

# Conversão neoclássica e legado modernista nos *Sonetos Brancos*, de Murilo Mendes

*Vagner Camilo*

1

*SONETOS BRANCOS* recolhem poemas datados do período de 1946 a 1948, portanto do imediato pós-guerra, de cujo clima preserva algumas marcas. O livro, marco da conversão neoclássica de Murilo Mendes, tal como ocorreu com outros modernistas do período (Drummond, Jorge de Lima, Augusto Meyer, etc.), é formado por um conjunto de 22 sonetos de métrica variada e todos, como indica o título, sem rima<sup>1</sup>. Creio que, além da ausência de rima, o *branco* do título é referência cromática empregada simbolicamente, como já ocorria em outros livros do poeta, voltando a ganhar especial relevo no livro seguinte, *Contemplanção de Ouro Preto* (1949-50).

Concebido como ausência de cor, quando resulta, na verdade, da junção ou sobreposição de todo o espectro de cores, o branco tende a ser empregado com conotações positivas em relação a outros índices cromáticos no livro. Assim, “Alegoria”, por exemplo, é personificada como uma “Senhora, de *violeta* e *cinza* engrinaldada” que causa terror ao eu lírico, “inda que seja *branca*”. Ela é também qualificada pelo epíteto “astro de *rubro*

O presente ensaio corresponde a um capítulo de minha tese de livre-docência intitulada *O Poeta e a Cena Literária: Figurações Sincrônicas e Anacrônicas*, apresentada à Área de Literatura Brasileira (DLCV/FFLCH) da USP em junho de 2013.

presságio”. Em “Meditação da Noite”, essa hora que nada traz de sossego, mas de hostilidade, é caracterizada como uma “Noite de lanças e estandarte azul”. Em “Ouro Preto”, além da referência cromática do título, diz o último terceto: “Das varandas azuis tombam ossadas”. Em compensação, em “A Lição do Natal”, a referência ao ventre da Virgem que gestou o Cristo é metaforizada como “Capelinha branca pelos anjos feita”. Já em “Isaac ao Sacrifício”, tem-se uma das raras referências positivas a uma dada cor, pois, no momento em que Abraão vai levar a termo o sacrifício do filho como prova de fé, a interferência divina que impede a consumação do infanticídio é descrita pela descida do “vermelho Espírito da nuvem” – embora a rubra cor evoque, de imediato, o sangue sacrificial... Em “Repouso”, a falta de perspectiva do eu que busca fugir da América em direção a um simbólico Oriente mencionado mais de uma vez no livro é vista como a condição de quem se acha “sem o refúgio de nenhuma cor”. Em “Evocação”, há a referência hermética e simbólica a uma estrela “que caiu em diagonal/ na galeria de vidro verde-roxo”. Em “José”, poema em que os irmãos assumem a voz lírica interpelando o rei do Egito, este surge num trono de ouro, “vestido de vermelho da cabeça aos pés”. O jogo de cores em “O Arlequim”, contrastando as vestimentas da personagem do título, é central para a compreensão do poema (representativo da concepção do conjunto) e, por

isso, deixarei para examiná-lo de forma mais detida adiante. Em “Elementos”, há a ênfase no “fundo azul das solidões marinhas”, cor que define o tom da “fumaça azul da guerra atômica” em contraste com o “amarelo apelo da trombeta” do Apocalipse, embora no último poema do livro, “A Ressurreição”, azuis sejam também os véus de Maria Madalena, quando “pensa ver o hortelão, mas logo O vê”... Apesar de certa oscilação, como se nota nesse último caso, as cores mais diversas tendem, nos *Sonetos Brancos*, a uma conotação negativa, em contraste com o branco, que, além da simbologia da pureza, reflete algo da condição atual de poeta e da poesia, explicitada, sobretudo, em dois poemas centrais do livro – “Alegoria” e “O Arlequim”.

Antes, porém, são necessárias mais algumas observações sobre o conjunto. Merquior, talvez o único intérprete de Murilo Mendes a se deter em *Sonetos Brancos*, observa que o livro, apesar de não “contar com o sufrágio de certa crítica de vanguarda, tendente a confundir a simples adoção do metro e dos 14 versos com as preocupações neoparnasianas da geração de 45” (Merquior, 1980, p. 157), constitui um dos *cimos* da poética muriliana, diferentemente do juízo de outros intérpretes, inclusive posteriores a ele. Alguns desses sonetos, diz ainda o crítico, “são pura ‘poesia metafísica’ pela audácia a um só tempo sensual e cerebral da imagística” (Merquior, 1980, p. 157). Nota também que, embora filtre o estilo mesclado e certo tipo mais frontal de humor lírico, o estilo classicizado de Murilo Mendes não abandonará, porém, a figuração surreal. Vale acrescentar à observação de Merquior que, apesar de a herança surreal persistir, não há tanto, nesse livro, a fragmentação das imagens presente na poesia anterior (por oposição à discursividade do *logos* lírico em Drummond e Cabral, como contrastaria o mesmo crítico): há um núcleo ordenador da matéria semântica, por força mesmo da forma fixa empregada. Note-se ainda que a dívida de Murilo Mendes para com o surrealismo nunca se fez no sentido da adoção da escrita automática. Por isso, nele, não se reconhece

---

1 Sobre a forma fixa e demais recursos formais empregados nos *Sonetos Brancos*, que só foram publicados em volume em 1959, nas *Poesias* de José Olympio, diz Luciana Stegagno Picchio (1995, p. 1.679), em “Notas e Variantes” à edição da *Poesia Completa e Prosa* de Murilo Mendes: “O soneto como forma ‘fechada’ foi o banco de provas dos poetas que surgiram nas letras brasileiras imediatamente depois do fim da Segunda Guerra Mundial: poetas para quem MM sempre foi um modelo e uma insígnia, além de um experimentador companheiro de rua. Os *Sonetos* de MM só respeitam do soneto clássico a disposição em 14 versos, enquanto a qualidade destes mesmos versos varia desde a redondilha heptassílabo ao dodecassílabo alexandrino. Não há rimas, mas sim requintados jogos fônicos e uma constante procura da ‘chave de ouro’ dos versos finais, alguns dos quais entre os mais perfeitos do poeta (‘O soluço da terra, dissonante’). A peculiar modernidade do ‘soneto’ reside porém na frequente discrepância entre frase e verso, com a tensão poética e inatural do *enjambement*, ponte através da qual o lúcido raciocínio de MM abre caminhos através das grilhas estruturais dos versos” (cf. Mendes 1995, p. 1.679). Todos os poemas reproduzidos no corpo do ensaio estão de acordo com essa edição.

**VAGNER CAMILO** é professor de Literatura Brasileira da USP e autor de *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (Ateliê Editorial).

a associação das cadeias imagéticas que se verifica, pela mesma época e dentro da mesma tendência neoclássica, nos sonetos do amigo Jorge de Lima, também tributário da lição surrealista.

Conforme sugerem alguns títulos, parte significativa dos *Sonetos Brancos* é composta de poemas religiosos, mas, como adverte o mesmo Merquior (1980, p. 158), trata-se de “Alta poesia religiosa, escrita pelo nosso primeiro lírico cristão verdadeiramente reflexivo: capaz de subverter o *pathos* do numinoso em perspectiva de genuína problematização do estar-no-mundo humano”.

Observa, por fim, que a “mensagem” de Murilo Mendes não constitui, entretanto, um discurso humanamente “afirmativo”; sem ceder ao niilismo contemporâneo, mantém uma relação dialética e paradoxal no seu impulso libertário. Ao lado de Cruz e Sousa, Murilo Mendes seria o único caso de *espiritualidade voluptuosa* em nossa poesia. Espécie de Blake pós-romântico, diz ainda o crítico, o profeta Murilo Mendes não prega: exclama, interroga, cultiva o escândalo evangélico das perguntas subversivas, da perplexidade libertadora. É um “cristão ecumenicamente interrogador” (Merquior, 1980, p. 160).

Os principais episódios bíblicos nos *Sonetos Brancos* referem-se a provas de sacrifício e devoção, além de menções à ressurreição (que dá fecho ao livro) e ao Apocalipse joanino. Há sonetos que tratam, estritamente, de poetizar episódios bíblicos ou cristãos: “O Filho Pródigo”, “A Lição do Natal”, “Isaac ao Sacrifício”, “A Visitação”, “Ao Cristo Crucificado”, “José”, “A Lapidação de Santo Estevão”, “Finados” e “A Ressurreição”. Outros mesclam referências cristãs a temas diversos, incluindo-se aqui os que reportam à realidade político-social do tempo, como se vê em “O Rito Humano”. Ao contrário do rito litúrgico (“*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...*”), a evocação do salvador, sacrificado para resgatar a humanidade do pecado original e representado pelo cordeiro com uma cruz<sup>2</sup>, está longe da contrição e do pedido de perdão, piedade, paz e descanso eterno, próprios do réquiem cristão. O *rito humano* anunciado no título, ao contrário, perpetua o sacrifício, ecoando os balidos do cordeiro branco redentor pelo mundo inteiro, ao rebentar desde a garganta do recém-nascido até culminar nas várias maneiras por que se matam os homens, num contexto imediato não só de guerras e totalitarismos, mas de

eclosão da bomba atômica, selando ironicamente, em agosto de 1945, o acordo de paz que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial. Aliás, a referência à bomba aparece em mais de um momento do livro, decerto motivada pela paranoia da corrida armamentista e da eminência de uma hecatombe nuclear que marcou os anos da Guerra Fria.

Portanto, ao contrário de outros poetas de feição classicizante do período, as reverberações da guerra, do terror nuclear e de outros acontecimentos histórico-políticos contemporâneos não desapareceram de todo de *Sonetos Brancos*, mesmo com o abandono da *lírica de guerra* muriliana. Em contrapartida, nos sonetos de temas religiosos ou bíblicos mais explícitos, há alusões à realidade recente, como se verifica em “Finados”, no qual, em meio à homenagem ao dia dos mortos, o eu lírico evoca, “através da fumaça azul da guerra atômica”, a vida e a forma futura e eterna do homem, elementos mais fortes do que os do mundo que o espírito da vida em si contém. Por isso, convoca o eu lírico, em perspectiva apocalíptica: “Desde já [...] façam explodir esses elementos antes do amarelo apelo da trombeta”.

Veja-se, ainda, a alusão ao Patmos em “O Escrivão”. Como se sabe, esse é o local onde o apóstolo João foi exilado – conforme consta na introdução do Apocalipse, passando a ser identificado como um lugar de banimento durante os tempos romanos. Segundo uma tradição preservada por Ireneu, Eusébio, Jerônimo e outros, o exílio de João aconteceu em 95 ou 96 d.C., no 14º ano do reinado de Domiciano. A tradição local ainda aponta a caverna onde João teria recebido a revelação para escrever o livro. É curioso, nesse sentido, ponderar sobre o lugar de onde fala o poeta, equiparado, de acordo com o título do soneto, em registro ironicamente rebaixado, a um mero funcionário, auxiliar ou escrevente, que registra os autos, termos de processo, atas e outros documentos de fé pública – figura essa, aliás, já ironizada na fase modernista em “Modinha do Empregado de Banco”<sup>3</sup>. Já nos versos, o eu poético é comparado a profeta e santo,

2 Tal como aparece no Novo Testamento, principalmente no Evangelho de João 1:29 (cf. *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1995).

3 Devo a lembrança do poema a Ricardo Carvalho.

que se instala, tal qual João, num local de exílio expandido, agora, para o mundo todo (*mundo-Patmos*) onde se entrega à (re)escritura da escatologia apocalíptica.

Antes de passarmos aos sonetos, vale lembrar aqui o que diz Bernard McGinn (1997, p. 568) sobre o entrelaçamento de narrativa bíblica e acontecimentos histórico-políticos recentes nos apocalipses, concebidos como um gênero que engloba outros tantos livros, além do joanino:

“[...] mito e história tornaram-se integralmente entrelaçados à medida que a ‘velha história’ e a ‘nova história’ da história recente se enriqueciam e se transformavam mutuamente, como duas vozes em uma linha de polifonia. [...] Obviamente, em um sentido, até mesmo a narrativa mais realista mescla mito e representação do fato contemporâneo; mas a relação é especial nos apocalipses porque o propósito dos escritores não é fazer desaparecer o velho no novo, mas conferir um maior significado à história, relacionando-a a padrões míticos transcendentais”.

Esse entrelaçamento é válido, suponho, não só para *Sonetos Brancos*, mas para os demais livros de Murilo Mendes, que tem no Apocalipse, decerto, a principal referência bíblica de sua poesia. Ele trata, inclusive, de explicar algo dessa relação no ensaio que dedicou ao sentimento de “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”.

Passemos, enfim, aos sonetos. Dentre aqueles que se ocupam de temas ou motivos religiosos, Merquior dá destaque a “O Filho Pródigo”, que já fora assunto de outro poema muriliano de *O Visionário* (1930-33). O confronto entre poemas anteriores e os *Sonetos Brancos* que abordam temas e motivos afins é de particular interesse à presente abordagem. Ele permite aprofundar o exame da conversão neoclássica do período, levando-se em conta as mudanças operadas no enfoque, tratamento e desenlace propostos para tais temas e motivos nos poemas de 1946-48, em vista da crise do legado modernista (a que se alinhavam os livros do poeta até então) e da poesia social ou *lírica de guerra* esposada nos livros imediatamente anteriores a esse. Vejamos quatro sonetos emblemáticos dessa tensão entre o legado modernista e (como decorrência de sua crise) a conversão neoclássica.

**2** NA IMPOSSIBILIDADE de abordar, em confronto, todos os *sonetos brancos* que reescrevem temas e poemas de livros anteriores em chave neoclássica – tarefa árdua, dado o hermetismo dos versos –, gostaria tão só de registrar que o soneto de abertura do livro, “O Espelho”<sup>4</sup>, conta com um poema homônimo no livro anterior: *Poesia Liberdade*. Se ambos parecem se ocupar de tema caro ao universo cristão de Murilo Mendes, que é a escatologia apocalíptica, o poema do livro de 1943-45 trata do momento do “despertar da eternidade”, em que não surge mais a forma humana. Isso porque a eternidade “recusa a forma/ cansada de grito e gesto” – em particular “o gesto de se vingar”. Nesse momento, aliás, em contradição ao que sugere o título do poema, a audição suplanta a visão: “não se enxerga mais, – se ouve!”. E insistem os versos seguintes: “Não se mira mais nem o morto [...] Mas se ouvem, claras, cristalinas,/ Campanhas de cristal/ Despertando a eternidade...”. Já no livro seguinte, o soneto instalado no pórtico de entrada parece se deter ainda num momento anterior à convulsão final. Há aqui, ao contrário do anterior, forte apelo à visão, como se vê no segundo quarteto:

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

É apelando ainda à visão (ou ao *visionarismo*) que o eu lírico, ao mesmo tempo em que insiste na dimensão de exceção do poeta, “como arquétipo ideal”, e na sua capacidade de revelação futura, problematiza o alcance de comunicação de sua mensagem no presente:

4 Sobre esse poema de abertura dos *Sonetos Brancos*, diz Luciana Stegagno Picchio (1995, p. 1.679): “Os próprios temas [do livro] refletem a procura de espelhismos característica do soneto, desde o primeiro ‘Espelho’ com o seu *incipit* significativo (‘O céu investe contra outro céu’) e a eterna temática oximórica da vida/morte que a visão cristã de Murilo Mendes resolve já numa oposição, mas num novo espelhismo conceitual baseado no dogma da ressurreição (‘Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?/ Correspondo a um arquétipo ideal./ Signo de futura realidade sou’).”

## Textos

“Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?  
Correspondo a um arquétipo ideal.  
Signo de futura realidade sou”.

O soneto é marcado por um tom pessimista, característico de outros modernistas classicizados, o que se evidencia não só nos versos acima, mas ainda na referência à morte na primeira quadra: “O céu investe contra outro céu./ É terrível pensar que a morte está/ Não apenas no fim, mas no princípio/ Dos elementos da criação”. Ou ainda na imagem apocalíptica, ígnea do terceto final: “A manopla levanta-se pesada,/ Atacando a armadura inviolável:/ Partiu-se o vidro, incendiou-se o céu”. Veremos como esse tom persistirá nos sonetos aqui analisados, em particular aquele que avalia o destino do legado modernista simbolizado pela imagem do Arlequim.

Consideremos, agora, na sequência de *Sonetos Brancos*, o belo “Alegoria”, que mereceria um brevíssimo confronto (apenas para destacar os aspectos modernistas mais evidentes) com o homônimo de *Poemas* (1925-29), “primeiro” livro de Murilo Mendes:

“ALEGORIA

Sombras movendo o sonho  
onde uma densa cabeleira cheirosa  
aparece entre dois raios de pensamento  
no quarto pendurado na terra morena;  
de repente desloca-se a bruta massa do corpo dum  
[santo, estátua me invocando,  
e um diabo verde me levando pro aniquilamento.

Nos jardins claros  
gramados geométricos  
a árvore dum vestido amarelo deixando adivinhar  
[a forma  
que nenhum sovaco úmido complica no gesto de  
[apanhar uma bola,  
um resto de som de seresta  
agarra-se nas orelhas do cavalo mecânico  
que rompe o espaço,  
lá vai até o oco do mundo onde as mesmas  
[mulheres deste lado  
afagam o seio pensando no cavaleiro amado,  
doce meditação debaixo das lâmpadas elétricas  
sentindo a aproximação dos cheiros e dos sons do

[carnaval,  
convidando ao sono  
numa cama que mal dá pra um homem de estatura  
[mediana”.

A herança modernista se faz sentir na fusão entre as notas de localismo (a “terra morena”, o “som de seresta”, os “sons do carnaval”...), as conquistas da técnica (“lâmpadas elétricas”), a incorporação da linguagem prosaica, o verso livre e os procedimentos vanguardistas, em particular os surrealistas, que sabemos marcar toda a poética muriliana, evidenciados aqui pelas imagens insólitas obtidas pela montagem ou, em termos mais adequados, pela montagem onírica, tipicamente surreal. O poema, aliás, parte da evocação do sonho, de teor erótico evidente, associado a “uma densa cabeleira cheirosa”, a que vai se seguir, mais adiante, outra imagem parcial do corpo feminino, com a referência ao sovaco úmido que se revela no gesto de apanhar uma bola, até chegar, por fim, à menção às “mesmas mulheres deste lado [que] afagam o seio pensando no cavaleiro amado”. O “deste lado” denuncia um contraponto estabelecido no poema, e reiterado até certo ponto pela divisão estrófica, entre o interior e o exterior, o dentro e o fora. Entenda-se essa interioridade como sendo tanto o espaço doméstico (quarto), quanto o da consciência (ou do inconsciente ligado ao sonho) do sujeito lírico, ao passo que o exterior remete para fora do espaço estrito da casa, para os jardins e gramados, no início da segunda estrofe. Esta, entretanto, se fecha indicando, de certo modo, o retorno ao quarto, com a menção à “cama que mal dá pra um homem de estatura mediana”... A voz lírica parece guardar certo recuo inclusive em relação à própria interioridade, garantindo a contenção dos conflitos subjetivos, descritos como que de fora.

Há uma tensão clara nos versos entre as pulsões e os sentidos, de um lado e, de outro, a razão (com a aparição do sonho “entre dois raios de pensamento”) e a moral, sobretudo cristã, que responde pela culpa associada à irrupção abrupta da “bruta massa do corpo dum santo, estátua me invocando,/ e um diabo verde me levando pro aniquilamento”. A religião aparece, desse modo, na sua dimensão comezinha, ligada à condenação do sexo, de todo modo introjetada pelo eu lírico, que descreve o embate entre a emergência do desejo e o sentimento

de pecado. (Estamos ainda longe das inquietações metafísicas, indo do Gênesis ao Apocalipse e à Parusia, que marcariam a poesia posterior do Murilo converso...) Esse desejo culpado, que mobiliza visão e olfato, projeta-se no espaço exterior, erotizando figurações da natureza, como “a árvore dum vestido amarelo”, além da “terra morena”.

Estes parcos comentários não dão conta do sentido maior do poema ou da ordem de abstração a que remete a “Alegoria” do título. Todavia, eles são suficientes para destacar aqueles aspectos característicos do modernismo que interessam para o confronto com o poema homônimo de *Sonetos Brancos*, no qual a alegoria aparece intimamente ligada à personificação de uma abstração que assume a forma de mulher, muito distinta, porém, das representações fragmentárias que acabamos de comentar:

“ALEGORIA

Senhora, de violeta e cinza engrinaldada,  
Um terror me inspirais, inda que sejas branca:  
Da monarquia absoluta dos gestos e dos signos  
Desceis uma cortina de enigmas ante mim.

Não vejo em vós a árvore, por isso a sombra  
Foge dos meus pés em companhia, quando  
Vindes, um punhal nos braços insinuado,  
Para o torneio cruel das palavras sangrentas.

Tauromáquica dama, astro de rubro presságio,  
Do lícido ódio não vos invoco, surda máquina  
De cortantes graças ataviada, talvez

Do purgatório emissária, para martelar  
Nosso coração e fazê-lo, duro tímpano,  
Recordar seu antigo e amargo exílio”.

Não há agora, porém, os traços de erotismo e, mesmo, a nota de localismo (carnaval), nem o embate entre desejo e razão, permeado por certa culpa cristã que, apesar do caráter enigmático, se deixava intuir na primeira “Alegoria”. Nesta nova “Alegoria” de *Sonetos Brancos*, que reconhecidamente se coloca como uma “cortina de enigmas” para o próprio eu, a personificação feminina não parece envolver nada que diga respeito apenas aos desejos eróticos do eu lírico. Além disso, ela representa algo relacionado à própria criação literária ou poética.

Pode-se até supor que o poema define o que seria, para o eu lírico, a própria concepção de alegoria. Nesse sentido, ela não é aqui apenas procedimento, mas matéria de reflexão poética e, talvez, chave de interpretação do livro, dada, inclusive, sua disposição estratégica na sequência (trata-se do segundo poema da coletânea), comparando, desse modo, como uma espécie de comentário metapoético que serve de advertência ao leitor para a natureza do conjunto de poemas aí reunidos. Murilo Mendes estaria, com isso, figurando como a alegoria é construída, qual o tipo de sentimento que a nutre ou qual atitude que a impulsiona; qual a relação com o autor e com o leitor e o que ela desperta; qual sua razão ou causa primeira e qual sua finalidade.

A alegoria é figurada como uma dama engrinaldada e majestosa, de origem aristocrática e atitude despótica, ameaçadora, como já ocorria com a “Allégorie” baudelairiana, que deve ter inspirado a Murilo Mendes:

*“C’est une femme belle et de riche encolure,  
Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.  
Les griffes de l’amour, les poisons du tripot,  
Tout glisse et tout s’émousse au granit de sa peau.  
Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,  
Ces monstres dont la main, qui toujours gratte  
[et fauche,  
Dans ses jeux destructeurs a pourtant respecté  
De ce corps ferme et droit la rude majesté.  
Elle marche en déesse et repose en sultane;  
Elle a dans le plaisir la foi mahométane,  
Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,  
Elle appelle des yeux la race des humains.  
Elle croit, elle sait, cette vierge inféconde  
Et pourtant nécessaire à la marche du monde,  
Que la beauté du corps est un sublime don  
Qui de toute infamie arrache le pardon.  
Elle ignore l’Enfer comme le Purgatoire,  
Et quand l’heure viendra d’entrer dans la Nuit noire  
Elle regardera la face de la Mort,  
Ainsi qu’un nouveau-né, – sans haine et sans  
[remord”<sup>5</sup>.*

Ambas são, na verdade, figurações da *femme fatale* que marcou, numa recorrência sintomática, a literatura e a pintura da segunda metade do século XIX até o *fin de siècle*, e que foi examinada por Mario Praz (1996) em clássico estudo, seja nas ver-

sões míticas (como a irmandade castradora bíblica: Salomé, Judite e Dalila), seja nas criações privadas ou pessoais (a exemplo de *La Belle Dame sans Merci* de Keats)<sup>6</sup>. Assim, a par da forma clássica, esse tipo de representação poderia ser visto como outro traço do poema que remete à estética anterior ao modernismo. Mas não se pode esquecer que esse tipo de representação feminina também não deixa de ser cultivado no modernismo, a exemplo das imagens femininas do Drummond de *Brejo das Almas* (“Registro Civil” e, em parte, “Desdobramento de Adalgisa”) e *A Rosa do Povo* (com a Fulana de “O Mito”). Algo próximo desse tipo também já despontava em Murilo Mendes, como na conhecida “Jandira”, embora aqui o poder devastador da sedução feminina não seja intencional nem sadicamente prazeroso para ela.

O caráter ameaçador da “Alegoria” de *Sonetos Brancos* explicita-se logo na segunda estrofe, quando alude ao verdadeiro terror que ela lhe inspira (embora seja “branca”, para simbolizar talvez a ideia de paz). Figura ameaçadora, traz ainda o punhal que se insinua em seu braço... Mesmo as graças com que ela se mostra ataviada são qualificadas como “cortantes”. Comparada a uma árvore (como já parecia acontecer na primeira “Alegoria” muriliana), seu caráter pouco acolhedor ou mesmo inóspito leva os pés e a sombra do eu tratarem logo de fugir dela. Os demais atributos dessa dama sinistra de “rubro presságio” e emissária do purgatório são próprios da alegoria, nos termos em que a definiu Benjamin, seja no exame do drama barroco, seja no da lírica baudelairiana. As vestes da dama engrinaldada de violeta e cinza evocam

---

5 Na tradução de Ivan Junqueira: “É uma bela mulher e que opulenta deixa/ Arrastar em seu vinho a fluidica madeixa./ Nela, garras de amor, venenos de espelunca,/ À sua pele enfim tudo morre ou se trunca./ Ela zomba da morte e despreza o deboche,/ Monstros de foice à mão são-lhe sempre um fantoche,/ Na sua destruição sempre guardam respeito/ Ao rude esplendor de seu rígido peito./ Possui andar de deusa e sono de sultana;/ Ela tem no prazer a crença maometana,/ E com braços que são aos seios larga taça,/ Com seu olhar convoca inteira a humana raça./ É que esta virgem sabe: o seu ventre é infecundo,/ No entanto necessário à marcha deste mundo,/ E que a sua beleza é sempre um dom sublime/ E que extrai o perdão de todo infame crime./ Ah, que ela ignora o Inferno e olvida o Purgatório,/ E quando vier – Ó Noite – o seu fim ilusório,/ Há de encarar a Morte e sem nenhum gemido/ Sem ódio e sem rancor – como um recém-nascido”.

6 Para um desdobramento do tema, ver ainda Gay (1990).

uma aparência lutuosa ou melancólica; sua condição aristocrática liga-se ao suntuoso da linguagem; e a condição de exílio se refere à perda de um sentido último das palavras. As imagens tauromáquicas são possível herança surrealista (Picasso, Leiris). A prática da tauromaquia vem associada ao “torneio cruel das palavras sangrentas”, respondendo pela dificuldade tortuosa ou pela impossibilidade de comunicação e, conseqüentemente, pelo sentimento de isolamento do eu e dos homens, do “antigo e amargo exílio” que “martela” em nosso coração, segundo diz o fecho de ouro. Pelas imagens cruéis ou mesmo sádicas desse soneto, ele tem parentesco com outro soneto drummondiano inscrito nessa mesma tendência neoclássica e submetido a idêntica disciplina hermética: refiro-me ao excepcional “Oficina Irritada”, que já busquei examinar em estudo anterior (Camilo, 2005).

Outro soneto que merece destaque por retomar, em nova chave, um verdadeiro *tópos* modernista é “Ouro Preto”, preparação da *Contemplação de Ouro Preto*, inscrito dentro da mesma tendência neoclássica do período:

“A alma livremente encarcerada  
Comunica-se com os doidos e os poetas  
Que pelas frias naves dão-se os pés.  
Sinto grego o céu de outrora me envolver.

A cavalo sobre as igrejas de pedra  
Irrompe o Aleijadinho na sua capa.  
Nas linhas de ar balança-se o relógio  
Marcando cegamente o compasso do tempo.

Um vulto cruza outro na ladeira.  
Pelos desertos espaços metafísicos  
Arrastam-se as sandálias da pobreza.

Das varandas azuis tombam ossadas:  
Ouro Preto severa e íntima adormece  
Num abafado rumor de águas subterrâneas”.

É por demais conhecida a “redescoberta” da arquitetura e arte coloniais e das Minas históricas promovida desde a famosa viagem do grupo modernista de 1922 até a criação dos poemas no gênero cartão-postal (Cendrars, Oswald, depois Drummond, entre outros), além do estudo polêmico de Mário sobre o Aleijadinho (convertido em

pré-nacionalista e criador de uma arte mulata). Na lírica reclassificada do pós-guerra, em poetas como Drummond e Murilo (aqui e, mais ainda, em *Contemplação de Ouro Preto*), o *tópos* modernista perde seu caráter circunstancial, *naïf*, seu quê de pitoresco e brasílico para se converter em espaço ideal em nossa tradição histórica para uma poesia meditativa de sentido mais universalizante (como ocorre com os poemas da série *Selo de Minas* ou “Morte das Casas de Ouro Preto”, em *Claro Enigma*), movida por inquietações de natureza filosófica (a lógica da história, por exemplo) ou metafísica, transcendental. Nesse sentido, ele se equipara aos cenários europeus, como as ruínas históricas greco-romanas evocadas nos poemas de *Siciliana*. Como nota Arrigucci, os poemas de Murilo Mendes sobre a paisagem física e histórico-cultural de Minas se aproximam da poesia sobre a Sicília e a Espanha, lugares impregnados de história, de rica memória cultural, vida ardente em estreita relação com o sagrado, sob a aparência seca, sóbria e controlada.

O próprio soneto branco parece justificar essa aproximação com o cenário clássico, na medida em que o eu associa o sentimento que o envolve ao contemplar a paisagem ouro-pretana com o *céu grego de outrora*, no fecho do primeiro quarteto, aproximação que voltará a ocorrer em *Contemplação de Ouro Preto* em versos como

“Ó Grécia! Ó Grécia!  
Em Ouro Preto desvendei teu símbolo:  
Prelúdio foste de uma vida eterna...  
Ó Grécia! Ó Grécia!  
Desencadeada e domada”.

O soneto se abre com um paradoxo: o da “alma livremente encarcerada”, o que vale dizer, do sentimento de transcendência encerrado na (ou evocado pela) arquitetura colonial. Sentimento que só pode ser experimentado por uma sensibilidade excepcional e uma lógica outra, como a dos loucos e dos poetas, que se irmanam romanticamente, dando-se os pés, não as mãos, nas lajes frias. No segundo quarteto, a irrupção do passado no presente, por força da meditação, vem indicada pela referência à marcação cega do compasso do tempo pelo relógio. Essa emergência súbita do passado colonial se deve à aparição fantástica de Aleijadinho sobre as igrejas que ele criou. Por força desse poder criador,

ele é figurado de forma heroica, a cavalo e envolto em uma capa.

O sentimento da transcendência ligado ao grandioso da arquitetura mineira é, mais uma vez, reiterado de forma paradoxal no primeiro terceto, com a menção aos “desertos espaços metafísicos” nos quais, todavia, “arrastam-se as sandálias da pobreza”. Essa pobreza franciscana talvez não diga respeito aqui ao contexto histórico-social, mas sim ao despojamento da arquitetura e de toda a ambiência em que floresceu a arte de Aleijadinho (tida como característica do “barroco mineiro”). Isso se confirma com a menção a “severa”, que qualifica a cidade na estrofe seguinte. O adjetivo reforça aquilo que observa Arrigucci (1997) sobre o traço afim da paisagem mineira com a siciliana e a espanhola na poesia de Murilo Mendes: vida ardente e estreita relação com o sagrado, sob a aparência seca, sóbria e controlada. Ainda nos tercetos, as menções sinistras aos vultos que se cruzam na ladeira e as ossadas que tombam das varandas azuis podem representar alusão velada às vítimas sacrificadas na história e na própria construção da cidade, em que sucumbiram muitos escravos, cujos ossos formaram a argamassa de vários edifícios, conforme se pode conjecturar na análise do drummondiano “Museu da Inconfidência”<sup>7</sup>, com base no relato de as *Cartas Chilenas*. Essa presença fantasmática assombrando, de modo obsessivo, a memória histórica, por sua culpa não redimida, responde ainda pelo “abafado rumor de águas subterrâneas” (com o fluxo aquático associado ao tempo) que persiste, latente, no adormecer da cidade, conforme o fecho de ouro do soneto.

Dos sonetos de temática católica, retomo aqui “O Filho Pródigo”, já destacado do conjunto e examinado por Merquior, a cuja interpretação remeto adiante, depois de proceder a um breve confronto com o tratamento “modernista” dado ao tema no poema homônimo de *O Visionário*, que reproduzo abaixo:

“O FILHO PRÓDIGO

Serenamente? A alma insatisfeita  
Viemos cortando as águas tenebrosas,  
Impulsionados pelos ventos largos.  
Meu pai me espera na varanda amena.

7 Foi nesses termos que examinei esse poema (Camilo, 2005).



## Textos

(‘Digo sim ao meu filho  
Que volta para sugar meu sangue,  
Acompanhado dos pássaros do meio-dia  
Voando entre as arcadas tristes.  
Solto na frente a estátua número três.  
Se ouvem os clarins das vitrolas.’)

E todos me felicitam vivamente.  
Tenho uma grande ação a cumprir:  
Falta-me coragem...  
O peso desta ação a cumprir  
Pesa demais sobre mim.  
Além disto preciso eliminar  
O céu, o inferno, o purgatório.  
Serei talhado à imagem e semelhança da pedra.

Girândolas, foguetes, abraços.  
Meu irmão:  
‘Não te comoves ao ver  
A cara da tua amiga namorada?’  
Então olho de fato pra Maria:  
‘O movimento atual de tuas ancas...’  
Nos retratos da sala de espera  
Flutuam cabeleiras de amadas dos outros.  
Os outros: tios-minerais, primos-cactos...  
‘Sim! Nunca mais nos veremos,  
Ó primas e tias de outrora;  
E as que temos agora  
Estão na frente de nós,  
Não as podemos ver direito.’

Os vizinhos me conduzem até à varanda.  
‘Meu pai,  
Ao mesmo tempo meu filho e meu irmão,  
Levei teu nome ao mundo inteiro,  
Espalhei teu sangue,  
Tomei éter,  
Dei teu dinheiro aos sem-trabalho,  
Não dormi, para construir as netas que  
[não conheces...]

Divulguei a raça do demônio,  
O ódio, o mal, a desesperança.  
Mas não quero continuar minha tarefa.  
Dá tua herança aos urubus,  
Joga teus mantimentos  
Aos aviadores perdidos nas ilhas;  
Enforquem minha namorada!’

Sacudo as asas,

Parto para o empíreo da cozinha.  
Não me mato, estou cansado demais”.

Constante de Lucas 15:11-32, trata-se de uma das três parábolas da misericórdia (em conjunto com “A Ovelha Perdida” e “A Dracma Perdida”). Como se sabe, é a história do filho mais novo que solicita ao pai a divisão da herança e parte para longe, entregando-se à vida devassa. Depois de passar fome e privações, ele volta arrependido à casa paterna, onde solicita o alimento que o pai dava aos servos, mas acaba sendo recebido na qualidade de filho que é. O pai festeja a volta à casa do filho pródigo, para a indignação do filho mais velho, que sempre permaneceu ao lado do pai, fiel às suas leis, mas nunca tendo sido merecedor desses regalos. A atitude indulgente do pai, que simboliza a misericórdia divina, tem contraponto na do filho mais velho, representando a dos fariseus e dos escribas, que se gabavam de serem “justos” por não transgredirem nenhum preceito da lei. Essa atitude do filho mais velho era, de certo modo, atualizada no retrato que dele fez Murilo no poema acima, quando apela ao irmão mais novo em prol da manutenção de valores e relações familiares da província, conforme veremos.

Nesse poema, a lição modernista se faz sentir na reescrita do mito não só em contexto profano, mas extremamente prosaico, comprometendo a dimensão do ensinamento cristão própria da parábola bíblica, que trata do retorno da ovelha desgarrada ao seio da fé e da religião. A identificação entre o eu lírico e o filho pródigo que assume a voz lírica é patente. Nessa atualização do mito, os valores e atitudes do eu de certo modo fazem do filho pródigo uma espécie de anarquista pequeno-burguês interiorano, que mantém sua atitude rebelde e irreverente mesmo ao retornar à casa paterna. A presença e a intervenção de parentes e vizinhos, marcando o reencontro com o pai na varanda “amena” em que ele se encontra instalado (amenidade que eufemiza a “vida besta” interiorana, para falar em termos drummondianos), ajudam a configurar esse contexto de província. Não por acaso, o poema imediatamente seguinte a “O Filho Pródigo” em *O Visionário* chama-se “Tédio na Varanda”, com suas “léguas de aborrecimento”...

No poema, não parece haver, portanto, o arrependimento que define a moral da parábola bíblica.

Como reza o mito, o filho pródigo muriliano sai pelo mundo esbanjando a riqueza do pai, mas não só com uma vida desregrada (apesar do éter e das netas que “construiu” e as quais o pai desconhece...). Diz, ainda, que levou o nome do pai pelo mundo (fez fama?) e espalhou o sangue (talvez por conta das netas que deu ao pai), mas gastou também o dinheiro paterno, dando-o “aos sem-trabalho”, num gesto solidário que parece confundir justiça social com caridade cristã... O desprezo de anarquista pequeno-burguês se faz sentir aqui, mas também no momento em que se dirige ao pai e pede que lance sua herança aos urubus e seus mantimentos aos aviadores perdidos nas ilhas. Ao mesmo tempo em que encena o gesto solidário, o filho pródigo, numa atitude contrária, diz ter divulgado “a raça do demônio,/ o ódio, o mal, a desesperança”... O *mea culpa* e o arrependimento cristãos podem ser referência crítica ao próprio pessimismo e desilusão veiculados por sua poesia (o verbo *divulgar*, afinal, comporta essa dimensão da escrita). Seja o que for, o fato é que afirma não querer continuar sua *tarefa*...

Na sequência dos versos, o irmão mais velho (sempre ressentido e apegado aos valores locais) indaga ou apela aos sentimentos do filho pródigo em relação à “amiga namorada”, a fim de expor o caráter deste. A irreverência do irmão mais novo leva-o a “olhar de fato para Maria”, isto é, a olhar, com malícia, para o movimento atual de suas ancas (a menção ao “atual” sugere, maldosamente, que houve mudança considerável...). Em seguida, dirige os olhos para os retratos da sala de *espera* (que vale enfatizar, pelo que sugere em relação ao ambiente, em termos de atraso, mesmice, enfado). Nos retratos, flutuam “as cabeleiras das amadas dos outros”, tios-minerais e primos-cactos – adjetivos que qualificam bem o imobilismo e a insensibilidade das relações cristalizadas, convencionais que dominam o universo familiar tradicional. Isso leva o filho pródigo a lançar um adeus definitivo, tanto a tias e primas de outrora, quanto às que tem na sua frente e que *não se deixam ver direito*. Ou seja, não se revelam verdadeiramente, o que aponta para a inautenticidade de uma vida em que imperam os lugares e papéis preestabelecidos, reprimindo a expressão mais pessoal, verdadeira. E do mesmo modo como dá o adeus a primas e tias, bem como aos valores que elas encarnam, o filho pródigo pede que “enforcem a namorada”, numa

recusa deliberada em reproduzir o modelo familiar e provinciano. Ato contínuo, dirige-se, por fim, à cozinha divinizada como “empíreo”. Concebida nesses termos, a cozinha não representa apenas o lugar onde o eu vai matar sua fome ou se fartar, mas o espaço de certa sociabilidade com os empregados, avessa à observância de certa hierarquia burguesa. O desajuste em relação ao modelo familiar e provinciano é, portanto, total.

Essa atitude de irreverência e crítica demolidora da vida besta e dos valores provincianos tem respaldo no modernismo, como bem sabemos. Porém, há, atrelado a essa atitude irônica, um sentimento de insatisfação e cansaço com que Murilo Mendes abre e fecha o poema, que não parece característico da herança iconoclasta da fase heroica do movimento. Talvez tenha a ver com contexto dos anos 1930, mas não teria como justificar por ora.

Passemos à versão do mito bíblico em *Sonetos Brancos*, em que a irreverência do “filho pródigo” se volta... contra outro Pai!

#### “O FILHO PRÓDIGO

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

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

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

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

No soneto, o filho pródigo que assume a voz lírica encontra-se posto à margem ou instalado fora do espaço da criação divina (“à beira do antiuniverso”), observando-a ou contemplando-a (universo = arquitetura). O amargor que se expande e que parece responder pelo peso da cabeça que o corpo não admite não se sabe ao certo se se deve ao lugar

## Textos

marginal (posição de excluído) em que se instala o eu lírico ou se vem da criação paterna.

O segundo quarteto relata o momento em que o filho pródigo se sentiu tocado pelo apelo de Deus. A menção ao fogo que irrompia das mulheres e ao florescer do sol dos girassóis pode ser alusão à vida devassa, de festas e orgias, a que se entregara o filho pródigo quando se afastou da casa paterna, segundo reza a parábola.

O primeiro terceto fala da revelação, quando o eu lírico vê Deus, ainda indeciso, entre humano e divino. A atração para o coração de Deus é caracterizada como íngreme para sinalizar menos talvez a resistência do filho pródigo à conversão do que a dificuldade imposta pela distância em que se instala o amor divino, dimensionando o esforço que se exige do filho (do cristão).

O último terceto alude ao festim que o pai (agora tratado por um *tu* minúsculo) armou, tal como na parábola. Mas o curioso é que, diferentemente do relato bíblico, o festim se arma não para o eu lírico, mas “para outros” – como se o filho pródigo fosse excluído ou falasse da perspectiva, talvez, do filho mais velho... Em contraste com a música do festim, resta apenas o “solução da terra, dissonante”... É como se o pai voltasse as costas não só ao filho, mas a toda a humanidade.

Se assim for, teremos de concluir que essa visão de Deus e da religião não corresponde à de um católico convencional. Ela pressupõe gestos de rebeldia e crítica da perspectiva do sofrimento humano. O filho pródigo, que se identifica com a humanidade, tem algo de prometeico<sup>8</sup>, mito caro ao primeiro Murilo Mendes. O poeta não parece aderir à fé de uma maneira acrítica e alienada. Ao contrário da parábola, revela uma imagem nada misericordiosa ou clemente do pai. Nesse sentido, podemos entender melhor a observação de Merquior (1980, p. 158):

“Agora a figura do filho pródigo impenitente, velho motivo da lírica muriliana, explicita sua alergia teodiceica ao Pantocrátor. À beira do antiuniverso debruçado, o ego lírico, na persona de Cristo feito filho pródigo metafísico, increpa magoadamente o Criador alheio às dores da terra. O salmo de louvor seca nos lábios, dirá outro soneto do mesmo livro,

8 Ver “Novíssimo Prometeu”, por exemplo.

aliás inesquecido da moldura histórico-social da fé em discussão: *Outrora sons de flauta em paraíso/ O trabalho impeliam, mesmo amargo.* [...] Mas a classicização da léxis lírica se torna patente: em vez de alusões desbragadas à ‘piada da Criação’, a rebeldia filosófica caminha por graves e meditativos decassílabos, literalmente ‘nobres’ no seu vocabulário como seu andor; dentro dessa pátina classicizante e que adquire relevo o sutil simbolismo do ritmo, das assonâncias e das aliterações metaforizantes: *A/ ira/ IN/ do-me ao teu/ ÍN/ gre/ me co/ ra/ çÃO*”.

Com “a piada da criação”, o crítico alude ao trato quase sacrílego com a matéria religiosa na poesia paradoxalmente católica de fase anterior, como nos versos finais de “O Poeta Nocaute” em *O Visionário*: “Intimaremos Deus/ A não repetir a piada da Criação”. Ou ainda, em “A Palavra Lisol”, do mesmo livro, quando fala em *boxear com a eternidade*. Tamanha irreverência com a matéria religiosa tem parentesco com certas atitudes iconoclastas dos surrealistas (a exemplo da conhecida tela de Max Ernst, *A Virgem Espancando o Menino Jesus Diante de Três Testemunhas – A. B., P. E. e o Artista*). É bem verdade que, em Murilo Mendes, a irreverência se alia a uma efetiva crença e militância religiosas...



Max Ernst, *A Virgem Espancando o Menino Jesus Diante de Três Testemunhas – A. B., P. E. e o Artista*, 1928

Passemos, por fim, ao belíssimo “O Arlequim”, não sem antes tecer algumas considerações sobre o tema no contexto europeu da arte e da poesia modernas e vanguardistas, no qual esse e outras personagens da *commedia dell'arte*, bem como os tipos circenses, se converteram em *duplo* do poeta ou do pintor, num tom ou registro que inclui o humor auto-depreciativo ou a ironia, por vezes, dolorosa e amarga.

Starobinski (2004) e King (2007) trataram de examinar a recorrência das figurações clownescas estritamente associadas ao autorretrato do artista nos séculos XIX e XX. King observou que tal forma de o poeta se autorrepresentar, operando muitas vezes uma espécie de fusão metonímica entre o Pierrô, o Arlequim, o bobo da corte, o *showman* vagante, o palhaço de circo e o violista cigano, tem como marco as *Odes Funambulesques* (1857), de Théodore de Banville, seguido pelo “velho palhaço” de Baudelaire, por “Le Pitre Châtié” de Mallarmé e pelo Pierrot de Laforgue, entre outros mais. Starobinski, todavia, faz datar de antes essa autorrepresentação do artista, observando que, desde o romantismo, mas não decerto sem alguns pródromos, o bufão, o saltimbanco e o *clown* surgiram como imagens hiperbólicas e voluntariamente “deformadas” que os artistas têm o prazer de dar deles mesmos e da condição da arte. “Trata-se de um autorretrato travestido, cujo alcance não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. [...] O jogo irônico tem o valor de uma interpretação de si para si: é uma epifania derrisória” (Starobinski, 2004, pp. 8-9).

A crítica dirigida à posição de honra, de ser de exceção, tradicionalmente conferida ao poeta e ao artista, vai se duplicar em “uma autocrítica dirigida contra a vocação estética ela mesma”, na qual o crítico suíço reconhece “uma das componentes características da ‘modernidade’ desde um pouco mais de uma centena de anos” (Starobinski, 2004, p. 9), bem como o declínio das fontes tradicionais de inspiração do grandioso e do belo, “em torno dos quais a cultura ocidental havia desenvolvido seu cortejo de imagens” (Starobinski, 2004, p. 12), opondo-lhes uma mitologia substitutiva.

Ainda em seu estudo, depois de arrolar toda uma linhagem que antecede o próprio romantismo, na qual esse estilo bufão foi empregado para representar o *déclassement* social do artista, Starobinski nota que, no fim do século XIX, quando o

teatro popular já se mostrava morto, personagens como o Pierrô e o Arlequim passaram às mãos dos escritores “cultivados”, tornando-se “um tema literário, muitas vezes impregnado de ironia fúnebre, um lugar comum poético e um papel do baile mascarado. Imagens residuais”. E complementa:

“Uma aclimação cultural se efetuou assim [...]. Sábios artistas, conhecedores refinados são tomados de paixão por certas formas que permanecem vivas da expressão *naive* [...]. O artista não pode esquecer a reflexão nostálgica que o convidou a descobrir uma arte primeira [...]. Ele fará [...] o que Virgílio fez pelos pastores da Arcádia, ou o que os românticos fizeram pela poesia de Ossian: ele exprimirá seu lamento da espontaneidade original numa reflexão ‘sentimental’ e transfiguradora. As imagens arcaicas, introduzidas na linguagem da arte moderna, aparecerão como os reflexos de um mundo perdido. [...] serão criaturas do desejo regressivo ou de papeis revestidos de maneira paródica” (Starobinski, 2004, p. 19).

A visada do crítico é de amplo espectro e alcança as representações plásticas e literárias que do século XIX avançam o XX adentro, indo assim de Degas e Vuillard a Picasso, Rouault, Chagall, etc. Não haveria por que me deter mais nesse belo estudo. Para nossos propósitos, basta, por ora, dizer que no soneto abaixo de Murilo Mendes, com a imagem acuada que ele nos oferece de Arlequim, se assiste à crise dessa mitologia substitutiva proposta pela modernidade com a galeria de personagens clownescas.

#### “O ARLEQUIM

Através das grades desta roupa  
Solferino verde rosa espio o mundo.  
O tempo em seu fluir e refluir,  
Da antiga unidade me destaca.

O ‘loup’ não me consegue proteger  
Das janelas de olhares agressivos  
Que nem infância nem beleza evocam.  
Meu tricórnio saúda irmãos terríveis.

Esvaiu-se o perfume antigo. A mesma forma  
Da matéria perdeu o simples molde  
Em que pude me achar, um dia, branco.

A violência das coisas me feriu:  
Esta policromada roupa vai mudar-se  
Em saco negro, alusivo a criação”.

Antes de tratar da crise encenada no soneto, é preciso historiar a recorrência da figura arlequinal na poesia pré-moderna e moderna brasileiras, mas de diferentes modos. Num primeiro momento, preso ainda ao modelo original, europeizante, da *com-media dell'arte*, o Arlequim comparece na poesia crepuscular do primeiro Bandeira, por exemplo, de *Carnaval*. Embora este livro já seja uma etapa preparatória da revolução poética do modernismo (com a sátira ao parnasianismo em “Os Sapos” e a adoção do versolibrismo, por exemplo), “o gozo buscado como narcótico mal disfarçava uma amargura fundamental”, como nota Merquior (1989, p. 283), que diz ainda, estabelecendo uma ponte com a segunda imagem arlequinal: “Os poemas estão cheios de arlequins, porém absolutamente não partilham daquele impulso ‘arlequinal’ com que Mario de Andrade batizaria o ânimo eufórico dos modernos”.

De fato, a “paisagem pseudossaturnal povoada de arlequins, pierrôs e colombinas”, do segundo livro bandeiriano, “projeta uma vontade de superação orgiástica do dolorismo anterior”, mas, como declara o próprio poeta, é um “carnaval sem nenhuma alegria”.

No caso do modernismo, a figuração do Arlequim já traz as marcas de sua incorporação ao universo do carnaval e dos folguedos populares. A aclimação por meio de danças dramáticas como o bumba-meu-boi se confirma numa das primeiras aparições arlequinais na obra de Murilo Mendes, justamente em *Bumba-meu Poeta*, livro no qual o próprio Arlequim diz, inclusive parodiando a nacionalíssima “Canção do Exílio” gonçalvina:

“Sou personagem da estranja,  
me transportaram pra cá. Para falar com franqueza  
embora me chamem gringo  
me sinto melhor aqui  
do que me sentia lá.  
Não permita Deus que eu morra  
tendo voltado pra lá.  
Eu aqui tenho prestígio,  
uso pincel de ouro,  
empresto dinheiro a juros,  
sou ouvido na eleição”.

Sabe-se que um uso particular do *arlequinal* foi feito por Mário de Andrade na *Pauliceia Desvairada*, depois em *O Losango Cáqui* e repercutindo mesmo em toda a sua obra como uma concepção estética central<sup>9</sup>. Na *Pauliceia*, ao adjetivar o substantivo, Mário visava exprimir o dinamismo da metrópole moderna em sua fragmentação, com suas sugestões de inúmeras sinestesias e ambiguidades. Ele estava antenado com o tema em voga na época, como se vê nas telas de Picasso, por exemplo.

No soneto de Murilo Mendes, entretanto, estamos longe da apropriação malandra que a cultura popular faz da figura original do amante cínico, malicioso, de atitude oposta à ingenuidade do amor romântico, com sua roupa feita originalmente de retalhos. De igual modo, nos afastamos tanto de sua releitura modernista, quanto de sua figuração melancólica no carnaval crepuscular e subjetivo do eu bandeiriano. Nos *Sonetos Brancos*, o Arlequim é uma máscara da *persona* lírica que se sente como aprisionada nas vestes geométrizadas, qual “grades” que o enlaçam e mal o protegem (atente-se à ambiguidade de “loop”, em francês, “lobo”, e, em inglês, variante de “loop”, dar laços ou segurar com presilhas) no embate com um mundo hostil, insensível à poesia lúdica que ele encarna. Do humor e da alegria popular e modernista passa-se à animosidade. Seu tricórnio, dizem os versos, saúda irmãos terríveis cujos olhares agressivos não evocam nem infância, nem beleza. A razão dessa hostilidade, dizem os tercetos, é que o perfume antigo se esvaiu, aludindo a um passado mais grato do eu arlequinal em que se traveste o eu poético, para a arte que ele encarna e para a reciprocidade na relação amistosa com o mundo<sup>10</sup>. Ferido pela violência das coisas, vemos

9 Ver, a respeito, Lopes (1996).

10 Algo similar a essa atitude de confronto do eu com a violência do mundo e a hostilidade dos homens aparece ainda no soneto branco “Repouso”. Nele, o eu lírico busca evadir-se, em espírito, da América em direção ao um Oriente simbólico “que se encontra no fim e no princípio/ de cada ser, e que nos alumia”. Trata-se de buscar a cessação do movimento, a quietação ou a tranquilidade de espírito, como indica o título, para a inquietação e o tormento de um eu que vê sua esperança de rever a liberdade do mundo reduzir-se a cinzas. No último terceto, vemos a situação acuada do eu lírico, afim à de “O Arlequim”: “Mesmo no isolamento que me envolve/ Vejo grupos ferozes ululando,/ Homens decapitados, ou com fome”.

a transfiguração negativa do eu evidenciar-se na mudança cromática: da policromia constitutiva do personagem tipo (solferino verde rosa) à monocromia do branco (indicando a pureza, candidez ou ingenuidade do simples molde com que um dia ele acreditou poder dar forma à matéria) e, inversamente, do negro, por fim. O saco negro da criação, diz a chave de ouro, remete à visão pessimista em relação à condição do homem ou da arte atual (a criação permite as duas associações, metafísica e histórico-artística).

Creio ser possível sustentar que Murilo Mendes põe em discussão no poema a transformação operada em sua arte entre a fase modernista e a neoclássica. Não custa lembrar, por fim, como um paralelo, que no *novo classicismo* da pintura de Picasso, só que no contexto do primeiro pós-guerra, um dos temas ou motivos que marcam a volta ao figurativismo foi justamente o Arlequim. Tome-se dois exemplos emblemáticos:

Comentando essas duas, entre as várias representações de Arlequim feitas por Picasso, a de 1915 e a 1917 – esta, o Arlequim de Barcelona, como ficou conhecido –, Kenneth Silver (1991, pp. 100 e segs.) nota que:

“De resto não era a primeira vez que a pintura recorria a um assunto tirado da *commedia dell'arte* durante a guerra. Em dezembro de 1915, no curso desse mês terrível de desastres pessoais, Picasso pintou um *Arlequim* sombrio, de uma grande abstração e um tanto frio. O quadro, composto de vários e grandes planos que se sobrepunham (sendo que o primeiro representava a vestimenta de Arlequim), agradou enormemente ao pintor. ‘Eu fiz, no entanto, um quadro de um arlequim que eu creio, na minha opinião e na de várias outras pessoas, é o melhor que eu já fiz’, escreve ele a Gertrude Stein. Supôs-se, e me parece, com razão, que esse quadro macabro deve sua palheta sinistra e seu olhar mór-



Picasso, *Arlequim*, 1915. Museu de Arte Moderna de Nova York



Picasso, *Arlequim*, 1917. Museu Picasso, Barcelona

bido ao estado de espírito de Picasso no momento em que ele vagava por Montparnasse, só e abatido, enquanto Eva agonizava no hospital. O retorno aos temas da *commedia dell'arte* representa aqui uma saída hermética para símbolos privados, em um momento de crise pessoal.

Mas se essa primeira aparição de Arlequim após 1914 era resultado de uma necessidade puramente interior, é claro que no momento em que ele concebeu a cortina de *Parade*<sup>11</sup> as significações desse mesmo tema iconográfico eram por sua vez mais sociais e públicas que pessoais e idiossincráticas. O estilo e a significação de um outro Arlequim, pintado em 1917, eram adaptados à nova concepção, verdadeiramente latina, e bem mais tradicional, da *commedia dell'arte*. Concebido dentro da nova moda realista proclamada pelo desenho de Jacob, o Arlequim de Barcelona é um retorno formal adequado à *belle peinture*. De humor melancólico, esse personagem impecavelmente penteado e barbeado, vestindo o que parece ser um traje de seda rosa, azul e verde pasteis, está também muito afastado tanto de sua contrapartida cubista de 1915, quanto dos magros e tocantes arlequins das fases azul e rosa. Inclinado sobre uma balastrada (onde pende a mesma espécie de cortina suntuosa que envolve a cena de *Parade*), não é nem um saltimbanco, nem um *clown* de circo, mas um jovem burguês muito asseado. Poderia ser um dançarino da trupe russa, um ator no meio de um monólogo ou simplesmente um hóspede distraído, elegantemente vestido, que observa os outros convidados de um canto discreto do terraço. Seja o que for – e Picasso, de maneira característica, não dá nenhuma indicação sobre o grau preciso de realidade ou ilusão que ele

lhe empresta –, sente-se nele uma tristeza que é de natureza mais íntima que social. O Arlequim de 1917 não é um boêmio empobrecido; é um jovem homem sensível, um artista, cujos problemas emocionais lhe causam tédio e não angústia”<sup>12</sup>.

Mas se o Arlequim de Murilo Mendes guarda alguma similaridade com o de Barcelona, na medida em que a composição de ambos os retratos dessa personagem cara ao imaginário vanguardista e modernista é produto do retorno formal a procedimentos pré-modernos (o figurativismo, o soneto), ele em nada tem a ver com a aparência do jovem burguês muito asseado de Picasso, nem com a tristeza de natureza mais íntima que social descrita por Silver. Se o humor melancólico pode ser comum aos dois Arlequins, em vez do tédio diante dos problemas emocionais do artista, o Arlequim muriliano se definiria muito pela angústia resultante da hostilidade e do desamparo, num contexto de crise do legado modernista ou vanguardista que Picasso foi, a seu modo, o primeiro a encenar em seu tempo, com esse e outros exemplos figurativos de... *retour à l'ordre*.

11 Pelos temas e estilos, Silver aproxima o Arlequim de Barcelona da versão dos saltimbancos feita por Picasso para as cortinas de cena latinizante do balé *Parade*, de Léonide Massine, com música de Erik Satie, sobre poema de Jean Cocteau. *Décors*, costumes e cortina de cena eram de Picasso.

12 O estudo de Silver é o mais recente sobre o que se convencionou denominar, no domínio das artes plásticas, de retorno à ordem, no primeiro pós-guerra, pelos líderes dos pintores das vanguardas históricas. Tomo esse fenômeno (aqui e em outros estudos) apenas como paralelo para pensar o retorno a formas clássicas no caso da poesia moderna brasileira no segundo pós-guerra.

## BIBLIOGRAFIA

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo, Duas Cidades, 1997.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2ª ed. Cotia, Ateliê, 2005.
- GAY, Peter. *A Paixão Terna – a Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- KING, Russell S. “The Poet as Clown: Variations on a Theme in Nineteenth-century French Poetry”, in *Orbis Litterarum – International review of Literary Studies*, v. 33, issue 3, pp. 238-52. Published Online, 1 Jun 2007.

- LOPES, Telê Ancona. "Arlequim e Modernidade", in *Mariodeandrando*. São Paulo, Hucitec, 1996, pp. 17-35.
- MCGINN, Bernard. "Apocalipse (ou Revelação)", in Robert Alter; Frank Kermode (orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997.
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. "'À Beira do Antiuniverso Debruçado', ou Introdução Livre à Poesia de Murilo Mendes", in *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- \_\_\_\_\_. "O Modernismo e Três dos seus Poetas", in *Crítica 1964-1989. Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. "Notas e Variantes", in Murilo Mendes. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995
- PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- SILVER, Kenneth E. *Vers le Retour à l'Ordre. L'avant-garde Parisienne et la Première Guerre Mondiale, 1914-1925*. Paris, Flammarion, 1991.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de L'artiste en Saltimbanque*. Paris, Gallimard, 2004.