

TARSILLA COUTO DE BRITO

A POESIA APOCALÍPTICA DE MURILO MENDES

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp com fins de defesa como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Estudos da Linguagem

Campinas, Julho de 2005

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

B777p	Brito, Tarsilla Couto de. A Poesia apocalíptica de Murilo Mendes / Tarsilla Couto de Brito. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.  Orientador : Alexandre Soares Carneiro. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.  1. Mendes, Murilo - Crítica e interpretação. 2. Poesia apocalíptica - História e crítica. 3. Século XX. I. Carneiro, Alexandre Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

Título em inglês: The Apocalyptic poetry of Murilo Mendes.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Murilo Mendes; Apocalyptic poetry; XX Century.

Área de concentração: História literária.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, Prof. Dr. Fábio de Souza, Prof. Dr. Luis Dantas.

Data da defesa: 27/07/2005.

## Resumo

A presente dissertação tem como objeto de estudo a poesia de Murilo Mendes, mais especificamente sua poesia apocalíptica, da qual recortamos cinco livros: *Poemas* (1930), *O visionário* (1941), *Tempo e eternidade* (1935), *Os quatro elementos* (1945) e *A poesia em pânico* (1937). Para tanto elaboramos seis capítulos: “Estudo para um caos” introduz os pressupostos teóricos do tema que orienta nossa reflexão – o apocalipse. Em seguida, “O abalo cósmico do desejo” analisa as metáforas do fim do mundo que poetizam o amor erótico de *Poemas* e *O visionário*. O capítulo dedicado a *Tempo e eternidade* chama-se “A restauração da poesia do fim” e procura demonstrar as inter-relações entre o essencialismo de Ismael Nery, o surrealismo francês e o *Apocalipse* bíblico de João. “Um delírio divino” estuda *Os quatro elementos*, livro em que a poesia é concebida como o resultado da ação violenta de Deus no mundo. O último capítulo de análise, “Os círculos do inferno”, trata de *A poesia em pânico* e observa a construção poética de um apocalipse pessoal. Concluindo, “Poeta futuro” tenta sistematizar a análise de quatro visões do fim criadas por Murilo Mendes que subverte o imaginário apocalíptico com o intuito de criar um universo próprio, com verdades pessoais traduzidas em imagens autênticas.

## Abstract

The purpose of the present dissertation is the study of the poetry of Murilo Mendes, more specifically, his apocalyptic poetry, from which we chose five books: *Poemas* (1930), *O Visionário* (1941), *Tempo e Eternidade* (1935), *Os Quatro Elementos* (1945) and *A Poesia em Pânico* (1937). Thus, to accomplish it, we prepared six chapters: “Study for a Chaos” which presents the theoretical foundations of the theme that guide our reflection – the apocalypse. Following, “The Cosmic Shock of Desire” analyses the end-of-the-world metaphors, which poetise the erotic love of *Poemas* and *O Visionário*. The chapter dedicated to *Tempo e Eternidade* is called “The Restoration of the Poetry of the End” and is aimed at evincing the inter-relations between Ismael Nery’s “essencialismo”, the French Surrealism, and John’s biblical *Apocalypse*. “A Divine Delirium” studies *Os Quatro Elementos*, in which poetry is conceived as the result of God’s violent action in the world. The last chapter of analysis, “The Circles of Hell”, approaches *A Poesia em Pânico* and observes the poetic construction of a personal apocalypse. Concluding, “Future Poet” attempts at systemizing the analysis of four visions of the end created by Murilo Mendes, who overturns the apocalyptic imaginary with the intention of creating a universe of his own, with personal truths expressed in authentic images.

Para Augusto, meu eterno último dia.

### Agradecimentos

Sou grata àqueles que têm me ensinado a ver a poesia que resta invisível no mundo:  
Alexandre, Márcia, Thais, Alexandre Filho, Regina, Fabrícia, Mariana e Alessandra.

Agradeço ainda aos que tornaram minhas estadias em Campinas menos apocalípticas:  
Alexandre S. Carneiro, Gabriela Malavolta, Hélivio e Késia Gomes, Ana Cláudia Romano e  
Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

Obrigada ao Cnpq pela bolsa que financiou esta pesquisa.

## SUMÁRIO

Introdução: Estudo para um caos	13
<i>Poemas e O visionário: O abalo cósmico do desejo</i>	27
<i>Tempo e eternidade: A restauração da poesia do fim</i>	43
<i>Os quatro elementos: Um delírio divino</i>	59
<i>A poesia em pânico: Os círculos do inferno</i>	73
Conclusão: Poeta futuro	87
Bibliografia	97

Introdução:  
Estudo para um caos

O apocalipse foi uma das obsessões de Murilo Mendes. “Eu existo para assistir ao fim do mundo”, dizia ele em *As metamorfoses* (Pcp, p. 328). Na poesia, sua personalidade explosiva encontrava expressão plena por meio de imagens que carregavam consigo “o mistério oculto nas entrelinhas do Livro” (in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 300). Na prosa, especulações escatológicas ocuparam seu pensamento: “o fim está contido no princípio” (in: *O discípulo de Emaús*, Pcp, p. 851). Um universo espiritual tecido de energia material tornou-se, assim, elemento fundamental para uma poesia em que o infinito manifesta-se no finito. O imaginário apocalíptico permitiu a Murilo possuir o mundo em uma metáfora. Com imagens do fim, o poeta conseguiu anular os princípios da lógica e conciliou as contradições do ego e da realidade. Consagrando o sujeito lírico como um visionário imerso nos símbolos da ordem e da desordem, a obra muriliana antecipa “um novo céu e uma nova terra” (Ap 21,1). Desse material simbólico, o visionário extrai uma linguagem própria para cifrar seus medos, desejos e lembranças. O objetivo geral do presente trabalho é avaliar a presença desse imaginário na obra muriliana.

Para a crítica literária brasileira, Murilo Mendes é um dos poetas mais importantes do século XX. Mineiro de Juiz de Fora, nasceu no dia 13 de maio de 1901. Nos anos 20, passou a viver no Rio de Janeiro, onde conheceu o pintor Ismael Nery. Entre 1925 e 1929, escreveu seus primeiros *Poemas* que seriam publicados em 1930. A partir de 1930, começou a escrever *O visionário*, editado uma década depois. Em 1933, saiu *História do Brasil*. No ano seguinte, morreu seu grande amigo e iniciador nos mistérios do catolicismo, Ismael Nery. No mesmo ano, Murilo declarou-se convertido. O livro *Tempo e eternidade*, escrito com Jorge de Lima e publicado em 1935, trouxe as marcas dogmáticas dessa mudança espiritual. Ainda em 1935, escreveu *Os quatro elementos*, livro que ficou guardado na gaveta. *A poesia em pânico* é de 1937. Em 1941, veio a público, finalmente, *O visionário*. Enquanto isso, escreveu *As metamorfoses*, que seria publicado em 1944. Logo depois, em 1945, *Os quatro elementos* foi editado juntamente com *Mundo enigma*. No mesmo ano, produziu o livro de aforismos *O discípulo de Emaús. Poesia Liberdade*, escrito entre 1943 e 1945, saiu em 1947, ano em que se casou com Maria da Saudade Cortesão.

José Paulo Paes produziu, com seu “O poeta/profeta da bagunça transcendente” (in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*, 1997), os apontamentos mais sistemáticos sobre a presença do apocalipse nessa primeira fase muriliana. O crítico se propõe a falar do Murilo de que gosta, isto é, aquele que escreveu *Poemas*, *O visionário*, *Tempo e eternidade*, *A poesia em pânico*, *As metamorfoses*, *Os quatro elementos*, *Mundo enigma* e *Poesia Liberdade*. Paes chega a descrever, ainda que superficialmente, as particularidades apocalípticas da maioria desses livros – “o agigantamento do feminino” em *O visionário* (op. cit., p. 173); o ritmo das visões em *Os quatro elementos* (op. cit., p. 174) e a utopia de *As metamorfoses* (op. cit., p. 175) – o que contribuiu imensamente para a composição de nosso projeto, conforme pode ser observado nos temas que encontramos para discussão. Nesse texto, o crítico recorta o problema central de *Poemas*:

Em “O poeta na igreja” avulta o caráter dilemático do catolicismo muriliano, dividido entre a sedução do mundo das formas, onde a carnalidade esplende (seios decotados não me deixam ver a cruz), e a eternidade das idéias a que o espírito deve aceder pela mediação da fé. Finalmente, em “Mapa”, o poeta extravasa a sua consciência cósmica movimentando-se vertiginosamente no tempo e no espaço para estar presente “em todos os nascimentos e em todas as agonias”, à espera de que o mundo mude a cara e a morte revele “o verdadeiro sentido das coisas” (1997, p. 172).

Justapomos a essa avaliação do primeiro livro muriliano a reflexão sobre as principais características de *O visionário* desenvolvida a partir de “Jandira”:

Esse agigantamento do feminino num espaço povoado de signos da tecnologia moderna e perpassado pelo sopro da escatologia cristão-apocalíptica, dá a medida da originalidade com que Murilo Mendes irá utilizar “pro domo suo”, durante a fase mais marcante de sua produção poética, as virtualidades da interpenetração espacio-temporal que, de Joyce a Picasso, de Eliot a Stravinski, funda as poéticas da modernidade (op.cit., p. 173).

Em primeiro lugar, devemos destacar que em *Poemas* ainda não há o catolicismo mencionado por Paes. Talvez não se possa conceber a poética muriliana sem o cristianismo, porém a recorrência de imagens bíblicas nesses dois livros antes demonstra como Murilo Mendes tinha plena consciência de que não há como escapar à tradição cristã. De acordo com Northrop Frye, a literatura ocidental tem na Bíblia “um universo mitológico” (2004, p. 09). Além disso, entre 1925 data assinalada por Picchio (1995) como início da atividade

poética de Murilo Mendes e 1933 ano em que finaliza *O visionário*, o poeta ainda não era cristão. De qualquer forma, Paes destaca o artifício criado por Murilo para transcender o dualismo materialidade/espiritualidade: “movimentando-se vertiginosamente no tempo e no espaço”; explorando “as virtualidades da interpenetração espacio-temporal”. A religiosidade muriliana, nesse momento, é um sentimento do infinito propiciado pela linguagem poética que dissolve conceitos e cria novas perspectivas para sua imaginação. “O sopro da escatologia cristã” é uma dessas perspectivas (re)criadas pelo poeta para livrar-se da prisão de um mundo organizado e restrito pelo conhecimento científico, despojado de mistério e encanto.

A interpenetração espacio-temporal mencionada por Paes foi introduzida na poesia muriliana pela filosofia essencialista de Ismael Nery. De fato, a doutrina de seu amigo baseia-se na abstração do tempo e do espaço para que o homem possa “manter-se na vida sempre como se fosse o centro dela, para que possa ter sempre a perfeita relação das idéias e dos fatos” (Mendes, 1996, p. 52). Dissolvendo os conceitos que medem a duração da vida humana e a localiza geograficamente, esse sistema propiciaria a seus seguidores a compreensão total do mundo. A poesia, a religião e o sexo participariam de uma dinâmica vital que revelaria a verdade absoluta. Tal objetivo levou nosso poeta ao reconhecimento de relações entre as realidades visíveis e invisíveis, entre o físico e a moral, entre a matéria e o espírito, transformando-o em um verdadeiro visionário. No decorrer do presente trabalho teremos a oportunidade de demonstrar como o essencialismo, juntamente com o surrealismo, levaram a poesia muriliana à consagração estética do universo apocalíptico. Por ora, vale destacar o caráter da admiração de Murilo pelo essencialista Ismael Nery: “Era da raça dos violentos, isto é, dos que arrebatam o céu pelo supremo domínio de si mesmo à custa de rudes golpes e cicatrizes, de implacáveis destruições” (op. cit., p. 77).

A partir da década de 50, período em que Murilo Mendes fez várias viagens à Europa, começou a reviravolta formal de sua poesia. Em 1954 publicou *Contemplação de Ouro Preto*, livro de versos contidos e equilibrados, de temática cultural. Três anos depois, mudou-se para a Itália, onde passou a lecionar Literatura Brasileira na Universidade de Roma. No ano de 1959, Murilo Mendes organizou uma reunião de seus poemas, excluindo *História do Brasil* e incluindo outros inéditos como *Sonetos Brancos*, *Parábola* e *Siciliana*. É de 1959, ainda, *Tempo espanhol*, livro que retoma a temática cultural. Em seguida, há um

lapso de tempo sem publicações inéditas, mas na Itália o poeta lançou vários de seus livros já conhecidos no Brasil. Em 1968, publicou uma auto-biografia literária denominada *A idade do serrote*. Seu último livro de poesia publicado em vida foi *Convergência*, de 1970. Durante seus últimos anos, dedicou-se especialmente à prosa, tanto crítica quanto literária, com *Poliedro* (1972) e *Retratos relâmpago* (1973). Murilo Mendes faleceu em 13 de agosto de 1975, deixando vários inéditos, entre eles *Carta geográfica* (1965-1967)<sup>1</sup>, *Espaço espanhol* (1966-1969), *Janelas verdes* (1970), todos em prosa, e o livro de poemas escrito em italiano, *Ipotesi* (1968).

Ao longo dessa extensa produção, uma espiritualidade inquieta produziu diversas imagens em que a dissonância entre mistério e intelectualidade faz de Murilo Mendes um autêntico poeta da modernidade. Ilustra essa contradição entre espiritualidade e intelectualidade o fato de vários livros seus terminarem com um poema de tom apocalíptico. Percebemos nessa regularidade um desejo de representar seu ideal de ordem cósmica na organização de seus livros. Assim, sua poesia pode ser considerada religiosa pelo simples fato de recriar a realidade a partir de seus aspectos visíveis e invisíveis. Mas a forma encontrada para religar-se ao mundo e ao universo, revelando seus segredos orgânicos e imateriais, não dispensa a retórica e os conceitos, símbolos e temas apocalípticos. A originalidade da poesia muriliana está, de qualquer forma, na supremacia do poético sobre o dogma, pois o uso que faz da Bíblia e de outras referências religiosas é mais um recurso à poesia do que à fé. O imaginário apocalíptico, portanto, não permanece fossilizado em seu sentido original, imobilizando a poesia de Murilo Mendes na ideologia e no conformismo. Potencializado pela dissonância e pela inquietude de um espírito criativo e explosivo, esse imaginário compõe uma poesia que ambiciona o conhecimento total e totalizador dos mistérios da vida, da morte, da natureza e do cosmos.

O fascínio que os escritos apocalípticos exercem sobre a intelectualidade ocidental desde os primórdios do cristianismo deita raízes nessa ânsia de mistério. Não é gratuita, pois, a observação de Fábio Lucas (1976, p. 99) sobre um grupo de poetas ingleses (entre eles N. Moore, J. F. Hendry, G. S. Fraser, H. Treece) que em 1938 propunha a renovação do surrealismo explorando um estilo a que chamavam “Novo Apocalipse”. Esses poetas desejavam superar o que consideravam uma filosofia mecânica do surrealismo, tornando-a

---

<sup>1</sup> Os textos que Murilo Mendes deixou inéditos trazem a data de redação indicadas por Picchio (1995).

orgânica, indo além da mera justaposição de imagens para realizar a comunicação da experiência total. Murilo Mendes antecipa-se a esse grupo, renovando a leitura do texto joanino, no mesmo momento em que reatualiza as concepções surrealistas de arte e vida, produzindo, enfim, poesia brasileira universal. Nossa pesquisa bibliográfica procurou equilibrar a leitura do apocalipse bíblico com o estudo de uma Crítica Literária pertinente e a ajuda de historiadores da Literatura Cristã, além de recorrer à Teologia e à Antropologia. Com isso procederemos a uma discussão introdutória dos principais conceitos e imagens que associam o apocalipse à poesia muriliana. Um dos objetivos específicos do presente trabalho é reconhecer como Murilo Mendes toma certos elementos apocalípticos para reorganizá-los expressivamente e assim compor seus poemas. Queremos demonstrar, com isso, como uma obsessão pessoal e uma imaginação criadora produzem, por meio de variações simbólicas, uma constelação de imagens que acabaram se registrando como uma marca poética. Dominar as idéias que fundamentam a crença no fim do mundo é, portanto, uma forma de situar o poeta mineiro em relação à tradição que ele ao mesmo tempo reivindica e reinventa.

A origem da crença no fim do mundo remonta a tradições que precederam histórica e geograficamente o judaísmo, contribuindo para sua formação. Norman Cohn (1996), estudioso do assunto, afirma que quatro sistemas religiosos – egípcio, mesopotâmico, védico e zoroastriano – conviviam no Antigo Oriente Próximo e tinham em comum a consciência de uma ordem existente no mundo e da instabilidade dessa ordem. Trata-se de um dualismo fundamental da fé apocalíptica: a ordem é criação divina e opõe-se à desordem, manifestação do mal. A partir dessa observação, o autor pôde rastrear as configurações míticas do conflito entre as forças do caos (mar, dragão, guerreiro do mal) e as forças do cosmos (anjos do bem, guerreiro divino, céu) que impregnam a tradição judaica. Para o judaísmo antigo, a ordem do mundo estava corrompida pela humanidade, restando imperfeita e precária. O povo hebreu esperava que a (des)ordem em que viviam fosse substituída de um momento para outro por uma ordem perfeita e indestrutível. Os sinais positivo e negativo, contudo, mudam de lugar conforme a posição do elemento sagrado nessa equação: a ordem divina é positiva porque dá forma ao caos. Quando a ordem sagrada se deteriora pela ação incessante do mal, a desordem divina torna-se positiva porque constitui uma reformulação necessária ao estabelecimento da nova ordem.

O conflito entre ordem e desordem revela certa ambigüidade na relação que a poesia de Murilo Mendes estabelece com a realidade. Em alguns momentos, o poeta recolhe os fragmentos de vida que a humanidade produziu em nome do progresso ao longo de sua história para reorganizá-los por meio do poder restaurador da palavra:

Fomes desejos ânsias sonhos perdidos  
 Miséria de todos os países uni-vos  
 Fogem a galope os anjos-aviões  
 Carregando o cálice da esperança  
 (“O filho do século” in: *O visionário, Pcp*, p. 240)

Em outros, insatisfeito com a opacidade do mundo, nosso visionário destrói a ordem vigente usando todo o potencial desarticulador do mesmo instrumento, a palavra poética:

o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,  
 dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,  
 vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,  
 me insinuarei nos quatro cantos do mundo.  
 (“Mapa” in: *Poemas, Pcp*, p. 117)

Dilacerado entre “as colunas da ordem e da desordem” (in: *Poemas, Pcp*, p. 98), Murilo produziu sublimes visões poéticas. O apocalipsismo muriliano ilumina mistérios insondáveis do homem e confirma o caráter incompreensível do sofrimento. Com essa poesia aprendemos que o sublime também é agonístico: uma batalha sem fim contra o conhecimento superficial e fácil de um mundo abandonado pelos deuses.

Os profetas judeus, com os quais a tradição apocalíptica começa, estavam separados de sua divindade pela terra e pelo céu, mas produziram diversas visões de Deus agindo sobre o mundo. Zacarias (14,12) descreve a praga com a qual o Senhor puniria os inimigos de Jerusalém. Joel (2,10), por sua vez, descreve o dia da ira divina que estaria próximo. Há também o livro de Daniel, considerado o apocalipse oficial do Antigo Testamento. Cristo e seus apóstolos também foram seguidores dessa tradição (Cf. 2Pedro 3,10; Marcos 13; 1Tessalonicenses), pois prometiam um reino sobrenatural e perfeito para aquele momento. Assim o termo apocalipse não diz respeito apenas ao último livro da Bíblia, mas a um gênero literário que ganhou várias expressões entre os séculos II a.C. e I d.C. De acordo com Benedikt Otzen (2003), autor de um livro sobre o judaísmo na antiguidade, vários apocalipses foram escritos nessa época. Um aspecto curioso desse gênero é a pseudonímia

com a qual os autores se permitiam atribuir suas visões a personagens importantes da história judaica. Assim, o próprio Daniel é apenas uma figura lendária da mitologia Cananéia utilizada pelo autor do livro veterotestamentário para garantir sua autoridade e confirmar seu caráter sagrado (op. cit., p. 214). Há ainda apocalipses apócrifos atribuídos a Abraão, aos doze filhos de Jacó, a Moisés, e até mesmo a Henoc.

A história do livro apócrifo de Henoc exemplifica de forma interessante a estrutura básica de um apocalipse. No quinto capítulo do Gênesis há uma descrição da genealogia dos patriarcas anteriores ao dilúvio. De Adão a Noé, todos os homens citados têm registradas a prole que geraram e a idade com que morreram. Apenas Henoc, mencionado nos versículos 21-24, não morreu, mas “desapareceu, pois Deus o arrebatou” (Gn 5,24). Nada mais sabemos sobre esse personagem. O mistério de seu fim, contudo, arraigou-se no imaginário judaico. Entre o povo hebreu não havia dúvida de que Henoc estava com Deus graças a sua retidão. Tendo sido, pois, um viajante transcendental, surgiram vários escritos atribuídos ao personagem que descreviam visões dos segredos do céu e da terra, do passado e do futuro, do bem e do mal (op. cit., p. 209). A viagem celeste e a visão das verdades divinas são, portanto, as principais características do gênero apocalíptico. Moralmente, importa, entretanto, o conteúdo dessas visões. Apocalipse em grego significa revelação. E um visionário tinha a obrigação de revelar a seu povo as vontades e os projetos da entidade que adorava.

A vocação visionária de Murilo Mendes levou José Guilherme Merquior (1965) a formular uma poética para explicá-la. Tomando como modelos os estudos de Sartre sobre a literatura fantástica e de Camus sobre a literatura do absurdo, Merquior definiu a “poética do visionário”. Para o crítico, o processo de criação muriliana concebe o mundo como um universo misto em que convivem o insólito e o natural. Nesse universo híbrido, o espantoso irrompe e desaparece com a mesma naturalidade. Tudo é transitivo e dinâmico. Assim, o mundo poético de Murilo compõe-se de símbolos que ocultam e revelam sentidos pessoais, históricos, existenciais e estéticos. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, outra estudiosa da obra muriliana, Merquior explicita a relação entre o tom visionário e as tendências apocalípticas dessa poesia: “O tom visionário, o surrealismo apocalíptico da poesia muriliana é isso: é a capacidade de explorar sem trégua os sintomas existenciais da moléstia da civilização nos tempos modernos” (Araújo, 2000, p. 377). De fato, essas visões poéticas

contêm a essência do apocalipsismo, pois cada poema cria um mundo imaginário, e, ao mesmo tempo, revela um aspecto do mundo real:

Em pé no monumento das nuvens  
 Registro os crimes do horizonte  
 A submersão dos navios  
 O mau tratamento aos clandestinos  
 A angústia das gaivotas e dos afogados  
 O suicídio da filha do faroleiro  
 O transporte das escravas brancas  
 O transporte de armas para o massacre dos coloniais  
 A fragmentação de Leviatã em mil pedaços  
 O frio e a fome dos passageiros de terceira  
 O assassínio dos peixes indefesos  
 A confusão do alfabeto das conchas  
 E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.  
 (“O Observador Marítimo” in: *Os quatro elementos*, Pcp, p. 271)

Como gênero literário, o apocalipse apresenta para o leitor duas formas distintas de estar no mundo e de relacionar-se com a realidade: uma forma rege-se pela imaginação – desse modo, o homem exerce ativamente sua criatividade, submetendo o real aos caprichos de sua personalidade; outra forma tem como princípio a fé – nesse caso, a personalidade humana submete-se às verdades pré-estabelecidas do mundo ideológico em que se insere. A coexistência da imaginação e da fé na produção de um texto com função ideológica acarreta a expressão, por vezes involuntária, de medos, sonhos e angústias inerentes à condição humana. No Judeu-cristianismo, esses sentimentos manifestam-se por meio de dualismos (materialidade/espiritualidade; fé/descrença; bem/mal) configurando uma contradição constante e prenhe de significações. Desse modo, a revelação de uma verdade absoluta traz, nos apocalipses, a revelação de uma verdade humana. Entre elas, a verdade mais recorrente diz respeito à necessidade de superar tais dualismos, à ambição de retornar à unidade primordial, conhecendo tudo, totalmente. Nas palavras de Otzen:

O autor apocalíptico não se contenta em entender a vida humana aqui e agora; ele quer chegar à compreensão total do céu e da terra, do mundo dos anjos e do mundo dos homens, das leis naturais e dos poderes celestes, como também da história passada e da futura, já que todas as coisas estão incluídas na ordem do mundo divinamente instituída (2003, p. 222).

Do mesmo modo, Murilo Mendes desejava o conhecimento total e acreditava alcançá-lo por meio de uma poesia totalizadora. Em um estudo aprofundado sobre essa ansiedade poética, Murilo Marcondes de Moura afirma:

Tudo se inicia no mundo das formas, ou no mundo sensível, que sofre sucessivas abstrações, por meio de combinações e analogias, até a sua absorção no interior de uma totalidade, caracterizada pela extensão de tempos e espaços os mais diferentes. Por detrás dessas generalizações, há um desejo ilimitado de conhecimento, que obedece a um único mandamento: onde quer que se encontre a verdade das coisas ela só pode residir em um lugar complexo, no qual cada forma encontrando-se com as demais, encontra também sua finalidade singular (1995, p. 191).

A imaginação poética de Murilo Mendes, inspirada no apocalipse joanino e no essencialismo de Ismael Nery, criou para si o lugar complexo em que encontraria suas verdades: fora do mundo que mede a duração da vida. Aos poucos percebemos que o apocalipsismo dessa poesia possui um sentimento desesperado de se livrar da ação do tempo. Um sentimento que aflige todos os homens, até aqueles que não crêem. Libertar-se da efemeridade corrosiva da vida tornou-se um sonho que inspirou desde as profecias bíblicas até as utopias renascentistas. Mas esse sonho atemporal está ainda submetido à cronologia, pois somente o futuro “incriado” pode trazer sua realização. Quando Murilo, por meio da palavra, antecipa o fim do mundo ou resgata o paraíso perdido, revela o desejo íntimo de conhecer o “tempo sem tempo” do sagrado. A palavra poética torna-se, então, uma “flecha de impaciência” que rasga a realidade histórica anulando os princípios da temporalidade.

A compreensão da história passada e futura, nos escritos apocalípticos, implica uma concepção dualista de duração: o “tempo que foi” e o “tempo que será”, dispostos de forma linear e irreversível. Para o cristianismo, a história humana possui um princípio absoluto e um fim definitivo, distantes um do outro, extremos que na Bíblia estão representados pelo Gênesis e pelo Apocalipse joanino. O “tempo que foi” é profano, ou seja, nele se desenrola a história humana. O “tempo que será” é sagrado, e isso significa que, por ele, a história será abolida. Pois o tempo profano corrompe e destrói incessantemente e, nessa instância, a palavra divina não pode se exprimir em sua plenitude. Quando os prazos humanos chegarem a um termo, a palavra sagrada instaurará a eternidade em que poderá realizar-se completamente. Para um espírito apocalíptico, portanto, não há intermediação entre um

tempo e outro. Não há atalho para o futuro glorioso, é preciso que tudo seja destruído para a revelação total:

O aspecto pessimista [da compreensão apocalíptica da história] revela-se particularmente na concepção dualista muitas vezes mencionada de que o mundo, “esta era”, está sujeito ao senhorio de Satã. Para o autor apocalíptico, a história não é a “história da salvação”, mas uma longa série de imagens tristes da maneira como o mal invariavelmente vence. Se o escritor apocalíptico falou da “história da salvação”, ele a via reservada para o futuro. Em resumo, para o escritor apocalíptico, havia apenas dois atos de salvação: a criação do mundo e o estabelecimento do Reino de Deus (Otzen, 2003, pp. 258-259).

João de Patmos – cuja identificação com o evangelista é hoje contestada – foi um dos principais herdeiros dos profetas do fogo. Suas palavras antecipam o futuro, presentificando catástrofes, tornando mais próxima a felicidade eterna. A este João coube a responsabilidade e a honra de terminar o “livro vermelho”, como chamava-o Murilo Mendes (Pcp, p. 1041), usando imagens grandiosas que serviriam para inspirar poetas, pintores e místicos de toda ordem. Os símbolos desse apocalipse canônico proporcionaram a muitos escritores, como Blake, Unamuno, Claudel, entre outros, uma leitura criativa que restabelece uma aura de mito para a idéia de fim do mundo. O poeta mineiro, em especial, ao lançar suas raízes poéticas na mina profunda desse mito para dar forma, cor, textura, cheiro e vibração a suas verdades, introduziu ambigüidade no apocalipse. A indeterminação<sup>2</sup> caracteriza sua poesia como uma produção autêntica, e, simultaneamente, aumenta o fascínio pelo texto que a inspirou, o apocalipse joanino. Torna-se assim importante entender um pouco mais este livro: como e quando foi escrito, com que objetivo, o que significa e como tem sido lido ao longo da história.

A maioria dos historiadores de religião relaciona o apocalipsismo a crises políticas: o livro de Daniel, por exemplo, seria uma forma de consolar o povo judeu da ditadura de Antíoco IV Epífanes no século II a.C. (Gabel e Wheeler, 1993, p. 123). O livro de João, por sua vez, seria fruto da repressão romana ao cristianismo primitivo. Exilado em Patmos, João escreveu para consolar os fiéis perseguidos, bem como para estimular-lhes a fé.

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, que desenvolve a sua perspectiva hermenêutica no livro *Pensando biblicamente* (2001), afirma que todo texto possui algo de indeterminado ou propicia uma indeterminação. A respeito da tradição bíblica, ele diz que “(...) a escrita não se limita a fixar uma mensagem oral imutável, ela contribui para ocultar sua origem. E, uma vez livre de seu contexto original, a profecia escrita será capaz de se tornar a base fixa para sua história subsequente de recepção e, por meio dessa história, para releituras que excederão elas próprias os limites daquelas leituras autorizadas pelo cânone” (p. 189).

Criando imagens da irrupção de Deus na história – agindo em favor dos cristãos, julgando e condenando seus adversários – o inspirado compôs o apocalipse. Com o passar do tempo, as profecias apocalípticas joaninas não se realizaram e o cristão teve de inventar novas formas de se relacionar com a expectativa da segunda vinda de Cristo a longo prazo. Consolidada a Igreja Católica, os ânimos acalmaram-se. A partir de então, toda e qualquer manifestação milenarista (termo que alude à previsão de mil anos de felicidade antes da última batalha entre Deus e o Diabo) ou escatológica (especulações sobre a morte, o Juízo final e a ressurreição) incomodava devido a seu caráter de agitação social (Otzen, 2003, pp. 217-218). As crenças apocalípticas começaram, assim, a serem depreciadas.

Nos primórdios do século V, Agostinho desferiu o que pareceu ser um golpe devastador às interpretações literais do Apocalipse: o plano temporal de Deus era insondável, a cidade de Deus era no céu, a do homem, na terra, e nunca as duas haveriam de se encontrar. O Salvador, “nesta presente era, chega a nós na pessoa de sua Igreja” (*Cidade de Deus* 1,4). O Apocalipse passou a ser lido, então, como uma alegoria que indicava o caminho para a salvação, mas era tolice perturbar-se por causa do milênio. Em 431, o concílio de Éfeso fazia a mesma coisa e condenava os aspectos mais temporais e mundanos do milenarismo, considerando-os erros e fantasias (Weber, 2000, pp. 39-40).

Narrado em primeira pessoa, o apocalipse canônico começa, respeitando a tradição, com uma viagem celeste: João é arrebatado para diante daquele que se autodenomina “o primeiro e o último” (Ap 1,17) de quem recebe a ordem de registrar suas visões e enviá-las às sete igrejas da Ásia. A cada uma delas, o visionário aponta uma fraqueza ou um pecado para ser redimido e revela a bênção divina que lhe é reservada (Ap 2-3). Esse constitui o primeiro ciclo de visões regido pelo número sete<sup>3</sup>. Em seguida, João assiste ao Cordeiro romper os sete selos que preparam a derrota dos inimigos do cristianismo (Ap 6-8). A abertura do sétimo selo desencadeia um novo ciclo de catástrofes que acontece ao soar de sete trombetas (Ap 8-10). Antes do toque da sétima trombeta, que consumirá o mistério divino, o vidente é exortado a profetizar como as duas testemunhas de Deus descritas em Ap11,1-13. Segue-se a visão da mulher vestida de sol perseguida pelo dragão (Ap 12, 1-17)

---

<sup>3</sup> O número sete é importante para entender a apresentação cíclica de visões que se repetem no apocalipse joanino. De acordo com McGinn (1997), trata-se de uma mensagem básica de perseguição presente, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos repetida nas sete cartas às sete igrejas da Ásia, no rompimento dos sete selos, no soar das sete trombetas e no derramamento das sete taças (p.565). no universo bíblico, o número sete é sagrado e significa plenitude e conclusão.

e logo depois os anjos anunciam o Juízo Final (Ap 14). Resta ainda um último ciclo de sete desgraças para se cumprir: o derramamento das taças da ira divina (Ap15-16). Terminado o ciclo, João conhece a grande prostituta com quem os homens da terra se corrompem, a Babilônia, que cairá sob o jugo do bem absoluto. Acontece, então, o primeiro combate escatológico que desterrará o mal por mil anos. Quando esse prazo vencer, o bem destruirá o mal definitivamente. “Um novo céu e uma nova terra” (Ap 21,1) serão dados ao povo fiel.

Murilo Mendes, em seus devaneios poéticos, dinamiza as imagens do texto joanino, estabelecendo assim com a literatura cristã uma relação viva e não de simples comentador:

O último anjo derramou seu cálice no ar.

Os sonhos caem na cabeça do homem,  
As crianças são expelidas do ventre materno,  
As estrelas se despregam do firmamento.  
Uma tocha enorme pega fogo no fogo,  
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.  
Os vulcões vomitam cometas em furor  
E as mil pernas da Grande dançarina  
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.  
Rachou-se o teto do céu em quatro partes:  
Instintivamente eu me agarro ao abismo.  
Procurei meu rosto, não o achei.  
Depois a treva foi ajuntada à própria treva.  
 (“Estudo para um caos” in: *As metamorfoses*, Pcp, p.334)

Recordando-nos as origens da lírica, Murilo Mendes escreve um “estudo” que dialoga com a composição joanina como um músico que se exercita na interpretação de um certo arranjo polifônico. O caos descrito nessa pequena peça é apenas uma dentre as várias leituras criativas que nosso poeta irá empreender ao longo de sua obra. O apocalipse mantém-se universal em Murilo graças ao uso pessoal e singular que faz desse material imagético. Pelos olhos desse visionário, o “livro vermelho” aparece-nos como “um poema em prosa extraordinariamente imaginativo, repleto de imagens impressionantes, abrangendo desde cantos de louvor até clamores de desespero, alternando entre uma luz ofuscante e uma aterrorizante escuridão” (Cohn, 1996, p. 284). Podemos, desse modo, retomar o objetivo geral de nosso trabalho, qual seja, reconhecer, delimitar e comentar a presença desse universo simbólico na poesia muriliana. Fundamentados na crença de que a Poesia e a Liberdade (conceitos caros a nosso poeta) podem levar um homem a transcender

seus próprios dogmas, propomos estudar essa obra a partir de suas imagens apocalípticas, avaliando em que medida ultrapassou o cristianismo que adotou como fé, ação e leitura.

Como poeta visionário, Murilo supera o senso-comum, utilizando-se não apenas dos símbolos que constituem o livro joanino, mas fazendo uso de características estruturais desse texto, reelabora-os de forma variada e criativa. Em sua poesia é possível encontrar desde simples menções ao fim do mundo, passando por uma angustiada espera do dia do arrebatamento, desejo de evasão de uma realidade opressora, até a construção de poemas que são verdadeiras visões do fim do mundo e da humanidade. Em outros momentos poéticos, o apocalipsismo muriliano consagra o sujeito lírico como um Orfeu dos últimos dias. Além disso, Murilo incorpora a tradição que tematizou o Juízo Final por meio da citação. Por isso, consideramos necessário um recorte dessa vasta produção, uma vez que analisar a poesia completa de Murilo Mendes ultrapassa os limites de uma dissertação. Escolhemos, pois, cinco livros como objetos de nosso estudo: *Poemas*, *O visionário*, *Tempo e eternidade*, *Os quatro elementos* e *A poesia em pânico*.

Justificamos esse recorte, em primeiro lugar, pela escassez de textos críticos dedicados a tais títulos. De fato, a fortuna crítica canônica ocupou-se de livros como *As metamorfoses*, *Poesia Liberdade* (Cf. trabalhos de Murilo Marcondes de Moura, 1995; e Laís Corrêa de Araújo, 2000), *Siciliana*, *Tempo Espanhol* e *Convergência* (Cf. ensaios de João Alexandre Barbosa, 1974; Haroldo de Campos, 1967; e Júlio Castañón, 1993). Outros autores importantes como Luciana Stegagno Picchio, José Guilherme Merquior e Alfredo Bosi produziram reflexões panorâmicas que muito contribuíram para a compreensão geral da poesia muriliana. Porém, um livro como *Os quatro elementos* pouca atenção recebeu para além das notas de jornais por ocasião de sua publicação em 1945 juntamente com *Mundo enigma*. Além disso, a seleção realizada por nosso estudo abarca três momentos da vida de Murilo Mendes que consideramos importantes para a compreensão da presença dos motivos religiosos em sua poesia: *Poemas* e *O visionário* foram escritos antes de sua conversão ao catolicismo, *Tempo e eternidade* consagra essa transformação, *Os quatro elementos* e *A poesia em pânico* registram, respectivamente, os desdobramentos e os conflitos da orientação espiritual do poeta mineiro.

A presente dissertação estrutura-se em quatro capítulos: o primeiro, intitulado “O abalo cósmico do desejo”, analisa *Poemas* e *O visionário* em função das metáforas

apocalípticas criadas por Murilo Mendes para poetizar o amor erótico que perturba a ordem interior de um sujeito lírico preso à materialidade do mundo. O capítulo dedicado ao estudo de *Tempo e eternidade*, “A restauração da poesia do fim”, procura demonstrar que o essencialismo de Ismael Nery associado ao Surrealismo consagraram a presença do imaginário apocalíptico como uma opção estética muriliana. Em seguida, “Um delírio divino” reflete como imagens de catástrofes de um fim absoluto sinalizam em *Os quatros elementos* para uma poesia concebida como o resultado da ação violenta de Deus no mundo. Por último, percorremos junto com Murilo Mendes o caminho do pânico – “Os círculos do inferno” – composto de dúvidas heréticas, lamentações e blasfêmias que buscam de uma maneira angustiada a salvação por meio da destruição. Nosso trabalho pode ser descrito, dessa forma, como a análise de quatro visões do fim que subvertem o imaginário apocalíptico com o intuito de criar um universo próprio, com verdades pessoais traduzidas em imagens autênticas.

Gostaríamos de realizar, assim, uma leitura de poemas que consiga mostrar cada texto poético como uma expressão artística multifacetada em que realidade presente, invenção e tradição fundem-se nas visões singulares de um escritor que inaugurou na poesia e “no mundo o estado de bagunça transcendente” (in: *Poemas*, Pcp, p. 117).

*Poemas e O visionário:*  
O abalo cósmico do desejo

Quem é essa que desponta  
Como a aurora,  
Bela como a lua,  
Fulgurante como o sol,  
terrível como esquadrão  
com bandeiras desfraldadas  
Ct 6,10

Murilo Mendes estréia na vida literária brasileira em 1930 com *Poemas*, recebido por Mário de Andrade como o livro mais importante do ano, dentre *Alguma poesia* de Drummond, *Libertinagem* de Bandeira e *Pássaro cego* de Schimidt. O volume é composto por 62 peças distribuídas em seis partes denominadas “O jogador de diabolô”, “Ângulos”, “Máquina de sofrer”, “O mundo inimigo”, “A cabeça decotada” e “Poemas sem tempo”. A temática dessa primeira poesia é variada, indo das mais cotidianas cenas cariocas ao poema-piada modernista, expressando um profundo desencantamento perante a vida e um encantamento desorientado pelos “mistérios” femininos; dividindo-se entre a ciência e o sonho, o pitoresco e o infinito. Em seguida, entre 1930 e 1933, o poeta dedica-se à elaboração de *O visionário*, que só viria a ser publicado em 1941. Utilizando-se, mais uma vez, de um arranjo interno cuidadoso e coerente, Murilo divide os 66 poemas em três livros. O “Livro primeiro” dedica-se quase inteiramente à mulher, observando-a e cultuando-a das mais diferentes formas. O “Livro segundo” centra-se nos encontros e desencontros entre o poeta e suas musas. E o “Livro terceiro” retoma alguns temas de *Poemas*, como o dualismo espírito/forma e o desânimo, nos quais permanece a força erótica da mulher. A partir desses dois livros, pretendemos demonstrar como o poeta mineiro trabalhou imagens apocalípticas para expressar o fascínio arrebatador que a figura feminina exercia sobre sua poesia.

No primeiro momento poético de Murilo Mendes, mais do que uma vontade de transcendência percebemos um desejo de profundidade. A diferença está em que não há uma meta a ser atingida além da realidade e da condição humana, mas essas mesmas barreiras devem ser conhecidas a fundo. Por isso, o poeta se perde em decotes e fendas, nucas e pêlos – abismos a que desce com prazer. A profundidade buscada por Murilo está presa ao aspecto concreto do mundo. Em especial, arraigada à concretude das formas da mulher, que propicia uma poesia explosiva e sensorial. Na verdade, o corpo feminino é o

espaço-limite em que a materialidade do mundo se dissolve em gozo. Jardim das delícias ou paraíso perdido, esse espaço funde num só tempo passado e futuro, pois promete um devir carregado de sabedoria imemorial. Trata-se de um corpo-paisagem cuja visão, “milagre moreno”, coloca toda a imaginação do poeta em movimento. A mulher passa a ser um código secreto que precisa ser desvendado, pois por esse código desliza a libido do poeta até transformar-se em sentido, significação, revelação. O grande paradoxo criado por essa poesia sedenta de profundidade está em que sua busca de totalidade no mundo resta incompleta: a imagem erótica esgota aquilo que mais desejou. Não é gratuito que, em vários poemas murilianos, cada “aparição” feminina insufla no sujeito lírico uma vontade de acabar(-se):

[...]  
 Ai quando virá o espírito da destruição  
 Acabar com a minha memória  
 E corromper para sempre  
 O corpo enxuto da filha do quitandeiro  
 Surgindo, milagre moreno, dentre cenouras e couves.

Ó saxofones do último dia  
 Soprando a música do aniquilamento.  
 (“Idílio unilateral” in: *Poemas, Pcp*, p. 100)

Nesse sentido, o erotismo da poesia muriliana aproxima-se da concepção apocalíptica de criação: é preciso primeiro destruir – o objeto amado, a si mesmo, o mundo e o próprio desejo.

Marcondes de Moura, ao analisar a obra muriliana, nos mostra que “um dos aspectos mais importantes da idéia de beleza convulsiva consiste, também, na pungente sensação de coisa revelada, isto é, nas idéias de encontro espontâneo e de iluminação súbita de algo até então apenas pressentido” (1995, pp. 72-73). As revelações propiciadas pelo êxtase criam uma tensão entre a experiência aniquiladora da beleza e a consagração estética da morte. A visão da mulher na poesia muriliana equivale, assim, ao rompimento do sétimo selo, ao som da sétima trombeta, ao despejar da última taça divina no apocalipse joanino. A beleza feminina torna-se o fato desencadeador de uma agitação cósmica. Na realidade do poema, tal agitação, revolucionando o interior do visionário, transforma também o mundo que o circunda. O apocalipse enforma o desejo muriliano, produzindo uma embriaguez erótica que começa e termina num abalo cósmico – criação e morte. O erotismo

apocalíptico de Murilo Mendes derrama sobre o mundo a linguagem da dissolução. O que mantém a vida da imagem erótica é a iminência da morte. Em Murilo, o desejo sexual está tão profundamente tocado pelo medo que imagens da vida absoluta são compostas com símbolos do fim absoluto. O espírito apocalíptico de Murilo Mendes define-se, portanto, como uma fascinação por tudo que é destrutivo, que subverte a ordem oficial das coisas do mundo e que lhe permite uma maior aproximação do mistério.

O erotismo de *Poemas* e *O visionário* flutua entre o físico e o metafísico. Da dialética beleza/morte resulta a religiosidade singular dessa primeira fase muriliana. O exercício poético da sexualidade foi a forma encontrada pelo poeta para expressar o que há de mais sublime em sua espiritualidade. A vida sexual possui, ao mesmo tempo, necessidades materiais e imateriais – a fome e a sede não são expressões do corpo e da alma? Dionísio não exigia cultos orgiásticos que mascaravam o corpo e revelavam a alma? Pois a espiritualidade “de Murilo Mendes será resolutamente consubstancial a seu impulso dionisíaco” (Merquior, 1995, p.14). Na embriaguez erótica dessa poesia, todas as vidas que ele não viveu se inflamam para manifestar seu desejo de profundidade. Destruindo apocalípticamente o que costumava ser, o poeta permitiu-se a expressão de sua vocação para o múltiplo, múltiplas formas de prazer. Numa metamorfose constante, as imagens do poema muriliano transformam-se em gozo e dissolução, gozo na dissolução e dissolução no gozo, reforçando a proximidade semântica dos aspectos que ligam beleza e morte:

O Espírito me transporta a um lugar muito alto,  
 Me mostra teu corpo decotado.  
 Matar aquele homem,  
 Caminhar na extensão morena do teu corpo!  
 Os anjos me transportam ao lugar mais alto do mundo  
 E me mostram só tua cabeça decotada pensando em mim.  
 (“Tentações paralelas” in: *Poemas*, Pcp, p. 121)

Toda uma estrutura apocalíptica é arquitetada para dar forma a dois desejos, um de morte e outro de realização sexual. Em primeiro lugar, o visionário, transportado “a um lugar muito alto”, empreende uma viagem celeste semelhante à de João em Patmos (Ap 1,10). A visão concedida pelo “Espírito” é a revelação de um corpo feminino “decotado” – o abismo a que o sujeito lírico gostaria de lançar-se. Nesse abismo, a tentação do prazer

conduz o sujeito lírico à tentação do assassinato. Os dois versos seguintes ganham o ritmo paratático do fluxo desordenado do pensamento: “Matar aquele homem,/ Caminhar na extensão morena do teu corpo!” Nessas imagens, a força arcaica da paixão carnal integra-se à angustiante expectativa do fim. A sublimação de desejos tão funestos é realizada por meio de uma nova viagem. Dessa vez, o visionário é levado “ao lugar mais alto do mundo” e, de lá, ele consegue centrar-se apenas na figura feminina. A imagem apocalíptica da mulher construída no último verso de “Tentações paralelas” acaba por fixar o movimento incessante de uma vida interior atormentada, ordenando o caos da existência. Contraditoriamente, o apocalipsismo suscita no poeta a vontade de dissolução e, ao mesmo tempo, cria condições para sua salvação.

Em outros poemas, porém, o erotismo e a morte integram-se numa alquimia diversa, em que o arrebatamento é um fim em si mesmo – toda revelação advinda dessa experiência é negada. O êxtase pode ser definido como um fenômeno psicológico que produz tanto um estado de enleação quanto de morbidez, e em ambos os casos ocorre uma espécie de potencialização dos sentidos. Na história da literatura, esse fenômeno sensorial foi, durante muito tempo, associado à transcendência mística e ao amor. Leo Spitzer (2003), em *Três poemas sobre o êxtase*, analisa um poema erótico de Donne e o trecho da morte de Tristão e Isolda musicado por Wagner como exemplos do enlevo amoroso. No terceiro poema, de San Juan de la Cruz, o êxtase transforma-se em imagem de uma experiência íntima de Deus. Esses poetas aproximaram-se do mundo espiritual por meio de metáforas forjadas com elementos do mundo sensível. Murilo Mendes, por sua vez, abstêm-se de escusas teológicas para descrever momentos de êxtase provocados pelo erotismo das formas femininas. Não dispensa, de qualquer forma, a linguagem do gênero apocalíptico para realçar a idéia de realização total do desejo, abusando da sintaxe paratática, adotando o ponto de vista do viajante transcendental e da visão panorâmica que essa viagem lhe permite. Tomemos o versículo Ap 21,9: “Depois, um dos sete anjos das sete taças cheias com as sete últimas pragas veio até mim e disse-me: Vem! Vou mostrar-te a Esposa, a mulher do Cordeiro!”. Murilo Mendes aceita o convite e cria um apocalipse personalíssimo:

[...]  
 Já não sei mais onde estamos,  
 Um rosto vem nos abrir.  
 Um anjo maior me disse:  
 – Como tiveste paciência  
 Durante a longa viagem,  
 Vamos alguém te mostrar,  
 Olhe bem para este anjo.  
 Olhei pro ente sublime,  
 Quase despenco do céu.  
 Que corpo, que maravilha!  
 Que linhas harmoniosas!  
 Andando, o ritmo nasce.  
 Não tem vaga pra um senão.  
 Só tem um resto no olhar  
 Da mulher que ele já foi...  
 [...]  
 (“Evocação da morta” in: *O visionário, Pcp*, p. 218-220).

O sujeito-lírico do poema, numa viagem transcendental guiada por três anjos “que têm o ar de quem não sofre/ que têm o ar de quem não pensa”, recebe, como prêmio por sua paciência, a visão de um “ente sublime”. A visagem torna-se uma revelação no momento em que percebe no olhar desse quarto anjo um resto do que ele já foi (uma mulher). Diante desse mistério iluminado pela energia da materialidade humana, recusa a visão celeste, prefere morrer, prefere não ver mais nada. Ora, um visionário não fecha os olhos para a verdade revelada. A ânsia de conhecimento total tão marcante em Murilo Mendes acaba, nesse poema, minada pela proximidade incômoda da morte. Nessa experiência, o impulso inicial tendia ao erotismo – “Que corpo, que maravilha!” –, porém uma observação mais aguçada descobre “um senão” que transforma a promessa de prazer em uma iluminação aterrorizante e aprofunda a desordem natural de um eu em permanente conflito consigo mesmo. Não há, pois, redenção nessa apocalíptica que se centra na beleza erótica e na morte. Partindo do pressuposto de que toda obra de arte lê criativamente outra obra de arte, as divergências de Murilo Mendes com relação aos temas básicos de uma tradição especializada em descrever o fim do mundo podem ser consideradas expressão de sua originalidade poética. Assim, as “infidelidades” do poeta são reconhecíveis sob várias formas – nesse caso, sob a recusa de uma visão divina ou ruptura com o sagrado. O universo apocalíptico comporta metáforas que transpõem os limites do real e redesenham o mundo pela força ao mesmo tempo dissoluta e regeneradora do desejo. Em *Poemas* e *O visionário*, contudo, Murilo Mendes não lê o texto bíblico como dogma de um sistema religioso e sim como fonte de um simbolismo inesgotável para sua poesia.

No corpo feminino, o poeta procura abrir, por meio do prazer e da morte, utilizando-se de visões e revelações, o caminho secreto que o conduzirá ao amor total, explosivo e definitivo, carnal e espiritual, simultaneamente. O erotismo também constitui uma forma de “religare”. Marcel Raymond, comentando a expressão que o tema do amor ganhou com os poeta surrealistas, faz uma afirmação muito pertinente à poesia erótica muriliana: “ela aspira a instaurar no instante a eternidade rompendo a crosta do tempo. Mas essa eternidade queima-se ela própria, essa poesia, maravilhosamente combustível, se destrói [...]” (1997, p. 267). O desejo, para o poeta mineiro, é um drama cósmico tanto quanto o fim do mundo. A imagem muriliana, manifestação do desejo, arrasta toda a materialidade do mundo, bem como seus aspectos mais invisíveis, para a visão reveladora das contradições da existência. Ao transformar o amor físico em uma experiência que o torna “centro de relações” dos planos da mente, do corpo e do mundo, Murilo define sua religiosidade erótico-apocalíptica. A referência ao *Cântico dos Cânticos* torna-se, dessa forma, inevitável. A representação do amor como uma força arrebatadora, comparável à queda no abismo, tem neste texto do Antigo Testamento sua expressão arquetípica<sup>4</sup>:

Grava-me,  
 Como um selo em teu coração,  
 Como um selo em teu braço,  
 Pois o amor é forte, é como a morte!  
 Cruel como o abismo é a paixão,  
 Suas chamas são chamas de fogo,  
 Uma faísca de Iahweh!  
 (Ct 8, 6)

A poesia de um espírito fervoroso aproxima-se indiscutivelmente das imagens luxuriantes que sufocam o coração do amante – isso nos mostra Spitzer (op. cit.) ao analisar o êxtase na literatura. Por isso, o *Cântico dos Cânticos* caracteriza-se como um dos textos mais polêmicos da Bíblia. Lido como uma alegoria, o *Cântico* oferece “alusões à restauração de Deus com seu povo infiel e à retomada de sua lua-de-mel”. Por outro lado, tomado literalmente, fala de um amor livre, louvando a mulher como amante e não como

---

<sup>4</sup> Adotamos a definição de Northrop Frye para arquetipo: unidade estrutural que mantém certos temas, situações e caracteres quase imutáveis ao longo da história da literatura (2004, p. 75).

mãe e esposa<sup>5</sup>. No trecho citado, por exemplo, quando o amor é comparado a uma faísca de Iahweh, temos uma ambigüidade que indica ao mesmo tempo:

1. Um amor a Deus tão ardente como a expressão do próprio Ser dos seres – uma faísca de Deus conota o poder incomensurável de toda Sua chama;
2. Um amor carnal tão intenso quanto a chama divina.

No cerne da metáfora “O amor é uma faísca de Deus” está uma idéia muito familiar ao apocalipse: a consumação de um sentimento de tal natureza significa a consumação da própria vida, a destruição do mundo em que se vive. Nesse ponto em que se cruzam o livro joanino e o *Cântico dos Cânticos*, Murilo Mendes encontrou uma força imaginativa criadora que incendia seus primeiros livros. Como o autor dos *Cânticos*, nosso poeta consagra a mulher como princípio e fim de todas as coisas. Os eventos dramáticos narrados são detonados pelo poder da figura feminina e, ao mesmo tempo, estão a serviço de uma poesia que tem a beleza como única meta de ascensão. Com o objetivo de louvar Eros, Murilo adotou uma linguagem que, na Bíblia, revela as relações íntimas entre o visível e o invisível. A subversão dessa linguagem, para além de caracterizar uma ironia desencantada, representa, também, contraditoriamente, uma tentativa de recuperar o paraíso perdido em que o amor carnal não se desvinculava do amor espiritual. Para recuperar esse paraíso, Murilo não empreende uma viagem de volta ao passado, mas evoca as forças caóticas de sua interioridade para antecipar o fim do mundo. Como um autêntico visionário, o poeta “vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo” (Bosi, 2000, p. 187). Somente num futuro fora do tempo e do espaço, num futuro apocalíptico, o desejo transforma-se em prazer.

Aperfeiçoando a idéia de “beleza convulsiva” desdobrada na impressão de que o belo absoluto mostra-se apenas sob a ameaça de um fim definitivo, o poeta chega a compor seu mais bem acabado poema erótico-apocalíptico – “Metade pássaro” – principal objeto de estudo do presente capítulo:

---

<sup>5</sup> Em *Pensando biblicamente* (2001), tanto LaCoque quanto Ricoeur reconhecem a possibilidade de duas leituras do *Cântico dos Cânticos*: a tradicional, alegórica, feita pela igreja, e a literal, hermenêutica, feita pela filosofia.

A mulher do fim do mundo  
 Dá de comer às roseiras,  
 Dá de beber às estátuas,  
 Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo  
 Chama a luz com um assobio,  
 Faz a virgem virar pedra,  
 Cura a tempestade,  
 Desvia o curso dos sonhos,  
 Escreve cartas ao rio,  
 Me puxa do sono eterno  
 Para os seus braços que cantam.  
 (“Metade pássaro” in: *O visionário, Pcp*, pp. 223-224)

Neste poema o mistério se apresenta com máxima clareza e simplicidade graças a uma sintaxe equilibrada. Suas coordenações se sucedem e se distinguem verso a verso – unidade poética que se torna o limite de cada imagem. O título poderia ser considerado um primeiro *staccato*<sup>6</sup>, pois nos impõe um enigma. Entramos, assim, no poema, sob o impacto de um estilhaço lingüístico que não se completa cabalmente no corpo do texto. Algo está (ou é?) pela metade, o que nos faz perguntar pela natureza da outra parte. Não estamos certos da associação, nenhum indício textual nos permite fazê-lo, mas, ao continuarmos a leitura, colamos imediatamente a “metade pássaro” do título à “mulher do fim do mundo” que encontramos no primeiro verso. A figura feminina descrita neste poema possui um sentido múltiplo: além de sua semelhança com os anjos, pode ser entendida como uma generalização de toda e qualquer mulher que viverá nos últimos tempos e, ainda, como um ser específico, originário do fim do mundo – tudo isso graças à subordinação, por meio da preposição “de”, da expressão “fim do mundo” à “mulher”. Nesse poema, o erotismo apocalíptico de Murilo Mendes transforma-se no princípio que anima a imaterialidade do mundo e (re)organiza criativamente sua materialidade.

O verso “A mulher do fim do mundo” rege as duas estrofes que compõem o poema. O primeiro grupo de versos forma uma unidade imagética fechada em si mesma. Nele o poeta fixa uma figura alada cujos gestos se distribuem de modo discreto, quase sem distinção visual de um para outro, como indica a repetição do núcleo do predicado verbal nos três versos seguintes: dá de comer, dá de beber, dá de sonhar. As roseiras, as estátuas e

---

<sup>6</sup> Em “o poeta/profeta da bagunça transcendente” José Paulo Paes descreve “a dicção em *staccato* tão caracteristicamente muriliana: verso ou pequenos grupos de versos de medida breve e de sentido autônomo, com verbos no presente do indicativo, em séries enumerativas (...)” (1997, p. 173).

os sonhos estão em torno desse ser mágico numa relação tão íntima e ordenada que a estrofe parece compor um plano pictórico surrealista: num jardim de rosas e estátuas, uma “mulher metade pássaro”. Nesse jardim, a mulher do fim do mundo mistura-se aos elementos com que se relaciona. Sua metade pássaro identifica-a às aves que no mundo ordenado brincam entre as plantas e bebem na estatuária das fontes d’água. Mas no mundo imaginativo de Murilo Mendes, esse conjunto de imagens que aproxima realidades descontínuas levanta o véu que separa um conceito do outro. O erotismo dessa mulher do fim do mundo retira do apocalipsismo uma energia criadora que lhe permite refazer a criação.

Observemos as predicções dessa figura: ela “dá de comer às roseiras,/ dá de beber às estátuas,/ dá de sonhar aos poetas”. Num paralelismo sintático, conhecemos a natureza doadora da figura central do poema. Surpreendem-nos, porém, os objetos de suas ações. Em primeiro lugar, às roseiras, ela dá de comer – e nos vêm imediatamente duas possibilidades, senão opostas, de algum modo incongruentes: se é possível pensar em uma alimentação das plantas, a experiência nos ensina que só podemos fazê-lo indiretamente, irrigando a terra, que seria a natural mantenedora das roseiras, por conter suas raízes. Não obstante, o contexto em que a imagem desse segundo verso surge – antecedida pela imagem fragmentada do título e pela ambigüidade da expressão “mulher do fim do mundo” – nos faz pensar em uma mulher dando de comer às roseiras como quem dá de comer aos animais<sup>7</sup>. A ilogicidade dessa imagem é reforçada pela que se segue, no terceiro verso, “dá de beber às estátuas”, imagem para a qual não há interpretação possível no mundo da razão, apenas no mundo da imaginação. As estátuas são produtos da arte humana, inanimadas porque feitas de matéria bruta como a pedra ou o metal. Com isso temos mais uma ambigüidade, pois não sabemos se a mulher do fim do mundo é tão poderosa a ponto de animar as estátuas ou se as próprias estátuas são portadoras de uma singularidade sobrenatural.

Essa mulher também “dá de sonhar aos poetas”. Lendo este verso isoladamente, não percebemos nenhuma anormalidade semântica, posto que a história da literatura consagrou o sexo feminino como musa inspiradora de devaneios poéticos. Mas este quarto verso está relacionado por coordenação a outras ações da mulher do fim do mundo. Dentre elas temos

---

<sup>7</sup> ... como o pastor apascenta seus pianos em “O pastor pianista” (in: *As metamorfoses*, Pcp, p. 343)

uma, em especial, “dá de beber às estátuas”, que desestabiliza o significado de toda a estrofe e constitui o que Antonio Candido chamou de “núcleo responsável pela irradiação do elemento poético”<sup>8</sup>. Contaminado por este verso, “dá de sonhar aos poetas” concretiza a imagem de um ser mágico, capaz de produzir sonhos... O apocalipsismo erótico de Murilo Mendes pode ser entendido, assim, como a expressão de seu instinto de idealização, síntese incongruente de seu eterno conflito com a exterioridade, com a realidade. A mulher do fim do mundo dá ao poeta a possibilidade de sonhar uma feliz integração entre alma e corpo, pois o erotismo apocalíptico dessa poesia é o exercício singular de uma espiritualidade materialista. Somente nessa poesia “conciliadora de contrários”, tal individualidade múltipla pode ter eco.

A segunda estrofe possui quatro versos a mais do que a primeira. Inicialmente retoma o mesmo esquema coordenativo que estabelece a mulher do fim do mundo como um sujeito ativo. O padrão não se mantém, contudo, posto que o sétimo verso completa-se sintática e semanticamente no oitavo, onde encontramos a única oração subordinada: “Me puxa do sono eterno/ para os seus braços que cantam”. Voltemos ao começo da segunda estrofe, pois existe uma gradação de sentidos das contínuas ações dessa “*persona* lírica”. A primeira estrofe nos deu o tom geral do poema: nem mesmo os atos mais cotidianos como dar de comer às roseiras podem ser interpretados literalmente. A imaginação do poeta trabalhou cada verso de modo a nos tirar sempre do campo de nossas experiências corriqueiras e nos levar ao mundo do impossível. A disposição pictórica da primeira estrofe, e não apenas isso, seu equilíbrio estrutural, bem como o clima edênico, são desmantelados na segunda parte do poema. Os gestos executados nos oito versos seguintes são mais enérgicos e exigem uma ampliação do espaço imagético do texto uma vez que a mulher do fim do mundo passa a relacionar-se com fenômenos de proporções desmedidas como luz, tempestade e rio.

Tudo indica que o ambiente “jardim” permanece. Porém, a delicadeza quase estática que nos dava a visão de uma pintura surrealista desaparece com a disparidade de atos que se desenrolam na segunda estrofe. O caráter paratático se mantém, contudo não há mais aquela repetição de predicados que mobilizavam uma figura humana no centro do jardim,

---

<sup>8</sup> Esse núcleo “constitui o nódulo estrutural de polivalência, que alguns chamarão incongruência poética, se não quiserem voltar ao velho e cômodo conceito de mistério que estava na moda quando ‘O pastor pianista’ foi escrito” (Candido, 1995, p.88).

rodeada de roseiras e estátuas. Ao contrário, os predicados são os mais variados possíveis, produzindo uma cascata de imagens dinâmicas que não se relacionam logicamente. Cada verso desse grupo demonstra os atributos, delineando os contornos, daquela figura que à primeira vista confundia-se com a paisagem descrita. Retomando o verso “A mulher do fim do mundo”, a segunda estrofe começa com um recurso próprio do modernismo, o uso de termos banais ou cotidianos: “Chama a luz com um assobio”. Submeter a luz não é uma proeza comum a um mortal, mas essa mulher possui tal poder, comparável apenas ao *Fiat Lux* bíblico, e o exhibe com a banalidade de um assobio que substitui a imponência das trombetas apocalípticas. Tal relação hierárquica presume mais uma vez uma intimidade que faz da própria mulher uma iluminada. De fato, a natureza alada, o status de “mantenedora” (de vida, não-vida, de sonhos) fazem dela um ente especial – um ente iluminado: no sentido metafórico, uma mulher iluminada como o dia; e no sentido literal, uma vez que a luz deve responder a seu chamado.

A transformação de uma virgem em pedra no terceiro verso da segunda estrofe nos remete diretamente às estátuas da primeira; e, indiretamente, a uma personagem da mitologia clássica<sup>9</sup>, a temível Górgone, que transformava em pedra quem ousasse olhá-la nos olhos. Também conhecida como Medusa, este ser mítico é descrito nas *metamorfoses* de Ovídio como um ser alado, metade pássaro, como a mulher do fim do mundo. O cruzamento de referências (intra e extratextuais) nos mostra que a petrificação da virgindade aponta para o que o poeta quer realçar enquanto vida, isto é, o sexo, relação física entre dois seres. Existe nessa mulher metade pássaro uma abertura para o outro: o olhar mortal da Medusa constitui o Outro absoluto – nele misturam-se, como na morte, o masculino e feminino, o belo e o feio, o celeste e o infernal. Essa mistura é uma afronta à organização da vida, daí sua íntima relação com a noite, com o prazer e com o sonho<sup>10</sup>. A tempestade do quarto verso poderia ser interpretada como a velha e gasta metáfora da desordem interior, sentimental ou psicológica. Empreendemos, porém, uma leitura que, diante de diversas construções murilianas, prefere partir do sentido literal dessas imagens

---

<sup>9</sup> Marcondes de Moura analisa a relação entre a mitologia clássica e cristã em Murilo Mendes (1995).

<sup>10</sup> Em *A morte nos olhos* (1991), Jean-Pierre Vernant toma o mito da Górgo para ilustrar o processo de figuração do outro na Grécia Antiga.

absurdas para encontrar sua poesia<sup>11</sup>. Desse modo, no quarto verso assistimos a uma espécie de anjo de sexo feminino pairar sobre as nuvens carregadas do céu e curar a tempestade que atormenta o mundo. Na tradição literária ocidental, a imagem de Cristo andando sobre as águas do mar (Mc 6, 48) provoca a mesma tensão de significados, deixando-nos divididos entre o real e o impossível, confirmando, no entanto, seu poder enquanto mito. Assim, “Cura a tempestade” é um verso que pela terceira vez afirma e expande o poder dessa mulher do fim do mundo.

Em seguida, ela “desvia o curso dos sonhos”. Lembremos que, na primeira estrofe, a mulher “dá de sonhar aos poetas”. Em suas mãos, o sonho torna-se algo concreto que pode ser dado como alimento ao poeta ou ter seu curso desviado como se fosse um rio ou uma embarcação – assim como a luz se materializa e se movimenta ao som de um assobio. A fusão desses dois sentidos nos permite afirmar que o mundo do sonho, instância impalpável onde nenhuma lei, divina ou humana, se fixa, é também submisso aos poderes desse ser. Na imaginação do poeta, o mundo dos sonhos, tanto quanto os outros mundos possíveis, consagram a mulher metade pássaro como musa e como deusa. Escrever cartas seria um ato bastante comum não fosse seu destinatário o rio. O sexto verso sugere a relação harmoniosa que a musa muriliana estabelece com a natureza – a despeito de poder destruí-la. Esta sugestão se confirma com a observação de que todos os objetos sobre os quais essa mulher age são apresentados gramaticalmente com artigos definidos: a luz, a virgem, a tempestade, o curso dos sonhos, (a) o rio. A luz que atende a seu chamado não é qualquer luz, de vela ou de um raio, é a entidade “Luz” que representa e permite todo tipo de iluminação. Do mesmo modo, ela conhece e domina todos os outros elementos citados. O rio destaca-se entre todos por ter o privilégio de conhecer a silenciosa expressão da linguagem desse ser criado por Murilo Mendes que, verso a verso, torna-se um mito moderno. Note-se que esta mulher tem o poder sobrenatural e o apelo sexual das fadas e das deusas pagãs, reforçando a íntima relação entre materialidade e espiritualidade dessa poesia.

O sétimo verso traz consigo o clímax da seqüência de ações da mulher do fim do mundo – ela tira o poeta do “sono eterno”, poder que em todo o Antigo Testamento

---

<sup>11</sup> Do mesmo modo, o Apocalipse joanino manteve-se, ao longo dos séculos, fonte inesgotável de símbolos e imagens porque a interpretação espiritual das visões descritas não é um consenso. Uma carta de São Jerônimo citada por McGinn diz que “Apocalipse tem tantos mistérios quanto palavras” (1997, p. 563).

pertence a Deus, ou a Cristo nos Evangelhos e no Apocalipse. Mais uma vez nos deparamos com uma metáfora gasta pelo tempo: a morte é como um sono eterno. Mas devemos nos lembrar de que, ao longo do poema, essa mulher foi consagrando-se como musa – ela possui uma linguagem que não nos é dada a conhecer, a linguagem dos sonhos, a linguagem do rio. Enquanto musa, ela pode tirar o poeta do “sono eterno” da improdutividade. Aqui um paralelo se impõe: assim como o poeta da *Divina Comédia* galga os círculos do inferno e do purgatório para alcançar sua Beatriz, o sujeito lírico criado por Murilo Mendes levanta-se do sono eterno para encontrar sua musa apocalíptica. Vale lembrar, no entanto, que para Dante, reencontrar Beatriz não significava a possibilidade de uma consumação física de seu amor. O poema “Metade pássaro”, por sua vez, deixa em aberto a questão. O poeta é acolhido pelo gesto arquetípico da mulher/mãe que ama, protege e cria simultaneamente. Consuma-se neste movimento um encontro escatológico, a relação física entre a mulher do fim do mundo e o sujeito lírico que a descreve. A figura feminina possui “braços que cantam” a subversão da ordem natural das coisas (vida seguida de morte; morte como sono eterno) e, arrancando o poeta do sono do passado, lança-o ao sonho do futuro.

Ao iniciar a análise de “Metade pássaro”, havíamos expressado uma sensação de fragmentação que o enigma do título nos impunha. Dissemos também que a noção de algo partido ao meio não encontrava complemento no corpo do poema. Efetivamos, então, uma interpretação que procurou gravitar em torno dos campos semânticos sugeridos pelo próprio texto. Assim, questões como “poder extra-humano”, “entidades mágicas” e “fim do mundo” vieram à baila. A partir dessas observações, acreditamos que projetar o capítulo 12 do Apocalipse diretamente sobre o poema muriliano pode ampliar sua potência significadora. Quando lemos o livro de João, percebemos que em “Metade pássaro” ressoa não apenas o mito clássico da Medusa, como também o mito cristão da mulher vestida de sol que surge após a sétima trombeta:

Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar a luz. Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres, e sobre as cabeças sete diademas (Ap 12,1-3).

Na seqüência, o Dragão coloca-se diante da mulher a fim de lhe devorar o filho. A criança, porém, é arrebatada para junto de Deus e a Mulher foge para o deserto. Depois de ser expulso para a terra pelo anjo Miguel, o Dragão volta a perseguir a mulher.

Ela, porém, recebeu as duas asas da grande águia para voar ao deserto, para o lugar em que, longe da Serpente, é alimentada por um tempo, tempos e metade de um tempo. A Serpente, então, vomitou água como um rio atrás da Mulher, a fim de submergi-la. A terra, porém, veio em socorro da Mulher (Ap 12, 16).

Murilo Mendes recria a imagem de uma mulher que a igreja tradicionalmente interpretou como “o povo santo dos tempos messiânicos”, “a igreja em luta”, “a nova Eva”<sup>12</sup>. Em seu processo de composição, o poeta deixa-se seduzir pela beleza de um ser que se veste com o sol. A personagem apocalíptica, no entanto, é submissa como deve ser a “Esposa do Cordeiro”, ou seja, não possui um caráter ativo como a figura feminina “Metade pássaro”. Comparemos apenas a relação que essa mulher de asas estabelece com o rio em Ap 12,15 com o sexto verso da segunda estrofe do poema analisado. Se no texto joanino ela precisa da ajuda da terra para salvar-se, no texto muriliano a mulher do fim do mundo “escreve cartas ao rio” sugerindo, como já dissemos, uma relação harmônica com a natureza. A força erótica de sua criação, Murilo Mendes tirou da sulamita, pois no livro dos *Cânticos* a amante sai em busca do ser amado, com a iniciativa de um homem. No poema que estudamos, a mulher do apocalipse joanino deixa de ser passiva e torna-se um sujeito ativo em todas as orações coordenadas até o momento final em que subordina o próprio sujeito lírico à sua vontade. Para penetrar tão profundamente numa realidade contraditória e obscura, qual seja, aquela que se compõe de diferentes corpos, diferentes desejos, crenças e tabus, o poeta elaborou uma equação poética em que princípios religiosos integram-se a seu instinto amoroso e à sua subjetividade explosiva. Não há ilusão ou objeto real nessa criação estética em que a violência espiritual do amor erótico transforma-se numa grandeza humana.

Entre a verdade e a significação, o poema muriliano vaga sem nunca encontrar limites. A estrutura fragmentada de “Metade pássaro” diz muito dessa grandeza humana: a tragédia da sexualidade, que aspira ao infinito mas está presa ao corpo. Dessa maneira, o erotismo muriliano encontrou no apocalipse a linguagem adequada a seus conflitos. Uma

---

<sup>12</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 1981, p.1617.

linguagem que reforça o poder criador do sexo e da morte. Uma linguagem que poetiza o caos e, ao mesmo tempo, transforma a desordem em salvação. A sensação de incompletude deixada pelo título desvanece com sua associação à figura feminina, descrita em meio a elementos vegetais, minerais e oníricos. Com isso, temos a criação de um corpo-paisagem que recupera a união do amor carnal e do amor espiritual, possível apenas no Paraíso Perdido (Gn 2), do qual o Apocalipse é uma figura<sup>13</sup>. Se a expulsão do paraíso representa o amor mutilado vivido pela sulamita no *Cântico dos Cânticos*, a metáfora do amor como o fim do mundo em *Poemas* e em *O visionário* reconstrói a possibilidade de um amor que ignora qualquer separação entre o sensível e o espiritual. Assim, o poeta pergunta com os amantes do *Cântico*: “Quem vem vindo do deserto?” (Ct 3,6), “Quem se eleva como a aurora?” (Ct 6,10). E de onde pode vir o amor senão do fim do mundo ou das profundezas do tempo como essa mulher metade pássaro? Dessa beleza universal, Murilo Mendes desdobra uma força cósmica que dissipa a lógica natural do mundo, que subverte a teoria da salvação do apocalipse e que lhe proporciona uma revelação prazerosa da morte.

---

<sup>13</sup> Os Padres da Igreja desenvolveram uma leitura da Bíblia que reivindica o Novo Testamento como a chave para o entendimento do Antigo. Assim, tudo o que acontece neste antecipa os eventos daquele. Auerbach estudou este procedimento como *figura* e Frye (op. cit) denomina-o *tipologia*.

*Tempo e eternidade:*

## A restauração da poesia do fim

Dos nossos corpos renasceram aqueles corpos gloriosos que encerraram as almas dos poetas, aqueles de que nós já trazemos o germe. Tudo foi feito no princípio – porém, tudo só existirá realmente em tempos diversos. Os poetas serão os últimos homens a existir, porque neles é que se manifestará a vocação transcendente do homem.

Ismael Nery

A conversão ao catolicismo parece ser um dado incontornável na biografia intelectual de Murilo Mendes. Incontornável e polêmico, pois diversos fatores, de diferentes ordens, associam-se nessa transformação. Um dos resultados mais importantes e concretos disso é o livro de poemas escrito em parceria com Jorge de Lima chamado *Tempo e eternidade*. A inteligência brasileira reagiu visceralmente, celebrando o acontecimento, como Willy Lewin no *Boletim de Ariel* (“Saudação a Murilo Mendes”, Rio de Janeiro, ano 3, setembro de 1934), ou condenando-o, como Carlos Lacerda na *Revista Acadêmica* (“*In memoriam* de Murilo Mendes”, Rio de Janeiro, ano 2, maio de 1935). O calor da hora não permitia, no entanto, que se pudesse prever as conseqüências políticas e estéticas dessa guinada ideológica. O tempo passou e hoje temos vários estudos que contribuem profundamente para a compreensão da religiosidade muriliana: Júlio Castañon Guimarães (1993), por exemplo, recompôs o intrincado contexto histórico em que a conversão do poeta mineiro aconteceu; Fábio de Souza Andrade (1997) pontua os desdobramentos do fato na amizade de Murilo Mendes com Jorge de Lima; e Murilo Marcondes de Moura (1995) aprofunda o entendimento da influência de Ismael Nery e seu Essencialismo na personalidade poética de Murilo Mendes.

Essas três perspectivas, juntas, complementam-se e ajudam-nos a (re)colocar o tema, o discurso e as imagens do fim do mundo no novo contexto poético criado pela conversão de Murilo Mendes. A relação entre o catolicismo muriliano e sua visada apocalíptica poderia ser tomada em sua nuance mais óbvia: todo católico acredita na segunda vinda de Cristo (*Parusia*), no Juízo Final e na Eternidade. Porém, mais do que uma questão ideológica, a presença do apocalipse na poesia muriliana nos conduz a um problema estético resultante de sua íntima convivência com o orfismo de Jorge de Lima e o

essencialismo de Ismael Nery. O objetivo do presente capítulo é explicitar como essas relações culminaram na consagração poética do apocalipsismo em *Tempo e eternidade*. Em sua primeira edição, o livro de 1935 dividia-se em dois grupos de poemas, o primeiro escrito pelo poeta alagoano e o segundo pelo poeta mineiro, mas possuía<sup>14</sup> um caráter unitário no sentido de que pretendia restaurar “a poesia em Cristo”. O livro chama a atenção, tanto de um lado quanto de outro, por suas imagens escatológicas, como se a restauração da poesia em Cristo só pudesse acontecer com a revolução geral revelada a João no último livro da Bíblia.

Fundamentado em textos publicados em revistas da época (*A ordem, Lanterna Verde, Boletim de Ariel*), em documentos inéditos depositados na Casa de Rui Barbosa e em testemunhas como Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Athaíde), Guimarães (1993) nos oferece um complexo panorama dos anos que contextualizaram a conversão de Murilo Mendes. Na década de 20, a Semana de Arte Moderna, a Revolta dos 18 do Forte, a fundação do Centro Católico Dom Vital e do Partido Comunista, bem como a publicação dos livros *A Igreja, a reforma e a civilização* de Leonel Franca e *Pascal e a inquietação moderna* de Jackson de Figueiredo são os acontecimentos que movimentaram e polarizaram a intelectualidade brasileira. Daí a reação agressiva do comunista Lacerda ao catolicismo muriliano: “*In memoriam*” trata o poeta mineiro como se estivesse morto para o mundo, para a realidade, para o pensamento e até mesmo para a arte. Murilo Mendes, por sua vez, não deixou de explicitar o caráter social de sua religiosidade, como no aforismo 380 dO *discípulo de Emaús* (1945), em que define sua *caritas*:

Entre o desejo de anarquia e o de ordem, o espírito do homem balança. A caridade é, por definição, anárquica. No dia em que ela se alastrar e atingir a intensidade máxima, o mundo pegará fogo. A ordem será então inútil por si mesma (*Pcp*, p. 852).

A preocupação social do catolicismo de Murilo Mendes aprofundava aquela “aversão ao espírito burguês” auto-identificada como sua característica mais comunista em *Recordações de Ismael Nery* (Mendes, 1996, p. 25). Característica que o distanciou da simpatia do espiritualismo católico pela direita integralista de Jackson de Figueiredo (Cf.

---

<sup>14</sup> Os verbos no passado dizem respeito à subsequente separação dos poemas. Cada autor incorporou seus escritos à sua obra completa e *Tempo e eternidade* nunca mais foi editado integralmente.

*Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 1, agosto de 1937). Guimarães nos mostra ainda a relação hostil do poeta com o Estado Novo<sup>15</sup>. Com tudo isso, o crítico nos mostra uma religiosidade de insubmissão e fé.

A contradição desses sentimentos aproximou os espíritos inquietos de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Nas palavras de Murilo Mendes, os poemas de seu parceiro em *Tempo e eternidade* são “um protesto formidável contra a concepção burguesa de religião” (*Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, nº 4, novembro de 1936). Se o primeiro havia se convertido ao catolicismo por ocasião da morte de Ismael Nery, o segundo experimentava naquela mesma época uma retomada da religiosidade católica perdida na infância. Além disso, a sensibilidade social de ambos transitava entre a literatura e a vida num movimento constante: Jorge de Lima, como médico, atendia a população carente em seu consultório na Cinelândia e Murilo Mendes participava da Conferência Vicentina que lhe permitia um trabalho direto com os pobres. Para Andrade (1997), a consideração de todas essas confluências – às quais acrescenta o contato com o surrealismo e sua tradição imagética que remonta as *Illuminations* de Rimbaud e às montagens de Max Ernst – são fundamentais para a apreciação não apenas do livro que escreveram juntos como do posterior desenvolvimento de suas poéticas:

[...]superada a fase heróica do modernismo, passa a ocorrer uma ramificação e especialização dessa poesia nova brasileira em modalidades singulares de expressão. Nesse processo, Jorge de Lima e Murilo Mendes aproximam-se através da valorização da imagem acima de todos os demais recursos poéticos, fator que liga a poesia de ambos e faz com que constituam uma espécie de vertente singular no modernismo brasileiro (Andrade, 1997, pp. 31-32).

A importância de *Tempo e eternidade* estaria em seu papel de transição – como o estudo do crítico supracitado aprofunda-se em Jorge de Lima, ele afirma que a transição efetivada se dá em direção a uma religiosidade órfica (Andrade, 1997, p. 37). Em Murilo Mendes, acreditamos que a religiosidade dogmática de *Tempo e eternidade* avançará para aquilo que José Guilherme Merquior (1965) chamou de poética do visionário. Aquele sentimento comum de insubmissão e fé ganhou, nos dois poetas, expressão com elementos de um mesmo imaginário, o apocalíptico, que, sob a égide da religião, abarca a concepção do processo artístico como uma cosmogonia e faz do poeta um ser de olhar renovado:

---

<sup>15</sup> Cf. citação de uma carta muriliana a Drummond em Guimarães, 1993, p. 44.

Meu novo olhar é o de quem já sabe  
 Que alegria e ventura não permanecem.  
 Meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros  
 E viu neles a separação entre os homens,  
 O filho contra o pai, a irmã contra o irmão, o esposo contra a esposa,  
 As igrejas dinamitadas, depois reconstruídas com maior fervor;  
 Meu novo olhar é o de quem penetra a massa  
 E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema,  
 Guerreará outra vez para não se entediar.  
 Meu novo olhar é o de quem observa um casal belo e forte  
 E sabe que, sozinhos, se amam os dois com nojo.  
 Meu novo olhar é o de quem lúcido vê a dançarina  
 Que, para conseguir um movimento gracioso da perna,  
 Durante anos sacrificou o resto do seu ser.  
 Meu novo olhar é o de quem adivinha na criança  
 O futuro doente, o louco, a órfã, a perdida.  
 Meu novo olhar é o de quem transpõe as musas de passagem  
 E não se detém mais nas ancas, nas nucas e nas coxas,  
 Mas se dilata à vista da musa bela e serena,  
 A que me conduzirá ao amor essencial.  
 Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do Amigo,  
 Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo,  
 E aquele que mudou a direção do meu olhar;  
 É o de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,  
 Esperando a integração do próprio ser definitivo  
 Sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.  
 (“Meu Novo Olhar” in: Pcp, p.247)

O substantivo olhar, neste poema, contém a força ativa de vários verbos que compõem o campo semântico do visionário. O “novo olhar” do poeta sabe a verdade, desvenda o futuro, vê, penetra, observa, advinha, transpõe o transitório, dilata-se com a beleza, assiste o passado, confronta o eterno – é onipotente. A conversão de Murilo Mendes é, antes de tudo, uma revelação – “Meu novo olhar é o de quem já sabe/ Que alegria e ventura não permanecem” – que ilumina verdades ocultas pela realidade. O desencantamento desse verso sugere a crença de que apenas fora do tempo profano existe a possibilidade de plenitude, pois “permanecer” não é questão pertinente dentro de uma ordem regida pela eternidade. O olhar convertido é um olhar múltiplo que, transformado em palavra poética, revela verdades do poeta no mundo. Como homem de seu tempo, o poeta não escapa das angústias próprias da modernidade: o tédio que cria conflitos para justificar a existência humana (verso 9), o sacrifício do artista em nome da perfeição (versos 12-14), o confronto baudelaireano com os tipos mais miseráveis da humanidade (verso 16). Como poeta renovado pela revelação da verdade cristã, nega “as ancas, as nucas

e as coxas” que obstruíam sua visão e o faziam invocar o fim do mundo para consumir o desejo – temática que podemos estudar no capítulo anterior. Em suas visões, o sujeito lírico ultrapassa a opacidade produzida pela visualidade limitada e automatizada do homem moderno<sup>16</sup>. Transpondo essa barreira, o “novo olhar” de Murilo Mendes alcança as relações mais sutis que enredam o real: “a separação entre os homens” que aparentemente estão unidos pelos laços de família; a ação do tempo sobre a vida e pela morte; a íntima relação entre o “Amigo” Ismael Nery e Jesus Cristo, justapostos na imagem do responsável pela transformação desse olhar (verso 23). Dados biográficos misturam-se à criação poética nesse poema que tematiza a conversão muriliana: a partir desse momento, olhar é conhecer a totalidade da vida. Aprendizado resultante da amizade de treze anos com o pintor que reunia “num abraço as partes desconhecidas do mundo” (“Saudação a Ismael Nery” in: *Poemas, Pcp*, p. 115).

Ele me ensinou a ver – como fez também a outros. Nesses passeios pelas ruas comecei a descobrir as relações de afinidade entre o mundo físico e moral, a interpenetração e fusão das formas, as diferenças entre forma e fôrma, estudo de interesse inesgotável. [...] Ajudado por ele conheci novas dimensões: o campo da vida alargava-se, e muitos véus se descerraram para mim (Mendes, 1996, p. 72).

As novas dimensões que Ismael Nery teria acrescentado à poesia muriliana são o cristianismo e o surrealismo. Sobre essa combinação aparentemente contraditória, a tese defendida por Moura (1995) sobre a poesia de Murilo Mendes afirma que o poeta mineiro “sempre perseguiu a totalidade e que essa busca imprimiu em sua obra características de uma arte combinatória” (op. cit., p. 13). Os objetos centrais do estudo de Moura são *As metamorfoses*, *Mundo enigma* e *Poesia Liberdade*. Os pressupostos teóricos utilizados para tal análise são a técnica de montagem surrealista e a filosofia essencialista de Ismael Nery. Na visão de Moura, o que sustentou a arte combinatória de Murilo Mendes no plano formal foi um eixo paradigmático que combinava o ideal surrealista de integração do mundo na unidade da poesia, a convicção essencialista de que esse mesmo mundo só poderia ser abarcado levando-se em conta seus prolongamentos invisíveis e uma ironia marcadamente

---

<sup>16</sup> “Uma linguagem estereotipada, na qual toda intervenção da liberdade é estreitamente condicionada, impõe-nos a visão de um mundo estereotipado, endurecido, fossilizado, tão pouco vivo quanto os conceitos que pretendessem explicá-lo” (Raymond, 1997, p. 253).

muriliana que lhe permitia a criação do insólito e do contraditório. Com isso, percebemos que a religiosidade de Murilo Mendes era também uma questão estética:

Os propósitos de ambos [Murilo e Ismael], assim como os métodos para atingi-los, revestem-se de uma enorme racionalidade e são passíveis de serem erigidos em um sistema, mas eles trabalham, no limite, com o inatingível ou o incognoscível – o que lhes acentua a característica de “aventura”. Além do mais, muitos textos surrealistas estão impregnados de um “sentimento do infinito” próximo do religioso, assim como tantos momentos da obra de Murilo Mendes participam da “revelação profana” que Walter Benjamim considerava traço relevante do movimento francês (Moura, 1995, p. 49).

Revelação é o fenômeno que singulariza o catolicismo da/na poesia de Murilo Mendes. Vários estudiosos ressaltam a preocupação social e a caridade como a marca registrada da religiosidade muriliana<sup>17</sup>. E parece ser, de fato, sua opção pessoal de ação cotidiana. É pelo viés da revelação, contudo, que surrealismo e cristianismo, duas ideologias contrárias, unem-se na poesia, conferindo-lhe uma feição apocalíptica. A revelação é a forma que vários visionários, entre eles João de Patmos e Ismael Nery, encontraram (ou inventaram, no sentido literário) de conhecer os mistérios que compõem o mundo:

Característica comum a todos os apocalipses é o propósito de desvendar aos seres humanos segredos anteriormente conhecidos apenas nos céus. Às vezes, tal conhecimento secreto trata do mundo celestial, mas na maioria das vezes refere-se ao destino desse novo mundo. Na verdade, os dois tipos de segredo estão intimamente vinculados, pois o que acontece na terra é considerado reflexo do que ocorre no céu (Cohn, 1996, p. 216).

O essencialismo havia instigado em Murilo Mendes essa vontade de conhecer tudo – “Deve um essencialista procurar manter-se na vida sempre como se fosse o centro dela, para que possa ter sempre a perfeita relação das idéias e dos fatos” (Mendes, 1996, p. 52). A mesma ânsia de experiência total das relações que regem a vida e o universo está presente no surrealismo:

Inserida em um sentido místico da “correspondência universal”, ela [a imaginação] pressente que um trabalho imenso a solicita e que consistiria em revelar por meio de imagens estranhas o parentesco essencial entre todas as

---

<sup>17</sup> São os casos de Murilo Marcondes de Moura (1995) e Laís Corrêa de Araújo (2000).

coisas, sua participação em um espírito no qual mergulham os objetos e as almas, na “tenebrosa e profunda unidade” do todo (Raymond, 1997, p. 248).

Outra característica comum ao apocalipsismo e ao surrealismo é a concepção de criação como cosmogonia. O Gênesis e o Apocalipse descrevem a ação criadora de Deus a partir do caos – primordial no primeiro livro; provocado pelo próprio criador no último para a construção de “um novo céu” e “uma nova terra”. A atitude surrealista também exige do poeta uma volta ao caos para que possam acontecer aquelas “combinações químicas ‘entorpecentes’ entre as palavras mais disparatadas” por meio das quais “novas possibilidades de síntese revelam-se bruscamente como um raio” (Raymond, op. cit., p. 250). Essa tentativa de “volta ao caos” surrealista é expressa sempre com um tom nostálgico, pois retornar às origens é conhecer um tempo sem tempo em que todos “os possíveis coexistem sem excluir-se” (Raymond, op. cit., p. 254). De acordo com o essencialismo, o tempo profano deturpa toda e qualquer tentativa de aproximação da verdade e tal deturpação só pode ser corrigida “com uma volta à raiz” (Mendes, op. cit., p. 53). A abstração do tempo, promovida por um retorno ao princípio absoluto, é a promessa da doutrina apocalíptica, pois a eternidade é esse modo de ser além do tempo em que o homem alcança seu pleno desenvolvimento (Delumeau, 1999, p. 58).

O “novo olhar” apocalíptico possibilitou a Murilo Mendes uma visão do invisível, no céu e na terra, no passado e no futuro. Nosso visionário, longe de ter alucinações que o afastavam da realidade, encontrou nesse mundo revelado suas verdades. No que diz respeito ao tema do presente estudo, a conversão muriliana transformou as imagens apocalípticas que metaforizavam o amor carnal nos primeiros livros em mensagens de esperança e conclamações de arrependimento. Como de fato aconteceu na história da leitura do Apocalipse bíblico, a interpretação do conteúdo escatológico deste livro feita por Murilo Mendes tornou-se reflexiva. Tomemos o poema “A Graça” como exemplo:

Desaba uma chuva de pedras, uma enxurrada de estátuas de ídolos caindo,  
manequins coloridos, figuras vermelhas se desencarnando dos livros que  
encerram as ações dos humanos.

E o meu corpo espera sereno o fim deste acontecimento, mas a minha alma se  
debate porque o tempo rola, rola.

Até que tu, impaciente, rebentas a grade do sacrário; e me estendes os braços: e  
posso atravessar contigo o mundo em pânico.

E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada.

(A Graça in: Pcp, p. 246)

O relato dos eventos catastróficos não provoca o medo do desconhecido ou do fim do mundo. Mesmo quando descreve a própria alma em agonia, não há agonia em sua descrição. Com um tom sereno, o sujeito lírico demonstra conhecer o propósito divino daqueles acontecimentos: sua transformação. O dualismo ético-antropológico, característica marcante do gênero apocalíptico, está presente na oposição entre corpo sereno/alma que se debate no tempo. De acordo com Otzen, esse dualismo pode ser encontrado em todo cristianismo, mas é próprio da crença de que apenas o fim do mundo e do tempo profanos pode trazer a salvação. “Resumidamente, a concepção afirma que Deus e o mundo são oposições irreconciliáveis; que a humanidade está situada entre os dois. A alma representa Deus, o bem, enquanto o corpo representa o mundo, isto é, o mal” (Otzen, 2003, p. 243). Somente no fim o “eu” humano encontra o “tu” divino, com quem, “agraciado”, percorre “o mundo em pânico”. Esse “tu” esconde/revela a divisa “Restauremos a poesia em Cristo”. A cristologia é a chave para o apocalipsismo de *Tempo e eternidade*. Os poemas murilianos tratam a figura de Cristo como o grande ator de um conflito que é, principalmente, interior. A transformação do mundo no Apocalipse é utilizada por Murilo Mendes como metáfora da transformação do eu(-lírico) – transformações operadas por Cristo que ganham outras expressões em *Tempo e eternidade*:

[...]  
 A serpente de asas será desterrada na lua.  
 A última mulher será igual a Eva.  
 E o Julgador, arrastando na sua marcha as constelações,  
 Reverterá todas as coisas ao seu princípio.  
 (O profeta in: Pcp, p. 250)

O dualismo reaparece nas figuras do bem (o Julgador) e do mal (a serpente de asas), que não se confrontam diretamente, mas são justapostas pela técnica de montagem surrealista. A originalidade poética de Murilo Mendes está nessas recriações que beiram a heresia: como leitor do Apocalipse joanino, toma para si o versículo em que o representante do mal é jogado no abismo onde deverá permanecer por mil anos até que seja convocado para a batalha final (Ap 20, 2-10). Cria, assim, seu próprio apocalipse, em que “A serpente de asas será desterrada na lua”. Com isso, dois universos simbólicos se aproximam, o lunar e o satânico: o ambiente noturno em que reina a lua é o tempo de ação do mal; nesse momento de obscuridade física, o sonho obscurece a razão e franqueia zonas instintivas do

homem. Além disso, a lua e a serpente sobrepõem-se completamente como símbolos da transitoriedade do tempo profano. No dia da vitória definitiva de Deus sobre o demônio, o tempo cederá lugar à eternidade. Nos últimos versos de “O profeta”, encontramos também a reelaboração de *leitmotivs* essencialistas<sup>18</sup> que conduzem ao apocalipsismo: a permanência do primeiro par – Adão e Eva – e o reatamento entre o princípio e o fim. Ora, Murilo Mendes promove esse encontro de tempos por meio da analogia – “A última mulher será igual a Eva” –, outro recurso amplamente utilizado pelos surrealistas, que faziam as coisas participarem umas das outras para reconstituir a unidade do mundo. Em seguida, o tema temporal se repete com outro argumento: Cristo, sob as vestes de julgador, reverte “todas as coisas ao seu princípio”. Desse modo, o poder da palavra apocalíptica nos leva a um futuro que já se realizou, pois a poesia antecipa aquilo que evoca ou sonha:

#### A Testemunha

O céu se retira como um livro que se enrola.  
Um anjo blindado solta os sete pecados mortais.  
Mulheres-cavalos galopam furiosamente nas ruas,  
Homens ajoelham-se diante do sexo duma fêmea,  
Outros diante dum ídolo de ouro e prata.  
Poderosos refletores iluminam milhares de sovacos.  
Quem passeia no mar, quem sonha no mar  
Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens.  
Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus.  
Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores.

Crianças nascem nos *tanks* ao som de um clarim.  
As cidades transbordam de famintos,  
Famintos de comida e da palavra de consolo.

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,  
Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,  
Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,  
Monta o cavalo branco e reconstrói o altar  
Onde se transforma pão e vinho,  
Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,  
Revela aos presos olhando através das grades  
Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,  
Descerra os véus da Criação, mostra a face de Cristo.  
p.261-262

---

<sup>18</sup> É interessante observar que os apontamentos feitos por Murilo Mendes sobre a obra e temas preferidos de Ismael Nery, em muitos aspectos, cabem a sua própria poesia: “Desenhos autobiográficos, fusão de tendências, revisão dos temas universais, morte, poesia da geração, sucessão dos tempos, perspectivas de um juízo final, a criatura confrontando-se com o criador, a permanência do primeiro par [Adão e Eva] [...], o princípio e o fim tocando-se [...]” (Mendes, 1996, pp. 126-127).

Toda literatura mescla mito, história e fantasia; passado, presente e futuro em seus tecidos poéticos. Essa relação torna-se especial, contudo, no apocalipsismo muriliano de *Tempo e eternidade*, posto que seu propósito não é, como a maioria dos poetas com suas fontes inspiradoras, fazê-las desaparecer na novidade da recriação. Seu objetivo é conferir às imagens apocalípticas de João um maior significado por meio de um livro que pretendia restaurar “a poesia em Cristo”, relacionando-o a padrões místicos transcendentais. A poesia apocalíptica de Murilo Mendes está, pois, aberta para o futuro. Quando sua imaginação criadora age, um apelo espiritual de peso dogmático ganha ares de revelação. De fato, essa é a mensagem central de “A testemunha”: convocar a raça dos poetas a transformar seu instrumento de trabalho, a palavra, em instrumento de verdade. Relacionando as catástrofes desencadeadas pelo rompimento dos sete selos e pelo soar das sete trombetas do Apocalipse joanino com os acontecimentos de sua época (até 1934, o mundo já havia assistido à I Guerra, à Revolução Russa, à disseminação de ideologias totalitaristas e à ascensão de Hitler ao poder), Murilo Mendes coloca-se entre um “agora” de sofrimento e um “ainda não” de salvação. Nesse limite temporal, os poetas são exortados a preparar a terra para o Reino dos céus.

A leitura espiritual do apocalipse, tradicional na Igreja Católica desde Santo Agostinho, sugere que a redenção depende fundamentalmente da ação humana durante o “agora” histórico com todas suas provações. Para efeito de análise, dividiremos o poema em duas partes com base nessa delimitação temporal que caracteriza o apocalipse: as duas primeiras estrofes configuram esse “agora” de dor, angústia e desconsolo; a última estrofe é a promessa de um futuro transformado “pelo fogo do Espírito Santo”. A primeira parte constitui, efetivamente, uma visão apocalíptica, além de conter várias referências diretas e indiretas ao texto joanino. A segunda parte é, como já dissemos, uma exortação, que reformula dogmas apocalípticos com intuito de transformar a figura do poeta em um visionário cuja palavra irá desvelar a verdade de Cristo ao mundo. Doravante, procederemos à análise de todos os aspectos indicados.

A abstração do tempo e do espaço é, neste poema, uma pré-condição de leitura. A palavra poética muriliana, impaciente, lança-nos, de chofre, no centro dos acontecimentos apocalípticos narrados por João. Mal começamos a leitura e nos deparamos com as trevas, pois “O céu se retira como um livro que se enrola”. É o começo do fim. Em Ap 6,14 esse

transtorno é causado pela abertura do sexto selo – “o céu afastou-se, como um livro que é enrolado”. É interessante observar a diferença entre os tempos verbais de um e outro texto: o presente do indicativo utilizado por Murilo em toda a primeira parte do poema pode ser entendido como uma verdade absoluta e, por isso, atemporal; ou pode ser interpretado como um relato imediato e simultâneo da visão que lhe é concedida. No caso bíblico, João está descrevendo uma visão que teve no passado, mesmo que um passado recente; porém, trata-se de uma visão do que vai acontecer no futuro<sup>19</sup>. Em ambos os contextos, a imagem de um céu que se retira, ou é enrolado, produz, para além da escuridão, uma sensação de vulnerabilidade com relação ao universo que se estende por detrás do céu. Toda a imensidão do Cosmos e de Deus pesa sobre a terra de forma a desestabilizar a (des)ordem e iniciar um processo de transformação.

O segundo verso, juntamente com o primeiro, têm a função de preparar o leitor para as descrições catastróficas da primeira parte do poema. Assim, aparece “Um anjo blindado” – anjos poderosos, grandes e fortes não faltam ao apocalipse joanino (cf. Ap 5,2 e 10,1 como exemplos). Com humor surrealista, o anjo muriliano tem sua inviolabilidade representada pelo uso de uma armadura moderna como a blindagem. No Apocalipse, os anjos são os mensageiros e executores oficiais dos castigos divinos infligidos ao homem para a purificação de seus pecados. São eles que tocam as sete trombetas (Ap 8,6-13; 9,1-14) e derramam as sete taças da ira (Ap 16,1-18). Do mesmo modo, o “anjo blindado” de Murilo Mendes “solta os sete pecados mortais”<sup>20</sup>. A partir desse momento, as imagens sucedem-se vertiginosamente na composição mosaica de uma visão de horror que representa, ao mesmo tempo, toda a história de pecado e dor do mundo cristão; os conflitos vividos interiormente pelo homem no curso de sua vida terrena; e as desgraças que se abaterão sobre a espécie humana no fim dos tempos.

Momento em que tudo pode acontecer, a idéia do fim, contraditoriamente, inspira a criação. Murilo Mendes faz do Apocalipse joanino uma fértil matriz de imagens para as

---

<sup>19</sup> Como o texto joanino está traduzido para o português, podemos simplesmente conceber o verso muriliano como mais uma possibilidade de tradução do excerto bíblico. Também podemos ousar a afirmação de que Murilo Mendes preferiu a presentificação dos acontecimentos, devido à força dramática de tudo que acontece a olhos vistos. Com isso, torna-se viável a hipótese de que *O visionário* muriliano, ao presentificar suas visões, suprime o intervalo aberto entre o leitor e a imagem.

<sup>20</sup> A noção de pecado é explícita nas cartas que João envia às sete Igrejas da Ásia. Em cada carta, *O visionário* destaca um problema com o qual cada igreja deve se preocupar (Ap 2 e 3). Os sete pecados capitais, do modo como hoje conhecemos, foram concebidos posteriormente, por um dos pais da Igreja, João Cassiano.

mensagens de fé e esperança que deseja transmitir quando descobre o essencial em Cristo. As “Mulheres-cavalos”, por exemplo, parecem inspiradas nos monstros que saem do abismo em Ap 9, 1-10: “O aspecto dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos preparados para uma batalha: sobre sua cabeça parecia haver coroas de ouro e suas faces eram como faces humanas; tinham cabelos semelhantes ao cabelo das mulheres e dentes como o leão”. Com relação aos dois versos anteriores, observamos que não há uma correspondência direta e inequívoca entre os “sete pecados mortais” soltos pelo anjo e as faltas descritas em seguida: a fúria das “mulheres-cavalos” aproxima-se da ira, um dos sete pecados capitais, mas não sabemos exatamente porque “galopam furiosamente nas ruas”, nem para onde vão, de onde vêm, muito menos com que objetivo. Os significados misteriosos dessas imagens acumulam-se ao longo da primeira parte para evidenciar o apelo do sujeito lírico na segunda: “Impede que se derrame o cálice da ira de Deus”.

Os pecados e sofrimentos descritos na primeira parte servem de exemplo daquilo que pode ser evitado pelo poeta: “Homens ajoelham-se diante do sexo de uma fêmea/ Outros diante dum ídolo de ouro e prata” – luxúria e ganância são, nas imagens de uma genitália e de um ídolo de metal precioso, cultuados como divindades. No capítulo 17 do livro joanino, esse culto é prestado à Babilônia, a grande prostituta, moradia dos demônios, lugar onde os homens se embriagam de sua prostituição e enriquecem graças a seu luxo desenfreado. O mesmo motivo se repete no verso seguinte – “Poderosos refletores iluminam milhares de sovacos” – em que os refletores, nos moldes surrealistas, substituem o “ajoelhar-se dos homens”; e os sovacos, imagem muriliana por excelência, tomam o lugar do “sexo de uma fêmea” no culto. A justaposição de imagens antigas e modernas é um dos recursos utilizados por Murilo Mendes para dissolver as noções de tempo e espaço. Esse artifício contribui também para o caráter moralizante do poema, pois tudo pode ser lido como uma mensagem que encoraja a luta contra vícios e erros.

Inesperadamente, o sujeito lírico que, até então, havia se limitado a relatar suas visões, lamenta: “Quem passeia no mar, quem sonha no mar/ Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens”. Nessa lamentação, o mar é concebido como um ambiente de prazer e devaneio que está conspurcado pelo sacrifício de seres imaculados. Em vários livros bíblicos, o mar é concebido como a origem do caos (Cf. Jó 7,12; Ez 26,19). Do mesmo modo, no Apocalipse, o mar pertence ao universo da desordem e, por isso, será

eliminado no momento em que a eternidade for instaurada por Deus (Ap 21,1). O imaginário judaico contém muitos elementos mitológicos do Oriente Próximo. Dentre eles, há o mito que explica a formação do mundo, o estabelecimento da ordem de todas as coisas, como o resultado da vitória de um guerreiro divino sobre os monstros do caos aquático (McGinn, 1997, p. 568). Na modernidade de Murilo Mendes, o mar perdeu sua força de mistérios e perigos. Tornou-se apenas um cenário para passeios, ponto de fuga para sonhadores. Beleza desencantada que, conforme progridem a injustiça e a violência, tinge-se de sangue inocente. No Apocalipse joanino, o mar transforma-se em sangue como punição pela iniquidade humana em dois momentos – ao soar da segunda trombeta (Ap 8,8) e com o derramar da segunda taça da ira divina (Ap 16,3).

Logo o visionário retorna a sua lista de horrores: há ainda a descrição da profanação da imagem de Cristo – “Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus”. Profanação realçada pelo número mil, que na simbologia apocalíptica indica intensidade, totalidade; e efetivada pela presença de um elemento moderno de força repetitiva e mortal, o fuzil. Por fim, aqueles que foram corrompidos pelo poder recebem sua punição: “Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores”. Trata-se de uma punição espiritual. Os chacais, as hienas e as urtigas metaforizam os conflitos interiores com que esses ditadores se consomem ou se consumirão no momento em que tomam consciência de seus próprios atos. Este verso confirma a abertura para uma leitura espiritualizada de todo o poema. No Apocalipse joanino, esses animais carniceiros e a planta urticante teriam devorado, queimado, enfim, destruído os ditadores vivos. Ao criar seu próprio apocalipse, em *Tempo e eternidade*, Murilo Mendes oscila entre imagens que presentificam o fim dos tempos e imagens que usam o fim dos tempos para afirmar o princípio do eterno bem como anunciar a palavra essencial de Jesus Cristo (Paes, 1997, p. 173).

Na segunda estrofe, as visões passam do pecado ao desconsolo. “Crianças nascem nos *tanks* ao som de um clarim” é um verso que sugere um estado permanente de guerra. O *tank* e o clarim (versão muriliana da trombeta apocalíptica) fazem da guerra moderna a imagem de uma outra guerra, muito mais antiga. A inocência é, como podemos perceber, um contraponto recorrente na elaboração das visões que compõem a primeira parte do poema. A vida segue, pois, seu curso, em meio às ruínas e aos rumores de conflitos – cósmicos, históricos e interiores – que só terão fim com a batalha definitiva entre o bem e o

mal. Enquanto isso, “As cidades transbordam de famintos”. O pecado tem como consequência a dor. E a moral judaico-cristã exige ainda o flagelo dos puros de coração para a remissão do pecado. Tal é a lição do Cristo crucificado que morreu para salvar o mundo. No tempo sem tempo do poema muriliano, os homens estão “Famintos de comida e da palavra de consolo”, e como cristão, o poeta deve preparar o mundo para a volta de Cristo, o verbo que sacia toda fome. A metáfora da fome espiritual é o ensejo para a exortação que constituirá a segunda parte do poema (terceira estrofe).

O “ainda não” de salvação depende de toda a comunidade de artífices da palavra que o sujeito lírico personifica em um “Poeta” com P maiúsculo. Purificando-se – “Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência” –, os poetas devem alcançar a mesma inocência daqueles que tingiram o mar de sangue, nasceram nos *tanks* e esperaram a palavra de consolo. O apelo “Impede que se derrame o cálice da ira de Deus” orientou toda nossa leitura, tanto retrospectiva quanto prospectiva. Este verso contribui para a localização do poema nos eventos do Apocalipse joanino: toda a primeira parte de “A testemunha” seria a visão muriliana dos acontecimentos desencadeados pela abertura dos sete selos e pelo soar das sete trombetas. No texto bíblico, a seqüência de flagelos se dá com o derramamento das taças cuja realização consumará o furor divino (Ap 15,1). Quando o sujeito lírico faz esse apelo aos poetas, suspende os eventos apocalípticos para transmitir uma mensagem de esperança. A interrupção desses eventos corrobora a possibilidade de leitura espiritualizada do poema já afirmada pelo último verso da primeira estrofe. Com isso, Murilo Mendes contraria o determinismo essencial à concepção apocalíptica de história: toda a história do homem e todos os acontecimentos do fim foram predeterminados no começo dos tempos por Deus (Otzen, 2003, p. 255). Essa “infidelidade” muriliana ao dogma apocalíptico está a serviço do objetivo maior de seu livro *Tempo e eternidade*: restaurar a “poesia em Cristo”.

Murilo Mendes veste o “Poeta” com a túnica de saco (Ap 11,3) das duas testemunhas<sup>21</sup> escolhidas por Deus no Apocalipse para profetizar durante mil duzentos e sessenta dias e edificar o novo reino. A preparação para o fim do tempo histórico e para a plenitude da eternidade, no poema muriliano, começa com a reconstrução do altar pela

---

<sup>21</sup> “Estas são as duas oliveiras e os dois candelabros postos diante do Senhor da terra. Se alguém lhes quiser fazer mal, sairá fogo das suas bocas, que devorará os seus inimigos; se alguém os quiser ofender, é assim que deve morrer. Eles têm o poder de fechar o céu, para que não chova durante o tempo que durar sua profecia, e têm o poder sobre as águas, para as converter em sangue, e de ferir a terra com todo o gênero de pragas todas as vezes que quiserem” (Ap 11,4-6).

palavra divina – “Monta o cavalo branco e reconstrói o altar/ Onde se transforma pão em vinho”. A imagem do cavalo branco que aparece em Ap 6,2 com o rompimento do primeiro selo é tradicionalmente interpretada pela Igreja Católica como a palavra divina (Weber, 2000, p. 41). Assim, o poeta, como testemunha do poder sagrado, deve dominar sua palavra e, com ela, desvelar a verdade aos pecadores, transformando a fome de pão e a sede de vinho em ansiedade espiritual. Os verbos no imperativo – “indica”, “revela”, “descerra” e “mostra” – compõem, nesse poema, um campo de forças semântico que gravita em torno de uma verdade absoluta para a qual o sujeito lírico quer chamar a atenção, como o anjo de Ap 14,7 anunciava a todos os habitantes da terra: “Temei a Deus e tributai-lhe glória, pois chegou a hora do seu juízo; adorai aquele que fez o céu e a terra, o mar e as fontes”. Nos quatro últimos versos, a *alethéia* muriliana possui diferentes representações – “profecias que se não de cumprir”; a transformação do mundo “pelo fogo do Espírito Santo”; “os véus da criação” e “a face de Cristo” – produtos de suas preocupações escatológicas:

A meditação dos fins últimos do homem não nos é proposta por motivos mórbidos ou vagos, mas sim por motivos indispensáveis a nossa construção. O homem que escapa a tais meditações há de encarar sempre a vida através de valores falsos, e será estupidamente surpreendido quando a morte chegar. A meditação dos fins últimos dá ao homem a conformidade com o irremediável e o intransferível, oferece-lhe uma escala de sabedoria para o cálculo justo do valor das coisas, e o investe na esperança da Ressurreição com o Cristo glorioso (aforismo 207 de O discípulo de Emáus in: *Pcp*, p. 835).

Não podemos deixar de destacar que, em “A testemunha”, Murilo Mendes também participa do grupo que exorta a divulgar a palavra divina numa missão evangelizadora. Ele é duplamente poeta e testemunha: num primeiro plano a figura genérica do poeta é entronizada no corpo do texto apenas na terceira estrofe e só então é instigada a participar ativamente do plano de Deus como sua testemunha, o que estava pré-determinado em Ap. 11, 3. Mas não podemos nos esquecer de que Murilo, enquanto autor do poema, já havia assumido o papel de testemunha ao descrever a visão apocalíptica das primeira e segunda estrofes, realizando por antecipação o que pede aos poetas do mundo: “Restauremos a poesia em Cristo”. Percebemos, com isso, que o cristianismo de Murilo Mendes deve muito ao orfismo de Jorge de Lima – sua lição mais importante foi a inserção da figura do poeta no corpo do texto, fazendo dele um elemento ativo da criação/destruição/recriação do mundo por meio da palavra poética que recupera seu poder sagrado. Assim como seu

cristianismo não seria o mesmo sem o essencialismo de Ismael Nery, que libertou nosso poeta da prisão do tempo e do espaço, permitindo-lhe o conhecimento do princípio e do fim, consagrando o Gênesis e o Apocalipse como modelos exemplares do processo de criação. Por fim, a visitação do visionário João ensinou a Murilo Mendes a revelar, por meio da palavra poética, as forças invisíveis que compõem a natureza humana e que a relacionam intimamente ao mundo circundante.

*Os quatro elementos:*  
Um delírio divino

Diz-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?  
Gaston Bachelard

Em 1935, Murilo Mendes escreveu *Os quatro elementos*, cujos poemas estavam renovados por sua conversão ao catolicismo. Ao contrário do que afirma Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 82), há ainda uma determinante teológica nesse livro que sucede *Tempo e eternidade* – trata-se do quinto elemento, a força poética divina que, de acordo com um versículo bíblico caro a Murilo, “sopra onde quer” (Jo 3,8). A publicação de *Os quatro elementos* foi protelada até 1945. Nesses dez anos, o poeta mineiro publicou *A poesia em pânico* (1937), *O visionário* (1941) e *As metamorfoses* (1944). Escreveu, ainda, em 1942, poemas sob o impacto da II Guerra. Dois conjuntos de poemas ficaram, pois, sem publicação, até que o autor se resolveu por uma edição conjunta. Em 1945 vinha a lume *Os quatro elementos* e *Mundo enigma*. A edição de dois livros tão diferentes fez com que um ficasse à sombra do outro. Os horrores da guerra transformaram aqueles primeiros anos da década de 40 num presente indesejável. *Mundo enigma* explicitava uma relação tão negativa com essa realidade, que chegava mesmo a constituir, nas palavras de Moura, “uma poética do fechamento” (1995, pp. 99-145). O livro de 1935, por sua vez, continha uma poética de renovação baseada na teoria de *Os quatro elementos* e na ação de Deus sobre o mundo – não oferecia, portanto, possibilidade de identificação ao público leitor amedrontado com os perigos de um conflito mundial. A consonância de *Mundo enigma* com os problemas de sua época colocaram *Os quatro elementos* entre parênteses. O presente capítulo tem, portanto, dois objetivos: primeiro, avaliar a permanência do apocalipsismo nessa poesia pós-conversão por meio da concepção de um deus-poeta cuja ação violenta sobre o mundo reelabora a noção de *poiesis*; e, segundo, contribuir para a escassa fortuna crítica desse livro de inspiração visionária em que a materialidade das ancas, das nuca e das coxas, característica dos primeiros livros, foi substituída pela materialidade de *Os quatro elementos*.

A unidade deste livro foi restaurada somente nos anos 90, com a edição da poesia completa muriliana, realizada por Luciana Stegagno Picchio, posto que o critério

cronológico de produção recuperou seu contexto original. A respeito da história editorial de *Os quatro elementos*, a organizadora do patrimônio poético muriliano revela:

Composto em 1935, o livro só virá a ser publicado em 1945, juntamente com *Mundo enigma*, e só na edição de 1959 o poeta reintegrará a sua verdadeira cronologia. É talvez por isso que, dentro da obra de Murilo Mendes, *Os quatro elementos* figura também entre os livros mais marcados pela ânsia “variantista” do poeta. O percurso criativo não pára, com efeito, depois da edição “definitiva” das poesias de 1959, mas continua no corpo-a-corpo cotidiano com a cópia pessoal do volume em que o poeta manifesta as suas “últimas vontades poéticas” para uma nova, sempre desejada edição de sua obra completa. Entre a primeira edição, publicada em 1945, e a de 1959, já tinham caído 25 poemas, sacrificados ao novo gosto do poeta, ao seu apuradíssimo ouvido, à sua recusa constante de tudo o que é ou que parece ser banal e portanto repetitivo, anti-poético: conceito, vocábulo, recurso retórico. O resultado é uma das cristalizações mais requintadas da poesia de Murilo. E não é por acaso que os antologistas de todos os países escolheram quase unanimemente entre os textos de *Os quatro elementos* os poemas para eles mais representativos desta poesia (Picchio, 1995, p. 1631).

O tema geral de *Os quatro elementos* é a renovação. Neste livro, o olhar de Murilo Mendes está obcecado pelo invisível, mas continua preso à materialidade do mundo. De acordo com Araújo, com *Os quatro elementos* o poeta mineiro pôde “alargar sua visão de mundo na intensidade do assombro com que o homem, marcado pelo pecado original, atinge o senso cósmico e absorve a existência em sua múltipla ou mutilada complexidade” (2000, p. 81). Terra, fogo, água e ar são, portanto, convocados a recompor a *opera mundi* mutilada pelo desencantamento moderno. A maioria de seus poemas trata do começo e do fim da vida, simultaneamente – “Já estou sentindo/ As violetas crescerem sobre mim” (“Anti-elegia” nº 2, Pcp, p. 268); “As meninas que morreram no começo do amor/ Voltam para as flores, para o mar,/ Para os altares da igreja ou das constelações” (“Reflexão nº 2”, Pcp, p. 275). Neste livro, quando uma peça cuida absolutamente de um fim, ou de um começo, há sempre um outro poema que estabelece o contraponto. Por exemplo, “Amantes” descreve o sentimento esgotado por duas pessoas que estão ligadas apenas pela falta de assunto; seus últimos versos são: “A luz da tarde é febril/ E triste o final do amor” (Pcp, p. 275). Em seguida, somos surpreendidos por um quadro contrário, pois em “Os Amantes Marítimos” assistimos a uma mulher amorosa “Esperando o namorado que vem no navio”. E a sentença final do sujeito lírico celebra: “Como é belo o amor que nasce” (Pcp, p. 276). A inspiração visionária de Murilo Mendes, nesse livro, revela uma íntima

relação entre princípio e fim que subverte a concepção cristã de tempo linear. Assim, nada é definitivo. Tudo é reversível. Renovável.

*Os quatro elementos* recupera antigas tradições que viam o fim implícito em todo começo e o começo presente em todo fim<sup>22</sup>. As imagens apocalípticas que este livro nos oferece, portanto, não anunciam o fim definitivo do mundo, mas a sua renovação. A poética muriliana de *Os quatro elementos* assimila a infinitude do real que se dispersa na multiplicidade do mundo. Durante o processo de seleção dos poemas para o presente estudo, observamos que os textos de caráter apocalíptico mais intenso apresentam os elementos primordiais colocados em movimento por uma irrupção do sagrado. A imagem divina ora funciona como catalisador do espetáculo da destruição, ora dela participa como um quinto elemento primordial. Em todo caso, o fim do mundo torna-se um espaço poético fundamental para expressão da força divina. Andrade, ao comparar as imagens do sagrado criadas por Jorge de Lima e Murilo Mendes, afirma que no poeta mineiro

a irrupção do divino no plano da realidade cotidiana é trabalhada a partir de uma identificação do poeta com a divindade criadora que se faz possível através da escolha de situações-chave, em que a multiplicidade das coisas retorna a uma unidade primordial ou se volta para uma nova ordem (Andrade, 1997, p. 63).

É a razão criativa de nosso poeta, contudo, que desmonta o mundo material para tentar ver o invisível: na pedra, ele vê a eternidade; no fogo, o espírito santo; na tempestade, a linguagem sagrada; no ar, o lirismo divino. A poetização desses elementos reflete a vontade permanente de consolidar a força concreta da linguagem a fim de que o mundo volte a ser “sobre-natural”. Em 1934, ano de sua conversão, Murilo Mendes, em artigo dedicado a “Ismael Nery, poeta essencialista”, registra sua concepção de poesia:

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

---

<sup>22</sup> Em *Cosmos, caos e o mundo que virá* (1996), Norman Cohn mostra a presença desta imagem em algumas das tradições do Antigo Oriente Próximo (religião egípcia, hinduísmo védico, zoroastrismo e judaísmo) que compuseram a crença apocalíptica cristã.

homem, a poesia essencial. Resumindo: a poesia começou no instante da criação do mundo, continua no plano temporal e se completará um dia na eternidade (in: Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, ano 3, julho de 1934)

Em sua nova concepção poética, Murilo destaca realça alguns temas: a materialidade do mundo, a ordem invisível que subjaz à realidade, o reconhecimento do artista primordial na entidade sagrada de sua religião e a esperança de uma poesia total no fim dos tempos. Para Murilo, o ideal de sobre-naturalidade está no primeiro e no último livro da Bíblia, pois naquelas linhas está escrito que, no fim, o mundo conhecerá novamente seu caos originário. *Os quatro elementos* voltarão a movimentar-se com aquela liberdade terrível que possuíam antes da ordenação divina. E o que Deus ordenou no Gênesis, Ele mesmo desordenará no Apocalipse. No grande dia de Sua ira, a abertura do sexto selo precipitará as estrelas do céu sobre a terra (Ap 6, 13), a terceira trombeta transformará em absinto parte da água dos rios e fontes (Ap 8, 10-11) e o soar da quarta diminuirá a luz do sol (Ap 8, 12), o derramamento da sétima taça produzirá relâmpagos, trovões e um terremoto como o homem nunca viu (Ap 16, 17-18). Do mesmo modo, os elementos primordiais participarão da construção do novo céu e da nova terra: a luz de Deus iluminará o mundo como um sol (Ap 21, 23) e todos beberão a água do rio da vida (Ap 22, 1)<sup>23</sup>. Não é gratuito que o livro de Murilo Mendes termine com a definição de Deus como um quinto elemento<sup>24</sup>. “Fim e princípio” é o último poema de *Os quatro elementos*:

Todas as musas que existiram desde o princípio do mundo aparecem.  
O Senhor com um sopro ressuscita Eva.  
As montanhas fogem a todo o galope,  
A lua é acorrentada por mil anos.  
Um outro elemento nos envolve:  
O lirismo de Deus crescendo violentamente  
Ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra. (*Pcp*, p.282)

<sup>23</sup> Norman Cohn justifica a presença da natureza e d*Os quatro elementos* no Apocalipse joanino por meio da tradição judaica que manteve contato com os sábios mesopotâmicos durante a diáspora babilônica. Esses sábios possuíam vastos conhecimentos cosmológicos – astronomia, meteorologia, geografia, etc (op. cit, p. 218).

<sup>24</sup> Do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano: o termo quinto-elemento “foi empregado por Aristóteles para indicar a substância que compõe os céus e que, por não ser gerada, por ser incorruptível e inalterável, distingue-se d*Os quatro elementos* que constituem as coisas sublunares. Aristóteles atribui o uso desse termo, que considera o mais adequado para indicar os céus como sede da divindade, a uma tradição muito antiga: os homens, querendo indicar que o primeiro corpo é algo diferente da terra, do fogo, do ar e da água, chamaram a região superior pelo nome de éter, pelo fato de sempre correr para a eternidade do tempo” (2000, p. 378).

A abstração do tempo que traz todas as musas de volta, o sopro que ressuscita Eva, o terremoto e a escuridão de mil anos, são acontecimentos atribuídos ao lirismo divino. A manifestação do sagrado, como nos é apresentada neste poema, transforma a (des)ordem convencional das coisas, recuperando o significado de *poiesis* como ação – ação violenta de Deus sobre o mundo. O poder divino confunde-se com o fazer poético em imagens de destruição. O imaginário do apocalipse permanece, desse modo, na poesia muriliana, com uma significação diversa: criar é explodir a realidade por meio da linguagem, criar é dissolver as formas do visível até alcançar seus elementos primordiais (terra, água, fogo, ar) e com eles renovar a cosmogonia. Para Merquior (1965), a vocação da lírica muriliana é “assumir, pela via do visionário, o sentido da plena transformabilidade do real. Pois a mensagem sintética de Murilo é esta: a de que a significação do mundo reside essencialmente em seu dinamismo” (p. 67). A natureza promove seu ciclo de destruição e regeneração por meio de *Os quatro elementos*. Desde o título do poema temos a sugestão de que no fim está o princípio. E o conteúdo escatológico de um “novo céu” e uma “nova terra” constitui aquilo que Mircea Eliade chamou de “cosmogonia do futuro”, uma vez que, no cristianismo, a repetição do ato criador foi projetada para um tempo distante (1972, p. 51). “Fim e princípio” é o emblema de uma *renovatio* religiosa intimamente associada a uma nova concepção poética. Ao subverter o dogma cristão de um fim definitivo, Murilo Mendes revive profundamente a estrutura mítica com que o homem torna-se “capaz de repetir o que os deuses, os heróis ou os ancestrais fizeram *ab origine*” (op. cit. p. 18). Nesta renovação, o poeta projeta-se na imagem divina, recuperando poeticamente o gesto arquetípico da criação.

Vimos, no capítulo anterior, como *Tempo e eternidade* procurou restaurar a poesia em Cristo. A poética de *Os quatro elementos*, por sua vez, restaura o mundo na poesia, e, do mesmo modo, a poesia no mundo. Northrop Frye, ao estudar a Bíblia como *O código dos códigos* literários, afirma que “a concepção de Deus como um Criador é uma projeção do fato de que o homem faz as coisas” (2004, p. 142). Em termos pagãos, ou melhor, órficos, é dessa maneira que Andrade (1997) analisa a entronização da figura do poeta na poesia de Jorge de Lima, reconhecendo alguns traços desse mesmo movimento de consagração da cosmogonia como ato criador na atividade poética de Murilo Mendes. Vejamos o poema de abertura do livro em questão:

Sozinho no monumento dos séculos  
 Consulto meu cérebro  
 Eu sou tudo que foi, que é e que será.  
 Da minha cabeça a vida sai armada  
 Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim  
 Meus olhos convergem para todas as coisas  
 Que de todos os lados convergem para mim.  
 Personagem de enigma  
 Assisto às idades desfilarem  
 Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo  
 Personagem de enigma  
 Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar  
 Julgando tudo e todos eu me julgarei.  
 (“Pirâmide” in: *Os quatro elementos, Pcp*, p. 265)

“Pirâmide” possui um caráter programático. As características que compõem o autorretrato divino anunciam os temas que se repetirão ao longo de todo o livro. “Sozinho no monumento dos séculos/ Consulto meu cérebro/ Eu sou tudo que foi, que é e que será” são versos que promovem, semanticamente, a abstração da cronologia e situam a ação poética no tempo mítico do começo absoluto, de onde se tem uma visão panorâmica de toda a história da humanidade<sup>25</sup>. A poética muriliana de *Os quatro elementos* pretende renovar o mundo com o mesmo poder criativo *in illo tempore*. “Meus olhos convergem para todas as coisas/ Que de todos os lados convergem para mim/ Personagem de enigma/ Assisto às idades desfilarem” – o poder visionário descrito nesses versos tece o véu sensível da espiritualidade muriliana. O atributo da omnivisão demonstra o desejo de suplantar os limites entre o visível e o invisível. O poeta busca, no mundo material, a dupla face do sobre-natural que deseja conhecer. Na imaginação de Murilo Mendes, em toda transcendência há uma imanência. “Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo/ Personagem de enigma/ Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar”. Neste livro, *Os quatro elementos* conferem unidade a um processo de criação que revitaliza a imagem de um deus-poeta. Em “Pirâmide”, o poeta descreve sua entidade sagrada como se estivesse falando de si mesmo. Com essa ambigüidade que inscreve o poder divino nos limites do sujeito lírico, Murilo Mendes abandona, aos poucos, o peso dogmático de alguns poemas de *Tempo e eternidade*, refinando a ironia que marcou seus primeiros livros – não é irônica toda e

---

<sup>25</sup> Nos dois últimos cantos do *Paraíso Perdido* de Milton, o anjo Miguel, antes de expulsar Adão e Eva do Éden, leva o homem primordial ao alto de uma colina e mostra-lhe, por meio de uma visão, toda a história da humanidade.

qualquer tentativa de representação da figura divina? Uma ironia que mantém insolúvel a questão estética da poesia e da crença<sup>26</sup>.

Se a imaginação transporta o sonhador para as coisas com que sonha, a questão da transcendência, para Murilo Mendes, resolve-se na materialidade do poema. Por um lado, nosso poeta seculariza alguns motivos religiosos como a imagem de um deus-artista; e, por outro, cria seus próprios mistérios através de uma linguagem que procura dar ares de concreto a forças invisíveis. O devaneio cósmico muriliano, fundamentado n*Os quatro elementos*, cria para todas as coisas, visíveis ou não, contorno e movimento próprios. Murilo Mendes responde com o infinito d*Os quatro elementos* colocados em movimento pela força divina. O vento, a tempestade, o raio, o terremoto são alguns exemplos das expressões poéticas que a materialidade móvel do mundo pode produzir. Essa língua violenta de Deus é o elemento absoluto que figura a noção exata da liberdade criadora do poeta mineiro: atormentada, furiosa, apocalíptica. De fato, se o apocalipse é a revelação total da verdade divina, enquanto o dia do juízo não chega só podemos perceber a presença do infinito nas formas veladas da natureza:

Um veleiro achado em alto mar  
Vindo desde as fábulas e as sereias

Lançaram a âncora no ciclone  
Deus faz o sinal da cruz relâmpago  
Nascem mulheres geladas despenteadas  
O vento sopra onde quer  
Desfolha as magnólias do mar  
As estátuas ingressam na segunda vida

Passou a tempestade  
O cheiro de terra molhada violento  
Sobe às narinas domina o mar  
... Procuro em vão a filha do faroleiro.  
(“Poesia de Tempestade” in: *Os quatro elementos*, Pcp, p. 272-273)

Predominantemente aquático, o poema começa com a descoberta de uma embarcação cuja origem não é espacial, mas temporal – “Vindo desde as fábulas e as sereias”. Ou melhor, atemporal, pois esse é o “tempo fabuloso do princípio” de que nos fala Mircea Eliade:

---

<sup>26</sup> Harold Bloom concebe a representação de Deus feita por Dante, Milton e Blake, entre outros, de ironia sublime (1993, p. 16).

O tempo mítico das origens é um tempo forte, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, contemporânea, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao viver os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável (1972, p. 21).

Espalhados por todo o livro, figuras míticas como as sereias do poema em questão, bem como a esfinge, símbolo do enigma (“Deve haver um homicídio uma pergunta à esfinge”, Pcp, p. 280), essas figuras míticas recuperam o tempo primordial necessário à recriação do mundo. É interessante observar que, do primeiro ao último poema de *Os quatro elementos*, Murilo Mendes procura, seguindo o princípio fundamental do essencialismo de Ismael Nery, abolir o tempo profano e recuperar o tempo mítico. Em “Pirâmide” lemos “Sozinho no monumento dos séculos/ Consulto meu cérebro/ Eu sou tudo que foi, que é e que será”. Em “Fim e princípio” temos “Todas as musas que existiram desde o princípio do mundo aparecem”. Entre um e outro, encontramos ainda: “Em outra idade em outra posição em outra dimensão/ Amemos” (Pcp, p. 267); “O mar a escuridão esta fome de amor/ esta noite sem fim e o X de Deus” (Pcp, p. 274). A *renovatio* torna-se, assim, possível, uma vez que o tempo linear moderno volta a unir suas pontas num círculo reversível – “A filha da tua filha verá o cometa Halley/ Que viu a mãe da tua mãe” (Pcp, p. 279). A circularidade do tempo permite que “Poesia de Tempestade” seja também um poema de fim e princípio.

Voltemos ao primeiro verso, “Um veleiro achado em alto mar”, pois, somente agora, compreendendo a lei temporal que rege o poema, podemos avaliar também sua situação espacial. Nesse tempo em que não havia tempo, o mar era considerado a origem do caos. Antes da criação, o deus cristão vivia entre trevas, abismo e água: “No princípio que Deus criou o céu e a terra, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, um vento de Deus pairava sobre as águas” (Gn 1, 1-2). No fim do mundo, quando tudo retornar ao estado caótico, das águas do mar subirá a besta (Ap 13, 1). Murilo Mendes sabia que o mar era, miticamente, o lugar onde toda vida começava – “A vida é muito marítima” (Pcp, p. 270). O veleiro descrito no primeiro verso empreendeu uma viagem no tempo, e sua origem fabular afeta diretamente o sentido do ambiente que o recebe, o mar, que está secularizado

pelas descobertas científicas da modernidade. Neste poema, as “grandes águas” recuperam o mistério da vida e da morte. Instaure-se, desse modo, uma outra dimensão, mágica, onde tudo pode acontecer, inclusive uma tempestade de poesia!

A poesia da água possui, como demonstram os textos bíblicos, um quê de vertigem. A segunda estrofe lança-nos diretamente no coração de uma tempestade em alto mar. Cada verso deste segmento incide sobre o papel em branco com a força e o mistério da tempestade descrita: num ritmo sincopado, ciclone, relâmpago, cadáveres despenteados, vento, magnólias desfolhadas sucedem-se vertiginosamente como as águas que desabam do céu. No primeiro verso, um personagem do veleiro mágico lança âncora para “fixar-se” na dinâmica violenta do ciclone. Aprofunda-se, com isso, a (des)ordem iniciada pela instauração do tempo mítico, pois o símbolo da estabilidade, a âncora, tem seu destino transformado radicalmente: da materialidade estável da terra para o vazio atormentado do céu. O elemento fogo aparece, no segundo verso, em sua forma primordial, o raio, mesclada ao signo ideológico do cristianismo, a cruz, para anunciar a presença divina. De fato, o Ente dos entes não poderia deixar de comparecer num momento em que tudo aspira à sacralidade da cosmogonia e do apocalipse simultaneamente. Da tempestade, “nascem mulheres geladas despenteadas”. Talvez elas tenham emergido do abismo do mar agitado. O fato é que as cabeleiras despenteadas reforçam a sensação de movimento e inquietação das águas presentes em todo o poema<sup>27</sup>.

O quarto verso, “O vento sopra onde quer”, transcreve literalmente João 3,8 em que Cristo compara o espírito de Deus ao ar em movimento. O caráter dogmático que o versículo bíblico poderia trazer para “Poesia da tempestade” é completamente subvertido pelos versos que o cercam. Além disso, Murilo Mendes já havia demonstrado a potencialidade poética dessas palavras em um outro poema de *Os quatro elementos*, “Parábola”: “A poesia sopra onde quer” (Pcp, p. 270). Tal reformulação consolida a leitura que vimos empreendendo no presente capítulo – o apocalipse com metáfora da *renovatio* poética de Murilo Mendes. Voltando ao poema em questão, temos que aquele mesmo vento, que identifica o poeta à divindade e ao cosmo, “desfolha as magnólias do mar”. Essas flores, assim como a âncora, são privadas da segurança imóvel do elemento terra e lançadas no turbilhão das águas e do vento, que transformam incessantemente o ser de

---

<sup>27</sup> Cf. o estudo de Gaston Bachelard sobre o complexo de Ofélia em seu *A água e os sonhos* (1998).

todas as coisas. As magnólias do mar constituem uma imagem que revela a unidade cósmica alcançada pelo poder de metamorfose dos elementos primordiais. A vertigem da tempestade termina por conduzir as estátuas à segunda vida, renascimento que aponta para o recomeço da terceira estrofe.

“Passou a tempestade”. Tentamos vislumbrar os destroços e as ruínas deixados pelo cataclismo apocalíptico. O que percebemos, no entanto, é um “cheiro de terra molhada” que nos leva novamente ao Gênesis. Lembramos que, no tempo primordial, o homem foi feito com a mistura dos elementos terra e água: “um manancial subia da terra e regava toda a superfície do solo. Então *Iahweh* Deus modelou o homem com a argila do solo” (Gn 2, 6-7). Nessa “Poesia de tempestade”, é o cheiro da Criação que “sobe às narinas” e domina o caos representado na imagem do mar. O último verso deixa em aberto o fim da filha do faroleiro, mas não devemos nos esquecer de que outros poemas murilianos descrevem a morte cumprindo sua função alquímica de purificação e integração dos elementos no universo – “Fim e princípio”!

Todas as musas que existiram desde o princípio do mundo aparecem.  
O Senhor com um sopro ressuscita Eva.  
As montanhas fogem a todo o galope,  
A lua é acorrentada por mil anos.  
Um outro elemento nos envolve:  
O lirismo de Deus crescendo violentamente  
Ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra.  
(*Pcp*, p.282)

Retornamos ao último poema de *Os quatro elementos* objetivando aprofundar sua análise e, com isso, concluir as discussões que este livro de 1935 suscitou para nossa abordagem apocalíptica. “Fim e princípio” descreve uma palingênese, o surgimento de algo novo a partir de coisas já existentes. As imagens inspiradas pelo apocalipse joanino (“As montanhas fogem a todo galope,/ A lua é acorrentada por mil anos”), em vez de anunciar um fim definitivo, aproximam-se do mito diluviano (Gn 7, 17-24) no qual o mundo é renovado por uma catástrofe natural. Talvez, neste poema, apenas o tempo seja totalmente destruído. Ao menos o tempo como nós, ocidentais, conhecemos: um tempo finito e limitado por um começo irrecuperável e por um fim inadiável – período cujos eventos não se repetirão jamais. Como estamos tratando, contudo, de renovação, parece-nos mais pertinente pensar numa transformação do tempo linear, ou melhor, em sua conversão num

tempo cíclico. Somente a circularidade do tempo permitiria o verso: “Todas as musas que existiram desde o princípio aparecem”. No último livro da Bíblia, são anjos, assexuados, que, rompendo selos, soprando trombetas e derramando taças de ira, anunciam o juízo final. Murilo Mendes, por sua vez, poetiza um “Fim” que é o recomeço de uma nova fase criativa. Por isso, todas as musas, de todos os tempos, aparecem para consagrá-lo.

Todas as musas que existiram desde o princípio do mundo aparecem.  
O Senhor com um sopro ressuscita Eva.

O renascimento da mulher de Adão estabelece uma relação de contigüidade gradativa com o aparecimento das musas do primeiro verso. Eva é a primeira mulher da criação e, portanto, sua musa por excelência. A figura feminina continua implicada nos devaneios apocalípticos de Murilo Mendes. Devemos observar, no entanto, algumas oposições que se estabelecem entre os dois versos: a generalidade quantitativa das musas é substituída pela especificidade qualitativa da musa primordial. O caráter abstrato do sujeito “todas as musas” cede lugar aos traços concretos que o elemento ar, movido pela vontade divina, insufla na imagem de Eva. Esta forma de “surgir” constitui outra diferença: a aparição das musas acontece como um fato autônomo – nenhuma voz as convoca, nenhuma mão as desenha. Elas simplesmente “aparecem”. Eva, por outro lado, é ressuscitada pelo sopro divino, o mesmo sopro que tirou Adão da imobilidade escultórica e lhe deu a vida (Gn 2, 7). A presença das musas instaura o tempo mágico necessário à destruição regeneradora orquestrada pelo deus-poeta muriliano como um verdadeiro apocalipse. O renascimento de Eva é apenas o primeiro ato dessa palingênese em que a criação divina reproduz o caos primevo para afirmar sua força poética.

As montanhas fogem a todo o galope,  
A lua é acorrentada por mil anos.

O visionário Murilo Mendes aprofunda cada vez mais uma poesia que descobre e inventa um mundo cheio de mito e realidade, bem como uma natureza permanentemente em movimento. O galope das montanhas renova a imagem apocalíptica do tremor de terras:

O sétimo, finalmente, espalhou sua taça pelo ar... Nisto saiu uma forte voz do templo, dizendo: “Está realizado!” Houve então relâmpagos, vozes, trovões, e um

forte terremoto; um terremoto tão violento como nunca houve desde que o homem apareceu sobre a terra. A Grande Cidade se dividiu em três partes, e as cidades das nações caíram. Deus se lembrou então de Babilônia, a Grande, para lhe dar o cálice do vinho do furor da sua ira. As ilhas todas fugiram e os montes desapareceram (...). (Ap 16, 17-20)

A concretude do verso muriliano nos permite ver a fuga das montanhas, saltando como cavalos velozes, deixando para trás uma vastidão plana e vazia. Nesse ato de destruição, deus acaba preparando o ambiente para a “nova terra”. A terra plana é a terra boa para o plantio, para o nascimento e crescimento dos grãos que manterão a vida na “nova terra”. Em seu estudo sobre “Renovação cósmica e escatologia”, Mircea Eliade afirma que “o desabamento das montanhas e o aplanamento da terra constituem um tema apocalíptico particularmente freqüente na Índia e no Oriente Próximo” (1991, p. 144). O verso que se segue também possui raízes profundas na tradição. A imagem da lua acorrentada sugere o desaparecimento da luz noturna. De fato, há épocas do ano em que a luz da lua apaga-se no firmamento. Durante a transição da lua minguante para a lua nova, temos a impressão de que as trevas dominam o mundo. No mesmo livro, Mircea Eliade diz que as noites sem luz podem ser comparadas à noite primordial. Porém, a lua nova ressurgue, simbolizando a renovação de um ciclo – como será renovada a felicidade durante os mil anos em que as forças do mal ficarem presas no abismo: “Vi então um Anjo descer do céu, trazendo na mão a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele agarrou o Dragão, a antiga Serpente – que é o Diabo, Satanás – acorrentou-o por mil anos e o atirou dentro do Abismo” (Ap 20, 1-3). A subversão das imagens bíblicas permite que Murilo Mendes poetize um pano de fundo espetacular, com grandiosas visões de seres sobre-naturais, de terremotos e de trevas, aparições que destacam a recriação do mundo nos últimos versos:

Um outro elemento nos envolve:  
O lirismo de Deus crescendo violentamente  
Ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra.

A palavra “elemento” surge relacionando várias idéias intra e extra-textuais. No poema, ar, terra e luz (fogo) já haviam sido apresentados como componentes de um acontecimento fundamental, qual seja, a transfiguração da realidade. O “outro elemento” prepara o desfecho apoteótico dessa transfiguração: a criação de um “novo céu” e de uma “nova terra”. Num contexto mais amplo, que reúne todos os poemas citados no presente

capítulo sob o título de *Os quatro elementos*, o lirismo divino torna-se um quinto elemento, a quintessência que nos envolve, ao poeta e ao leitor, e nos revela o invisível. Para os escritores apocalípticos do judaísmo, “Deus está acima de tudo, foi ele quem criou o mundo e o governa por meio da ordem cósmica e de suas leis naturais. Ao mesmo tempo, como juiz, ele é o Deus que tem poder para destruir sua criação e construir um mundo novo e melhor” (Otzen, 2003, p. 228). O mundo renovado pelo deus-poeta em “Fim e princípio” constitui uma visão do sagrado que nos é concedida por meio da recriação muriliana do gênero apocalíptico.

O mistério da ação de Deus sobre o mundo nos é revelado em toda sua plenitude: “O lirismo de Deus crescendo violentamente”. Não há uma só imagem concreta neste verso. No entanto, podemos vê-lo, pois as quatro primeiras “aparições” nos prepararam para isso. As musas, Eva, as montanhas e a lua são elementos de uma realidade orgânica e visível desmontada pelo poeta visionário para revelar o “lirismo de Deus”. Na avaliação de Arrigucci Jr., o mistério, em Murilo Mendes,

remete à outra face do desejo de conhecimento e de pesquisa, de alargamento da experiência para zonas onde justamente sua obra atinge a dicção própria, exprimindo o que só ela então é capaz de dizer, dando nome ao inomeável ou fazendo-nos ver o que antes se escondia ou mal assomava na penumbra (2000, p. 120).

O lirismo divino é o elemento “incriado” e criador. Deus é, nas palavras de Murilo Mendes, “de onde tudo deriva” (“Reflexão nº 1”, Pcp, p. 267). Dele vem o “O Fogo” (Pcp, p. 271); “Deus pensa a eternidade na pedra” (“A Enseada de Botafogo”, Pcp, p. 268); Sua tempestade renova a vida, “domina o mar” (“Poesia de Tempestade”, Pcp, p. 272); “Os ventos galopam são asas de Deus” (“Panorama”, Pcp, p. 275). Por isso, não são precisos sol e lua para iluminar o mundo renovado, um luzeiro de poesia “ilumina por si mesmo um novo céu e uma nova terra” que representam a nova forma de criar muriliana. Em seus momentos mais criativos, Murilo Mendes vai do mundo orgânico à invisibilidade do sagrado num ato poético ininterrupto. Isso mostra como seu cristianismo apocalíptico, exercitado cada vez mais, e doravante, das mais diferentes formas, libera o poeta para qualquer assunto, de qualquer ordem – imanente ou transcendental. Associando o visível e o invisível numa poética criativa e, mesmo sem querer, herética, Murilo faz dos elementos

primordiais – terra, fogo, água e ar – o denominador comum de uma equação desafiadora que procura confrontar criador e criatura – um dos temas preferidos de Ismael Nery. *Os quatro elementos* é a emersão da poesia muriliana das águas da doutrina católica. Retomando a ironia e a sensualidade dos primeiros livros, mantendo a profundidade espiritual adquirida após sua conversão, Murilo Mendes projeta sua capacidade criadora na força cósmica divina. Deus em movimento é o que ele passa a ver em toda parte: na terra, na água, no fogo e no ar. E a força poética desse quinto elemento muriliano está em sua ambivalência violenta, em seu poder de ordenar e destruir.

*A poesia em pânico:*  
Os círculos do inferno

Naqueles dias, os homens procurarão a morte, mas  
não a encontrarão; desejarão morrer, mas a morte se  
lhes fugirá.  
Ap 9, 6

O epíteto “conciliador de contrários” criado por Manuel Bandeira<sup>28</sup> para definir a personalidade poética de Murilo Mendes pode ser confirmado por toda sua obra, desde *Poemas* até *Retratos-relâmpago*, bem como por sua produção póstuma. Porém, em nenhum momento o sofrimento agudo dessas contradições ficou tão explícito como na coleção que ganhou o título “autodefinidor” de *A poesia em pânico*. O sentimento geral desta obra é o conflito entre uma vontade de mistério e de perfeição constantemente solapada por um apego à vida mundana. Mário de Andrade, em texto cheio de erros e acertos sobre este livro muriliano, soube precisar os desequilíbrios que, juntos, “criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor” (in: Mendes, 1995, p. 34). Para o autor de *Macunaíma*, Murilo Mendes teria aprofundado sua dor nos limites da auto-punição; viveu desregradamente ao ponto de descrer de sua própria fé e ideais; deixou-se cegar pela paixão, transformando o sofrimento em seu maior prazer; desenvolveu, por fim, uma audácia temerária porque feita de medo e covardia. As duas primeiras peças dessa publicação datada de 1937 dão bem a medida das incongruências que marcarão sua tessitura poética. “Poema visto de fora” (In: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 285) abre o livro com a descrição de um arrebatamento poético e o movimento de ascensão é nítido:

O espírito da poesia me arrebatava  
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel  
Num silêncio de antes da criação das coisas  
[...]

Passando à leitura do segundo poema, intitulado “Amor-Vida” (in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 285), percebemos um movimento contrário, uma queda vertiginosa do céu da poesia para o inferno do amor, como sentimento e como palavra que consome:

---

<sup>28</sup> Verso do poema “Saudação a Murilo Mendes” in: Mendes, 1995, p. 53.

Tive que amar até antes do meu nascimento  
 Amor, palavra que funda e que consome os seres.  
 Fogo, fogo do inferno: melhor do que o céu.

Consciente das relações que se estabelecem entre o visível e o invisível, entre o material e o espiritual, o poeta transforma esse dualismo em núcleo irradiador de tensões. Seu espírito está perturbado, seus sentidos enlouquecidos e, conseqüentemente, sua *poesia em pânico*. Assim, as imagens apocalípticas, tão caras a Murilo Mendes, ressurgem neste livro como metáfora para a única possibilidade de salvação, a morte.

Eu me precipitarei das três Igrejas, candelabro ardente,  
 Carregando comigo o mistério oculto nas entrelinhas do Livro.  
 Minhas narinas atrairão o cheiro poderoso  
 Que vem do ventre da terra parindo novos amores e novas mortes.  
 Voarei pelos ares  
 Vigiarei – olho fértil – a formação das árvores e a migração das estrelas.

Hei de andar sem norte nem sul  
 Até que se complete em mim a estatura da Graça.  
 Hei de espirar a Rosa.  
 Sentado na esfera azul  
 Terminará o castigo:  
 Eu começarei então para mim mesmo.  
 (“Círculo” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 300)

A morte, para Murilo Mendes, como pudemos avaliar no capítulo anterior, é um fim que contém um princípio. No verso “Eu começarei então para mim mesmo” temos a profissão de fé que permeia *A poesia em pânico*: a esperança de que a morte revele o sentido da existência. Neste poema, em especial, o poeta veste mais uma vez a imagem joanina da testemunha divina (Ap 11,4)<sup>29</sup> para experimentar poeticamente seu apocalipse pessoal. O visionário descreve, com verbos no futuro do presente, uma queda que representa, na verdade, uma ascensão – da vida (das “três igrejas”) para a morte (“o mistério oculto nas entrelinhas do Livro”); da terra (“parindo novos amores e novas mortes”) para o limbo (“Hei de andar sem norte nem sul”) e deste para a “esfera azul” da redenção onde a vida re-começa. Diferentemente do que acontecia em *Os quatro elementos*, a vida recomeça apenas para o poeta, não para o mundo, que o atordoa, nem para a

<sup>29</sup> Cf. análise do poema “A testemunha” no capítulo 2.

humanidade, que com ele padece. Se o fim anunciado pelas escrituras não chega “nunca”, esse fim pode ser alcançado individualmente na morte. Este “Círculo” constitui, assim, um apocalipse pessoal porque busca uma revelação específica, e um tanto quanto sacrílega: uma revelação do próprio poeta e não do plano de Deus.

Subvertendo o imaginário apocalíptico, o poeta mineiro aprofunda a desordem da realidade para desvelar o abismo que constitui seu próprio modo de ser e estar no mundo. Reflete, desse modo, na poesia, seu sentimento de perplexidade diante da realidade, de si mesmo e de sua fé. O homem, limitado e contraditório, torna-se a medida de todas as coisas, inclusive das coisas que não têm medida. Tal parâmetro levou Mário de Andrade a confundir o caráter subversivo e conflituoso da fé muriliana com um “regionalismo desagradável” (op. cit., p. 33) – a fortuna crítica de Murilo Mendes considera este um dos erros marioandrados. José Paulo Paes explica melhor os resultados estilísticos dessa insubmissão: trata-se de uma “inversão do trajeto normal da metáfora, a qual, em vez de ir buscar ao mundo natural ou cósmico, como de hábito, símiles para exprimir aspectos do mundo humano (“teus olhos são duas estrelas”), toma destes símiles para exprimir aspectos daquele” (1997, p. 176). A ampla utilização desse recurso poético agregador de realidades díspares fez com que *A poesia em pânico* fosse reconhecida por Luciana Stegagno Picchio como um dos poucos casos de “Surrealismo lúcido” (in: Mendes, Pcp, p. 1639) na história da literatura. Uma poesia oximórica foi a solução formal encontrada por Murilo Mendes para expressar a angústia de viver num mundo abandonado por Deus.

Se *n’Os quatro elementos* o deus muriliano comunicava-se diretamente com o mundo utilizando-se de um “lirismo violento”, neste livro, o poeta agoniza diante do silêncio divino – o que faz do pânico um sentimento de insegurança próprio do seu tempo. Assim, uma certa solidão do sujeito lírico pode ser reconhecida no aprofundamento de seu hermetismo. No texto “A luz da perfeição”, dedicado a Murilo Mendes, Otto Maria Carpeaux recupera uma tradição – de Arnaut Daniel a Dante, deste a Mallarmé e à poesia italiana do entre-guerras – que “corresponde a uma extrema solidão” (1960, p. 200). Talvez *A poesia em pânico* seja uma dessas tentativas desesperadas de recriar o mistério por meio da palavra poética. O poeta já não consegue, ele próprio, comunicar-se, está exilado em sua fé, em sua poesia, em seu desencantamento. Através da leitura ouvimos gritos, pedidos de socorro, interpelações sem respostas:

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?  
 (“A danação” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 286)

Quem me consolará do mundo vão?  
 (“O impenitente”, op. cit., p. 286)

Que há entre Ti e mim, Filho do Altíssimo?  
 (“O saque”, op. cit., p. 288)

Que tenho com a sociedade dos meus irmãos?  
 (“O renegado”, op. cit., p. 289)

Até quando deverei opor a minha nudez  
 Ao mistério da Tua insaciabilidade?  
 (“A casa dos Átridas”, op. cit., p. 296)

Quantas criaturas terão esperado de mim  
 Apenas um olhar – que eu recusei.  
 (“O mau samaritano”, op. cit., p. 297)

Quem recolherá meu clamor, quem justificará minha existência?  
 (“O estrangeiro”, op. cit., p. 302)

Ó meu duplo, porque me separas da verdade?  
 (“Meu duplo”, op. cit., p. 306)

Diante do silêncio absoluto, o poeta produz ele mesmo as revelações que gostaria de conhecer. Murilo Mendes idealiza sua morte como um grande acontecimento, tão importante quanto o fim absoluto previsto por João no último livro da Bíblia. Estrutura surrealista e sentimento apocalíptico casam-se, neste livro, para construir uma imagem utópica da morte. Basta observar os títulos dos poemas supracitados para vislumbrarmos o peso que a vida impõe ao poeta: danação, desespero, exílio, culpa, conflito. Esses sentimentos, tão afins às flores baudelaireanas, compõem o *pathos* que adoeceu a poesia muriliana.

As afinidades entre o Murilo Mendes de *A poesia em pânico* e *As flores do mal* de Charles Baudelaire valem um parêntese. Dizendo ao pecado “Tu és meu pai” (“O impenitente” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 286); responsabilizando-se “pela lepra do leproso e pela órbita vazia do cego” (op. cit., p. 299); indicando aos poetas “o caminho do pânico” (op. cit., p. 301), Murilo vestiu a máscara baudelaireana d’ “O heautontimoroumenos” – ou seja, tornou-se o carrasco de si mesmo:

[...]  
 Eu sou a faca e o talho atroz!  
 Eu sou o rosto e a bofetada!  
 Eu sou a roda e a mão crispada,  
 Eu sou a vítima e o algoz!

Sou um vampiro a me esvair  
 – Um desses tais abandonados  
 Ao riso eterno condenados,  
 E que não podem mais sorrir!  
 (Baudelaire, trad. de Ivan Junqueira, 1985, p. 309)

Inicialmente, anunciamos que o dualismo ascensão/queda marcaria o livro muriliano. A comparação com o poeta francês aprofunda essa observação, pois percebe-se que o conflito escatológico vivido por Murilo já não envolve Deus e Diabo. De fato, o resultado da cisão interna sofrida por nosso artista recebe tais títulos, mas as imagens apocalípticas de *A poesia em pânico* servem principalmente para exorcizar os conflitos pessoais do poeta. Em “O saque”, por exemplo, Murilo assume ser o único responsável por seu sofrimento:

Eu sou o meu próprio escândalo contínuo  
 Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.  
 (in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 287)

Assim, aquela movimentação angustiante e exaustiva renova-se a cada poema com polarizações diversas – anjo e demônio, pecado e purificação, exílio e comunicação, paraíso e inferno, fé e desespero, pânico e revelação, vida e morte, materialidade e espiritualidade, criação e caos – contradições que Murilo Mendes compartilhou com Charles Baudelaire. De fato, os poemas doentes e doentes desses poetas mostram como tais sentimentos coexistem uníssonos dentro do próprio homem, que, por sinal, já não tem onde se refugiar.

No cerne desta constelação de temas comuns, há um eixo fundamental que aproxima ainda mais os dois poetas: um cuidado sagrado com as operações lingüísticas que realizam, unido a uma crença na complexa unidade do mundo e da existência. Nas palavras de Ivan Junqueira, sobre “A arte de Baudelaire”, este escritor seria “o artista superior, o

lúcido e refinado demiurgo do caos vocabular<sup>30</sup>” (in: Baudelaire, 1985, p. 57) que busca reconstruir no espaço da poesia a totalidade inalcançável do cosmo. Também o autor mineiro entroniza a figura do poeta como uma entidade criadora e organizadora do universo<sup>31</sup>. Acrescentemos a esta perspectiva criadora uma condição histórica muito específica, a modernidade, e chegamos à compreensão do que anteriormente chamamos de sentimento do fim: uma impressão de decadência humana que leva Baudelaire ao reconhecimento de suas flores como um “produto dissonante das musas do tempo final” (apud Friederich, 1978, p. 43); enquanto Murilo Mendes utiliza-se da metáfora do fim do mundo para expressar seu desejo de transformação da realidade que o cerca: “Somos primitivos da era atômica, as primeiras testemunhas dum universo em elaboração, que geme com as dores do parto. Em pé, nos rios de asfalto, assistimos à queda da Babilônia” (apud Candido, 1968, p. 178).

O sentimento apocalíptico produz, tanto n’*As flores do mal*, quanto n’*A poesia em pânico*, uma frequência febril do irreal:

Não vejo ninguém vivo nesta cidade enorme:  
Daqui a cinquenta anos estarão todos no cemitério.  
Vejo somente a água, a pedra fixa  
Que me transportam ao princípio do tempo.

Quem são estes fantasmas que se movem nas ruas  
Agitando bandeiras, levantando os braços, tocando tambores?  
Quem são estes velhos que andam de velocípede,  
Quem são estes bebês empunhando machados?

Procuro a amiga tão bela e necessária.  
Se não está comigo, em mim, é porque não existe.  
Ó minha amiga, surge em corpo, senão acreditarei  
Que também eu próprio não existo.

De quem é este manto de púrpura que arrastam no chão?  
Não é para mim, talvez para um operário.  
Cubramos com ele o sexo de Madalena  
Que me espera num porão da Idade Média.

Um manequim assassina um homem por amor.  
Sete pianos ululam na extensão do asfalto.  
Um arcanjo sólido descerra o vale de Josafá  
Apresentando-me à última mulher que existirá no mundo.  
 (“Quatro horas da tarde” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 300)

<sup>30</sup> Esta é, de fato, uma das facetas baudelaireanas admiradas por Murilo Mendes: “Maneja o caos que regula” (“Murilograma a Baudelaire” in: *Convergência*, Pcp, p. 672).

<sup>31</sup> Como bem o demonstrou Fábio de Souza Andrade no artigo “Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o tempo e a eternidade” (*Ipotesi*, 2002, pp.97-103).

O poema muriliano começa com a apresentação do palco de acontecimentos que ainda estão por vir. A princípio, o sujeito lírico fala desse lugar. Sua posição é marcada pelo verbo “ver” conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo e pelo pronome demonstrativo que denota proximidade “nesta”: “Não vejo ninguém vivo nesta cidade enorme”. Trata-se de uma descrição ambígua – a cidade está vazia, ou é habitada por mortos? Esta hipótese se validaria com a afirmação de que “Daqui a cinquenta anos estarão todos no cemitério” – um verso incrustado na primeira estrofe como uma visão que profetiza o fim definitivo, já que a morte instalou-se na paisagem artificial da cidade onde o poeta vê “somente a água e a pedra fixa”. Para além do verbo ver, a percepção visual é fundamental para a composição de todo o poema. Neste primeiro momento, o que o poeta não vê (“Não vejo ninguém vivo”...) revela o futuro (“Daqui a cinquenta anos...”); o que vê/revela (“a água e a pedra fixa”) movimenta o espaço poético, abstraindo o tempo, possibilitando a viagem celeste. Nós conhecemos essa singularidade da literatura apocalíptica: quando Deus decide revelar à humanidade Seus planos, escolhe um homem santo, arrebatá-lo do plano terrestre e, de um ponto de vista privilegiado (o princípio do tempo é este lugar especial para Murilo), mostra-lhe como reordenará o mundo para que surja “um novo céu e uma nova terra”. Dessa maneira, o visível e o invisível constituem o tecido de visões incongruentes e conflituosas que preenchem o espaço antes vazio da cidade.

A partir da segunda estrofe, as imagens se enredam numa atmosfera de desordem cósmica e toda a estrutura do poema cede ao pânico do fim iminente. Os homens não são homens, são fantasmas, aparições, sombras de si mesmos que continuam a se movimentar, “agitando bandeiras, levantando os braços, tocando tambores” – imagens da marcha efêmera da humanidade. Os velhos não trazem a sabedoria e brincam alheios ao próprio destino, as crianças perderam a inocência e estão preparados para uma guerra primitiva, para a destruição – o homem está, assim, destituído da razão, subtraído da esperança e o poeta, solitário, insiste em perguntar o sentido da existência. O visionário muriliano mostra-se, por meio de descrições interrogativas, aterrorizado como o sujeito lírico baudelaireano que, no meio da cidade a fervilhar, vê sete velhos desfilarem a decadência humana “com mesmo passo não se sabe a que outro mundo” (“Os sete velhos” in: Baudelaire, 1985, p.

333). Diante do espetáculo que não se confirma real ou imaginário, o poeta francês volta as costas ao “cortejo infernal”:

Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,  
Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo,  
Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,  
Fendido por mistérios e visões sem nexos!

Minha razão de balde ao leme se agarra;  
A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,  
E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava,  
Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas!  
(op. cit., p. 335)

Baudelaire já havia experimentado o pânico que, posteriormente, veio adoecer a poesia muriliana: confrontado com uma realidade assustadora, porque tecida de “mistérios e visões sem nexos”, o poeta fugiu – inutilmente, pois era sua alma que adoecia. Murilo Mendes, por sua vez, desvia o olhar em busca da “amiga tão bela e necessária”. Ao longo d’*A poesia em pânico*, percebemos que o poeta ora cultua a mulher, transformando seu corpo em templo de adoração; ora cultua a igreja, atribuindo-lhe características femininas como a exigência de fidelidade. O conflito entre a mulher-igreja – “Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia” (“O amante invisível” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 304 – e a igreja-mulher – “Com um braço me indica o seio e o paraíso,/ Com o outro braço me convoca para o inferno” (“Igreja Mulher”, op. cit., p. 302) – é apenas uma manifestação de um dilema muito mais profundo, pois o poeta está dividido entre a angústia de estar no mundo e a ânsia do infinito. Seu apego à materialidade do mundo debate-se constantemente com suas vocações espirituais. A utilização de símbolos apocalípticos constitui, neste livro, uma representação do esfacelamento do próprio sujeito lírico. Seja qual for o significado dessa amiga – igreja ou mulher – o fato é que, buscando-a em si mesmo (“Se não está comigo, em mim, é porque não existe”), pedindo-lhe que se materialize, o poeta revela sua condição: está mutilado pela eterna contradição humana. No corpo do texto, o poeta reúne os cacos de sua existência e, por meio de uma justaposição de imagens que não se encaixam perfeitamente mas criam entre si uma força de atração, recria um mundo novo para sobreviver.

Um manto de púrpura torna visível o conflito muriliano: “De quem é este manto de púrpura que arrastam no chão?” O tecido que supostamente teria a função de cobrir cabeças

reais ou santas é dessacralizado por sua proximidade com as coisas do mundo, com a vida terrena, com o que está em baixo e se arrasta. E mesmo tendo perdido seu caráter sagrado, o manto púrpura não se destina ao poeta, talvez a um operário, e termina participando do culto da mulher transformada em igreja – “Cubramos com ele o sexo de Madalena”. Essa mulher bíblica simboliza, para Murilo Mendes, a salvação pelo pecado, a redenção por meio de um guerra contra si mesmo:

Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,  
Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria  
 (“A destruição” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 287)

Ao comparar duas mulheres que amaram em demasia, uma a humanidade, outra a divindade, nosso poeta inverte os valores dessas imagens. Consciente de sua heresia, escolhe, valendo-se da abstração do tempo e do espaço proporcionada pela liberdade poética, um porão da Idade Média como lugar de adoração. De acordo com Bosi, o misticismo de Murilo “perfura a crosta das instituições [neste caso, da Igreja Católica] e dos costumes culturais [como a crença no sobrenatural] para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre a ligação do homem com a totalidade” (2001, p. 447).

A totalidade ambicionada por Murilo Mendes encontra, na linguagem apocalíptica, uma solução formal que revela o sentido sagrado da existência. Assim, as últimas visões do poema preparam o dia do juízo. Imagens surrealistas unem-se a símbolos escatológicos para desordenarem a realidade a tal ponto que somente o fim definitivo pode tornar a vida novamente possível. As sete trombetas são substituídas por “Sete pianos [que] ululam na extensão do asfalto”. Com isso, “Um arcanjo sólido descerra o vale de Josafá” – o vale que em Joel 4,12 é designado como o lugar do julgamento. Neste sítio será tomada a decisão última que determinará o destino das almas durante toda a eternidade. Nesta passagem bíblica, Javé diz: “Que partam e subam, as nações ao vale de Josafá! Sim, ali eu me sentarei para julgar todas as nações dos arredores” (*Bíblia de Jerusalém*, 1981, p. 1217). Porém, o vale do julgamento, para Murilo Mendes, e antes dele, para Baudelaire, situa-se na cidade moderna. Quando o “arcanjo sólido” abre o “vale” à visão do poeta, o que surge frustra a expectativa humana de um dia conhecer seu deus face a face, pois na “cidade vazia” o poeta conhece a última mulher que existirá no mundo. A revelação de “Quatro horas da

tarde” é, murilianamente, um convite à viagem que nos leva ao país da morte, espaço da transformação onde reinam absolutos Eros e a Liberdade.

A morte não é, como poderíamos supor, a visão assustadora que colocou a poesia muriliana em pânico. Ao contrário, poema a poema, “a indesejada das gentes” configura uma utopia, ela é ao mesmo tempo física e espiritual e justapõe transcendência e temporalidade. Torna-se, por isso, remédio para as doença do mal moderno. O autor funde a história do mundo à sua própria história; busca salvar-se por meio da destruição material de tudo que o rodeia. É claro que não deixamos de nos perguntar se essa vontade de morrer expressa poeticamente não seria uma forma de antecipar-se ao destino e, assim, afirmar-se senhor de sua história. Independentemente desta dúvida, a onipresença da morte nesta poesia faz do fim um elemento necessário a uma existência angustiada e contraditória: “Morte, suave música da morte,/ devolve-me ao sono inicial de antes do pecado”. Não podemos nos esquecer, por outro lado, de que o dogma cristão tem a morte como agente colaborador da ordem divina:

Como personificação, a realidade psicológica da morte aparece como intermediária entre Deus e o diabo, entre o bem e o mal. (...) Nascida na queda do homem no pecado original, símbolo e signo eterno que faz lembrar a fraqueza e a imperfeição do homem, a morte é intermediária para a salvação (Braet, 1996, pp. 139-140).

No entanto, o culto desse fenômeno vital n’*A poesia em pânico* substitui o culto do próprio Deus e, com isso, a idéia de um apocalipse pessoal termina por acorrentar a alma do poeta. O desejo de morte muriliano, mesmo que justificado pela teoria cristã da salvação, torna-se uma obsessão reveladora de sua angústia de estar no mundo:

Uma vasta mão me sacudirá na manhã pura.  
Talvez eu nasça naquele momento,  
Eu que venho morrendo desde a criação do mundo,  
Eu que trago fortíssimo comigo  
O pecado de nossos primeiros pais.

O espaço e o tempo  
Hão de se desfazer no vestido da Grande noiva branca.  
Serei finalmente decifrado, o estrangeiro da vida  
Descansará pela primeira vez no universo familiar.  
 (“Começo” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 309)

Ao voltar-se para seu mundo interior, Murilo perdeu-se num redemoinho vertiginoso. Visionário de suas próprias fraquezas, incertezas e aspirações, o poeta não suporta a dor causada pelos estilhaços do desencantamento. O imaginário apocalíptico ganha mais uma função metafórica na poesia muriliana, qual seja, expressar, simultaneamente, seu caos existencial e um anseio de salvação de si mesmo. O último poema do livro que ora analisamos, “Começo”, permite uma visão esclarecedora dessa inquietação: todo o poema é estruturado em torno da oposição entre o tempo presente e o tempo futuro. Num primeiro momento percebemos que a primeira estrofe está fincada num aqui e agora agônicos, apesar de os dois primeiros versos anunciarem o arrebatamento do sujeito lírico. O peso do presente é realçado pelo gerúndio – “venho morrendo” – que transforma a morte em uma ação contínua – “desde a criação do mundo” – de onde o poeta traz “fortíssimo” consigo o pecado original. Já a segunda estrofe constrói-se fundamentada na expectativa de “um tempo sem tempo” e de um “espaço sem espaço” que o sujeito lírico acredita ser o “lugar” onde poderá “finalmente” descansar. O último movimento dessa *poesia em pânico* é mais uma tentativa de ascensão, semelhante àquela empreendida em “Poema visto de fora” (op. cit., p. 285).

Num mundo privado de ilusões, em que o racionalismo mal cumpre sua função de atribuir sentido à existência ou, ao menos, de dissolver suas incongruências, o poeta sente-se um “estrangeiro da vida”. Talvez o mesmo sentimento experimentado por Adão e Eva ao serem expulsos do Éden. O sujeito lírico desse poema sente-se trespassado pela incompreensão, é um mistério para si mesmo – “Serei finalmente decifrado”. A única lembrança que trouxe daquele paraíso foi “o pecado de nossos primeiros pais” – o começo absoluto do drama humano. Um sentimento de culpa que transborda os limites da razão percorre toda *A poesia em pânico*: “Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:/Pertencemos à numerosa comunidade do desespero/ Que existirá até a consumação do mundo” (“A destruição”, in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 287). A alma do poeta transformou-se numa arena em que se confrontam a angústia, a esperança e a morte. Daí a necessidade de reinventar seu universo espiritual por meio do imaginário apocalíptico.

De acordo com Merquior, Murilo Mendes cultivou no cristianismo “a poesia como agente messiânico, noiva do futuro, veículo do *eschaton*, selo verbal da redenção” (in:

Mendes, 1995, p. 15). Para consolar-se da desesperança, o sujeito lírico cria para si mesmo a visão de um arrebatamento realizado pelo próprio deus todo-poderoso – “Uma vasta mão me sacudirá na manhã pura” – e, com isso, o lirismo divino volta a agir violentamente na poesia de Murilo Mendes. Esta nova expressão do “lirismo divino” assinala o desejo de morte e a fé no renascimento do poeta: “Talvez eu nasça naquele momento”. Credo neste “talvez”, o visionário dissolve as noções humanas de tempo e espaço, condição essencialista e essencial para a realização plena do apocalipse muriliano. Poemas como “Tentações paralelas” (in: *Poemas*, Pcp, p. 121), “Evocação da morta” (in: *O visionário*, Pcp, p. 218), “A graça” (in: *Tempo e eternidade*, Pcp, p. 42) partem do pressuposto de que a transformação do homem e da realidade não pode acontecer no tempo histórico, na geografia limitada da humanidade. Trata-se do principal legado de Ismael Nery: a abstração.

A imagem da “grande noiva branca” apresenta-se como o núcleo irradiador das tensões desse poema. Podemos considerá-la uma variação metafórica da Igreja, que ganha contornos femininos para receber o culto de um adorador inflamado. Mas não podemos nos esquecer de que Murilo chegou a conceber o fim da vida humana como musa suprema:

A morte é meu talismã,  
 Ninguém poderá mo arrancar:  
 Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus.  
 É uma alta fulguração idéia fixa  
 A vista dessa mulher que não foi gerada  
 E que permuta os corpos no universo.  
 [...] (“A vida futura” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 298)

A morte, poetizada como um objeto de poderes sobrenaturais, revela o desejo muriliano de transformação. Sob a máscara da mulher, a morte ganha os poderes do deus todo-poderoso – a “que não foi gerada” domina a magia de uma criação em negativo: definindo o fim, recria a vida num tempo e num espaço sem limites. O mundo físico e a lógica humana do tempo dissolvem-se no corpo feminino da morte. Seu vestido branco atribui-lhe um caráter de pureza. A morte é considerada pelo cristianismo a punição do pecado, o *ptos* do mundo; no entanto, tal castigo é, em si mesmo, livre da realidade terrena. Noiva perfeita para uma vida que desespera na angústia, essa mulher escatológica promete o repouso restaurador que somente um “universo familiar” pode oferecer.

O descanso almejado pelo sujeito lírico tem como amarras a angústia de estar no mundo. É deste peso que o poeta quer libertar-se. A angústia muriliana é, ao mesmo tempo, uma benção e uma maldição. Moura estava certo ao reconhecer em Murilo o confronto com a transcendência vazia (1995, p. 107) que Friedrich atribuiu a Baudelaire (1978, p. 47), porém esse conflito surgiu muito antes dos poemas de *Mundo enigma*. A dúvida sobre as possibilidades da transcendência proporcionou ao poeta mineiro tamanha lucidez que o convívio consigo mesmo tornou-se insuportável já n'*A poesia em pânico*. O excesso de razão intensifica a grandeza humana, mas ilumina o lado trágico da vida: a miséria existencial antecipa o sofrimento dos círculos do inferno. Neste sentido, a vertigem de consciência experimentada por Murilo Mendes neste livro aproxima-se da “consciência no mal” poetizada por Charles Baudelaire; como podemos reconhecer no poema “Viagem a Cítera”, em que o sujeito lírico tem uma visão de si mesmo:

Vênus, em tua ilha eu vi um só despojo  
 Simbólico: uma força, e nela minha imagem...  
 – Ah, Senhor, dai-me a força e inflamai-me a coragem  
 De olhar meu coração e meu corpo sem nojo!  
 (Baudelaire, 1985, p. 411)

A revelação baudelaireana é um fim em si mesmo. O “Começo” proposto por Murilo Mendes também leva ao extremo limite a emoção existencial do confronto com a morte, porém a visada apocalíptica do poeta mineiro abre passagem a uma realidade sem princípio nem fim. De fato, a angústia muriliana atinge seu máximo desenvolvimento no desejo de morte, mas encontra expressão nas imagens do fim do mundo. O resultado desse encontro é ambíguo: desordem e salvação, salvação por meio do aprofundamento da desordem. O fim do pânico é o fim da vida, e o fim da vida é o começo... A visão concedida ao poeta por ele mesmo revela o poder de sua criação: “Uma vasta mão me sacudirá na manhã pura”. A criação de um apocalipse pessoal que destrói todo o Cosmos para por fim à angústia de estar no mundo aponta para uma fé no invisível, no futuro, na morte enfim. Proclamando este ideal, Murilo Mendes termina seu livro de aforismos *O discípulo de Emaús*: “O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis” (Pcp, p. 891). O poeta sabe que o presente visível corresponde a uma ordem lógica de conceitos criada por uma tradição intelectual racionalista que se mantém apenas em função de uma linguagem

banalizada por metáforas esvaziadas de significação. A leitura ao mesmo tempo herética e sacralizadora do gênero apocalíptico reaviva a linguagem que restitui a unidade do homem com a vida e a morte, transformando o conflito de elementos contrários numa composição em que esses elementos coexistem sem excluírem-se. Assim, entendemos porque o poeta “quer conquistar o céu e tem certeza de conquistá-lo, embora só com a destruição do corpo, do tempo e do mundo” (Carpeaux, 1960, p. 201).

A imaginação apocalíptica de Murilo abandona as descrições de desordem da realidade e concentra-se no desejo de mudança do sujeito lírico. Desejo que cresce progressivamente ao longo dessa poesia que está em pânico. Se os grandes profetas apocalípticos anunciavam o fim para consolar ou advertir o povo, nosso poeta antecipa a destruição do mundo para satisfazer desejos profundamente pessoais. Assim, a revelação mais importante proporcionada pelas visões que Murilo elabora de sua própria morte é a sua consciência como fonte originária do sentido da vida procurado no céu, na mulher, na morte, na cruz, na igreja, no pecado original etc. Somente a linguagem poética possibilita a abstração do tempo e do espaço; a recomposição dos mil estilhaços de sua interioridade e a desordenação da realidade que torna visível o invisível. A poesia em si mesma é o que preenche a meta de sua transcendência.

Conclusão:  
Poeta futuro

Murilo Mendes foi, aparentemente, um poeta de várias musas. Mas Berenice, Clotilde, Roxalane e a Igreja católica foram nomes diferentes para uma mesma idéia fixa: o futuro. O poeta mineiro produziu parte de sua obra voltado para uma dimensão temporal tensionada entre o presente que desejava transformar e o devir que ambicionava criar. O imaginário apocalíptico veio satisfazer, assim, uma necessidade poética de transfiguração da realidade, que a multiplicasse para além do racional, a fim de estabelecer sua unidade com o homem. A promessa de “um novo céu e uma nova terra” que restauraria o indivíduo esfacelado pela modernidade e o religaria ao Cosmos do qual foi apartado pelo desencantamento realiza-se tanto na sublimação explosiva do desejo erótico quanto na antecipação do espetáculo da morte. O tropo do fim do mundo não se restringe, contudo, a veicular as concepções murilianas de amor, divindade e transcendência como demonstraram os capítulos dedicados a *Poemas*, *O visionário*, *Os quatro elementos* e *A poesia em pânico*. Fora de nosso alcance ficaram o apocalipsismo órfico de *As metamorfoses*, a revelação sonogada de *Mundo enigma* e *Poesia Liberdade* e as citações escatológicas de *Tempo Espanhol* e *Convergência* – visões criativas que instalam no tempo poético a eternidade sonhada.

A primeira visão analisada na presente dissertação revelou o fascínio aniquilador que a figura feminina exerceu sobre a poesia muriliana. Em “O abalo cósmico do desejo” mostramos como Murilo convoca as forças destrutivas do Apocalipse joanino para expressar seu desejo de dissolução, desejo proveniente do arrebatamento erótico. O principal objeto de estudo daquele capítulo dedicado a *Poemas* e *O visionário* sintetiza o poder apocalíptico com que o poeta dota suas musas. Além de “Metade pássaro”, outros poemas como “A filha do caos” poetizam a mesma fantasia: a mulher amada maltrata o poeta, cospe em seu cadáver, “do cuspo saem rajadas/ De granizo, que destroem/ Este mundo e a Criação” (in: *O visionário*, Pcp, p. 223). A violência substitui a realização de um amor que se queria total – espiritualmente satisfeito na materialidade do mundo – mas permanece mutilado pela distinção entre corpo e alma. As imagens dessa lírica erótico-apocalíptica constituem implosões reveladoras de um sujeito que busca, a cada poema, experimentar um átimo da eternidade prometida, seja pela destruição anunciada no último

texto da Bíblia, seja pela fruição das delícias vislumbradas no corpo feminino – figuras murilianas do paraíso perdido.

Em seguida, com “A restauração da poesia do fim”, pretendemos demonstrar como o novo contexto poético criado pela conversão de Murilo ao catolicismo fez do apocalipse uma opção estética. As imagens do fim do mundo, em *Tempo e eternidade*, ampliam seu campo metafórico para abarcar exortações espirituais. Concorreram para essa transformação a simpatia que Murilo Mendes compartilhava com Jorge de Lima pelo programa surrealista e os postulados essencialistas de seu amigo Ismael Nery. O resultado poético dessa equação foi o que, ao longo de nossa reflexão, chamamos de apocalipsismo: o desenvolvimento de um dom visionário que lhe conferiu a dicção superlativa; a superposição de nascimentos, casamentos e mortes numa sucessão de tempos que fogem à ordem cronológica; e o aprofundamento de sua recusa a todos os limites impostos à condição humana. Murilo Mendes renovou, assim, a aliança entre o céu de uma totalidade desejada e o inferno de uma existência fragmentada. O que o poeta restaura, em última análise, não é a imagem da salvação ou do deus católico, mas seu *pathos* conciliador de contrários.

O terceiro capítulo de nosso estudo discute a poética da renovação de *Os quatro elementos*. Nesse conjunto de poemas, nenhum fim é definitivo, pois terra, fogo, água e ar participam de um processo contínuo de recomposição da realidade sensível. Apesar da sensualidade que ressurgue com essa tematização dos aspectos visíveis do mundo, Murilo mantém certa determinante teológica que surgiu em *Tempo e eternidade* ao projetar sua capacidade criadora na figura de um Deus-poeta. O sagrado manifesta-se nessa poesia como um quinto elemento que age (*poiesis*) direta e violentamente sobre as coisas do mundo, transformando água e vento em tempestade, criando incêndios que atravessam a existência humana, provocando terremotos que embaralham a ordem lógica da vida. Trata-se de uma linguagem apocalíptica que destrói para construir, que faz morrer para fazer nascer: “Deus com fome/ Mata um homem e come” – expressão de um delírio murilianamente divino (in: *Os quatro elementos*, Pcp, p. 281).

Com o livro de 1937, Murilo nos aponta o caminho do pânico: o confronto direto com uma realidade desencantada que exila o poeta em sua angústia de estar no mundo – inferno existencialista que o sujeito lírico, indignado com as próprias limitações, quer

destruir por meio de um apocalipse pessoal. No capítulo denominado “Os círculos do inferno”, imagem recorrente de *A poesia em pânico*, abrimos espaço para uma análise comparativa entre o sentimento de decadência presente n’*As flores do mal* de Charles Baudelaire e o sublime “pecado” muriliano, seu desejo de infinitude que o levou a prefigurar o próprio fim. Os dois poetas aproximam-se na medida em que o conflito entre suas aspirações espirituais e as exigências de suas vidas mundanas transformaram-nos em “carrascos de si mesmos”. Afastam-se, porém, no que diz respeito às razões ou desrazões que os conduzem à morte: desejo de evasão do poeta francês; esperança de transformação do brasileiro. A poesia apocalíptica criada por Murilo Mendes neste livro transforma a si mesma e a existência de uma forma geral, revelando-se como fonte dos sentidos da vida.

O amor e a morte, temas do primeiro e quarto capítulos, se revelaram, dentro da perspectiva apocalíptica proposta por nosso estudo, dimensões em que o caos ainda possibilita o mistério constantemente procurado por Murilo Mendes. Se, em *Poemas* e *O visionário*, as imagens do apocalipse produziam uma sensação de iminência da morte que mantinha viva a imagem erótica; n’*A poesia em pânico*, a linguagem violenta do fim será utilizada para antecipar a própria morte numa tentativa desesperada de salvação. Entre um momento e outro não há, entretanto, um desaparecimento das visões arrebatadoras da figura feminina em favor de poemas que buscam a revelação da morte pessoal do poeta. Ao contrário, percebemos que Murilo Mendes agrega, ao longo de sua obra, as diferentes significações atribuídas ao imaginário apocalíptico, explorando ao máximo sua plasticidade metafórica. Não é gratuito que, no livro de 1937, o poeta mineiro chegue a fundir mulher e morte na mesma imagem – “Ah, quem me dera ir na vertigem da mulher-cometa” (“Evocação” in: *A poesia em pânico*, Pcp, p. 289) – recriando para si o encantamento que a modernidade lhe tirou.

A presente pesquisa possibilitou-nos também vislumbrar a concepção de divindade que orienta, ou melhor, desorienta a produção poética muriliana. O deus de *Tempo e eternidade* é essencialista, fez-se homem na figura do Cristo, mas já não se trata do “meigo nazareno” que Murilo conheceu na infância. Ismael Nery construiu a imagem de um “Cristo como artista máximo, o criador de um grande estilo de vida” (Mendes, 1996, p. 43) do qual Murilo se fez profeta, vestindo a túnica apocalíptica da testemunha. A idéia desse deus artista foi desenvolvida plenamente n’*Os quatro elementos*. Virulência e

imprevisibilidade são as principais características desse poeta invisível que faz da destruição seu *leitmotiv*. O poder ilimitado atribuído por Murilo Mendes a seu deus realça, por oposição, a mediocridade e a impotência do homem. O poeta expressa, nesse momento, a primeira contradição de sua fé no catolicismo, pois sua alma transgressora não aceita os limites da condição humana. A realização de seu desejo de totalidade se dá por meio daqueles poemas em que a figura do deus-poeta mistura-se com a figura do poeta que sonha ser deus: “Eu sou tudo que foi, que é e que será” (“Pirâmide” in: *Os quatro elementos*, Pcp, p. 265). Esse conflito se aguçarà a partir de então, chegando ao rompimento com o sagrado em *A poesia em pânico* e ao apocalipsismo órfico em *As metamorfoses*.

A recusa de buscar o mistério pelas vias do dogma cristão levou Murilo Mendes à consagração da poesia. A sublime revelação daquele livro de 1937 foi, repetimos, o reconhecimento da arte poética como fonte originária dos sentidos da existência – os previstos e os imprevistos. Entre a perplexidade da descoberta e sua assimilação, Murilo escreveu *As metamorfoses*. Esse volume de poemas converte o deus-poeta de *Os quatro elementos* num poeta demiurgo. Segundo Fábio de Souza Andrade, trata-se de “uma lembrança de Orfeu sempre às voltas com sombras e luzes, gênese e apocalipse [...]” (2002, p. 103). O “Novíssimo Orfeu” criado pelo poeta mineiro é um iniciado nos mistérios da Poesia. Em alguns momentos, submete-se a seu discurso dissonante –

Vou onde a poesia me chama.

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

Aves contemporâneas  
 Largam do meu peito  
 Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,  
 Fica esta substância de luta  
 De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar  
 Vira as costas, foi-se embora!  
 A poesia sopra onde quer.  
 (“Novíssimo Orfeu” in: *As metamorfoses*, Pcp, p. 361)

– afirmando que a realidade sensível é uma alegoria da luta entre o visível e o invisível. Em outros, esse Orfeu do fim do mundo assume o poder criador da Poesia, realizando ele mesmo a ópera do caos:

[...]  
 Refiz a criação,  
 Os mortos me contemplam,  
 Seguram de novo a cartilha.

[...]  
 O avião sacode as penas  
 Para o juízo final,  
 Novos mundos já se formam.

A poesia sou eu,  
 A poesia é Altair,  
 A poesia somos todos.  
 (“Iniciação” in: *As metamorfoses*, Pcp, p. 370-371)

A II Guerra veio abalar as certezas poéticas de Murilo Mendes. Sua poesia apocalíptica, até então fonte de revelações, se fechou em si mesma. Segundo Marcondes de Moura, “aquela vasta unidade que o poema pretendia levantar como resposta à desagregação não consegue impor nenhuma harmonia. Isso quer dizer que o presente prevalece, e com ele a guerra e a experiência imediata de um eu lírico problemático” (1995, p. 179). Na tradição judaica, bem como no cristianismo, os apocalipses respondiam a circunstâncias político-sociais opressoras – a campanha anti-semita de Antíoco IV Epífanes justificou as visões destrutivas e consoladoras do livro de Daniel; exilado em Patmos para fugir da perseguição romana, João escreveu o último livro do Novo Testamento. Esses escritores tentaram, cada um a sua maneira, restabelecer a comunicação com seus deuses, invocando-os a transformar imediatamente suas histórias de medo e dor. Na época de Murilo Mendes, a II Guerra fez com que *Mundo enigma* poetizasse o presente que negava, mas não foi possível esconder certa descrença na salvação:

[...] O enorme monumento de ódio atinge as nuvens.  
 O mundo envenenado  
 Sítia meu corpo exausto  
 Sem que até agora se distinga  
 O eco das trombetas vingadoras.

O Criador nos abandona à nossa própria sorte,  
 Recusando as hóstias profanadas.  
 (“O pensamento descalço” in: *Mundo enigma*, Pcp, p. 383)

Em *Poesia Liberdade*, o desejo de comunicação soçobrou na incomunicabilidade de sua própria linguagem:

A velocidade se opõe  
 À nudez essencial.  
 Para merecer o rompimento dos Selos  
 É preciso trabalhar a coroa de espinhos,  
 Senão te abandonam por aí,  
 Sozinho, com os cadáveres de teus livros.  
 (“Janela do caos” in: *Poesia Liberdade*, Pcp, p. 436)

Parece ter existido, desse modo, várias razões para que a obra muriliana adotasse as imagens do livro joanino e a linguagem violenta desse gênero literário: se *n’As metamorfoses* sua crença na Poesia lhe assegurava as revelações necessárias para se manter no centro de sua obra como um demiurgo, em *Mundo enigma* e *Poesia Liberdade* o presente da guerra terminou por recuperar o sentido primeiro da literatura apocalíptica.

Entre as origens dessa literatura e o sentido último idealizado por Murilo Mendes, dois mil anos de interpretações e reescrituras compõem os textos canônicos e inventam tantos outros apócrifos e poéticos. Para termos uma dimensão do alcance dessa tradição, citamos algumas das leituras do último livro da Bíblia: Ticônio e Santo Agostinho, nos primórdios da Igreja cristã, foram os responsáveis pela espiritualização da mensagem joanina; na alta Idade Média, Joaquim de Fiore e Nicolau de Lyra reanimaram as expectativas escatológicas do fiel católico. Para além dos conflitos dogmáticos, as imagens desenhadas no livro da Revelação tiveram ampla repercussão na arte ocidental: as igrejas românicas, por exemplo, ostentam painéis, tímpanos e capitéis em que aparecem o anjo Miguel e sua balança de pecados, os vinte e quatro anciãos em louvor, o retorno do Cristo em majestade; na literatura, Dante, Milton e Blake criaram seus próprios apocalipses; e não podemos mencionar todos os nomes dos autores angustiados pela idéia do fim – Quevedo, Voltaire, Wordsworth, entre outros.

O poeta mineiro não apenas se inscreve nessa tradição como a transforma em matéria de poesia. Sabemos que alguma coisa mudou na concepção poética de Murilo Mendes a partir de *Sonetos Brancos*. Em certa medida, ele deixou de ser o poeta apocalíptico de que tratamos no presente estudo – a técnica de montagem que resolvia à força seus conflitos existenciais e resultava em visões reveladoras da condição humana

cedeu lugar, progressivamente, à “substantivação” analisada por Haroldo de Campos (1967); mas o apocalipse não desapareceu da obra muriliana. O fim do mundo tornou-se uma referência cultural como, por exemplo, nos poemas dedicados a João (“O escrivão” de *Sonetos Brancos* e “São João Evangelista” de *Parábola*) e aos artistas espanhóis (“Aos poetas antigos espanhóis”, “Aos pintores antigos da Catalunha”, “Tempo de Quevedo” são algumas peças ilustrativas do tema em *Tempo Espanhol*). Conforme João Alexandre Barbosa, principal leitor das convergências murilianas, “o exercício do poema, do texto, é também necessariamente o exercício de uma leitura pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância, chamem-se Sousândrade, Mário Pedrosa, os jardins de Chellah ou a lápide duma menina romana” (1974, p. 126).

É interessante observar que as transformações da poesia muriliana acabam por produzir transformações em sua fortuna crítica. Quando, tomado pelo pânico da existência, Murilo Mendes descobriu a Poesia como única possibilidade de salvação, seus escritos, pouco a pouco, encaminharam-se para a consagração da linguagem e para a dessacralização de temas até então essenciais – o tempo e as promessas de redenção realizadas pelo fim do mundo, pelo arrebatamento erótico e pela comunicação com o divino. Acompanhando esse processo, vimos os nomes de Haroldo de Campos e João Alexandre Barbosa, críticos de tendências estruturalistas, inscreverem-se na lista daqueles que tentaram compreender os “mistérios” do poeta mineiro. O presente estudo, tendo adotado o apocalipsismo como núcleo estético-psicológico a fim de contribuir para o jogo de luzes e sombras que compõem a crítica muriliana, termina por produzir um gráfico em que uma linha oscilante mas ininterrupta desenha o rosto de um poeta futuro.

Se, de fato, pudéssemos realizar esse gráfico, a linha poética muriliana registraria desde a transfiguração de imagens do texto joanino à adoção de características do gênero, passando pelas citações de autores e obras que se preocuparam, de alguma maneira, com a irrupção do sagrado no tempo e no espaço profanos. Concluiríamos o gráfico apontando para a textualização das preocupações apocalípticas em *Convergência*:

Um verme róí – enorme roer –  
 Um verme róí minuciosamente  
 Desde que o tempo sentou-se sobre si  
 A trombeta ovóide.

Um verme ecumênico  
 Teólogo teleológico  
 Róí a priori – único tóteme –  
 O filme da história total.

Um verme enorme róí  
 Um verme inerme róí  
 Qualquer julgamento  
 Presente futuro  
 Pessoal universal  
 Miguelangelesco ou não.

Um verme irreversível róí a tiara  
 Suspensa de palácios terrosos.  
 (“Grafito num muro de Roma” in: *Convergência*, Pcp, p. 627)

Nossa pesquisa sobre a concepção cristã de tempo demonstrou que a eternidade, ou seja, o tempo divino, não existe dentro da realidade humana senão enquanto idéia. Para o cristão, o mundo é uma criação finita e limitada por um tempo histórico, linear e irreversível. Gênesis e Apocalipse constituem, portanto, os dois extremos de uma vida precária e irrepetível. A teologia cristã afirma, com isso, a impossibilidade de qualquer especulação sobre a natureza da eternidade. No “Grafito” transcrito acima, Murilo Mendes parece aceder a essa restrição dogmática, reconhecendo insustentável o conflito com o tempo. A própria linguagem utilizada pelo poeta desenha na folha de papel o desgaste de uma existência em si mesma corrosiva. De acordo com Barbosa, “entre o autor e o objeto do seu poema (tempo/eternidade) não é necessário que exista o adorno do verso bíblico para que sua visão de mundo seja a de quem está atento para com o pascaliano nada das coisas humanas” (op. cit., p. 130). O tempo mantém-se, na poética muriliana, como núcleo irradiador de suas tensões metafísicas. Mas, descrente da possibilidade de antecipar “um novo céu e uma nova terra”, Murilo já não produz as visões apocalípticas que instalam o paraíso no espaço do poema.

Em *Convergência*, o verme da linguagem róí o totem poético da “história total” – concepção com a qual Murilo Mendes manteve em *Poemas*, *O visionário*, *Os quatro elementos* e *A poesia em pânico* uma relação simbólica especial. Desses livros pudemos abstrair quatro visões do fim dos tempos: o tempo totalizante do arrebatamento erótico; a

profetização de um tempo sem limite e sem dor fora da história; a manifestação totalizadora de um deus-poeta no tempo profano; o confronto direto com a efemeridade da existência. Outras visões poderíamos extrair da vasta produção poética muriliana – em *As metamorfoses*, por exemplo, o poeta insiste: “Eu existo para assistir ao fim do mundo” (Pcp, p. 328) – mas os desdobramentos desse apocalipsismo no livro de 1944, bem como em *Mundo enigma*, *Poesia Liberdade*, *Sonetos Brancos*, *Parábola*, *Tempo Espanhol* e *Convergência* permanecem apenas indicados no desfecho de nossa reflexão, como sugestão para um trabalho futuro.

Quatro visões do fim: assim poderíamos descrever os resultados dessa pesquisa que começou estimulada pela força auto-destrutiva de uma poética de choque – de imagens e de idéias – e terminou, do mesmo modo, entusiasmada pela inesgotabilidade dessa força que se transforma e se revigora numa metamorfose poética constante. A intuição de nossa leitura apocalíptica confirmou-se, pouco a pouco, pelas considerações da fortuna crítica sensível e experiente que o poeta mineiro reuniu em torno de seu trabalho. De fato, José Guilherme Merquior, Otto Maria Carpeaux, José Paulo Paes, Júlio Castañon Guimarães, Murilo Marcondes de Moura, Fábio de Souza Andrade e Davi Arrigucci Jr. são leitores que, de uma maneira ou de outra, sentiram o sopro escatológico que percorre os interstícios da linguagem poética muriliana. Esta pesquisa resumiu-se, pois, a estabelecer sistematicamente em que consiste o imaginário apocalíptico: sua história literária, suas características estruturais, sua simbologia e seu cânone e, com isso, aceitar os desafios propostos pela poesia de Murilo Mendes.

A dificuldade central de nossa reflexão esteve em precisar as frágeis relações que o apocalipsismo muriliano estabeleceu entre poesia e crença. Lembrando-nos constantemente da advertência de Moura – “É quase sempre provável abordar a poesia de Murilo Mendes do ponto de vista de sua religiosidade, mas restringir-se a ela é erro grave” (1995, p.95) –, procuramos demonstrar que o sopro escatológico dessa poesia é, antes de mais nada, um recurso à arte. Com esse pressuposto, procedemos a uma análise do diálogo muriliano com a literatura apocalíptica de modo que tal confronto revelasse a fonte de uma concepção poética sincrética, porém coerente. De um lado, o gênero apocalíptico compartilha com o surrealismo a técnica de montagem; de outro, a ideologia do fim do mundo possibilita a abstração do tempo e do espaço proposta pelo essencialismo de Ismael Nery. Percebemos,

assim, que Murilo Mendes convergiu todas essas possibilidades de criação para a figura do poeta-regente da *opera mundi*:

Dos braços do poeta  
Pende a ópera do mundo  
(Tempo, cirurgião do mundo)

O abismo bate palmas,  
A noite aponta o revólver.  
Ouço a multidão, o coro do universo,  
O trote das estrelas  
Já nos subúrbios da caneta:  
As rosas perderam a fala.  
Entrega-se a morte em domicílio.

(“Aproximação do terror” in: *Poesia Liberdade*, Pcp, p. 431)

O mundo, nos “braços do poeta”, perde sua rigidez, ganha a flexibilidade de uma obra em perene estado de transformação. O apocalipse revela-se, por meio do visionário Murilo Mendes, um campo metafórico suficientemente plástico para abarcar erotismo e fé, céu e inferno, criação e destruição. Os cinco livros analisados no presente trabalho contém versos ilustrativos desses pólos entre os quais oscila a experiência e a imaginação de um poeta (do) futuro.

## Bibliografia

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AMOROSO, M. B. “Passeio na biblioteca de Murilo Mendes” in: *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 2001. pp. 123-147.
- ANDRADE, F. S. *O engenheiro noturno*. São Paulo: Edusp, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o tempo e a eternidade” in: *Ipotesi*, v.6, n.1, 2002. pp. 97-103.
- ANDRADE, M. de. “A poesia em 1930” in: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1943. 252 p.
- \_\_\_\_\_. “A poesia em pânico” in: *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1946. 254 p.
- ARAÚJO, L. C. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARGAN, G. C. “O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes” in: *Folha de São Paulo*, 11 de maio de 1991, caderno Letras, p. 6.
- ARIÈS, P. “Uma antiga concepção do além” in: BRAET, H. (Org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ARRIGUCCI JR., D. “Arquitetura da memória” in: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2000.
- AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses” in: *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, J. A. “Convergência poética de Murilo Mendes” in: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981.
- BLOOM, H. *Abaixo às verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Colônia, culto e cultura” in: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. São Paulo: Vozes, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Bere’shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CANDIDO, A. “Pastor pianista/pianista pastor” in: *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. “A literatura e a cultura de 1900 a 1945” in: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CARPEAUX, O. M. “A Luz da perfeição” in: *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CARRIÈRE, J-C. [et al.]. *Entrevistas sobre o fim dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COHN, N. *Cosmos, caos e o mundo que virá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: modernismo*. Rio de Janeiro: Sul americana, 1970. v. 5.
- Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, ano 1, agosto de 1937.
- DURAND, G. “Estrutura e função recorrentes da figura de Deus” in: *A fé do sapateiro*. Brasília: Ed. Unb, 1995.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Renovação cósmica e escatologia” in: *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

- FRYE, N. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GABEL, J.B.; WHEELER, C.B. “A literatura apocalíptica” in: *A Bíblia como literatura*. São Paulo: Loyola, 1993.
- GINZBURG, C. “Ecce: sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã” in: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- GUIMARÃES, J. C. “O olho armado” in: *Arte e palavra: espaço literário*. Rio de Janeiro: UFRJ, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- JAEGER, W. *Cristianismo primitivo e paideia grega*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- KÜMMEL, W. G. “O livro do apocalipse” in: *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Paulos, 1982.
- LACERDA, C. “In memoriam de Murilo Mendes” in: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, ano 2, maio de 1935.
- LACOCQUE, A.; RICOEUR, P. *Pensando biblicamente*. São Paulo: Edusc, 2001.
- Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, nº 4, novembro de 1936
- LAWRENCE, D. H. *Apocalipse seguido de O homem que morreu*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- LEWIN, W. “Saudação a Murilo Mendes” in: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 3, setembro de 1934.
- LINK, L. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- LUCAS, F. “Murilo Mendes” in: *Interlivros*. Belo Horizonte: s. i., 1976.
- MARRAMAIO, G. *Céu e terra: genealogia da secularização*. São Paulo: Unesp, 1997.
- MARTINS, W. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MCGINN, B. “Apocalipse (ou Revelação)” in: ALTER, R.; KERMODE, F. (Orgs.) *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.
- MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996.
- MERQUIOR, J. G. “Murilo Mendes ou a poética do visionário” in: *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

- MORESCHINI, C.; NORELLI, E. “Os mais antigos apocalipses cristãos” in: *História da literatura cristã antiga grega e latina I*. Rio de Janeiro: Loyola, 1996.
- MOURA, M. M. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Os jasmims da palavra jamais” in: BOSI, A. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- OTZEN, B. *O judaísmo na antiguidade*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- PAES, J. P. “O surrealismo na literatura brasileira” in: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. “O poeta/profeta da bagunça transcendente” in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1997.
- PEREIRA, L. M. “Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças” in: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro, Graphia, 1992. P. 133-138.
- PICCHIO, L. S. “O itinerário poético de Murilo Mendes” in: *Revista do livro*. Rio de Janeiro, nº 16, ano IV, dezembro de 1959.
- \_\_\_\_\_. “ULALUME: Um jogo entre o som e o sentido de Murilo Mendes” in: *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 2001.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- SANTIAGO, S. “A permanência do discurso da tradição no modernismo” in: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SPITZER, L. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.
- TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UNB, 2003.
- VERNANT, J-P. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga, Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- WEBER, E. *Após o apocalipse: crenças de fim (e recomeço) de mundo*. São Paulo: Mercuryo, 2000.
- WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: Cultrix, 1967.