

## ESTUDO PARA O CAOS ERÓTICO DE MURILO MENDES

Tarsilla Couto de BRITO\*

**Resumo:** O presente artigo tem como tema a poesia de Murilo Mendes, mais especificamente dois de seus livros: *Poemas* (1930) e *O visionário* (1941). Num primeiro momento introduzimos os pressupostos teóricos que orientam nossa reflexão, descrevendo as principais características da literatura apocalíptica. Em seguida, analisamos as metáforas do fim do mundo que poetizam o amor erótico muriliano. Nosso principal objeto de estudo é o poema “Metade Pássaro” por meio do qual tentamos adentrar visões do fim que criam um universo próprio, com verdades pessoais traduzidas em imagens autênticas.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; poesia; apocalipse.

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.

---

\* Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP). Professora substituta do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários da Faculdade de Letras da UFG. Endereço eletrônico: tarsillacouto@hotmail.com.

Ao longo de sua 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 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.

Passamos 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.

### **Literatura apocalíptica**

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. O livro de Daniel, por exemplo, é o único apocalipse canônico no Antigo Testamento. 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 ilustra 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.

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, 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 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 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>1</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. Criando imagens da irrupção de Deus na história – agindo em favor dos cristãos, julgando e condenando seus adversários – ele compôs o apocalipse. Com o passar do tempo, as profecias apocalípticas joaninas não se realizaram e o

---

<sup>1</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).

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 tolíce 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>2</sup>. Em seguida,

---

<sup>2</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.

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) 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 julgo 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 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.  
 (“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. Por sua mão, 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).

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. Por ora, nos ocuparemos 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.

### **Uma visão arrebatadora: “Metade Pássaro”**

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, nuca 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.  
 (“Ídílio unilateral” in: *Poemas, Pcp*, p. 100)

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 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 uma religiosidade singular. 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? 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 apocalipticamente 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. A linguagem do gênero apocalíptico é usada 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. 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 expressões de sua originalidade poética. 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 poetas 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>3</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. 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 mãe e esposa<sup>4</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.

---

<sup>3</sup> Adotamos a definição de Northrop Frye para arquétipo: unidade estrutural que mantém certos temas, situações e caracteres quase imutáveis ao longo da história da literatura (2004, p. 75).

<sup>4</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.

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”:

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>5</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

---

<sup>5</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).

versos seguintes: dá de comer, dá de beber, dá de sonhar. As roseiras, as estátuas e 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>6</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.

---

<sup>6</sup> ... como o pastor apascenta seus pianos em “O pastor pianista” (in: *As metamorfoses*, *Pcp*, p. 343)

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 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>7</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

---

<sup>7</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).

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, 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 imponente trombeta apocalíptica. 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>8</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

---

<sup>8</sup> Marcondes de Moura analisa a relação entre a mitologia clássica e cristã em Murilo Mendes (1995).

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>9</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 absurdas para encontrar sua poesia. 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

---

<sup>9</sup> Em *A morte nos olhos* (1991), Jean-Pierre Vernant toma o mito da Gorgó para ilustrar o processo de figuração do outro na Grécia Antiga.

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 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 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>10</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”,

---

<sup>10</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 1981, p.1617.

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 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>11</sup>. Se a expulsão do paraíso representa o amor mutilado vivido pela sulamita no *Cântico dos Cânticos*, a metáfora do

---

<sup>11</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*.

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.

**BRITO, T.C. de. Reflections on Murilo Mendes’ erotic caos.**

*Abstract: This study aims to analyse the poetry of Murilo Mendes, more specifically, two books: Poemas (1930), O Visionário (1941). First, we prepared an introduction which presents the theoretical foundations of the theme that guides our reflection – the apocalypse. Following, we analyse the end-of-the-world metaphors, which poetises Mendes’ erotic love. Our main object is the poem “Metade Pássaro”. With that, we attempt to understand the visions of the end created by Murilo Mendes – a universe of his own, with personal truths expressed in authentic images.*

**Keywords:** Murilo Mendes; Poetry; Book of Revelation.

**Referências Bibliográficas:**

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

**Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulinas, 1981.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CANDIDO, A. Pastor pianista/pianista pastor. In: **Na sala de aula: caderno de análise literária.** São Paulo: Ática, 1995.

COHN, N. **Cosmos, caos e o mundo que virá.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

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.

LACOCQUE, A.; RICOEUR, P. **Pensando biblicamente.** São Paulo: Edusc, 2001.

LUCAS, F. Murilo Mendes. In: **Interlivros.** Belo Horizonte: s. i., 1976.

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.

MOURA, M. M. **Murilo Mendes: a poesia como totalidade.** São Paulo: Edusp/Giordano, 1995.

OTZEN, B. **O judaísmo na antiguidade.** São Paulo: Paulinas, 2003.

PAES, J. P. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In: **Os perigos da poesia e outros ensaios.** Rio de Janeiro, 1997.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo.** São Paulo: Edusp, 1997.

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: Mercury, 2000.

### **Bibliografia:**

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo, Martins, 1943. 252 p.

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

**Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulinas, 1981.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CANDIDO, A. Pastor pianista/pianista pastor. In: **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1995.

CARPEAUX, O. M. A Luz da perfeição. In: **Livros na mesa**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

COHN, N. **Cosmos, caos e o mundo que virá**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 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.

LACOCQUE, A.; RICOEUR, P. **Pensando biblicamente**. São Paulo: Edusc, 2001.

- LUCAS, F. Murilo Mendes. In: **Interlivros**. Belo Horizonte: s. i., 1976.
- 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.
- 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.
- PICCHIO, L. S. O itinerário poético de Murilo Mendes. **Revista do livro**. Rio de Janeiro, nº 16, ano IV, dezembro de 1959.
- RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

SPITZER, L. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac & Naify, 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.