959, Murilo reescreve muitos poemas e descarta outros. Pelo cotejo das duas edições, constata-se que a reescritura de algumas peças coincide com aquelas para as quais crítico tece apontamentos marginais. Todavia, isso não significa dizer que o poeta juiz-forano tenha seguido à risca a lição mariodeandradiana em seu processo escritural.

No intento de elucidar como a apreciação do modernista espraia-se na escritura muriliana, é pertinente trazer exemplos de notas marginais deixadas pelo crítico em um dos seus exemplares, em edição *princeps*, d’*A poesia em pânico*. A marginália configura-se como um *modus operandi* do escritor paulista frente à criação, seja ela literária ou não; é o registro escritural da leitura realizada, por vezes a grafite, alocado às margens da página impressa. Essa textualidade pode se converter em um formato muito rudimentar, mas não menos significativo: em grifos, cruzetas, círculos; em outras situações, apresenta uma verdadeira tentativa ensaística, com expressões-chave ou longos comentários críticos, mesmo diante do pouco espaço em branco da página¹⁹⁸.

Na figura subsequente, é reproduzida a página de número 9 que acomoda o poema “O exilado”, em sua primeira edição. Há duas anotações, a grafite, do crítico-leitor: uma em que ele destaca, por meio de um quadrado, a preposição “de” contida no verso “Preciso de vomitar a vida em sangue”; outra, um comentário, à margem direita, no qual enfatiza a perda rítmica do referido verso com os dizeres “falta de ritmo”. Essas duas notas, consideradas mais esquemáticas, correspondem à análise que Mário desenvolve no seguinte excerto do seu artigo: “As pequenas falhas de habilidade rítmica são frequentes, como aquela da preposição ‘de’ (‘preciso de voltar’) que torna capenga um verso de ‘O exilado.’¹⁹⁹”:

¹⁹⁸ Agradeço ao meu amigo Diogo Cardoso pelas importantes conversas em torno d’ *A poesia em pânico* e a da marginália de Mário de Andrade. Graças a essa interlocução, foi possível desenvolver uma reflexão mais segura sobre os poemas do livro.

¹⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *A poesia em pânico*. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 49.

A POESIA EM PANICO

O EXILADO

Meu corpo está cansado de suportar a maquina do mundo.
Os sentidos em alarme gritam:
O demonio tem mais poder que Deus!
Preciso de vomitar a vida em sangue *faça de ritmo*
Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.
Passam ao largo os navios celestes
E os lirios do campo têm veneno.
Nem Job na sua desgraça
Estava despido como eu.
Eu vi a virgem agir como prostituta
Ouvi a criança negar a graça de Deus
Vi meu retrato de condenado reproduzido em todas as epocas
E a multidão me apontando como o falso profeta.
Espero a tempestade de fogo
Mais do que um sinal de vida!

Figura 10— Poema “O exilado”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *A poesia em pânico* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

A ausência rítmica indicada pelo crítico paulista foi apreendida por Murilo, pois na reedição do livro o poema em questão acolhe variantes. O poeta não só modifica o tal “verso capenga” como elimina os pontos de exclamação que, de certa forma, interferem na rítmica da linha poética. A bala de prata nessa reescritura localiza-se na estrofação, em que o autor abandona o bloco único:

Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo.
Os sentidos em alarme gritam:
O demônio tem mais poder que Deus.
Preciso vomitar a vida em sangue
Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.
Passam ao largo os navios celestes
E os lírios do campo têm veneno.
Nem Job na sua desgraça
Estava despido como eu.

Eu vi uma criança negar a graça divina
Vi o meu retrato de condenado em todos os tempos
E a multidão me apontando como falso profeta.
Espero a tempestade de fogo
Mais do que um sinal de vida²⁰⁰.

Se Mário critica a ausência de respiro n’*A poesia em pânico*, na reescritura de “O exilado”, pelo menos, o poeta oferece ao leitor a pausa, o silêncio entre uma estrofe e outra. Ademais, na confrontação entre as edições, observa-se a presença de outras variantes no poema, como a subtração do verso “Eu vi a virgem agir como prostituta”. Nessa operação, sugere-se que houve uma aglutinação de dois versos para eliminar a redundância e condensar em uma única imagem a profanação. Ou seja: “Eu vi a virgem agir como prostituta” e “Ouvi a criança negar a graça de Deus” convertem-se unicamente em: “Eu vi uma criança negar a graça divina”.

À primeira vista, a exclusão do verso “Eu vi a virgem agir como prostituta” poderia insinuar a perda da dinâmica erótica no poema, na medida em que a carnalidade, *a priori*, explicita-se na figura da puta. Contudo, o erotismo não perpassa apenas as questões sexuais, a subversão dos signos religiosos ao longo do texto poético indica que o autor enfrenta a violação de tais elementos. Recuperando as palavras de Mário, verifica-se que mesmo na reescritura persiste o “instinto de posse física” da simbologia cristã. Portanto, devido à síntese desses dois versos potencializa-se, ainda mais, a profanação, sobretudo, na segunda estrofe. Isso porque a imagem da prostituta na fatura do poema

²⁰⁰ MENDES, Murilo. A poesia em pânico. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 286-287.

não expressa uma relação direta com o enunciador, o exilado. A escolha pelo verso condensado viabiliza, por meio da figura da criança, a ligação com o profanador, aquele que foi exilado da graça. Afinal de contas, o infante já guarda em si o profanador, ainda que adormecido, numa representação que evoca o tempo pretérito.

Em outra nota marginal, referente à peça “Poema poético”, Mário, a grafite, registra “mau ritmo” à margem direita da página. No interesse de reforçar quais os versos possuem essa disfunção rítmica, o crítico-leitor distingui-os, para tanto utiliza um colchete na margem esquerda da página 17:

Figura 11/ 12 – Poema “Poema poético”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *A poesia em pânico* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

“Poema poético” é mais um dos exemplares de *A poesia em pânico* que acolhe variantes em sua reedição. Em resumo, notabiliza-se que houve modificação nos versos finais designados como “mau ritmo” por Mário. Além disso, constata-se a alteração do título do poema para “Evocação”. Se na reescritura de “O exilado”, o autor opta por subtrair os pontos de interrogação, o mesmo ocorre em “Evocação”: os três pontos de exclamação do penúltimo verso são suprimidos, colaborando, dessa forma, com a perda da grandiloquência e da ingerência rítmica atribuídas ao uso da pontuação. O único ponto

de exclamação preservado é relativo ao uso de uma sentença imperativa: “Ó cabeleiras, mares do sul, olhos opacos, / Já embarquei. Larguem o pano!” A aventura começa.²⁰¹”

As transformações contidas em “Evocação” não se restringem aos dois versos finais, como já assinalado; contudo, ao colocar reparo nesse tipo de filigrana presente no dístico, apreende-se que o poeta tenta resolver o distúrbio rítmico ao lançar mão de algumas intervenções. No penúltimo verso, há uma permuta lexical, em que “olhos transluminosos” transformam-se em “olhos opacos”. Embora possa parecer uma simples substituição do qualificativo empregado para olhos, tal medida afasta o truncamento, o ruído que se manifestava na primeira palavra que, inclusive, encompridava o verso. Certamente, instala-se um novo sentido, aliás inverso, para o substantivo olhos.

Em relação ao último verso, constata-se mais que uma rasura no que tange à troca vocabular de “mistério” por “aventura”. A carga semântica que a nova opção lexical oferece contribui para melhoramento da imagética edificada. Na formulação “O mistério começa”, não há movimento, trata-se mais de uma expressão voltada à contemplação do desconhecido. Por outro lado, em “A aventura começa”, sucede o inverso, pois há uma intenção de procura, como se fosse iniciada uma busca. Nesse sentido, percebe-se que o primeiro câmbio lexical se desdobra no segundo, uma vez que a substituição de “transluminosos” por “opacos” favorece ao enunciador principiar não um ato contemplativo – regado de luminosidade, como antes se inscrevia –, mas um deslocamento frente à opacidade.

Contraponto do que foi exposto até agora, o poema “Patmos”, em sua reescritura, tende a ignorar a avaliação do crítico. Ainda que se evidencie a agudeza de Mário nessa seara, a atitude do poeta juiz-forano revela não estar sob nenhum tipo de “servidão” literária. Assim, como as demais peças mencionadas pelo articulista, “Patmos” é mais uma a ilustrar a falha rítmica, pois os três versos finais não se estruturam em torno de uma cadência: “O Princípio vem sobre as nuvens de fogo/ E clama para mim e para o universo:/ TUDO SERÁ PERDOADO AOS QUE AMARAM MUITO!”. No exemplar de Mário, que abriga suas notas marginais, consta apenas o uso de um colchete, a grafite, para realçar tais versos da página 92:

²⁰¹ Ibidem, 290.

Figura 13/ 14 – Poema “Patmos”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *A poesia em pânico* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Em conformidade com o autor de *Macunaíma*, as imperfeições referentes à construção rítmica n’*A poesia em pânico*, em geral, residem nos versos e nas estrofes finais. Diferentemente do que foi exposto até agora, Murilo não altera a última estrofe de “Patmos”, ele a mantém intacta na reedição, contudo executa uma intervenção de ordem gráfica: remove as letras maiúsculas do último verso. O argumento de Mário para a supressão do ritmo não se detém no formato da letra utilizada, mas, por iniciativa própria, o poeta decide retirar essa ênfase do verso, reescrevendo-o sem recurso da caixa-alta. A fundamentação do julgamento crítico do modernista baseia-se em uma imagem que emerge dos versos: “Ora, eu garanto que o Princípio, da mesma forma que todas as forças místicas, tem o costume de falar em cadência e com muito ritmo, pra que suas frases fiquem bem impressas na memória humana. O Princípio repudiaria essa frase.”²⁰²

Apesar de ter articulado a tendência profanante de *A poesia em pânico*, declarando inclusive que “o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.”²⁰³, o modernista insiste em apregoar a existência de uma disfunção rítmica no livro. Ou seja, compreende que a obra em questão é mediada pelo desregramento erótico e, por isso, o sistema rítmico conquistado é tensionado; ao focalizar a estrutura dos versos, o crítico

²⁰² ANDRADE, Mário de. *A poesia em pânico*. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 50.

²⁰³ Ibidem, p. 47.

paulista não encontra lógica na armação musical construída por Murilo. Dito de outro modo, o teor estritamente apolíneo de sua busca não se coaduna com a dimensão dionisiaca impressa na coletânea muriliana.

Lança-se por terra, nesse caso, a concepção de que a verdadeira poesia se realize apenas por meio do artesanato. Ao proceder como um esteta apostólico, o escritor prega uma visão de arte muito particular, o que o leva, por vezes, a caminhos divergentes de seus coetâneos. De acordo com Júlio Castañon Guimarães, os dois escritores estão em diferentes diapases, já que eles possuem distintas concepções de “musicalidade em poesia²⁰⁴”: “A ‘desatenção rítmica’ apontada por Mário na verdade pode ser então ritmo de quem tem outro ouvido, atento às inovações rítmicas, com evidente intenção de desarticular certos aspectos discursivos da poesia.²⁰⁵”

Enquanto Mário difunde a lição do artesanato, Murilo volta-se para a dimensão antitécnica da arte. Em um dos aforismos escritos para *O discípulo de Emaús*, de 1945, o poeta salienta o prejuízo que a técnica pode suscitar para o homem moderno, inibindo-o das possibilidades improvisatórias da criação poética:

O homem moderno fez do livro, do jornal, da revista e do cinema, cabides para sua inteligência e sensibilidade. As consequências deste fato são graves: cresce dia a dia o perigo dum abandono de tradições e costumes poéticos, de uma substituição da invenção livre e pessoal por sucedâneos mecânicos e standardizados – enfim, o perigo de uma diminuição da vida.²⁰⁶

Com efeito, uma parcela das escolhas composicionais foi revista por Murilo, porém o cerne da questão poética de seu livro, isto é, “a identificação de sentimentos profanos com os religiosos, identificação principalmente de ordem sexual²⁰⁷”, tão bem observada por Mário, não foi abandonada na reedição. Nessa direção, o poema “Patmos” exemplifica a atração da lírica muriliana em subverter a simbologia cristã. A estrofe final não diz respeito necessariamente ao Princípio ordenador do cristianismo apresentado nas *Sagradas escrituras*. Tal entidade pode fazer referência a um dos deuses primordiais (Caos, Terra, Tártaro e Eros²⁰⁸) sobre os quais Hesíodo canta, em seu poema épico

²⁰⁴ GUIMARÃES, Julio Castañon. *Territórios/ Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, p. 139.

²⁰⁵ Ibidem, p. 140.

²⁰⁶ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 852.

²⁰⁷ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 47.

²⁰⁸ Jose Antônio Alves Torrano afirma que os deuses primordiais formam uma “quádrupla origem da totalidade”, conforme consta em sua tradução da *Teogonia*, versos 116-122: “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também/ Terra de amplo seio, de todos sede irrelatável sempre,/ dos imortais que têm a cabeça

cosmogônico *Teogonia*. Assim, matiza-se o Princípio pela ótica da paganismo grego, associando-o à figura de Eros, cuja representação reside na potência amorosa, a saber, o coito, a relação sexual: “Tudo será perdoado aos que amaram muito.”

Por fim, ao lado de outras variantes que surgem em “Patmos”, é preciso sublinhar a modificação do título para “Futura visão” – decisão que não está atrelada ao parecer mariodeandradiano. Em razão da permuta, expande-se a significação do poema, pois se decalcam outras perspectivas para além da cristã. Afinal de contas, Patmos é o nome da ilha grega em que o profeta João, exilado durante o período de perseguição aos cristãos pelo Império Romano, recebe a revelação divina sobre o final dos tempos. O episódio é pormenorizado em *Apocalipse*, livro bíblico pertencente ao *Novo Testamento*. Por conseguinte, “Futura visão” ao mobilizar passagens apocalípticas enlaça, ao mesmo tempo, o movimento de amor perturbado do amante por Berenice. A influência erótica que se impregna n’ *A poesia em pânico* circunscreve a regência rítmica do livro, levando à falência ou ao desajuste, já que se encontra sob a égide de Eros e não de Deus. Em outras palavras, é possível rasurar a máxima bíblica e trazer algo mais correlato à poética muriliana: no princípio era Eros.

Cabe ressaltar, porém, que o crítico paulista já havia explorado a vertente pagã no volume ao chamar atenção para o “Poema católico”, em que “Cristo, numa litania delirante, é apelidado de ‘Eros Cristus’ [...] e então o delírio classificador vai culminar naquele trocadilho vibrantíssimo, não sei a que tempestades de tragédia herética nos atirando, que é a identificação da amada como Cristo²⁰⁹”. Apesar da exclusão de “Poema católico” na reunião *Poesias*, percebe-se que os versos acolhem um verdadeiro embaralhamento sexual dos signos pagãos e cristãos. A quarta estrofe do poema assemelha-se a um esboço do terceto final de “Futura visão”. Segue o poema na íntegra:

Eros!
Eros Cristus!
Eros Cristina!
Kyrie!
Kyrie Eleison!

Cristina
Tu me amparas me abandonas
Violada e intacta

do Olimpo nevado,/ e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,/ e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,/ solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele dona no peito o espírito e a prudente vontade.” (HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução e estudo Jaa Torrano. 4. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras., 2001, p. 111 (Biblioteca Pólen)).

²⁰⁹ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 47-48.

Virgem e prostituta
Maldita e abençoada do Pai.

Eros eu sou tua vítima
Eu sou tua vítima Cristina
Sou o bem-aventurado do inferno
Encerro em mim
Amores retrospectivos presentes e futuros
Eros Cristus Amor
Tu me conservas e me destróis
Por pensamentos palavras atos e omissões
Eu quero aumentar meu martírio
A fim de beneficiar os poetas futuros

Meus amigos
Que todos juntos peguemos fogo
Abracemo-nos no amor de Eros
No amor de Cristina

Sequemos o sangue em nossas veias
Fiquemos fascinados
Imantados
Inúteis diante de Cristina
Diante da eucarística e misteriosa Cristina
Que se reparte com todos e não é de nenhum
Que é una com Eros e com a morte
Una e trina
Meiga cruel indecifrável
Voluptuosa bela e fria
Simétrica e desordenada
Que se alimenta de nós e nos alimenta
Coloquemos Cristina
No trono de nuvens da Poesia
Vomitemos a vida sem consolo
Tornemo-nos extintos para o mundo normal
Sejamos um na caridade de Cristus
Todos sejam a soma de um em todos os tempos
Alpha e Ômega
Eros
Eros Cristus
Eros Cristina
Kyrie!
Agios O Theos!
Agios Ischyros!
Agios Athanatos!
Eleison Imas
Eros Caritas
Amor Cristus Deus
Fogo Caritas Eros
Kyrie!
Kyrie Eleison²¹⁰!

²¹⁰ Na transladação do poema, atualizou-se a ortografia, segundo as normas vigentes e, quando necessário, efetuou-se a correção de erros tipográficos (MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro Cooperativa Cultural Guanabara, 1938, p. 41-43).

Tal qual acontece em “Patmos” em que a dicção escatológica cede lugar para a manifestação orgiástica de Eros, o “Poema católico” traz o furor sexual de um enunciador que se lança com intensidade para uma fusão erótica que envolve Cristo, Eros e a mulher amada de nome Cristina (Cristo + Ana). Em outras palavras, configura-se uma trindade pagã. No longo poema existe a contaminação das diferentes insígnias religiosas. Tanto na abertura quanto no fechamento confere-se que os termos litúrgicos cristãos, escritos majoritariamente em grego, estão acompanhados de expressões que invocam a corruptela dos ritos e das leis cristãs.

Mário queixa-se da ausência de elaboração rítmica na poesia muriliana, contudo depara-se com um poema que constrói em suas estrofes um tipo de triságio (*trisagion* em grego)²¹¹, isto é, um hino religioso breve, entoado pelo coro numa estruturação ternária, em louvor à Santíssima Trindade. Por estar sob o domínio de profanação poética, o cântico é atravessado por Eros, o qual subverte a função devocional, conforme se verifica na primeira estrofe e ao final da quarta estrofe. Não somente o dogma relativo à Trindade está corrompido no “Poema católico”, mas também a ideia de caridade e de eucaristia aparecem desvirtuadas, ou melhor, erotizadas: “Diante da eucaristia e misteriosa Cristina/ Que se reparte com todos e não é de nenhum/ Que é una com Eros e com a morte/ Una e trina”

O ritmo elaborado para o triságio erótico não corresponde apenas a um cadenciar ternário pertinente a este tipo de gênero musical. Impõe-se no poema-canto, dirigido a “Eros Christus”, uma temporalidade que realiza uma combinatória entre o tempo cristão e dionisíaco: “Una e trina [...] Todos sejam a soma de um em todos os tempos”. Em resumo, é possível afirmar que o primeiro tempo é ordenado e perfeito; o segundo desarranjado e errático. Essa dualidade faz-se consonante ao que Octavio Paz deslinda a respeito do ritmo das culturas:

Todas as concepções cosmológicas do homem surgem da intuição de um ritmo original. No fundo de toda cultura se encontra uma atitude fundamental diante da vida que, antes de se expressar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, se manifesta como ritmo. [...] Os gregos concebem o cosmos como luta e combinação de contrários. Nossa cultura está impregnada de ritmos ternários²¹².

²¹¹ Devo essa articulação a Ricardo Aurelio Madeira Marinho, Mestre em Ciências da Religião, pela Universidade Federal de Sergipe, que me indicou a referência litúrgica.

²¹² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; Espanha: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 67.

Murilo investe em uma verdadeira miscelânea rítmica em sua obra, da grega retira a “luta e combinação de contrários”; da cristã extrai “ritmos ternários” que impregnam a cultura ocidental. No mais, a manifestação desse construto rítmico emparelha-se com a figura da amada Cristina: “Simétrica e desordenada”. Os adjetivos que a qualificam encarregam-se de sintetizar o tipo de amor que pulsa na obra, isto é, o amor em pânico, aquele dominado pelo espírito de Eros que arrebatava, com êxtase e terror, os amantes.

De modo a concluir essa discussão, é oportuno interpretar o último verso do poema “Grega”, não por acaso pertencente à coletânea *A poesia em pânico*. Embora se focalize somente o verso derradeiro, apresenta-se integralmente a composição, visto que a linha poética conclusiva reflete o restante da armação projetada pelo autor:

A mais antiga e mais novíssima das mulheres
 Impregnou de sua perturbação estas salas
 Onde o panejamento, os móveis, os lampiões,
 Gravuras e candelabros me levam a outra época.
 Debruçada à janela de pedra minha amiga olha o mar.
 Recosto-me ao seu ombro, buscando a origem primitiva,
 O oposto da mulher maternal e complexa
 Que fecundou o mundo de consolação e da ternura.
 Ela é solida como esta pedra, variável como este mar.
 Sinto que sua alma atônita me comprime, nem respiro.
 Esta máquina de sofrimento coberta com uma túnica branca
 Pesa mais sobre mim do que este céu, esta pedra e este mar.
 A crueldade é seu diadema, e a orla da sua túnica
 Tem mais ritmo talvez do que a onda do mar²¹³.

Na edição *princeps*, o verso de remate de “Grega” contém uma pequena variação, porém bastante expressiva: “Para mim tem mais ritmo do que onda do mar...”²¹⁴. Enquanto na primeira versão há um tom mais assertivo no que se refere ao confronto do ritmo da mulher grega – lida como representação da deusa Afrodite (“A mais antiga e mais novíssima das mulheres”) –, com a onda do mar, a segunda assevera a correspondência entre a mulher grega e a onda, mesmo que se acentue um tom de imprecisão pelo uso do advérbio “talvez”. Na reedição, o verso final torna-se ainda mais abrangente e absoluto quando o autor retira o pronome oblíquo tônico “mim” e as reticências que impetravam um sentido de incompletude. Além disso, a potência rítmica de Afrodite e a da onda do mar são transformadas em grandezas equivalentes, deixando,

²¹³ MENDES, Murilo. A poesia em pânico. In: _____. *Poesias* (1925-1955), p. 184-185. Na transcrição do poema “Grega” atualizou-se a ortografia, segundo as normas vigentes.

²¹⁴ Idem. Grega. In: _____. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938, p. 72.

assim, de serem concorrentes como antes ensejava. Afrodite e a onda do mar estão sob o ritmo erótico, marcado pela variabilidade, perturbação e irrespirabilidade.

Em tempo, as operações apresentadas na retextualização de *A poesia em pânico* revelam que Murilo, de certo modo, concilia as observações do amigo crítico com as próprias concepções poéticas. A remodelagem executada não pontifica uma inserção às cegas nas questões composicionais abordadas pelo crítico; de maneira oposta, o poeta juiz-forano tem autonomia para repensar sua poesia. O seu gesto avista um aperfeiçoamento da imagética contida no texto, cuja tendência erótica se fortalece ainda mais na reedição da obra. No que diz respeito precisamente às falhas rítmicas, tão enfatizadas por Mário, a reescrita do autor tende a voltar-se para tal aspecto, não para cumprir uma lição poética dada por outrem, mas porque a concepção rítmica não está desassociada do *leitmotiv* da poesia.

O conto anatoliano “Balthasar”, citado por Murilo em sua crônica de juventude, desempenha um importante papel na articulação desta tese, já que na sua leitura da história do mago etíope são entrevistas ambiguidades que poderiam passar despercebidas ao leitor mais desavisado. Uma das ambivalências refere-se ao aspecto erótico que o cronista tenta escamotear no intertexto que desenvolve, escolhendo sublinhar propositalmente uma dimensão ascética para a narrativa.

Conforme exposto, vislumbra-se uma atitude *eunucoide* na mocidade de Murilo semelhante à de Balthasar quando se translada em mago diante da frustração amorosa: o rei etíope escolhe o celibato e encastela-se no intuito de encontrar uma introspecção mística que apazigue sua paixão pela rainha de Sabá. O autor juiz-forano, travestido de De Medinacelli, ao recusar as expressões mais populares e eróticas da rítmica brasileira, refugia-se no que considera um “ritmo perfeito”, ou melhor, o pouso seguro da poesia.

No primordial ensaio dedicado à poesia, *O arco e a lira*, Octavio Paz focaliza a relação existente entre o mago e o poeta, destacando uma similaridade em suas práticas, respectivamente na operação poética e na magia. O autor identifica duas marcas que os aproximam:

Os dois utilizam o princípio da analogia; os dois agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas se servem deles para seus próprios fins. Não é difícil citar outra marca: magos e poetas, ao contrário de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos. Para atuar não basta que reúnam um cabedal de conhecimentos, como ocorre com um físico ou com um chofer²¹⁵.

Apresentar o grau de parentesco entre o mago e o poeta, ainda que pelo viés negativo, ajuda a explicar a afinidade existente entre Murilo e esses sacerdotes regidos por Eros²¹⁶. No caso do primeiro, sua predileção pela antitecnicidade da arte, devido à liberdade e ao improviso, traduz o caráter mais feiticeiro de sua operação composicional. Em tempo, o autor procura enunciar algo a partir de sua alquimia pessoal, ou retomando as palavras de Manuel Bandeira: “Murilo Mendes é um dos quatro ou cinco bichos-de-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmo.”²¹⁷ A exemplo do mago etíope, o poeta juiz-forano lança-se em uma busca, de outra natureza, que objetiva erguer um repertório de imagens poéticas:

A linguagem do poema está nele, e só a ele se revela. *A revelação poética implica uma busca interior*. Busca que não tem nenhuma semelhança com a introspecção ou análise; mais que busca, uma atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia à *aparição de imagens*²¹⁸.

Além de ambos os destinos estarem traçados em torno de uma busca, seja uma mística e a outra imagética, o autor mexicano assevera que não é apenas o mago que detém poderes encantatórios em sua atividade, o poeta também realiza algo de

²¹⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 60, grifo nosso.

²¹⁶ Ao abordar os tipos de transe e de possessão na Grécia Antiga, o historiador Jean-Pierre Vernant faz menção ao que compreende por magos, associando-os mais com deus Apolo do que Dioniso. Tal aderência é explicada pelo fato de os magos assumirem na experiência mística a posição de senhores, bem como a capacidade de realizarem uma viagem ascética para outro lugar. De certa forma, a observância do autor francês reforça o enlace dos poetas com os magos, afinal prevalece a ideia de uma vivência que se perfaz espiritual e mágica, embora resguarde aspectos apolíneos: “[...] o indivíduo humano que toma a iniciativa e afirma-se senhor do jogo. Graças aos poderes particulares que ele soube adquirir através de diversos procedimentos, ele pode abandonar seu corpo, como em estado de catalepsia, viajar ao outro mundo e retornar a essa terra, guardando a lembrança de tudo o que viu no Além. Esse é, na Grécia, o estatuto dos ‘magos’, personagens singulares, com sua disciplina de vida, seus exercícios espirituais, suas técnicas de ascese, suas reencarnações. Mais ou menos legendárias, essas figuras estão comprometidas mais com Apolo do que com Dioniso.” (VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípides. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 341).

²¹⁷ BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. In: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 459.

²¹⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 60-61.

extraordinário em sua ação artística graças ao ritmo: “O poeta encanta a linguagem por meio de ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é conjunto de frases, uma ordem verbal baseada em ritmo.”²¹⁹

O ritmo é a flauta mágica dos poetas. Não se trata de um instrumento exterior à frase poética; longe disso, este elemento encantatório já pertence ao domínio da poesia. Compreende-se, portanto, o motivo de personalidades, aliás poetas, como Mário de Andrade, reivindicarem com veemência a estruturação rítmica no texto poético. Isso não quer dizer, como assinalado, que Murilo tenha ignorado esse elemento em sua obra, mas por se tratar de um componente individual e singular, cada artista o mobiliza da sua maneira, o que gera aplausos de uns e vaias de outros. Em resumo, o ritmo afeta de alguma forma a poesia, os leitores, a vida e o mundo:

O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida não está fora de nós: é nos mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta, vida humana não repetível. O ritmo que Dante percebe e que move as estrelas e as almas se chama Amor; Lao-tsé e Chuang-tzu ouvem outro ritmo, feito de contrários relativos; Heráclito o sentiu como guerra. Não é possível reduzir todos esses ritmos a uma unidade sem que se evapore ao mesmo tempo o conteúdo particular de cada um deles. O ritmo não é filosofia, é imagem do mundo, ou seja, aquilo em que as filosofias se apoiam²²⁰.

A compreensão do ritmo como algo inerente ao ser humano também foi reportada pelo autor de *Macunaíma* em suas discussões que, não obstante musicológicas, adentram o universo da poesia. O ritmo provoca uma série de reações no corpo e na psique humana, como dançar e se comover emocionalmente. O sujeito pode movimentar os membros superiores e inferiores, mas também chorar copiosamente. Para Octavio Paz, o ritmo designa formas particulares de expressão. Conforme delimita a gramática musical, o ritmo tem a função de medir o tempo, procedimento um tanto abstrato e inapreensível. Contudo, o ensaísta mexicano enseja buscar mais concretude ao ritmo e, por isso, ele o compreende como manifestação de uma “visão de mundo²²¹” e, conseqüentemente, como uma “temporalidade concreta”. Nessa articulação do autor, escapa a qualidade meramente musical do ritmo, afinal de contas, o que seria uma temporalidade concreta senão a própria vida?

²¹⁹ Ibidem, p. 63.

²²⁰ Ibidem, p. 68.

²²¹ Ibidem, p. 66.

O ritmo não é medida: é *visão de mundo*. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo, enfim, que chamamos cultura tem suas raízes no ritmo. Ele é a fonte de todas as nossas criações. Ritmos binários ou terciários, antagônicos ou cíclicos alimentam as instituições, as crenças, as artes e as filosofias. A própria história é ritmo. E cada civilização pode ser reduzida ao desenvolvimento de um ritmo primitivo²²².

Assim, apropriando-se das considerações de Paz, conjectura-se que Murilo Mendes apreende variadas formas rítmicas no decorrer de sua trajetória poética; ele incorpora o ritmo sem fixá-lo perenemente, já que está atento a outras sonoridades que impõem novos processos de criação e novas miragens. Na juventude, sente desprezo pelas *performances* musicais-coreográficas das camadas menos privilegiadas da sociedade, ao passo que admira as expressões clássicas e eruditas. Pouco tempo depois, absorve o ritmo dos apelos eróticos das manifestações populares. Mais adiante, capta o ritmo do delírio que conjuga amor e pânico e, na sequência, embarca em uma dimensão metamórfica que gira em torno da dança e da música. É justamente sobre esta última imersão rítmica que o próximo capítulo da tese se debruça. Partindo do pressuposto de que a construção rítmica produz uma “imagem do mundo”, intenta-se perscrutar, então, qual imagem do mundo o poeta juiz-forano constrói para *As metamorfoses*, coletânea publicada em 1944.

²²² Ibidem, p. 66, grifo nosso.

CAPÍTULO 3 – “VEIO O FILHO DO HOMEM DANÇANDO SOBRE AS ONDAS”

Em 1944, Murilo Mendes publica em *Arturo – Revista de Artes Abstractas*, periódico argentino de vertente vanguardista, seis poemas traduzidos para a língua castelhana, a saber: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica”, “La vida cotidiana”. Com exceção de “Homenaje a Mozart”, o conjunto poético que sai no primeiro e único fascículo portenho resguarda uma particularidade: constitui-se como uma seleta de poemas oriundos da obra *As metamorfoses*, precisamente da segunda parte do livro, “O véu do tempo”, escrita em 1941.

Sobre o poema “Homenaje a Mozart”, é possível que tenha permanecido restrito ao impresso argentino, pois não se localiza na primeira edição de *As metamorfoses*, de 1944, nem na reedição *Poesias*, de 1959, ou na reunião *Poesia completa e prosa*, de 1994, qualquer vestígio da composição²²³. Especula-se, por outro lado, que o autor prescinde de publicá-lo, porque o célebre músico austríaco converte-se no vulto a quem o livro *As metamorfoses* é dedicado. Em outros termos, para não coexistirem dois tributos a Mozart em um único volume, decide suprimir um deles. Por representar uma composição pouco conhecida do autor e que se encontra “esquecida” nas páginas de um periódico portenho, convém transcrever integralmente “Homenaje a Mozart”:

Sentado a la sombra de tu monumento aéreo
Vengo a conversar contigo oh Wolfgang Amadeo!

La noche envuelve las montañas de Salzburg
Las espadas de los dictadores confabulan en las tinieblas.
Recogen las flautas los címbalos los violines
Y embarran el horizonte con los tanques los cañones los paracaídas

Destruyen la cajita de música
Que alimentó nuestra infancia
Echan abajo los teatros de marionetas
Y levantan gigantes de plomo.
¡Oh Wolfgang Amadeo conspiran contra el ritmo!
Construyen las falsas patrias y mutilan la unidad

El corazón del universo
Estalla no puede más

²²³ Entre os poemas murilianos, é pertinente destacar a presença de “Mozart” no livro *Os quatro elementos*, escrito em 1935, mas lançado somente em 1945, ao lado da coletânea *Mundo enigma*. A brevidade da composição “Mozart”, formada por uma única estrofe de 12 versos, não impede que haja repercussões que a configure como uma espécie de variante muito próxima de “Homenaje a Mozart”.

El peso del Minotauro
Aplasta el ala de la música.

Sofocan la danza de la mañana primera de la creación
Sofocan la libertad de danzar y de errar

Fascinado por tu cristal
Que permanece altivo y simple por encima de la matanza
Vengo a confesarte mi fidelidad
Mientras los rayos de los dictadores se abaten sobre Europa

Es de tí que el mundo necesita
Oh dominador de los elementos y de los instintos.
Por encima de las bayonetas y los tanques de los tiranos
Canta pura llama danza Wolfgang Amadeo
Para que el hombre retorne al paraíso.
Tu canto es libertad
Tu nombre es victoria²²⁴.

No interior do poema-homenagem, encerram-se imagens musicais e coreográficas que estão em plena coalizão com uma imagética bélica que se reporta à Segunda Guerra Mundial. Tal fato sugere, desse modo, um credenciamento mais efetivo da composição para *As metamorfoses*, haja vista que a coletânea apresenta, entre suas particularidades, um espaço poético marcadamente híbrido, capaz de misturar sem receios elementos heteróclitos, como Mozart, a dança, o Minotauro e o conflito internacional.

Complementar a essa discussão, Murilo Marcondes de Moura, em seu posfácio à última edição da obra de 2015, assevera que “a música em geral, a mozartiana em particular, funciona como contraponto sistemático à devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial a qual aparece fortemente na segunda parte do livro²²⁵”. Outro estudioso do autor que também acentua uma particularidade ao conjunto “O véu do tempo” é Fábio de Souza Andrade. Sem deduzir qualquer tratativa concernente à emancipação editorial das partes do livro, o pesquisador escreve, em seu prefácio à edição da Record de 2002, sobre o descolamento que se inscreve na segunda parte:

Assim, ‘O véu do tempo’, livro dentro do livro, reunindo os poemas compostos ao redor de 1941, trai uma presença cada vez mais intensa do ‘Abismo’, da ‘Aproximação da tempestade’ que, aos poucos, obrigam a redimensionar a figura do Poeta que, se preserva uma dignidade trágica, heroica, aguça mais e mais sua percepção da ‘ampulheta do tempo’, acordando-o do idílio da comunhão buscada

²²⁴ MENDES, Murilo. “Homenaje a Mozart”. In: KOSICE, Gyula. (Ed.). *Revista Arturo*: edición facsimilar. Prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 41-42 (Colección Reediciones y Antologías – Biblioteca Nacional).

²²⁵ MOURA, Murilo Marcondes de. Posfácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*, p. 145.

para o pesadelo fraticida contemporâneo, em que é sobrevivente entre outros, ‘um homem que ainda não foi fuzilado’ (‘Acordar’). E Murilo o faz sem distender o impacto revelador das imagens, força de sua novidade bela, surpreendente, complexa²²⁶.

No que concerne às traduções dos poemas murilianos em *Arturo*, de acordo com María Amalia García – em artigo que focaliza a colaboração na revista de Murilo Mendes e da artista portuguesa exilada no Brasil, Maria Helena Vieira da Silva –, tratam-se de versões não literais se cotejadas com as composições originais em português. Inclusive, a pesquisadora levanta a hipótese de que a transposição linguística pode ter sido efetuada pelo próprio Murilo:

A versão espanhola desses poemas não são traduções literais dos originais em português: eles apresentam licenças que não são conhecidas se foram feitas pelos editores de *Arturo* (Arden Quin?) ou pelo próprio Murilo, que manejava o espanhol corretamente. Neste sentido, vale a pena notar que em “Novísimo Orfeo” existe entre o original e a tradução um desvio que transforma, em parte, o significado do poema (livre tradução da autora)²²⁷.

Com efeito, o poeta possui grande domínio da língua espanhola, aprendizado de adolescência, quando elege os idiomas latinos como sua predileção no lugar da língua inglesa, cuja dificuldade na pronúncia o afasta. Na entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo, Murilo relata sua imersão nos estudos do espanhol: “Dei-me o luxo até de, aos vinte anos, tomar um professor de espanhol. [...] estudei espanhol por minha conta, porque tinha uma atração enorme pela Espanha e tinha lido o livro do Maurice Barrès sobre El Greco, aos 17 anos²²⁸. O aprendizado do idioma espanhol, no início do século XX em um Brasil de cultura afrancesada, é visto como “algo extravagante para um intelectual do década de 20²²⁹”, segundo pondera Ricardo Souza de Carvalho.

²²⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 17.

²²⁷ “La versión castellana de estas poesías no son traducciones literales de los originales en portugués: presentan licencias que no se sabe si fueron realizadas por los editores de *Arturo* (¿Arden Quin?) o por el propio Murilo que manejaba correctamente el español. En este sentido, vale la pena señalar que en ‘Novísimo Orfeo’ existe entre el original y la traducción una desviación que transforma, en parte, el sentido del poema.” (GARCÍA, María Amalia. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 40-41).

Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/52/54>. Consulta em 3 jun. 2019.

²²⁸ MENDES, Murilo. [Entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo durante visita de Murilo à redação do Suplemento Literário do *Minas Gerais* em 1972]. Murilo Mendes/ Um poeta do mundo volta a Minas, Belo Horizonte, Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 23 set. 1972 (ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, p. 356).

²²⁹ CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, p. 32.

Na versão castelhana de “Novíssimo Orfeu”, notabiliza-se que a diferença de sentido detectada pela articulista está relacionada com as edições por ela selecionadas para realizar a comparação textual. Ao confrontar a primeira edição do poema, de 1944, e a segunda, de 1959, identifica-se a presença de variantes que devem ser levadas em consideração, já que se revela dois momentos escriturais e, por isso, duas propostas poéticas. Em suma, o poema original, em língua portuguesa, utilizado para a tradução é da primeira edição e, conseqüentemente, bastante próximo do que se apresenta em *Arturo*. Embora seja plausível presumir que tanto Murilo quanto Carmelo Ardén Quin, um dos editores da revista, atacaram a quatro mãos a tradução dos poemas – pois no fascículo não consta a autoria de quem os verteu para o espanhol –, ressalta-se, entretanto, que o jornal carioca *A Manhã*, em 9 de maio de 1944, na coluna “Livros do dia”, assinada na ocasião por Adonias Filho, ventila o nome de Carmelo como o tradutor responsável pelo então livro *O véu do tempo*:

‘Véu do Tempo’, livro de poemas de Murilo Mendes ainda inédito em língua portuguesa, acaba de ser traduzido para o espanhol por Carmelo Ardén Quin. Sua publicação, provavelmente na Argentina ou no Chile, não se fará demorar. O que é lamentável, porém, é que um livro assim, de um poeta como Murilo Mendes seja editado em primeira mão por uma casa estrangeira, conhecido pelo público estrangeiro. Não importa²³⁰.

A partir do registro jornalístico destaca-se que, além do desvendamento do tradutor, a empreitada em torno da tradução dos poemas de “Véu do tempo” vincula-se a um projeto muito maior de seu autor: a publicação integral do volume no exterior e, por isso, a necessidade de permutar a língua utilizada. Como se sabe, a obra *Véu do tempo* não se efetiva de maneira autônoma, apesar de haver anúncios na imprensa que indicavam até mesmo a casa editorial que assumiria a edição, conforme salienta a coluna “Livros do dia”, em 9 de julho de 1944: “‘O Véu do tempo’, livro de poemas de Murilo Mendes. Um dos próximos lançamentos da Livraria do Globo²³¹.”

Portanto, a despeito do malogro editorial, o poeta consegue estabelecer uma pequena seleta de poemas que sai na revista portenha antes de acontecer o lançamento brasileiro. Isso porque o único número de *Arturo* aparece no final do verão argentino, o

²³⁰ FILHO, Adonias. Livros do dia. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1944. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Consulta em: 1 fev. 2017.

²³¹ A MANHÃ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 9 jul. 1944. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Consulta em: 1 fev. 2017.

que compreende os meses iniciais de 1944. Como se verifica na nota jornalística anteriormente citada, enquanto o periódico carioca noticia, ainda no mês de julho, o lançamento de *O véu do tempo*, a revista já estava sendo distribuída, segundo aponta María Amalia García. A pesquisadora argumenta que o mês de aparição de *Arturo* seja abril, pois em uma carta que Carmelo envia a Murilo, em 28 de abril de 1944, firma-se uma datação mais precisa. Na missiva em questão, o editor uruguaio, escrevendo em português, informa ao colaborador brasileiro sobre o envio de exemplares do fascículo ao Rio de Janeiro, menciona também a tradução de *O véu do tempo*: “Eu lhe mandei o manuscrito castelhano do ‘El Velo del Tiempo’, da[s] próprias mãos do filho do Embaixador Venezuelano ahí no Rio. Ele lhe entregou já, Murilo? Você não poderia mandar por êle até a Embaixada de Venezuela?”²³².

Desse modo, com base na nota de Adonias Filho e na carta escrita pelo editor arturiano, torna-se possível inferir que a incumbência na tradução dos poemas murilianos coube a Carmelo Arden Quin, um dos diretores do fascículo, que compartilha a direção com Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley, jovens artistas de origem argentina ou uruguaia. Aliás, vale acentuar que Carmelo desempenha um importante papel na aproximação do seu grupo com os “colaboradores cariocas”. Em meados de 1942, os companheiros arturianos Carmelo e Edgar Baybey viajam ao Brasil, onde conhecem no Rio de Janeiro o poeta juiz-forano e a artista portuguesa e, assim, efetivam a “concretização desses intercâmbios”²³³ artísticos-culturais.

A rede de sociabilidade artística e intelectual implantada no Brasil para estabelecer correlações com os países vizinhos não principia com Murilo Mendes. Entre as décadas de 1920-1930, Mário de Andrade, por exemplo, constrói laços produtivos com escritores sul-americanos, haja vista sua correspondência trocada com os argentinos²³⁴ e seus textos ocupando as páginas dos periódicos *Los pensadores*, *Martín Fiero* e *Sur*²³⁵.

²³² GARCÍA, María Amalia. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña, p. 42 (A carta coligida pela estudiosa foi reproduzida e transcrita neste artigo. O documento pertence ao Arquivo do Centro de Documentação da Fundação Arpad Szenes-Viera da Silva, em Lisboa, Portugal)

²³³ Idem. A realocização regional da vanguarda: a revista Arturo entre as escolhas artísticas e as conexões culturais sul-americanas. Tradução de Gênese Andrade. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 36,1, jan. /jun. 2016, p. 156. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8646456/13401>. Consulta em: 5 mai. 2019.

²³⁴ Sobre o assunto, ver: ARTUNDO, Patricia Maria (Org.). *Correspondência Mário de Andrade escritores/artistas argentinos*. Tradução Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2013.

²³⁵ Verificar ainda: ARTUNDO, Patricia Maria. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Tradução Gênese Andrade. São Paulo: Edusp-FAPESP, 2004.

No entanto, o vínculo desenhado entre os cariocas e os editores de *Arturo* possuem uma perspectiva internacionalista que se contrapõe aos interesses dos modernistas paulistas – como o autor de *Macunaíma* – que pautam suas interlocuções em questões do nacionalismo.

O fascículo portenho exhibe um programa estético altamente difuso (dado que corrobora o seu rápido encerramento), mas, ao mesmo tempo, admite ter como bandeira a “*invención*”, o “*invencionismo*”²³⁶, ideal que atravessa a vontade de seus diretores e colaboradores, entre eles Murilo e Maria Helena Vieira da Silva. A respeito da cooptação do poeta brasileiro para o movimento vanguardista que nascia entre os rioplatenses, María Amalia García explana que

A escolha de Murilo Mendes foi baseada, em parte, em interesses comuns e afinidades estéticas. O universalismo da proposta de Mendes reconectou pontos da proposta portenha. Lembre-se de que a adesão a um projeto internacionalista, derivado de postulados marxistas, era uma grande preocupação na agenda inventiva. A linha surrealista que rodeava o ambiente muriliano era também outro ponto de contato com os interesses da publicação portenha (livre tradução da autora)²³⁷.

Os jovens de *Arturo* tencionavam erguer um movimento vanguardista baseado na noção de *invención* que, em certa medida, recupera a abordagem que o poeta juiz-forano plasma em sua lírica, especialmente para *As metamorfoses*. A invenção é tomada pelo autor tanto como conceito quanto ferramenta de seu ofício com a palavra, cuja ancoragem não depende de técnicas ou de regulações literárias, mas antes se orienta pela liberdade imaginativa. Nessa direção, com pressupostos extraídos do marxismo, associado ao abstracionismo – como se explicita no subtítulo da revista – e ao surrealismo, os arturianos encabeçam, durante a Segunda Guerra Mundial que isola a Europa, a criação de um grupo internacional latino-americano que fomenta diálogos sobre poesia e artes plásticas.

Graças à publicação de *Arturo* deslinda-se não apenas a penetração sul-americana de Murilo com o seu pequeno conjunto de poemas vertidos para o espanhol, mas também

²³⁶ Nas páginas iniciais de *Arturo*, constam textos assinados por Carmelo Ardén Quin e Edgar Bayley, em tom de manifesto, que tencionam circunscrever o ideário estético dos diretores e colaboradores do fascículo.

²³⁷ “La elección de Murilo Mendes estuvo basada, en parte, en intereses comunes y afinidades estéticas. El universalismo de propuesta de Mendes reconectaba puntos de la propuesta porteña. Recordemos que la adhesión a un proyecto internacionalista, derivado de postulados marxistas, fue una preocupación importante en la agenda invencionista. La línea surreal que rondaba al ambiente muriliano fue también otro de los puntos de contacto con los intereses de la publicación porteña” (GARCÍA, María Amalia. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña, p. 55).

a formação de uma rede de sociabilidade que afeta sua vida artística no Rio de Janeiro dos anos de 1940. O aparecimento da revista argentina, como já dito, atrela-se ao contexto da Segunda Guerra Mundial, o que permite aos artistas brasileiros aproximarem-se dos colegas dos países vizinhos. Sobre o estreitamento latino-americano durante o conflito internacional, María Amalia García assinala que, em consequência da mudança geopolítica, as nações latinas transformam-se em um roteiro de acolhida artístico-cultural, antes vocacionado pelo Velho Mundo:

Se, desde o final do século XIX, a viagem à Europa era um tema permanente que tangencia as diferentes experiências geracionais dos artistas latino-americanos, a juventude dos anos 40 tinha, em tempos de guerra, reformulado suas estratégias. O olhar no continente tornou-se o horizonte possível. Além de recuperar as experiências dos outros, a própria viagem traçou novos destinos; além do Uruguai, Brasil e mais precisamente do Rio de Janeiro, tornou-se um itinerário para os argentinos (livre tradução da autora)²³⁸.

Ora, em posse de nova cartografia mundial, Murilo e outros aproveitam-se do momento belicoso para construir novíssimas conexões artísticas. De um lado, os rioplatenses que buscam angariar nomes, fora de suas fronteiras, que compartilham dos ideais do movimento invencionista; de outro, o poeta juiz-forano que passa a frequentar os círculos dos imigrantes exilados no Rio de Janeiro, entre eles está a artista plástica Maria Helena Vieira da Silva, que, aliás, possui dois trabalhos, em guache, reproduzidos em *Arturo*. Em 1940, a lisboense opta por viver no Brasil ao lado do esposo – também estrangeiro nascido na Hungria, o artista Arpad Szenes –, em razão das perseguições políticas do regime salazarista. O poeta desempenha uma relevante função na recepção dos cônjuges, auxiliando-os na continuidade de seus projetos em face das dificuldades enfrentadas por estarem na condição de expatriados, de acordo com María Amalia García:

Murilo Mendes foi uma figura chave nesse circuito de artistas exilados e sua relação com Szenes-Da Silva foi intensa e fundamental desde o início do exílio. Além de ter afinidades musicais e literárias, a amizade era guiada pela colaboração e pela reciprocidade. Mendes relacionou Vieira da Silva com o ambiente cultural carioca: ele introduziu o artista em seu círculo de relacionamentos, escreveu textos e poemas sobre seu

²³⁸ “Si desde finales del siglo XIX el viaje a Europa era un tópico permanente que enhebraba las distintas experiencias generacionales de los artistas latinoamericanos, los jóvenes de los 40 debieron, en época de guerra, reformular sus estrategias. La mirada sobre el propio continente se transformó en el horizonte posible. Además de recuperar las experiencias ajenas, el viaje propio delineó nuevos destinos; además del Uruguay, Brasil y más precisamente Rio de Janeiro, se convirtió en itinerario para los argentinos” (Ibidem, p. 46).

trabalho e tentou colaborar com o casamento para melhorar sua situação de dificuldades econômicas (livre tradução da autora)²³⁹.

É importante recordar que no mesmo ano de 1940, além do casal Vieira da Silva-Arpad Szenes que aporta no Rio, Murilo conhece, pelas mesmas circunstâncias, Maria da Saudade Cortesão, poeta e tradutora portuguesa, com quem se casaria anos mais tarde, em 1947. Assim como os seus conterrâneos, Maria da Saudade exila-se no país em companhia da família a fim de escapar do totalitarismo do governo Salazar. Nas obras *Retratos-relâmpago – 2º série* e *Janelas verdes*, Jaime Cortesão, pai de sua esposa e prestigiado historiador português, ocupa um dos perfis de ambos os títulos, publicados integralmente em 1994. No retrato “Jaime Cortesão”, qualificado como uma “pessoa poliédrica²⁴⁰”, o autor faz questão de acentuar o processo de imigração e a inserção do estudioso nas rodas dos intelectuais cariocas e paulistas, conforme se observa no excerto:

Cortesão, português até a medula, cedo foi constrangido a deixar, acompanhado da família, a terra natal. Havia muito ingressara em grupos revolucionários discordantes da linha política de seu governo. Como poderia apoiá-lo quem sempre vivera sob o signo da liberdade? Primeiro a França, depois a Espanha republicana acolheram o grupo de exilados, mais tarde transferido para o Brasil, que se honrou com aqueles inesperados hóspedes. Apesar da funda saudade de sua terra e do seu povo, Cortesão adaptou-se bem à vida brasileira.

Sendo o Brasil a maior invenção de Portugal, é obvio que para Cortesão tornava-se de particular interesse o fato de viver ali. Completou-se assim a sua visão panorâmica da história portuguesa. Bem me recordo do seu ar feliz, muitas vezes, ao chegar a sua casa na rua Ibituruna, e mais tarde à da rua Paissandu: descobrira em qualquer dos nossos arquivos um documento inédito ou pouco divulgado que lançaria luz singular sobre determinado personagem ou episódio da história luso-brasileira. Abria-se então uma nova garrafa de vinho, punha-se na eletrola um disco de Beethoven ou de Bach, seus músicos favoritos. Tendo logo feito no Rio e em São Paulo um numeroso círculo de amigos, aportavam eles de quando em quando àquela hospitaleira casa: Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Otávio Tarquínio de Sousa, Lúcia Miguel-Pereira, José Lins do Rego, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira

²³⁹ “Murilo Mendes fue una figura clave en este circuito de artistas exiliados y su relación con matrimonio Szenes-Da Silva fue intensa y fundamental desde el comienzo del exilio. Además de tener afinidades musicales y literarias, la amistad estuvo guiada por la colaboración y reciprocidad. Mendes relacionó a Vieira da Silva con el ambiente cultural carioca: introdujo a la artista en su círculo de relaciones, escribía textos y poemas sobre su obra e intentaba colaborar con el matrimonio para mejorar su situación de penuria económica (Ibidem, p. 49).

²⁴⁰ MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago – 2º série; Janelas verdes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1287; 1431.

da Silva, Paulo Duarte e outros, além dos jovens Ruben Navarra e Martin Gonçalves²⁴¹.

O suposto “alheamento” do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial favorece o dispersar de muitos intelectuais, das mais diversas partes do globo, para o país. Tanto a família Cortesão quanto o casal de artistas plásticos veem no acirramento da ditadura salazarista, concomitante ao conflito mundial, a imigração involuntária como única saída plausível para fugir da perseguição política. O poema de abertura de *As metamorfoses*, intitulado “O emigrante”, pode ser lido como um tributo a todos aqueles que foram obrigados abandonar suas terras e se deslocarem forçosamente. Por ser um poema dedicado a Henri Michaux, artista belga e emigrante inveterado, do qual Murilo guarda o epíteto de “cidadão mundial da inadaptação²⁴²”, aventa-se mais uma interpretação. Michaux personifica o espírito incapaz de se fixar em qualquer lugar: o nomadismo perfaz uma condição ontológica. Nos versos a seguir, vislumbra-se a situação do homem errante:

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsaram da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta²⁴³.

No mesmo retrato-relâmpago em que Murilo cunha o qualificativo que reforça a condição de nômade do escritor belga, narra-se uma historieta que procura justificar a motivação que o leva a oferecer “O emigrante” ao artista belga, aliás única peça do conjunto que porta um dedicatário. De acordo com sua explicação, em razão de um encontro fortuito com Michaux na Livraria José Olympio, no Rio de Janeiro, nasce o oferecimento do poema:

Um dia encontrei-me com ele na Livraria José Olympio. Eu trazia o canudo dos originais de *As metamorfoses*, para entregar a um editor. Michaux, com grande surpresa minha, mostrou interesse em folheá-los. Disse-me que lia espanhol. Decifrou o primeiro texto, ‘O emigrante’, afirmando: ‘*C’est très beau*’. Respondi-lhe que então lho dedicaria: assim fiz. Daí o oferecimento num exemplar do seu livro *Peintures: ‘A Murilo Mendes qui d’un seul poème a emporté mon admiration et ma sympathie. H. Michaux’*²⁴⁴.

²⁴¹ Ibidem, p. 1288-1289; 1432-1433.

²⁴² Idem. Retratos-relâmpago – 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1228.

²⁴³ Idem. O emigrante. In: _____. *As metamorfoses*, p. 11.

²⁴⁴ Idem. Retratos-relâmpago – 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1227.

Voltando ao cenário internacional, cumpre ressaltar que o Brasil e os demais países sul-americanos não participam efetivamente da Segunda Guerra, pois seus territórios não são devastados no período. Mesmo diante da declaração de guerra contra o Eixo por parte do governo brasileiro, em 1942, e o envio de tropas nacionais, em 1944, para a Itália, o país continua, em certa medida, incólume aos eventos bélicos. No entanto, por mais que o conflito não tenha assolado drasticamente o Estado, as consequências impactam a economia, a política e a sociedade brasileira como um todo²⁴⁵. A chegada em massa de judeus fugidos dos horrores do nazismo, por exemplo, modifica o seio social de muitas cidades dos países que constituem o Cone Sul.

O rumor da guerra reverbera também na pena de muitos literatos, conforme realça Murilo Marcondes de Moura em seu ensaio sobre o imbricamento da moderna poesia brasileira com a Segunda Guerra Mundial. Embora estivessem “distantes dos acontecimentos, situados em um lugar periférico ao conflito, em princípio relegados ao papel de meros observadores do drama planetário²⁴⁶”, os poetas não se furtam a escrever a respeito “[d]o que estava longe, de trazer para o plano da intimidade aquilo que estava afastado do campo da experiência imediata, o que nem sempre é fácil²⁴⁷”.

Portanto, durante a Segunda Guerra Mundial, pelas condições impostas na cena artística-cultural do país, o poeta juiz-forano é instigado a conviver com personalidades que expandem literalmente o seu pensamento lírico para fora dos limites nacionais. Há também figuras que o suscitam explorar a intersecção da poesia com outras artes, como é o caso de Maria Helena Vieira da Silva. A propósito da lisboense ser pintora, reflete-se na poética do autor signos que são derivados desse diálogo, permeado pelo afeto da amizade e pelos projetos que caminham juntos. Não é a primeira vez que Murilo

²⁴⁵ Concernente às transformações econômicas, políticas e sociais que atingem o Brasil em razão da Segunda Guerra Mundial, José Miguel Wisnik faz um importante balanço em seu livro *Maquinação do mundo*. O ensaísta assinala que a intensificação da atividade mineradora e siderúrgica em Minas Gerais atrela-se aos eventos bélicos: “Traçada previamente no tabuleiro econômico, a declaração da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 22 de agosto de 1942, desencadeada formalmente pelo afundamento de mais um dos dezenove navios brasileiros por submarinos alemães, foi articulada juntamente com a desativação da Itabira Iron Ore Company e sua substituição pela Companhia Vale do Rio Doce, criada pouco antes. Por meio dessa manobra casada, implantava-se o complexo explorador de minério de ferro no país, ao mesmo tempo que este se encarregava de compartilhar seu território com forças norte-americanas como base de operações militares, enviar tropas (o que aconteceu efetivamente em 1944, com a presença da Força Expedicionária Brasileira na Itália) e pagar seu tributo em ferro vendido a baixo custo. Mais além dos aspectos econômicos e militares envolvidos, a entrada na guerra acarretava, como significado político e simbólico, um importante dano colateral ao fascismo nacional aninhado dentro do governo.” (WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 108).

²⁴⁶ MOURA, Murilo Marcondes de Moura. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 21.

²⁴⁷ Ibidem, p. 21.

compartilha afinidades com um artista plástico, vale lembrar das contribuições de Ismael Nery que respiram no interior de sua obra. No entanto, diferentemente do liame estabelecido com o paraense, o vínculo com Maria Helena tende a uma simetria, haja vista a maturidade artística conquistada e a maneira não hierarquizável de se relacionar com a amiga.

Enquanto Ismael é visto por Murilo, no anos de 1920, como “um homem que apesar da sua juventude se revelaria logo um mestre da vida, um filósofo original, um comentador das formas, um vasto espírito em que as antinomias se fundiam!²⁴⁸”, a lisboense, em contraposição, no decênio de 1940, representa uma colaboradora, uma amiga que fomenta trocas artísticas. Desse modo, longe de ocupar o posto de preceptora, a artista está em pé de igualdade com o poeta.

A estudiosa María Amalia García reforça que Murilo se coloca como incentivador da carreira de Vieira da Silva. Um dos estímulos do amigo aparece, por exemplo, n’*As metamorfoses*, no poema sobre a pintora que integra a segunda parte do volume. Transformada em palavra poética, a portuguesa se oferece nua, como uma modelo, para o poeta pintá-la. Ele, em face do corpo despido, escreve “Maria Helena Vieira da Silva”, um retrato poético que possui a marca indelével de imagens insólitas, própria do livro a que está filiado:

Diurno e noturno
Longo e breve
Másculo e feminino
Onda e serpente
Água metálica
Chama rastreante
É o bicho que habita
Na escadaria do século
Entre o sibilar das granadas
E a saudade dos minuetos.

Bicho nervoso
Minucioso
Tece uma trama há mil anos
Que transforma com a luz.
Em contraponto às formas
Da cidade organizada.

E o bicho minucioso
Pesquisa sua perfeição,
Bicho diurno e noturno²⁴⁹.

²⁴⁸ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*, p. 71.

²⁴⁹ Idem. Maria Helena Vieira da Silva. In: _____. *As metamorfoses*, p. 89.

O poema traz como título o nome civil completo da pintora, dado divergente da primeira edição, em que se verifica apenas o uso das iniciais “M.H.V.S.”. Na reedição de 1959, constata-se que houve modificação por parte do autor, logo, o poema, então, deixa de encenar uma titulação mais cifrada. Possivelmente, o rebatismo atrela-se à emergência de enfatizar a presença da artista portuguesa na cena artística brasileira, já que o uso das iniciais, de certa forma, a “escondia”. As três estrofes da composição são marcadas por imagens antitéticas e paraxísticas que, ao tentar abarcar a identidade de Vieira da Silva, plasmam um outro ser, incomum, um “bicho diurno e noturno”. Tal espécie rara e híbrida posiciona-se “Na escadaria do século/ Entre o sibilar das granadas/ E a saudade dos minuetos” e, ainda assim, na incômoda condição de desterrada, consegue “Tece [r] uma trama de mil anos”. Em outras palavras, mesmo diante desses eventos catastróficos que maculam o seu tempo-espaço, a força da pintora, assim como de outras artistas remotas – Penélope, Ariadna e Sherazade –, não cessa de tecer-tramar plasticamente.

É nesse clima de interação recíproca que o poeta capta os elementos inventivos da pintura da amiga para realocá-los na sua lírica. Similar processo concretiza Vieira da Silva quando projeta, entre 1943, uma capa para o livro *As metamorfoses*. Pouco conhecido dos pesquisadores, a gravura para a cobertura do impresso não vinga²⁵⁰, já que na edição final, preparada pela Editora Ocidente Limitada, do Rio de Janeiro, de Adonias Filho, figura apenas os letreiros na cor vermelha e preta, bem sóbrios, elaborados por Tomás Santa Rosa. Na parte interna do volume, ao contrário, constam quatro gravuras de Candido Portinari para ilustrar os poemas.

A arte idealizada pela lisboense para a capa de *As metamorfoses* compreende uma das suas vinte e duas peças que integra a exposição *Murilo Mendes: o olhar do poeta*, organizada por Maria da Saudade Cortesão Mendes e João Nuno Alçada, na Fundação Calouse Gulbenkian, em Lisboa, em 1987²⁵¹. De acordo com a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva (FASVS), responsável pela divulgação e estudo da obra do casal de artistas, o desenho original do projeto não pertence à coleção da instituição, consta apenas a reprodução do projeto no *Catalogue raisonné* da pintora. Por outro lado, consigna-se no Centro de documentação e investigação da FASVS outro trabalho muito próximo desse que figura na mostra em homenagem a Murilo Mendes. Trata-se de uma gravura, também em guache, portando as dimensões de 20,3 x 14,1 cm, elaborada aproximadamente em 1943. Se não fosse pelas diferentes medidas apresentadas, os desenhos poderiam sustentar a classificação de serem duas versões sobre o mesmo tema, preparadas no mesmo período:

²⁵⁰ Embora malograda a capa para *As metamorfoses*, Vieira da Silva, no mesmo período, prepara um desenho para a cobertura de outra obra do poeta juiz-forano, *Mundo enigma*, de 1945. Desta vez, o trabalho da artista logra êxito e a capa da coletânea traz a reprodução de uma gravura criada pela lisboense.

²⁵¹ No catálogo da exposição, está suprimida a reprodução do projeto de Maria Helena; por outro lado, consta a descrição da gravura: “139. Projecto de capa “As metamorfoses” / Guache/ Papel/ 20 x 14,7 cm/ Ins. Ms. De M. M. no cartão da montagem: “Vieira da Silva, Rio 1943. Projecto de Capa “As metamorfoses”, de M.M (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Centro de Arte Moderna. *Murilo Mendes: o olhar do poeta*. Lisboa: Composto e Impresso na Litog. Tejo, 1987, p. 63).

1943-1944

395 **Projet pour la couverture de**
«As Metamorfoses», M. Mendes. Circa 1943

Gouache sur papier

20 × 14,7 cm

Non signé, non daté

Exp. coll.: 1987 Lisboa, *Murilo Mendes*, Fundação Calouste Gulbenkian, cat. n.º 139.

Coll.: Murilo Mendes – Saudade Cortesão Mendes, Lisboa

Gouache semelhante na FASIS
20314-C

Figura 15 – Projeto de capa para *As metamorfoses* de Vieira da Silva (cerca de 1943) (Fonte e reprodução: *Vieira da Silva – Catalogue raisonné*²⁵², Fundação Arpad Szenes– Vieira da Silva, Coleção e Arquivo)

²⁵² WEELEN, Guy; JAEGER, Jean-François; DAVAL, Jean-Luc; BÉRAN, Diane Daval; DUVAL, Virginie (Orgs.). *Vieira da Silva – Catalogue raisonné*. Genève: Edições Skira, 1993.

Figura 16 – Ilustração, sem título, guache, (20,3 x 14,1 cm), cerca de 1943 (Fonte e reprodução: Fundação Arpad Szenes– Vieira da Silva, Coleção e Arquivo)

Partindo do pressuposto de que os dois guaches destacam o mesmo tema, auferese, portanto, uma complementariedade entre eles, o que facilita uma leitura interpretativa do trabalho da artista. Seguindo os caminhos de Murilo, Vieira da Silva faz um verdadeiro mergulho na poética do amigo, prova disso é a escolha do motivo da ilustração para a capa. Somente um conhecedor da coletânea teria condições de selecionar a temática antiga, isto é, a arquitetura helênica como projeto ilustrativo. De fato, o volume mobiliza a dimensão mitológica, sobretudo greco-romana, em muitos poemas, e não é exagero considerá-lo um decalque moderno, com forte presença surrealista, da epopeia cosmogônica de Ovídio. Nesse sentido, denota-se certo o motivo eleito pela ilustradora, já que seu desenho propõe emular a poesia muriliana.

Possivelmente, Vieira da Silva teve acesso à leitura dos poemas antes da edição da obra, primeiro por conta da data aproximada dos projetos; segundo pelo detalhe arquitetônico que escolheu representar na cobertura, as cariátides. A propósito, cabe sublinhar que a gravura poderia ter dois destinos: capa do livro *As metamorfoses*, coletânea formada unicamente pelos poemas do “Livro primeiro”, também intitulado “As metamorfoses”; ou capa do volume integral, contendo o “Livro primeiro” e o “Livro segundo”, denominado “Véu do tempo”.

Um dos primeiros trabalhos da Antiguidade Clássica que focaliza as cariátides é o tratado *De Architectura*, de Vitruvius, arquiteto de formação militar, que dedica a obra ao seu mecenas, o Imperador Otávio César Augusto. Graças à dedicatória e a outras referências biográficas e cronológicas no livro, estudiosos aferem que a escrita e o aparecimento do tratado se relacionam ao início do governo de Augusto, já a preparação reporta ao tempo do Imperador Júlio César²⁵³: “[a] redação obra entre os anos 35 e 25 a.C., podendo a entrega do tratado ao imperador ter decorrido até cerca de 20 a. C, tendo em conta a atualização possível de um ou outro preâmbulo.”²⁵⁴ *De Architectura* é constituído por dez partes, ou melhor, dez livros, marcadamente objetivos e antipoéticos; é justamente no primeiro que se encontra uma definição etiológica das cariátides:

Do mesmo modo, convém que conheça muitas narrativas de fatos históricos, porque frequentemente os arquitetos desenham muitos ornamentos nas suas obras, cuja razão de ser devem saber dar uma explicação, quando interrogados. Por exemplo, se algum em determinada obra erguer, em lugar de colunas, estátuas marmóreas

²⁵³ MACIEL, M. Justino. Introdução. In: VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 34.

²⁵⁴ Ibidem, 35.

femininas com sobrevestes, que se chamam Cariátides, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará explicação àqueles que o interrogarem: Caria, cidade do Peloponeso, tomou partido dos inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde, os gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declararam guerra aos cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, destruída a cidade, levaram suas matronas para a escravidão. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas, em conjunto, no cortejo triunfal, como também se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareciam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram desempenham para edifícios públicos as *imagines* delas colocadas a suportar o peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo das cariates, e assim fosse transmitido à memória futura²⁵⁵.

Segundo o tratado vitruviano, a origem das cariátides – “colunas marmóreas femininas” – está atrelada às guerras médicas entre Grécia e Pérsia, tendo a cidade de Cária, no Peloponeso, aliada persa no conflito. Ao vencerem os persianos, os gregos subjugam o povo cariate, sobretudo as mulheres, tornando-as escravas e emblemas de sua vitória. Assim, por meio da arquitetura dos edifícios públicos, simula-se nessas colunas femininas, que portam sobre sua cabeça o mútulo e a cornija, a humilhação imposta à Cária. Em suma, as cariátides representam a memória material, “o erro e o castigo” impetrado aos habitantes da cidade e transmitido às futuras gerações. Uma das edificações correspondentes ao relato de Vitrúvio é o Pórtico das Cariátides de Erecteion, localizado em Atenas. Consoante a explanação Josef Rykwert em sua obra *A coluna dançante*, o pórtico ateniense (*korai*) está longe de possuir o lastro da servidão ordenado às matronas cariates:

[...] ao contrário, aos olhos ingênuos e não instruídos, estas últimas parecem serenas e equilibradas, caminhando de sandálias – quase dançando – com um passo suave. Elas estão vestidas com um elegante quitão dórico de lã e cinto, com um himácio drapeado nas costas. Em uma das mãos portavam provavelmente tigelas baixas para oferta, enquanto a outra segurava a ponta do himácio. Elas inclinam o pé direito na lateral esquerda do edifício e o esquerdo na direita: as oito cariátides estão divididas em dois grupos espelhados de três, com uma em cada lado. A cornija não se apoia diretamente sobre suas cabeças, mas sobre o ábaco quadrado moldado, colocado, por sua vez, sobre um equino circular com o óvalo-e-dardo ou um capitel, denominados *polos* por alguns, embora outros acreditem ser um tipo de cesta. Há quem aponte corretamente para a sua semelhança com um tipo de rodilha, que

²⁵⁵ VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 64-65.

os modernos gregos usam quando carregam objetos sobre suas cabeças²⁵⁶.

A descrição de Rykwert contrapõe-se completamente à do arquiteto latino²⁵⁷. Enquanto as cariátides para este simbolizam (*images*) o rastro material da derrota e da escravidão das mulheres de Cária; na observação do historiador britânico, por outro lado, atribui-se uma valoração às *korai*, já que elas não inspiram piedade, antes manifestam admiração e elegância a ponto insinuarem uma dança de “passo suave”. Os detalhes do pórtico de Erecteion dão conta de personagens femininas participantes de uma ritualística sagrada, à luz de um cerimonial dirigido a alguma divindade, em virtude da indumentária, dos objetos e dos ornatos.

Além de estabelecer outra leitura para as cariátides atenienses, o historiador elucida que Vitrúvio atribui às colunas femininas de Cária “[um]a quase-ordem relacionada com a servitude e, dessa forma, representar todas as cidades do Peloponeso aliadas dos persas, ou pelo menos neutras, no esforço nacional de guerra²⁵⁸”. Dito de outro modo, o antigo arquiteto romano utiliza a servidão imposta nas guerras médicas para explicar, de maneira padrão, o fenômeno das cariátides, deixando de lado outras variáveis, como a evidência de que há nessas edificações gregas sinais que reportam a uma ritualística relacionada à dança:

A pequena cidade de Cária era, de fato, famosa em toda a Grécia por algo bastante distinto de sua desgraça nas guerras médicas: ela foi o berço do culto Carneia a Ártemis ou a de Cariátide, cujo rito principal consistia de uma dança majestosa de mulheres devotas ao redor de uma nogueira sagrada. Na verdade, o termo *karuatissein* significando ‘dançar de modo cerimonioso’, ‘fazer uma dança circular’, era usado como verbo comum²⁵⁹.

Esse vestígio coreográfico que reside nas cariátides iluminam, ainda mais, o projeto idealizado por Vieira da Silva. Com o seu guache, a artista portuguesa revela que sua interpretação plástica de *As metamorfoses* não se coloca de maneira óbvia; pelo

²⁵⁶ RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: sobre a ordem na arquitetura*. Tradução Andrea Buchidid Loewen, Maria Cristina Guimarães e Cassia Naser. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 151.

²⁵⁷ Vale complementar a elucidação de Rykwert acerca das cariátides referidas por Vitrúvio: “É bem possível que Vitrúvio tenha misturado dois relatos, de modo que a Cária da qual deriva o nome das cariátides não seria a cidade do Peloponeso, mas a província jônica. Tal episódio, como relatado por ele, poderia ter sido celebrado por um único edifício ou por sua dedicatória, porém dificilmente justificaria uma forma de edificação rara e recorrente”. (Ibidem, 153)

²⁵⁸ Ibidem, p. 153.

²⁵⁹ Ibidem, p. 153.

contrário, reclama um conhecimento prévio sobre o que seriam essas antigas colunas marmóreas em formato de mulher. As cariátides espelhadas e encarnadas na capa funcionam como um verdadeiro portal de acesso ao mundo helênico, em que o leitor é convidado a entrar e decifrá-lo. Apesar de belo e contundente trabalho ilustrativo da lisboense, o poeta o recusa, como é sabido, optando por uma solução mais simples de cobertura, constituída apenas pelos letreiros de Tomás Santa Rosa que expõem o título da obra e o nome do autor.

No entanto, por mais importante que seja a abordagem de Vitruvius sobre a cariátide, associá-la automaticamente ao seu relato etiológico pode ocasionar uma limitação semântica quando se faz o cotejo com a lírica muriliana. Embora o poeta juiz-forano também explore tais colunas como metáfora do corpo feminino, ele decide se distanciar da imagem da servidão e, conseqüentemente, da imobilidade que a natureza delas enseja, encarando-as como formas esculturais portadoras de movimento, tal como argumenta Joseph Rykwert. As cariátides comparecem em três poemas d'*As metamorfoses*: “A sala vazia”, “Forma e essência” e “Poema hostil”, pertencentes ao segundo livro, “O véu do tempo”:

A sala vazia

A sala do antigo teatro
Está aparentemente vazia.

*Observem as cariátides,
Querem sacudir seu mundo*²⁶⁰.
[...]

Forma e essência

*Podeis vê-la contra a luz:
É um manequim de folhas,
Uma cariátide que se move.
Poucos vestígios do humano.*

Entretanto é uma mulher.
Mulher que ri, cose e dança,
E também abre janelas.²⁶¹
[...]

²⁶⁰ MENDES, Murilo. A sala vazia. In: _____. *As metamorfoses*, p. 88, grifo nosso.

²⁶¹ Idem. Forma e essência. In: _____. *As metamorfoses*, p. 94, grifo nosso.

Poema hostil

[...]
Subo pelas cariátides
Para derrubar o manequim de Eva
E grito:
O mundo é muito pouco,
Trazei-me os antigos segredos.
Daqui vejo os netos dos que ainda nasceram.
Quem me tocar perderá a memória²⁶².

Nessas três peças, evoca-se a imagem da cariátide que, por sua vez, aparece relacionada ao movimento. Os verbos utilizados – sacudir, mover e subir – reforçam a característica de que a estrutura arquitetônica antiga nada mais é do que uma coluna dançante, para retomar o intrigante título do trabalho de Rykwert. Ora, se a cariátide dança, significa dizer, então, que ela recebeu um sopro de vida que a tira da imobilidade marmórea. O feito supra-humano que o poeta realiza implica lançar mão da figura prosopopeia para cinzelar na palavra poética três diferentes coreografias. Em resumo, observa-se que nessa tríade composicional o movimento subjacente às colunas femininas desenrola-se em dois planos: o espacial, seja como sustentáculo móbil da “sala do antigo teatro”, seja corporificando a “Mulher que ri, cose e dança,/ E também abre janelas”; o temporal por conter nas entidades onipresentes os “antigos segredos” e “os netos dos que ainda não nasceram”, dobra do passado e do porvir.

A presença das cariátides e das estátuas antigas no livro de Murilo, portanto, reforça o liame do autor com o mundo greco-romano pagão, mas também sinaliza o caráter inumano de uma lírica que bebe no surrealismo, especialmente em artistas como Giorgio de Chirico que elege figurações dessa ordem para habitar em suas obras. De Chirico, pintor de origem grega, transporta para em suas telas a estatuária e os monumentos clássicos, bem como povoa seus projetos com manequins articulados de feição onírica; enfatizando, com estas criaturas sem vida, a precariedade humana. No retrato-relâmpago construído para o artista, o autor juiz-forano informa que o “primeiro

²⁶² Idem. Poema hostil. In: _____. *As metamorfoses*, p. 126, grifo nosso.

De Chirico²⁶³” é responsável por alimentar seus poemas com “[...] manequins, dos interiores ‘metafísicos’, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho; o poeta de uma Grécia heterogênea, mental e plástica, infinitamente recomeçada, onde o absoluto serve o relativo²⁶⁴”.

Além das esculturas antigas, encontram-se também n’*As metamorfoses* composições que exploram a imagem do manequim – “A vida cotidiana”, “Rua”, “Forma e essência”, “O nascimento do mito”, “Momentos puros” e “Poema hostil” –, ora aglutinando elementos como fizeram os surrealistas com os seus “manequins-humanos” que se concentravam no vestíbulo da *Exposição Internacional* de 1938; ora criando paralelismos com a figura feminina. Recorrer ao manequim significa produzir formas corpóreas que simulem a corporeidade humana, gerando, na ausência de alma, uma “vida de manequim²⁶⁵”. Em suma, o autor juiz-forano volta-se para essas representações do corpo da mulher, ainda que artificiais, para enfatizar “o eterno feminino²⁶⁶” ou, como se inscreve no “Poema hostil”, trata-se “[d]o manequim de Eva”.

Gaston Bachelard ao focalizar a pedra, resgata a estátua como um dos exemplos do imaginário do “devaneio petrificante²⁶⁷”. A ideia do filósofo em torno da estátua de pedra projeta-se para o manequim, já que ambas corporalidades são concretizações, que

²⁶³ Idem. Retratos-relâmpago – 2º série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1270.

²⁶⁴ Ibidem, p. 1270.

²⁶⁵ Em sua obra de estreia, Murilo lança mão da estatuária e do manequim para compor o universo imaginário do livro. Dentre os poemas, sobressai “Vida de mármore” que, corroborando o título, atribui à estátua marmórea propriedades orgânicas, permitindo-lhe realização de ações ditas humanas: “A estátua mudou de camisa e se acalma na praça deserta.” (MENDES, Murilo. Vida de mármore. In: _____. *Poemas*, p. 45).

²⁶⁶ Esta expressão foi empregada por Georges Hugnet para se referir às jovens modelos metamorfoseadas em manequins e interferidas pelos surrealistas André Masson, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Kurt Seligmann, Oscar Domínguez e Sonia Mossé, participantes da *Exposição Internacional Surrealista* realizada em Paris: “Essas beldades [...] encarnavam, num sonho de papelão, o eterno feminino. Junto a essas *stars* esbeltas, de cabelos cintilantes, olhos abrigados por longos cílios recurvados e sedosos, seios pequenos e bem arredondados, ancas a galgar, em face de seu tranquilo impudor, os artistas surrealistas, que haviam tido o cuidado de idealizá-las, materializando seu desejo, sentiram-se, todos eles, donos da alma de um Pigmalião”. Na parte destinada a reunir as obras surrealistas da exposição *Man Ray em Paris*, consta um políptico composto por cinco fotografias do artista norte-americano, que registra os manequins humanizados da mostra internacional, acompanhado do referido fragmento de Hugnet, extraído do livro *Pleins et déliés: souvenirs et témoignages*, de 1972.

²⁶⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016, p. 165.

independente dos materiais composicionais, permanecem no limiar morte-vida. O autor ressalta que a literatura é povoada por “mitos da petrificação²⁶⁸”, anedotas de objetos inanimados que ganham vida e geram, por vezes, terror:

Assim, uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana. O devaneio que contempla uma estátua fica então animado num ritmo de imobilização e de colocação em movimento. Fica naturalmente entregue a uma ambivalência da morte e da vida²⁶⁹.

Em uma direção semelhante à de Bachelard, Eliane Robert Moraes aborda como Giorgio De Chirico configura os protótipos humanos em sua pintura – estátuas, manequins, espectros – explanação que também corresponde à poética de Murilo:

Essa intenção confirma-se sobretudo no emprego insistente do motivo do manequim que, para Chirico, representava uma metáfora do corpo humano ou, como sugere Giovanni Lista, ‘o meio de alcançar a ‘coisa’ que é referida como humana’. Com efeito, o manequim pode ser considerado uma extensão dos motivos da sombra e da estátua na obra do pintor, inclusive por ser um tema ao qual ele recorre a partir de 1914, numa fase posterior à das grandes praças povoadas por monumentos e espectros. Com os manequins, Chirico trivializa as estátuas – que, retiradas de sua base, perdem o aspecto monumental –, ao mesmo tempo em que concretiza as sombras, dando-lhes volume e cor²⁷⁰.

Retomando a discussão acerca do projeto de ilustração de Vieira da Silva que evidentemente ressoa n’*As metamorfoses*, como se bem notabiliza²⁷¹, identifica-se que há uma oposição de Murilo à gravura elaborada, visto que a cobertura não é utilizada. A

²⁶⁸ Ibidem, p. 181.

²⁶⁹ Ibidem, p. 182-183.

²⁷⁰ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, p. 104-105.

²⁷¹ Vale assinalar que, além desses três poemas mencionados n’*As metamorfoses*, localiza-se na obra *O sinal de Deus* a composição “A cariátide”, em que se maneja de um modo completamente diferente a imagem da coluna marmórea. Renuncia-se o movimento em prol da representação de sustentáculo que a edificação antiga também comporta: “Eu carrego à força o peso do meu passado, do meu presente – e do pressentimento do meu futuro. E ainda sou obrigado a sorrir.

Eu carrego a esfera da tua beleza, da tua história, do teu enigma e do teu drama, que se fundiram comigo, Berenice.

Eu carrego nos ombros a Igreja Católica!” (Idem. *O sinal de Deus*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 764).

hipótese levantada para sua desaprovação é a de que a presença das cariátides delimitaria a obra à dimensão greco-latina, fato que não se cumpre ao longo do conjunto, já que a imagística orquestrada pelo autor busca uma invenção de base proteica, ancorada em portais mitológicos de diferentes naturezas e origens.

Como já apontado, Murilo planejava lançar, de maneira independente, os dois conjuntos de poemas que compreendem *As metamorfoses*. A vontade do poeta confirma-se exemplarmente nos números 54 a 58 da *Revista Acadêmica*, precisamente nas edições dos meses de maio a outubro de 1941, já que se observa um insistente anúncio de lançamento (fração ou volume completo?). A proposta editorial publicizada nas páginas da *Acadêmica* estava ligada ao programa “Clube do livro”, organizado pelo editor Murilo Miranda que, além de encabeçar o fascículo carioca, estava à frente da R. A. Editora.

O “Clube do livro” é um “movimento editorial”, nas palavras de seu idealizador, que comercializa assinaturas de livros, fora do comércio livreiro, em edições de luxo, com uma tiragem limitada (cerca de 350 exemplares). Os leitores interessados em adquirir os títulos do selo comprava-os antecipadamente; contribuindo, dessa maneira, com o funcionamento do negócio. Era um empreendimento bastante ousado para o período, de tal modo que muitas obras anunciadas nunca apareceram nas estantes. Um dos volumes que se efetiva no projeto de Murilo Miranda é o famoso álbum *Mangue*, de Lasar Segall²⁷².

²⁷² A obra *Mangue* é constituída por 42 pranchas que reproduzem desenhos originais do artista. O volume que saiu em 1943, pela R. A. Editora (Edições da Revista Acadêmica), conta com 135 exemplares, 100 numerados de 1 a 100, e os 35 restantes levam a indicação “F. C.” (fora do comércio). À época *Mangue* obteve ótima recepção crítica e, na atualidade, é vendido com cifras bem consideráveis.

CLUBE DO LIVRO

INICIANDO O SEU MOVIMENTO EDITORIAL PUBLICARÁ

As Metamorfoses

de MURILO MENDES com ilustrações de PORTINARI

(A sair)

O Girasol da Madrugada

de MARIO DE ANDRADE

O Cancioneiro do ausente

de RIBEIRO COUTO

Ciclo de Josefina

de AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

O caderno azul

de AUGUSTO MEYER

MIRA COELI

de JORGE DE LIMA

As edições serão de luxo, limitadas (350 exemplares) e fora do comércio.

ASSINATURAS..... 30\$000

Alguns dos assinantes inscritos

Ministro Gustavo Capanema, Augusto Frederico Schmidt, Anibal Machado, Mario de Andrade, Sergio Buarque de Holanda, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Meyer, Murilo Mendes, Adalgisa Nery, Ribeiro Couto, José Lins do Rego, Henrique Pongetti, Emilio Moura, Genolino Amado, Bezerra de Freitas, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Luis Martins, Peregrino Junior, Lucio Cardoso, Guilherme Figueiredo, Rai Coutinho, Micta Santiago, Afonso Arinos de Melo Franco,

Figura 17 – Anúncio de publicação d'As metamorfoses na Revista Acadêmica, nº 55, jun. 1941
(Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade)

Mário de Andrade, um dos amigos mais próximos de Murilo Miranda, faz duras críticas ao “Clube do Livro”. O escritor paulista tenta demover do editor carioca a ideia de persistir com o ambicioso projeto de editar livros de luxo, uma vez que não há quaisquer condições de concretizá-lo em um país como Brasil. Em uma longa carta de 21 de julho de 1943, mas não a primeira sobre o assunto, Mário tenta convencê-lo a desistir da empreitada:

Por favor, Murilo, não se iluda! Essa história de edições de luxo no Brasil jamais se sistematizou. E você vai reprincipiar a vida de esmolar de porta em porta que lhe assinem a edição de um livro novo, guardar na paciência olhares de desconfiança, engulir recusas, e o diabo? Mil vezes a [Revista] *Acadêmica* e ser insultado por comerciantes boçais. [...]

Mas ainda sou obrigado a uma palavra cruel: eu não acredito no Clube do Livro; eu tenho certeza que não é com ele que você vai arranjar sua vida; eu vejo muito mal parada essa edição de desenhos do Segall. A não ser que este tenha dado a garantia financeira da edição, ou o Ministério, coisa que você não me conta, porque você me conta tudo apenas pela metade.²⁷³

Mesmo diante da severa repreensão do amigo, Murilo Miranda recusa-se a abandonar o plano de editar um livro do poeta juiz-forano. Com o malogro de *As metamorfoses*, o editor vislumbra, então, preparar *O véu do tempo* também pelo “Clube do livro”, após finalizar o álbum de Lasar Segall. Para o novo projeto *Véu do tempo*, o corajoso empresário tencionava, mais uma vez, efetuar uma publicação de luxo, com ilustrações de Eros Gonçalves, segundo confidenciou em carta a Mário de Andrade, em outubro de 1943, apesar de a reprimenda do modernista não ter completado nem ao menos 3 meses:

Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1943

Mario amigo,

Será que você poderia passar alguns exemplares do livro do Murilo Mendes que vou publicar depois do álbum do Segall?

Trata-se do ‘Véu do tempo’ que o Murilo considera o seu melhor livro. Vou fazer de 250 exemplares com ilustrações do Eros Gonçalves (você já ouviu falar desse rapaz? É uma das melhores revelações da pintura brasileira, sô; Flávio de Carvalho ficou abafado com os desenhos do rapaz!) Bem, estou contando pelo menos com os seus cinquenta páus, é barato ou não é?

Abraço Murilo [Miranda]

²⁷³ ANTELO, Raul (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda, 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 147-149.

PS: Você esqueceu de falar com a Oneyda [Alvarenga] sobre o livro dela que eu não tenho?²⁷⁴

De todo modo, quem mais se aproxima do resultado editorial de *As metamorfoses* é Adonias Filho, não só porque assume a responsabilidade de preparar o livro na sua recém-fundada casa editorial, mas porque em 9 de maio de 1944, em outro trecho da coluna “Livros do dia”, já mencionada aqui, disponibiliza ao leitor informações mais precisas sobre a publicação muriliana. Em seu texto, o jornalista baiano focaliza as características composicionais do novo livro, além de criticar severamente a precariedade do mercado editorial brasileiro, sobretudo voltado para poesia:

[...]

Os nossos editores – invencíveis inimigos da poesia estão preocupados com reportagens de guerra, com a descoberta da Rússia, com romances gaúchos.

Os nossos editores, em verdade, transformaram criminosamente a poesia em produto literário de décima classe.

No entanto, de referência ao poeta Murilo Mendes, encontramos a primeira exceção em José Olympio. A segunda exceção, agora, na Epasa. Sim, porque a Epasa anuncia o próximo lançamento de um dos livros mais estranhos desse poeta: ‘A metamorfose’. São poemas que poderemos chamar da última fase do poeta, nascidos daquele mesmo espírito religioso que permitira a criação de todos os poemas de ‘Tempo e eternidade’ E, ainda, de todos os poemas de ‘Poesia em pânico’. Também de ‘O Visionário’.

De resto, valorizando essa próxima edição Epasa, quatro ilustrações de Portinari se distribuirão pelo corpo do livro. Ilustrações que se erguem e permanecem na mesma atitude dos poemas²⁷⁵.

Adonias exhibe em sua coluna mais acertos do que erros referentes à edição e ao conteúdo do livro de Murilo²⁷⁶. Ele descobre tratar-se de um livro com ilustrações de Candido Portinari ao longo do volume, além de considerá-lo “estranho”, inspirado no conhecido espírito religioso do autor que se manifesta nos títulos anteriores. Por haver a suposição de que a coletânea compreenderia apenas o “Livro primeiro”, é explicável o apontamento de que as gravuras de Portinari se espalhariam nesta parte do conjunto. Tal evidência se concretiza, pois os desenhos ocupam apenas a primeira parte, ilustrando os poemas: “R”, “Poema lírico”, “Armilavda” e “Cavalos”²⁷⁷. Com efeito, a indicação da

²⁷⁴ Fundo Mário de Andrade, *Série Correspondência* de Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPL, nº 5111.

²⁷⁵ FILHO, Adonias. Livros do dia. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1944. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Consulta em: 1 fev. 2017.

²⁷⁶ Conforme informação que consta na primeira edição da obra, esta contou com uma tiragem extra de 100 exemplares, em papel especial, numeradas de 1 a 100 e assinadas pelo poeta.

²⁷⁷ É preciso mencionar que Jorge de Sena (1919-1978) escreve também as suas *Metamorfoses*, de inspiração ovidiana. O livro homônimo do escritor português, publicado em 1963, guarda pontos de convergência como o do poeta juiz-forano: a presença de poesia lírica, embora meditativa, e as composições

casa editorial Epasa constitui o desvio mais importante do prognóstico, embora reflita a situação editorial para a poesia no Brasil.

Conjectura-se, portanto, que a penosa trilha percorrida por Murilo para publicar seus conjuntos poéticos o tenha obrigado a fundir o livro primeiro, “As metamorfoses” com o livro segundo “O véu do tempo”, sob o título homônimo *As metamorfoses*. Em decorrência do mercado livreiro no Brasil dos anos 1940 possuir pouco espaço para a poesia, conforme aponta Adonias Filho em sua coluna, o que resta para o autor é procurar estratégias que viabilizem desengavetar seus originais. A fusão dos livros torna-se uma saída plausível, de tal forma que o escritor repete o procedimento em 1945 ao lançar pela Livraria do Globo *Mundo enigma*, acompanhado do conjunto *Os quatro elementos*, escrito em 1935.

Sem dúvida, há certa pertinência na crítica de Adonias Filho sobre o interesse das principais editoras do país não residir na poesia, mas em outros segmentos literários. Conforme ele afirma, as publicações giram em torno da Segunda Guerra Mundial e do romance gaúcho. Em relação a essa escassez de editoras que acolhem os poetas entre os decênios de 1930 a 1940, Sergio Miceli procura elucidar a questão:

Dentre todos os gêneros editados de 1938 a 1949, a literatura de ficção ocupa o primeiro posto em virtude dos elevados índices de venda que alcançam os chamados gêneros ‘menores’, isto é, os romances das coleções ‘menina-moça’, os policiais e os livros de aventuras, aos quais se podem acrescentar as biografias romanceadas, gênero que detém a sétima posição do *ranking*, e mais uma parcela de obras infantis. Quando se considera o conjunto dos gêneros literários (ensaio, crítica, história literária, poesia, teatro etc.), a produção nessa área chega a cobrir 38% dos títulos²⁷⁸.

A avaliação do jornalista e do sociólogo reflete a realidade que se impõe aos escritores do período, como no caso de Murilo Mendes. Diante da consolidação do mercado livreiro no país na década de 1930, institui-se novas dinâmicas referentes aos gêneros literários e ao público. O domínio editorial segue a favor da literatura de ficção por constituir uma faixa que melhor apresenta saída comercial, conforme atesta o levantamento de Miceli. Por outro lado, se as grandes editoras brasileiras da época, “pela ordem, Companhia Editora nacional/ Civilização Brasileira, Editora Globo e Livraria José Olympio [Editora]²⁷⁹”, concentram seus esforços na edição de obras ficcionais, nacionais

são acompanhadas por ilustrações que evocam o universo museológico da arte. Como forma de homenagear o amigo e demarcar, de certa maneira, a relação entre as obras, Sena dedica o poema “Eleonora de Toledo, Granduchessa di Tostana, de Bronzino”, a Murilo Mendes. Aliás, na coletânea do brasileiro, encontra-se a peça “Anamorfose” que traz a lume também a figura de uma Eleonora, portadora de uma imagem deformada, estranha, como o título assim remete.

²⁷⁸ MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: _____. *Intelectuais à brasileira*, p. 154.

²⁷⁹ Ibidem, p. 156.

e estrangeiras, quem assume a publicação dos demais gêneros são as pequenas editoras ou os próprios autores²⁸⁰:

A poesia, a crítica e a história literária são gêneros mais publicados pelas pequenas editoras ou pelos próprios autores, ao passo que os livros didáticos e as obras de ficção são os gêneros que propiciam os maiores índices de lucratividade e que por isso mesmo favorecem, nem que seja de modo indireto, a concentração de recursos no setor editorial²⁸¹.

Em suma, a saga editorial de Murilo na busca da publicação de *As metamorfoses* não é involuntária, na medida em que o poeta empreende várias diligências e estratégias para lograr a edição do que a princípio seriam dois livros autônomos. Segundo destaca Miceli em sua análise sobre o *boom* editorial brasileiro, frente à reclassificação dos gêneros literários e às novas necessidades do público-leitor, a opção mais viável para o poeta foi encontrar um estabelecimento de pequeno porte que assumisse a edição de uma obra de poesia.

Arturo não é o único espaço que abriga poemas d'*As metamorfoses*, a imprensa brasileira também divulga as composições do autor antes do aparecimento em livro. Se a revista portenha realça o conjunto “O véu do tempo”, os principais periódicos do país fazem a extroversão tanto da primeira quanto da segunda parte da obra. Como exemplo disso, vale sublinhar três publicações que antecederam o formato livresco. Em 19 de agosto de 1939, o jornal literário *Dom Casmurro* divulga, na seção poesia, os poemas “Pastoral”, “Jerusalém” e “Mulher e mar”, com exceção do último que, aliás, continua inédito em livro; as duas composições integram o “Livro primeiro” da coletânea. É curioso notar que há a indicação no rodapé de que as três peças inéditas se vinculam à obra *Parábola*, porém este título sai apenas na reunião *Poesias*, de 1959, mas escrita de 1946-1952. Ou seja, presume-se que o primeiro projeto de *Parábola* tenha se transformado n'*As metamorfoses*.

O jornal *A Manhã*, em seu Suplemento Literário, sempre aos domingos, também torna público os poemas do livro. Em 26 de abril de 1942, consta o poema “Armilavda”, acompanhado de uma ilustração. No ano seguinte, em 13 de junho de 1943, integrando um caderno especial destinado a acolher a “Antologia da Literatura Brasileira Contemporânea” – 1ª Série – Antologia da Poesia – IX”, difunde-se uma verdadeira

²⁸⁰ Cabe lembrar que dois títulos de Murilo foram publicados por meio de custeamento familiar ou pessoal. Em *Poemas* (1930), houve financiamento do pai do autor, o funcionário público Onofre Mendes, e n'*A poesia em pânico* (1938), o próprio poeta proveu os custos da edição.

²⁸¹ MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: _____. *Intelectuais à brasileira*, p. 156.

seleção do autor. Nessa antologia, constam cinco composições inéditas d'As metamorfoses, a saber: "Armilavda", "Aerograma", "Remover nuvens"²⁸², "Aeropoema"²⁸³ e "Fogo-fátuo", este último em versão fac-similar, acompanhado da assinatura autógrafa do poeta:

Albino de Andrade
Aspectos da cultura brasileira
Rio de Janeiro, 1939

POESIA

19-8-939

3 POEMAS

DE MURILO MENDES

Página 7
Viana Moog
EÇA DE QUEIROZ
BRASIL
Livraria Odeon

"ANTOLOGIA DE POESIA MODERNEIRA"
A "Revista Antologia", dirigida pelo Dr. Carlos de Campos, tem o prazer de publicar a obra de Muriilo Mendes, poeta brasileiro de grande importância. A obra de Mendes é uma das mais importantes da poesia brasileira moderna. A obra de Mendes é uma das mais importantes da poesia brasileira moderna. A obra de Mendes é uma das mais importantes da poesia brasileira moderna.

PASTORAL
Terra e sândalo e o bordão para passarmos no campo sereno.
Terra e sândalo e o bordão para passarmos no campo sereno.
Terra e sândalo e o bordão para passarmos no campo sereno.

Jerusalém, Jerusalém!
Jerusalém, Jerusalém!
Jerusalém, Jerusalém!

POESIA PORTUGUESA

VIAGEM SENTIMENTAL

(de) Alberto de SERPA
Ilustração de JULIO

MULHER E MAR
Mulher e mar, mulher e mar,
Mulher e mar, mulher e mar,
Mulher e mar, mulher e mar.

NEGRO BEMBOM
Negro Bembom,
Negro Bembom,
Negro Bembom.

"POESIA EM PANICO"
De MANUEL ANSELMO
(Especial para DOM CASMURRO)
Poesia em pânico,
Poesia em pânico,
Poesia em pânico.

"O dois romances de Nico-Horta"
O dois romances de Nico-Horta,
O dois romances de Nico-Horta,
O dois romances de Nico-Horta.

SOBRE LIVROS
Sobre livros,
Sobre livros,
Sobre livros.

ALBINO DE SERPA
Albino de Serpa,
Albino de Serpa,
Albino de Serpa.

"CIDADELA"
Cidadeela,
Cidadeela,
Cidadeela.

RUBEN BRAGA
Ruben Braga,
Ruben Braga,
Ruben Braga.

JOSE OLYMPIO
Jose Olympio,
Jose Olympio,
Jose Olympio.

NEGRO BEMBOM
Negro Bembom,
Negro Bembom,
Negro Bembom.

Figura 18 – Divulgação dos poemas "Pastoral", "Jerusalém" e "Mulher e mar" em *Dom Casmurro*, de 19 ago. 1939, p. 7 (Fonte e reprodução: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira)

²⁸² Na reedição de 1959 da obra, o título do poema é substituído para "O rito geral".

²⁸³ Na reedição de 1959 da obra, o autor opta em fazer uma troca de títulos entre os poemas "Aeropoema" e "A marcha da história".

O CONCEITO DE ORIGINALIDADE E OUTROS — D. Milano

Nessa época tem a mania da originalidade. — exagero de que as épocas anteriores se defendiam, evitando toda a dispersão inútil da atividade do espírito por meio de regras certas e inflexíveis, uma disciplina exemplar que impedia as liberdades de mau gosto e exigia uma atenção continuada sobre o verdadeiro objeto da Arte.

A originalidade é um mau peso. Tome-se essa palavra na atual acepção de ineptismo. Recurso de provincianos, de taticuerras, de arrivistas que quer m fazer sucesso, causar sensação, chamar a atenção sobre si. Tornou-se assim a originalidade uma procura de efeitos superficiais. Por isso mesmo é desprezada pelos nobres espíritos, pelos puros, pelos melhores.

É fácil inventar formas e atitudes poéticas sem consequência, fantasiar idéias absurdas. Basta desvirtuar e inverter o sentido plástico das coisas. Disto os modernos tem abusado sem proveito algum. Não há originalidade possível nos grandes temas da vida, — em religião, em beleza, em poesia. Há "obediência", compreensão.

O útil é perceber o mistério sentido da vida, seguir a única religião verdadeira, e em poesia o caminho certo.

A poesia é uma força elementar. Talvez o poeta devesse até descurar a "frase", a "idéia", a "imagem". O que o cerca são forças elementares: a água, o fogo, os mundos, as formas, os corpos, as pedras, o amor, a dor. As "idéias" ficam fracas diante dessas forças que não pensam inutilmente.

Exemplos de "verso elementar": "Lágrimas de imortal contentamento"; "Transporás a dormir esses espaços". Exemplo de verso-frase: "Sob o manto estralado do luar". — Não sei se me fiz entender bem. O que embebece o poema é a frase, a féia, a imagem inútil. A simplicidade é uma coisa dura, como a vida do monge. E não só no verso: em todas as artes o que se embebece é a "frase", a "idéia", a "imagem" inútil.

Entre a Venus de mármore completamente inútil como mulher, mas que, se não existisse, o mundo teria menos valor e uma mulher viva, porém menos bela (a qual, se não existisse, o mundo nada perderia com isso) é sem dúvida infinitamente preferível a existência da Venus.

Assim com a Poesia. Embora inútil para os homens práticos, e mundo sem poesia seria um corpo sem beleza, matéria grossa, objeto sem valor.

Prêreito inventar todas as máquinas que quiserem, nenhuma substituirá a poesia.

Todo poeta principia avançando demais e termina voltando vagarosamente.

Creio mesmo que a Poesia é um caminho para traz, um caminho para dentro.

Quando o "poeta" escreve, o "homem" está bem no centro de si mesmo, em fusão com o mistério do espírito, com a essência da vida. Dai esses pensamentos e comentários do poeta em torno das imagens da morte e da imortalidade. — o que significa, não vontade de suicídio, mas superação de si próprio. O desejo de morrer, em

alguns poetas, é desejo de eternidade.

A linguagem nos torna anti-féias?

Dadá, aluno do curso primário de literatura infantil, faz uso de uma espécie de primitivismo não desprovido de certa ingenuidade feliz. Porém essa obra denota ausência de sentimento e um curto nível intelectual. — o que é, entretanto substituído por uma forte dose de cinismo e inconsciência que tornam o indivíduo temível, porque a audácia, mesmo a do ignorante, nunca se dá por vencida.

Os antigos meditavam, nós analisamos.

Não tenhas medo de pensar, nem do que os outros pensarão dos teus pensamentos.

Ou o homem olha para o mar como quem vai assestear-se nele, ou contempla o amesquinhado diante da sua imensidão. São estas as duas atitudes diante da vida.

Como considerar "antiga" uma obra de arte que vai ser vista "pela primeira vez" por futuras gerações e provocará o estormento e a admiração? Tal obra é antiga, moderna e futura.

A vida interior deve ser um debate dos problemas eternos, não uma evasiva fantástica.

Ao contrário do que poderia parecer, quem se preocupa com o "detalhe" é que é sintético; exemplo: a "Vaga" de Hokusai, a pintura oriental, os haicais de Li-Tai-Pe. Quem se preocupa com a "generalidade" é profuso; exemplos: Whitman e o "Universal"; Vitor Hugo e o "Eternidade".

Qualquer indivíduo sem graça, mas aplicado, pode ser um bom gramático, um bom historiador, etc. Mas uma bailarina representa muito mais. Parecendo frívola, é muito mais profunda.

No verso-livre, a cada linha o autor acorda, hesitante, ante um novo problema a resolver, um novo ritmo a formar. Há um hinto, um lapso, uma separação de verso a verso, que talvez ainda mais o leitor do que a monotonia do verso regular, e o faz olhar com certa indiferença e enfado essa inútil diversidade de ritmos (dinâmicos?) essa dispersão de forças, com o curiosidade logo saciada, pois o que ele deseja e procura é um ritmo que o arraste e submerge ao seu poder e encanto. Por isso o verso-livre tem sempre uma tendência para a divagação, sem grandes consequências. A irregularidade do ritmo produz a desordem do espírito. Tal verso tem todos os defeitos e dificuldades da prosa, sem ter a sua qualidade principal: a união, a linha constante que mantém o espírito atento.

O verso-livre é a lira partida.

ARMILAVDA

Armilavda, ó doce Armilavda,
Lembra-te do tempo em que descobríamos o universo
Lembra-te do tempo em que se descerava a cortina das nuvens
Em que ficávamos na varanda à espera da lua,
Em que retínhamos a respiração diante do movimento das ondas?
Em que folheávamos grandes livros de gravuras,
Em que nos debruçávamos sobre o mapa da terra.
Lembra-te quando te apontei um dia a Áustria,
A Índia com seus palácios monumentais,
A China da profundidade e do mistério?
Armilavda
Sei que te lembras do tempo
Em que iamos para o campo assistir ao germinar da semente
(Corrias, solta a cabeleira ao vento,
Tuas pernas eram fortes e polidas
E os lacarotes azuis do teu vestido
Se confundiam com as borboletas do mato).
Sei que te lembras do jogo de bilhóque no quarto ladrilhado,
Do noite em que surgiste de domínio naquele baile de máscaras,
De nossas primas tocando piano a quatro mãos,
Das grandes chuvas de pedra e da surpresa do arco-íris das nuvens,
Que te lembras de tudo... Das nossas respirações em suspensão,
Das longas confidências no jardim de magnólias,
Do movimento das ondas, lá fora, despenteando a praia...
Sei que colecionaste todas as imagens,
Que de vez em quando sobe-te às narinas o cheiro das magnólias
É que tentas reconstituir a era do entrelaçamento de dois seres.
Armilavda, Armilavda
O tempo é o mesmo, germina nos campos a semente de outrora,
A lua chega esta noite entre rendas de nuvens,
As ondas lá fora despenteiam a praia.
Armilavda, Armilavda, o tempo é o mesmo!...
Nos palácios monumentais da Índia
Latam tropas de párias e soldados nus,
Na China da profundidade e o mistério
Morrem crianças e velhos metralhados.
Consultáramos tantos mapas, leramos tantos livros...
Mas não tínhamos lido a história de Abel e Cam.

MURILLO MENDES

Figura 19 – Divulgação do poema "Armilavda" d' *As metamorfoses*, no Suplemento Literário de *A Manhã*, de 26 abr. 1942, p. 207 (Fonte e reprodução: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira)

ANTOLOGIA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA -- 1.ª Série - Antologia da Poesia - IX - MURILO MENDES

ARMILAVDA

Armilavda, ó doce Armilavda,
Lembras-te do tempo em que se descobriamos o uni-
verso
Lembras-te do tempo em que se descobriamos a cor-
tina das nuvens
Em que ficávamos na varanda à espera da lua,
Em que recolhíamos a respiração diante do movi-
mento das ondas?
Em que folheávamos grandes livros de gravuras,
Lembras-te quando te apontei um dia a Áustria,
A Índia com seus palácios monumentais,
A China da profundidade e do mistério?
Armilavda
Sei que te lembras do tempo
Em que iamos para o campo assistir no germinar
(da semente)

(Corria, solta a cabeleira ao vento,
Tuas pernas eram fortes e polidas
E os lacarotes azuis do teu vestido
Se confundiam com as borboletas do mato).
Sei que te lembras do jogo de bilboquê no quarto
fladrilhado,
Da noite em que surgiste de domínio naquele baile
(de máscaras,
De nossas primas tocando piano a quatro mãos,
Das grandes chuvas de pedra e da surpresa do ar-
co-íris das nuvens,
Que te lembras de tudo... Das nossas respirações
(em suspenso
Das longas confidências no jardim de magnólias,
Do movimento das ondas, lá fora, despenhando a
(praia...
Sei que colecionaste todas as imagens,
Que de vez em quando sobre-te às natinas o cheiro
(das magnólias
E que tentas reconstituir a era do entrelaçamento
(de dois seres.

Armilavda, Armilavda
O tempo é o mesmo, germina nos campos a semen-
ta de outrora,
A tua chega esta noite entre rendas de nuvens,
As ondas lá fora despenham a praia.
Armilavda, Armilavda, o tempo é o mesmo...
Nos palácios monumentais da Índia,
Lutam tropas de párias e soldados nus,
Na China da profundidade e do mistério
Morrem crianças e velhos metralhados.
Consultamos tantos mapas, leramos tantos li-
vros...
Mas não sabemos lido a história de Abel e Caim.
"Aurora e Livros" de 26-4-1942.

AEROGRAMA

(Inédito)

Viver triste asfixiado
Uma eternidade vermelha
Na tua boca de concha
Suspensão entre o céu e o mar.

Colher pássaros na mão
Soltejar as nuvens calmas
Esperando o raio agir
No litúrgico do filho pródigo.

Largarei um dia os séculos
Que se acumulam no olhar
Até que a pedra suspire
Os segredos da atmosfera.

Sementes de pianos crescem
Pra orla que sobem escadas
Ao passo que peixes azuis
Bebem no oceano do poeta.

("As Metamorfoses")

REMOVER NUENS

(Inédito)

Guardião de sonhos levantei a aurora
Advertindo os homens do trabalho inútil
Tangiam os snos do universo-igreja,
Convocando, desesperado, as avalanches
De pessoas, de bichos e de amores.

Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
Vieram as enormes borboletas-fadas
Que enchiam de azul todo o abismo vasto.
Vieram as inspiradoras dos poetas de todos os
(tempos.

Veio a dália gigante de mil braços,
Veio o Filho do Homem... falando sobre as ondas.

Eu dialoguei com todos eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,
Para os campos,
Para o fundo do mar e para o céu.

O mundo público.
Eu te convoco pela poesia pessoal.

("As Metamorfoses")

AEROPOEMA

(Inédito)

Eu me encontrei no fundo do horizonte
Onde as nuvens iam
Onde os sonhos tomam mãos e pés
E o mar é aduzido pelas seretas

Eu me encontrei onde o real é fábula
Onde o sol recebe a luz da lua
Onde a música é pão de todo o dia
E as flores se aconselham com as crianças.

Onde o homem e a mulher são um
Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas
E onde se fundem verbo e ação.

("As Metamorfoses")

O OBSERVADOR MARÍTIMO

(Inédito)

Em pé no monumento das nuvens
Registro os crimes no horizonte
A submersão dos navios
Os maus tratos aos claudesinos
A angústia das galvoas e dos afogados
O suicídio da filha do faroleiro
O transporte das escravas brancas
O transporte das armas para o massacre dos co-
(loniais

A fragmentação de Levatan em mil pedaços
O frio a fonte dos passageiros de terceira
O assassinio dos peixes indefesos
A confusão do alfabeto das conchas
E o inexplicável desaparecimento da sereta polica.
("Os quatro elementos")

CARTA MARÍTIMA

(Inédito)

A galvota-correio chega pontualmente
"Corre tudo em ordem no meu corpo"

Os peixes passam o pente fino nas ondas
Espera-se uma forte tempestade
O monumento de areia foi inaugurado
Com grande afluência de sirlis e conchas
As crianças soltaram um barco-papagaio
O farol rodou uma nova cor
Achei uma fotografia linda
Do veleiro em que pagai viajara.
("Os quatro elementos")

O POETA MARÍTIMO

(Inédito)

A noite vem de Bornéu
Clonide se enrola no astracán
A tempestade lava os ombros da pedra
O grande navio ancora nos peixes dourados
Um menino serve-se da história de Robinson
Alguém grita
Pedindo uma outra vida um outro sonho
Um outro crime
Entre o amor e o álcool
Entre o amor e o mar.
Ouve-se distintamente
O respirar das hélices
O céu inventou o vento
A sereta enrola o mar com o raba.
("Os quatro elementos")

ANONIMATO

(Inédito)

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

Brilha o cemitério aéreo
As nuvens jogam box.

Passam meninas cantando
Não sabem que sou poeta

E o amor que existe em mim.
("Os quatro elementos")

Fogo Fátuo

*Fogo fátuo que se desprende
Não apenas do cemitério
Também dos ossos dos vivos*

*Fogo fátuo aceso pelos ditadores
Fogo fátuo errando pelo mundo
As lágrimas dos viúvas e dos tristes
Um dia te apagarão*

Fogo fátuo dos vivos!

MuriiloMendes

FOGO FATUO, "jac-ímile" de um autógrafo de Muriilo Mendes (inédito)

Figura 20 – Divulgação de poemas d'As metamorfoses no Suplemento Literário de A Manhã, de 13 jun. 1943, p. 304 (Fonte e reprodução: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira)

Mais além das aparições dos poemas de *As metamorfoses* que acontecem na revista portenha e nos periódicos brasileiros, as composições, ou pelo menos as discussões em torno delas, podem se instalar em um território ainda mais subterrâneo, restrito a leitores privilegiados. O acesso à biblioteca, à correspondência e à marginália de um determinado escritor pode revelar-se como um espaço textual bastante rico, porém pouco habitado, para se obter dados e informações sobre a gênese de uma obra. Sob esse raciocínio, toma-se emprestado o termo “paratexto”, cunhado por Gérard Genette, expandindo sua conceituação para melhor relacioná-lo com a ideia de que existe uma “zona limiar” entre processo de criação e o surgimento de um livro. Nas palavras do autor francês:

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um ‘vestíbulo’, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’²⁸⁴.

A atuação de Mário de Andrade, como um inveterado bibliófilo, dedicadíssimo epistológrafo e sistemático produtor de notas marginais²⁸⁵, acaba por agenciar os pesquisadores – sobretudo aqueles ligados aos estudos das práticas de escrita e da crítica genética –, a mobilizar em seus trabalhos a tal “zona limiar” que Genette circunscreve para o conceito de paratextos. Sendo, portanto, um dos representantes do “discurso do mundo sobre o texto”, o escritor modernista traz a lume os paratextos anteriores,

²⁸⁴ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*, p. 9-10, grifo do autor.

²⁸⁵ A discussão aqui apresentada em torno das notas marginais de Mário de Andrade no exemplar de *As metamorfoses* reflete, em parte, um artigo de minha autoria que está no prelo: ALMEIDA, Aline Novais de. Marginalia, poésie et danse. *Revue Silène*. Poétique des marges dans l'espace littéraire et culturel franco-brésilien. Camille Dumoulié e o Jean-Claude Laborie (Coord.), no prelo.

posteriores e concomitantes ao aparecimento d' *As metamorfoses*. Ou seja, disponibiliza-se “um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas²⁸⁶”.

O modernista foi um dos primeiros críticos a reconhecer o valor poético de Murilo; quando o poeta estreia com *Poemas*, em 1930, ele escreve, praticamente na sequência, uma breve crônica literária no *Diário Nacional* sobre o livro e, no ano seguinte, o célebre ensaio “A poesia em 30”, consagrando o jovem escritor como uma das principais vozes de sua geração, ao lado de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt.

Na biblioteca de Mário, situa-se uma parcela dos livros de Murilo; a coleção mariodeandradiana é formada pelos títulos publicados no período de 1930 até 1945: *Poemas* (1930), *História do Brasil* (1933), *Tempo e eternidade* (1935), *A poesia em pânico* (1938), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e *O discípulo de Emaús* (1945). Sobre o conjunto, convém salientar dois aspectos: todos os livros são edições *princeps*; e uma parte dos volumes é duplicada, pois, como bibliófilo, Mário possui o hábito de disponibilizar um volume para estudo e inserção de notas, e outro, pela presença da dedicatória, conserva nas suas estantes.

No caso d' *As metamorfoses*, há dois exemplares na biblioteca; aprioristicamente, indica a dupla lógica da utilização e da conservação, visto que um dos volumes está fartamente anotado e o outro encontra-se totalmente limpo. No entanto, sobre essas duas peças da coleção do escritor, a explicação é um pouco diferente. Em um dos livros d' *As metamorfoses* de Mário, verifica-se uma dedicatória especial do poeta que, com tinta azul, oferta seu livro acompanhado da transcrição de dois versos de “Aeropoema”. Parecendo renunciar a sua prática comum, o leitor-crítico decalca neste, com lápis preto, as notas marginais para instaurar sua visão crítica sobre a obra.

É inclusive nesse exemplar que o crítico paulista explicita seu desejo em escrever um ensaio sobre essa coletânea, cujo título seria “O vate eucarístico”, plano que não se concretiza, já que não se localizou, até agora em sua lavra, nenhum texto publicado, manuscrito ou datiloscrito sobre *As metamorfoses*. Na parte inferior da página de “Poema oval”, situa-se a nota do escritor sobre o futuro projeto:

²⁸⁶ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*, p. 10.

P O E M A O V A L

ARVORE move a roda
Alguém gritou meu nome

Olho o mapa-mundi
E as pupilas dos quadros
Perdí-me

Meus pés me encararam com hostilidade
Uma estrêla se debruça

Mundo frio sem amor
Formas nascem do silêncio
Nascem guerras desta guerra

Que faço eu neste mundo ?

94 — *tipico poema da anti-comunhão, da
dor do Eu (p. 42) Talvez dar titulo
ao ensaio "O Vate Eucarístico".*

Figura 21 – Poema “Poema oval”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição princeps de *As metamorfoses* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade)

Transcrição:

tipico poema da anti-comunhão, da/ dor do Eu (p. 42). Talvez dar titulo/ ao ensaio “O Vate Eucarístico”.

a Mário de Andrade:

ESPERANDO O RAIO AGIR
NO LIMAR DO FILHO PRÓDIGO

Com o abraço de
M. M.

Figura 22 – Dedicatória de Murilo Mendes a Mário de Andrade no exemplar do escritor (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade)

O outro exemplar d'*As metamorfoses*, sem dedicatória de Murilo Mendes, foi ofertado posteriormente, em 1945, pelo editor responsável do livro, Adonias Filho, o qual, tendo conhecimento do colecionismo de Mário, presenteia-o com o raro volume que fora rejeitado por Murilo em razão da gravura, que ocupava a capa do livro, não ter lhe agradado. Cabe registrar que o editor doa mais um exemplar para outro conhecido bibliófilo, João Condé Filho²⁸⁷, conforme se descrimina no bilhete escrito na folha de guarda do volume²⁸⁸. Elaborado por Tomás Santa Rosa, o desenho negado pelo poeta é um hipocampo, isto é, uma criatura híbrida oriunda da mitologia grega que possui tronco de cavalo e calda de peixe²⁸⁹. No canto IV de *Geórgicas*, de Virgílio, o monstro marítimo é descrito pela ninfa Cirene:

‘Há no pego carpátio um vate d’alta fama.
O cerúleo Proteu, que roda os largos mares
Com bípedes corcéis, peixes que junte aos pares
No coche voador. Encontra-se ele agora
Nestes portos da Emátia. Afortunada a hora
que o trouxe, a visitar a Palene, pátria sua’²⁹⁰

Nessa tradução de Antônio Feliciano de Castilho²⁹¹, não se observa o emprego do termo hipocampo, lança-se mão, porém, de um *composé* lexical²⁹², semelhante ao que se constrói no original em latim, em que o autor busca exibir o hibridismo da figura aquática: “Com bípedes corcéis, peixes que junte aos pares/ No coche voador”. Essas criaturas de Virgílio exercem a função de puxar o carro do deus marinho Proteu, divindade oracular que pode assumir diferentes formas. Percebe-se que o capista tenta repor em sua ilustração a ideia das metamorfoses ao evocar, mesmo que indiretamente, Proteu, que em sua mitopoesia encena a sua capacidade de se transformar. Murilo não se convence com o

²⁸⁷ Consta na folha de anteguarda o aceite de João Condé Filho: “Concordo. / João Condé Filho/ Rio/ Janeiro/ 1945.”

²⁸⁸ A história do rechaço de Murilo em relação à ilustração pode ser corroborada por João Condé Filho, o qual reproduz a capa elaborada por Santa Rosa em sua famosa coluna “Os arquivos implacáveis de João Condé”. O colecionador e jornalista divulga a rara cobertura com o monstro marítimo no Suplemento Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, em 13 de outubro de 1946, acompanhada da seguinte nota: “Um dos três únicos exemplares com a capa que se vê no livro ‘Metamorfoses’ do poeta Murilo Mendes” (CONDÉ, João. Os arquivos implacáveis de João Condé. *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, domingo, 13 out. 1946, p. 9. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Consulta em: 1 fev. 2017).

²⁸⁹ Devo ao Prof. Dr. Raimundo Carvalho, da área de Língua e Literatura Latina, da Universidade Federal do Espírito Santo, a definição da gravura elaborada por Tomás Santa Rosa. Em virtude do diálogo que estabelecemos, decidi descartar a ideia inicial de que se tratava de um unicórnio com calda de serpente.

²⁹⁰ VIRGÍLIO. *Geórgicas. Eneida*. Tradução Antonio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Prefácio de Nelson Romero. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1956, p. 93 (Jackson Clássicos).

²⁹¹ Agradeço ao Prof. Dr. Raimundo Carvalho pela indicação da tradução de Antônio Feliciano de Castilho, cuja diferenciação com os demais trabalhos disponíveis reside na transposição dos hexâmetros datílicos do original em alexandrinos clássicos em português.

²⁹² Os estudiosos virgilianos F. Plessis e P. Lejay elucidam o motivo da ausência do termo hipocampo na obra do latino: “Les hippocampes sont en partie poissons et en partie chevaux. Virgile énonce séparément ces deux termes, parce qu’il n’existe pas de mot composé les réunissant.” (PLESSIS, F; LEJAY, P. In: VIRGILE. Oeuvres de Virgile. Texte latin avec une introduction biographique et littéraire des notes critiques et explicatives des gravures, des cartes et un index par F. Plessis e P. Lejay. Paris: Librairie hachette, 1918, p. 223).

resultado e decide suprimi-lo da capa. Na folha de guarda do exemplar doado ao autor de *Macunaíma*, identifica-se um bilhete-dedicatória, assinado por Adonias Filho, ao colecionador modernista, em que se expõe a rejeição do poeta:

– ao Mário de Andrade, a primeira capa de ‘As metamorfoses’ – feita pelo Santa – que o Murilo, apesar do Santa, não gostou. Vamos ser franco: isso nos causou certo prejuízo. Enfim, salvaram-se dois exemplares. Um foi para ‘arquivos implacáveis’ do João Condé Filho. E o outro ... é este! É seu.

Com o abraço do

Adonias

Rio, [fevereiro?] de 45²⁹³.

Figura 23 – Primeira capa de *As metamorfoses*, letreiros e ilustração de Santa Rosa (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade)

²⁹³Atualizou-se, nesta transcrição, a ortografia, segundo as normas vigentes (MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Editora Ocidente Limitada, 1944).

A capa, segundo Genette, é uma das práticas que envolve os paratextos da obra; cumpre, então, interpretar a negativa do poeta frente à criação do capista, pois, como assevera o autor francês: “Uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro.”²⁹⁴ Assim como outros literatos, Murilo tem ao seu dispor na editora carioca Ocidente o trabalho gráfico de Santa Rosa, renomado ilustrador à época. Contudo, o seu repúdio não tem relação direta com a autoria do desenho, até porque a gravura projetada por Vieira da Silva, sua amiga e colaboradora artística, também não é aproveitada em seu livro.

Em uma carta enviada por Murilo Mendes a Casais Monteiro, em 26 de agosto de 1954, recupera-se uma pertinente explicação sobre o ato de ilustrar. O autor estabelece uma diferenciação entre a atividade ilustrativa e a interpretativa, decidindo-se pela segunda. Ao agradecer o recebimento de *Voo sem pássaro dentro*, coletânea de poemas do amigo português, elogia a obra e estende seus cumprimentos ao ilustrador, Fernando Lemos:

Querido Casais Monteiro,
 Regressando da Itália, onde passamos 2 meses e meio, tive a agradável surpresa de encontrar o *Voo sem pássaro dentro*, com a dedicatória que tanto me honra e me comove. Por este sinal que consolida definitivamente nossa amizade, aceite o meu grande abraço de agradecimento, que estendo ao ilustrador, ao bom do [Fernando] Lemos, cujos desenhos, de resto, interpretam bem mais do que ilustram – e não é isto que desejamos?...
 Encontrei no seu livro – ou antes, no nosso livro – uma verdadeira arte poética, que o é *sans en avoir l’air*. Nada de didático. Uma tentativa notável da realização da poesia com fortes implicações críticas – autoexame, lucidez, confronto da realidade pessoal com realidades universais²⁹⁵.

Não obstante se enderece a Casais Monteiro a missiva, o conteúdo dela desdobra uma reflexão mais ampla sobre a ilustração para fins literários. De acordo com suas palavras, a imagem ilustrativa não deve exteriorizar a palavra poética; gerando, assim, um efeito didático, ou melhor, facilitando o ingresso do leitor em face do livro. A partir de uma expressão idiomática em língua francesa, *sans en avoir l’air*, o autor explana de que modo a arte poética deve se comportar, isto é, “sem se mostrar”. A visão categórica e rigorosa de Murilo acerca da arte gráfica vincula-se a sua preocupação antecipada a

²⁹⁴ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*, p. 28.

²⁹⁵ GUIMARÃES, Júlio Castañon. (Org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, p. 42 (Coleção FCRB. Manuscritos, 3).

respeito da circulação de sua obra no campo literário brasileiro. Nesse sentido, o escritor esforça-se em controlar todo o processo editorial. Ainda que exista a figura de um profissional especializado – o editor –, ele toma decisões e interfere, inclusive, na preparação da capa.

A intervenção do autor refere-se à discordância de que o fabuloso monstro seja alçado a símbolo d'*As metamorfoses*. Por mais que haja contiguidade entre a criatura mitológica grega com outras, de mesma natureza, presentes na obra (como o Minotauro, a Sereia, a Ondina), supondo, até mesmo, certa redundância, o autor inviabiliza tal projeção ao recusar a cobertura. A questão maior é a de que a ilustração de Santa Rosa privilegia apenas uma parcela das imagens contidas no livro, associando-as diretamente à matriz ovidiana e, portanto, clássica. Desse modo, quando o capista transpõe o sentido pagão ovidiano através de sua figura metamorfoseada, que insinua voar nos céus de uma noite estrelada, constituindo talvez uma constelação, sinaliza com seu gesto deixar de fora a relação de Murilo com o cristianismo, perspectiva que não está ausente nos poemas do volume; aliás, encontra-se em pleno imbricamento.

Por fim, é preciso complementar que a recusa em utilizar tanto a gravura de Santa Rosa quanto a de Vieira da Silva n'*As metamorfoses* pode aliar-se ainda a uma necessidade de desvincular a obra de qualquer associação com os pressupostos neoclassicistas que atingem a literatura brasileira nos anos 1940. A pregnância dos valores greco-romanos na lavra do autor não se atrela a uma tendência de época, como se verifica nos poetas da Geração de 1945 que compartilham de um projeto comum que intenta repor a tópica clássica que fora perdida com as vanguardas europeias; ao contrário, a lírica muriliana por não se fazer gregária a movimentos artísticos, mesmo a apropriação surrealista é fugidia de dogmatismos, abstém-se da onda reclassicizante da poesia; afinal, nunca abandonou tais águas, pois a transfiguração mitológica resiste fortemente em sua prática poética. Em um aforismo d'*O discípulo de Emaús*, reforça-se, em termos ontológicos, a visão clássica do autor: “Se vos esquecerdes que sois gregos e latinos, tereis conseguido abalar a própria estrutura do vosso ser²⁹⁶.”

Além de ostentar em seu arquivo elementos anteriores à publicação do livro de Murilo, como a capa malograda, Mário de Andrade estabelece troca epistolar com o poeta, que testemunha a relação de amizade mantida por muitos anos, além de guardar as observações de ambos sobre a produção literária. No acervo do escritor paulista, situa-se

²⁹⁶ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 884.

apenas a correspondência passiva, recebida entre os anos de 1928 a 1944. Em uma dessas cartas, enviada em 12 de novembro de 1944, é possível detectar a vocalização mariodeandradiana a partir da pena de Murilo:

Rio, 12. XI.1944

Caríssimo Mário,

Como vai a saúde?

Estou para lhe escrever há muitos dias, mas... você sabe, os doentes tem regalias. Queria lhe dizer apenas isto: gostei muito da sua página sobre a ‘Poesia em Pânico’. Senão lhe disse, é porque sempre fico encabulado com os críticos. De um modo geral, não agradeço quando me elogiam, nem me zango qdo. atacam (Não quero evidentemente dizer q. você esperava agradecimento.) Acho apenas que o criticado é suspeito para se manifestar. Por conseguinte não há mais razão para v. – como diz na sua carta – guardar um ‘sofrimento estúpido’ pelo meu silêncio. Na verdade v. é uma das 4 ou 5 pessoas cuja opinião de meus livros me interessa – por isso o seu desabafo sobre as ‘Metamorfoses’ me convenceu. Desde que uma pessoa ao menos sentiu, assimilou, comeu (como diz no *Apocalipse*) o que a gente escreve, já não terá sido inútil a gente publicar um livro.

Quanto ao estudo... falado, nem posso dizer nada... porque você diz que não pode prometé-lo. Se vier, tanto melhor!²⁹⁷

O contexto de envio da missiva contempla o período posterior à internação médica em decorrência da tuberculose. Em 1943, o poeta esteve internado, por um semestre, no Sanatório Bela Vista, em Correias, no Estado do Rio de Janeiro, para tratamento da enfermidade. Na ocasião, Mário sondava o poeta para interpelá-lo sobre a republicação do artigo “A poesia em pânico” que integraria a seleta crítica *O empalhador de passarinho*, publicada postumamente em 1946. Como o crítico havia sido bastante duro com o autor e com os poemas que integram a coletânea – conforme discussão apresentada no segundo capítulo da tese –, talvez ressabiado com a repercussão de suas palavras, tenta averiguar, por meio da comunicação epistolar, de que maneira o amigo recepcionou o texto de 1939. Murilo demora para respondê-lo, o que lhe causa um “sofrimento estúpido”, já que imagina que seu comentário crítico tenha gerado desconforto ao amigo. No entanto, de acordo com a carta, o destinatário manifesta uma acolhida positiva ao artigo, dando uma posição de destaque ao autor de *Macunaíma*: “você é uma das 4 ou 5 pessoas cuja opinião de meus livros me interessa”.

²⁹⁷ Fundo Mário de Andrade, *Série Correspondência* de Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPL, nº 4679, grifo do autor.

Entre o elogio e o ataque ao seu trabalho, Murilo prefere que haja circulação de sua obra e que os melhores nomes, como o de Mário de Andrade, apreciem sua poesia, ou melhor, “comam” aquilo que escreveu. O verbo comer utilizado pelo poeta vincula-se à ideia metafórica de deglutição, a qual, por sua vez, corresponde também a uma expressão apocalíptica relacionada à chave de decifre de um enigma sagrado.

O último livro da Bíblia, *Apocalipse*, assinado pelo profeta João, é exemplar do manejo de códigos cifrados que encerram a função de limitar e de proteger os conteúdos escritos das autoridades políticas e religiosas da época. Por se tratar de um texto com teor revolucionário, o autor decide controlar o seu alcance por meio da incursão dessas “chaves de acesso”. No capítulo 10 da escritura joanina, especificamente nos versículos 8-11, encontra-se o uso do verbo comer tal qual o sentido empregado pelo poeta juiz-forano na carta:

⁸A voz do céu que eu tinha ouvido tornou então a falar-me: ‘Vai, toma o livrinho aberto da mão do Anjo que está em pé sobre o mar e sobre a terra’. ⁹Fui, pois, ao anjo e lhe pedi que me entregasse o livrinho. Ele então me disse: ‘Toma-o, devora-o; ele te amargará o estômago, mas em tua boca será doce como mel’. ¹⁰Tomei o livrinho da mão do Anjo e o devorei: na boca era doce como mel; quando o engoli, porém, meu estômago se tornou amargo. ¹¹Disseram-me então: ‘É necessário que continues ainda a profetizar contra muitos povos, nações, línguas e reis²⁹⁸.’

Paralelamente, chama atenção a presença do poema “Mane thecel phases”, localizado na segunda parte do volume d’*As metamorfoses*, o qual traz como título uma locução latina que também pede uma decodificação. A edição da *Bíblia de Jerusalém* traz a variante “*Mane, Mane, Tecel, Parsin*”. A expressão obscura, que significa “pesado, contado, dividido”, remonta ao célebre episódio bíblico situado no livro de *Daniel*, no capítulo 5, em que tais termos foram escritos misteriosamente na parede do palácio pela sombra de uma mão, durante um festejo sacrílego do rei Baltazar da Babilônia²⁹⁹. Frente ao acontecimento inexplicável em seu banquete, o rei babilônico convoca os sábios do reino para ler e interpretar a inscrição, os quais fracassam na tarefa. Então, Daniel,

²⁹⁸ A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7. reimp. Tradução das introduções e notas de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sob a direção da “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulus, 1995, p. 2312, grifo do autor.

²⁹⁹ No filme dirigido por Man Ray *Les mystères du Château du Dé* (1928), inspirado livremente no poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de Mallarmé, evoca-se em uma das cenas, com letras em caixa alta para reforçar a paisagem insólita surrealista, a enigmática frase revelada para o rei Baltazar (Exposição *Man Ray em Paris*, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2019).

designado “chefe dos magos, adivinhos, caldeus e astrólogos³⁰⁰” no curso do reinado de Nabucodonosor, pai de Baltasar, é o nome sugerido para realizar o desvendamento da secreta escritura. O profeta que portava “espírito extraordinário, conhecimento, inteligência e arte de interpretar os sonhos, de resolver enigmas e de desfazer os nós³⁰¹” triunfa em sua missão de decifrador e responde aos anseios do rei Baltazar, que o laureia: “²⁵E esta é a interpretação da coisa: *Mane* – Deus *mediu* o teu reino e deu-lhe fim; ²⁷*Tecel* – tu foste *pesado* na balança e foste julgado deficiente; ²⁸*Parsin* – teu reino foi dividido e entregue aos medos e aos persas.³⁰²”

Do mesmo modo que acontece com a literatura apocalíptica dos profetas João e Daniel, a poesia de *As metamorfoses*, por também pertencer ao mundo das imagens revolucionárias, impulsiona o emprego de chaves de decifre que precisam ser descobertas pelos leitores, para que assim possam devorar o “livrinho” e, na sequência, sentirem tanto a doçura na boca quanto o amargor no estômago em virtude dos poemas. Satisfeito com a decifração operada pelo modernista, não é ao acaso que Murilo em carta, enviada em 8 de julho de 1943, indaga se o amigo pode receber dois livros inéditos para leitura; pela data da expedição é provável que sejam os dois conjuntos que formam *As metamorfoses*, possivelmente em fase de preparo:

[...]

Diga com franqueza: você tem tempo e apetite para ler 2 livros de poemas meus inéditos, escrito nos últimos anos? Caso sim, mandar-lhe-ei pela volta do correio. Sei que você é cuidadosíssimo, mas mesmo assim previno que não tenho cópia dos mesmos. Minha letra da cama é diferente da letra da mesa. Adeus, Mário. Boa saúde.

Ainda que supostamente Mário não tenha lido os originais de *As metamorfoses*, os volumes da primeira edição chegam em suas mãos, como já exposto. A recepção do crítico paulista à coletânea circunscreve-se ao foro íntimo e privado da correspondência, o que explica Murilo empregar o termo “desabafo” para se referir ao parecer do amigo sobre sua obra. Ou seja, uma conotação mais pessoal prevalece no julgamento efetuado, favorecendo a instalação de uma atmosfera carregada emocionalmente ou, retomando a etimologia latina do verbo comover – utilizado por Murilo –, há um “pôr em movimento, preparar, dispor, agitar, mover³⁰³” nas palavras dirigidas ao poeta juiz-forano.

³⁰⁰ Conforme versículo 11, capítulo 5, de *Daniel*. Ibidem, p. 1693.

³⁰¹ Conforme versículo 12, capítulo 5, de *Daniel*. Ibidem, p. 1694.

³⁰² Ibidem, p. 1694.

³⁰³ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*.

Embora o crítico assinale a sua indisponibilidade com a tarefa de escrever um ensaio sobre a obra, a resposta de Murilo à leitura de Mário, partilhada na carta, faz ecoar que houve uma avaliação cordata, provavelmente inclinada a uma defesa do livro se comparada ao artigo de *A poesia em pânico*. Sem mencionar a correspondência passiva, delimitando-se às notas marginais deixadas pelo escritor em seu exemplar, Murilo Marcondes de Moura identifica que se depreende da textualidade marginal uma vontade de “reconciliação” com o poeta:

Nos textos de Mário, ao lado dos elogios há reparos muito incisivos a respeito dos ‘problemas formais’, de tal maneira que se poderia pensar que, para ele, o projeto poético de Murilo Mendes era essencialmente equivocado. No entanto, sabemos que no final da vida Mário pretendia escrever um livro sobre três poetas [...] Drummond, Bandeira e Murilo Mendes.

A reconciliação de Mário de Andrade com a poesia de Murilo Mendes parece ter ocorrido com a leitura de *As metamorfoses*, obra sobre a qual ele pretendia escrever um ensaio que teria como título ‘O Vate Eucarístico’³⁰⁴.

De fato, o pesquisador tem razão em formular a existência de um conagraçamento de Mário com a poética muriliana. Mais do que a vontade de escrever artigos sobre as publicações do amigo, o crítico na marginália deixa a impressão de estar mais aberto à escritura do poeta juiz-forano. Se antes ele cobrava a presença do artesanato para a construção rítmica, com *As metamorfoses* o ritmo é reconhecido, não porque o artesão perdido foi encontrado, mas porque ocorre uma modificação no olhar do escritor paulista, de tal modo que confere aos poemas da coletânea a presença da dança, arte que também aciona o elemento rítmico.

Apesar da instalação de um ambiente mais reconciliatório, o modernista não se constrange em dialogar com o texto alheio, se for preciso ele é contundente, e até ácido, na sua escritura marginal; afinal, ele organiza o seu pensar em um espaço privado, o que lhe dá, inclusive, o direito de vilipendiar. Nessa direção, as notas dos poemas “Sábado santo” e “Idílio”³⁰⁵ apontam a liberdade e a total ausência de censura do leitor Mário durante a prática da marginália, conforme se observa nas anotações, a grafite, situadas na parte inferior da página das composições:

³⁰⁴ MOURA, Murilo Marcondes. *A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp; Giordano, 1995, p. 77.

³⁰⁵ Enquanto na reedição de 1959 o poema “Sábado santo” é suprimido pelo autor, “Idílio” mantém-se integralmente na coletânea, sem portar nenhuma modificação operada em seus versos.

S Á B A D O S A N T O

DEUS atira no abismo a criação imprestável,
Ordena o dilúvio.
O Espírito Santo choca o universo outra vez.

Renova-se o amor no coração dos homens,
Renovam-se as camadas de terra, as estrêlas,
Renovam-se as fontes, as árvores, os pássaros e os peixes,
Renova-se o fogo, aleluia.

Deus separa a luz das trevas,
Surge o Cristo, novo Adão.

Tudo se transfigura pelo comêço de tudo,
Pelo Kyrios.

Levanta o corpo em oferta, minha amiga.
Vibrem clarins e pianos.
Lumen Christi!
Transforma-se o mundo, aleluia.

*Fraco. Feito por vontade de fazer, por
decisão de fazer e não por fatalidade/
interior. A própria terminologia, o vocabu-
lário poético pessoal de M. M. aqui se/
embaça e não adquire/ valor. O poeta fez o poema,
se imitando a si mes-/mo. Um à la ma-
nière de... M. M.*

Figura 24 – Poema “Sábado santo”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *As metamorfoses* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Transcrição:

Fraco. Feito por vontade de fazer, por/ decisão de fazer e não por fatalidade/ interior. A própria terminologia, o vocabu-/lário poético pessoal de M. M. aqui se/ embaça e não adquire/ valor. O poeta fez o poema, / se imitando a si mes-/mo. Um à la ma-/nière de... M. M.

IDÍLIO

A NOITE serena abre os cachos de pensamentos
Na árvore convulsionada dos amantes
Dilacerados pelas últimas notícias de guerra.
Ao longo do corpo flexível da moça magra
Perpassam reflexos de aviões, o amor é triste.
Os pianos são tambores rufando a marcha **Danúbio Vermelho**
E os antigos portões de madressilva
São entradas disfarçadas para os subterrâneos
Onde a família ansiosa se reúne
Afim de ensaiar máscaras contra gases mortíferos.

*Único banal até agora.
Desnecessário.*

Figura 25 – Poema “Idílio”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *As metamorfoses* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

Transcrição:

Único banal até agora. / Desnecessário.

A marginália de Mário constitui uma espécie de primeira versão do ensaio que ele anunciara desenvolver. Mesmo quando as marcações são simples, não verbais, compostas por grifos e traços, notabiliza-se o estabelecimento de um diálogo que se inscreve nas margens do texto, compondo um espaço escritural que, para os desavisados, parece uma atitude espontânea do leitor. Entretanto, nesses registros em que o autor organiza o seu pensar, observa-se a tentativa de fixar o que ele denomina recorrentemente por constância.

O exame da marginália d'*As metamorfoses* aponta a dança como uma das principais constâncias da obra, representando uma espécie de série poética formada por 16 poemas³⁰⁶ que receberam residualmente a leitura de Mário. As suas anotações giram em torno do reconhecimento da temática da dança, seja por meio de grifos que destacam o vocábulo dança e seus derivados lexicais (dançar, danças, dançais, dançam, dançarina, dançarino etc.) ou semânticos seguidos da rubrica dança (“prodigiosa festa, a única festa”, “Fazem o ritmo nascer”³⁰⁷); pela utilização da rubrica “dança” nas margens ou pelos comentários reflexivos sobre a dimensão coreográfica da poesia muriliana, conforme se verifica no poema “O visionário”, em que o leitor-crítico analisa a rítmica dos versos; em virtude da utilização da metrficação, conclui que os versos por serem formados por duas tônicas produzem uma “rítmica coreográfica”³⁰⁸.

É necessário salientar que nem todos os poemas da coletânea que se aproximam da tópica da dança possuem marcas do leitor. Tal dado não invalida a ocorrência de leitura, apenas elucida a ausência do registro textual. Embora sejam somente 16 peças com marginália que alude à dança, no total de 132 poemas que integram a primeira edição da obra, é plausível sugerir que a dança é um princípio organizador do volume. A propósito, cabe lembrar que este é o primeiro livro em que o autor faz uma menção direta ao bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski, nos versos do poema “A volta do filho pródigo”. Obviamente, o lápis do leitor não se esquivava e na parte inferior da página ele escreve o vocábulo “Dança”, acompanhado de um ponto final.

³⁰⁶ Os poemas que acomodam marginália relativa à dança são: “Nuvem”, “O espectador”, “A volta do filho pródigo”, “Encontros”, “O visionário”, “1999”, “Fim”, “Cântico”, “Estudo para um caos”, “Os amantes submarinos”, “Dança, música, e poesia”, “Beira-mar”, “Uma mulher”, “Mane thecel phares”, “Forma e essência”, “Anjo músico”.

³⁰⁷ As expressões poéticas, respectivamente, reportam aos poemas “Fim” e “Anjo músico”.

³⁰⁸ Característica identificada por Mário em sua anotação marginal da leitura do poema “O visionário”: “Dança Estudar a rítmica coreográfica/ pelo emprego sistemático (mas não unico)/ dos versos com duas tônicas.” (MENDES, Murilo. O visionário. In: _____. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Editora Ocidente Limitada, 1944, p. 46).

A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

FESTAS nos altares,
Rosas em tôda a parte,
Iluminação na usina!
O filho pródigo
Despenteou as nuvens,
Levanta a saia das árvores,
Beija moças e crianças.
Os navios em leque o esperam
No fundo da enseada.

Ordenam a sinfonia.
Nijinski dança no arco-iris
Ligando o céu e a terra.

Dança.

Figura 26 – Poema “A volta do filho pródigo”, acompanhado da marginália de Mário de Andrade, edição *princeps* de *As metamorfoses* (Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade).

O modernista possui uma observação crítica bastante correlata ao trabalho de cunho estruturalista; pois ele explora, a princípio, as estruturas mínimas do texto poético, isto é, a palavra para, em seguida, apreender o sentido dessa permanência para a economia da obra estudada. Mário se atrai por aquilo que Roman Jakobson chama de “dominante”, ou seja, o “componente focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estrutura³⁰⁹.” A eleição da dança como dominante d’*As metamorfoses*, longe de ser fruto do acaso, está atrelada a uma das categorias que o autor de *Macunaíma* se debruça em suas pesquisas. Os estudos do escritor acerca da temática resultaram em projetos literários e não literários, cujo complexo objeto dança popular brasileira ganha relevo e profundidade graças às mãos de um intelectual polígrafo de tamanha envergadura.

O fato de o lançamento d’*As metamorfoses*, em 1944, ser subsequente ao d’*A poesia em pânico*, de 1938, não impede que se localize alguma similaridade entre os dois títulos. Em virtude da publicação da reunião *Poesias*, em 1959, Murilo Mendes realoca-os lado a lado, haja visto que o período de escritura desses conjuntos se perfaz praticamente coetâneos. Enquanto o processo de escrita d’*A poesia em pânico* se dá entre 1936-1937, o d’*As metamorfoses* adentra os anos de 1938-1941.

A respeito da reorganização dos títulos, o autor exprime na “Advertência” a seguinte justificativa: “Por motivos alheios à minha vontade, meus livros não foram publicados por ordem cronológica. A presente edição restabelece esta ordem.³¹⁰” Devido ao descolamento dos volumes, forma-se uma nova sequência que leva em consideração o período da escritura e não o ano de publicação. Mesmo diante desse rearranjo, as obras continuam a manter o seu estatuto autônomo, já que encenam o seu próprio movimento, embora existam bifurcações entre elas.

A aproximação entre os dois livros pode ser justificada a partir de uma resenha crítica sobre *As metamorfoses* assinada por Sérgio Milliet, que aparece em sua coluna literária “Trechos de um diário crítico”, do jornal carioca *A Manhã*, em 2 de novembro de 1944. Na breve análise, situam-se três ponderações acerca do volume de poemas

³⁰⁹ JAKOBSON, Roman. O dominante. Tradução de Fernando S. Vugman. *Rebeca* – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, SOCINE, ano 3, ed. 6, jul. – dez., 2014, p. 506.

³¹⁰ MENDES, Murilo. Advertência. In: _____. *Poesias*, [s.p.].

recém-publicado: o catolicismo, a manipulação da retórica e a construção rítmica. Esses pontos levantados sugerem um liame com a discussão iniciada por Mário de Andrade quando se debruça sobre *A poesia em pânico*:

Out. 28. – O poeta Murilo Mendes jamais deixará de ser cristão. É no seu poema ‘A palavra do poeta’ que mais claramente percebemos a sua atitude apostólica, a qual só não se faz profética por temor à ênfase. Murilo é demasiado sensível para que não lhe repugnem os artifícios da retórica. E mesmo quando se impõem à sua revolta ou à sua tristeza (o mais das vezes) o poeta envergonhado se esquia de solução de ritmos complexos se conjugando ao vocabulário mais simples.

‘Senão vos aproximardes de mim
Sereis cegos, mudos, surdos e miseráveis.
Ouvi a extensa e profunda Palavra que trago comigo,
Recebei a semente de poesia que vos atiro aos punhados

O arco-íris se abrirá dentro de vos
E de vossa lama brotarão cânticos em aleluia
Que hão de abafar os ruídos das Bolsas e dos avisos de guerra.’

Jamais esse poeta será presa da oratória. Nunca as facilidades de forma encontrarão nele guarida. Desse negaceio permanente do escritor com o vulgar, que o espera de tocaia, nascem as imagens mais puras. Murilo Mendes alcança a cada instante a expressão poética perfeita. E muito raramente não se acha essa expressão a serviço de uma essencialidade profunda. Versos como: ‘Receias que [eu] te pregue a paz. / Soldado que marchas para o quartel?’ [do poema ‘A palavra do poeta’] surdem cheios de seiva, de significação humana. O perigo dessa poesia de densidade está na possível perda do ritmo; está em que no esforço por chegar à expressão mais aguda se abandone a música, ou que esta se despoje por completo de melodia e se confine à orquestração. À frase melódica, em Murilo Mendes, ocorre o mesmo que na música moderna. Ela nunca se desenvolve nas repetições e nos floreios; apenas se esboça. Assim se enriquece essa poesia de temas numerosos ao mesmo tempo que apela para o ouvido requintado de uma elite. É o que se pode notar o poema intitulado ‘R’... e que começa com este verso:

‘Vens, toda fria do dilúvio, com dois peixes na mão.’

É o que se observa em todo o livro segundo ‘O véu do tempo’. Há nesta parte de sua obra, em relação à primeira, um amadurecimento sensível de personalidade de Murilo Mendes. Sua inspiração à pureza se realiza amiudadamente. E pode-se afirmar que nunca seu verso desce abaixo de um nível que, menos felizes de seus poemas, ainda é muito alto.³¹¹

³¹¹ MILLIET, Sérgio. 28 outubro – O poeta Murilo Mendes. In: _____. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Edusp, 1981, p. 287-288, v. II (1944) (Sem título. *A Manhã*, Rio de Janeiro, Trechos de um diário crítico, 2 nov. 1944. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consulta em: 9 fev. 2019).

Como se verifica, em tom deveras elogioso, Milliet ventila concepções que lembram muito aquelas exploradas por Mário em seu artigo “A poesia em pânico”. A abordagem da faceta cristã é seguramente uma delas, o que o leva a citar o poema “A palavra do poeta” – suprimido mais tarde por Murilo na reedição da obra –, como paradigmático dessa vertente apostólica, discipular. Ora, enquanto Milliet reconhece n’*As metamorfoses* a permanência de um cristianismo que se inscreve na defesa da religião, Mário pontifica a existência de um ruído na religiosidade de *A poesia em pânico*. Este declara que a profanação das imagens católicas na obra propicia uma ausência de universalidade no catolicismo do poeta:

[...] a atitude desenvolva que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal, por definição³¹².

A questão é que se tratando da lírica muriliana a definição, seja ela qual for, existe para ser recriada, nem que para isso seja necessário subverter até mesmo o caráter permanente do catolicismo. Para uma obra que tem como *leitmotiv* a fusão do amor e do pânico, obviamente que os signos cristãos não passariam intocáveis, estando seu autor interessado em desestabilizar tais categorias absolutas. Desse modo, por mais que se desponha a manutenção do cristianismo em sua lavra, a exteriorização desta fé ganha variados contornos, inclusive profanos. Ou, como propõe Murilo Mendes em seu retrato-relâmpago dedicado a Nietzsche: “Cada cristão deveria explorar a parte de Dionísio³¹³ que lhe toca.³¹⁴”

No mais, sobre o quesito ritmo, atrelado a uma ausência de discursividade retórica, a leitura de Milliet também aponta mais para uma insuficiência do que uma consolidação de formas rítmicas. Ao contrário do autor de *Macunaíma* que acusa Murilo de ter um problema técnico relacionado ao desvio do artesanato, o resenhista sublinha que a incapacidade rítmica é deliberada, pois se vincula a um tipo especial de elaboração poética com imagens.

³¹² ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 47.

³¹³ Aqui, optou-se em manter a grafia empregada pelo poeta para se referir ao deus grego. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, na versão digital utilizada na tese, tal variante adotada por Murilo é igualmente aceitável na língua portuguesa.

³¹⁴ MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago – 1º série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1210.

N’*As metamorfoses* projetam-se “imagens mais puras”, com uma “essencialidade profunda”, “cheios de seiva, de significação humana” que plasmam uma “poesia de densidade”. Tal especificidade imagética produz desdobramentos no processo de criação poética, como a subtração do ritmo, segundo explica o intérprete paulista. À medida que se acomoda nos versos uma verdadeira “massa” imagística, inibe-se a instauração de outros elementos da poesia. O arranjo sonoro dissipa-se diante de uma projeção nebulosa de imagens. No lugar de um construto rítmico tradicional, apregoa-se uma “orquestração”, palavra que melhor qualifica a intervenção muriliana, visto que sucede uma articulação de melodias oriundas de um variado instrumental, até mesmo incompatíveis no plano sonoro.

Ainda sobre a orientação antitécnica do poeta, convém acrescentar a reflexão de José Guilherme Merquior que, no ensaio “Notas para uma murilosopia”, elabora ilações sobre a constituição da poética e da problemática musical. O estudioso efetua um profundo exame na lírica muriliana no intento de identificar traços distintivos que se locomovem na contramão do que se produzia no cenário das letras do século XX. Exemplar disso é o modo particular como o *ethos* do poeta assimila o modernismo brasileiro, o que lhe permite integrar o núcleo “anarcovanguardista”³¹⁵ do movimento, ao lado de Mário, Oswald e Drummond. Consoante Merquior, os mineiros estreantes de 1930 “já *nascera*m modernistas”³¹⁶.

No entanto, diferentemente da produção literária mais moderada dos “Rômulo e Remo”³¹⁷ da Roma modernista, Mário e Oswald³¹⁸, Murilo manifesta uma “súbita irrupção do extremismo poético”³¹⁹, ou seja, uma poesia portadora de uma performance mais radical, que se explica pela aclimação do surrealismo. Enquanto o núcleo anarcovanguardista flerta timidamente com o movimento surrealista, o autor juiz-forano o abocanha ferozmente, adquire “por atacado”³²⁰:

³¹⁵ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 11.

³¹⁶ Ibidem, p. 11, grifo do autor.

³¹⁷ Em *Poliedro*, precisamente no texto aforismático “O menino experimental”, o autor evoca em tom de blague o mito dos irmãos gêmeos fundadores de Roma em um dos aforismas, fato que endossa a ironia contida no texto de Merquior: “O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No tempo do oco pré-natal gritava: ‘Champanha, mamãe! Depressa.’” (MENDES, Murilo. O menino experimental. In: _____. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 92).

³¹⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 11.

³¹⁹ Ibidem, p. 13.

³²⁰ Ibidem, p. 12.

Do surrealismo é imperativo dizer-se que, para Murilo, ele foi principalmente (por paradoxal que pareça) uma disciplina, um rigor – uma ascese poética. Tanto mais gratuita soa, por isso, a longa reticência com que foi, até duas décadas atrás, recebida a natureza estilhaçada e fragmentária do seu verso deliberadamente imelódico e inarmônico. Esse fanático de Mozart exilou de quase todos os seus livros o cursivo da melopeia lírica, preferindo-lhe sistematicamente o equivalente poético de um dos seus ciclos pictóricos prediletos: a ‘imaginação da pedra’ do toscano Alberto Magnelli. Como esta, a estrofe muriliana se rege pela lei cortante de um grafismo áspero, um desprezo quase mantegnesco pelo suave e *cantabile*. Murilo, segundo grande poeta religioso de Minas, foi nesse aspecto o antiAlphonsus – o ‘desmusicalizador’-mor de nossa linha lírica. Seu mais belo poema antiteodiceico fala no... *solução da terra, dissonante*. – de algum modo a única música dos versos é uma polifonia – moderníssima – da dissonância³²¹.

O caráter antimusical da poesia muriliana analisado por Merquior coaduna-se com a perda rítmica que tanto Milliet quanto Mário mencionam em seus textos. Contudo, de maneira distinta da argumentação defendida pelos dois, o ensaísta carioca frisa que a absorção da vanguarda surrealista provoca a “ascese poética” que gera como consequência um “verso deliberadamente imelódico e inarmônico”. Em outras palavras, significa que o surrealismo envolve o poeta que o impregna com o espírito da revolta e da criticidade, levando-o a se rebelar contra os fundamentos tradicionais da poesia e, por outro lado, transforma-o em epígono na defesa das premissas surrealistas. Logo, não é sem razão que Murilo Marcondes de Moura designa *As metamorfoses* como “o livro de Murilo Mendes que mais se aproxima da poética surrealista.”³²²

Embora tenha se furtado, ao longo de sua carreira, a rótulos que implicassem uma adesão às cegas a qualquer enquadramento artístico, percebe-se um perfilhamento do poeta ao surrealismo: “[...] é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.”³²³ A conquista da ascese poética muriliana articula-se ao “antiesteticismo fundamental do projeto surrealista”³²⁴ que, de saída, manifesta uma tendência menos escolástica da vanguarda capitaneada por Breton. A noção de uma “antiarte do surrealismo” vai ao encontro do caráter insubmisso do autor que, aliás, nunca poupou críticas à vanguarda:

³²¹ Ibidem, p. 15.

³²² MOURA, Murilo Marcondes. *A poesia como totalidade*, p. 72.

³²³ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*, p. 25.

³²⁴ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 16.

No caso particular da poesia super-realista [...] reconheço que a fórmula inicial, de espontaneidade, automatismo e abandono, de fato transformou-se no fim num clichê intolerável de exploração do subconsciente e do irracional, que entra em choque com uma concepção humanística da vida. Entretanto, não considero esgotada a missão do super-realismo³²⁵.

Em sua muriloscopia, Merquior formula uma tradução intersemiótica ao forjar um “equivalente poético” entre o apagamento da melopeia em Murilo Mendes e a “imaginação da pedra” de Alberto Magnelli (1881-1970), fase pictórica do artista italiano marcada por uma certa “mudez” das pedras representadas. De acordo com o crítico carioca, em sua leitura: “[...] a estrofe muriliana se rege pela lei cortante de um grafismo áspero, um desprezo quase mantegnesco pelo suave e *cantabile*.”

Após observar no decênio de 1930 a extração do mármore de uma pedreira em Carrara, o pintor transporta para suas telas a temática da pedra. Dessa experiência resulta a série *Les pierres éclatées* (traduzido como *Pedras explodindo*), título que evoca, sinestesticamente, o barulho da ação de dinamitar as rochas, ressignificando o silêncio das pedras transferidas para seus quadros. Esse políptico de Magnelli demarca a ligação do toscano com a escola abstracionista. Em texto dedicado ao artista plástico, Murilo escreve que

[...] preferiu desde cedo suprimir o ponto de partida do objeto, a base figurativa. [...] entretanto não renegou o volume, como se pode verificar, por exemplo, durante a fase dita das ‘pedras’; pois o artista considera que o volume é outro meio de expressão e que todos os meios são bons desde que consigam os resultados. [...]

Em 1932, 1933, estando Magnelli na Itália, assiste ocasionalmente em Carrara à extração de mármore das pedreiras. Vê os blocos que se destacam numa certa ordem, formando uma construção. Inspira-se então nas pedras. Esse é um período de transição. Evidentemente as pedras apresentam ainda elementos figurativos³²⁶.

Diante de uma suposta carência de figuratividade na representação da pedra, o poeta-crítico reforça a presença do volume como elemento capaz de engendrar expressividade para a tela do italiano. Isso porque a materialidade da pedra, mesmo que seja densa e pesada, torna-se um “meio” de expressão artística. A rocha ao ser esculpida

³²⁵ MENDES, Murilo. Lição de poesia. [Entrevista concedida a Homero Senna]. (SENNA, Homero. Lição de poesia. *República das letras*: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros, p. 258).

³²⁶ MENDES, Murilo. Invenção do infinito. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1323-1324.

vislumbra uma forma poética que se solidifica, embora nada mais é do que a pedra. O predicativo estático da pedra está em consonância com o aforismo muriliano: “Só o mineral não dança³²⁷”. Quando o mineral mantém seu estado sólido natural, preservando suas propriedades das interferências externas, ele resguarda a ideia de estabilidade e de permanência, que significa resistir ao movimento, tornar a dança irrealizável.

Notabiliza-se em *Les pierres éclatées* uma semelhança de ordem volumétrica com as composições do poeta brasileiro, as quais são constituídas por um complexo imagístico espesso e massudo; tornando-as, por vezes, insólitas e pesadas. A volumetria muriliana adquire uma propriedade multiforme. Aliás, ambos artistas imprimem em suas produções a qualidade metamórfica. Em outros termos, a obra de Murilo – especificamente *As metamorfoses*, como não poderia deixar de ser – e a série de Magnelli concebem representações que não possuem qualquer estabilidade, pois o metamorfismo estimula o alargamento de sentido. Geologicamente, a rocha sofre diversos processos metamórficos, porém a capacidade de se transmutar adquire maior voltagem no campo artístico. O mineral, portanto, é modelar de uma dobra nas esferas geológicas e artísticas, pois converge dois atributos aparentemente excludentes: o estático e o metamórfico.

No mais, voltando à noção de uma poesia de orquestração, proposta por Milliet, percebe-se que os componentes harmoniosos não são soberanos no ordenamento musical do poeta. Há também os dissonantes, alçados por uma subjetividade totalmente aberta e atenta à escuta de outras musicalidades. Desse modo, faz-se salutar, para a compreensão da perspectiva “desmusicalizadora”, acessar o repertório sonoro localizado na discoteca do artista. Em entrevista concedida a Maurício Santana Dias, em razão do centenário do poeta, a crítica e filóloga italiana, Luciana Stegagno Picchio, faz uma lista dos itens do inventário musical:

Murilo não era um melômano apreciador de qualquer ópera lírica e do ‘bel canto’. Era um competentíssimo amante de música erudita, com um centro em Mozart, mas com uma trajetória que chegava até os nossos dias. Além de Mozart, sabia escutar a música dodecafônica e todas as dissonâncias da música moderna. Admirava João Cabral, que não fazia sonetos, mas que sabia construir a sua própria dimensão poética. Murilo sabia fazer sonetos, embora brancos, e romances

³²⁷ Idem. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 878.

tradicionais, como os poemas da ‘Contemplação de Ouro Preto’. Não há contraste entre a sua forma de ser poeta e a de apreciador de música³²⁸.

No depoimento de Picchio, evidencia-se uma enorme diversidade musical na discoteca do poeta, ao mesmo tempo que valoriza ícones como Mozart, alinha-se a uma faceta menos convencional da música erudita moderna. A entrevistada procura salientar que não existe uma renúncia do componente musical no poema muriliano, visto que o autor se dedica à composição de sonetos e romanceiros, formas literárias que, *a priori*, entregam-se à sonoridade. Todavia, a despeito da ressalva apresentada pela amiga italiana, Murilo mobiliza uma postura antiAlphonsus em sua lavra, o que o transfigura em um pró-Cage, na medida em que antecipa inovações da música em seu trabalho poético, incomodando o ouvido dos leitores que buscam a sonoridade tradicional do poema e não a identificam.

Recorda-se que em sua célebre peça 4’33”, de 1952, John Cage (1912-1992) importuna o seu público quando tensiona a relação entre o silêncio e o ruído: o pianista encena, diante dos espectadores, uma performance musical ao piano que não se realiza, durante quatro minutos e trinta e três segundos. O som esperado do piano converte-se em uma plateia ruidosa. Murilo, por sua vez, ao trazer a lume uma musicalidade sem a mediação do verso, transveste-se em um poeta desmusicalizado, como anunciado anteriormente. De maneira semelhante, percebe-se que as performances musicais de Cage se orientam por um tipo de desmusicalização, que se inscreve pelo silenciamento, conforme acentua Wisnik sobre o compositor norte-americano: “A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da plateia vira ruído. O ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria da *representação* deixa de ser operante, para dar lugar à infinita repetição.”³²⁹ Em termos técnicos, o poema muriliano se faz surdo; desvinculando-o, desse modo, de uma linhagem simbolista, cujo predomínio da sonoridade alicerça as composições poéticas:

No entanto, é no mínimo estranha tal associação no caso de um poeta que se declara ouvinte das dissonâncias e conturbações rítmicas da música do século XX, pois a ligação musical simbolista, sobretudo se se pensar no simbolismo brasileiro, faz-se em outro âmbito. Além disso,

³²⁸ PICCHIO, Luciana Stegagno. O visionário distante. [Entrevista cedida a Maurício Santana Dias]. *Folha de S. Paulo*, Caderno + Mais!, 13 de maio de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200107.htm>. Consulta em: 9 abr. 2019.

³²⁹ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 52, grifo do autor.

como já referido, é difícil rastrear elementos simbolistas na poesia muriliana. Assim, o que importa é a afirmação da apreensão musical da realidade, afirmação onde o simbolismo na verdade entra com o papel que teve na consolidação da ideia de correspondência das artes. Aí, mais uma vez, se volta à relação entre música e poesia num plano que supera a musicalidade do verso³³⁰.

Discordando do crítico Fábio Lucas³³¹, que vê em Murilo uma herança simbolista em razão da aproximação com a música, Júlio Castañon Guimarães assinala, contudo, que o diálogo do poeta juiz-forano com os simbolistas se dá em outro lugar, por meio da noção das *correspondances*. Para reforçar seu contra-argumento, o crítico remonta ao ilustre depoimento escrito, em 1959, por Murilo Mendes “A poesia e o nosso tempo”³³², pois neste texto o escritor divulga suas referências rítmicas e musicais:

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o jazz³³³.

Essa declaração está em concordância com aquilo a que responde Luciana Stegagno Picchio na entrevista, uma vez que a “formação de discoteca”³³⁴ do poeta não conta somente com Mozart e outros clássicos, mas com “o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro” e a frequência de “Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o jazz”. Entretanto, demarcando uma diferenciação com amiga italiana, Murilo reforça, ainda mais, sua predileção pela perspectiva desarmônica da música. Ao optar pela musicalidade em detrimento da sonoridade, a escolha revela que “a sonoridade seria a música do verso

³³⁰ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p. 141.

³³¹ LUCAS, Fábio. Murilo Mendes. In: _____. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976, p. 104.

³³² Depoimento publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 25 de julho de 1959, na seção “Véspera do livro”.

³³³ MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: _____. *Antologia poética: Murilo Mendes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 251.

³³⁴ Faço menção ao título do volume que recolhe trinta crônicas murilianas que versam sobre música, publicadas no Suplemento Letras e Artes do jornal carioca *A Manhã*, entre junho de 1946 a agosto de 1947. Cabe reforçar, de acordo com Murilo Marcondes de Moura, na introdução à obra, que “somente a partir da quarta crônica que o projeto de uma ‘Formação de discoteca’ iniciou-se, prolongando-se por outras vinte e uma e encerrando-se com Villa-Lobos.” (*Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. Editado por Cláudio Giordano e introdução de Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Giordano; Edições Loyola; Edusp, 1993, p. XVII (Coleção Memória, 17)).

tradicional, enquanto a musicalidade seria de fato uma noção ligada à totalidade do poema (antelado com novas estruturas).³³⁵”

A seleção musical de Murilo, apesar de não recusar os clássicos, dispõe de uma inclinação mais sincopada, dodecafônica e improvisada e, por isso, o seu investimento poético parte de uma musicalidade que abarca tais características. Esse dado indica que sua lírica, em conciliação com as transformações que afetam a linguagem musical no século XX, passa a assimilar também o ruído que, longe de ser uma novidade, imputa-se como uma retomada necessária:

A partir do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de *ruídos* na música de Stravinski, Schönberg, Satie, Varése (para citar alguns nomes decisivos). É de pensar na relação entre o desencadeamento desses eventos na música e o contexto da Primeira Guerra Mundial (da qual, diz Walter Benjamin, os soldados voltaram pela primeira vez, para perplexidade das famílias, mudos, sem histórias para contar: o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário e o silêncio) A ecologia sonora do mundo moderno estará alterada, e *ruído* e *silêncio* entrarão com inevitável violência no templo leigo do som, a redoma da representação tonal em que se constituía o concerto³³⁶.

Similarmente, Wisnik elenca, mesmo sem saber, os nomes que fundam a constelação musical do poeta. Mais do que expressarem um modismo do período, esses compositores atuam na linha de frente para recuperar o som do ruído que se perdeu ou se escondeu com a consolidação da música tonal moderna. Em conformidade com o estudioso, a música tonal “evita também o ruído, que está nela recalcado ou sublimado³³⁷”. Por outro lado, as novas expressões musicais que surgem no começo do século XX, conectadas aos rumores da Primeira Guerra Mundial e do seu assassino e barulhento arsenal bélico, irrompem o silêncio organizador da vida e da sociedade. Antropologicamente, o ruído é inerente ao “mundo modal³³⁸”, cujo território de abrangência já é por si só uma mixórdia sonora:

³³⁵ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p. 143.

³³⁶ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, p. 43-44, grifo do autor.

³³⁷ Ibidem, p. 42.

³³⁸ Ibidem, p. 34.

[...] no mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania [...] ³³⁹

Nesse caldo heterogêneo formado por múltiplas culturas, tempos e sujeitos, a música modal convoca o sagrado e, ao mesmo tempo, designa-se como princípio comum que organiza ritmicamente essas sociedades ditas primitivas. Isso acontece “justamente porque nela [na música] se trava, cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído ³⁴⁰”. Na esfera modal, as experiências ritualísticas e sacrificiais são atravessadas por uma musicalidade rumorosa que plasma em si o combate entre o som e o ruído:

A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais. *Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca viável: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifre.* Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima) ³⁴¹.

Desenrola-se no trecho a concepção de que a música modal cumpre uma função ritualística dentro de uma prática religiosa. O autor salienta uma indissociabilidade entre os mitos filiados à música e os rituais de sacrifício, na medida em que para existir o som é necessário sacrificar o ruído. Ou seja, convém reordená-lo em um ritmo, inserindo-o no campo simbólico que pertence, inexoravelmente, ao humano. No que tange à poesia muriliana, a musicalidade advém do mundo modal, tonal e serial (dodecafonismo). Sem precisar ancorar o seu verso em uma sonoridade harmônica e simétrica, o poeta prefere acompanhar a recodificação da linguagem musical que se instaura a partir do século XX e ganha força com a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.

³³⁹ Ibidem, p. 34.

³⁴⁰ Ibidem, p. 34.

³⁴¹ Ibidem, p. 35, grifo nosso.

Nessa nova textura musical incorporada pelo poeta, é importante assinalar que há repercussões nas relações entre a música e o surrealismo. O domínio musical é, de fato, pouco explorado pelos artistas da vanguarda, inclusive negligenciado propositalmente por André Breton, que vê uma impraticabilidade no que se poderia chamar de “música surrealista”. No *Dictionnaire du surréalisme*, Jean-Paul Clébert problematiza a questão:

Não há música surrealista. Isso não significa que não haja uma concepção surrealista de música e que seja bastante completa. Nesse domínio, talvez mais do que em qualquer outro, Breton dá o tom. Ele foi criticado pela falta de audição e provavelmente com razão. Mas isso não é motivo suficiente para rejeitar a música como ele o faz, com certa violência. ‘Que me seja permitido conceder à expressão plástica um valor que, por outro lado, não deixarei de recusar à expressão musical, uma das mais confusas’ (livre tradução da autora)³⁴².

A posição bretoniana em relação à música não é unânime entre os surrealistas. Para o líder do movimento, importa mais uma plasticidade na expressão poética do que o aspecto pertinente à musicalidade, considerada *confusionnelle*. De todo modo, é patente a articulação de uma concepção surrealista na música da segunda metade do século XX, a qual abre caminhos para o surgimento de figuras revolucionárias como John Cage:

As experiências libertárias de John Cage, David Tudor e Nam June Paik, entre outros, a partir dos anos de 1950, poderiam ser consideradas a primeira florada realmente fértil na área da música na direção das proposições originais do surrealismo. Assim completa-se o ciclo diacrônico do surrealismo em relação à música.³⁴³

Mesmo diante de uma discoteca que enaltece a presença dos compositores modernos, o que autor tenciona, no fundo, é trazer à baila uma conjunção entre o som, o ruído e o silêncio. Na “XII” crônica musical publicada em 20 de outubro de 1946, no Suplemento Letras e Artes, d’*A Manhã*, Murilo expõe sua visão dilatada sobre música, borrando polarizações entre o universo clássico e moderno:

³⁴² “Il n’y a pas de musique surréaliste. Cela ne veut pas dire qu’il n’y ait pas une conception surréaliste de la musique et celle-ci est assez complète. En ce domaine, plus qu’en aucun autre peut-être, Breton donne le ton. On lui a reproché un manque d’oreille et sans doute avec raison. Mais ce n’est pas motif suffisant pour rejeter la musique comme il le fait, avec une certaine violence. ‘Qu’il me soit permis d’accorder à l’expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l’expression musicale, celle-ci de toutes la plus *confusionnelle*’” (CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1996).

³⁴³ TRAGTENBERG, Livio. Embriões dissecados: o surrealismo & a música. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 471 (Coleção Stylos; 13).

O germe da música moderna vem de longe. Não cuidem os céticos que somente Debussy, Stravinski, Schönberg ou Shostakovich tiveram ou têm que sustentar batalhas contra os conservadores: Palestrina, Monteverdi Gluck, Mozart, Beethoven e muitos outros introduziram novidades técnicas em suas obras, abrindo caminho aos ‘loucos’ de hoje³⁴⁴.

De modo conclusivo, o poeta assevera que os “loucos de hoje” apenas existem porque os loucos de ontem nasceram. No litígio entre a produção artística de cada período histórico, o poeta prefere reconhecer, ao corroborar o pensamento de Nietzsche³⁴⁵, que o *élan* basilar da arte não se inscreve no levantamento de binarismos de qualquer natureza, mas sim na trama de uma dobra confluyente entre os espíritos apolíneo e dionisíaco, sobre os quais sentencia: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] porque não separo Apolo de Dionísio³⁴⁶”.

Ainda na esteira da musicalidade muriliana, Lauro Escorel registra enfaticamente, sob uma “visão mística do mundo³⁴⁷”, o imbricamento da poesia com a música. Em artigo publicado no jornal *A Manhã*, em 8 de outubro de 1944, à época do aparecimento de *As metamorfoses*, o crítico salienta que a dedicatória do livro, “À memória de Wolfgang Amadeus Mozart”, serve para corroborar que o fazer-literário do autor é “essencialmente musical³⁴⁸”:

Não foi sem profunda razão que Murilo Mendes dedicou seu último livro, *As metamorfoses* (Editora Ocidente, 1944), à memória de Wolfgang Amadeus Mozart. Pois há, na verdade, entre o poeta de *A poesia em pânico* e a música, cuja pureza inefável o gênio mozartiano encarnou mais do que qualquer outro, uma aliança fundamental, íntima, indissolúvel, que faz com que a natureza de sua poesia seja essencialmente musical. A musicalidade, porém, do poeta Murilo Mendes, não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal: ela é, antes, uma atmosfera *anímica*, que confere uma qualidade singular à sua *visão do mundo*. É a música, de fato, que alimenta a imaginação do poeta, abrindo-lhe perspectivas super-reais, enriquecendo-o de visões

³⁴⁴ MENDES, Murilo. *Formação da discoteca e outros artigos sobre música*, p. 61.

³⁴⁵ “[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.” (NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 24).

³⁴⁶ MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. In: _____. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 9.

³⁴⁷ ESCOREL, Lauro. *As metamorfoses*. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 134.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 132.

oníricas, tornando-o sensível às confidências do invisível e animando-o a lançar-se à livre aventura da recriação poética do mundo. As suas evocações líricas são frequentemente evocações de sonhos vividos em vigília, sob o poder encantatório da sugestão musical³⁴⁹.

Quanto à dedicatória mencionada pelo crítico, salienta-se, porém, que na reedição da obra o autor decide realizar uma substituição no modo como se reporta ao compositor austríaco. Ele opta por suprimir a imagem de que o músico seja simplesmente um referencial artístico, preservado em sua memória, e o transforma em amigo: “Ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart”. O acréscimo “meu amigo” grifa que o relacionamento do poeta com Mozart não é apenas de natureza artística, apartada de uma vivência real; ao contrário, transfere-se para a esfera pessoal e constitui um laço do tipo fraterno ou, como analisa Escorel, “uma aliança fundamental, íntima, indissolúvel”.

Essa intimidade construída com a música permite ao poeta se apropriar, de forma mais livre e menos comprometida, dos pressupostos estabelecidos para aquisição de musicalidade no texto poético. Conforme pontua Escorel, o envolvimento do autor com a música não implica um tratamento clássico da poetagem, o que significa dizer que “não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal”. Por não caber na formatação do verso, a musicalidade muriliana denota uma origem “anímica”, intrínseca à pulsão da vida, tal qual o vínculo afetivo de amizade firmado com Mozart. No poema “Canção”, localizado na primeira parte da coletânea, observa-se o delineamento de uma música da alma associada ao dionisíaco:

Para o Oriente do amor
Meus sentidos aparelham.

Bandeiras azuis, vermelhas,
Cruzaram-se no horizonte.
De onde vem tal embriaguez,
Que aurora terei tomado?
Vem do fundo de mim mesmo,
Vem da minha alma correndo.

Minha amada na varanda
Arrulha, me faz sinais.
Voo com abril nas mãos,
Para continuar o ciclo
De antiga revolução:
Aboli as dissonâncias,
O sentimento renasce
Como no início do mundo³⁵⁰.

³⁴⁹ Ibidem, p. 132, grifo nosso.

³⁵⁰ MENDES, Murilo. Canção. In: _____. *As metamorfoses*, p. 14.

O *leitmotiv* da canção muriliana é o amor, presente na estrofe dística que abre o poema. Nos dois versos de abertura, identifica-se o “Oriente do amor”³⁵¹, território erótico que aparelha os sentidos dos amantes. Por aportar em um espaço extraterreno, o enunciador-lírico, sempre em primeira pessoa, reconhece a presença de um fluir rítmico anímico, o qual está sob o influxo de Dioniso. Então, tomado pelo devir do deus-máscara que o embriaga, ele se autoindaga na estrofe seguinte: “De onde vem tal embriaguez, / Que aurora terei tomado?”. De maneira paradoxal, que é própria do dionisismo, há o reconhecimento do excesso, do estar fora de si.

É curioso averiguar que na primeira edição do poema os dois versos que compreendem esse autoquestionamento mantêm uma literalidade que bloqueia a dimensão da alma: “De onde vem esta embriaguez, / Que licor terei tomado?”³⁵². Estas linhas poéticas tratam a embriaguez de modo objetivo, determinado, como uma reação do organismo ao elemento etílico³⁵³. O câmbio lexical, empreendido pelo autor na reedição da obra, favorece o realçamento de que o ato de se embriagar está ligado à faceta subjetiva. Ou seja, o inebriar não é somente fruto da ingestão de bebida alcoólica, antes decorre de um estado anímico, representado pela metáfora da aurora.

Cumprido destacar que o fenômeno astronômico da aurora³⁵⁴ mancha, com o seu roscicler, as tonalidades que constituem o crepúsculo: um *dégradé* obtido pelo cruzamento das cores azul e vermelha das bandeiras em movimento no horizonte, do mesmo modo que se encontra no início da segunda estrofe. Se a aurora designa o nascimento de um novo dia, anunciada pela sua tonalidade que corta o céu, o enunciador, ao adentrar na

³⁵¹ Como bem apontou a minha orientadora, Eliane Robert Moraes, a primeira linha poética de “Canção” lança o leitor para o universo erótico das almeias do conto anatoliano, abordado no primeiro capítulo da tese.

³⁵² Idem. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Editora Ocidente Limitada, 1944, p. 14.

³⁵³ Nessa primeira versão do poema, existe uma referência ao licor de uva (vinho), criado e ofertado pelo deus Dioniso aos homens. Na tentativa de se desvincular da redundância de “embriaguez” e “licor”, Murilo decide incorporar “aurora” na reedição; mantendo, assim, o sentido primeiro que o vinho opera, isto é, calmante para a dura realidade humana. Nas *Bacantes*, entre os versos 279-283, situa-se o nascimento e função divina da bebida: “úmido licor de uva inventou e apresentou/ aos mortais dos sofridos homens ele cessa/ a dor quando se fartam do fluxo da uva, / dá sono e obliúvio dos males cotidianos, / não há nenhum outro remédio das fadigas.” (EURÍPIDES. *Bacas*. Edição bilíngue. Estudo e tradução Jaa Torrano. Editora Hucitec, 1995, p. 63).

³⁵⁴ Na estrofe final do poema drummondiano “A morte do leiteiro”, o autor apresenta, de modo similar a Murilo, a aurora como um “terceiro tom”, resultado da mistura das cores do leite e do sangue, que se revestem ainda dos matizes da noite e da manhã. “Da garrafa estilhaçada, / no ladrilho já sereno/ escorre uma coisa espessa/ que é leite, sangue... não sei. / Por entre objetos confusos, / mal redimidos da noite, / duas cores se procuram, / suavemente se tocam, / amorosamente se enlaçam, / formando um terceiro tom / a que chamamos aurora.” (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição das coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo. Cosac Naify, 2012, p. 410-411).

territorialidade de Eros, manifesta reações originárias, correspondentes à embriaguez de uma alma aparelhada.

Ao mesmo tempo que a persona-lírica se interroga acerca da origem de seu embriagamento auroral, ela também é capaz de decifrá-lo: “Vem do fundo de mim mesmo, / Vem da minha alma correndo.” Esse autoconhecimento conforma-se com a condição dionisiaca que se alastra no poema, assim como uma canção que, ao ser entoada, torna-se impossível aos ouvintes desprezá-la. Nessa direção, reconhecer-se como portador do conhecimento anímico significa acessar essa zona pertencente ao divino. Jaa Torrano, em seu estudo da tragédia de Eurípides, traduzido por ele como *Bacas*, foca na concessão do vinho que aos mortais é oferecido pelo deus-máscara como a chance de ingressar no espaço sagrado do seu conhecimento:

O conhecimento da forma dionisiaca interdito a mortais não-bacos (*abakkheútosin*, v. 472) unicamente se dá à compreensão de quem se dispõe a acolher em seu ser mesmo como sua própria identidade a forma dada por esse conhecimento. Esse conhecimento da forma dionisiaca é interdito a Penteu enquanto Penteu não é baco, pois neste conhecimento da forma dionisiaca o nexó necessário entre verdade, conhecimento e existência vige ao modo da unidade de mito e culto³⁵⁵.

No excerto, evidencia-se que, embora exista a interdição do conhecimento da forma dionisiaca aos mortais, concede-se ao homem a oportunidade de penetrar em seus mistérios desde que se reconheça os “sinais miríficos³⁵⁶” da divindade que demandam uma atitude: “Os sinais requerem do homem uma atitude receptiva e inteligência interpretativa.³⁵⁷” No caso rei de Tebas, Penteu, há uma recusa à interpelação divina, ele não sorve em seu ser o espírito báquico, ignora o nexó entre mito e culto. Os fiéis de Dioniso não se transfiguram no deus, mas são arrebatados pela sua vertigem representada pela “Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, mas também bem-aventurança do vinho, alegria da festa, prazer do amor, felicidade do cotidiano, Dioniso pode trazer tudo isso se os homens souberem acolhê-lo; e as cidades, reconhecê-lo [...]”³⁵⁸.

Ao contrário de Penteu que nega a divindade báquica na tragédia grega de Eurípides, o enunciador do poema muriliano cede ao mito e ao culto dionisiaco. Prova

³⁵⁵ TORRANO, Jaa. O mito de Dioniso. In: EURÍPIDES. *Bacas*. Edição bilíngue. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995, p. 27.

³⁵⁶ Ibidem, p. 26.

³⁵⁷ Ibidem, p. 13.

³⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípides. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*, p. 359.

disso se revela na última estrofe do poema, em que o verso primeiro traz à cena sua amada na varanda³⁵⁹ metamorfoseada em uma espécie de pássaro que emite arrulhos, como a pomba: “Minha amada na varanda/ Arrulha, me faz sinais.” Diante dos sinais da amada-pomba, repercute-se uma ação por parte do sujeito-lírico, o qual, por manter desobstruído o canal de comunicação com a entidade sagrada, consegue interpretá-los. Em sua tese de doutorado, Lucas Mendes Ferreira também se debruça sobre o poema “Canção” com o propósito de expor a interlocução de Murilo com as *Metamorfoses* de Ovídio. Para tanto, o pesquisador resgata a figura de Eros, assim como encara a imagem poética da amada na varanda arrulhando como recriação ovidiana de um episódio, do “Livro I”, em que Dafne, já transformada em loureiro, é contemplada por Apolo ao “agitar a copa como se fora a cabeça³⁶⁰”:

A ideia de oriente remete tanto às sensações exóticas do amor quanto a uma desfragmentação do eu e do feminino, em uma atmosfera fluida. Sugerindo uma potência erótica-revolucionária, os ramos do loureiro Dafne tremulando para Apolo, na varanda, da mesma maneira que os arrulhos da amada de Murilo, são alegoria da escrita erotizada³⁶¹.

É importante frisar, no entanto, que o verbo “arrulhar” não se delimita à zoofonia de determinadas aves, visto que guarda ainda outras acepções possíveis³⁶². Indica a expressão do sentimento meigo e terno dos apaixonados, bem como o cantar dirigido ao adormecimento e ao acalanto. Dessa forma, sem descartar o estado metamórfico da amada, atribui-se ao vocábulo mais dois sentidos que adensam a perspectiva dionisiaca, pois certificam a mudança de estado emocional e, é claro, o canto e a dança, aspectos relativos ao aparecimento báquico, isto é, à epifania de Dioniso³⁶³.

³⁵⁹ A varanda pode se configurar no poema como o limiar entre o dentro e o fora, o sagrado e o profano. Nas palavras de Mircea Eliade: “O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.” (ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 29).

³⁶⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 77.

³⁶¹ FERREIRA, Lucas Mendes. *Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Orientadora: Maria Luíza Scher Pereira, 2018, p. 119.

³⁶² As três acepções coligidas para o verbo arrulhar estão arroladas no *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

³⁶³ Sobre a manifestação dionisiaca esclarece Vernant: “A epifania de Dioniso não escapa apenas da limitação das formas, dos contornos visíveis. Ela traduz por uma magia, uma *maya*, que perturba todas as aparências. Dioniso está aqui quando o mundo estável dos objetos familiares, das figuras tranquilizadoras, oscila para se tornar um jogo de fantasmagorias onde o ilusório, o impossível, o absurdo tornam-se realidade.” (VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípidas. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*, p. 348).

A atitude do enunciador-lírico, em função dos sinais miraculosos, reflete uma convergência entre natureza e divindade. As diferenças entre esses dois universos são borradas para formar um ser uno que, além de contar com a habilidade de voar, espelha ações do divino: “Voo com abril nas mãos, / Para continuar o ciclo/ De antiga revolução:”. A respeito dessa confluência de mundos, Jean-Pierre Vernant assinala que essa concepção pertence ao dionisismo: “Ele [Dioniso] não desliga o homem da vida terrestre através de uma técnica de ascese e de renúncia. Embaralha as fronteiras entre o divino e o humano, o humano e o bestial, o aqui e o Além. Faz comungar o que estava isolado, separado.”³⁶⁴

O movimento aéreo em muitas religiões arcaicas, de acordo com Mircea Eliade, “significa o acesso a um modo de ser sobre humano (Deus, mágico, ‘espírito’), em última instância a liberdade de se mover à vontade – portanto uma apropriação da condição do ‘espírito’.”³⁶⁵ Essa constatação do autor romeno filia-se à faceta anímica e dionisíaca que sustenta o poema “Canção”. No que concerne ao caráter anímico, atrelado à musicalidade, compreende-se que a adoção da imagem do voo corrobora a conquista da liberdade poética de Murilo Mendes que se furta da melopeia em seu processo composicional para se agarrar a outros ritmos não convencionais, como o da alma, apesar do emprego das redondilhas nos versos. A dimensão do deus-máscara vem coroar a insubmissão do poeta e da poesia, pois na irrupção do filho de Zeus e de Sêmele encontra-se uma série de transgressões:

Abolindo as proibições, confundindo as categorias, desintegrando os quadros sociais, Dioniso insere no coração da vida humana uma alteridade tão completa que pode tanto lançar seus inimigos ao horror, ao caos, à morte [...] quanto elevar seus fiéis a um estado de êxtase, de completa e feliz comunhão com o divino³⁶⁶.

O sentido figurado empregado para o vocábulo “abril”, que designa juventude, imprime a potencialidade dionisíaca que contagia o sujeito-lírico a ponto de suscitar uma readaptação em sua própria cosmogonia, deflagrando um período de plena fertilidade: “Para continuar o ciclo”. O microcosmo particular vincula-se ao macrocosmo que, por sua vez, empreende um análogo processo de ordenamento. Essas duas cosmogonias reforçam o sentido de nascimento de mundo, movimento de saída da dissonância: “Aboli as dissonâncias, / O sentimento renasce/ Como no início do mundo.”

³⁶⁴ Ibidem, p. 342.

³⁶⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 85.

³⁶⁶ VERNANT, Jean-Pierre; FRONTISI-DUCROUX, F. Figuras da máscara na Grécia Antiga. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*, p. 178.

Portanto, ao final dessa canção anímica, o poeta-cantador é impelido, como portador de uma capacidade transcendente, à tarefa de harmonizar o caos. Vale lembrar que o *leitmotiv* que embala o poema é o amor e, por isso, o ritmo que nasce é assonante, tal como os sentimentos aparelhados, quando aportam no Oriente do amor. Não por acaso, em contiguidade da imagem cosmogônica, acentua-se no último verso a repetição da vogal “o” que circunscreve uma assonância: “COmO nO iníciO dO mundO”.³⁶⁷

Em tempo, n’*As metamorfoses*, precisamente na primeira parte, identificam-se ainda mais dois poemas que ensejam a temática da canção, a saber: “Cântico” e “Canto amigo”. Ambas as composições versam sobre o *élan* do homem com o sagrado; na primeira, correspondendo ao gênero musical de caráter religioso, abre-se no coro de vozes um diálogo com a dimensão proteica do transcendente que se manifesta na figura do Senhor, da amizade, do concerto do mundo e da arte:

É no partir do pão que reconhecemos o Senhor,
Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,
Na fração do ritmo contínuo que vem desde o princípio,
Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do
[músico]³⁶⁸.

Já na segunda peça, a divindade constitui uma promessa de porvir diante de “cidade arrasada”³⁶⁹ pelos horrores da guerra. Encontra-se a fraternidade compartilhada – principalmente pelo uso das interrogações nos versos –, porém é algo a ser construído, pois o poeta se vê como um solitário sobrevivente que interpela o “homem amigo” sobre suas ações funestas:

[...]
Por que aumentas o terror que rodeia o teu lar,
Por que em vez de 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?³⁷⁰

³⁶⁷ Agradeço ao meu amigo e pesquisador Diogo Cardoso pelos debates em torno das questões rítmicas de Murilo que muito me auxiliaram na interpretação do poema “Canção”.

³⁶⁸ MENDES, Murilo. Cântico. In: _____. *As metamorfoses*, p. 45.

³⁶⁹ Idem. Canto amigo. In: _____. *As metamorfoses*, p. 57.

³⁷⁰ Ibidem, p. 57.

Para complementar essa discussão sobre os fundamentos gregos na lírica muriliana, situa-se a valorização da ótica musical, já explanada tanto pelos críticos citados quanto pelos poemas interpretados. Colocar em relevo a música na poesia não altera o fato de que o *métier* que se firma ainda é o do poeta. No entanto, é concebível afirmar que a imaginação poética de Murilo ao atrelar-se à música possibilita a manutenção da tradição arcaica do aedo, isto é, a do poeta-cantador que consegue recongruçar palavra e música, sem que haja qualquer perda na combinatória: “O aedo canta sem que o exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra.”³⁷¹

Merquior também focaliza a perspectiva arcaísta da obra muriliana ao constatar a existência de um pensamento poético que se relaciona, em certa medida, com as manifestações religiosas da Grécia Antiga. Para o crítico, “pulsa um orfismo invariavelmente escatológico, um orfismo de ressurreição”³⁷². A religião órfica, vale acentuar, salvaguarda similitudes com o cristianismo, desde a manipulação de um livro sagrado à ideia de salvação das almas que se mantiverem puras. A respeito da doutrina órfica, o historiador Jean-Pierre Vernant esclarece que

O orfismo é uma nebulosa na qual encontramos, de um lado, uma tradição de livros sagrados, atribuídos a Orfeu e Museu, que comportam teogonias, cosmogonias, antropogonias ‘heterodoxas’; e, de outro, personagens de sacerdotes itinerantes, que pregam um estilo de existência contrário à norma, um regime vegetariano, e que dispõem de técnicas de cura, de receitas de purificação para esta vida e de salvação para outra. O destino da alma depois a morte é objeto, nesses ambientes, de preocupações e de dissertações às quais os gregos não estavam acostumados³⁷³.

Guardadas as devidas proporções, é inegável a ressonância do orfismo na doutrina cristã, dado que colabora, de certa forma, com o espelhamento que Merquior acentua em seu ensaio. Embora haja uma vocação pagã na lírica de Murilo, a corrente religiosa grega decalca-se no cristianismo e, por isso, o seu catolicismo tem uma inclinação mais heteróclita. No mais, chama atenção a subversão que a religiosidade órfica representa se comparada às práticas dionisíacas que imprimem a “integração de Dioniso à cidade e à religião desta, de instalar o Outro, com todas as honras no centro do dispositivo social”³⁷⁴:

³⁷¹ TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, p. 17.

³⁷² MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 20.

³⁷³ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 71.

³⁷⁴ Ibidem, p. 80.

Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, é certo, mas também felicidade do vinho, da festa, do teatro, prazeres de amor, exaltação da vida no que ela comporta de impetuoso e de imprevisível, alegria das máscaras e do travestismo, felicidade do cotidiano: Dioniso pode trazer tudo isso, se os homens e cidade aceitarem reconhecê-lo. Mas em nenhum caso vem anunciar uma sorte melhor no além. Ele não preconiza a fuga para fora do mundo, não prega a renúncia nem pretende proporcionar às almas, por um tipo de vida ascético, o acesso à imortalidade. Ele atua para fazer surgirem, desde esta vida e neste mundo, em torno de nós e em nós, as múltiplas figuras do Outro. Ele nos abre, nesta terra e no âmbito da cidade, o caminho de uma evasão para uma desconcertante estranheza. Dioniso nos ensina ou nos obriga a tornar-nos o contrário daquilo que somos comumente³⁷⁵.

Por outro lado, o orfismo, sendo “exterior e estranho à cidade e suas regras e valores³⁷⁶”, distingue-se tanto pela escolha de um regime alimentar vegetariano, que se afasta dos ritos sacrificiais vigentes, como pela vida notadamente regrada e pautada na retidão do espírito em favor de uma vida supraterrânea. A conexão de Murilo com a conduta órfica tem o propósito de reiterar o comportamento desviante do poeta em seu trabalho literário. Se o orfismo desencadeia um modo de vida contrário ao ordenamento religioso-social da Grécia, o autor juiz-forano, por sua vez, derruba as diretrizes que cerceiam a composição poética para promover uma escritura que se desloca da melopeia para construir uma polifonia orquestrada que, não limitada ao âmbito musical, atinge o imagético. Essa questão foi bem sintetizada por Felipe Fortuna em resenha crítica escrita por ocasião da reedição dos títulos *As metamorfoses*, *Tempo espanhol* e *Siciliana*, lançadas pela Cosac & Naify em 2015: “Eis aqui outro paradoxo muriliano: a música está a serviço da imagem, a melopeia conduz à fanopeia, e tudo parece uma força centrífuga a lançar longe as disparidades.³⁷⁷”

Incansável em sua muriloscopia, Merquior distingue mais uma camada religiosa entranhada na poesia muriliana, a dionisiaca. Esta vertente, de acordo com sua explanação, acaba por contaminar o orfismo, uma vez que acomoda no poema elementos que constituem a ritualística dionisiaca, a saber: a dança, o carnaval e, por consequência, a música. Nas palavras do ensaísta:

³⁷⁵ Ibidem, p. 80.

³⁷⁶ Ibidem, p. 84.

³⁷⁷ FORTUNA, Felipe. Musicalidade de Murilo Mendes caminha entre a rigidez e a leveza. Caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 28 nov. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711967-musicalidade-de-murilo-mendes-caminha-entre-rigidez-e-leveza.shtml> Acesso em: 20 mai. 2019.

Mais: um orfismo vitalizado pelo gosto bacante da dança e do carnaval. A dionisação do motivo órfico, tão patente na última poesia de Murilo, veio enfim dramatizar e consumir aquele saturnalismo que perpassa no utopismo a sua religiosidade, o seu desrespeito básico por toda a sacralização da ‘renúncia’ libidinal³⁷⁸.

Consoante o crítico carioca, a “dionisação de motivo órfico” é mais vigorosa na produção final do poeta. No entanto, como discutido, Murilo não se prende a nenhum tipo de prescrição literária. Como cultivador do desregramento, constrói pontes com o dionisiaco, mesmo que, por vezes, pareça escamoteá-las em razão dos regimentos do catolicismo a que se converteu no decênio de 1930. Nos termos de Merquior, as licenciosas festas saturnais romanas, bem como as orgiásticas em devoção a Dioniso “perpassa[m] no utopismo a sua religiosidade”, o que significa dizer que a poesia muriliana propõe instaurar uma forma “erotizada” para se conectar com o sagrado; dirigindo-se, desse modo, a um tipo de politeísmo que não se constrange em propor um acasalamento entre o paganismo, por vezes greco-latino, e o cristianismo. Em um dos aforismos d’*O discípulo de Emaús*, o autor anota de maneira sintetizada um dos paradoxos que atravessa a religião cristã, o seu aspecto pagão: “Toda ideia superior encerra verdades vestibulares: o paganismo é o profundo vestíbulo do cristianismo.”³⁷⁹

Nesse livro que acolhe suas máximas, os temas desencadeiam geralmente a formação de séries com mais de um aforismo. No fragmento que porta o número 598, o autor volta a escrever sobre a associação da faceta cristã com a pagã, contudo decide delimitar a problemática de modo mais claro, inserindo Jesus Cristo – figura histórica que acomoda simultaneamente duas faces, a cristã, monoteísta e a grega, politeísta:

Os teólogos têm justamente insistido na necessidade de se acompanhar o Cristo nos seus sofrimentos, paixão e morte. Mas é também necessário acompanhá-lo nas suas alegrias – que não podemos, de resto, separar da sua paixão. É bom acompanhá-lo nos seus vastos *raids* pelos campos e pelo mar da Galileia; cultivar o prazer da conversa com Ele no templo, no pórtico de Salomão; beber o vinho, comer com Ele o pão, o peixe, o favo de mel; cantar hinos; e estabelecer amizades de sólida ternura, cujos modelos eternos são Lázaro e Maria Madalena; viver, enfim, o grego que também existe na universalidade de sua Pessoa³⁸⁰.

³⁷⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 20.

³⁷⁹ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 874.

³⁸⁰ Ibidem, p. 875.

Na mesma direção do aforista, cabe aos teólogos reconhecerem que a natureza universal de Cristo possui uma ascendência grega. Afinal, na práxis se entrevê características de ordem helênica, como, por exemplo, o interesse pelo simpósio, pelo vinho e pela música, ações estas que pautam uma experiência repleta de alegria. Não é de se espantar, portanto, que Mário de Andrade conclua que a religiosidade do autor acomoda “a seiva de perigosas heresias³⁸¹”. Ou mesmo o crítico Wilson Martins que compartilha uma leitura semelhante à do escritor modernista:

O poeta não somente identificou os sentimentos religiosos com os de ordem sexual, mas, ainda, procurou conscientemente escandalizar por meio de associações de ideias que nem sempre nasciam de um bom gosto inatacável. Na sua veemência lírica, ele tomou muito ao pé da letra o ‘escândalo’ da religião, que é de outra ordem e contido em limites do mais estrito convencionalismo: *como tantos escritores oficialmente católicos, o sr. Murilo Mendes é um herético involuntário e, em outros tempos, já teria sido queimado em praça pública*³⁸².

Ora, se a “veemência lírica” do poeta juiz-forano produz “escândalos da religião”, recepcionados de modo conservador pela crítica literária, a mesma força impetuosa propicia o nascimento de composições que trazem em seu bojo a amalgamação de diferentes instâncias sagradas. Um dos poemas paradigmáticos desse encontro inter-religioso é “O rito geral”, localizado na primeira parte de *As metamorfoses*:

Guardião dos sonhos, levantei a aurora,
Advertindo os homens do trabalho inútil.
Tangia os sinos do universo-igreja,
Convocando formas e elementos
Para o ofício geral da poesia.

Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
Vieram as enormes borboletas-fadas
Que cobriam de azul o abismo vazio.
Vieram as inspiradoras dos poetas desde o início,
Veio a dália gigante de mil braços.
Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas.

Eu dialoguei com eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,
Para o fundo do mar e o céu.

³⁸¹ ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 47.

³⁸² MARTINS, Wilson. Contradições de um poeta. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 13 fev. 1960, grifo nosso. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2019.

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal³⁸³.

Nas quatro estrofes, manifesta-se o panteão religioso, mas também artístico de Murilo Mendes. Como exposto, transporta para sua poesia uma simbologia sagrada amplificada; o próprio título do poema propõe que a lírica engendre uma ritualista geral, reunidora de cosmogonias e teogonias diversas. Assim, devido a essa condição, a religiosidade que se performa neste poema não se designa somente herege, mas politeísta, pois insurgem imagens pertencentes ao domínio cristão e não cristão, sendo o último marcado por uma feição mitológica, maravilhosa e natural. Acerca da questão religiosa, Merquior em ensaio dedicado à coletânea *As metamorfoses* faz o seguinte alerta:

É preciso compreender a religiosidade muriliana em seu rosto ambivalente e em seu coração dilacerado de contrários [...] Cristão dialético, religioso moderno, muito mais teilhardiano [Pierre Teilhard de Chardin] que tomista [Tomás de Aquino], Murilo extrai de uma crença dramática uma concepção de vida sob o signo marcante do devir³⁸⁴.

Esse posicionamento vigilante de Merquior permite que categorizações acachapantes percam força diante da poética muriliana, já que se torna inconcebível sustentar que a obra do autor se comprometa unicamente com o catolicismo escolástico e ortodoxo, tal qual formula a doutrina tomista. O ensaísta concebe que o pensamento teológico do poeta está mais próximo do padre jesuíta Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) do que de São Tomás de Aquino (1225-1274). Aliás, chama atenção que o religioso francês tenha sido vertido em um poema-murilograma, escrito em 1965: “Murilograma a Teilhard de Chardin³⁸⁵”. Possivelmente, a afinidade de Murilo com Teilhard reside na forma em que o teólogo-cientista enfoca nos seus estudos a noção biológica, a qual não se sobrepõe à humanista; ao contrário, convergem-se entre si. Em entrevista à revista francesa *Les Nouvelles Littéraires*, em 1951, o padre assegura:

É preciso reconhecer que essas visões biológicas podem ter uma certa incidência sobre a nossa avaliação dos valores humanos. Fazem-nos propender para um humanismo renovado, baseado não mais, como no

³⁸³ MENDES, Murilo. O rito geral. In: _____. *As metamorfoses*, p. 47.

³⁸⁴ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*, p. 73-74.

³⁸⁵ MENDES, Murilo. Murilograma a Teilhard de Chardin. In: _____. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 118.

século XVI, em uma redescoberta do passado, mas sim sobre possibilidades inesperadas conservadas para nós pelo futuro³⁸⁶.

Na mesma direção do pensamento de Teilhard, mas paradoxalmente no veio ateu, situa-se o de André Breton que, no primeiro Manifesto do Surrealismo, de 1924, ataca a questão da indissociação entre ciência e humano, os quais podem e devem coabitar. O escritor menciona os nomes de São Tomás de Aquino e Anatole France, os quais, espectros do positivismo, possuem uma “atitude realista³⁸⁷” que interroga as práticas científicas e artísticas, baseando-se em critérios duvidosos:

[...] a atitude realista, inspirada no positivismo, de Santo Tomás a Anatole France, tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral. Tenho horror a ela, pois é feita de mediocridade, de ódio e suficiência sem atrativo. É ela que engendra, hoje, estes livros ridículos, estas peças insultuosas. Fortifica-se, sem cessar, nos jornais e põe em xeque a ciência, a arte, dedicando-se a lisonjear a opinião pública em seus gostos mais baixos; a clareza confinando com a tolice, a vida dos cães. A atividade dos melhores espíritos se ressentem disto; a lei do mínimo esforço acaba por se impor a eles como aos outros³⁸⁸.

Desse modo, o ponto do teólogo-cientista Teilhard e do surrealista Breton coaduna-se com a lírica muriliana, pois a investigação do sagrado é, em suma, um desvelamento transcendente e humano, possível de coexistirem. De igual modo, Merquior capta o humanismo da poesia de Murilo, argumenta que o interesse pela temática bélica, que aparece nos títulos lançados nos anos de 1940, entre eles *As metamorfoses*, tangencia um prisma humanista e social. Tal consideração coloca à prova o pensamento de que haja um distanciamento do autor com essa seara: “Não menos que Drummond, Murilo exerceu para nós o lirismo da denúncia humanista da guerra, frequentemente alcançando o cerne social da desgraça.³⁸⁹”

Sem abdicar da categoria do humano, o “ofício geral da poesia” muriliana conserva a produção onírica, previne o “trabalho inútil” e traz a lume os sons que tangem o “universo-igreja”. Essa vasta celebração poética envolve insólitas e seres mágicos: os “peixes das águas primitivas”, as “enormes borboletas-fadas”, as musas “inspiradoras dos

³⁸⁶ Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/512494-nem-utopico-beat-nem-milenarista-entrevista-inedita-com-pierre-teillard-de-chardin>. Consulta em: 28 mai. 2019.

³⁸⁷ BRETON, André. Manifesto do surrealismo (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. revista e ampliada. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2009, p. 223.

³⁸⁸ Ibidem, p. 223.

³⁸⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema*, p. 74.

poetas”, a “dália gigante de mil braços” e o “Filho do homem”. As “formas e [os] elementos” convocados expressam uma orquestração imagética que se dilata ao longo do poema. Ao reconhecer que no espaço textual ocorre um verdadeiro sistema aglutinador de imagens que retêm variadas inspirações (cristã, mitológica e natureza divinizada), Fábio de Souza Andrade assinala que o poema “O rito geral” está sob a égide da “universalização”³⁹⁰.

Na terceira estrofe, o enunciador elucida de que forma se dá o funcionamento dessa orquestra sagrada no interior do poema: “Eu dialoguei com eles, / Aprendi a história de todos”. Por ir ao enalço de um rito geral, ou melhor, de um “ofício geral da poesia”, a comunicação torna-se primordial para se atingir uma espécie de comunhão eucarística entre esses territórios místicos. Como um verdadeiro domador de feras, o sujeito-poético controla e congrega esses universos sensíveis e, para isso, lança mão de um instrumental da poesia: a interlocução e a aprendizagem das cosmovisões. Em razão de sua convocação, tocando quiçá a flauta mágica, chega a ele, quase que hipnotizados, uma variedade de formas e de elementos e até mesmo um Jesus profanado: “Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas”.

Na espacialidade secular da poesia, o autor recria o acontecimento milagroso de Jesus caminhando sobre águas, episódio narrado nos Evangelhos de *Mateus* e de *João*. Em sua tradução poética do milagre, promove a paganização de Cristo, pois os ajustes no texto bíblico – fazê-lo dançar sobre as ondas – sustentam o ideal de que Jesus possui sangue grego e, conseqüentemente, encerra uma conduta alegre e dançante. A imagem bíblica antes sublime, embora fantasmática, de Jesus andando nas águas, em direção aos seus discípulos que estão na embarcação em alto mar, metamorfoseia-se em um registro dionisíaco³⁹¹. Em outras palavras, a aparição do Filho do homem que dança no ambiente aquático reflete, de certa forma, a epifania de Dioniso. Na tragédia euripídiana *As bacantes*, no prólogo que é dito por Dioniso, o deus anuncia a ritualística de seu culto,

³⁹⁰ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: Mendes, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 15.

³⁹¹ Em sua dissertação de mestrado, Orlando Bissacot Neto reitera o cruzamento entre o deus Dioniso e o cristianismo, especialmente na figura de Jesus, na obra muriliana: “Uma análise mais detida na mitologia grega e nos evangelhos revela ao menos três intersecções entre Dioniso e Cristo que talvez tenham contribuído para decisão de Murilo Mendes explorar sua porção dionisíaca: um deus que é fruto da união entre um mortal e uma mãe humana; uma divindade sujeita ao sofrimento; a ideia de um deus que compreende em si a ligação entre os homens e a eternidade.” (NETO, Orlando Bissacot. *O transcritão*: um diálogo poético entre Murilo Mendes e Nietzsche. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientador: Jorge Mattos Brito de Almeida, 2008, p. 78).

cuja linha mestra se assenta na conjunção entre dança e música, segundo se observa nos versos 20-26 e 47-54:

Na Grécia, por aqui me introduzi.
 Fundei meu rito em coros dançarinos:
 um deus-demônio, ao homem manifesto.
 À terra dos tebanos vim primeiro.
 A pele nébrida ajustei aos corpos
 Sobreululando, o tirso e o dardo de hera
 dei-lhes. [...]
 Por isso eu lhe indigito minha origem
 Divina, e a Tebas toda. Implanto aqui
 O rito, e os pés, alhures, logo movo
 Em minha epifania. Mas se em furor
 de hoplita a pólis planejar tirá-las
 do pico, eu lutarei, chefiando as loucas.
 Por isso, num mortal me transfiguro,
 a forma antiga em natureza humana³⁹².

Através do verso dionisiaco de Murilo, remonta-se a uma das célebres afirmativas que perfaz o volume *Assim falava Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche: “Eu não poderia crer num Deus, se ele não soubesse dançar.”³⁹³ Por mais contraditório que possa parecer, desvela-se uma ancoragem nietzscheana, pois a similitude presente nos textos sugere que o autor brasileiro tenha absorvido a declaração da personagem Zaratustra não somente no poema em questão, mas na coletânea *As metamorfoses*. Ora, se o Filho do homem se torna um dançarino no contato com as águas, Zaratustra transmuta-se durante sua descida à terra, depois de viver por dez anos em uma montanha. Em sua análise da simbólica de Nietzsche, Mário Ferreira dos Santos sublinha exatamente esse aspecto:

Zaratustra desce com um *bailarino*. A dança é símbolo dionisiaco do devir (vir-a-ser), da transformação das coisas. A ação do divino se manifesta pela atualização do ser ôntico (subsistente), que antes era apenas um pensamento do ser supremo, um *possível*, pois tudo quanto se dá, aqui e agora, *hic et nunc*, isto é, no tempo e no espaço (*cronotopicamente*, de *chronos*, tempo e *topos*, lugar, espaço) era uma possibilidade *no ser e do ser*. Sua atualização existencial é a criação. O possível torna-se devém, vem-a-ser *existente*, individualizado cronotopicamente, no mundo ctônico, terrestre³⁹⁴.

³⁹² EURIPÍDES. *As bacantes*. Tradução e introdução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 49-51.

³⁹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução e notas explicativas da simbólica nietzscheana de Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2008, p. 59 (Coleção Textos Filosóficos).

³⁹⁴ SANTOS, Mário Ferreira dos. Análise simbólica. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém, p. 25, grifo do autor.

A dança evocada por Nietzsche e Murilo focaliza uma dimensão metamórfica, que é subjacente ao ato de dançar que, como uma qualidade dionisiaca, contempla a criação, uma perpétua transitividade dos seres e dos corpos, conduzindo a uma “atualização” das possibilidades inventivas de existir. Apesar de ser “in-grato a Nietzsche pelo seu culto extremo da força, do mandarinato; pela sua incompreensão do cristianismo³⁹⁵”, conforme sustenta em seu retrato-relâmpago dedicado ao escritor alemão, ele reconhece, ao mesmo tempo, que o filósofo consegue “Renovar sua didáscalia sobre o espírito grego como ponto de partida da cultura, e sobre o espírito israelita como organizador da ação.³⁹⁶”. Mesmo diante da “in-gratidão”, não se suplanta o legado nietzscheano na lavra muriliana, pois, assim como o pensador, o poeta investe na assimilação do espírito grego e israelita para erguer sua dramaticidade.

Para além da vertente dionisiaca, inscreve-se no poema “O rito geral” outra manifestação tomada como sagrada, mas que não se representa cristã ou mesmo originária da natureza, trata-se do que se pode denominar de uma religiosidade pessoal. Na terceira estrofe, precisamente no terceiro verso, “E todos aprenderam minha história”, a personagem lírica inclui-se no processo comunicativo, pois, como portador de uma mitologia particular, compartilha suas histórias, ou melhor, seus mitos que são dispersados na terra, no mar e no céu: “Que levaram para o outro lado da terra, / Para o fundo do mar e o céu.” Essa dispersão pode ser relacionada a um dos sentidos etimológicos do vocábulo religião, o *religare*. Graças à poesia – o rito geral –, o indivíduo se (re) liga à coletividade. A estrofe dística final retoma novamente o *religare*, pois existe a convergência da porção sagrada do indivíduo, a “poesia pessoal” (a mitopoese pessoal), com a mitopoese coletiva, o “mundo público”. Compondo um par antitético, esta estrofe mínima propaga a imagem de uma “poesia pessoal” que, difusa no cosmos, religa-se ao “mundo público”. Afinal, todas as instâncias são coletivas.

Cumpramos recuperar, para fins interpretativos, o nome de batismo dado ao poema “O rito geral”. Na edição *princeps* da obra, emprega-se o título “Remover nuvem”, que tem vigência até o lançamento de *Poesias*, em 1959, momento em que o autor faz uma série de modificações em seus volumes publicados, sobretudo n’*As metamorfoses*.

³⁹⁵ MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago – 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1210.

³⁹⁶ Ibidem, p. 1210.

Luciana Stegagno Picchio realça o caráter “variacionista” do livro em seu texto “Notas e variantes”:

[...] na edição das *Poesias* da José Olympio de 1959, onde aparecem já registradas as mais significativas variantes que separa o vate modernista dos anos quarenta do poeta contemporâneo dos ‘restauradores da linguagem’, vindos depois da chamada Geração de 1945. O amor de MM para este seu livro das ‘mudanças’ (e a alusão camoniana é evidente), é revelado pelas muitas correções que ele continuou a fazer em Roma no seu exemplar da edição de 1959 [...] ³⁹⁷

“Remover nuvem” guarda uma ideia-ação, um objetivo a ser cumprido, certamente pelo poeta, responsável por trazer visibilidade ante a instalação da nebulosidade na atmosfera poética. Em outras palavras, o artista tem habilitação para manipular matérias informes como a nuvem, inclusive é uma das obsessões de Murilo que irrompe n’*As metamorfoses*. Ao longo da coletânea, a nuvem não se comporta unicamente como nuvem, isto é, como um “aglomerado de gotas diminutas de água ou de cristais de gelo em suspensão no ar, e que dão origem às chuvas³⁹⁸”, mas se configura como uma das principais unidades imagéticas do livro, pois se encontra em ininterrupto estado metamórfico. Paul Valéry, em livro dedicado ao pintor francês Edgar Degas, deslinda a necessidade de os artistas estudarem as “coisas informes” a fim de expandirem seus territórios pessoais de criação e de sentidos. A nuvem, nessa perspectiva valeryana, representa uma dessas formas informes:

Assim como o pensador tenta se defender das *palavras* e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, do mesmo modo o artista pode, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma *singular*, tentar encontrar sua própria singularidade e o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer³⁹⁹.

Ao ocupar-se do informe, o poeta juiz-forano alarga sua criatividade e amplia suas soluções composicionais; a imagem por ele conquistada é corolária desse empreendimento: “E, de fato, as *formas informes* não deixam outra lembrança senão a de

³⁹⁷ PICCHIO, Luciana Stegagno. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1653.

³⁹⁸ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2009.

³⁹⁹ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosas Naify, 2012, p. 80, grifo do autor.

uma possibilidade...⁴⁰⁰”. A leitura dos poemas da coletânea *As metamorfoses* representa o ato de remover nuvens, pois há um movimento contínuo de transporte semântico. Reiteradamente, as coisas, sejam elas informes ou não, estão mudando de lugar. A nuvem muriliana, no caso, é um dos elementos que melhor performatiza essa operação, porque carrega uma miríade de possibilidades, assumindo diferentes postos de significação, ora desponta com atribuições vitais do universo feminino “Nuvem prenhe de fantasmas⁴⁰¹” (do poema “A janela”), ora como um ramalhete “Um buquê de nuvens⁴⁰²” (do poema “A liberdade”).

Fábio de Souza Andrade, em prefácio ao livro, chama também atenção à ubiquidade da nuvem n’*As metamorfoses*. De acordo com o crítico, a relação do poeta com o onírico, que se estende ao surrealismo, propicia essa notoriedade obtida pela figura: “No livro, a onipresença da nuvem, figuração do sonho em forma natural, corresponde a uma multiplicação de pianos soltos pela planície, estátuas animadas, revestindo de naturalidade criações do engenho e esforço construtivo humanos⁴⁰³”.

De todo modo, na titulação “Remover nuvem” pouco se preserva da imagem da poesia como espaço que congrega diferentes dimensões sagradas, o que talvez tenha motivado a alteração. No entanto, fazendo um trocadilho, a modificação não “remove” a ênfase que a nuvem engendra no decurso da obra; ao contrário, o autor mantém duas peças poéticas que a subscrevem em seus títulos, na primeira parte da obra e na segunda, respectivamente: “Nuvem” e “Uma nuvem”. Aliás, este último poema faz menção a um conjunto de pinturas de El Greco (1541-1614), patronímico de Domenikus Theotokopoulos, que tematiza o episódio bíblico da Anunciação de Cristo, narrado no Evangelho de *Lucas*. Nas telas de El Greco que se valem de tal expediente temático, um dos elementos compositivos é a nuvem.

Quem poderia pintar esta nuvem?
Só mesmo Domenico Teotocopuli
Mergulhando seu pincel no caos,
Ao sopro da sua estranha lucidez.

A nuvem d’agora trazia no seu bojo
O choque violento de dois mundos,
Trazia o dragão e a Virgem,
Trazia as Erinias descabeladas

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 79, grifo nosso.

⁴⁰¹ MENDES, Murilo. A janela. In: _____. *As metamorfoses*, p. 12.

⁴⁰² Idem. A liberdade. In: _____. *As metamorfoses*, p. 68.

⁴⁰³ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 14.

E o levantar das colunas de púrpura.
Era o sinistro avanço da tempestade
E o pensamento marchando numa noite de insônia.

A nuvem densa e absurda se desfez.
Fiquei só, enrolado em outra nuvem eterna⁴⁰⁴.

Funcionando de modo similar à écfrase, “Uma nuvem” encerra a descrição pictórica de “Anunciação”, um tema cristão bastante representado nas artes plásticas. Murilo Mendes opta pelo trabalho do pintor de origem grega, El Greco, fixando seu olhar e sua escrita em direção à nuvem: “Quem poderia pintar esta nuvem? / Só mesmo Domenico Teotocopuli”. Em geral, nos quadros a óleo de El Greco⁴⁰⁵, o espectador depara-se com a seguinte cena: o anjo Gabriel, suspenso no ar sobre uma nuvem, anuncia à Virgem Maria que, dentre as mulheres, ela foi escolhida para gerar o Filho de Deus. No tocante à nuvem, pode-se compreendê-la como metáfora da anunciação divina que ganha monta por estar literalmente aos pés de outro mensageiro divino, o anjo. Nessa direção, o *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, de Manfred Lurker, registra, entre as acepções do verbete nuvem, a ocorrência de uma intermediação entre os homens e Deus: “Aparecem como mensageiras religiosas de benção e maldição. [...] se tornam sinal visível da presença de Deus.”⁴⁰⁶

A “Anunciação” de El Greco congela um movimento que está *in media res*, produzindo uma imagem extática se efetua pelas mãos do pintor. Ao inserir a nuvem em seus poemas, Murilo potencializa a produção desse tipo de imagem dançante, pois a nuvem não reflete unicamente o religioso, ou mesmo o onírico: o que ela precipita, em suma, é a emergência de movimento. Apresentando uma perspectiva equivalente à de Fábio de Souza Andrade, Gaston Bachelard também aprecia as nuvens como “‘objetos poéticos’ mais oníricos⁴⁰⁷”, mas faz um acréscimo em sua análise, vinculando-as ao domínio aéreo e dinâmico. Segundo o filósofo, as nuvens, ao lado de outras formas, são “indutor[a]s de movimento⁴⁰⁸”:

⁴⁰⁴ MENDES, Murilo. Uma nuvem. In: _____. *As metamorfoses*, p. 123.

⁴⁰⁵ Uma das telas de El Greco que compõe a série “Anunciação” localiza-se no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/anunciacao>. Consulta em: 5 jun. 2019.

⁴⁰⁶ LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. 2. ed. Tradução João Rezende da Costa. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2006, p. 163 (Série Dicionários).

⁴⁰⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 189 (Tópicos).

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 194.

A nuvem, movimento vagaroso e redondo, movimento branco, movimento que se escoia sem rumor, acorda em nós uma vida de imaginação mole, redonda, descorada, silenciosa, flocosa... em sua embriaguez dinâmica, a imaginação usa da nuvem como de um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade. Com o tempo, nada pode resistir ao convite à viagem das nuvens que pacientemente passam e repassam, bem alto, no céu azul. Parece ao sonhador que a nuvem pode transportar tudo: a mágoa, o metal e o grito⁴⁰⁹.

Em “Uma nuvem”, nota-se que este elemento poético assume o transporte das coisas, tal como aponta o escritor francês. A partir da terceira estrofe do poema, o enunciador elenca a reunião de objetos heteróclitos que forma a carga nuviosa que ascende: “A nuvem d’agora trazia no seu bojo/ O choque violento de dois mundos, / Trazia o dragão e a Virgem,/ Trazia as Erínias descabeladas/ E o levantar das colunas de púrpura. / Era o sinistro avanço da tempestade/ E o pensamento marchando numa noite de insônia.” Essa capacidade encantatória e onírica que as nuvens possuem de servir como sustentáculo – não somente da natureza, mas da poesia – apregoa o sentido de movimento que elas performatizam. Em concordância com Bachelard, as nuvens delineiam um “devir poético⁴¹⁰”.

No dístico de fechamento do poema, emerge o “manto mágico⁴¹¹”, outra figura que circunda o imaginário aéreo e extático da nuvem: “A nuvem densa e absurda se desfez. Fiquei só, enrolado em outra nuvem eterna.” A cobertura nuviosa é também interpretada por Bachelard no ensaio; o filósofo a vê como índice dessa imagística ascendente, relacionada à capacidade de voar:

[...] é a nuvem que transporta como um manto enrolado ao redor da cintura, como um manto que logo é uma asa, uma asa de águia. Tudo participa ao mesmo tempo do voo, num conglomerado de imagens áreas, num feixe de forças voantes. Uma literatura que fizesse passar as imagens antes das ideias nos daria tempo para viver tão grandes metamorfoses. Tal é o encantamento ativo!⁴¹²

A potencialidade metamórfica da nuvem e de determinados textos literários, como os do autor juiz-forano, condiz com a proliferação imagética que se desdobra nesses suportes poéticos. Ao optar pela profusão de imagens e não de ideias, Murilo constrói um mundo simbólico. Mesmo no poema intitulado “Ideia fortíssima”, de *As metamorfoses*, não se consegue erguer nenhuma ideia forte. Trata-se, na verdade, de mais uma

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 194-195.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 194.

⁴¹¹ Ibidem, p. 199.

⁴¹² Ibidem, p. 200.

construção imagética em torno de “uma mulher, mais densa que uma forma⁴¹³” que provoca uma série de reações físicas e psicológicas ao enunciador-lírico. Nos últimos versos da composição, assume-se a falácia de que seja praticável verticalizar uma ideia, visto que todas se submetem a uma que é maior, a de Deus: “Uma ideia que verruma todos os poros do meu corpo/ E só não se torna o grande cáustico/ Porque é um alívio diante da ideia muito mais forte e violenta de Deus.⁴¹⁴”

Por se desobrigar do mundo discursivo, sua obra provoca uma recusa, pois exige de antemão um árduo trabalho intelectual do leitor. Em artigo publicado no jornal carioca *A Manhã*, em 22 de julho de 1943, Roberto Alvim Corrêa, ao analisar especialmente o conjunto de poemas “Véu do tempo” – considerado até aquele momento como projeto de livro inédito do autor –, identifica que a linguagem poética que ali se instaura tem como base as imagens e, por isso, uma resistência tende a se estabelecer por parte do leitor:

Murilo Mendes é um poeta de acesso alcantilado, um poeta, cosmicamente místico e que se expressa quase exclusivamente com imagens, por constituir a imagem, quando nova e justa, uma associação inédita entre as coisas, a qual permite essa re-descoberta do mundo que é afinal a poesia. Mas não sendo essa associação a que prevemos, começa por encontrar em nós certa resistência. A tendência natural é ir ao mais fácil. E poesia é reação contra o fácil e, portanto, contra a preguiça e o hábito. Por isso, educadora a seu modo, incita o leitor de poemas a se tornar cúmplice do que lê⁴¹⁵.

Mais além de “O rito geral”, outras composições n’ *As metamorfoses* apresentam a própria poesia como fatura. Na segunda parte do livro – considerada como o conjunto “dos melhores [poemas] do autor⁴¹⁶” por Roberto Alvim Corrêa, embora não sejam os “mais fáceis de entender⁴¹⁷” –, encontra-se “Novíssimo Orfeu”. Configurando-se como paradigmática dessa condução poética, a peça pode ser examinada como uma arte poética muriliana, um canto órfico, com acentos dionisiacos, que circunscreve o isolamento do poeta no que tange ao alegórico e à tradição literária:

⁴¹³ MENDES, Murilo. Ideia fortíssima. In: _____. *As metamorfoses*, p. 17.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 17.

⁴¹⁵ CORRÊA, Roberto Alvim. Poesia. *A Manhã*, 22 jul. 1943, p. 3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consulta em: 4 abr. 2019. O artigo também integra o livro do autor: *Anteu e a crítica: ensaios literários*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948, p. 16.

⁴¹⁶ Idem. Murilo Mendes. In: _____. *Anteu e a crítica: ensaios literários*, p. 15.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 16.

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 quer⁴¹⁸.

Mantendo-se afastado da melopeia tradicional, o poeta-aedo fica estranhado com a sonoridade advinda do discurso alegórico (“O mundo alegórico se esvai”) e da tradição da poesia (“A estrela azul familiar/ Vira as costas, foi embora...”). Ele assimila, no entanto, o canto do artista liberto das convenções da gramática poética; a única ordenação a que ele obedece e ouve é a da própria poesia. Materializada como entidade, que se entrevê pelo uso do “p” maiúsculo, a Poesia realiza seu chamamento (“Vou onde a Poesia me chama”) e oferece um direcionamento (“A Poesia sopra onde quer”). Tal como o herói Orfeu que transgride “o tabu das direções⁴¹⁹”, ao olhar para trás no mundo subterrâneo, Murilo subverte as prescrições literárias, porque “ousou olhar o invisível⁴²⁰”, assim como a personagem mitológica. Ou seja, por confrontar os pressupostos da literatura e se atirar em uma jornada poética que tem como instrumento bussolar a imagem, o poeta adentra territórios de toda sorte, independentemente de serem topografias do real ou do irreal.

Sobre a perspectiva antialegórica da poesia muriliana, Merquior em estudo sobre *As metamorfoses*, “Murilo Mendes ou a poética do visionário”, volta-se para a problemática. O crítico estabelece uma diferenciação entre literatura fantástica e visionária, esta última cultivada por Murilo. Enquanto a literatura fantástica “se funda no uso de um estilo alegórico⁴²¹”, a visionária “encarna num estilo de natureza preferencialmente simbólica⁴²²”. Aliás, é preciso destacar que o poeta escreve para o

⁴¹⁸ MENDES, Murilo. Novíssimo Orfeu. In: _____. *As metamorfoses*, p. 109.

⁴¹⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1988, p. 144, volume II.

⁴²⁰ Ibidem, p. 147.

⁴²¹ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, p. 79.

⁴²² Ibidem, p. 79.

referido livro o poema “O visionário”, composição que desnuda uma ambiguidade interessante.

Embora “O visionário” apresente uma certa regularidade métrica – “em vinte e quatro versos, onze são decassílabos sáficos (acentuados na 4.^a, 8.^a e 10.^a)⁴²³” –, bem como uma construção estrófica baseada em cinco quadras, instala-se na paisagem poética um aspecto distorcido que parece trair a tentativa regularizadora do ritmo. A quadra de abertura, marcadamente iluminada, solar, angelical e erótica, sucumbe nas estrofes subsequentes, dando lugar a uma tensa e reversível convivência com o notívago, o fantasmático, a maldade, a morte. Afinal de contas, no mundo do visionário não há fixidade alguma, o expediente que se concretiza na última estrofe é exemplar desse traço orientado para o devir, não é a mesma claridade, nem os mesmos anjos e praça antes anunciada. As duas quadras (de abertura e de fechamento) estão em estado de traição:

Eu vi os anjos nas cidades claras,
Nas brancas praças do país do sol.
Eu vi os anjos no meio-dia intenso,
Na nuvem indecisa e na onda sensual.

[...]

À luz do dia foi que eu vi fantasmas,
Nas vastas praças do país do amor,
E também anjos no meio-dia intenso,
Que me consolam da visão do mal⁴²⁴.

No decorrer d’*As metamorfoses*, observa-se que a tarefa do poeta se assenta na apreensão do mundo simbólico que não se disponibiliza de antemão ao leitor, está totalmente aberto. O contrário sucede no mundo fantástico; como a representação do maravilhoso já está dada previamente, tudo é “homogeneamente extraordinário⁴²⁵”, ou seja, não há espaço para a dúvida. O aspecto transitivo prevalece no simbólico, porque o movimento não está em repouso, encontra-se em pleno vigor:

[...] no plano do visionário o mundo é, diversamente, um *universo misto*. Misto ou híbrido, no universo visionário convivem insólito e o natural, o maravilhoso e o vulgar. O plano do visionário é eminentemente transitivo: nele, o espantoso irrompe e desaparece com a mesma naturalidade. Seu ingresso abrupto, e sua não menos brusca reconversão ao natural, são fenômenos frequentes numa esfera em

⁴²³ Ibidem, p. 75.

⁴²⁴ MENDES, Murilo. O visionário. In: _____. *As metamorfoses*, p. 38.

⁴²⁵ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, p. 78.

permanente *processo*. Em oposição ao estático do fantástico, o mundo visionário é vivamente dinâmico⁴²⁶.

Fazendo jus ao plano visionário, o título de “Novíssimo Orfeu” sensibiliza dois domínios místicos, o cristão e o pagão. A palavra “novíssimo”, além de determinar o superlativo de novo, faz menção a uma doutrina católica que disserta sobre o final dos tempos. Na escatologia católica, denomina-se novíssimos cinco acontecimentos individuais e finais que envolvem o destino humano: a morte, o juízo particular, o purgatório, o céu e o inferno⁴²⁷. Para formulação desses princípios, os sacerdotes se inspiram no livro bíblico *Eclesiástico de Sirac*, pertencente ao cânon do catolicismo.

Notabiliza-se na poesia muriliana, mais uma vez, a operação de profanar a doutrina cristã. Ao mesclar dois ritmos diferentes, ou melhor, duas visões de mundo, o autor efetua o cruzamento de duas formas de religiosidade, consentindo, assim, que na escatologia cristã reside pontos de contato com a mitologia greco-latina. Essa conexão pode ser vislumbrada na já mencionada mitopoesia de Orfeu, que fora remontada por Ovídio nas *Metamorfoses*, no “Livro X” da epopeia. O autor latino narra a visita do herói ao inferno, espaço que remete ao da danação perpétua – o inferno –, um dos novíssimos católicos. Na tentativa de recuperar a esposa Eurídice, que morre prematuramente após ter pisado em uma serpente venenosa, Orfeu faz uma súplica, em forma de poema cantado, às portas de Tênaros, uma das entradas de Averno, mundo subterrâneo da morte, em outros termos, o inferno mitológico, conforme aludem os versos 15-26:

Fazendo vibrar as cordas para acompanhar o poema,
cantou assim: ‘Senhor do mundo subterrâneo
a que todos quantos nascemos mortais vimos dar,
se for possível e consentirdes que, deixando os rodeios
de um discurso mentiroso, eu diga a verdade, não desci até aqui
para contemplar o tenebroso Tártaro, nem para amarrar
as três gargantas eriçadas de cobras do monstro, o filho da Medusa.
É razão desta viagem a minha mulher, em quem, ao ser pisada,
uma víbora inoculou veneno, roubando-lhe os verdes anos.
Pensei poder suportar, e não dizer que não o tenha tentado⁴²⁸.

Somente um aedo, e é exatamente isso que Orfeu representa, poderia lançar mão de um poema cantado para convencer o casal de deuses, Hades e Perséfone, que habitam o mundo subterrâneo da morte, Érebo, a devolverem sua amada Eurídice. Apesar de

⁴²⁶ Ibidem, p. 78-79, grifo do autor.

⁴²⁷ Essa reflexão é resultado da interlocução permanente com o teólogo Ricardo Aurélio Madeira Marinho.

⁴²⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 527-529.

malograda a restituição da esposa, pela desobediência do próprio cantador, reitera-se que, mesmo trágica, a aventura órfica apenas se efetiva em razão da conjunção música e poesia que atravessa a história do herói. Nas palavras do mitógrafo Junito de Souza Brandão:

De qualquer forma, Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi o verdadeiro criador da ‘teologia’ pagã. Tangia a lira e a cítara, sendo que passava por ser inventor desta última ou, ao menos, quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às Nove Musas. Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade⁴²⁹.

Se no mitologema de Orfeu subjazem a poesia e o canto, em “Novíssimo Orfeu” revela-se igualmente a arte poética de Murilo Mendes, os princípios criativos que fundamentam sua poesia. Enquanto o aedo arcaico desce aos infernos para reescrever sua história de amor, o poeta transfigura-se em biógrafo de sua narrativa pessoal, uma escritura de amor que se perfaz modelar e iluminante: “O amor é minha biografia, / Texto de argila e fogo.”

Além de ter no horizonte o sentimento amoroso na articulação composicional, comparece no poema uma tendência combativa, própria da personagem mitológica que não aceita as linhas conclusivas de sua história e, por isso, confronta o divino com o poder encantatório do seu poema cantado e tocado. Assim, em razão do componente órfico, que tem presença constante na lavra do autor, conjectura-se que Murilo confronta as normas e as diretrizes estabelecidas na literatura para iniciar o concerto do mundo, também pelo encanto de sua linguagem poética. Vale recordar que no “Livro segundo” d’*As metamorfoses* situa-se mais um poema que evoca explicitamente o mito órfico, cujo título é simplesmente “Orfeu”. Sendo duas peças complementares, nota-se que em “Orfeu” também se imprime uma arte poética e, como efeito, instala a entidade poesia, escrita com “p” maiúsculo:

O sino volta de longe,
Desperta a ronda infantil.

Os homens-enigmas passam,
Não reconhecem ninguém.
O mundo muitas vezes
É tão pouco sobrenatural.

⁴²⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, p. 141.

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 só⁴³⁰.

No penúltimo terceto, nota-se que a poesia-entidade cumpre uma função civilizatória, pois “apesar dos fuzis”, mesmo em decorrência da guerra e do humano que a organiza, a “Poesia futura” é construída pelo empenho do poeta. O último terceto traz a lume o movimento planetário que, sendo análogo ao escritural, instaura a imagem do concerto do cosmos, similarmente construído como no outro poema órfico. Do mesmo modo que os planetas completam as suas rotações – a exemplo do cometa Halley e a sua passagem periódica –, a poesia se realiza. O penúltimo verso do poema faz alusão ao dinamismo presente na imagem de uma pessoa indefinida, “alguém”, que regressa para o céu para dar início novamente à passagem do caos ao cosmos. O verso derradeiro, então, enlaça a dimensão cosmogônica como representação do movimento mor, pois todas as coreografias, planetárias ou poéticas, vão em direção ao único ordenamento que interessa, isto é, o do universo: “O universo é um só.”

Há outros poemas “novíssimos” na lavra do autor juiz-forano, que recuperam o uso do superlativo: “Novíssimo Jacob” e “Novíssimo Job”, pertencentes à coletânea *Tempo e eternidade* (1935) – composição em coautoria com Jorge de Lima –, e “Novíssimo Prometeu”, de *O visionário* (1941). Nessas composições, como mencionado, há uma dupla articulação semântica que estabelece tanto o advento de uma nova figuração poética como faz remissão à doutrina escatológica.

Em relação aos novíssimos de *Tempo e eternidade*, contempla-se a manutenção de uma enunciação cristã, pois o livro se orienta pelo ritmo da religiosidade católica de seus autores, os quais sistematizam uma espécie de cruzada moderna com o objetivo de fundar a restauração da poesia em Cristo. Frente a isso, é plausível afirmar que esses dois novíssimos conservam o âmbito sacro, haja vista que, por serem personagens bíblicas do *Antigo Testamento* (Jacó e Jó), mobilizam em suas mitografias a equidade dos dogmas da lei antiga. Concernente ao “Novíssimo Prometeu”, ocorre um processo análogo ao do

⁴³⁰ Mendes, Murilo. Orfeu. In: _____. *As metamorfoses*, p. 71.

“Novíssimo Orfeu”, já que a mitopoeia prometeica se aproxima da escatologia supracitada. A personagem, depois de cometer a *hybris*⁴³¹ de roubar o fogo, princípio restrito à divindade, deve expiar a falta cometida que, por sua vez, atrela-se à noção do purgatório católico, um entre-lugar que se coloca no limiar entre o céu e o inferno, cujo caráter é punitivista. Na epopeia cosmogônica de Hesíodo, precisamente nos versos 520-528, detecta o destino desse “novíssimo profanado”:

este destino o sábio Zeus atribui-lhe.
E prendeu com infrágeis peias Prometeu astuciador,
cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna,
e sobre ele incitou uma águia de longas asas,
ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite
todo igual o comera de dia a ave de longas asas.
O filho de Acmena de belos tornozelos valente
Heracles matou-a, da maligna doença defendeu
o filho de Jápeto e libertou-o dos tormentos,
[...]⁴³²

De maneira similar ao purgatório dos católicos, Prometeu purga sua dívida com Zeus durante um determinado tempo, visto que Heracles posteriormente o libertará. A condenação impetrada pelo deus Olimpo a Prometeu é aprisioná-lo em uma coluna e permitir que seu fígado imortal seja disponibilizado como alimento para uma águia de longas asas que o devora todos os dias. Tendo o órgão a capacidade de renascer todas às noites, o sofrimento torna-se perpétuo. Em “Novíssimo Orfeu”, o poeta funde os dois personagens míticos, a ponto de introduzir uma releitura da mitopoeia de Prometeu no seu poema órfico, conforme se verifica no primeiro terceto: “Aves contemporâneas/ largam do meu peito/ Levando recado aos homens.” Na reatualização muriliana do mito

⁴³¹ O vocábulo grego *hybris* é designado nesta tese como “excesso”, consoante tradução operada por Mary de Lafer no poema épico *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo: “Por outro lado, *Hybris* se define por ausência de *Dike* e traz inúmeros problemas ao tradutor, pois, mais complexa e menos limitada semanticamente, é violência provocada por paixão, ultraje, golpes desferidos por alguém, soberba etc. Assim, fica difícil ao tradutor defini-la como ‘Desmedida’, seguindo a tradição francesa, ou como ‘Violência’, conforme outras traduções; considero que além do prefixo *des* indicar, na maior parte de suas ocorrências, a negação, a carência, ‘desmedida’ não conota necessariamente violência, enfraquecendo e até desvirtuando seu sentido original. Lembremos ainda que a tradução alemã para *Hybris* é *Hochmut*, que se avizinha mais do sentido de ferir a ordem moral do todo ou, ainda, é soberba sem fundamento. Outras palavras se nos apresentam: insolência, soberba (latim *superbus*), orgulho, abuso, transgressão etc. Entretanto, todas estas palavras poderiam talvez servir em suas formas adjetivas, mas parecem inadequadas quando as encaramos como substantivos nomeando noções, já que todas sofreram uma especialização modernamente e conotam algo mais restrito do que a palavra grega. Assim, optamos pelo vocábulo ‘excesso’, que vem do latim *ex + cedere*, que significa ultrapassar, extravasar, sair para mais etc.” (LAFER, Mary de Camargo Neves. Os mitos: comentários. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 80-81 (Coleção Biblioteca Polén)).

⁴³² HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, p. 135.

prometeico, a punição do herói reverte-se. As aves contemporâneas não o punem mais com a mutilação do fígado, mas exercem uma função civilizatória, já que abandonam o peito desse Prometeu-órfico para se comunicar com os homens. Em outros termos, as aves contemporâneas transportam a poesia, que nada mais é do que o recado dado aos homens.

É importante frisar que na narrativa mítica de Prometeu evoca-se, na atitude da personagem, um pacto com os homens. Embora tenha sido punido por Zeus, a transgressão de seu ato o coloca ao lado dos homens por lhes oferecer mais do que o fogo, mas a luz, compreendida como símbolo da consciência humana. Em “Novíssimo Prometeu”, o autor afasta-se de um compromisso de arte poética, contudo se vislumbra no poema contornos de um manifesto amplo à rebeldia. Na primeira estrofe, notabiliza-se uma atitude hodierna e iconoclasta de Prometeu *à la manière* de Murilo:

Eu quis acender o espírito da vida,
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho,
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo,
Contra minhas três dimensões:⁴³³

Esse manifesto de rebeldia prometeica propõe refundar – “refundir meu próprio molde” –, com o fogo roubado dos deuses do Olimpo, todas as relações que permeiam o humano. O enunciador-lírico na ânsia de realizar esta reestruturação não poupa ninguém, nem Deus, nem o seu amor, nem a si mesmo. Nesse processo iluminativo, há um investimento contra si: “Depois contra mim mesmo, / Contra minhas três dimensões:”. O Prometeu aqui representado perde a tensão órfica esculpida em “Novíssimo Orfeu”, na medida em que impõe violentamente o exercício anticivilizatório a partir desse “contra tudo e todos”.

A respeito do tema de Prometeu na obra do poeta juiz-forano, Murilo Marcondes de Moura considera o aparecimento do mito como uma das obsessões poéticas do autor, que se inicia de maneira mais visível justamente no poema “Novíssimo Prometeu”, escrito no começo da sua trajetória literária, isto é, nos anos 1930. Na apropriação da

⁴³³ MENDES, Murilo. O visionário. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 237.

mitopoeia prometeica, o pesquisador detecta uma atitude imprevista e até ambígua por parte do poeta, já que “Prometeu é um herói civilizador, associado ao trabalho e ao progresso; [...] ele representa a emancipação do homem em relação à necessidade de qualquer transcendência.”⁴³⁴

Em detrimento dessas “aparentes contradições”⁴³⁵ que a personagem mitológica evoca quando associada à lírica muriliana, o estudioso decide interpretar o primeiro poema sobre o mito; nesta ação, levanta aspectos que podem amplificar a discussão aqui desenvolvida. Como representante da primeira “fase” do autor, a peça apresenta o tom carioca-brasileiro e o humor, traços constantes dos escritos que circunscrevem tal período. Nessa direção, vê-se uma peculiar semelhança entre os poemas “Novíssimo Prometeu” e “Mapa” (pertencente ao livro de estreia), uma vez que ambos impulsionam uma “negatividade anárquica”⁴³⁶. Embora seja plausível detectar uma contiguidade entre os poemas, salienta-se que em “Mapa” a dicção nacionalista está mais amainada se comparada a outras composições do volume, como examinado na primeira parte desta tese. No entanto, a postura insubordinada e revoltosa dos dois eu-líricos sugere um rico enlaçamento entre as duas propostas poéticas.

Dessa forma, consoante a sinalização do estudioso, é possível divisar o espírito prometeico em “Mapa”. A alma do prodigioso filho de Jápeto sobrevém em razão do mundo ressoar, em ritmo de samba, na cabeça do poeta (“O mundo samba na minha cabeça.”⁴³⁷). O peso do mundo sambando provoca-lhe um delírio astucioso, enredando-o em uma cadeia metamórfica, visto que ele se apossa de várias almas, pensamentos e sentimentos em uma ubiquidade transgressora de quem ocupa o lugar divino:

[...]

tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma
[teoria, estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com os dois olhos andando,
sempre em transformação⁴³⁸.

⁴³⁴ MOURA, Murilo Marcondes de. *A poesia como totalidade*, p. 125.

⁴³⁵ Ibidem, p. 125.

⁴³⁶ Ibidem, p. 126.

⁴³⁷ MENDES, Murilo. Mapa. In: _____. *Poemas*, p. 66.

⁴³⁸ Ibidem, p. 66-67.

O espírito inconformista de Prometeu contamina, com efeito, essas duas composições murilianas. As imagens de inadaptação que repousam nos versos agregam-se à temática do herói mitológico por se tratar de “uma busca, que é negativa e rebelde em relação à ordem estabelecida, e um *limite* (a punição), que aparece entrelaçado à passagem do tempo.”⁴³⁹

A despeito de “Mapa” não se enveredar pelo campo da punição divina, encarregar-se, por outro lado, em demarcar também o tempo transcorrido como limite: “Sou presa do homem que fui há vinte anos passados,/ dos amores raros que tive,/ vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,”⁴⁴⁰. No mais, Murilo Marcondes de Moura explana em seu ensaio que a absorção do mito grego serve para ratificar a sua tese de que há na poesia muriliana uma ideia de totalidade assentada:

[...] o tema de Prometeu, nessa primeira fase do autor, consiste num impulso, digamos *erótico*, de afirmação da vida, que *necessita* efetuar uma operação muito familiar ao poeta: a de abstrair as referências espaço-temporais – uma operação *essencialista*, portanto, nos termos de Ismael Nery. O tema vincula-se, assim, ao desejo de totalidade do poeta, que o predispõe, como foi dito no início deste livro, a encarar a poesia como arte combinatória. Isto é, a poesia está orientada para apreender aquela totalidade, ou inversamente, esta é o resultado de uma ‘operação poética’⁴⁴¹.

De fato, as composições que compreendem “essa primeira fase do autor” possuem uma verdadeira vitalidade erótica, impressão também registrada pelos críticos que examinaram esse momento da sua produção literária. Mário de Andrade, em seu primeiro texto dedicado ao poeta, que sai no *Diário Nacional*, em 21 de dezembro de 1930, assinala a vivacidade do autor em *Poemas*. Como se viu, a instalação de Murilo no Rio de Janeiro acaba por transformá-lo em um poeta carioca, a resultar em uma “naturalidade artificial” na certidão do escritor. Ou melhor, identifica-se “uma determinação psicológica”⁴⁴² que se impõe à pena: “Murilo Mendes é um mineiro de origem. Mas ninguém mais carioca do que ele.”⁴⁴³

⁴³⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. *A poesia como totalidade*, p. 128-129, grifo do autor.

⁴⁴⁰ MENDES, Murilo. Mapa. In: _____. *Poemas*, p. 66.

⁴⁴¹ MOURA, Murilo Marcondes de. *A poesia como totalidade*, p. 129.

⁴⁴² ANDRADE, Mário de. Murilo Mendes. In: _____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 294.

⁴⁴³ Ibidem, p. 294.

A vivência do jovem Murilo no Rio o aproxima da imanência da vida, marcando-o com um “carioquismo irreduzível do homem⁴⁴⁴”. Em seus versos irrompem uma materialidade corpórea que corresponde à redescoberta do ritmo, sobretudo das expressões brasileiras, que passam a habitar o seu espaço poético, antes veementemente negadas, conforme se discorre na primeira parte deste trabalho. Desse modo, faz-se plausível a concepção do escritor paulista acerca da identidade carioca que o poeta mineiro começa a portar. O autor é carioca não por residir na cidade fluminense, mas porque existe uma implicação de ordem subjetiva na sua escritura. Sob o diapasão do carioquismo, a poesia muriliana reflete uma busca erótica e um desejo de embaralhamento dos elementos, dos objetos e das dimensões, vale repetir a passagem:

No geral ‘carioca’ é muito mais o estaduano que vai pra cidade do emprego. Aquele ar de farra sentimental que o Rio de Janeiro tem, faz o emigrante um ‘carioca’. O que é o carioca? Leiam Murilo Mendes. O prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor. [...] E aí o carioquismo de Murilo Mendes dá o melhor da originalidade dele, porque funde com o real, as coisas mais misteriosas, mais intelectualmente incompreensíveis, mais delicadamente vagas, por meio dum traço forte, bem rapaz desabusado mas família⁴⁴⁵.

Nos poemas murilianos que intentam “transcriar” a mitologia dos heróis Orfeu e Prometeu, comprometidos com a humanidade, sugere-se a existência de uma dinâmica de assimilação não só do antigo, mas também do moderno. Sobre esta última, vislumbra-se uma produtiva correspondência com Isadore Ducasse, cuja assinatura literária empregada é Conde de Lautréamont. Em razão de haver peças de Murilo a ele dedicadas ou referenciadas explicitamente, registra-se a importância do escritor franco-uruguaio para a poética do autor brasileiro, mas não só em relação a isso, como se verá posteriormente. No artigo “Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes”, Eliane Robert Moraes rastreia, como o próprio título diz, a indelével presença do precursor indireto do surrealismo nas obras murilianas:

A exemplo do que aconteceu na França – onde Lautréamont só se tornou realmente conhecido no século XX –, também no Brasil fica difícil falar da repercussão de sua voz antes do Modernismo. [...]

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 294.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 294-295.

Entre esses autores, ganha destaque a figura do poeta Murilo Mendes, que qualificou sua descoberta do surrealismo como ‘um *coup de foudre*’ [...] Apesar de católico, Mendes se entregou a essa liberdade de espírito proposta pelo movimento, na contramão da vertente hegemônica do modernismo brasileiro, mais preocupada em redefinir a identidade nacional a partir de novos parâmetros⁴⁴⁶.

De acordo com a pesquisadora, a figura de Lautréamont surge expressamente no poema “Homenagem a Jorge de Lima”, do volume *Parábola*⁴⁴⁷ (1959); duas vezes na coletânea *Poliedro* (1972): no texto “O Uruguai” ao relacionar o país sul-americano a um dos seus ilustres literatos, e no texto “Microdefinição do autor”, quando elenca o nome do escritor na longa lista daqueles de quem é grato⁴⁴⁸. Além dessas menções, incluem-se o retrato-relâmpago, da 2ª Série Roma (1994), “Lautréamont⁴⁴⁹”; e a *omaggi* “Lautréamont⁴⁵⁰”, do livro *Ipotesi* (1977).

Afora esses poemas identificados e analisados pela articulista, a pregnância de Lautréamont não se confina à citação direta, antes desemboca em outros títulos do poeta juiz-forano, especialmente naqueles escritos no decênio de 1930, em que o autor flerta com a problemática do “apagamento do ‘eu’⁴⁵¹”, imagem bastante recorrente na literatura ducassiana:

Semelhante desejo [apagamento do eu] encontra-se expresso na lírica de Murilo Mendes, inclusive em versos escritos bem antes de suas menções mais explícitas à obra de Lautréamont. Vale notar que tal problemática realmente ganha corpo nos livros publicados na década de 1930, sendo particularmente recorrente em poemas de *O visionário* (1930-1933), *A poesia em pânico* (1936-1937) e *As metamorfoses* (1938-1941)⁴⁵².

O esgarçamento do eu como temática compartilhada pelos dois autores está em consonância com o surgimento do novo eu-moderno que, sendo inconstante e ilimitado, desdobra-se em múltiplas metamorfoses. A dispersão do eu na literatura de Lautréamont aparelha-se à pluralidade de personas por ele convocadas. Senão bastasse o uso da

⁴⁴⁶ MORAES, Eliane Robert. Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 18, n. 1, 2009, p. 59-60.

⁴⁴⁷ MENDES, Murilo. Parábola. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 555 ([...] À mesa te sentaste com os cimeiros/ Dante, Luís Gongora, o Lusíada, / E Lautréamont, jovem sol negro/ Que inaugura nosso tempo.).

⁴⁴⁸ Idem. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 12.

⁴⁴⁹ Idem. Retratos-relâmpago – 2ª Série Roma. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1280-1281.

⁴⁵⁰ Idem. Ipotesi. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1529.

⁴⁵¹ MORAES, Eliane Robert. Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes, p. 63.

⁴⁵² Ibidem, p. 63.

máscara pelo emprego do pseudônimo, “inspirado no personagem homônimo criado por Eugène Sue em *Os mistérios de Paris*⁴⁵³”, o autor faz questão de se confundir com uma de suas criações, a personagem Maldoror, de *Les chants de Maldoror*. Sobre essa proliferação de vozes líricas, salienta Eliane Robert Mores:

Escusado dizer que, nos *Chants*, é impossível discernir o criador da criatura, sendo que cada qual remete a uma sucessão de desdobramentos. Recorde-se que a epopeia de Maldoror e às vezes narrada pelo suposto autor e outras pelo próprio herói, ele mesmo reduplicado em uma série de metamorfoses⁴⁵⁴.

Apesar de deixar circunscrito ao período da juventude a prática do pseudonimato, nos poemas que compreendem *As metamorfoses* implica-se uma pulsão incessante de transformação; não por acaso, portanto, o título adotado para o volume. Haroldo de Campos em um ensaio pontua a existência de um imperativo estético na lírica de Murilo, extraído de um aforismo escrito pelo próprio autor: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo⁴⁵⁵”. Significa dizer que o predomínio de uma vontade de nomeação do mundo, de conferir realidade às coisas na poesia muriliana, atrela-se a uma obsessão imagística que, por estar sob a égide do devir, busca incessantemente alcançar uma concretude. Essa viragem poética já se entrevê desde a obra publicada em 1944; o tradutor paulista, por sua vez, ressalta maior peso em tal exercício de passagem em *Poesia liberdade*, de 1947⁴⁵⁶.

No plano do visionário, Murilo conquista uma profusão de figurações do eu, já que ele escolhe habitar um espaço poético marcadamente “heterogêneo, campo de contrários, área mista, terreno onde coexistem diversos polos opostos em contínuo movimento e variadas posições.⁴⁵⁷” Nesse mundo misto, o autor dispensa a máscara literária, ou melhor, transfigura-se na própria máscara. Com essa atitude metamórfica, ele rompe com as fronteiras que delimitam a criação e o criador, fundindo-os, no interior do poema, de modo a provocar uma tensão pujante. Assim sendo, a zona alternativa que o ocultamento autoral pode oferecer torna-se menos expressiva quando se tem a opção de configurar a poética do visionário.

⁴⁵³ Ibidem, p. 63.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 63.

⁴⁵⁵ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 851.

⁴⁵⁶ De acordo com Haroldo de Campos: “Pode-se dizer que o itinerário do poeta, a culminar no *Tempo espanhol* de 1959, tem sido um longo empenho no sentido de transfundir essa posição teórica na prática de sua poesia. Dos livros anteriores de Murilo, o mais característico desse empenho é, a nosso ver, *Poesia liberdade*, lançado em 1947, compreendendo a seção que dá o título, de 1945, e uma segunda parte, ‘Ofício humano’, de 1943. (CAMPOS, Haroldo. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 2. reimp. da 4. ed. São Paulo: perspectiva, 2006, p. 65 (Debates; 247)).

⁴⁵⁷ MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, p. 82.

As composições arrançadas nessa perspectiva estão impregnadas por uma torrente simbólica de imagens que vão se sobrepondo, impossibilitando, dessa forma, qualquer tipo de determinação ou estabilização semântica. Afinal de contas, não são ideias cultivadas nos versos, mas um conjunto imagético orientado pela liberdade criadora do poeta. No poema “A liberdade”, não por acaso, difunde-se, especialmente em dois tercetos, o modo como o autor enfrenta, com autonomia, a entidade Poesia:

O espaço transforma-se a meu gosto,
É um navio, uma ópera, uma usina,
Ou então a remota Persépolis.

Admiro a ordem da anarquia eterna,
A nobreza dos elementos
E a grande castidade da Poesia⁴⁵⁸.

Em consequência desse caráter liberdoso e inaugural, que instaura “a grande castidade da Poesia”, apregoa-se ainda nos dias de hoje o rótulo de que a obra muriliana enseja um difícil acesso, conforme aponta Roberto Alvim Corrêa em texto de 1943. O sugestivo poema “A criação e o criador”, primeira peça que abre a parte “O véu do tempo”, é exemplar dessa dificuldade, inclusive no que diz respeito à fixação dos postos de criador e de criatura:

O poema obscuro dorme na pedra:

“Levanta-te, toma essência, corpo”.

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode os pés onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-se ao busto de Altair.
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ MENDES, Murilo. A liberdade. In: _____. *As metamorfoses*, p. 68.

⁴⁵⁹ Idem. A criação e o criador. In: _____. *As metamorfoses*, p. 61.

Ora, se a natureza do poema é transitiva, o rodopio ininterrupto do criador e da criatura acompanha essa dinâmica; as estrofes iniciais representam uma mostra paradigmática dessa coreografia, conforme delineia a interpretação. A primeira estrofe, formada por um único verso, designa qual a dimensão que aguarda o leitor do poema. Funcionando como porta de entrada, o verso escancara o mundo híbrido sinalizado por uma mistura humana e mineral, o qual é dado por um processo de antropomorfização do “poema obscuro” que toma emprestado a ação humana de dormir: “dorme na pedra”. A segunda estrofe, também constituída por um único verso, complementa a anterior, pois é uma resposta que parece trazer em seu bojo uma citação bíblica que, pelo que tudo indica, faz remissão ao episódio da ressuscitação de Lázaro, concebido como um cruzamento das esferas da morte e da vida.

O enredo do renascimento do homem de Betânia constitui um dos últimos milagres operados por Jesus Cristo, que, aliás, espelha a própria ressurreição dele, como um verdadeiro prenúncio. Em virtude do evento sagrado sucedido a Lázaro ser concebido pelas autoridades religiosas e pelos políticos da época como um ato conspiratório por parte de Cristo, acarreta-se um enorme desagravo que culmina, então, na sua morte e, posteriormente, no seu ressurgimento, no terceiro dia, dentre os mortos.

Ao longo do Capítulo 11, do Evangelho de *João*, narram-se os eventos que circunscrevem a enfermidade, a morte e a ressurreição da célebre personagem que o Filho do homem expressa grande afeto e amizade, conforme se verifica no decorrer do texto bíblico⁴⁶⁰. O milagre abarca o que se pode considerar como um tipo de metamorfose corpórea, pois o corpo morto, sepultado há quatro dias, em estado de putrefação e exalando mau cheiro, transforma-se em um corpo vivo, graças à interpelação divina do amigo Jesus. Os versículos que mais se aproximam da citação presente no poema podem ser considerados dois, os de número 43 e 44:

⁴³Tendo dito isso, gritou em alta voz: ‘Lázaro, vem para fora!’⁴⁴O morto saiu, com os pés e mãos enfaixados e com o rosto recoberto com um sudário. Jesus lhes disse: ‘Desatai-o e deixai-o ir embora’⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Assim como Jesus Cristo cultiva amizade e estima por Lázaro, Murilo registra em outros textos sua dedicação à figura bíblica. Além do já mencionado aforismo de número de 598 de *O discípulo de Emaús*, constam ainda os belos poemas “Lázaro” e a “A namorada de Lázaro”, ambos de *O visionário*.

⁴⁶¹ A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 2016.

Não obstante as diferenças, tanto o verso aspeado como os versículos guardam formas imperativas de apelação celestial ao homem que jazia morto. No que concerne à apropriação textual de Murilo – talvez seja um trecho de uma homilia católica que o poeta tenha escutado em algum momento de sua vida –, remonta-se, sem prejuízo de sentido, a uma situação de ressurreição. Todavia, a sentença escolhida pelo autor vem marcada pelos atributos da síntese e da poeticidade: “Levanta-te, toma essência e corpo”. Assim como no texto bíblico mencionado, localiza-se no verso aspeado um ordenamento divino que atribui novamente quais as condições necessárias para um ser vivente, isto é, a essência e o corpo. Além disso, comparece também no pequeno fragmento aspeado um interlocutor direto, um tu a quem se dirige a exortação. Em suma, para que houvesse a confirmação do milagre extraordinário, que é o prenúncio de um milagre ainda maior, Lázaro recebe a graça de uma nova alma e um novo corpo.

Nas duas estrofes examinadas, há o desdobramento de uma confluência semântica, pois ambas, a seu modo, exprimem o mundo híbrido e a criação. Manifestando uma reciprocidade, os versos constroem uma dupla metáfora: o poema indica um corpo e o corpo, um poema. A personificação emprestada ao “poema obscuro” também se vincula à condição de Lázaro. Isto porque no mesmo capítulo da história do renascimento, Jesus utiliza a imagem do sono, em uma perspectiva eufemística, para se referir à morte do amigo: “¹¹[...] Nosso amigo Lázaro dorme, mas vou despertá-lo.⁴⁶²” Em outros termos, o estado letárgico do adormecimento, compreendido como morte, impõe uma ação a ser executada pelo poeta e por Jesus, respectivamente: a escritura e a ressurreição. Escapa, então, uma similaridade entre o ato de escrever e o ato de ressuscitar.

Após ser erigido do sono profundo, o poema adquire autonomia, e as estrofes subsequentes revelam a mudança. O processo de corporificação é tão intenso que, mais uma vez, recorre-se ao recurso da personificação para fomentar a imagem de que a criatura supera o criador. Enquanto nas estrofes iniciais o poema está em uma condição potencial, isto é, configura-se como proto-poema adormecido; a partir da terceira estrofe, em razão da intervenção imperativa do poeta, a criação ganha tanta força que ultrapassa o seu criador. Na quarta estrofe, seguindo as ações do terceto anterior, continua livremente sua disparada, realizando estripulias insólitas: adentra na cidade, estabelece interlocução com o demônio, abraça Altair (estrela alfa da Constelação de Áquila), “Recebe contrastes do mundo inteiro, / Ouve a secreta sinfonia/ Em combinação com o

⁴⁶² Ibidem, p. 2015.

céu e os peixes.” Na estrofe derradeira, a criação metamorfoseia-se em uma besta fera que açoita o criador: “E agora é ele quem me persegue/ Ora branco, ora azul, ora negro, / É ele quem empunha o chicote”.

O poeta perde o controle da criação e dispende de uma dicção agônica que insinua um pedido de socorro, eis que surge o “verbo da noite”, o inconsciente que doma a besta fera que lhe açoitava. Em sua domesticação, a poesia retoma o seu lugar de origem, o ponto inicial, concebido na primeira linha poética. Em face disso, lança-se mão da imagem do pó (“Ao pó de onde proveio”), que nas *Escrituras Sagradas*, especificamente no livro de *Gênesis*, alude à criação do homem formado, de modo divino, a partir do elemento da terra.

“A criação e criador” reconstitui, de forma análoga, o desarranjo encenado por Lautréamont em seus *Cantos* em reação à instância do criador e da criatura fusionadas e embaralhadas no texto. O eu-lírico encarna, ao mesmo tempo, a figura do poeta e da testemunha ocular dos acontecimentos. Tendo uma posição privilegiada, ele vocaliza que, devido à criação estar sob o efeito da epifania e do êxtase, o domínio da poesia pertence ao imensurável. Ou retomando o verso primeiro e o derradeiro de “Novíssimo Orfeu”: “Vou onde a Poesia me chama. [...] A Poesia sopra onde quer.”

Em tempo, cumpre resgatar mais uma peça muriliana do livro que enseja um diálogo entre as instâncias de morte e de vida. Em “Fogo-fátuo”, também concernente à segunda parte do livro, recupera-se a imagem da decomposição, mas sem plasmar a desagregação do corpo e do odor fétido, conforme se concretiza em “A criação e o criador”, em virtude da evocação da personagem bíblica Lázaro. Prioriza-se, por outro lado, um caminho desviante ou, por que não dizer, uma “decomposição elevada”, conquistada por uma imagética pouco evidente, mas que se reporta igualmente ao estado de putrefação ao evocar um fenômeno denominado fogo-fátuo que implica a produção de “luz que aparece à noite, geralmente emanada de terrenos pantanosos ou de sepulturas, e que é atribuída à combustão de gases provenientes da decomposição de matérias orgânicas⁴⁶³”:

Fogo-fátuo que te desprendes
Não apenas dos cemitérios,
Também dos ossos dos vivos:

⁴⁶³ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*.

Fogo-fátuo aceso pelos ditadores,
 Fogo-fátuo errando pelo mundo,
 As lágrimas das viúvas e dos órfãos
 Um dia te apagarão,

Fogo-fátuo dos vivos⁴⁶⁴.

Percebe-se que há nessas três estrofes da composição uma reinvenção do fenômeno do fogo-fátuo, já que a decomposição iluminada no poema sucede ao corpo vivo (“Fogo-fátuo dos vivos”), em consequência das ações humanas que estão “errando pelo mundo”. Dito de outro modo, a visão rebaixada da deterioração corpórea sofre uma inversão no interior do poema, procedimento que poderia soar até sublime; contudo, ao se forjar a existência de um fogo-fátuo produzido nos “ossos dos vivos”, engendra-se um novo movimento decompositor que, a despeito da luminosidade, é “aceso pelos ditadores”. Logo, a decomposição dos corpos, ou melhor, o processo de transformação orgânica não se limita à morte.

Ao ultrapassar a limitação do verso, Murilo consegue abarcar um sentido mais cósmico para sua musicalidade. Em seu processo criativo, a faceta musical, por estar sob o domínio do “ritmo surrealista”, concorre para construir uma visão de mundo que se manifesta sobretudo pelo complexo imagístico orquestrado pela sua densa poesia, que oferece encadeamento necessário mesmo diante da dissonância. Tal relevância dada ao elemento rítmico está em interlocução indireta com Mário, pois o escritor paulista pressupõe que o cerne da composição das artes do tempo localiza-se no ritmo: “O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo⁴⁶⁵.” Longe de ser uma medida abstrata de tempo no poético, o ritmo vincula-se à elaboração de uma temporalidade concreta do homem, “uma atitude, um sentido e uma imagem do mundo, diferente e particular⁴⁶⁶”, como bem determina Octavio Paz.

Transfigurado em um aedo moderno, tal qual o Conde de Lautréamont com seus acordes dissonantes d’*Os cantos de Maldoror*, Murilo em posse de sua lírica desarmônica integra a poesia moderna brasileira. À primeira escuta, sua poesia desencadeia o desprezo

⁴⁶⁴ MENDES, Murilo. Fogo-fátuo. In: _____. *As metamorfoses*, p. 111.

⁴⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 39.

⁴⁶⁶ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 67

por uma sonoridade mais harmônica, no entanto é justamente essa característica que o torna moderno, conforme assevera Octavio Paz, no “Epílogo” de *O arco e a lira*: “A história da poesia moderna é a história de uma desmedida. Todos os seus grandes protagonistas, depois de desenhar um sinal breve e enigmático, se estatelaram contra a rocha. O astro negro de Lautréamont rege o destino dos nossos mais altos poetas.”⁴⁶⁷

Pertencente à linhagem do “astro negro de Lautréamont”, o poeta *d’As metamorfoses* não só confirma seu lugar na história da poesia moderna, como também oferece pistas sobre os itens que formam a sua biblioteca de Babel⁴⁶⁸. Apesar de construírem dicções próprias, os autores comungam em suas escrituras a *hýbris* que alcança distintos resultados em cada obra. No caso do poeta juiz-forano, o transbordamento encontra ancoragem na antitecnicidade poética – ligada ao comportamento revolucionário conquistado, em parte, pela apropriação surrealista –, que implica a desmusicalização do verso e a intensa profusão imagética que gera composições insólitas. Em relação a Lautréamont, o autor encarna o “emblema da rebeldia”⁴⁶⁹, tanto que a opção por ocultar o patronímico Isidore Ducasse, em razão do uso do pseudônimo, destina-se a criar outra identidade, mesmo que ficcional, para acomodar a máscara de um homem insubmisso a qualquer ordenamento, seja literário, político e social. O escritor franco-uruguaio morto aos 24 anos pratica a iconoclastia como *modus operandi*, ao mesmo tempo que consegue erguer um “monumento feito de escombros”⁴⁷⁰, mas com fortes colunas e vigas de sustentação. Segundo Claudio Willer em seu prefácio para *Os cantos de Maldoror*:

O prodigioso é sua verticalidade, uma coisa dessas sustentar-se, manter-se como conjunto, e ter caráter precursor. Deve-se à consistência, aliada à imaginação desenfreada e transbordante. Da concepção geral, passando pelos relatos e reflexões, até a matéria constitutiva, vocabulário e figuras de retórica, tudo, em seus detalhes está amarrado, costurado, ajustado à lógica do delírio e da negação⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 259.

⁴⁶⁸ Consta na biblioteca pessoal do poeta, preservada no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAMM-UFJF), dois títulos relacionados a Lautréamont: BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti, 1939; PLEYNET, Marcelin. *Lautréamont par lui-même*. Paris: Editions Du Seuil, 1967 (Ecrivains de Toujours).

⁴⁶⁹ WILLER, Claudio. Prefácio: o astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias, cartas, p. 13.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 45.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 45.

O tradutor e crítico identifica que graças à desmedida, que mescla os impulsos dionisíacos e apolíneos, o autor garante que sua escritura permaneça de pé. Em outras palavras, instala-se um verdadeiro paradoxo na poética de Lautréamont, já que a fuga da ordem não impede que se arvorem formas de sustentar essa “construção monstruosa e aberrante⁴⁷²” para impedir que suceda o desmoronamento. Uma das estratégias utilizadas para escorar esse mostrengo é o princípio metamórfico, uma das expressões da desmedida, ou melhor, do excesso ducasseano.

A pregnância metamórfica está no nome literário empregado por Isidore Ducasse e n’*Os cantos de Maldoror* e, no caso da obra, situa-se como mola propulsora, em vários níveis do relato ficcional, conforme elucida Willer. A metamorfose corresponde ao enunciador dos cantos que assume várias facetas (humanas, bestiais, informes), mas também atrela-se à perspectiva homossexual do autor, já que se ilumina a ideia de que as relações homoeróticas tratadas na literatura não precisam se restringir aos títulos fesceninos; qualquer texto, inclusive os cantos modernos, pode compreender a pederastia⁴⁷³.

Em seu livro que ataca o imaginário da figura humana, *O corpo impossível*, Eliane Robert Moraes explora as representações literárias da metamorfose suscitadas pelos surrealistas. Embora enfatize o corpo humano, a noção metamórfica articulada em seu trabalho coaduna-se, em certa medida, com a poética do visionário, concebida por Merquior, para examinar a lírica muriliana. Os dois ensaístas estão sob a égide surrealista, contudo a estudiosa não se atém apenas aos pressupostos bretonianos; ao contrário, incorpora os escritos de Georges Bataille que se inclinam, de modo muito mais radical, para a história da desfiguração do corpo, ressoando, nesse sentido, diretamente na literatura de Lautréamont:

Instaura-se uma atmosfera de inde-terminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definidos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses.

Essa evocação da origem está na base da sensibilidade surrealista, como se fosse possível reinventar o mundo a partir do grau zero no qual todos os elementos se encontrariam em constante transição. Esse empenho de atualizar uma era primordial em que as leis, biológicas e sociais, ainda não pesavam sobre a vida, restando uma total indiferença entre as coisas e os seres, já estava expressamente formulado por Lautréamont no

⁴⁷² Ibidem, p. 45.

⁴⁷³ Ibidem, p. 26-29.

início de um dos *Chants de Maldoror*: ‘É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto⁴⁷⁴’.

De maneira equivalente a Lautréamont, o poeta juiz-forano mobiliza o elemento metamórfico em sua lírica, característica que comumente se reconhece graças à expressão “conciliador de contrários⁴⁷⁵”, cunhada por Manuel Bandeira no poema “Saudação a Murilo Mendes”, para aludir ao universo antitético ou, por que não dizer, metamórfico. Embora bastante empregado na exegese muriliana, a atitude conciliatória, que prevê um apaziguamento, não se perfaz na poesia do autor, antes é justamente o seu oposto que se realiza. Talvez aí esteja, ao mesmo tempo, o furo de Bandeira e a difusa aproximação com os cantos de Isadore Ducasse. Quando o poeta avança na construção do mundo visionário nos poemas de *As metamorfoses*, orchestra-se uma imagística orientada para a pluralidade e, por conseguinte, para o devir. Ora, tratando-se de uma poética que não cessa de se transformar, por que haveria um aspecto pacificador?

Desse modo, apenas sugerindo a conduta desmedida do “astro negro”, Murilo reivindica a presença do movimento em sua obra, a ponto de fazer mover as cariátides, as estátuas greco-romana e os manequins. Consentâneo a essa ideia, Murilo Marcondes de Moura explana que o vocábulo metamorfose configura-se como “uma das palavras-chave da poética de Murilo Mendes, temperada nesse momento intermediário de sua trajetória pela interpenetração de ‘dança, música, poesia’⁴⁷⁶”. O estudioso compreende que a metamorfose engendra no livro uma intersecção entre a dança, a música e a poesia⁴⁷⁷, artes estas que possuem como ponto comum a mobilização do ritmo. Com efeito, há muitos poemas que ensaiam uma proximidade artística com a esfera musical, na medida em que pululam instrumentos musicais e objetos sonoros (clarins, pianos, sinos, sirenes de aviões, flautas, tambores, caixinhas de música, corneta, gramofones, pianolas, harpa, piano de cauda, oboés, clavicórdio, *klaxon*, trombeta, berimbau), formando uma verdadeira orquestra. Em razão de tal predominância, abre-se espaço consequentemente para o alastramento da dança no interior do conjunto poético:

⁴⁷⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*, p. 76.

⁴⁷⁵ BANDEIRA, Manuel. Opus 10. In: _____. *Estrela da vida inteira*, p. 196.

⁴⁷⁶ MOURA, Murilo Marcondes de. Posfácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*, p. 149.

⁴⁷⁷ As três palavras, em conjunto, formam o título de um dos poemas de *As metamorfoses*; na reedição de 1959, o poeta rebatiza a composição, optando por: “Duas mulheres”. Conjectura-se que tal escolha se baseia na recusa de uma referencialidade explícita.

Além dessa proximidade funcional com a música, a dança aparece contígua a alguns elementos recorrentes, todos de natureza cambiante, entre outros, ‘onda’, ‘sombra’, ‘vento’, e sobretudo ‘nuvem’ – a palavra de maior incidência em todo livro, presente em mais de um terço dos poemas, e em alguns deles de modo repetido. Arquétipo de todas as metamorfoses, a nuvem assume significados inumeráveis, associando-se a coisas, pessoas e instâncias muito heterogêneas [...] ⁴⁷⁸

A pertinência da dança na poética muriliana foi também focalizada em uma das notas da muriloscopia de Merquior. O ensaísta declara que a presença de Nijinski (1889-1950) na lavra do autor representa uma “experiência-símbolo”, tendo em vista que o bailarino é consagrado como o maior de sua geração e por concretizar também, em carne e osso, o chamamento poético de Murilo quando ele assiste na adolescência, após fugir do colégio interno, ao espetáculo dos Bailados Russos:

Nijinski, alma dançarina do século, encarnação da energia da modernidade, era uma experiência-símbolo para Murilo. A alma-armas (*Poliedro*) sela nele uma aliança vital com uma ativação coreográfica do ‘oriente’, com a vivência criadora de ‘horizontes portáteis’ sob a égide dos ... *pés participantes de Dionísio* ⁴⁷⁹.

O artista russo, de origem polonesa, colige em torno de si imagens que ressoam na lírica do poeta brasileiro, a saber: o erotismo, a “dança surrealista”, o rastro antigo, a liberdade criadora e o espírito *avant la lettre*. Murilo comunica a importância da estrela dos Balés Russos em sua “Microdefinição do autor”, texto que integra *Poliedro*, ao explicitar o primeiro “encontro” com o artista internacional: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] por ter visto Nijinski dançar ⁴⁸⁰”.

O conjunto imagético que cerca Nijinski não somente inspira o autor juiz-forano como o insere dentro de uma lógica dionisiaca. A primeira referência explícita a essa “energia da modernidade” se dá no poema “A volta do filho pródigo”, no “Livro primeiro” d’*As metamorfoses*. Nesta peça que será analisada posteriormente, o autor borra os limites do cristianismo ao introduzir o ritmo bacante na ritualística cristã. No que diz respeito ao apelo dionisiaco que se acomoda à figura do bailarino russo, seu corpo em cena e suas montagens coreográficas desvelam uma faceta erótica, mas também sagrada

⁴⁷⁸ MOURA, Murilo Marcondes de. Posfácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*, p. 152.

⁴⁷⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 20.

⁴⁸⁰ MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. In: _____. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 9.

da dança, as quais por serem demasiadamente escandalosas geram manifestações em prol da defesa da moral e dos bons costumes.

O intérprete carioca cita em sua muriloscopia uma parcela de um aforismo muriliano que merece ser evidenciado integralmente, justamente porque abarca a potência artística que o par Nijinski-Dioniso frutifica no texto do autor juiz-forano. Tal fragmento está situado também em *Poliedro*, especificamente no “Setor texto délfico”, dedicado a José Guilherme Merquior: “No umbráculo do sol vem a revolução (renovação) dançando. Os pés participantes de Dionísio.⁴⁸¹” Nessa máxima, é possível inferir a fusão de dois deuses, o deus moderno da dança e o deus greco-romano. No mesmo “Setor do texto délfico”, o poeta apresenta uma genealogia anacrônica para Nijinski, inserindo-o na linhagem dos seres divinos que habitaram Delfos: “E abandonei o colégio para assistir à dança de Nijinski recriador, recriado e binoculado. Ora, Nijinski seria possível sem Delfos?⁴⁸²”

É legítimo, portanto, a ponderação do componente dionisíaco na performance do dançarino russo, afinal, vale lembrar, a loucura, um dos espectros da divindade, compõe tanto seus movimentos como o seu ser, já que apresenta, ainda na juventude, um quadro clínico de distúrbios psicológicos que o afasta dos holofotes e o impossibilita de dançar no seu momento áureo. Diante de uma suposta esterilização coreográfica, o artista encontra na escritura de seus *Cahiers*, empreendida entre os anos de 1918-1919, o espaço para manifestar sua potencialidade poética e desnudar os fantasmas que habitam sua alma enferma.

No fabuloso balé *L'après midi d'un faune*, de 1912, Nijinski corporifica, no papel de bailarino principal, um fauno, criatura mítica – vertente romana do deus grego Pã –, divindade agreste, metade homem, metade animal, responsável por guardar rebanhos e pastores. Esse monstro selvagem geralmente acompanha, ao lado de bacantes, de silenos e de sátiros, o séquito de Baco. Por se tratar de um espetáculo coreográfico que nasce de uma verdadeira conjunção artística, que foge do modelo clássico, a composição foi considerada um verdadeiro marco na história da dança, segundo acentua Soraia Maria da Silva:

Vaslav Nijinsky criou novos padrões para a técnica do balé clássico com seus saltos e uma coreografia revolucionária como em *L'après midi d'un faune* (A tarde de um fauno), musicado por Debussy,

⁴⁸¹ Idem. *Poliedro*: Roma 1965/66, p. 141.

⁴⁸² Ibidem, p. 149.

figurinos de Leon Bakst e influência dos frisos gregos na composição do movimento. No caso de Nijinsky a dansintersemiotização dos frisos gregos se dá com mais ênfase nos níveis icônicos e indiciais, ou seja, estão mais evidentes as analogias resultantes de uma observação/transposição de aspectos da estrutura, da forma, composição e relações expressivas as quais remetem a um contexto histórico das informações estéticas de movimento do objeto ‘atuante’, na obra observada. Ou seja, o movimento resultante é mais mimético, preciso e determinado, podendo dar ênfase às formas mais estáticas. Nesse processo, o ‘atuante’, os frisos gregos observados por Nijinski são traduzidos para a dança como formas mais geométricas. Como no caso de *L’après midi d’un faune*, em que os membros são colocados paralelamente para dar uma aparência plana, mais próxima às posturas observadas nos vasos gregos⁴⁸³.

Na transcrição semiótica operada por Nijinski, denominada pela pesquisadora por “dansintersemiotização”, o bailarino se inspira no movimento presente no friso dos vasos gregos antigos, como se fosse possível verter, em termos coreográficos, a linguagem plástica estampada nas cerâmicas em um balé moderno. A retomada da arte grega pela via ceramista garante uma excepcionalidade à montagem criada pelo russo, afinal nessa emulação alcança-se uma “aparência plana”, já que os dançarinos se movimentam “paralelamente”, dando uma mirada geométrica à coreografia. Tal efeito obtido, por outro lado, gera um paradoxo intransponível, haja vista que a dança conquistada possui um caráter mais estático, uma coreografia sem movimento. Na comparação com a poesia de *As metamorfoses*, faz-se referência aos versos desmusicalizados de Murilo Mendes.

Desse modo, é justamente a capacidade em transcriar, a partir de outras artes, como também a paradoxalidade da linguagem coreográfica dos Balés Russos que torna a companhia dirigida por Serge Diaghilev uma realização surrealista; oferecendo, por extensão, ao seu principal bailarino a qualidade de ser “um grande precursor da atitude surrealista na arte do movimento⁴⁸⁴.” Para o início do século XX, apresentar uma peça dançante que tende à imobilidade revela que Nijinski⁴⁸⁵ seja portador de um proposta

⁴⁸³ SILVA, Soraia Maria da. O surrealismo e a dança. In: GUINSBURG, J; LEIRNER (Org.). *O surrealismo*, p. 416-417.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 416.

⁴⁸⁵ De acordo com Soraia Maria da Silva, a destinação do bailarino russo guarda a verve surrealista, devido ao quadro de loucura que o acomete durante o momento áureo de sua carreira nos Bailados Russos: “O destino de Nijinski também foi tragicamente surrealista em sua loucura clínica decretada ainda em plena juventude. A fronteira entre consciente e inconsciente foi sempre muito tênue no coreógrafo. Em uma última apresentação pública, realizada em Saint Moritz no hotel Souvretta House em 1918, conforme descrição de sua esposa Rômola Nijinsky, o coreógrafo realiza o seu casamento com Deus, em uma polêmica e impressionante performance, que em muito pode ser considerada surrealista. [...] Na descrição de Rômola sobre a performance corporal de Nijinsky, em sua última apresentação pública, percebe-se,

artística bastante audaciosa, centrada no “desejo polêmico de libertação da imaginação poética na produção da expressão corporal rumo ao ato cênico mágico e maravilhoso⁴⁸⁶”.

Além das inovações técnicas empreendidas em *L'après midi d'un faune*, dilata-se no balé uma explosão erótica nunca experienciada nos teatros europeus, de tal modo que o multiartista José de Almada Negreiros – que vê a *troupe* em Lisboa e possivelmente tenha assistido ao *Fauno* –, escreve, em 1917, uma espécie de convocatória, em tom de manifesto, para que os portugueses desfrutem desta experiência artística única: “Os Bailados Russos são a melhor expressão da Arte que hoje te podemos aconselhar, porque eles explicar-te-ão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, português, vives ignorantemente crucificado⁴⁸⁷”. O erotismo é vetorizado pela personagem do fauno, criatura lasciva, com voraz apetite sexual que encena um ato masturbatório sob uma echarpe no palco. A recepção de parte do público e da imprensa a tais estripulias luxuriosas de Nijinski foi negativa, considerando o espetáculo um atentado violento ao pudor. Jean Pierre Pastori evidencia a polêmica:

A tarde de um fauno (1912) coreografada por Nijinsky na partitura de Debussy, divisou a plateia do [Théâtre du] Châtelet e a imprensa. Sob o título ‘Um passo em falso’, o diretor de *Figaro* condena: ‘Vimos um fauno incontinente, vil, com gestos de uma bestialidade erótica e de um pesado impudor’ (livre tradução da autora)⁴⁸⁸.

Na mesma direção de Pastori, Nijinski relata em seus *Cahiers* como a crítica assiste negativamente ao seu *Faune*. Representando um discípulo fiel de Dioniso, que presta culto ao deus com sua libidinosa e bestial dança geométrica, ele salienta que houve um equívoco nessa recepção que o espinafra, por se tratar de uma composição de amor, inspirada divinamente, e não uma montagem de teor obsceno. De acordo com o seu testemunho:

mesmo na loucura, o caráter magnético e convulsivo de suas danças. Este caráter convulsivo, inesperado e alucinatório pode ser analisado como uma constante surrealista presente em suas outras obras coreográficas, manifestas mediante a distorção trágica ou paródica, de caráter platônico, nos movimentos do seu corpo.” (Ibidem, p. 418-419)

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 416.

⁴⁸⁷ NEGREIROS, José de Almada. “Os bailados russos em Lisboa”. In: _____. *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 36.

⁴⁸⁸ “*L'après midi d'un faune* (1912) chorégraphié par Nijinsky sur la partition de Debussy, a divisé et le public du [Théâtre du] Châtelet et la presse. Sous le titre ‘Un faux pas’, le directeur du *Figaro* condamne: ‘Nous avons vu un faune incontinent, vil, aux gestes d’une bestialité érotique et d’une lourde impudeur’ (PASTORI, Jean Pierre. *Renaissance des Ballets Russes*. Lausanne: Éditions Favre, 2009, p. 10-11).

Calmette foi um grande crítico, pois escreveu resenhas sobre teatro e política. Ele demoliu o *Faune* dizendo que o balé era obsceno. Não pensei em obscenidade, compondo este balé. Eu o compus com amor. Imaginei o balé inteiro sozinho. Eu dei a ideia do cenário, mas Bakst Lev não me entendeu. Trabalhei muito, mas principalmente, porque sentia Deus. Gostei desse balé, é por isso que transmiti meu amor ao público (livre tradução da autora)⁴⁸⁹.

O bailarino da companhia dos Bailados Russos concebe sua dança como uma oferta mística, em que doa e consagra o próprio corpo como se fosse participante de um culto. O corpo-dançante converte-se, então, em uma verdadeira libação. O artista ignora as convenções morais que julgam sua coreografia como obscena e não como instrumento de conexão com o sagrado e com o espectador⁴⁹⁰. O dançarino envolve todas as partes de seu corpo em seu ofício, o que indica uma consciência corporal plena, assim como uma ligação profunda com o sentido de movimento, conforme ele próprio enuncia visceralmente em seus *Cahiers*: “Eu trabalho com as mãos e as pernas e a cabeça e os olhos e o nariz e a língua e os cabelos e a pele e o estômago e o intestino (livre tradução da autora)⁴⁹¹”.

Certamente é a faceta transgressora de Vaslav Nijinski que seduz Murilo Mendes. Não é à toa, portanto, o dançarino surgir entre os versos de “A volta do filho pródigo”, poema que corresponde à transfiguração moderna da parábola bíblica que traz a lume a

⁴⁸⁹ “Calmette était un grand critique, car il a écrit des critiques sur le théâtre et la politique. Il a démolé le *Faune* en disant que le ballet était obscène. Je ne pensais pas à l’obscénité, en composant cet ballet. Je l’ai composé avec amour. J’ai imaginé tout le ballet seul. J’ai donné l’idée du décor, mais Bakst Lev ne m’a pas compris. J’ai travaillé longtemps, mais bien, car je sentais Dieu. J’aimais ce ballet, c’est pourquoi j’ai transmis mon amour au public.” (NIJINSKI, Vaslav. *Cahiers: Le sentiment*. Version non expurgée traduit du russe par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva. Arles: Actes Sud, 1995, p. 256 (Série “L’art de la danse”)).

⁴⁹⁰ A respeito do culto de Dioniso, convém distinguir um fragmento do ensaio de Albin Lesky que vai ao encontro da pulsação dionisíaca que cinge Vaslav Nijinski: “A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. Que ele seja o deus do vinho designa tão-somente uma parte do seu ser, pois toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele. Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade de sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova. Por menor que seja essa tentativa de expressar em palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano.” (LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 74 (Debates; 32)).

⁴⁹¹ “Je travaille avec les mains et les jambés et la tête et les yeux et le nez et la langue et les cheveux et la peau et l’estomac et l’intestin.” (NIJINSKI, Vaslav. *Cahiers: Le sentiment*, p. 71).

história de um jovem rebelde que se destaca entre as personagens da literatura do *Novo testamento*:

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:
 Nijinski dançando no arco-íris
 Reconcilia o céu e a terra⁴⁹².

“A volta do filho pródigo” é um poema curto, composto por duas estrofes, com versificação irregular. Nos três primeiros versos, existe a ocorrência de versos de sete sílabas, contudo consta uma interrupção dessa regularidade a partir do quarto verso, desvelando uma variedade métrica nas linhas subsequentes. A perspectiva polimétrica da composição é similar à fatura do balé *A tarde de um fauno*, já que se delineia na montagem coreográfica um “contraponto ao ritmo da música e [um]a distorção dos movimentos graciosos do balé clássico em movimentos grotescos e inesperados⁴⁹³”. Nessa direção, reflete-se no interior do poema muriliano a moderna dança dos Balés Russos, uma vez que a quebra da regularidade e a variação rítmica estabelecida têm o intuito de simular a expressão corporal de Nijinski, cuja orientação é marcadamente livre.

A respeito da métrica regular utilizada nos primeiros versos, no caso as redondilhas maiores, Mário de Andrade no manuscrito d’*O pico dos três irmãos*⁴⁹⁴ – projeto inédito e inacabado em que o autor, ao final da vida, pretendia examinar comparativamente os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes – esboça, em um dos fólios do dossiê, a prevalência do elemento popular na lírica do poeta juiz-forano, focalizando o metro em redondilha, bem como os mitos e os heróis populares:

⁴⁹² MENDES, Murilo. A volta do filho pródigo. In: _____. *As metamorfoses*, p. 33.

⁴⁹³ SILVA, Soraia Maria da. O surrealismo e a dança. In: GUINSBURG, J; LEIRNER (Org.). *O surrealismo*, p. 417-418.

⁴⁹⁴ Fundo Mário de Andrade, *Série Manuscritos* de Mário de Andrade, IEB-USP, MA-MMA-92, nº 055.

Figura 27 – Recorte do fôlio do manuscrito *O pico dos três irmãos*, Série Manuscritos de Mário de Andrade, MA-MMA-092-055 (Fonte e reprodução: IEB-USP, Arquivo de Mário de Andrade).

Transcrição:

Murilo Mendes/ Elemento Popular/Ha uma curiosa base popular, como que um/ elemento tradicional de sangue popular alimen-/ tando a obra tão transcendente deste poeta:/ 1- O metro da redondilha, unico metro/ que ele usa, alem do verso livre/ 2- Alusões frequentes a livros, heroes, mitos populares ou popularescos

Ainda sobre *O pico dos três irmãos*⁴⁹⁵, verifica-se que o plano da obra gira em torno da análise de 10 aspectos que seriam estudados nas obras de cada um dos irmãos-poetas. Os quatro primeiros pontos, no que concerne à Murilo Mendes, foram elucidados, de certa maneira, pelo crítico em seus textos, o que talvez explique a pouca quantidade de notas de trabalho para o poeta juiz-forano, se se comparando às de Bandeira e às de Drummond. O primeiro aspecto do projeto é “estudar o movimento⁴⁹⁶”, problemática já alçada, mas não aprofundada, no registro das notas marginais de *As metamorfoses*, quando o autor aponta a constância vocabular de “dança” e de suas derivações. O segundo debruça-se sobre o estudo do “ritmo⁴⁹⁷”, iniciativa contemplada no artigo “A poesia em pânico”; o terceiro é relativo “[a]o emprego da palavra exata⁴⁹⁸”, isto é, o olhar estruturalista do crítico para a constância vocabular seja quiçá um provável indício; o quarto refere-se “[a]o emprego da imagem”, enfoque abordado desde o primeiro texto sobre a lírica muriliana, mas que traria enorme contribuição se fosse investigado a fundo.

⁴⁹⁵ Por se tratar de um de um manuscrito pouco conhecido do autor, convém destacar um estudo sobre a obra. MORAES, Marcos Antonio de. *O pico dos três irmãos*, obra interrompida de Mário de Andrade: pressupostos de uma edição crítica genética. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, dez. 2013, p. 205-230.

⁴⁹⁶ Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, IEB-USP, MA-MMA-92, n° 001.

⁴⁹⁷ Ibidem, MA-MMA-92, n° 001.

⁴⁹⁸ Ibidem, MA-MMA-92, n° 001.

Outro ponto que chama atenção no projeto é o oitavo: “estudar a filosofia de cada poeta. Mostrar a/ concepção crítica da vida em cada um: Deus, / religião [...], a terra, a humanidade, / a vida moral-social, o indivíduo⁴⁹⁹”. O desenvolvimento de tal aspecto também se explana não só nas notas do livro de 1944, como também no artigo de 1939.

De volta à interpretação do poema, o título escolhido evoca um texto bíblico bastante popular, a narrativa alegórica “A parábola do filho pródigo”, situada no Evangelho de *Lucas*, capítulo 15, versículos 11 a 32. A versão muriliana ganha contornos mais seculares; o verso de abertura expande a ritualística religiosa, circunscrevendo-a ao plano terreno: “Ofício no altar terrestre”. O autor apropria-se da liturgia eclesiástica, mas a ressignifica para refundar, no registro poético, a sua própria narrativa do filho rebelde que retorna ao lar. Decide-se apresentar apenas uma parcela que envolve o episódio, o regresso do filho arrependido e, conseqüentemente, a celebração que está atrelada ao seu retorno, conforme se verifica no livro de *Lucas*:

²²Mas o pai disse aos seus servos: ‘Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés.

²³Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, ²⁴pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!’ E começaram a festejar⁵⁰⁰.

Os versículos revelam toda a alegria do pai ao rever o filho mais moço compungido, o que o leva a organizar uma festividade. O pai solicita aos servos trajes e um anel ao filho, símbolo da aliança familiar, a matança do bezerro gordo para comerem e o júbilo necessário para a comemoração. Há, inclusive, de acordo com a passagem bíblica, música e danças na festa do filho pródigo: “²⁵ já perto de casa, ouviu músicas e danças.⁵⁰¹”.

No poema muriliano, encontra-se, igualmente, uma paisagem de celebração, porém o conjunto de versos que compreendem a primeira estrofe mobilizam uma festividade diferente daquela existente na parábola bíblica. A ritualidade do festejo não é propriamente do universo litúrgico, antes é permeada por uma realidade outra, em que as formas estão tensionadas (“Despenteou as nuvens”); a natureza e os objetos ganham características humanas, que os personificam, assim como os erotizam: “Roseiras dando-se as mãos, [...] Levanta a saia das árvores, [...] Navios batendo palmas/ O esperam na

⁴⁹⁹ Ibidem, MA-MMA-92, n° 001.

⁵⁰⁰ A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1960.

⁵⁰¹ Ibidem, p. 1960.

enseada.”. Ademais, a simbologia moderna é introduzida no festejo profano em virtude de uma iluminação que não é divina, mas é oriunda da indústria: “Iluminações na usina,”. Por fim, uma espécie de comunhão dissonante surge através da imagem de um abraço: “Abraça o amigo e o inimigo.”.

Vale ressaltar, contudo, que essa comemoração de feição insólita não compreende, em sua integralidade, a primeira versão do poema. Há somente dois versos – aliás, não modificados –, que performatizam a transfiguração da realidade que tem como função celebrar a chegada do filho pródigo: “Despenteou as nuvens” e “Levanta a saia das árvores”. Ou seja, o processo de reescritura acentua a perspectiva profanadora da composição, deflagrando imagens ainda mais estranhadas, visionárias.

Ao aclimatar a parábola bíblica, o poeta recria a figura do rapaz rebelde, incidindo sobre ele novas realidades psíquicas. Enquanto o filho pródigo situado no Evangelho de *Lucas* manifesta contrição e submissão ao pai; os versos, porém, furtam-se a explorar qualquer virtude cristã. De acordo com os versículos:

¹⁸Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: ‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; ¹⁹já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados. ²⁰Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai. [...] ²¹‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho’.⁵⁰²

O filho pródigo muriliano abandona o lar paterno em uma tentativa de experimentar um processo de autoconhecimento – em contraposição ao filho pródigo bíblico que, tomado por uma atitude transgressora, reivindica a sua parte na herança para cometer atos de devassidão⁵⁰³ – e, por isso, em seu retorno não há espaço para o arrependimento, mas antes a instituição de uma nova organização da realidade que é, ao mesmo tempo, transfiguradora e reconciliatória. Desse modo, o jovem rebelde d’*As metamorfoses* regressa para reafirmar quem ele é de fato, sem renunciar suas contradições.

No que tange à segunda estrofe, convoca-se a dimensão artística, que se sobrepõe à liturgia eclesiástica mundana. Sagra-se, dessa maneira, um outro ofício, o das artes, deflagrado pela presença do bailarino e coreógrafo russo que está à frente desse concerto sinfônico, lido também como um tipo de ordenamento do cosmos: “Nijinski dançando no arco-íris/ Reconcilia o céu e a terra”. Esta reconciliação representada no dístico configura

⁵⁰² Ibidem, p. 1960.

⁵⁰³ Ibidem, p. 1960.

um processo que está *sendo*, ininterrupto, sugerido pelo uso do gerúndio do verbo “dançar” que presentifica e prolonga um passado conhecido do autor: a visão de Nijinski dançando no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1917.

O surgimento de Nijinski no interior do poema atrela-se à sinfonia que passa a ressoar após o ordenamento. O dançarino atua como maestro desse concerto cósmico, capaz de justapor, em uma única imagem, diferentes elementos: o arco-íris, a dança, o céu e a terra. Vale lembrar que a poesia d’*As metamorfoses* é regida pelo signo musical que se revela tanto na dedicatória do livro a Mozart, como na abundância, nas duas partes da obra, de um conjunto semântico ligado ao âmbito musical, sobretudo, relativo aos instrumentos e objetos musicais. O aforismo colhido d’*O discípulo de Emaús* sintetiza a estrofe final do poema: “Dança: ritmo – plástica – elevação – ordenação do caos.”⁵⁰⁴

Cabe acrescentar que o arco-íris sob o qual Nijinski dança é portador de um dualismo simbólico. Por trás do efeito óptico que produz o arco luminoso e colorido, encontra-se uma natureza híbrida na sua representação, pois o fenômeno físico e meteorológico pode remontar às cosmogonias pagã e cristã, além de aspirar a uma simbologia marcada por malefícios como por benefícios. Jean-Pierre Verdet elucida que para o povo celta o arco-íris encarna o próprio mal: “Entre os celtas, os que o haviam visto de perto diziam que ele possuía uma enorme cabeça de olhos chamejantes. Quando desce à terra sob esta forma ameaçadora e medonha, o arco logo é acusado de secar lagos inteiros para aplacar uma sede insaciável.”⁵⁰⁵ Por outro lado, o arco-íris que aparece para Noé, após o grande dilúvio relatado no livro de *Gênesis*, sinaliza um novo pacto de Deus com o povo judeu, conforme explica Manfred Lurker:

Noé abandonou a arca depois dos quarenta dias do dilúvio e ofereceu um sacrifício ao Senhor, após o que foi abençoado por Deus juntamente com toda sua descendência. Como sinal da aliança entre a criatura e o Criador, foi posto o arco-íris no céu: ‘Porei o meu arco na nuvem e ele se tornará sinal de aliança entre mim e a terra. Quando eu reunir as nuvens sobre a terra e o arco aparecer na nuvem, eu me lembrarei da aliança que há entre mim e vós’ (Gn 9, 12-16)⁵⁰⁶.

No mais, a figura de Nijinski relaciona-se com o conhecimento da poesia, assim como outros “objetos” que magneticamente se constelam no perfil escrito para o artista russo: “Sete anos anteriormente eu participara do cometa Halley, quatro anos depois

⁵⁰⁴ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 878.

⁵⁰⁵ VERDET, Jean-Pierre. *O céu, mistério, magia e mito*, p. 120.

⁵⁰⁶ LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, p. 14.

descobrirei o prodígio Ismael Nery, Nijinski da conversação, e o choque de Mallarmé⁵⁰⁷.” Transportar o bailarino para o universo da poesia torna-se pertinente e produtivo, na medida em que tanto o filho pródigo das *Escrituras Sagradas* como o jovem Murilo também buscam uma experiência inaugural que lhes fizesse sentido e os transformasse. De acordo com o biógrafo Renard Perez, aos dezesseis anos o poeta foge do internato Santa Rosa, em Niterói, para assistir ao espetáculo dos Balés Russos no Teatro Municipal e, então, vê pela primeira vez a performance do deus da dança moderna. Depois do episódio, o adolescente decide não terminar os estudos escolares e se torna “um caso de família⁵⁰⁸”, pois decide enveredar-se para a atividade literária. A descoberta da poesia é, portanto, um ato transgressor, exclusivo dos filhos que “³⁰[...] devor[am] os [...] bens com prostitutas [...]”⁵⁰⁹, conforme acusação do irmão mais velho que se indispõe com acolhida afetiva e festiva do pai.

Assim como na passagem bíblica, a percepção subversiva do filho pode ser retomada também n’*O discípulo de Emaús*, especificamente no fragmento: “A dança manifesta tanto uma rebeldia como uma submissão do movimento.⁵¹⁰” O aforismo aponta uma ambiguidade que perfaz a dança; esta linguagem lida tanto com a capacidade insubordinável do dançarino que não se constrange em desobedecer os modelos estabelecidos quanto com a sua subordinação ao movimento que acaba por impor limites à criação coreográfica.

No exemplar d’*As metamorfoses* com anotações marginais de Mário, há uma dedicatória de Murilo ao escritor paulista; nela, o poeta transcreve um dístico extraído do poema “Aerograma”: “Esperando o raio agir/ No limiar do filho pródigo.” Com a evocação desses versos, deflagra-se o reconhecimento de que o amigo presenteado com o seu livro seja também um filho pródigo, pois, nos dizeres da oferta, o destinatário é chamado a realizar um ato. Em razão do emprego da forma nominal gerúndio do verbo esperar, identifica-se uma ação que está em curso, interpretável como um desejo do poeta de receber uma apreciação crítica da obra dada ao modernista. A expressão “raio agir” significa, como na enunciação divina, o *fiat lux*, ou seja, o “haja luz” do criador, mas no contexto da composição engloba a realização crítica. Desse modo, quando finalmente o

⁵⁰⁷ MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago – 2ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1275.

⁵⁰⁸ PEREZ, Renard. Murilo Mendes. In: _____. *Escritores brasileiros contemporâneos* – 2ª série. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 277.

⁵⁰⁹ A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1960.

⁵¹⁰ MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 878.

raio agir será desencadeado o movimento iniciático do filho pródigo que, nessa releitura poética da parábola, compreende o movimento crítico de Mário de Andrade.

Nessa análise-interpretativa dada à dedicatória de Murilo, é curioso notar que o poeta juiz-forano não está em uma posição de inferioridade, nem de superioridade em relação à Mário. Não há entre os amigos uma relação assimétrica, de aprendiz e mestre e, por esse motivo, para a leitura de *As metamorfoses* exige-se unicamente que o leitor faça uma travessia pessoal, como a que o filho pródigo do poema empreendeu. Durante o seu percurso, o filho pródigo, ou melhor, os filhos pródigos podem vivenciar uma experiência interior, marcada por um novo ordenamento, não definitivo, do cosmos e incitado pela reconciliação com a palavra poética e, por extensão, consigo mesmo.

REFERÊNCIAS

Murilo Mendes

- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura; posfácio de Cleusa Rios Passos. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Antologia poética*: Murilo Mendes. Organização, estabelecimento de textos e posfácios Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *As metamorfoses*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura; posfácio de Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *As metamorfoses*. Edição com base de texto fixada por Luciana Stegagno Picchio; prefácio de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Editora Ocidente Limitada, 1944.
- _____. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- _____. *Convergência*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura, posfácio Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Chronicas mundanas e outras crônicas*. Organização e introdução de Teresinha Vânia Zimbrão da Silva. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2004.
- _____. *Formação da discoteca e outros artigos sobre música*. Editado por Cláudio Giordano; introdução de Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Giordano; Edições Loyola; Edusp, 1993 (Coleção Memória, 17).
- _____. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- _____. *Poemas*. Organização e estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura, posfácio de Silviano Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Poemas (1925-1929) e Bumba-meu-poeta (1930)*. Organização, introdução, variantes e bibliografia por Luciana Stegagno Picchio. 3. Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Poliedro*. Introdução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- _____. *Poliedro*: Roma 1965/66. Coordenação editorial Augusto Massi, Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura; posfácio de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Recordações de Ismael Nery*. Prefácio Davi Arrigucci Jr. 2. ed. São Paulo: Edusp; Editora Giordano, 1996 (Coleção Críticas Poéticas).
- _____. *Siciliana e Tempo Espanhol*. Estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura; posfácio de Eduardo Sterzi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Transistor*: antologia de prosa (1931-1974). Seleção do autor e de Saudade Cortesão Mende; introdução de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980.

Sobre Murilo Mendes

- AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Editora Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013 (Coleção Signos).

- ANDRADE, Fábio de Souza. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. In: _____. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 29-47 (Coleção Críticas Poéticas).
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1972, p. 45-52.
- _____. A poesia em 30. _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 37-47 (Obras de Mário de Andrade. Vol. 10)
- _____. Murilo Mendes. *Diário Nacional*. São Paulo, a. IV, n. 1059, 21 de dezembro de 1930.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Signos; 29).
- ARRIGUCCI JR, Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*. 2º ed, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 91-113 (Coleção Espírito Crítico).
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. (Orgs.). *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF; MAMM, 2009.
- _____. (Orgs.). *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- CAMPOS, Haroldo. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 2. reimp. da 4. ed. São Paulo: perspectiva, 2006, p. 65-75.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: olhar vertical*. Vitória: Edufes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.
- CARVALHO, Ricardo Souza. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CORRÊA, Roberto Alvim. Murilo Mendes. In: _____. *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948, p. 15-20.
- _____. Murilo Mendes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1943, p. 3.
- FERREIRA, Lucas Mendes. *Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Orientadora: Maria Luiza Scher Pereira, 2018.
- FORTUNA, Felipe. Musicalidade de Murilo Mendes caminha entre a rigidez e a leveza. Caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 28 nov. 2015.
- GARCÍA, María Amalia. La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 38-61.
- _____. A realocação regional da vanguarda: a revista Arturo entre as escolhas artísticas e as conexões culturais sul-americanas. Tradução de Gênese Andrade. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 36.1, jan. /jun. 2016, p. 139-168.
- GUIMARÃES, Júlio Cesar Castañón. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. GUIMARÃES, Júlio Castañón. Murilo Mendes em periódicos. *Poesia Sempre* [Dossiê: Faces de Murilo Mendes], Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, ano 9, n. 14, agosto, 2001, p. 33-36.
- JARDIM, Rachel. *Num reino à beira do rio*. Apresentação Pinho Neves; estudo crítico Alexei Bueno. Rio de Janeiro; Juiz de Fora: José Olympio; MAMM-UFJF, 2012.
- LUCAS, Fábio. Murilo Mendes. In: _____. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976, p. 91-125.
- _____. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo: EDUC; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.
- MARTINS, Wilson. Contradições de um poeta. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 13 fev. 1960.

MERCHIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação e notas Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11-21.

_____. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 69-89

MILLIET, Sérgio. 28 outubro – O poeta Murilo Mendes... In: _____. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introdução de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Edusp, 1981, p. 287-288, volume II (1944).

_____. Sem título. Trechos de um diário crítico, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1944.

MORAES, Eliane Robert. Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 18, n.1, 2009, p. 57-67.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1995.

_____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NETO, Orlando Bissacot. *O transcristão: um diálogo poético entre Murilo Mendes e Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Orientador: Jorge Mattos Brito de Almeida, 2008.

NEVES, José Alberto Pinho. Uma Juiz de Fora sob o desígnio da memória: notas sobre a cidade e literatura. In: MIRANDA, Sonia Regina et. al. *Cidade, memória, educação*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

UNGARETTI, Giuseppe. Siciliana de Murilo Mendes. In: _____. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Organização de Lucia Wataghin. São Paulo: Edusp, Imaginário, 1994 (Coleção Críticas Poéticas).

Correspondência

ANTELO, Raul (Org.). Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda, 1934-1945. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. (Org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012 (Coleção FCRB. Manuscritos, 3).

_____. *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007 (Coleção FCRB. Manuscritos, 1).

FERREIRA, Carmorinda Antonia de Sousa. *Diálogos de amizade: Murilo Mendes escreve a Jorge de Sena – 1961 a 1974*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Orientadora: Moema Rodrigues Brandão Mendes, 2015.

IVO, Ledo. (Org.). *E agora adeus: correspondência para Ledo Ivo*. Notas a correspondência de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

SANTIAGO, Silviano (Prefácio e notas); FROTA, Lélia Coelho. (Org. e pesquisa iconográfica) *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago e Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

Geral

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7. reimp. Tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, edição de 1973, publicada sob a direção da “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulus, 1995.

ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição Genética d’ A gramatiquinha da fala brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Telê Ancona Lopez, 2013.

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- _____. *Danças dramáticas no Brasil*. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, tomo 1.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP; Edusp, 1989.
- _____. *Música e jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. *O baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005, p. 11-33 (Coleção Excelsior. Vol. 40).
- _____. *Pequena história da música* [E-book]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. ISBN: 978.85.209.2457-0.
- _____. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotado e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, volume I e II.
- _____. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015
- ASSIS, Machado de. *Contos*: uma antologia. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, volume II.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 2. ed. Edição aos cuidados de Cláudia de Arruda Campos, Enid Yatsuda Frederico, Walnice Nogueira Galvão e Zenir Campos Reis. São Paulo: Expressão Popular, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. 4. ed. 2. reimp. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016 (Biblioteca do Pensamento Moderno).
- _____. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. 2. reimp. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Tópicos).
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*, seguida de *Esquema de uma história das religiões*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Filô/ Bataille)
- _____. *A experiência interior*, seguida de *Método de meditação e Postscriptum 1953*: suma ateológica. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 (Filô/ Bataille).
- _____. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Filô/ Bataille).
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1988, volume II.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 54, fev., 2004.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. Relatório final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da

- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como trabalho de conclusão de pós-doutoramento. Supervisor: João Angelo Oliva Neto, 2010.
- CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas-SP: Editora Unicamp, 1998.
- DUPUIS, Jules-François. *História desenhada do surrealismo*. Tradução Silva de Viseu. Lisboa: Edições Antígona, 1979.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução e introdução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Bacas*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- FARIA, Eduardo de. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, seguido de um Dicionário de Synonymo. Lisboa: Typografia Lisbonense de José Carlos D'Aguiar Vianna, 1850, p. 802, Volume I.
- FRANCE, Anatole. *Balthazar*. Paris Calmann-Lévy, Éditeurs, 1926.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Centro de Arte Moderna. *Murilo Mendes*: o olhar do poeta. Lisboa: Composto e Impresso na Litog. Tejo, 1987.
- GALERIA DE ARTE ALMEIDA & DALE. *Ismael Nery*: em busca da essência. São Paulo, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7).
- GUINBURG, J; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Coleção Stylus; 13).
- GUIRAUD, Pierre. *Dictionnaire érotique*. Précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique. Préface de Alain Rey. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 96 (Grande Bibliothèque Payot).
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários May de Camargo Neves Lafer. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, (Biblioteca Pólen).
- _____. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001, (Biblioteca Pólen).
- HILLMAN, James. *Pã e o pesadelo*. Tradução Carla C. Pilon e Daniel F. Yago. São Paulo: Paulus, 2015 (Amor & Psique).
- SENNA, Homero. *República das letras*: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Univap, 1996.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss Eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. CD-ROM. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- HOUSTON, Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Première série recueillie. Intr. par Philippe Stern. Paris: P. Geuthner, 1930.
- _____. La musique, la danse et les cérémonies populaires. *Art populaire*: travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaires, Prague, MDCCCXXVIII, 1931.
- JAKOBSON, Roman. O dominante. Tradução de Fernando S. Vugman. Rebeca – *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, SOCINE, ano 3, ed. 6, jul. – dez., 2014.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso*: imagem arquetípica da vida indestrutível. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*: poesias, carta, obra completa. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. 2. ed. rev. e ampl. (3. reimp.). São Paulo: Iluminuras, 2014.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte Editora UFMG, 2008 (Coleção Humanitas).
- LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. 2. ed. Tradução João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 2006, (Série Dicionários).
- KOSICE, Gyula. (Ed.). *Revista Arturo*: edición facsimilar. Prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 41-42 (Colección Reediciones y Antologías – Biblioteca Nacional).
- MAINGUENEAU, Dominique. Autoralidade e pseudonímia. Tradução Sírío Possenti. *Revista da Abralin*, v.15, n. 2, jul./dez. 2016, p. 101-117.
- MELLO, Nóbrega. *Ocultação e disfarce de autoria; do anonimato ao nome literário*. Fortaleza: Edições UFC, 1981.
- MEYER, Augusto. *Preto & Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro-MEC, 1971.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MORAES, Eliane Robert (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Desenhos de Arthur Luiz Piza. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2015.
- _____. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MONTESQUIEU. *Cartas persas*. Tradução e apresentação de Renato Janine. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. 5. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Giordano, 2004 (Memórias; 6).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução e notas explicativas da simbólica nietzscheana de Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2008 (Coleção Textos Filosóficos).
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. 1. reimp. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIJINSKI, Vaslav. *Cahiers: Le sentiment*. Version non expurgée traduit du russe par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva. Arles: Actes Sud, 1995 (Série “L’art de la danse”).
- _____. Romola. *Nijinsky*. Tradução e notas de Gastão Cruls; prefácio de Paul Claudel. Rio de Janeiro: Livraia José Olympio Editora, 1940.
- NEGREIROS, José de Almada. “Os bailados russos em Lisboa”. In: _____. *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 33-39.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. 4 reimp. São Paulo: Ática, 2003.
- NOVAES, Adatauto. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- OTTO, Walter F. *Dionysos: le mite et le culte*. Traduit de l’allemand par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PÁDUA, Vilani Maria de. *Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Maria Augusta Fonseca, 2010.
- PASTORI, Jean Pierre. *Renaissance des Ballets Russes*. Lausanne: Éditions Favre, 2009.
- PAULINO, Ana Maria. (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

- PALOMO, Victor Roberto da Cruz. *Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Emerson da Cruz Inácio, 2019.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; Espanha: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos – 2ª série*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Edição da ‘Organização Simões’, 1955.
- Revista Nova*, São Paulo, ano 2, nº 8-10, 15 dez. 1932.
- RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante*. Tradução Andrea Buchidid Loewen, Maria Cristina Guimarães, Cassia Nasser. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico. Fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual Campinas. Orientador: Jorge Coli, 2018.
- SENA, Jorge de. Metamorfoses, seguidas de Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena. In: _____. *Obras completas*. Poesia 1. Lisboa: Guimarães, 2013, p. 301-381.
- SERIGNOLLI, Lya Valeria Grizzo. *Baco, o simpósio e o poeta*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Paulo Martins, 2017.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. revista e ampliada. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2009.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VERDET, Jean-Pierre. *O céu, mistério, magia e mito*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Objetiva, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- _____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007 (Coleção Todas as Artes).
- VIRGÍLIO. *Geórgicas. Eneida*. Tradução Antonio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Prefácio de Nelson Romero. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1956.
- WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, nº4 e 5, São Paulo, FFLCH-USP, Editora 34, 2004, 13-79.
- _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. 4. reimp. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Acervos e instituições de salvaguarda documental

Acervo Estadão – *O Estado de S. Paulo*

Acervo Folha – *Folha de S. Paulo*

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (Serviço de Biblioteca e Documentação – SBD)
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais)

Biblioteca Nacional Digital, da Fundação Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital Brasileira)

Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva (Coleção e Arquivo)

Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora (Setor de Biblioteca e Informação)