

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Maria Laura Muller da Fonseca e Silva

Murilo Mendes em diálogo: intertextualidades

Juiz de Fora
Setembro/2017

Maria Laura Muller da Fonseca e Silva

Murilo Mendes em diálogo: intertextualidades

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Enilce Albergaria Rocha
Coorientadora: Lílian Pestre de Almeida

**Juiz de Fora
Setembro/2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SILVA, Maria Laura Muller da Fonseca e .
Murilo Mendes em diálogo: intertextualidades / Maria Laura Muller da Fonseca e SILVA. -- 2017.
288 f.

Orientador: Enilce Albergaria ROCHA
Coorientador: Lílian Pestre de ALMEIDA
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Murilo Mendes. 2. Intertextualidade. 3. Amizade. 4. Poesia. 5. Pintura. I. ROCHA, Enilce Albergaria, orient. II. ALMEIDA, Lílian Pestre de, coorient. III. Título.

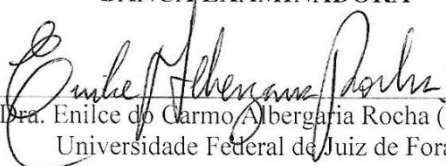
Murilo Mendes em diálogo: intertextualidades

Maria Laura Müller da Fonseca e Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 25/09/2017

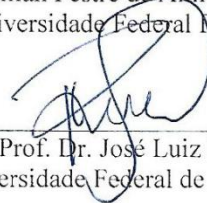
BANCA EXAMINADORA



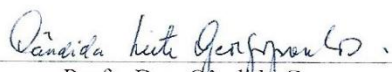
Profa. Dra. Enilce do Carmo Abergaria Rocha (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Profa. Dra. Lilian Pestre de Almeida (Coorientadora)
Universidade Federal Fluminense



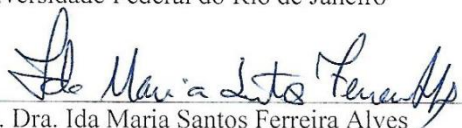
Prof. Dr. José Luiz Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora



Profa. Dra. Cândida Georgopoulos
Universidade Federal de Juiz de Fora



Profa. Dra. Teresa Cristina Cerdeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense

A Deus: *Ad maiorem Dei gloriam*

À memória de meu pai e à minha mãe.

A meu marido, Alécio Júnior.

Às minhas filhas, Maria Eduarda e Maria Fernanda.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Ao Museu de Arte Murilo Mendes e à Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva pelas informações prontamente fornecidas a cada consulta.

Ao prof. José Luiz Ribeiro pelo empréstimo da tradução de *Calígula* feita por Maria da Saudade Cortesão.

Ao poeta, crítico e editor Alexei Bueno pela gentileza de intermediar nosso contato com o casal Hecilda e Sergio Fadel.

À professora Maria Luísa Scher Pereira pela presença amiga desde a Graduação e pelas contribuições sugeridas na Qualificação.

À orientadora Enilce Albergaria Rocha por acompanhar de modo afetuoso, intervir quando necessário e confiar em todo o tempo.

À coorientadora e grande intelectual Lilian Pestre de Almeida, que me permitiu o privilégio de sua interlocução. Agradeço, sobretudo, por ter mudado meu olhar, ensinando-me muito mais do que esta tese pode conter: lições para toda a vida. Obrigada!

RESUMO

A tese explora o conceito da intertextualidade, um dos princípios básicos da teoria formulada por Roland Barthes, Julia Kristeva e da interdiscursividade de M. Bakhtin, a fim de identificar e analisar diálogos da poética de Murilo Mendes com a de outros artistas e poetas, desenvolvidos em três eixos: o sagrado, a arte e o mito. Começando pelo nome feminino Berenice, investiga como o tema do sagrado se revela a partir da musa, fio condutor da primeira parte da pesquisa, que retoma as relações do poeta com Ismael Nery e Adalgisa Nery. A seguir, volta-se ao adágio horaciano *Ut pictura poesis* para explorar processos intertextuais que englobam não apenas citação, mas ainda metalinguagem, paráfrase e encaixes (*mise en abyme* e *ekphrasis*). Nessa segunda parte, a reflexão voltada para a arte, por meio de imagens literárias e pictóricas de traços estilísticos e processos de composição, tem como *corpus* Murilo Mendes, Ismael Nery, Vieira da Silva e Arpad Szenes. Por fim, calcada na comparação da obra poética de Maria da Saudade Cortesão Mendes com a de Murilo Mendes, a última seção aborda a reescrita literária do mito, processo recorrente na literatura contemporânea, além de procurar dar visibilidade à poesia de Saudade Cortesão, deixada à sombra pela crítica atual. Em linhas gerais, a tese evidencia a intertextualidade como recurso teórico que afirma, acima de tudo, o caráter profuso da poesia de Murilo, que se quis carregada de referências culturais diversas.

PALAVRAS-CHAVE

Intertextualidade. Amizade. Poesia. Pintura.

In: SILVA, Maria Laura Müller da Fonseca e. *Murilo Mendes em diálogo: intertextualidades*. Juiz de Fora: UFJF, PPG-Letras, 2017. 288 fl. Tese de Doutorado em Estudos Literários.

ABSTRACT

The thesis explores the concept of intertextuality, one of the basic principles of theory formulated by Roland Barthes, Julia Kristeva and M. Bakhtin's interdiscursivity, in order to identify and analyze dialogues of the poetics of Murilo Mendes with that of other artists and poets, developed in three axes: the sacred, art and myth. Beginning with the feminine name Berenice, it investigates how the theme of the sacred reveals itself from the muse, the guiding thread of the first part of the research, that resumes the relations of the poet with Ismael Nery and Adalgisa Nery. Next, it turns to the horacian adage *Ut pictura poesis* to explore intertextual processes that encompass not only citation, but still metalanguage, paraphrase, *mise en abyme* and *ekphrasis*. In this second part, the reflection directed towards the art through literary and pictorial images of stylistic traits and composition processes, has as corpus Murilo Mendes, Ismael Nery, Vieira da Silva and Arpad Szenes. Finally, based on the comparison of the poetic work of Maria da Saudade Cortesão Mendes with that of Murilo Mendes, the last section deals with the literary rewriting of the myth, to seek to give visibility to the poetry of Saudade Cortesão, left in the shade by the current critics. In general terms, the thesis highlights that intertextuality is a theoretical resource that affirms, above all, the profuse character of Murilo's poetry, which was loaded with diverse cultural references.

KEYWORDS

Intertextuality. Friendship. Poetry. Painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ismael Nery, <i>Figura feminina ao piano</i>	41
Figura 2: Ismael Nery, <i>Testamento de Ismael Nery</i>	51
Figura 3: Ismael Nery, <i>Auto-retrato místico</i>	61
Figura 4: Ismael Nery, <i>Duas figuras – João Batista e figura feminina helênica</i>	72
Figura 5: Ismael Nery, <i>Figura decomposta, 1927</i>	84
Figura 6: Vieira da Silva, <i>História trágico-marítima</i>	101
Figura 7: Ismael Nery <i>Retrato do artista com Murilo Mendes</i>	106
Figura 8: Le Jardin des Modes	107
Figura 9: Le Jardin des Modes	108
Figura 10: Ismael Nery, Croquis para a capa do livro <i>Poemas</i> , 1930	110
Figura 11: Ismael Nery, <i>Retrato de Murilo Mendes</i>	113
Figura 12: Ismael Nery, <i>Figura em azul/Figura feminina ao piano/Retrato do Murilo Mendes</i>	114
Figura 13: Vieira da Silva, <i>Portrait de Murilo Mendes</i>	118
Figura 14: Vieira da Silva, Sem título	122
Figura 15: Jacques-Louis David, <i>Portrait de Mme Recamier</i>	123
Figura 16: Antonio Canova, <i>Vênus vencedora</i>	124
Figura 17: René Magritte, <i>Perspectiva I: Madame Récamier de David</i>	124
Figura 18: Vieira da Silva, <i>Harpa-Sofá</i>	126
Figura 19: Vieira da Silva, <i>La sirene</i>	127
Figura 20: Vieira da Silva, <i>Saudade Cortesão / Céline</i>	131
Figura 21: Vieira da Silva, <i>Saudade Cortesão</i>	132
Figura 22: Vieira da Silva, <i>Murilo Mendes</i>	133
Figura 23: Vieira da Silva, <i>Murilo Mendes</i>	134
Figura 24: Vieira da Silva, <i>Ilustração para “Janelas Verdes”</i>	136
Figura 25: Vieira da Silva, <i>Croquis para “Os discípulos de Emaús”</i>	140
Figura 26: Vieira da Silva, <i>Projeto de capa para “Os discípulos de Emaús”</i>	141
Figura 27: Rembrandt, <i>A ceia de Emaús</i>	142
Figura 28: Arpad Szenes, <i>Murilo Mendes</i>	150
Figura 29: Arpad Szenes, <i>Murilo Mendes</i>	151
Figura 30: Arpad Szenes, <i>Saudade Cortesão</i>	153
Figura 31: Arpad Szenes, Sem nome	154
Figura 32: Arpad Szenes, <i>Bicho feuilletant un livre</i>	155

Figura 33: Arpad Szenes, <i>Marie Hélène dans la couverture</i>	156
Figura 34: Arpad Szenes, <i>Vieira</i>	157
Figura 35: Arpad Szenes, <i>Autoportrait dans l'atelier</i>	159
Figura 36: Arpad Szenes, <i>Portrait de famille</i>	160
Figura 37: Arpad Szenes, <i>Portrait de famille</i>	160
Figura 38: Arpad Szenes, <i>Marie Hélène X</i>	162
Figura 39: Arpad Szenes, <i>Marie Hélène XII</i>	165
Figura 40: Arpad Szenes, <i>Miroir de sorcière</i>	167
Figura 41: Arpad Szenes, <i>Autoportrait au miroir</i>	169
Figura 42: Correio da Manhã, 18/12/1955	186
Figura 43: Programa do Grupo Divulgação (<i>Calígula</i>)	188
Figura 44: Programa de O Tablado (<i>Sonho de uma noite de verão</i>)	189
Figura 45: Notas de Maria da Saudade (<i>Sonho de uma noite de verão</i>)	190
Figura 46: Correio da Manhã, 16/02/1952	192
Figura 47: Correio da Manhã, 12/01/1957	193
Figura 48: Agradecimento de Saudade para Eduardo Lourenço	196
Figura 49: Poema de Saudade a Eduardo Lourenço	196
Figura 50: Correspondência de Saudade a Eduardo Lourenço	197
Figura 51: Dedicatória de Saudade ao MAMM	199
Figura 52: Capa da Revista <i>Árvore</i> (1952)	204
Figura 53: Sumário da Revista <i>Árvore</i> (1952)	205
Figura 54: “Ofélia” e “Fedra”, Revista <i>Árvore</i> (1952)	206
Figura 55: “A mulher de Loth”, Revista <i>Árvore</i> (1952)	207
Figura 56: MILLAIS, John Everett, <i>Ofélia</i>	211
Figura 57: <i>Minoan Bull-leaper</i>	236
Figura 58: George Frederic Watts, <i>The Minotau</i>	251

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 BERENICES: AS CONTRADIÇÕES DO SAGRADO	28
2.1 Um código intertextual.....	29
2.2 Poe e Ismael: a gênese de Berenice.....	37
2.3 Murilo Mendes: uma teia dialógica em torno de Berenice	44
2.3.1 Messianismo artístico.....	44
2.3.2 Entre estética e mística.....	56
2.3.3 Entre gênese e Apocalipse	65
2.3.4 Entre ídolo e Igreja.....	69
2.3.5 Entre punhal e bálsamo	77
2.3.6 Entre simbiose e bipartição	79
2.3.7 Entre sujeito e cosmo	87
2.4 Religando os fios.....	89
3 AS TRAMAS DA METALINGUAGEM	94
3.1 O período carioca	95
3.2 O primeiro período no Rio de Janeiro: Ismael Nery	103
3.3 O segundo período no Rio de Janeiro: emigrados e refugiados.....	115
3.3.1 Vieira da Silva.....	115
3.3.2 Arpad Szenes.....	147
3.4 Outros casos	171
4 MITO: LEITURA E REESCRITURA.....	175
4.1 O período europeu: Maria da Saudade.....	176
4.2 A poesia de Maria da Saudade: mitos e variações	202
4.4 Maria da Saudade em diálogo	226
5 CONCLUSÃO.....	254
6 ANEXOS	264
6.1 Parábola da mulher de Loth	264
6.2 Prefácio de Racine, <i>Phedra</i>	269
6.3 La casa de Asterión	271
6.4 A poesia será feita por todos....	273
7 REFERÊNCIAS	276

1 INTRODUÇÃO

Duas vozes são o mínimo da vida, o mínimo da existência.
M. Bakhtin

*A novidade, novidade do material e
do procedimento, é indispensável para toda obra poética.*
Vladimir Maiakóvski

*E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...*
Alberto Caeiro

O primeiro título desta tese era *Poetas e artistas*, que saía de poema de Fernando Pessoa. Título polissêmico, dialetizador de dois tipos de artista, era resumo elíptico da novidade do nosso *corpus*, formado essencialmente de poetas (Murilo Mendes, Ismael Nery e Maria da Saudade Cortesão) e pintores (Ismael Nery, Vieira da Silva e Arpad Szenes). As sugestões recebidas no processo de qualificação conduziram à mudança que se apresenta, com evidente continuidade do objeto de estudo e da obra de Murilo Mendes como mediação.

O leitor atento perceberá que a organização de nossas reflexões é, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica. Embora não sistematizada, há certa sequência cronológica em tudo o que propusemos, e é essa possibilidade de sequência que permite a distinção de três momentos na obra poética de Murilo Mendes: o jovem juizforano, o poeta integrado ao Rio de Janeiro e o artista e crítico de arte na Europa. Por outro lado, há proposta temática orientada com objetividade e clareza: o sagrado, a arte e o mito.

O eixo temporal, embora não seja o cerne dos capítulos, tem o préstimo de coordenar as ideias. Contempla o primeiro Murilo, cujas influências são fornecidas por ele mesmo em *A idade do serrote*: visão do cometa Halley, audiência à apresentação de Nijinski, religião herdada do pai e do padre Júlio Maria, introdução à literatura

apreendida graças a Belmiro Braga e outras informações de cunho biográfico. Aborda também o segundo Murilo, o poeta morador da capital brasileira nos anos 20 e 30, amigo fiel de Ismael Nery, adepto do Essencialismo e do Surrealismo, contraditório e inquieto, em busca de projeção nacional. Desdobra-o nos anos 40, identificando internacionalização paulatina no contato com refugiados europeus da Segunda Grande Guerra no Rio. Por fim, chega ao último, o poeta reconhecido na Itália, casado com a portuguesa Maria da Saudade e que incorpora à sua obra herança cultural europeia, especialmente ibérica, modificando a relação espaço-temporal de suas criações e discorrendo em prosa sobre pessoas e lugares.

O eixo temático, este sim, é ordenador dos capítulos e concentra as principais novidades trazidas por nossa tese, antes de tudo, exercício de Literatura Comparada. Nesse viés, destaca um poeta que se quis multifacetado e, por meio de relacionamentos, incorporou à literatura dialogismos vários, provocando a arte de seus pares e eleitos e incorporando-os à própria escrita polifônica. Nossa principal hipótese, então, é que o texto de Murilo é naturalmente interdiscursivo e intertextual e tais conceitos precisam ser cada vez mais agregados aos estudos da obra deste autor. Porém, antes de explanarmos sobre as hipóteses específicas de cada capítulo, teceremos considerações acerca dos conceitos teóricos gerais que as embasaram.

As discussões sobre cópia, influência e originalidade não são recentes e remontam a Platão e Aristóteles, Horácio e Plutarco, percorrendo, com certa relevância e regularidade, as concepções de arte, seja na “Querela dos Antigos e dos Modernos”¹ no século XVII, seja nas diferenciações entre interdiscursividade e intertextualidade, conceitos relativamente novos, formulados nas últimas décadas do século XX.

¹ Controvérsia surgida na Academia Francesa no final do século XVII. O embate entre Nicolas Boileau e Charles Perrault pautou-se na imitação dos clássicos e na inovação trazida pelos modernos.

No Brasil, a primeira leitura de Bakhtin foi intermediada pela de Julia Kristeva no prefácio de *La Poétique de Dostoïevski*, publicado em Paris em 1970. Contudo, três anos antes, em *Critique*, ela cunhara o termo *intertextualidade*, definido por interação textual ou contato entre textos de naturezas distintas². No artigo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”³, Kristeva explica que as palavras são constantemente cruzadas e leem outras. A partir daí, amplia tal constatação para os textos que, de alguma maneira, absorvem aqueles que os antecederam: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.”⁴.

Nesse aspecto, sua teoria se alicerça na ideia de escritura como absorção e réplica⁵ e permite que se possam considerar diferentes códigos que a estrutura textual transforma através da recriação. Além disso, o texto literário pôde também ser reconhecido como processamento e combinação de fontes precedentes diversas, em constante dinamismo. Em 1974, Kristeva elaborou a *Semanálise*, proposta teórica de ciência do texto.

Contudo, sua definição foi derivada do *interdiscurso* ou *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, crítico que altera o conceito monológico dos formalistas e propõe a polifonia dos enunciados, ou seja, para ele, componentes linguísticos, literários e culturais, garantem às obras a propriedade de recuperar outros discursos, de forma explícita ou

² Fiorin explica que a tradução brasileira de Bakhtin, a princípio, feita a partir da tradução francesa (que Kristeva prefaciou, introduzindo o crítico russo na França), está impregnada de ressonâncias da obra dela. Daí a tendência brasileira a considerar *interdiscursividade* e *intertextualidade* como o mesmo fenômeno. (FORIN, 2006, p. 162). A crítica do livro de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, recebeu parecer severo, inicialmente de Boris Schnaiderman.

³ O artigo integrou *Recherches pour une Sémanalyse*, traduzido no Brasil por Lúcia Helena F. Ferraz como *Introdução a uma Semanálise*.

⁴ KRISTEVA, 1969, p. 84-85.

⁵ Paulo Bezerra, no prefácio da quarta edição de *Problemas da poética de Dostoïevski* aponta vários problemas na leitura de Kristeva, principalmente: reducionismo linguístico na livre associação entre Bakhtin e Saussure, confusão entre a “palavra” (conceito-chave do dialogismo) e o “texto” e enquadramento de Bakhtin no estruturalismo.

não. Seus estudos partiram da obra de Dostoievski (considerada polifônica), em contraponto à de Tolstoi (tida como monológica). *Problemas da poética de Dostoievski* introduz a ideia de que todo discurso dialoga com outros e toda palavra é cercada de outras. Assim, “o fundamento do processo dialógico é a interação entre as vozes que povoam a obra literária”⁶ e o texto deve ser sempre situado na história e na sociedade. Já a intertextualidade é relação discursiva materializada em textos e pressupõe uma interdiscursividade.

Como se percebe, foi a partir dos estudos bakhtinianos que Júlia Kristeva direcionou⁷ o universo do *dialogismo* e deslocou a tônica da teoria literária para a produtividade do texto⁸. Apesar das polêmicas que envolvem a conceituação de Kristeva, não se pode negar suas contribuições aos estudos de Literatura Comparada. Todavia, alguns teóricos atribuem a Roland Barthes a formalização de tal noção ao reconhecer que todo texto é intertextual e dialógico⁹, uma vez que está inevitavelmente circunscrito em alguma cultura.

Em “S/Z”, texto de 1970, resultado dos seminários realizados pelo crítico entre 1967 e 1969, Barthes publica não apenas uma análise detalhada da novela balzaquiana *Sarrasine*, mas a possibilidade de se compreender a pluralidade de qualquer

⁶ BEZERRA, 2013, p. 18.

⁷ Nossa leitura não considera que *intertextualidade* seja sinônimo ou adaptação de *dialogismo* ou *interdiscursividade*. Compreendemos que são conceitos teóricos distintos, sendo o primeiro derivado dos outros: “No Brasil, essa ‘adaptação’ vem contribuindo para a deformação do pensamento bakhtiniano em escala temível. Citemos ao menos um exemplo. No livro *Intertextualidades* (Belo Horizonte: Lê, 1995), de G. Paulino, I. Walty e M. Z. Curry, lemos: ‘a intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin’ (p. 21). E as autoras citam minha tradução de PPD [*Problemas da poética de Dostoiévski*] como fonte bibliográfica. Em que página do livro aparece o termo ‘intertextualidade’, caríssimas caras-pálidas, que eu, o tradutor, nunca o encontrei?” (BEZERRA, 2013, p. 20-21).

⁸ “A palavra *intertextualidade* foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu graças à obra de Júlia Kristeva. Obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como *dialogismo* alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária.” (FIORIN, 2006, p. 161).

⁹ BARTHES, 2002.

texto. Ele mostra que Kristeva trouxe novo entendimento do texto, com a perspectiva de diferentes enunciados sincrônicos. Por ele, ampliam-se também as definições de Saussure, englobando não apenas o signo, mas o sujeito, o outro e o contexto e compreendendo o texto como espaço polissêmico que dá significância à língua. Nesse sentido, valoriza a partilha do conhecimento por acreditar que a obra literária é pertencente a espécie de circularidade que permitiria sua reinterpretação constante¹⁰. Argumentando que todo texto, em níveis variáveis, remete a outro texto, Barthes traz à cena o cruzamento de expressões de diferentes épocas e naturezas artísticas.

No contexto mais recente, Gérard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, amplia ainda mais a discussão. O autor parte da significação denotativa de palimpsesto: pergaminho cuja primeira inscrição é apagada para dar lugar a outra, sendo que é possível ainda ler a primeira, mesmo estando sobposta. A seguir, atribui-lhe sentido figurado, considerando que todo texto, por transformação ou imitação, lê outros. Apesar de denominar *transtextual* o fenômeno¹¹, Genette consolida os estudos intertextuais através da ideia efetiva de um texto em outro texto, sistematizando, inclusive, formas de manifestação do intertexto, tais como citação, plágio, alusão, paratextualidade (prefácio, epígrafe), tradução, metatextualidade, entre outras.

Sendo assim, *intertextualidade* e *interdiscursividade* são descritivos indispensáveis à literatura comparada, especialmente àquela que deseja investigar e problematizar relações entre textos. Intertextual é tipo de interdiscursividade ou transformação de textos anteriores por meio de apropriação criativa e mudança de

¹⁰ Em “A biblioteca de Babel”, Jorge Luís Borges incorpora essa noção de circularidade do conhecimento ao apresentar uma interminável biblioteca (ou universo) que, percorrida por um eterno viajante, ofereceria a repetição dos mesmos volumes na mesma desordem. (BORGES, 1995, p. 89-100.)

¹¹ O próprio autor reconhece que é apenas um nome na circulação de textos que origina a literatura. (GENETTE, 1982).

status. Portanto, é processo complexo que ultrapassa a prática de citação ou simples referência, evidentemente diferenciando-se do plágio.

Na comparação de textos literários e de obras plásticas, utilizamos conceitos relevantes na apreciação da obra muriliana: a descrição poética de telas (*ekphrasis*) que dá nascimento a boa parte da primeira produção do poeta e, sobretudo, o estudo dos diferentes encaixes nas telas, não só em Ismael como em Vieira da Silva. *Ekphrasis* é expediente retórico através do ato imaginativo de descrever e refletir sobre pintura ou escultura, ou seja, uma descrição ampliada ou expandida do seu significado primeiro. O termo foi primeiro apresentado pelo sofista grego Aphthonius de Antioquia, em *Progymnasmata*, voltado à Grécia antiga e ao Império Romano. No entanto, a *poesia de ekphrasis*, recorrente na literatura ocidental, tem início na *Ilíada*, quando se descreve o Escudo de Aquiles¹², expediente que origina extensa tradição.

A definição moderna de Barbara Cassin destaca algo que nos parece fundamental na percepção de que Murilo realizou *ekphrasis* superficiais. A *ekphrasis* como descrição de um objeto fictício só existe pela e na literatura:

L'*ekphrasis* (sur *phrazô*, faire comprendre, expliquer, et *ek*, jusqu'au bout) est une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les *descriptions*, minutieuses et complètes, qu'on donne des *oeuvres d'art*.

La première, et sans doute la plus célèbre, *ekphrasis* connue est celle qu'Homère donne, à la fin du chant XVIII de l'*Illiade*, du bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos. L'arme a été fabriquée à la demande de Thétis, non pour permettre à son fils de résister à la mort, mais pour que « tous soient émerveillés » (466 *sq.*) quand le destin l'atteindra. C'est une œuvre cosmopolitique, où sont représentés, non seulement Terre, Ciel, Mer, bordés par le fleuve Océan, mais deux cités dans le détail de leur vie, l'une en paix et l'autre en guerre. Le poète aveugle produit la première synthèse du monde des mortels, prouvant ainsi pour la première fois que la poésie est plus philosophique que *l'histoire*.

Non seulement cette *ekphrasis* première est la description d'un objet fictif, mais elle est suivie dans le temps d'une seconde *ekphrasis*, dont le modèle est cette fois, comme pour un *remake*, la première *ekphrasis* elle-même : il s'agit du bouclier d'Héraclès, attribué à Hésiode. Ce palimpseste ne se conforme donc pas à un phénomène, un bouclier réel, ni, en deçà, à la nature même et aux cités, mais seulement à un *logos*. [...]

¹² Livro XVIII, versos 478-608.

L'*ekphrasis* se situe ainsi au plus loin de la *métaphore*, dont tout l'art, conformément à la doctrine de l'*ut pictura poesis*, consiste à mettre les choses « sous les yeux », pour en produire ainsi une nouvelle et originale connaissance [...] Il ne s'agit plus en effet dans l'*ekphrasis* d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux — peindre l'objet comme en un tableau —, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique - peindre la peinture. Imiter l'*imitation*, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature.¹³

Por outro lado, encaixe (*mise en abyme*), termo que constantemente aparecerá nesta tese, traz outra definição. *Mise en abyme* se relaciona à construção de narrativas, mas também pode ocorrer em imagens já que problematiza de diferentes maneiras a obra maior que a contém, exigindo a participação do receptor para a sua compreensão. Trata-se de processo de composição antigo¹⁴, tal qual a *ekphrasis*, mas cujos modelos de descrição, assim como os da intertextualidade, são relativamente recentes. Emprestado da heráldica, foi usado pela primeira vez por André Gide no romance *Les faux monnayeurs* (1925). Porém, Lucien Dällenbach, em *Le récit spéculaire* (1977), foi quem o definiu como todo e qualquer espelho interno refletindo o conjunto maior por reduplicação simples ou especial. O crítico considerou a possibilidade de três tipos de encaixes: a) do enunciado; b) da enunciação e c) do código. O seu modelo pode ser aplicado tanto em obras textuais quanto em visuais.

Segundo o autor, *mise en abyme* do enunciado repete internamente a ação principal, podendo se operar por analogia e contraste, particularização ou generalização, prospecção (procurar e revelar o que está oculto), retrospectiva (procurar e revelar o que está no passado) e retroprospecção (procurar e revelar o que está oculto no passado). Num texto, esse tipo de encaixe pode aparecer por meio de narrativas outras (cartas, manuscritos descobertos, memórias etc.); numa tela ou gravura, esse tipo *mise en abyme*

¹³CASSIN, Barbara. *L'ekphrasis: du mot au mot*, in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil, Dictionnaires le Robert, 2004.

¹⁴ Por exemplo, está presente em Homero, nos textos de *As mil e uma noites* e até em *Os Lusíadas*.

aparecerá através de uma outra cena vista através de um espelho, uma porta ou uma janela, ou num quadro pendurado à parede.

O encaixe da enunciação põe em cena o agente e o processo de produção da obra, podendo funcionar pela presentificação do produtor ou do receptor, ao por em evidência a produção ou a recepção da obra como tais, ao revelar a manifestação que condiciona (ou condicionou) esta produção/recepção: ainda uma vez esse tipo de encaixe aparece no teatro dentro do teatro (como *Hamlet*, por exemplo), no romance dentro do romance (escrito ou lido por um leitor), nos jogos de códigos tão frequentes em Borges ou Proust; nas telas dentro de telas, etc. Por fim, haverá encaixe de código quando houver em jogo dois ou mais códigos.

Isso posto, voltemos ao eixo temático, outro fio que atravessa nossos três capítulos.

A poética de Murilo Mendes é plena de ecos que ressoam outros enunciados e menções a vários artistas e intelectuais de diferentes épocas. Por isso, os conceitos apresentados são fundamentais para sua plena compreensão. A contribuição dos críticos permitiu que fosse possível identificar temas recorrentes bem como aspectos do seu estilo, verdadeira compilação de predileções¹⁵. Entretanto, identificações mais precisas de intertextualidade, que nos parecem pontos substanciais, ainda carecem de investigação.

A principal motivação do discurso referente e autorreferente de Murilo é admiração canônica e amizade, todavia, é possível perceber mais estímulos não excludentes, tais como desejo de revelar influências, promoção de si mesmo e de outros

¹⁵ Terezinha Maria Scher Pereira (UFJF) alarga o termo “coleccionador” e levanta a hipótese de que colecionava “amigos como estratégia de sobrevivência num mundo em crise.” Sendo assim, considera que o “procedimento é estruturante em sua obra literária”, proposta que denomina “philia” a partir de Hanna Arendt. (PEREIRA, 2002).

perante público e crítica e / ou afinidade com pares. De fato, ele seleciona precursores¹⁶ que surgem em alusões indiretas e diretas, ou seja, ora habitam subterraneamente sua escrita ora emergem em referências explícitas¹⁷. Observar esses eleitos é encontrar certo itinerário de leitura, fundador e refundador de imagens¹⁸.

Convergência, repleto de “murilogramas” e “grafitos”¹⁹, *Retratos-Relâmpago* e *A invenção do finito* são exemplos de experiências artísticas voltadas a este fim, pois apontam certas similitudes intelectuais em menções objetivas. Em comum, nas três obras há apurada medida poética na seleção ou escolha de pares que passam a tematizar intertextos, *mise en abyme* ou *ekphrasis*. Entretanto, citações e referências indiretas percorrem toda a poética de Murilo desde as primeiras publicações²⁰.

Por outro lado, paralelos à eleição ou concomitantes a ela, há referências diversas. No que diz respeito a artistas nacionais, destacamos seus textos dirigidos a influentes vanguardistas com mercês cruzadas. Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Haroldo de Campos²¹, por exemplo, escreveram resenhas apreciativas às publicações do

¹⁶ Jorge Luís Borges analisa a relação de Kafka com autores que o influenciaram, evidenciando caráter eletivo: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”. (BORGES, 2005).

¹⁷ Murilo destaca em Borges aquilo que também praticou, o ressignificar de outros textos: “A memória dos textos lidos, assimilados e transformados por Borges produz textos de Borges que morrerão com a morte do mundo, esvaziados de Borges” (MENDES, 1995, p. 1220)

¹⁸ Publicações como o livro *Num reino à beira do rio*, de Alexei Bueno e Rachel Jardim, contribuem para inferências sobre Murilo Mendes leitor. A obra revela predileções do poeta com dezoito anos, voltadas para autores do século XIX, como Álvares de Azevedo, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, além de outros nomes menores e cinco portugueses. Em linhas gerais, revela intimidade com o cânone e, concomitantemente, abertura para o estrangeiro, o popular e o anônimo.

¹⁹ “Murilograma” é neologismo que une o nome do poeta a elemento pospositivo de origem grega a fim de batizar criações consideradas espécie de registro ou tratado acerca de alguém ou algo. O termo “grafito” desloca para o papel inscrições, normalmente encontradas em paredes (grafitos verbais), atribuindo espontaneidade e irreverência a textos voltados a espaços e pessoas.

²⁰ Os versos “Consciências corando ao sol nos bancos / bebês arquivados em carrinhos alemães / esperam pacientemente o dia em que poderão ler o Guarani”, integrantes da obra *Poemas* (1925-1929), já apresentam exemplo de intertextualidade na citação da obra de José de Alencar.

²¹ Alguns dos principais textos críticos dos autores citados constam da edição da obra completa organizada por Luciana Stegagno Picchio para Nova Aguilar (1995): “A poesia em pânico”, de Mário de

poeta. Igualmente foram elogiados por ele, em via de mão dupla que, antes de tudo, fortalecia imagens perante público e crítica, ao mesmo tempo em que transmitia afinidades em relação a propostas artísticas de dado momento.

Já no período italiano o exercício volta-se a europeus, tendo Ruggero Jacobbi e Giuseppe Ungaretti como amostras reveladoras. Ambos, apesar de serem italianos, viveram parte da vida no Brasil. Além disso, é possível que Murilo tenha se integrado melhor nos meios artísticos de Roma do que propriamente nos literários. De um modo ou de outro, o campo deveria ainda ser assunto de pesquisa mais alargada.

Ungaretti traduziu diversos poemas de Murilo para o italiano, prefaciou publicações e facilitou seu trânsito no meio acadêmico e editorial²² italiano. Tais ações concorrem com textos de Murilo voltados a Ungaretti, reveladores de admiração e, por que não, gratidão²³. Ele também empenha esforços para divulgar a poesia do italiano em meio aos críticos brasileiros, o que é possível perceber através da correspondência de Murilo a Antonio Candido²⁴, a quem solicita inclusão do poeta italiano em estudos nacionais²⁵.

Como crítico de arte, viés relevante de seu apreço ativo, resenha obras e exposições, apresentando ou favorecendo amigos com os mesmos fins. A atividade, iniciada ainda no Brasil na década de 40, torna-se recorrente nas décadas seguintes²⁶,

Andrade, “Apresentação de Murilo Mendes”, de Manuel Bandeira, e “Murilo e o mundo substantivo”, de Haroldo de Campos.

²² Ungaretti foi incluído, junto com Murilo Mendes, entre os cem melhores poetas italianos do século XX.

²³ “Murilograma a Ungaretti” (MENDES, 1995, p. 698-699) e “Ungaretti” (MENDES, 1995, p. 1532).

²⁴ A correspondência de Murilo Mendes para Antonio Candido faz parte do acervo do MAMM e foi consultada para este estudo entre fevereiro e março de 2016.

²⁵ Ungaretti já era conhecido no Brasil pela docência no ensino superior exercida em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial.

²⁶ Destaca-se nesta atuação a conferência na Sorbonne sobre Jorge de Lima, em 1953, e apresentações de catálogos, como o de Magnelli, em 1963.

contribuindo para a construção da imagem de Murilo como crítico de arte na Itália. Nesse sentido, a afluência de textos intertextuais e *ekphrasis* na prosa impressiona, contudo ocorre desde os primeiros livros.

Partindo das intertextualidades, das relações pessoais de Murilo Mendes e da constatação de que amizades podem criar diálogos produtivos, esta tese se concentra na articulação de várias nuances do texto muriliano com a variedade temática presente na obra de cinco artistas com os quais ele conviveu e cujas obras receberam concomitantemente sua influência e o influenciaram: Ismael Nery e Adalgisa Nery; Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes; Maria da Saudade Cortesão e o seu clã familiar onde se inclui Agostinho da Silva. Assim, o corpus deste estudo, distribuído em três capítulos, procura construir, nas possibilidades de comparação de textos e telas, três grandes questões que acreditamos fundamentais na literatura muriliana: as contradições do sagrado, a trama metalinguística em suas diferentes vertentes e a reescrita do mito.

O primeiro capítulo volta-se à perspectiva do sagrado, muitas vezes na abordagem do embate entre sacro e profano, a partir dos signos que o envolvem em experiências estéticas transcendentais, mas sem o dissociar do mundo real. Conforme Mircea Eliade, “El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en el mundo real y eficiente no en la ilusión.”²⁷.

Norteando-nos pela conhecida relação entre Murilo e Ismael Nery, percorremos, na verdade um triângulo que incorpora a mulher do pintor, Adalgisa Nery, e que tem, no cerne, o nome feminino Berenice. Ana Arruda Callado²⁸, na biografia que escreveu

²⁷ ELIADE, 1992, p. 31.

²⁸ CALLADO, 1999.

sobre Adalgisa Nery, reconheceu a repetição do nome nas obras dos três artistas. De fato, Berenice dá nome a uma tela de Ismael, é a musa de Murilo em *A poesia em pânico* e narradora de *A imaginária*, romance de Adalgisa. Uma hipótese superficial e de caráter biográfico nos levaria a supor simples triângulo afetivo, o que facilmente pode ser comprovado por correspondências de Murilo para Adalgisa²⁹ e pelo relato de Emmanuel Nery³⁰ sobre a paixão recolhida de Murilo por sua mãe após a morte de Ismael.

Entretanto, nossa pesquisa mostra que Berenice retoma fontes anteriores da literatura francesa e norteamericana, configurando-se, antes de tudo, um jogo artístico que convida o leitor à investigação de influências, intercâmbios e interferências ocultas pelo antropônimo feminino escolhido pelos três. É, na verdade, o primeiro grande exercício de referência cruzada em Murilo. Como veremos, envolta no tema do sagrado, Berenice deu vazão a concepções essencialistas e a outras mais e permitiu diversos dialogismos e intertextualidades.

O segundo capítulo, dando continuidade às reflexões, mostrará que esse cruzamento de referências permanecerá na obra de Murilo, amadurecendo sensivelmente nos anos seguintes. Porém, a abordagem temática é modificada, agora se voltando à própria arte e trazendo à cena metalinguagem. Desse modo, revitaliza o adágio horaciano *Ut pictura poesis*, presente na *Epistolae ad Pisones*, e permanente na história da arte e na iconologia. Num caminho próximo, Plutarco cita o aforismo que atribui a Simônides de Ceos: “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala.”³¹

²⁹ A correspondência, depois de analisada por Ana Arruda Callado, foi doada à Casa Rui Barbosa.

³⁰ NERY, 1996.

³¹ apud LESSING, 2011.

Assim, articulamos poetas e pintores, mantendo como centro irradiador Murilo Mendes. Desse modo, a reflexão se baseia em imagens literárias e pictóricas de traços estilísticos e processos de composição comuns em Murilo Mendes e a Ismael. Posteriormente, identificará a influência do clã Cortesão, bem como semelhante cruzamento entre Vieira da Silva e Arpad Szenes, procurando mostrar que pintores encontram na poesia inspiração para sua criação, assim como poetas vislumbram na estética visual o motivo para reflexões sobre a arte e o seu fazer poético.

Os estudos fundamentais são organizados a partir da leitura iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky, cujas obras são conhecidas. As mais significativas para nossas análises foram *Significado nas artes visuais* e *Idea: a evolução do conceito de belo*. Porém, Panofsky está no centro de estudos de arte contemporâneos, dando origem a inúmeros seguidores e continuadores que também sustentaram nossas análises: Daniel Arasse³², Hubert Damish³³, entre outros e, no Brasil, aos trabalhos da prof^a Lilian Pestre de Almeida.³⁴

Percorrendo análises de poemas e de telas, procuramos mostrar, entre outras coisas, a influência que refugiados da Segunda Guerra Mundial, em especial pintores, exerceram sobre a obra de Murilo, alterando-lhe temas, formas e linguagens. Buscamos, ainda, as fontes de Vieira da Silva ao pintar *Harpa-Sofá*, guache admirado por Murilo e inspirador de curiosa *ekphrasis* que é, ao mesmo tempo, descrição da imagem e pista

³² ARASSE, *Le sujet dans le tableau* (1997), *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1996), *On n'y voit rien* (2000) e *Histoires de peintres* (2004).

³³ DAMISH, *L'Origine de la perspective* (1993).

³⁴ ALMEIDA, “Fênetres et miroirs, tableaux et tapisseries. Pour l'étude de la mise en abyme chez Vélazquez” (1987), “A História no teatro barroco do mundo” (2002), “A *Lusitania liberata* ou a Restauração Portuguesa em imagens: análise iconológica do conjunta das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo” (2011), “*Emerentia 1713*, de Corinna Bille: récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes” (2011), “Regards croisés sur la poétique de deux créateurs caribéens: Aimé Césaire et Wifredo Lam” (2011) e “Trois pommes et un tryptique ou Le détournement du sens dans des *vanités* contemporaines” (2014).

secreta para decifrá-la. Além disso, aproximamos a obra de Murilo e a de Arpad Szenes, identificando diversos dialogismos e coincidências.

Por fim, o terceiro capítulo, calcado inicialmente na comparação da obra poética de Maria da Saudade Cortesão Mendes com a de Murilo Mendes, pretende centrar suas reflexões na reescrita literária do mito. Entendemos por mito uma história pela qual uma cultura explica ou compreende um dado aspecto da realidade ou da natureza. Todavia, se os mitos primitivos se debruçavam sobre a vida e a morte, os homens e os deuses ou o bem e o mal, as releituras versam sobre realidades diferentes e até mesmo existenciais. Se considerarmos os mitos gregos, que inspiraram e ainda inspiram poesia, épica, tragédia e comédia, verificaremos, como aponta Eliade, que “representam o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa. Nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural.”³⁵.

Segundo Barthes, o mito é “um sistema de comunicação, é uma mensagem”³⁶, ou seja, uma cadeia de conceitos relacionados que reflete a forma de dada cultura. Mas o autor defende que a função essencial do mito moderno é a de naturalizar a história, isto é, retirar-lhe os contornos históricos e mostrá-la como natural. Além disso, outra característica seria seu dinamismo. Os mitos mudam, transformam-se, evoluem (alguns rapidamente) para responderem a necessidades e valores em mudança da cultura.

Já para Lévi-Strauss³⁷, que baseia sua teoria no pensamento de Saussure e nas teorias de Freud, o mito consiste numa história que é uma transformação local e específica de uma estrutura profunda de conceitos binariamente opostos, que são importantes para a cultura no seio da qual o mito circula. Assim, os mais importantes funcionam, segundo este autor, como redutores da ansiedade, na medida em que lidam

³⁵ ELIADE, 1972, p. 138.

³⁶ BARTHES, 1987, p. 131.

³⁷ LÉVI-STRAUSS, 1978.

com as contradições inerentes a qualquer estrutura de oposições binárias e, embora não as resolvam, providenciam uma forma imaginativa de lidarmos com elas, evitando que se tornem demasiado perturbadoras.

Os dois autores leem o mito segundo perspectivas muito diferentes. Sem reduzir suas ideias, podemos sintetizar suas principais diferenças. Em Barthes, mito é cadeia de conceitos associados, vista do ponto de vista sintagmático e com função sociológica, uma vez que se relaciona com classes sociais. Já em Lévi-Strauss, é analisado do ponto de vista paradigmático e compreendido como transformação local e específica de uma estrutura profunda de conceitos binariamente opostos. Além disso, sua função é diminuir a ansiedade coletiva, pois põe em cena tradições ancestrais.

Se nas sociedades primitivas o mito desempenhava uma função essencial, nas sociedades atuais isso continua se realizando. É justamente essa releitura contemporânea – tão frequente em obras de Pasolini ou Borges para só adiantar dois exemplos - que nos interessa no último capítulo: ressignificação, carnavalização³⁸ e atualização realizados por Saudade e Murilo Mendes.

Evidentemente, tal leitura surgiu de perspectiva biográfica fundamentada nos laços afetivos do casal. Contudo, o estudo da poesia de Saudade revelou-se surpreendente. Sua poética é complexa, plena de referências multiplicadoras e exige do leitor alguma formação prévia. Trata-se de poeta culta que lança mão de muitos saberes e que não se descuida da formalidade linguística. Entretanto, por todos esses anos, foi quase sempre referenciada tão somente como a mulher elegante e discreta do poeta. E, em alguns casos, até “formada culturalmente” graças ao marido, o que nos parece uma inversão.

³⁸ BAKHTIN, 1999.

Nossas observações se fortaleceram após identificação de considerações de dois críticos. Alceu Amoroso Lima, em depoimento que integrou o livro de Laís Correa de Araújo em 1972, afirma que Saudade era “grande poeta”³⁹. De modo semelhante, José Guilherme Merquior, no prefácio de *Murilo Mendes: obra completa e prosa*, destaca a “escassa, porém alta poesia de Maria da Saudade Cortesão Mendes”⁴⁰. Assim, este capítulo, pioneiro na crítica à literatura de Saudade, em articulação temática com a poesia de Murilo, tem o intuito de alçá-la à condição que lhe deve ser atribuída: poeta de valor. Além disso, pretende verificar como a reescrita do mito, nos eixos sintagmático e paradigmáticos, se apresenta na poesia do casal, em exercício de Literatura Comparada.

Considerando que há inacabamento funcional do conhecimento⁴¹ e que estudos que se sucedem ampliam campos de pesquisa, experimentam novas formas de abordagem, renovam os objetos e promovem outras reflexões, cada nova contribuição agrega valores e conduz a crítica constantemente a revisão necessária e aprofundamento teórico imprescindível. Nesta perspectiva se inclui esta tese, que faz alusões a estudos já construídos em torno de Murilo Mendes, mas busca contribuir para sua ampliação na medida em que agrega conceitos que abarcam não só produção poética e pictórica, mas também a Bíblia, significativo legado do Ocidente judaico-cristão e texto fundamental para a compreensão de Mendes, esquecido em muitos ensaios críticos.

³⁹ ARAUJO, 1972, p. 191

⁴⁰ MERQUIOR, 1995, p. 16

⁴¹ “Um método excelente acaba por perder a sua fecundidade se não renova o seu objeto.” (BACHELARD, 1968, p. 17)

2 BERENICES: AS CONTRADIÇÕES DO SAGRADO

Mais où sont les neiges d'antan?
François Villon, "Ballade des dames du temps jadis"

2.1 Um código intertextual

*O poeta confabula com Ismael sobre o princípio,
o meio e o fim.*

*O poeta encontra a Musa Berenice e
inaugura o estado de febre permanente.*

Murilo Mendes⁴²

Clotilde, Cristina, Dulce, Marte, Eleonora ou Maria⁴³ são antropônimos que, vez por outra, Murilo Mendes usou para evocar a figura feminina na poesia de diferentes períodos. Entretanto, do fim da década de 30, *A poesia em pânico* traz exclusivamente uma musa: Berenice. Com significado de “portadora de vitória” e identificado em rainhas do Egito e princesas da Judeia⁴⁴, o nome é título de duas obras ascendentes: a tragédia (ou elegia dramática) do clássico francês Racine⁴⁵ (1670) e o conto fantástico de Edgar Allan Poe (1835).

Herdeiros desse legado literário voltado a Berenice, os poemas de *A poesia em pânico* apresentam flutuação semântica em curiosas associações. Incorporada a imagens apocalípticas, bem como à ideia de duplo, a musa também é metáfora celeste e síntese do amor na forma dos quatro elementos ou quinta essência⁴⁶. Ou seja, em construções tipicamente surrealistas e dialéticas, é associada a elementos que estariam presentes em

⁴² MENDES, 1995, p. 766.

⁴³ Na década de 40, a musa Maria foi naturalmente associada a Maria da Saudade Cortesão, que passaria a sintetizar “todas as Berenice, Clotilde, Roxelaine, Armilavda, Altair... a musa, enfim” (ARAÚJO, 1972, p. 14)

⁴⁴ O nome tem origem no grego *Berenike*, forma macedônia de *Pherenike*, composto pela união dos elementos *phéro*, que significa “trazer” e *níke*, que quer dizer “vitória” e significa “portadora da vitória”.

⁴⁵ Murilo cita Racine em *Poliedro* (MENDES, 1995, p. 1047).

⁴⁶ O interesse de Mendes pela teoria dos quatro elementos pode ser percebido, entre outras coisas, no título da poética de 1935: *Os quatro elementos*.

toda a poética muriliana: princípio e fim, matéria e energia, micro e macrocosmo, cometa Halley⁴⁷, triunfo jamais alcançado e bricolagem de diversas intertextualidades.

O livro *A poesia em pânico*, por sua vez, considerado um dos “mais surrealistas da poesia brasileira”⁴⁸, especialmente pela técnica de composição paralela à abstração mística⁴⁹, agrega elementos vanguardistas, mas não se descuidada da tradição, em consonância com o que Merquior denomina “fé surrealista”⁵⁰ em Murilo Mendes.

Como um dos mais importantes movimentos artísticos do período entre guerras, o Surrealismo privilegiou “automatismo psíquico puro pelo qual se pretendia exprimir, verbalmente ou por escrito ou por outra maneira qualquer, o funcionamento real da mente”⁵¹. Através de experimentações, foi desperto, combatente, inesgotável e provocador, concedendo impulso rebelde à força subversiva.

No livro, Mendes reveste esta vanguarda de sacralidade⁵², transformando seu cristianismo em atitude poética e filosófica sintetizada em dois adjetivos⁵³: “agônico”, pelo inconformismo com a carência de poesia na civilização, e “sacrílego” pelo questionamento da Criação. Merquior ainda identifica os três pilares dessa sacralidade: “sentido plástico de finitude”, “ideia heroica” de Cristo humano mais que divino e

⁴⁷ “Ah, quem me dera ir na vertigem da mulher-cometa” (MENDES, 1995, p. 289).

⁴⁸ TELES, 1991, p. 52.

⁴⁹ “O surrealismo, tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística” (MENDES, 1995, p. 822).

⁵⁰ MERQUIOR, 1994, p. 13

⁵¹ *Manifests du Surréalisme*, 1985.

⁵² “Abrazei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.” (MENDES, 1995, p. 1238.).

⁵³ MERQUIOR, 1995, p. 14-15.

“dupla concepção de poesia” (sofrimento coletivo/individual e agente messiânico de redenção).

Porém, é poesia e prática “progressista, não ortodoxa e com preocupações sociais”⁵⁴, de espírito desprendido e que intenta se alicerçar na caridade e na alteridade. Em última instância, discurso religioso a serviço do outro sem, contudo, abrir mão da dissonância entre insubordinação e crença, alicerçada na temática amorosa.

Talvez por isso Mário de Andrade tenha considerado a publicação “um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor”⁵⁵. A dor advém de mobilidade entre fé e desejo, o que torna latente a consciência moderna de relatividade dos axiomas. Sendo a mulher também figuração da verdade inatingível⁵⁶, desvendá-la não pacifica, pelo contrário, instaura tensão estético-subjetiva⁵⁷.

Nesse âmbito, amor é *sacramento da poesia*⁵⁸ e a relação entre igreja e feminino ganha expressão diferenciada. Recriações associam a musa a ídolo ou personificam-na como mal, sugerindo até mesmo oposição entre Dionísio - no qual se inscrevem música e dança - e Apolo - a racionalidade. Isto é, Nijinki provoca Santo Agostinho em estética de permanente movimento.

⁵⁴ GUIMARÃES, 1993, p. 42.

⁵⁵ ANDRADE, 1995, p. 33.

⁵⁶ Na introdução de *Além do bem e do mal*, Nietzsche cria o pressuposto figurado da verdade como *mulher* que não se deixa conquistar. (NIETZSCHE, 2008, p. 17)

⁵⁷ “Toda esta ternura é feita de elementos opostos / Que eu concilio na síntese da poesia” (MENDES, 1995, p. 298)

⁵⁸ “Aponto para a estrela Vênus desde o princípio do século / E recebo um sacramento de poesia” (MENDES, 1995, p. 290)

Em meio à volubilidade, porém, algo é permanente e nos reconduz a Berenice: o diálogo com Ismael Nery, ampliador da intertextualidade⁵⁹ já identificada na referência à literatura de Racine e Poe. A escolha do nome é evidência do cruzar de poemas e pinturas: na década de 20, Ismael intitula Berenice sua provocadora tela atualmente referida como “Figura feminina ao piano”⁶⁰, da coleção Hecilda e Sérgio Fadel⁶¹. Os textos de *A poesia em pânico* e a tela “Berenice” apresentam sistema de nomeação que constitui estratégia ao mesmo tempo discreta e polissêmica de significação a ser explorada.

O início dessa interseção de artes ocorreu em 1921, quando Murilo conheceu Ismael em funções no Ministério da Fazenda. Aspirantes modernistas, eles se afinavam na sensibilidade artística desperta desde a mocidade. Murilo, natural de Juiz de Fora, se favoreceu das características da cidade natal como centro industrial de proporções consideráveis para a época, com significativo projeto modernizador⁶² e favorecedor da formação de artistas e intelectuais⁶³.

O berço cultural do poeta se aproximava daquele presente no Rio e, ao mesmo tempo, tinha certa influência europeia, pois foi um dos núcleos de emigração alemã do século XIX. Do ponto de vista artístico e cultural, é possível reconhecer espécie de

⁵⁹ “... uma parte do meu primeiro livro (...) bem como diversas peças (...) nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas, ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros ...” (MENDES, 1996, p. 30).

⁶⁰ Ana Arruda Callado informa que “Berenice” foi pintada na casa de Leonor Salles Duarte Novais, mãe de amigos mineiros de Ismael. (CALLADO, 1999, p. 31).

⁶¹ André Cordeiro Teixeira identificou como “Figura feminina ao piano” a tela chamada correntemente pelo duo MM e IN de “Berenice”. Cf. CORDEIRO, André Teixeira, in “Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes” (2008).

⁶² “Era fundamental ao processo de modernização da cidade [Juiz de Fora], a par do que acontecia em centros como o Rio de Janeiro e São Paulo, que este se tornasse hegemônico, obtendo consenso, principalmente, entre as camadas médias urbanas. Era necessário transformar a face e a mente da cidade, implantar o ideal manchesteriano.” (CHRISTO, 1994, p. 138).

⁶³ “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados.” (MENDES, 1995, p. 920).

*belle-époque mineira*⁶⁴ em função das intensas transformações que se inspiraram no modelo carioca, a despeito do barroco circundante.

De Juiz de Fora saía para o Rio o aspirante a poeta Murilo Mendes Monteiro, filho de Onofre Mendes, o rapaz “alto, muito magro, apresentando desde moço acentuada cifose dorsal”⁶⁵ que aprende a versificar com Belmiro Braga. Segundo a descrição de Pedro Nava, “era capaz de amizade e sua possibilidade de dedicação para os raros a quem ele consentia dar a sua – não conhecia limites”⁶⁶.

No Rio de Janeiro dos anos 20, que oferecia preliminares do Brasil moderno, o encontro com Ismael Nery foi determinante, uma vez que, vivendo na capital desde os nove anos⁶⁷, Nery, com cerca de vinte anos, já havia elaborado parte de sua filosofia e retornava de sua primeira visita a Paris (1921-1922), onde estabelecera contato com muitos artistas, como Chagall, e frequentara a Académie Julian⁶⁸. Nascido em Belém, era um cosmopolita à frente de seu tempo⁶⁹.

Nava destaca a “personalidade bravia, superior e trágica” de Nery, que gostava de ser incensado pelos amigos⁷⁰ e recebia de Murilo verdadeira “adoração fanática”. Porém, admira o talento nato que presencia ocasionalmente: “... era extraordinário vê-lo entrar no escritório do Félix, aproximar-se de uma das pranchetas, tomar um lápis, uma

⁶⁴ CHRISTO, 1994.

⁶⁵ NAVA, 1983, p. 276.

⁶⁶ NAVA, 1983, p. 277.

⁶⁷ Diferente do que indicam as biografias de Ismael, Murilo afirma que a mudança de Belém para a capital foi em 1902, não em 1909. (MENDES, 1996, p. 63).

⁶⁸ “Naquela academia, Ismael teve acesso á tradição pós-impressionista (...). pôde ter tido acesso a uma série de vidas modelares de convertidos franceses e estrangeiros. (SANTIAGO, 2014, p. 98-99).

⁶⁹ “Ele era do mundo, do Brasil, de Belém” (MENDES, 1996, p. 90).

⁷⁰ “... aquele príncipe da Renascença que o grupo de seus amigos chegados cortejava como a um rei, indiscutia como a um gênio e seguia como a um demiurgo” (NAVA, 1983, p. 278).

pena, e começar a cobrir de desenhos, esboços, de aparências de sua pintura admirável...”⁷¹.

Aos poucos, o pintor foi se transformando em mestre para o poeta e, “através da voz, do lápis e dos pincéis de Ismael, Murilo Mendes intuiu o espaço surrealista, a paisagem surrealista”⁷² incorporando-os a suas poesias. A arte que produziram nesse período apresenta sofisticados cruzamentos, espelhando traços bem marcados do pensamento denominado Essencialismo.

De inspiração religioso-filosófica, o sistema elaborado por Nery, mesmo não organizado didaticamente, desenvolveu-se de forma automática, através da criação (poesia e produção pictural)⁷³ e teve em Murilo o grande divulgador. O objetivo era teorizar sobre a sociedade a partir de princípios católicos e, paulatinamente, conduzir a razão à fé, como auspicioso método de conversão. Em suas concepções se inserem, de modo geral, abstração de tempo e espaço, percepção genealógica da sociedade desde a Criação, reflexões em torno do Cristo como Deus e homem, e vocação transcendente do artista. Berenice, a musa que revela essa teia dialógica, além de agregar diversos campos semânticos, remete principalmente a essas concepções de Nery, já com reflexos na poesia de Murilo dos anos 30, sendo completamente acolhidas após a morte do amigo⁷⁴.

⁷¹ NAVA, 1983, p. 278.

⁷² SILVA, 1987, p. 84.

⁷³ Em nota autógrafa de 1930, o pintor apresenta a razão de sua filosofia: “A vida é construtiva e o homem desvirtuado precisa demolir. Eis porque criei o essencialismo, que não passa de um método para ajudar o homem a ser homem” (MENDES, 1996, p. 84).

⁷⁴ Nava descreve a conversão de Murilo no velório de Ismael: “De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação. (...) Era o Murilo bradando no escuro. (...) Seus olhos agora cintilavam e dele todo desprendia-se [sic] a luminosidade do raio que o tocara. E não parava a catadupa de suas palavras todas altas e augustas como se ele estivesse envultado pelos profetas e pelas sibilas que estão misturados nos firmamentos da capela Sistina. Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele (...) Finalmente clamou mais alto – DEUS! – e com a mão direita fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração (...). Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado

Todavia, há outro dado relevante que enriquece a combinação artística em torno do nome feminino em questão. É o nome da protagonista do romance *A imaginária*, de Adalgisa Nery, publicado em 1959⁷⁵, vinte e dois anos após a autora ter iniciado a carreira literária⁷⁶. Mulher de Ismael Nery durante quase 13 anos, em narrativa de caráter autobiográfico ela rememora a vida conjugal e social. Esse fato é importante para compreensão do pseudônimo adotado para a narradora, pois permite identificar, no romance, menção à tela citada tela de Nery e referência a poemas de Murilo.

De fato, por meio da narradora-personagem, entre biografia e ficção, Adalgisa cria algum distanciamento a fim de tratar de episódios complexos e angustiantes de seu casamento. Uma comparação diligente contradiz de imediato a imagem de Ismael criada por Murilo Mendes nos relatos de *Recordações de Ismael Nery*, que se empenham na construção de personagem-mestre, santo e artista completo, com habilidade de transitar por vários campos de criação e interlocução mística. Em descrições subjetivas, Murilo o revela como predestinado, cuja vida, embora incompreendida, fora missão transcendente: “Estou certo que Ismael renunciou a muito, oferecendo seu sacrifício para a renovação espiritual do mundo.”⁷⁷.

Em *A imaginária*, desvelado da faceta que a arte lhe imprime e da persona criada por Murilo, Ismael tem outras particularidades. Intelectual admirável, cercado de relações e, a princípio, companheiro-adjuvante da mulher, transforma-se paulatinamente em egocêntrico, megalomaníaco, neurótico, insensível e, por fim, adúltero. Vampirizada

de ser o antigo iconoclasta , o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lênin. (...) Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim da sua vida.” (NAVA, 1983, p. 318-319).

⁷⁵ A obra foi relançada em 2015 pela editora Cosac Naif.

⁷⁶ *Poemas* foi publicado em 1937, três anos após a morte de Ismael Nery. Adalgisa escreveu seis obras poéticas, um livro de contos e dois romances.

⁷⁷ MENDES, 1996, p. 147.

pelo relacionamento opressor, pelo ambiente desordenado do espaço familiar dos Nery⁷⁸ e pela traição, a narradora parece estar condenada a destino malfadado.

É como se o marido, ao mantê-la submissa, calada e descrente da própria sensibilidade artística, anulasse a ameaça que ela representava à autoimagem masculina. Presença comum nas reuniões de Ismael com o grupo que dele era entusiasta⁷⁹, a personagem-narradora Berenice limitava-se à audiência. Porém, posteriormente viúva, é alçada a primeiro plano por meio da resiliência. Heroína contemporânea, a narradora simboliza mulher emancipada e liberta, jornalista combativa e perspicaz, em consonância com a biografia da própria autora.

Adalgisa, na escolha do nome da protagonista/máscara, reivindica espaço para si no cruzamento das obras de Murilo e Ismael. Com essa “identidade” e refletindo também textos e autores que elegeu, sugere ser ela a Berenice verdadeira, suposta inspiração de ambos os artistas. Por exemplo, a prosa-poética “O Poeta, a Musa e a Noite”, de Murilo Mendes, poderia ter a interpretação conduzida pelo enredo de *A imaginária*. Nela, o sujeito poético diz: “Sou uma sentinela espiritual de Berenice, que não dorme também na sua casa distante. Ela pensa em si mesma, no passado, na sua angústia, no fim das coisas (...) eu me uno à sua tristeza”⁸⁰. Se o leitor considerar Berenice como Adalgisa, fatalmente associará a tristeza referida à morte de Ismael e aos desdobramentos disso.

Assim, Adalgisa participa do jogo entre simulação e veracidade ocultado na alcunha. Ao mesmo tempo, completa as peças que parecem faltar na interpretação de

⁷⁸ “... é de vampirismo masculino sobre a alma feminina que se trata o romance. O vampirismo que os homens têm realizado através dos séculos com naturalidade...”. (SANT’ANNA, 1994, p. 21-22).

⁷⁹ “As discussões suscediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antônio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura”. (MENDES, 1996, p. 36).

⁸⁰ MENDES, 1995, p. 755.

certos textos de Murilo e de pinturas de Ismael - ou propositalmente narra de modo a se incluir em textos e pinturas que já conhecia, forjando referências possíveis.

Assim, telas de Ismael, poemas do livro *A poesia em Pânico* e textos de Adalgisa compõem o *corpus* deste capítulo, organizado em torno do tema que consideramos predominante - o sagrado - viés principal das intertextualidades propostas. Ainda que as criações não tenham ocorrido na mesma época, o trio Murilo-Ismael-Adalgisa reverbera constantemente no *corpus* que selecionamos.

Por outras palavras, os três ressignificam o tema do sagrado em processo de recitação que joga com memória e metamorfose, *topos* característico da literatura. Em suma, na perspectiva comparatista e através de Berenice, este capítulo estuda teia dialógica de duplo eixo: intertextualidade complexa e diversificada e Essencialismo. Para tal, articulamos textos e artes plásticas, partindo de número resumido de exemplos que poderia ser facilmente alargado.

2.2 Poe e Ismael: a gênese de Berenice

*Ceste parole le contente
Que muert a ces hoirs tout dire.*
François Villon⁸¹

O conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe⁸², é possivelmente grande inspiração de Ismael Nery para criação de tela homônima. Publicado originalmente na *Southern*

⁸¹ “Grand Testament”

Literary Messenger (1835), foi traduzido por Baudelaire em 1856-57. Cremos que é através da tradução que Murilo e Ismael tomam conhecimento da narração que envolve vida/morte, sanidade/loucura e vigília/sono. A concepção grotesca do belo, típica dos enredos de Poe, configura a trama cujos personagens estão inseridos em atmosfera de ultrarromantismo e mistério.

Egeu, o narrador-protagonista, é descendente de nobre família, “raça de visionários”⁸³, termo de aceção positiva (se associado àquele que projeta situações para além de seu tempo) ou depreciativa (voltada àquele que alimenta ideias utópicas ou irrealizáveis, tipicamente byroniano). Assim, a imprecisão da narrativa é que dá o tom do enredo e solicita ao leitor certa prudência em relação ao narrador.

Berenice, prima de Egeu, é dele contraponto existencial, uma vez que, melancólico e enclausurado na biblioteca, ele é deslumbrado por sua exuberância e graça, postas em ambiente de *locus amoenus*. Todavia, organização e equilíbrio se transformam bruscamente quando uma doença misteriosa invade Berenice, instalando nela espécie de metamorfose destruidora e mantendo-a em estados catalépticos.

Assim, o que era excessivamente tranquilo se torna estranho, ou seja, *unheimlich*⁸⁴ e ameaçador, pois o antagonismo inicial se desfaz, surgindo identificação curiosa: tal qual Berenice, o protagonista adocece. Seus sintomas são outros: fixação em objetos frívolos, seguida por longas meditações. Enquanto ela definha, ele se abstrai, personificando o intelectual preso a reflexões irrelevantes e alienadoras.

⁸² A releitura mais recente é a adaptação da O2 Filmes, veiculada pela FOX Brasil em 2013. Nesta produção televisiva, as narrativas de Poe foram transformadas em uma série dirigida por Fernando Meireles, que deslocou o enredo para a cidade de São Paulo no século XXI.

⁸³ Egeu é referência intertextual com o rei de Atenas, pai de Teseu.

⁸⁴ Freud conceituou o *estranho*, considerando que *heimlich* (pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo e amistoso) pode se tornar *unheimlich*, ou seja, o familiar vem a se tornar estranho e assustador, provocando o tom fantástico em textos narrativos. (FREUD, 1969).

Em existência anômala, Egeu é atraído pela prima quando a supõe como abstração a ser analisada e especulada pelo mistério da doença que apresenta. Pálida e sem vestígios de antiga beleza, o aspecto cadavérico dá caráter fantástico à dama. Agora fixado nos dentes de Berenice, ele os deseja com tanto frenesi que a dentição passa a encenar certo simbolismo, indicando que algo mantém vitalidade, poder e energia no corpo degenerado.

O clímax se dá quando certo transe impede Egeu de recordar os últimos acontecimentos, mas sensação de horror ambíguo e culpa desconhecida o envolvem. Sobre a mesa, um poema fala acerca de visita a um túmulo e pequena caixa revela algo horrível: os dentes de Berenice haviam sido extraídos. O final aterrador associa necrofilia e feitichismo: no túmulo violado, ela está viva e desfigurada. A conclusão - situação limítrofe de desestabilização total - oscila entre compreensão real e sobrenatural.

O leitor, em mundo que lhe é familiar, é posto diante de “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”⁸⁵ e, em tal condição, precisa optar por atribuir o ocorrido à imaginação do narrador ou acreditar que fatos do enredo compõem realidade regida por leis que desconhece. Tomando de Freud⁸⁶ o conceito de *estranho*, a sobrevida de Berenice desafia a razão e, na realidade excêntrica de desconhecidas doenças e de catalepsia, o escritor constrói a trama com estranheza; portanto, aproximando-se da literatura fantástica.

⁸⁵ TODOROV, Tzvetan, 2008, p. 30 (conceituação de “Literatura Fantástica”).

⁸⁶ “...categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (FREUD, 1969).

A inquietação gerada pelo enredo provavelmente contribuiu para a criação da tela “Berenice”⁸⁷ ou “Figura feminina ao piano”⁸⁸. A obra de Ismael Nery se diferencia do que é convencionalmente chamado de Modernismo, inclusive do brasileiro, que estava em busca de raízes nacionais a fim de promover artisticamente discurso identitário. Nesse sentido, Nery alcançou precoce abrangência - entre outras coisas, por estar aberto a experimentalismo próximo daquele que se identifica na chamada arte contemporânea, optando pela abordagem do corpo, alçando o homem a motivo primordial de sua obra⁸⁹ e abrindo-se à tradição.

Assim, “Berenice”, em técnica expressionista, é angustiante por figurar fortes traços byronianos⁹⁰ verificados em palidez, magreza e morbidez. Ao pintá-la, Ismael demonstra habilidade de conjugar vida e morte na mesma imagem e a deformação, associada a pouca valorização de contornos da realidade visual, tem intuito de ressaltar sentimento trágico e leitura subjetiva do texto literário de Poe; e a conjunção de várias técnicas atrai o espectador.

Luminosidade incide sobre parte superior da pintura, ressaltando o rosto, mas deixando em sombra o cabelo e parcela inferior do óleo. Mãos esqueléticas e unhas pintadas de preto (no mesmo tom do vestido) tornam-na quase espectro cadavérico. Olhar baixo, voltado para o piano, ignora o observador, gerando impressão de que a dama se interessa apenas por tocar o piano.

⁸⁷ Relato da jornalista Françoise Vernot, sobrinha-neta de Leonor Salles Duarte Novaes, primeira proprietária da tela: “Berenice era um espectro e Ismael contou a minha tia que o quadro era baseado em um conto de Edgar Allan Poe”. (CALLADO, 1999, p. 31).

⁸⁸ A tela foi vendida para a Petite Galerie e, em seguida, já referida como “Figura feminina ao piano”, foi adquirida em leilão pelo casal Hecilda e Sérgio Fadel. (CALLADO, 1999, p. 31)

⁸⁹ Antônio Bento considera que Ismael foi “pintor maldito do início do modernismo brasileiro, no sentido em que sua personalidade e sua atividade artística, conhecidas apenas por um grupo de amigos, foram quase ignoradas, senão desprezadas, mal recebidas e hostilizadas pela maioria de seus contemporâneos.” (BENTO, 1973, p. 9).

⁹⁰ Murilo Mendes afirma: “Por um critério prático aproximativo, indico o romantismo como traço predominante da personalidade de Ismael.” (MENDES, 1996, p. 102)

Figura 1: Ismael Nery, *Figura feminina ao piano*.

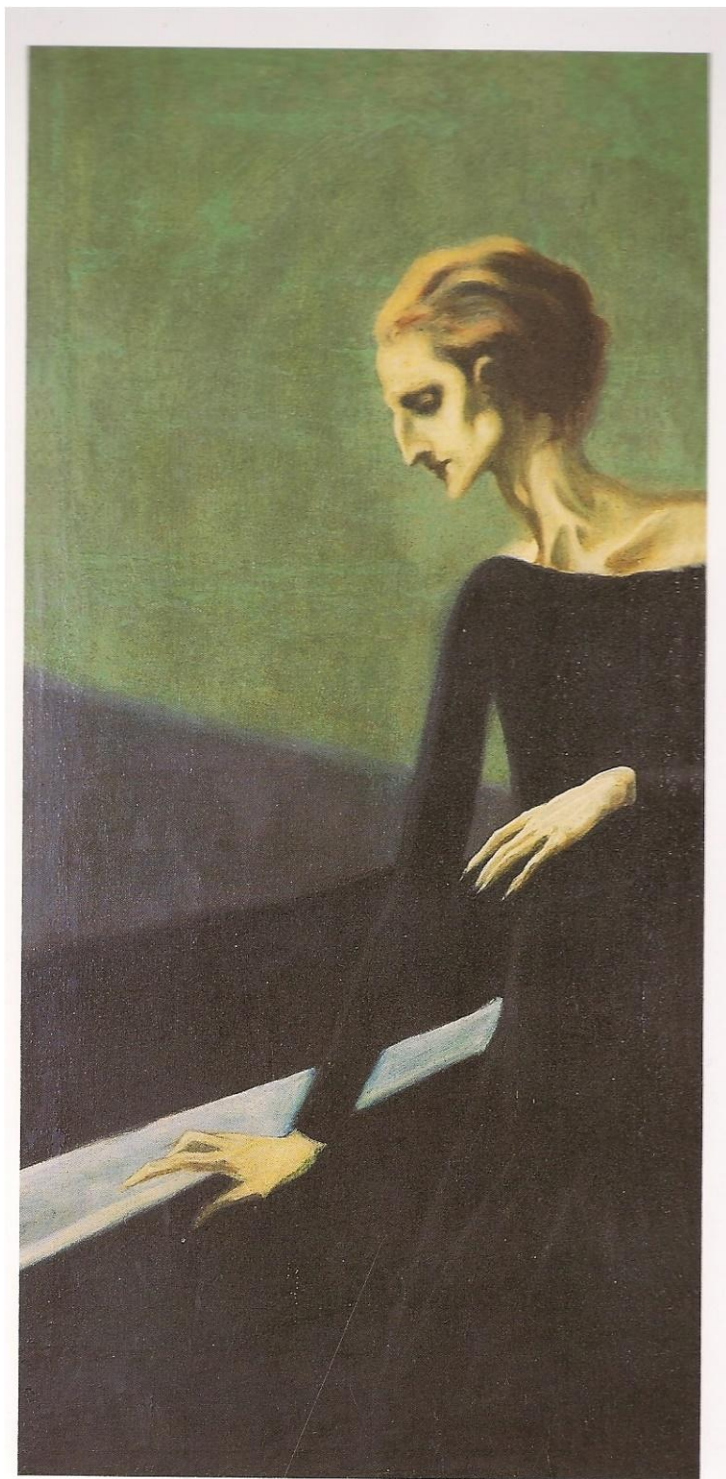


Figura feminina ao piano
Óleo s/tela, 93 x 47 cm
Coleção Hecilda e Sergio Fadel, RJ 91

⁹¹ MATAR, 2004, p. 108

Perfil e longo pescoço esguio, apesar de envelhecido, lembram a face de Adalgisa, musa de muitos trabalhos de Nery. Mesmo destituída de beleza, a figuração tem ar nobre e até mesmo sensual, o decote deixando o colo à mostra. Ao observá-la, temos a sensação de ver apenas parte da cena, recurso que torna a composição dinâmica na medida em que parece captar instante fugaz.

Em relação aos tons, há cores análogas mas também frias (azul e verde, principalmente), associadas a outras acromáticas ou neutras (preto e cinza). A ideia de uniformidade é quebrada por cor complementar que recobre a pele da mulher, estabelecendo contraste com o tom escuro que predomina no ambiente. O verde, comumente relacionado a ilusão e sonho, é escuro e transmite pouca energia. O piano azul, quase cinza, constrói ambiente irreal.

Vários fragmentos do conto se aproximam da imagem. Por exemplo, a descrição da dama da narrativa identifica bem a pintura: “magreza excessiva”, “fronte alta e muito pálida”, “placidez singular”, cabelo “dum amarelo vivo”, “caráter fantástico”, “melancolia reinante em suas feições” e “lábios contraídos”. O narrador menciona, ainda, perturbação devido à lembrança de “sons musicais embora tristes”. Interpretando o enredo de modo criativo e revisitando-o, Nery sugere que Berenice tocava piano e, portanto, sua presença perturbadora terá permanecido nesses insistentes sons.

Entre mundo real e metafísico, na abstração de tempo e espaço, Berenice é construção de consciência dual (corpo e alma). Ao retirar da materialidade toda idealização, Ismael cria corpo metafórico que é figuração dos limites da existência. A tela contém, inclusive, a inadaptação do pintor, fato que o leva constantemente à experimentação pictural na expressão de emoções pulsantes. Por essa razão, alguns dados biográficos se fazem importantes para conclusão desta primeira análise.

A morte foi tema de muitas telas de Ismael, que perdeu o pai aos nove anos, o irmão nove anos depois e assistiu a vários abortos da esposa. Porém, foi tema obsessivo depois do diagnóstico da tísica, e ele chegou até a prever a própria morte em uma das pinturas⁹².

Marieta Maciel Nery, mãe do pintor, após ficar viúva e perder um dos filhos, tornou-se irmã da Ordem Terceira de São Francisco e adotou o nome Verônica para devoção e prática religiosa. A sucessão de mortes vivenciadas gerou espécie de perturbação em Marieta/Verônica, algo próximo à loucura, tornando-a figura trágica⁹³.

Adalgisa Nery, em *A imaginária*, assim descreve os acessos da sogra: “Constantemente passei a ver a mãe de meu marido em crises violentas, levantando para os meus olhos um espetáculo só vivido em manicômios.”⁹⁴. Para ela, após as crises, o clima de angústia era ambíguo, pois gerava desejo de autodestruição e incontrolável “vibração artística”⁹⁵ em Ismael. Em outras palavras, a mãe alimentava angústia existencial e, paradoxalmente, criatividade.

O que inclui tais questões neste capítulo é o significado do nome Verônica, adotado por ela: forma latinizada de Berenice, é considerado corruptela das palavras “verdade” e “imagem” (*vera* e *eikon*), ou seja, verdadeira imagem. Na tradição cristã extracanonica, é incluído no rol de mulheres santas, mas narrativas orais que o referenciam variam muito. Em algumas, apesar de não ser nomeada na Bíblia, teria sido a hemorroíssa⁹⁶.

⁹² Trata-se da tela “Previsão da própria morte”, nanquim s/ papel, 15,6 X 22,3 cm. Coleção particular, SP.

⁹³ “Era uma senhora de expressão aparatosamente sofredora, vestida de um hábito religioso que a cobria de negro dos pés à cabeça. (...) Era delgada e hierática (...) pessoa muito atilada e fina, bastante nervosa, [com] seu quê de impulsiva e extremamente inteligente.” (NAVA, 1983, p. 282).

⁹⁴ NERY, 1970, p. 98.

⁹⁵ NERY, 1970, p. 118.

⁹⁶ Mt. 9, 20-22 e Lc. 8, 43-48

A obra apócrifa *Atos de Pilatos*⁹⁷ menciona Verônica (possivelmente pela primeira vez), mas foi durante a Idade Média que houve popularização do nome, especialmente devido ao apreço pela iconografia do “véu de Verônica”: mulher que enxuga o rosto de Cristo a caminho do Gólgota, ficando a face divina registrada no manto⁹⁸.

Ao pintar Berenice e, por extensão, Verônica, Nery não só retoma o conto de Poe, mas evoca essa tradição sacra ao mesmo tempo em que homenageia de forma dramática a própria mãe, em tipo de catarse, igualmente presente em sua poesia: “Como o meu mestre e colega Jesus Cristo, filho da Virgem Maria, / Eu também tenho uma mãe oficial – a ‘Irmã Verônica’”⁹⁹. Pode-se dizer que nesta dualidade, entre o que gera, degenera e regenera, foi construída a Berenice pictural de Ismael.

2.3 Murilo Mendes: uma teia dialógica em torno de Berenice

2.3.1 Messianismo artístico

A obra *A poesia em pânico* se inicia com o verso “O espírito da poesia me arrebatava”¹⁰⁰, espécie de transe gerado por efusão lírica que leva o poeta a se movimentar em diversas experiências. A busca de sentido existencial o faz conscientemente tentar

⁹⁷ Evangelho apócrifo do Novo Testamento, provavelmente escrito no século VI d. C.

⁹⁸ Tratada como relíquia pelos fiéis e aceita amplamente pela Igreja Católica, esta tradição foi incorporada à via sacra, sendo sexta estação da procissão.

⁹⁹ Poema “Eu” (1933), escrito por Ismael Nery (MATAR, 2004, p. 285).

¹⁰⁰ MENDES, 1994, p. 285

síntese de oposições crescentes¹⁰¹ em *re-ligare* profano ao estilo surrealista: bem e mal, vida e morte, sexo e fé.

Em meio a tais reflexões emerge “o discurso do seu eu situado pela paixão”¹⁰² e Berenice entra e sai da obra, sendo referida indiretamente em todos os poemas do livro e, diretamente, em dez deles. A inserção direta se inicia em “O homem visível” e, embora nele a mulher não seja propriamente o tema, contribui discretamente para expressão sobre arte e existência.

O poema aborda messianismo do artista que, por vocação e sensibilidade, atinge transcendência e pode transmiti-la aos homens. Assim, corresponde à crença essencialista de artistas vocacionados compondo coletividade integrada através dos tempos, unindo aqueles que já se foram e os que ainda virão¹⁰³. Arte, pois, é inspiração destinada a eleitos, articulada por indivíduos qualificados intelectualmente, revestida de certo elitismo, não exatamente social, mas de habilidades e sensibilidades¹⁰⁴.

Tal concepção, que dá ao poeta a “palavra essencial”, norteia o poema cujo título faz referência ao indivíduo desvelado, exposto a partir de interpretação particular de referências bíblicas ressignificadas.

O homem visível

Os fantasmas renascem estátuas de metal e de pedra.
Eu sou meu companheiro no deserto,
Trago o capuz de grande Inquisidor
E a matraca -, minha consciência que veste os já vestidos
E deixa os que têm frio mais friorentos.

¹⁰¹ Entrevista de Murilo ao Jornal do Brasil (1959): “Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança de extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano, etc., palavras extraídas tanto da Bíblia quanto dos jornais...” (MENDES, 1994, p. 1639).

¹⁰² ARAUJO, 1972 p. 43.

¹⁰³ O poema “Somos todos poetas” exemplifica essa concepção poética: “Na frente dos meus sucessores. / Companheiro, / Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma, / Sou todos e sou um (...)” (MENDES, 1995, p. 299).

¹⁰⁴ “Interessa-me a opção dos espíritos de elite, não no sentido social, mas intelectual, de espíritos qualificados.” (MENDES, 2001, 122).

Do alto parapeito incandescente
Vomitarei o mundo posterior ao pecado.
Tragam o microfone e minha túnica branca,
Antes que amordacem os órfãos da consolação.
Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice e muralha do tempo
Dita a palavra essencial
Amanhecerei árvore.¹⁰⁵

O primeiro verso gera estranhamento, pois coaduna concreto e abstrato. Literalmente, “fantasmas” seriam assombração e mistério. Do ponto de vista figurado, entretanto, são medos e lembranças recriados na metáfora de “estátuas de metal e pedra”. Sem mobilidade, tais emoções se tornam quase permanentes. A construção surrealista dá visibilidade ao que era penumbra e o insólito se torna palpável e definido.

Em seguida, o sujeito se desloca para espaço inusitado e inesperado. É o ambiente desértico que se apresenta, intensificando a solidão. Lugar de peregrinação, a interessante intertextualidade aciona o sagrado. Na narrativa judaico-cristã, o ato de caminhar ou peregrinar está intimamente relacionado à revelação divina. Ambiente de provas e expiações, é aspecto situacional, mas indefinido e figurado, podendo representar a própria vida ou a sensação do artista em preparação para ministério, como ocorreu com Cristo.

Um peregrino, diferente de um monge¹⁰⁶, precisa discernir sobre o que é essencial na caminhada; afinal, não pode levar tudo, pois corre o risco de não prosseguir. Munido tão somente do “capuz de grande Inquisidor” e da “matraca”, ele julga o mundo e, concomitantemente, a si mesmo. Matraca é referência polissêmica e plurissignificativa que anuncia presença incômoda, posta à margem e em permanente

¹⁰⁵ MENDES, 1994, p. 288

¹⁰⁶ “São Francisco de Assis é o diferencial. É a porta de entrada para modelo de conversão distinto do francês, que se alicerça mais no retiro espiritual e menos na peregrinação.” (SANTIAGO, 2014, p. 98.).

exclusão, tal qual leproso¹⁰⁷: é a morte que passa. Também representa aquele que não se cansa de falar ou insiste em se fazer ouvir. Em outras palavras, é consciência barulhenta e incômoda, que veste os já vestidos, mas tira a roupa de quem tem frio.

Em evidente diálogo com a tradição iconográfica, especialmente com *Sete obras da misericórdia*, de Caravaggio, Mendes traz à luz personagens sem estirpe nobre e evoca dois atos de caridade física (dar pousada aos peregrinos e vestir os nus); contudo inverte o sentido do último: Como vestir quem já está vestido? Por que retirar as vestimentas de quem sente frio?

Os versos surpreendem pela suposta incoerência; entretanto, há neles sentido apologético cristão. Os versículos “Pois ao que tem dar-se-lhe-á e terá em abundância; mas ao que não tem, até aquilo que tem lhe será tirado”¹⁰⁸ são posteriores à Parábola do Semeador e abordam disposição humana para aceitar salvação. A consciência do poeta o acusa e cria situação poético-sagrada: somente há salvação para quem tem disposição para ouvir o anúncio da sua lírica. A seguir, em nova abstração, vomita o mundo caído, lançando fora o que havia ingerido, como se fosse capaz de provocar purificação. Ou seja, é promotor da catarse do mundo.

Berenice surge integrada ao cosmo. Mencionada na expressão “cabeleira de Berenice”¹⁰⁹, é referência da Astronomia e constelação cujo nome de personagem histórica é associado a conjunto de estrelas. Trata-se da lenda que envolve Ptolomeu III

¹⁰⁷ O instrumento que, no Brasil, marca o ritmo da marcha e substituiu o sino nas procissões da Semana Santa, foi muito comum na Idade Média, obrigatoriamente usado por leprosos para anunciar a chegada a cidades ou vilas.

¹⁰⁸ Mt., 13, 12.

¹⁰⁹ De difícil localização, *Coma Berenices* está entre Boötes e Leão e passou a ser considerada constelação independente no século XVI.

e Berenice II, reis do Egito no século III a. C.¹¹⁰. No poema em questão, Murilo dialoga com essa narrativa mitológica de oferta religiosa de parte de si. O conjunto de astros é outro obstáculo a ser vencido e surge de modo inesperado, unindo finito e infinito. Fogo, Berenice e tempo estão enumerados de forma caótica no mesmo verso, como se compusessem o mesmo problema a ser superado.

Por fim, após anunciar a “palavra essencial”, o poeta se torna árvore e poderá dar frutos à humanidade, doando a si mesmo para bem de todos. Com este léxico sugestivo, retoma elementos fundadores do pensamento Essencialista: distanciar espaço e tempo e entender arte como vocação transcendente de homens predestinados.

Segundo Laís Corrêa de Araujo, o messianismo de Mendes é “conturbado, ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo”¹¹¹. José Guilherme Merquior compreende a poesia como “selo verbal de redenção”¹¹². Em qualquer dessas leituras, a certeza de pertencer a grupo de seres diferenciados, capazes de alcançar “outros planos de consciência”¹¹³ configura o chamado do poeta e dá ao poema atitude profética.

Experimentar o fruto do conhecimento do bem e do mal, como se lê no livro de Gênesis, foi causa da perdição do primeiro homem e de seus descendentes. Como redentor da humanidade, o poeta se metamorfoseia em árvore a fim de dar início a nova história, revertendo o dano inicial. Considerando que a imagem também é referência escatológica no livro de Apocalipse, é por meio da nova flora, na nova Jerusalém, que se dá a cura dos povos, tal qual faz o poeta-árvore com sua “palavra essencial”.

¹¹⁰ Ela possuía cabelos belos e os teria cortado para ofertar ao marido, em gratidão à paz alcançada pela vitória na guerra contra o império Selêucida. Entretanto, as mechas teriam desaparecido do ofertório do templo e se tornado constelação.

¹¹¹ ARAUJO, 1972, p. 33

¹¹² MENDES, 1994, p. 15.

¹¹³ MATTAR, 2004, p. 16

Semelhante concepção existencial é evocada no poema “A vida futura”, bem como a ideia de que o poeta permanecerá vivo, em projeções surreais. O texto entende a morte como tributo ou contribuição periódica que cada artista lega a sucessores.

A vida futura

A morte é meu talismã,
Ninguém poderá mo arrancar:
Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus.
É uma alta fulguração ideia fixa
A vista dessa mulher que não foi gerada
E que permuta os corpos no universo.
Morrerei para que outros venham,
Pagarei meu tributo de filho da carne e do pecado,
E das minhas cinzas nascerão puros poetas
Transformando em seu espírito minha vida sem tempo.¹¹⁴

Transformada pelo poeta em talismã, não lhe pode ser usurpada. Entendendo que o passamento é necessário para manutenção de dinamicidade e sucessão da vida, o poeta o apresenta como imposto tributado a todos no fim da transitoriedade corporal que abriga a alma. Entretanto, o contraponto à ideia de finito aparece nos versos finais, que sugerem renovação cíclica. Sendo assim, as cinzas do poeta gerariam outro poeta, mantendo latente a vida do primeiro e permitindo que, neste processo, o artista seja infinito.

Como Fênix rediviva, o renascer das cinzas é expediente artístico, sugerindo crença na imortalidade por meio da transmissão de almas para novos corpos. Também aqui se encontra metaforização do legado das artes como processo natural de renovação, mantendo vivas as “neves de antanho”, principalmente através da intertextualidade.

A construção figurada do intelectual-Fênix, em identificação com Cristo e metamorfoseado em árvore, também pode ser encontrada em textos e pinturas de Ismael. Em alguns versos do “Testamento”, por exemplo, temos a concepção do poeta

¹¹⁴ MENDES, 1996, p. 298

como início e fim: “Os poetas serão os últimos homens a existirem, porque neles é que se manifestará a vocação transcendente do homem.”¹¹⁵.

Para Nery todo ser humano, antes do fim dos tempos, recitará seu próprio testamento “pela boca de todos os homens que nesse tempo serão poetas”¹¹⁶. A associação entre artista e profeta, igualmente presente no poema “O homem visível”, também está posta em aquarela homônima ao texto, em evidente meditar sobre morte e transitoriedade.

De caráter surrealista, em sentido existencial¹¹⁷, a aquarela trabalha essencialmente com tons róseos e amarelados, responsáveis pela construção de ambiente desértico e abstrato, em contraponto a tonalidades cinza e esverdeada, presentes nos contornos dos corpos e na representação de objeto em forma de pedra vertical, posicionado quase no centro da tela e dentro do qual nasce uma árvore.

Figuras humanas completam a cena e podem ser divididas em dois tipos: à direita, indivíduos de corpos nus e assimétricos caminham em fila, com atitude de contrição e reverência - traço sagrado. À esquerda e em primeiro plano, homem solitário, também nu e de perfil, deposita a própria cabeça decepada, que carrega nas mãos, sobre a rocha. Seu corpo, apesar de desligado da mente, continua em movimento como se ainda tivesse vida; e, na mão direita, é possível perceber chaga que pode ser relacionada a Cristo. No alto do desenho, à direita, está o nome que Ismael escolheu para o nomear¹¹⁸. O aspecto religioso¹¹⁹ está especialmente na junção de elementos de

¹¹⁵ MENDES, 1996, p. 144.

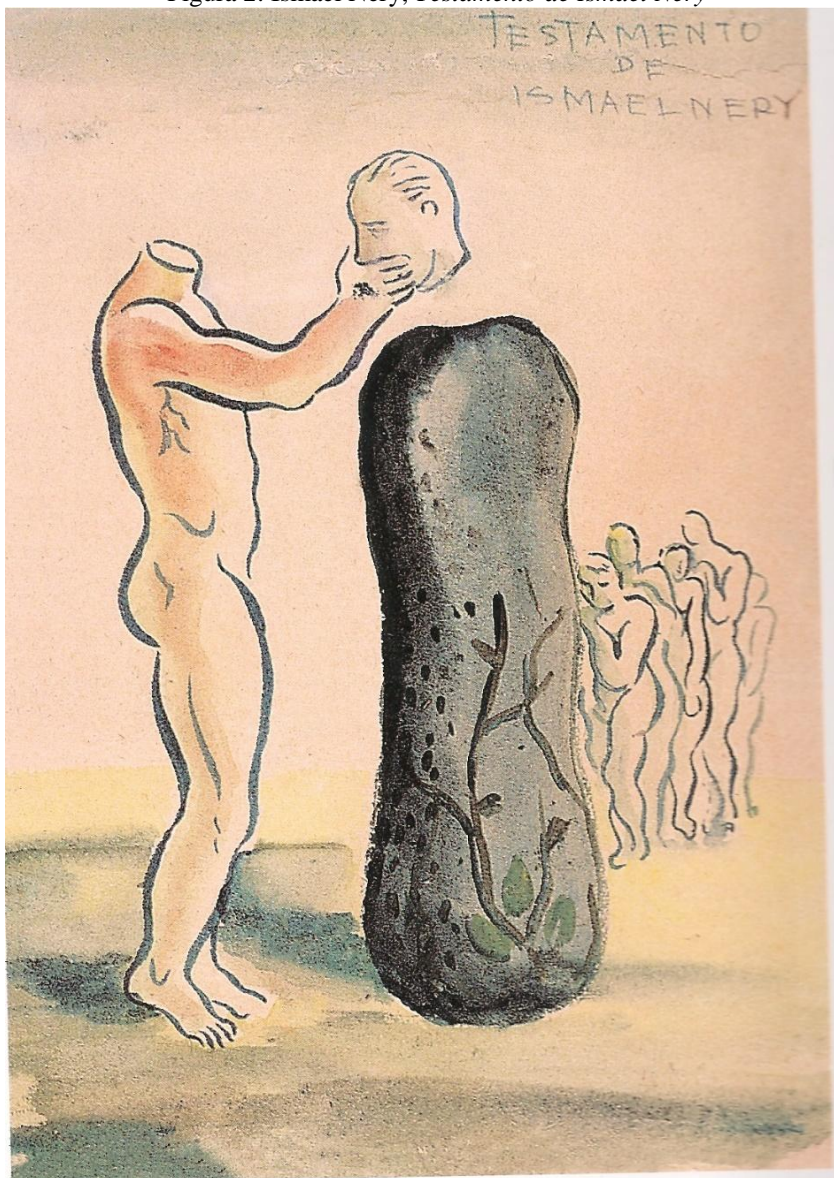
¹¹⁶ MENDES, 1996, p. 144.

¹¹⁷ “... o projeto surreal não era, em substância, estético, mas sim de cunho, antes de tudo, existencial. Por isso, seu espírito se deixa entender melhor quando cotejado com as manifestações simbólicas das grandes religiões...” (MERQUIOR, 1994, p. 12).

¹¹⁸ As fontes textuais dessa representação possivelmente são a Bíblia, Voragine e a *Imitação de Cristo*.

conotação cristã: personagem que retoma a hagiografia e a iconografia europeias dos santos *cephalophoros* (continuam falando, mesmo após a degolação); pedra ou bétilo; pedra-árvore, chaga de Cristo e peregrinos compungidos.

Figura 2: Ismael Nery, *Testamento de Ismael Nery*



Testamento de Ismael Nery
Aquarela s/papel, 22,7 x 15,6 cm
Coleção particular, SP 120

¹¹⁹ André Cordeiro Teixeira, em tese de 2008, analisa a aquarela em questão. Note-se que, no seu texto, nenhum elemento simbólico cristão é identificado ou articulado com a Bíblia. (Cf. CORDEIRO, 2008, p. 92-93.)

¹²⁰ MATTAR, 2004, p. 206.

Quanto aos santos, são reproduzidos em pinturas e esculturas em toda a Europa cristã¹²¹ e caracterizados como aqueles que caminham até o local onde desejam ser enterrados, depositando ali sua cabeça¹²². Nery ressignifica a tradição predecessora litúrgica e retoma a memória coletiva e popular dessas figurações para metamorfoseá-las em sua própria imagem pessoal, apresentando-se como mártir refundador e anunciador de Deus através da arte. Essa leitura é assegurada no texto “Poema” (1931), no qual o pintor/poeta se metamorfoseia em semente de Deus: “Eu sou o gérmen de um Deus”¹²³, ou seja, embrião de nova vida.

Entretanto, o local escolhido para depósito da cabeça é pedra-árvore ou bétilo, por excelência, árvore sagrada¹²⁴. Muitos povos cultuaram ou cultuam alguma forma mística de árvore em estado de hierofania, do que dão conta textos fundadores, tal qual *Epopeia de Gilgamesh*, de origem babilônica. Nela, a Árvore da Vida aparece como possibilitadora da imortalidade. Na cultura judaico-cristã, está presente desde o início das narrativas do Gênesis, revelando sacralização territorial de pedaço de terra.

Da necessidade de obter conhecimento advém a queda do primeiro homem; da nova árvore prometida no Apocalipse, a cura para toda a humanidade. Essa crença em vida eterna restituidora parece motivar tanto o fecho do poema de Mendes como a

¹²¹ Também no Brasil, principalmente no Nordeste, xilogravuras de cordel, através dos *Catorze santos auxiliares*, de nítida influência lusitana medieval e temática religiosa e popular, exploram essa peculiar imagem.

¹²² Segundo narrativa da *Legenda aurea*, de Voragine, o lugar onde São Dinis, primeiro bispo de Paris, foi sepultado ergue-se uma basílica. Na arte litúrgica, é comumente retratado com a cabeça nas mãos e videira crescendo no pescoço.

¹²³ RODRIGUES, 2009, p. 87.

¹²⁴ “... simboliza o caminho por onde desce energia do céu e por onde é conduzida aspiração humana (...) estreitamente ligada à vida humana como símbolo tutelar, tanto da vida como da morte.” (CHEVALIER, 1990, p. 130)

imagem da pintura¹²⁵. O interesse de Ismael pela simbologia sagrada não repele a pulsão sexual evocada através de Asera¹²⁶, e componente sexual integra o religioso em dialética.

A pedra, por sua vez, traz ideia de estabilidade e alicerce, retomando “pedra fundamental”, o Cristo, leitura plausível em função da chaga¹²⁷ na mão direita do indivíduo central da aquarela de Nery. Além disso, em abordagem religiosa possivelmente calcada em *A imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis¹²⁸, tem significação estendida àquele que compreende a doutrina cristã e, por isso, de acordo com parábolas do Novo Testamento¹²⁹, constrói a morada na rocha, resistindo às intempéries da vida,

Devido ao nomadismo do povo hebreu, moradas eram provisórias, mas toda experiência com o criador se revestia de permanência, comumente manifestada na elevação do bétulo e, mais tarde, na construção de altar¹³⁰, também local de holocaustos. Assim, faz-se forte ligação entre pintura e poema, na medida em que os artistas representam-se como legado para a humanidade. Inclusive, é assim que o próprio

¹²⁵ Há referências literárias que fornecem pistas a respeito do costume galês de cobrir os despojos mortais com ramagens, como se a bétula possibilitasse a preparação do defunto para a nova vida, favorecendo a comunicação com o etéreo. (CHEVALIER, 1990, p. 131).

¹²⁶ Asera (*asherah*), amplamente mencionada no Antigo Testamento, era deusa esculpida em pedra, adorada por fenícios e na Babilônia. Os cultos a ela dedicados eram realizados sob copa de árvores e contavam com rituais sexuais em busca de fertilidade e prazer.

¹²⁷ Outra leitura é a alusão ao símbolo franciscano: braços chagados cruzados na cruz.

¹²⁸ “Conserva livre teu coração, e erguido a Deus, porque não tens aqui morada permanente.” (KEMPIS, 2001, p. 40).

¹²⁹ Mt 7, 24-25.

¹³⁰ É possível localizar tais referências no AT, por exemplo: Gn 8, 20; Gn 28, 18-19; Gn 31, 45-52; Ex 20,25.

Murilo fala de Nery: [ofereceu aos homens] “seu sacrifício para a renovação espiritual do mundo.”¹³¹.

Ele cria profecia artística sobre redenção, perpetuação dos homens e sacrifício, transferido de Cristo para o artista, frutificado na eternidade. A pintura, então, revisita a *devotio moderna* a fim de conciliar a crença religiosa com o século XX. Ainda, em “Oração de I.N.”, o pintor faz um pedido a Deus: “Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para minhas almas.”¹³². Estariam os corpos enfileirados buscando novas almas? Seriam eles “órfãos da consolação”, mencionados no poema de Murilo Mendes? De qualquer modo, é naquele que oferece sua razão que eles encontram lenitivo.

Adalgisa também explorou as mesmas metáforas, tornando-as motivo de reflexões em *A Imaginária*, com aguçada consciência de que a sensibilidade artística diferencia os homens, atribuindo à narradora predestinação para artes e vocação essencialista. Por outras palavras: Berenice, a persona ficcional, expressa divergência da sociedade comum e eleição: “Mas precisamente por isso, porque difiro da maioria, pertenço a uma categoria especial de indivíduos, as minhas ideias, as sensações de espaço e de tempo (...) são particularmente perturbadoras.”¹³³. Em síntese, ela julga pertencer à categoria de poetas e artistas que “possuem no mais alto grau a faculdade de viver não somente o seu próprio tempo e as suas impressões, mas também a vida exterior e a vida interior dos outros através do cálculo da sensibilidade.”¹³⁴.

¹³¹ MENDES, 1996, p. 147.

¹³² MATTAR, 2004, p. 84.

¹³³ NERY, 1970, p.6.

¹³⁴ NERY, 1970, p.6.

Em Ismael, a consciência vocacional é repleta da metamorfose que o leva a adquirir a imagem do criador. Diferente disso, Adalgisa, em experiência mística, tem a metamorfose relativizada por intenso embate:

“Mas Deus está no alto infinito e eu estou na Terra. Penetrando inteiramente nessa comunicação, devolvo o meu conhecimento, a minha consciência, isto é os meus sofrimentos. Nessa comunicação eu morro para a terra, para as suas formas e para as suas leis. Ligando-me a Deus, ligo-me ao infinito e ao ilimitado. Mas... isso é terrível para mim, que ainda tenho de viver no limitado, no finito de todas as coisas que, por se acabarem, são curtas. Se essa angústia não cessar de aumentar eu morro, eu morro para a vida terrestre e para o futuro terrestre.”¹³⁵

Em nítida influência essencialista, mas consciente da impossibilidade de ser como o criador, ela deseja viver em espaço e em tempo abstratos. A experiência diferencia-se também daquela proposta por Murilo Mendes no poema “O homem visível”, pois nela a predestinação se dá desde a infância, impulsionando inadaptação e marginalidade. Assim, de experiências solitárias, emerge o desejo de estabelecer simbiose com a natureza e, neste momento, a alegoria do homem transformado em elemento da flora é tônica das reflexões:

“Esperava ficar sozinha no jardim, mantinha-me em silêncio e, depois de aspirar os dois perfumes diferentes, deitava-me lentamente entre as duas árvores, fechava os olhos e ficava imóvel, sentindo a terra morna do calor da tarde. E esperava a transformação. No meu entender realizava que, depois de guardar dentro de mim o bafo resinoso dessas plantas, estirando-me no solo certamente me transformaria em **árvore.**”¹³⁶

¹³⁵ NERY, 1970, p. 8

¹³⁶ NERY, 1970, p. 8

A simbologia da árvore reflete capacidade de renovação cíclica, verticalidade, fertilidade e também genealogia no que se refere à descendência, sendo a mulher tronco originário. O desejo de ser árvore representa vontade de se perpetuar e alcançar equilíbrio. Contudo, indica também manifestação de resiliência. Resistindo às adversidades através da imaginação, ela consegue sobreviver ao ambiente inóspito, ao desprezo do marido por sua capacidade criativa, à traição, à morte deste e à maternidade em meio à viuvez precoce.

Tal qual a árvore, é a versão feminina do discurso de Mendes e Nery, agregando especificidades de sua narração subjetiva à figuração em questão. Entretanto, como elemento coincidente no *corpus* analisado, a árvore, que dá sombra, madeira, frutos e retira da própria terra força vital, como metamorfose humana extrai da vivência a força criadora, e oferece frutos a todo aquele que se dispõe a contemplar, em folhas de papel, palavras e imagens vicejadas na existência.

Assim, representando-se como portadores de memória coletiva, manifestaram preferência por se posicionar como elemento central de suas reflexões, alcançando questões relativas a toda a humanidade. Dispuseram-se, desse modo, a se metamorfosear esteticamente a fim de traduzir efemeridade existencial.

2.3.2 Entre estética e mística

A procura dialética de síntese do discurso litúrgico católico com o desejo de consumação sexual é tônica de alguns poemas de *A poesia em pânico*, entre eles “Ecclesia”. Se em “O homem visível” o pseudônimo Berenice era mencionado através

de referência à constelação, neste, a mulher é introduzida no exercício fundamental do livro, que são experiências místicas envoltas em tentação personificada na musa.

Entretanto, a Berenice cabe dubiedade, pois desperta desejo, mas recusa realização, rivalizando com a igreja, também ambígua. Feminina ao atrair o poeta e masculina ao personificar Cristo, conduz à percepção dúbia de prática erótico-religiosa (bem e mal, Deus e diabo, desejo físico e experiência mística).

Ecclesia

Berenice, Berenice,
Uma Grande mulher se apresentou a mim
E te faz sombra.
Ela exige de mim
O que tu não podes exigir.
Ela quer a minha entrega total
E me oferece viver em corpo e alma
A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.
Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,
Querendo que eu tome parte nela contra mim mesmo.
Berenice, Berenice, tua rival me chama,
Ataca-me pelos cinco sentidos,
Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão.
Eu recuo aterrado
Porque não me permites, Berenice,
Comungar no teu corpo e no teu sangue.¹³⁷

No título, a opção por vocábulo latino amplia interpretações, pois evoca o *religare* estabelecido em bases sociais e democráticas vinculadas à origem grega do vocábulo. Na ideologia cristã com a qual o texto dialoga, há outro sentido e evidente polissemia, podendo a igreja ter três concepções: espaço de culto religioso; assembleia ou reunião de quem partilha a mesma crença e Corpo de Cristo, no sentido apologético cristão. É a partir desta pluralidade de construções semânticas que o poema se realiza.

No primeiro verso, o duplo vocativo instaura a amada na problemática do tema em triângulo amoroso, já que outra “Grande mulher” se apresenta, interpondo-se entre os amantes. Entretanto, as exigências desta são de entrega tão absoluta quanto

¹³⁷ MENDES, 1994, p. 294.

impossível. A própria igreja¹³⁸, prostituta sagrada que comunga com a divindade¹³⁹, solicita desprendimento e devoção, mas oferece, em contrapartida, vida eterna, integrando corpo e alma.

O recurso da polissemia se revela, ainda, através de quatro substantivos enumerados que resumem, de modo gradativo, princípios basilares da fé. “Encarnação” representa nascimento e vida de Cristo (“Verbo que se fez carne”¹⁴⁰). O termo “paixão”, aportuguesamento de “passio-onis”¹⁴¹, abrange eventos e sofrimentos físicos, espirituais e mentais durante a crucificação. De semelhante modo, “sacrifício” remete a cruz. Por fim, “vitória” é ressurreição.

Assim, um único verso é constituído de referências, contribuindo para a ambiguidade proposta. Dividido entre o amor de Berenice, que satisfaria física e emocionalmente, e o chamado da igreja, que permitiria experiência sobrenatural e totalizadora, o poeta busca impossível equilíbrio.

O termo “liturgia” designa ofício religioso, em consonância com o sentido usual na Antiguidade Clássica, de caráter público. Assim, o mundo é palco de vivência da fé, sendo a vida outra experiência sagrada. Desse modo, a igreja de Mendes sacraliza o que é pagão e erotiza o discurso litúrgico, visto que convida à unidade e à comunhão sem desfazer a ambiguidade instaurada.

Integrar-se a esta “Grande mulher” é lutar contra si mesmo, pois a comunhão exige santificação. Gradualmente, na opção pela mística, o poema percorre estágios do pensamento de Santa Teresa de Ávila: contemplação do divino (que leva ao afastamento

¹³⁸ “... convertido ao catolicismo, o poeta fará da própria Igreja uma mulher, e mulher ‘toda em curvas.’” (MERQUIOR, 1994, p. 13)

¹³⁹ A prostituição nesses moldes é tema caro ao cinema de Fellini.

¹⁴⁰ Jo 1, 14.

¹⁴¹ O nome latino “passio” é usado para descrever sofrimento e morte de Cristo na *Vulgata*.

do mundo exterior) e estado carismático (que suplanta os desejos mundanos)¹⁴² sem, entretanto, abrir mão do “anarcoerotismo surreal”¹⁴³.

Mas este sujeito não alcança êxtase e arrebatamento, pois recua. É Berenice, insubordinada à fé, que faz o poeta evadir de convicções e rejeitar a experiência mística da paixão. Buscando comunhão com a amada, com o corpo e o sangue desta, o sujeito tenta solucionar a profunda tensão entre profano e sagrado, recriando um cristianismo “consustancial a esse impulso dionísico”¹⁴⁴.

Os versos finais são introduzidos por conjunção explicativa e sugerem que a causa de toda a tensão é a recusa de Berenice. Em outras palavras, ato sexual não consumado impossibilita equilíbrio necessário entre corpo e alma, mantendo a crise latente.¹⁴⁵

Na dramaturgia francesa de Jean Racine, a tragédia *Berenice*¹⁴⁶, de 1670, apresenta semelhante amor impossível, mas gera triângulo em conotação política: Tito rejeita a amada por causa de Roma, porque não pode pôr em perigo a missão em nome da paixão. A peça se constrói entre o regozijo de Berenice pela proximidade do casamento com o imperador, a escolha de Tito e, por fim, a aceitação da impossibilidade de ser desposada por não ser romana. No poema de Murilo, Berenice tem atitude divergente e o triângulo criado é religioso, envolvendo poeta, Berenice e *ecclesia*. Não por acaso, esta também é Roma, mas a católica. Assim, as duas Romas causam tensão em ambos os textos, visto que Tito e o poeta estão divididos, mas o

¹⁴² *As moradas do castelo interior*, Santa Teresa de Ávila, 2014.

¹⁴³ MERQUIOR, 1995, p. 13.

¹⁴⁴ MERQUIOR, 1994, p. 14.

¹⁴⁵ Como explica Silviano Santiago, em Murilo o desejo “teria de se casar com a sublimação para nela se amparar” (SANTIAGO, 2014, p. 117).

¹⁴⁶ Racine, no prefácio da peça, cita frase de Suetônio: “Titus reginam Berenicem (...) statim ab Urbe dimisit, invitus invitam”.

primeiro opta por Roma e sofre, enquanto o segundo não consegue optar nem por Berenice nem por *ecclesia*.

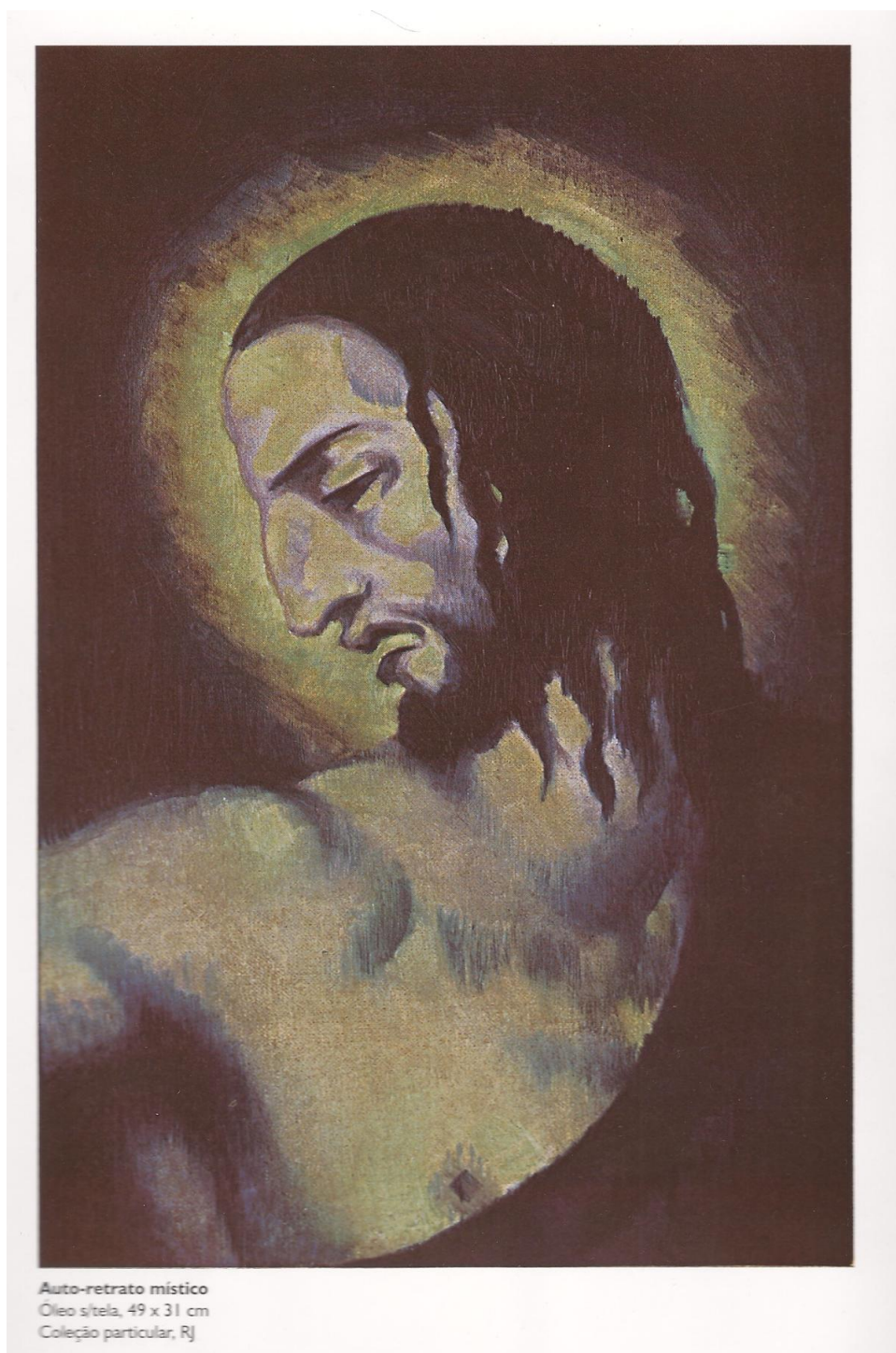
Em contraponto com a poesia de Murilo Mendes, algumas telas de Ismael Nery, como “Auto-retrato místico”, por exemplo, ampliam as possibilidades de interpretação do texto em questão. A técnica do autorretrato em identificação com Cristo é recorrente na tradição pictórica ocidental, iniciada por Dürer no século XV (na tela “Auto-retrato com 28 anos”, de 1500). E retomada por vários pintores, como Rembrandt, Van Gogh, Gauguin e até mesmo Picasso.

Nesses casos, associa-se o autor à imagem refletida no espelho, que desfaz o inverso na tela, criando um eu possível ou imaginado. Como o mito de Narciso, autoadmirador, este tipo de retratação evidencia, em hipótese interpretativa, drama individual na tentativa de compreender questionamentos humanos a partir de si mesmo.

Envolta em fundo escuro, a tela de Nery apresenta imagem de homem com destaque para dorso seminu e parte do braço direito. A face é desenhada em perfil, virada para o lado destro do corpo, e o queixo, pendido para baixo, quase encosta no ombro desse lado. Abaixo do nariz saliente, lábios semiabertos e olhos quase fechados revelam intensa expressão de dor. O pescoço tem considerável saliência, projetado para adiante. Mechas de cabelo preto ondulado cobrem orelha e caem sobre o colo. Pinceladas de tom arroxeadado podem ser observadas na frente, denotando traumas físicos.

Em forma de auréola, em tom amarelo esverdeado, a luminosidade da pintura contrasta com fundo preto que envolve a cabeça. O peito não é desenhado em totalidade, mas recoberto no lado esquerdo, semelhante a manto. O braço estendido, perpendicular ao corpo, parece estar suspenso de modo involuntário, uma vez que toda a musculatura está estirada e retesada.

Figura 3: Ismael Nery, *Auto-retrato místico*



147

O forte contraste complementar de tons opostos realça a luminosidade que incide sobre rosto e parte do corpo do sujeito, atribuindo-lhe espécie de santificação. Como as

¹⁴⁷ MATTAR, 2004, p. 53.

cores estão próximas e sem tons intermediários, o efeito é intenso, porém a harmonia se mantém. A diferença de luminosidade é compensada por extensões e formas. Essa habilidosa junção de opostos em pintura profundamente autorreferente conjuga humano e sobrenatural, finito e infinito, gerando sensação de insatisfação com limites do corpo físico e busca por experiência místico-artística.

Em tudo, a imagem contém referências à paixão de Cristo. A auréola que envolve a cabeça tem caráter divino e místico, quase retrato de experiência ascética de consubstanciação, contato infracognitivo e psicossomático com o divino em vivência introjetada do momento máximo da fé cristã. Por esses aspectos, aproxima-se do poema “Ecclesia” e do conflito existente entre membros do corpo pecaminoso e a atração por Cristo, capaz de resgatar o indivíduo.

A pintura dialoga, inclusive, com o poema “Confissão” (1933), em que Ismael afirma: “Quero ser Deus por necessidade, por vocação”¹⁴⁸. Colocando-se no lugar de Cristo em ambas as criações, sua experiência metafísica é realizada de modo mais estético que teológico, porém, a tela recupera aquilo que Santa Angela de Foligno chama de “duplo abismo”: “de um lado, o abismo da essência divina, toda a beleza e luz, e, do outro lado, o abismo da essência própria, toda trevas e pecado”¹⁴⁹. Sintetizando esse “duplo abismo” ou “tangência de duas formas opostas e justapostas”¹⁵⁰, Ismael articula, na mesma imagem, natureza humana e percepção de santidade divina.

¹⁴⁸ MATTAR, 2004, p. 52.

¹⁴⁹ (JOERGENSEN, 1957, p. 133) A citação se encontra na obra *São Francisco de Assis*, de Johannes Joergensen. O livro no original francês, tratado como relíquia por Murilo Mendes, pertenceu a Ismael Nery e consta do acervo do MAMM. Provavelmente foi trazido por Ismael Nery de Paris, após frequência à Académie do pintor Julian, grande amigo de Johannes Joergensen.

¹⁵⁰ MATTAR, 2004, p. 66

Dialogando igualmente com textos de Santa Teresa de Ávila, a fusão se realiza na pintura, mas não no poema “Ecclesia”, de Murilo Mendes, visto que a ligação com o transcendente não se cumpre e o poeta fica a meio do caminho, tentando a síntese impossível de uma dialética corpo/alma. A persona da tela, em outro viés, é tomada por estágios de transcendência até fundir-se completamente a Cristo, dividindo com este experiência de flagelo e renúncia. Se a triangulação é a base estrutural do poema de Mendes, na tela de Ismael a atração do transcendente fica resolvida por especularidade, sem mediação.

Entretanto, o retrato de sujeito crucificado provoca interpretações outras. Assim como Murilo Mendes apresenta a Igreja que o instiga a se voltar contra si através do expediente da comunhão, Ismael autocrucifica a persona mística que integra bem e mal. Em outras palavras, a ideia do duplo ocupa o lugar da triangulação, pois o binômio se resolve num único personagem, que é ao mesmo tempo Cristo e o pintor.

Também em diversos poemas de Adalgisa Nery a fusão mística com o Criador está expressa, como “Dia de santo amado” (1937).

Dia de santo amado

Antes de ti tudo era nada.
Um dilúvio de angústias rodeava minha cabeça,
Meu ventre era pegado à terra,
O céu era enlutado e as estrelas enegrecidas.
Só havia pranto em altas vozes.
Um dia nasci em ti
Fiz brotar uma infinita ternura em meu coração,
Acariciei-me com meus olhos os teus
E em meu olhar colheste flores.
Deslumbrada, não senti que haviam pousado em mim todas as
aves do céu.
Que meus pés haviam perturbado as águas do regato
E todos os peixes estavam colados à minha pele.
Minha cabeleira tornou-se como a raiz na profundidade
Sempre úmida de ternura para tuas mãos cansadas
Me tornei mansa e lisa como a pedra lavada pelo mar.
Agora minha garganta só se abre para espalhar entre os povos
E deitar ao vento de outras terras
Cânticos a tua existência.
Vesti-me de jacintos
E espero que me possuas à vista das gentes

Para que todos saibam que só tu
És meu Criador
E meu Senhor.¹⁵¹

Segundo se convencionou considerar, *Cântico dos cânticos* descreve o amor de Salomão por jovem sulamita e apresenta interlocutores revestidos de tônica amorosa e sensual. Em outro viés, o livro é compreendido como representação simbólica do amor de Cristo pela igreja.

Habilidosamente instaurada nessa ambiguidade de interpretações, Adalgisa incorpora a persona de Sulamita e a da própria igreja. Angustiada, infértil e enlutada, vive novo nascimento. Assim, vestida de jacintos¹⁵², ela erotiza o encontro com o divino. Apesar das semelhanças com os poemas de Mendes, a tensão é menor e há evidente discurso feminino na medida em que o sujeito abre-se à fusão de amor físico e espiritual. Em relação à tela “Auto-retrato místico”, os versos de Adalgisa coincidem com a experiência transcendente, mas, enquanto o pintor se retrata como o próprio Cristo, Adalgisa humaniza o divino, atribuindo-lhe gênero oposto e convidando-o à conjugação carnal. Ou seja, há reconciliação. Tal qual sugere o livro *Cântico dos cânticos* no versículo “Eu sou do meu amado, e o meu amado é meu”¹⁵³, na união dos amantes, o poema metaforiza, com aspecto sobrenatural, a experiência amorosa.

¹⁵¹ NERY, 1962, p. 5

¹⁵² Ct 5, 14

¹⁵³ Ct 6, 3.

2.3.3 Entre gênese e Apocalipse

Esta outra temática se manifesta na abordagem da experiência amorosa com inusitados contornos de inserção figurada no texto de Apocalipse. Porém, “o tom visionário, o surrealismo apocalíptico da poesia muriliana é isso: a capacidade de explorar sem trégua os sintomas existenciais da moléstia da civilização nos tempos modernos.”¹⁵⁴

Murilo elege “um discurso que já preexistia a ele, o discurso do cristianismo”¹⁵⁵, porém alinha-o à tradição greco-romana e se abre igualmente para filósofos, intelectuais e artistas que compõem o conhecimento que o formou. Além disso, articula-o com o moderno, fortalecendo simbiose surreal entre tempo e utopia, como ocorre em “Futura Visão” e “Igreja Mulher”.

O primeiro traz ideia de revelação futura destinada a profeta escolhido, segundo Apocalipse. Mas, trata-se do profeta-poeta Murilo Mendes, a quem é revelada Berenice¹⁵⁶.

Futura Visão

Apresentam-me o livro da tua vida
Escrito por dentro e por fora:
Sou digno de romper os sete selos.
Logo na primeira página
Paro três anos em êxtase
Diante da tua fotografia.
A lua e o mar adormecem a meus pés.
Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar o teu nome
Berenice! Berenice!
E choro muito
Porque não existe ninguém digno de te olhar.

Alguém me segura à beira do abismo,
Contém minha impaciência e me desarma o braço:
Deverei assistir ao que se descreve no livro.

¹⁵⁴ MERQUIOR, 1972, p. 196.

¹⁵⁵ SANTIAGO, 2002, p. 126.

¹⁵⁶ Provavelmente o poema “Quatro horas da tarde” é mais significativo exemplo desse Surrealismo revestido de linguagem apocalíptica presente na obra *A poesia em pânico* (MENDES, 1994, p. 300). Não foi inserido no corpus, pois privilegiamos os textos que mencionam diretamente Berenice.

Terás que parir fisicamente e espiritualmente na desgraça,
Beberás o cálice da injúria e das abominações,
Vestida de púrpura serás sentada no trono da solidão.

Eu devoro o livro, que amarga minhas entranhas.
Glorifica-a! Glorificai-a!
Esta é a minha súplica de sempre.

O Princípio vem sobre as nuvens de fogo
E clama para mim e para todo o universo:
Tudo será perdoado aos que amaram muito¹⁵⁷

Tomando a amada como interlocutora e mediadora, o poema explora especialmente o capítulo cinco de Apocalipse, ressignificando o Livro da Vida¹⁵⁸ que, recontextualizado, trata das ações da amada, não do Juízo Final.

Na narração de S. João, após a pergunta “Quem é digno de abrir o livro, rompendo os selos?”¹⁵⁹, o profeta lamenta a indignidade humana. Entretanto, é consolado pela certeza de que o “Leão da tribo de Judá, o Rebento de Davi”¹⁶⁰ será digno de abri-lo. No poema, o poeta é o único merecedor de romper os selos. Deslocado para a beira de abismo¹⁶¹, que agora significa perdição, assiste ao sofrimento de Berenice, a Grande Meretriz castigada no Juízo.

Para São João, a grande prostituta, metáfora da Babilônia, seduziu reis e habitantes da Terra com práticas religiosas condenáveis na tradição judaica. Modificando o texto original, Mendes glorifica Berenice, sua meretriz, e proclama o perdão para aqueles que amaram demais.

¹⁵⁷ MENDES, 1995, p. 308.

¹⁵⁸ O Livro da Vida é mencionado na Bíblia. (Fp 4:3; Ap 3:5; 13:8; 17:8; 20:12,15; 21:27) como aquele que será aberto no dia do juízo para julgar a humanidade e isentar da condenação nomes ali registrados.

¹⁵⁹ Ap 5, 2.

¹⁶⁰ Em linguagem bíblica trata-se de referências a Jesus Cristo ressuscitado.

¹⁶¹ É comum, na poética de Murilo Mendes, o olhar deslocado para um lugar alto e inusitado, no qual a imagem surrealista da poesia se completa. No primeiro poema analisado neste capítulo (“O homem visível”), o poeta está no “alto de um parapeito incandescente” (MENDES, 1995, p. 288).

Essa conclusão é surpreendentemente construída a partir de sofisma: Maria Madalena, que lava os pés de Cristo com caríssimo perfume¹⁶² e é perdoada da lascívia, nada tem a ver com a Grande Meretriz de Apocalipse; mas, na poética, Berenice é prostituta e, a exemplo da outra, merece absolvição. Com essa perspicaz estratégia argumentativa, o poeta reescreve o texto bíblico de modo a colocá-lo a serviço de seu particular dilema amoroso.

Outro poema de *A poesia em pânico* que se apropria de semelhantes imagens, por promover sensualização do sagrado em expressiva força retórica é “Igreja mulher”.

Igreja Mulher

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
Minha preguiça é maior que toda a caridade.
Ela ameaça me vomitar de sua boca,
Respira incenso pelas narinas.
Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração.
Arranca do coração os sete gládios
E me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
Auxiliada pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro dos
desconsolados.
Ela me insinua a história de algumas suas grandes filhas
Impuras antes de subirem para os altares.
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absolverá
Na sua ternura totalitária e cruel.¹⁶³

Metonimicamente tomado como templo feminino e personificado, o sagrado avança na direção do poeta e o envolve ternamente, mas lhe oferece afeto angustiante: paraíso no aconchego do corpo e inferno na convocação despótica. Imagens

¹⁶² “Por esta razão, eu te digo, seus numerosos pecados lhe estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor. Mas aquele a quem pouco foi perdoado mostra pouco amor.” (Lc 7, 47)

¹⁶³ MENDES, 1995, p. 303.

escatológicas se sucedem e retomam a igreja de Laodiceia¹⁶⁴, que, tal qual o poeta apático, é morna, geradora de repulsa no Criador. A Igreja deseja incendiá-lo¹⁶⁵ em experiência mística ou condenação infernal. Nos dois casos, a sedução pelo sagrado é totalitária e cruel, pois, tornando o sujeito prisioneiro de uma fé aflita que retira estabilidade, atrai-o consideravelmente.

A tônica da arte que evoca imagens apocalípticas para instaurar reflexão sobre inadaptação ao mundo é presente também em diversos poemas de Adalgisa Nery. Entretanto as reflexões são revestidas da figuração de enlace de amantes. Bom exemplo é o poema “Tu me glorificarás”.

Tu me glorificarás

Um dia o céu se recolherá como um livro que se enrola,
Os montes se moverão de seus lugares
O sol se tornará negro e a lua como sangue,
Os homens se esconderão nas cavernas e dirão aos rochedos:
Caí sobre nós!
Um dia o grande julgamento chegará, os valores serão
medidos.
Serão separados os que deram sem coração
E os que ampararam por vaidade,
Os que dilaceraram as almas virgens
E os que procriaram sem amor.
Serão separados os que trocaram
E os que deram.
Serão iluminados os rostos cobertos de confusão.
Os que nasceram cegos e viram serão separados
Dos que foram perfeitos e não enxergaram.
Os chagados, dos sadios,
Os que amaram e foram desprezados,
Dos que amaram e foram amados.
Os valores um dia serão medidos.
Nesta altura minha alma se despregará do chão
E como uma espiral, subirá dos montes, acima das nuvens,
Correrá mais que o vento,
Terá uma luz mais forte que um astro.
Minha alma irá riscando o céu deixando um rastro de estrelas,
À procura da grande recompensa
Da união com a Tua Unidade, por todos os tempos,

¹⁶⁴ Laodiceia, citada em Apocalipse, era uma das principais cidades da Ásia menor. No texto referido é repreendida pela apatia.

¹⁶⁵ Fogo é imagem judaico-cristã para presença de Deus e condenação. É mencionado pela primeira vez na manifestação da sarça ardente (Ex 3, 2). A associação com o inferno pode ser verificada em outros versículos (por exemplo, Hb 12, 28-29).

Pelo muito que renunciei, e pelo fundo sofrimento e desolação
[do meu incomensurável amor por ti.¹⁶⁶

O título inverte o texto religioso, retomando-o em intertextualidade¹⁶⁷. No julgamento final, ela será glorificada por seu Criador, não o contrário. Poeticamente recriado em leitura pessoalizada e dicotômica de bem e mal, o juízo sugere separação entre os que amam e os que não amam, dissociando indivíduos pela consagração ao outro. Como consequência dessa nova medida, a poeta descreve sua glorificação, atraída para unidade com o criador como recompensa pelo desprendimento.

Adalgisa difere de Murilo Mendes em relação às apropriações de linguagens apocalípticas, pois encontra consolo enquanto ele, para quem o sagrado dimensiona a crise, tem ampliado o sentimento de culpa. Em outros termos: a consubstanciação com o sacro em Adalgisa favorece expectativa de equalização, mesmo que em outro espaço e tempo. Em Murilo, é fonte de angústia e mantém o equilíbrio distante.

2.3.4 Entre ídolo e Igreja

*il y a en tout homme, à toute heure,
deux postulations simultanées,
l'une vers Dieu, l'autre vers Satan*
Baudelaire¹⁶⁸

*Entre Delfos e Jerusalém plantei um arco; voo a
bordo dele.*
Murilo Mendes

¹⁶⁶ NERY, 1962, p. 29.

¹⁶⁷ Trata-se do salmo 49 e do v. 15 do salmo 50: “E invoca-me no dia da angústia; eu te livrarei, e tu me glorificarás”.

¹⁶⁸ “Mon coeur mis à nu”.

O tema da idolatria em concorrência com santidade é uma das tônicas das cartas de S. Paulo, retomada com considerável expressividade em *A poesia em pânico*. Poemas como “A Usurpadora” apresentam presença da Igreja personificada enquanto Berenice é associada ao ídolo, tomando do sujeito o amor que deveria ser dedicado a Deus.

A Usurpadora

Eu tenho solicitude filial pela Igreja
E sofro quando vejo os seus membros manchados.
Eu quisera ser o grande Vociferador da Igreja
E andar pelas ruas gritando que ela não é amada:
Ai de mim! Que trago no peito a imagem de Berenice
Distribuindo o desconsolo, a tristeza e o desespero,
E recolhendo sempre com a impassibilidade de um ídolo
O violento amor e a ternura que eu deveria consagrar à Igreja¹⁶⁹

O poema se inicia com confissão de cuidado que esmorece, cedendo lugar ao sofrimento devido à constatação de mácula e separação do Criador. Assim, ser o grande “Vociferador da Igreja”, aquele que, em amplitude de voz, anuncia o descuido dos homens com a fé, passa a ser desejo da voz poética. Ser “Vociferador” também é se recriar em João Batista, proclamador da vinda de um redentor no texto bíblico.

Quando o próprio poeta lamenta e migra da posição daquele que anuncia à posição de alguém que também macula, Berenice é oposição à vivência da fé, impedindo a comunhão com o sagrado. Sua presença gera desequilíbrio e instabilidade; como ídolo indiferente, recebe adoração indevida, temática que revisita Baudelaire¹⁷⁰.

Em outros passos, a adoração a ídolos é amaldiçoada; daí o lamento do poeta ao analisar sua própria condição. Embora textos do Antigo Testamento façam menção à idolatria de muitos povos, no Novo Testamento tais referências podem estabelecer diferença entre fé monoteísta e fé politeísta. Assim, por meio de Berenice, é

¹⁶⁹ MENDES, 1995, p. 296.

¹⁷⁰ A figuração da mulher que se interpõe entre o poeta e a fé é recorrente na poética de Charles Baudelaire, como em “Hymne à la Beauté”: “De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! - / L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?” (BAUDELAIRE, 1976)

estabelecido interessante jogo entre mítico e místico, sendo ambos temas essencialistas. Em outras palavras, tentativa de síntese entre Apolo e Dionísio, entre prazer e disciplina moral¹⁷¹.

Essa busca estabelece novo cruzamento com Ismael Nery, percebido em algumas pinturas, entre elas “Duas figuras – João Batista e figura feminina helênica”, que retoma a morte do Precursor do Cristianismo¹⁷² (ou “Grande Vociferador” na poesia de Mendes). Nas iconografias medievais sobre Decapitação de João Batista, representações do martírio do santo incluem Salomé, ausente na tela de Ismael, que a substitui por imagem de escultura helênica marmórea.

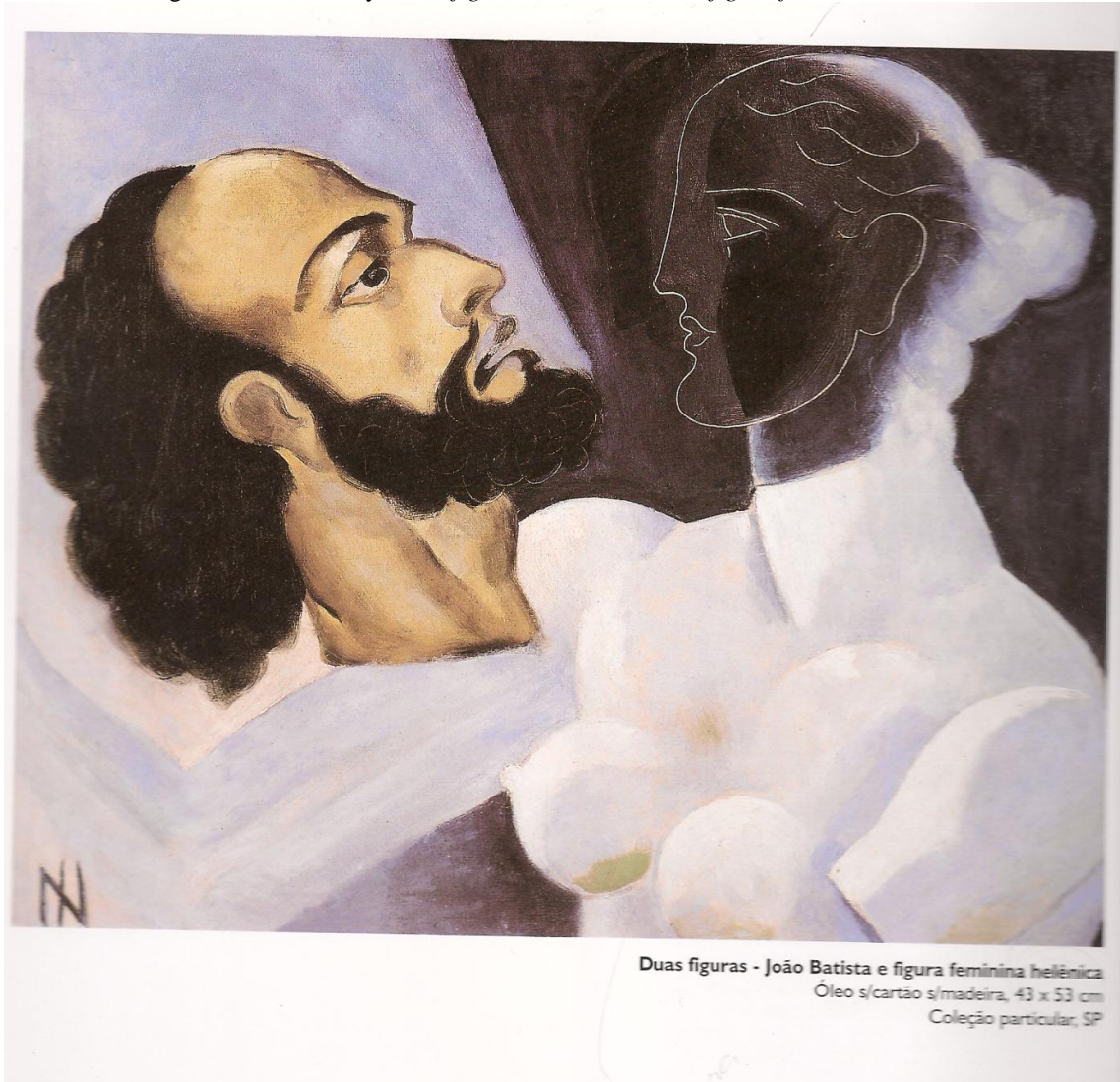
Do ponto de vista cronológico, a pintura explora salto temporal: o Precursor foi martirizado, segundo exegetas, entre 30 e 28 d. C. Uma estátua helênica data, em princípio, do século V, período áureo da arte helênica. Assim, a transladação do significado se impõe: não se trata mais de Salomé dançando pelo assassinato daquele que ela e a mãe acusavam; é releitura de tradição cultural.

Bilateralmente oposta, a tela retrata, do lado esquerdo, cabeça decepada João, com barba e cabelos cerrados, inserida em fundo claro. Do lado direito, busto feminino, semelhante a escultura clássica, com cabeça apenas contornada se insere em fundo escuro contraste que divide a imagem, equilibrando a composição. A cabeça de homem tem lábios levemente entreabertos e fixa os olhos no busto feminino, posicionado à frente. O olhar ambíguo da figura masculina denota atração e repulsa.

¹⁷¹ “... porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, (...) porque não separo Apolo de Dionísio...” (MENDES, 1995, p. 45)

¹⁷² As referências textuais do início do século I são conhecidas (Mt 14, 1-12; Mc 6, 14-29; Lc 9, 7-9): ele é citado pelo historiador Flavius Josefo e por três evangelistas. O texto mais longo é o de Mateus.

Figura 4: Ismael Nery, *Duas figuras – João Batista e figura feminina helênica*



Representada como busto grego, a “estátua” é exposta dos seios para cima, com o braço esquerdo cortado e o direito alargado até a cabeça decepada. É radical e fortemente emblemática: ao mesmo tempo escultura e desenho, sem expressões faciais definidas, sugere indiferença de ídolo.

Além disso, retoma escultura helênica, revista do ponto de vista plástico pelos surrealistas (Picasso e De Chirico). Nesse tipo de escultura, a ênfase recai sobre traços mais antropocêntricos e, devido a forte senso de teatralidade, recria emoções e anatomia humana pelo nu em formas volumosas e arredondadas. Também procura atingir o

conceito de belo através de harmonia e proporções das formas, embora tal escultura esteja recriada em condições da modernidade.

A oposição entre anunciador sacrificado e estátua produz espécie de paradoxo visual que evoca a referida dialética entre Apolo e Dioniso. Mendes, em *Recordação de Ismael Nery*, cita a atração do amigo por figuras ressignificadas do discurso nietzschiano¹⁷³, uma pista para se ancorar a tela na dicotomia filosófica e literária da representação dos dois filhos divinos de Zeus, modernamente considerados opostos: “o insaciável otimismo do conhecimento e a trágica necessidade de arte”.¹⁷⁴

Do ponto de vista filosófico, é possível compreender em João Batista decapitado referência figurada a Santo Agostinho, que, ao reler Platão, instaurou, na dualidade do mundo socrático das ideias, dicotomia entre Céu e Terra. Neste sentido, o profeta do Ocidente cristão representaria sujeito pensante, idealismo, moral, leis e controle do instinto pela razão, tida como superior ao corpo e a seus sentimentos, ascética da purificação da matéria para sublimação da alma.

Na conceituação de Nietzsche, Apolo é essa divindade ética¹⁷⁵, representativa de verdade superior ao desejo e perfeita no método racionalista¹⁷⁶. Por outro lado, Dionísio é entidade figurativa de instintos, desejo, corporeidade e desordem. Deixar esse apelo de lado equivaleria a empobrecer a existência¹⁷⁷. A figura helênica sugere substituição da

¹⁷³ “Amparado nos alicerces de uma grande tradição, poder-se-ia dizer que ele apoiava os malabarismos orgíacos de um Nietzsche na clara visão de um Santo Tomás de Aquino.” (MENDES, 1996, p. 82).

¹⁷⁴ NIETZSCHE, 2011, p. 111

¹⁷⁵ Não ignoramos que a relação de Apolo com Artémis atribui ao mito outras significações. Entretanto, interessa-nos a oposição estudada por Nietzsche.

¹⁷⁶ “Apolo quer apaziguar as individualidades precisamente separando-as, traçando entre elas linhas de demarcação e relembrando vez por outra, com suas exigências de conhecer-se a si mesmo e ter moderação, que essas linhas limítrofes são as leis mais sagradas do mundo”. (NIETZSCHE, 2011, p. 76).

¹⁷⁷ “O ódio ao ‘mundo’, o anátema às paixões, o medo da beleza e da sensualidade, um além inventado para melhor denegrir o aquém, no fundo um desejo de nada, de morte, de repouso, até o ‘sabbat dos sabbats’ – tudo isso, bem como a pretensão absoluta do cristianismo de não levar em conta *senão* valores morais, me pareceu sempre a forma mais perigosa, mais inquietante de uma ‘vontade de aniquilamento’,

razão pelo corpo, ou seja, valorização da natureza na concepção física em que a vontade move o ser e deixa o instinto, ou Dionísio, falar, em “embriaguez extática”¹⁷⁸, como se o deus da desordem confrontasse o deus da racionalidade. Curiosamente, leitura inversa da tela também se faz possível, pois cada figura (masculino e feminino, escuro e claro, violência e impassividade) pode ser vista como apolínea ou dionisíaca ao mesmo tempo.

Em síntese, é reveladora da concepção artística de Ismael Nery, para quem estética não é manifestação inferior nem cópia da cópia¹⁷⁹, mas potência que, promovendo dialética, é capaz de recuperar, na modernidade, a “tragédia ática”¹⁸⁰. Ampliando o lugar do desejo e em busca de originalidade própria, abre-se ao diálogo com influências do pensamento ocidental e, através de aceitação e aproveitamento, garante renovação e perpetuação.

A pequena lágrima presente no desenho na pintura, discreto enigma, evoca figuração pictural do grito “o grande Pã morreu”¹⁸¹ e pode ser interpretada como agonia da Antiguidade em franca decadência. Assim, ao mesmo tempo em que a sedução feminina parece se interpor à crença, uma estátua helênica que chora diante da cabeça cortada de João é síntese da consciência retomada por Nietzsche e ressignificada por Ismael em quem a nostalgia do paganismo parece perdurar.

pelo menos um sinal de um profundo enfraquecimento, de um cansaço, de um desencorajamento, de um esgotamento, de um empobrecimento da vida.” (NIETZSCHE, 2011, p. 20).

¹⁷⁸ NIETZSCHE, 2011, p. 45.

¹⁷⁹ “A ideia de que o artista seja um copista da natureza é tão repugnante quanto a de que um artista possa comentá-la através de seu temperamento.” (NERY, 2004, p. 287)

¹⁸⁰ “Esses dois instintos [Apolo e Dionísio] tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, (...) até que, finalmente, por um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica, aparecem acoplados e, nesse acoplamento, geram então a obra ao mesmo tempo dionisíaca e apolínea da tragédia ática” (NIETZSCHE, 2011, p. 28).

¹⁸¹ No reinado de Tibério, conta-se acerca do grito, que ecoou pelo mundo greco-romano, seguido por choros e lamentos. O primeiro escritor a narrar o caso é o grego Plutarco (*Sobre o declínio dos oráculos / De defectu oraculorum*). Posteriormente, o cristão Eusébio de Cesareia (*Preparatio evangélica* – século IV) associou a morte de Pã ao anúncio da “verdadeira religião” (cristã).

A pintura dialoga com o poema “A Usurpadora”, de Mendes, pois, posto ao lado da fé e da tentação, o santo vivencia na pintura o conflito sugerido pelo poema. Semelhante tensão ocorre também em “Os dois estandartes”. Neste, “poética de martírio e salvação”¹⁸² cria jogo linguístico interessante através de léxicos, o religioso e o do campo militar. A crise existencial se reconhece na medida em que direito de escolher é causa maior da infelicidade do poeta, conduzindo-o ao vazio da irrealização.

Os dois estandartes

Vejo sempre à minha frente dois estandartes
- Túnica negra de Berenice,
Túnica vermelha da paixão de Deus.
Os dois estandartes cruzam-se no ar:
Tumulto! Eu sou a multidão,
Clarins! Clarins chamando à vitória!
Eu sou o grande Inquisidor perante mim.
Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
Ai de mim, o demônio me aponta o vazio.¹⁸³

Em estrutura narrativa, o que atormenta o poeta é metaforicamente recriado como “dois estandartes” cujo léxico, no âmbito religioso, é emblema com imagem de santo. Os estandartes de que trata o poema (“túnica negra de Berenice” e “paixão de Cristo”), instauram oposição entre vermelho e negro, desejo e fé. Dividido como nunca, o sujeito declara-se “grande Inquisidor” de si, figura que, na Contrarreforma, era autoridade oficial máxima do Tribunal do Santo Ofício, com poder sobre hereges. Entretanto, a expressão é também referência intertextual a Dostoievski¹⁸⁴, especificamente ao texto “O grande inquisidor”¹⁸⁵.

¹⁸² MERQUIOR, 1994, p. 15.

¹⁸³ MENDES, 1994, p. 299.

¹⁸⁴ Em “Microdefinição do autor”, Murilo fala de si e de suas preferências artísticas: “Sou reconhecido a Jó, aos quatro evangelistas (...); a Dostoievski ...” (MENDES, 1995, p. 47)

¹⁸⁵ O poema, escrito em prosa e com polifonia textual, parte da obra *Os irmãos Karamazov*, manifesta a mesma dicotomia que atrai Murilo: é narrado para Aliocha, jovem que busca experiência mística, por Ivan, seu irmão niilista e racional.

No enredo, um Cristo não dogmático volta à terra no século XVI e escolhe a Espanha para realização de novos milagres. Porém, passa a ser perseguido pela autoridade eclesiástica que o prende em função do enorme problema que sua nova vinda causa. O clímax ocorre quando o cardeal do Santo Ofício vai à cela anunciar condenação e morte na manhã seguinte. Diante do permanente silêncio do Cristo personagem, a despeito da sentença, o Inquisidor justifica a decisão, culpando os homens, seres “fracos, depravados, revoltados e nulos”¹⁸⁶, que não suportam viver em liberdade, sendo esta incompatível com a felicidade: “nada há de mais sedutor para o homem do que o livre-arbítrio, mas nada há também de mais doloroso.”¹⁸⁷.

Além de questionar hierarquização e institucionalização da fé, o conto em *abyrne* sugere a corrupção dos líderes religiosos que desejam aniquilar tônicas essenciais do discurso cristão. O cerne das reflexões é oposição de dois tipos de fé religiosa: a que liberta o homem e o responsabiliza por suas ações, e a que o cerceia, alienando-o.

Em relação ao poema de Mendes, o “grande Inquisidor” de si mesmo sente a consciência repressora da liberdade essencial. Escolher entre um e outro estandarte é ação fundamentada no livre-arbítrio; por isso, angustiante. Na tentativa de resolver as oposições, abraça os dois. Porém, a escolha de ambos é inviável e forças antagônicas irresistíveis¹⁸⁸ revestem a vivência amorosa de visão *jansenista* irrealizável.

¹⁸⁶ DOSTOIEVSKI, 2001, p. 273

¹⁸⁷ DOSTOIEVSKI, 2001, p. 275

¹⁸⁸ “Os dois valores contrapostos, ‘bom e ruim’, ‘bom e mau’, travaram na terra uma luta terrível, milenar; e embora o segundo valor há muito predomine, ainda agora não faltam lugares em que a luta não foi decidida.” (NIETZSCHE, 2002, p. 43).

No poema, em concordância com o discurso do conto, liberdade de escolha resulta em infelicidade, e o campo de batalha do bem contra o mal é justamente o ser humano¹⁸⁹.

2.3.5 Entre punhal e bálsamo

É a ambiguidade criativa que estrutura os textos desta seção, cujo título remete a recriação estética de dor e acalanto. O poema “O amor sem consolo”, que bem representa esta temática, propõe, em interlocução com a musa, três problemas: sujeito, fé e amor, podendo ser lido como desesperado brado de descentralização do ser.

O amor sem consolo

1

Não quero me livrar de ti
Só não te perdoo porque não me dás a amargura absoluta
Não tens o poder de me extinguir com um gesto, um olhar
E a minha esperança e o meu desespero não estão fundados em ti.

Antes de eu te conhecer Deus já me havia marcado
Não és meu punhal nem meu bálsamo
Não sou mais que um rejeitado de Deus, de ti – e de mim.
Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo.

2

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
Ou por que não comesças tua ternura, impelindo-me ao suicídio?

3

Minha amiga cruel e necessária, Berenice,
Deixa-me descansar a cabeça no teu seio
E sonhar um instante que não existo,
Que não existes, que não existe Deus,
Nem o mundo, nem o demônio, nem a vida, nem a morte.

¹⁸⁹ “O demônio luta com Deus e o campo de batalha são os corações humanos” (DOSTOIEVSKI, 2001).

Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio.
Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão
Porque nunca estás em mim e comigo.
A natureza nos separou
Somente o sobrenatural poderá nos unir.¹⁹⁰

Aspirando a alcançar “amargura absoluta”, o sujeito se relaciona com a amada de modo confuso na primeira parte do poema, amplamente dedicada à oposição Berenice X Deus. Apesar de não originar a problemática, ela não a pode cessar, contribuindo para fé insubordinada e inadaptação. Sujeito poético e Berenice são rejeitados por Deus, real fonte de desespero, assumindo ambos condição de marginalidade. O afeto reinstala o dilema do desejo físico em oposição à sublimação do ser. Nesse sentido, cedendo à tentação e perdendo domínio próprio, o poeta é impelido a desejar a morte, revitalizando abordagem romântica de evasão.

Na terceira parte o tom do texto se modifica e os conflitos do eu em busca de equilíbrio atingem seu apogeu. Por fim, plenamente restituída à verossimilhança, Berenice é observada pelo voyeur entre tédio e anseios, já que ambos são vítimas circunstanciais do desconcerto do mundo, uma vez que foram divorciados pela natureza¹⁹¹. Sendo assim, transcendência e abstração de tempo e espaço possibilitariam encontro das almas dissociadas na corporeidade. A mulher fere e cura, como “punhal” e “bálsamo”, porém, tal qual nos textos anteriores, oscila em expressivos antagonismos que revelam dicotomia criadora e estética de pensamento dialético. Ela não só se contrapõe à fé como abarca exatamente os mesmos dilemas do poeta com relação a Deus.

¹⁹⁰ MENDES, 1995, p. 294-295

¹⁹¹ O tema da separação das almas que deveriam permanecer em associação se encontra em outros poemas do livro, como em “O primeiro poeta”, no qual o sujeito se inscreve em Adão e toma para si a origem da mulher: “E o Criador fizesse nascer uma mulher do meu flanco”. (MENDES, 1995, p. 291).

2.3.6 Entre simbiose e bipartição

Em alguns poemas, surge o tema do duplo, que varia entre a extensão complementar do indivíduo - uma vez que a simbiose entre as partes é geradora de equilíbrio - e a bipartição problemática do eu em oposição a si mesmo. O poema “Nós”, por exemplo, encaixa-se no primeiro caso, já que nele o poeta se une a seu duplo através do princípio de complementação do ser na união dos diferentes sexos.

Nós

Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino
Encarregado de desenvolver em outrem
Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.
Nós somos a consciência regendo a vida física:
Atingimos a profundidade do sofrimento
Pela vigilância contínua dos sentidos.
No nosso espírito cresce dia a dia em volume
A ideia de que fomos criados à imagem e semelhança de Deus
E que o universo foi feito para nos servir de cenário.¹⁹²

“Eu e tu”, que não são necessariamente homem e mulher, se tornam par como se houvesse equilíbrio exógeno. De fato, a repetição de “nós”, explícita ou através de jogo oculto por pronomes e verbos flexionados na primeira pessoa do plural, atribui ao texto certo movimento: “nós” também é plural de nó, remetendo o leitor à separação ocorrida no Gênesis.

A simbiose, revestida de consciência artística messiânica, faz os sujeitos responsáveis por transmitirem a outrem elemento poético captado de diferentes gêneros através de profunda consciência artística articulada com o divino. Nesse sentido, o universo é cenário de união de almas integradas. Como extensão do indivíduo, o duplo, associado ao elemento feminino, experimenta identificação simbiótica com o poeta, o que possibilita este almejado domínio próprio.

¹⁹² MENDES, 1995, p. 298.

Em perspectiva oposta, “Meu duplo” aborda a mesma temática, tomando-a não como feminino em completude com masculino, mas como traumática divisão do ser entre o bem que deseja realizar e o mal que realiza sem intentar. Nesse caso, a coexistência da entidade duplicada e bipartida do eu originário não é pacífica.

O duplo foi analisado por Freud, em 1919, no texto “O estranho”, no qual, retomando considerações feitas por Otto Rank, o psicanalista destaca situações geradoras do fenômeno na ambivalência do desconhecido, tais como percepção da alma, medo da morte, reflexo no espelho e a própria sombra. No poema, emerge de percepção da dualidade entre corpo e alma, dimensionada pela experiência com o sagrado.

Meu duplo

1

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo o mundo lê e comenta.

Quando eu morrer a água dos mares
Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
Destruindo esta edição dos meus pensamentos, sonhos e
amores
Feita à minha revelia.

2

O meu duplo sonha de dia e age durante a noite,
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim,
Desmonta todos os meus atos um por um e sorri.
O meu duplo com uma única palavra
Reverte os objetos do mundo ao negativo do FIAT;
Destrói com um sopro
O trabalho que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu morrer o meu duplo morrerá – e eu nascerei.

3

Eu tenho pena de mim e do meu duplo
Que entrava meus passos para o bem,
Que sufoca dentro de mim a imagem divina.
Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
Tenho pena dos meus pais
Que sacrificaram uma existência inteira
Pelo prazer numa noite.
Tenho pena do meu cérebro que comanda

E de minha mão que escreve poemas imperfeitos.
 Tenho pena do meu coração que explodiu de tanto ter pena,
 Tenho pena do meu sexo que não é independente,
 Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
 Eu tenho pena desta mulher tirânica
 Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
 Tenho pena dos poetas futuros
 Que se integrarão na comunidade dos homens
 Mas que nos momentos de dúvida e terror
 Só terão como resposta o silêncio divino.
 4
 Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
 Por que me impeles a descer até a profundidade
 Onde cessaram as formas da vida para sempre?
 Por que insinuas que o sorriso da criança já traz a corrupção,
 Que toda esta ternura é inútil,
 Que o homem usará sempre a espada contra seu irmão,
 Que minha poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
 Ó meu duplo, porque a todo o instante me ocultas a Trindade?
 Ó meu duplo, por que murmuras sutilmente ao meu ouvido
 Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio,
 da dúvida?
 Por que atiras um pano negro na estrela da manhã,
 Por que opões diante do meu espírito
 A temporária Berenice à mulher eterna?
 Ó meu duplo – meu irmão – Caim – eu admito te matar.¹⁹³

Em linhas gerais o poema pode ser percebido nos seguintes movimentos: apresentação do duplo, descrição do seu modo de agir, lamento pelo domínio do corpo sobre a alma e apresentação de questionamentos ao duplo (ou a si mesmo).

Pelas escolhas estilísticas, o eu está ligado à semântica de livro (*edição, impressão, leitura, tinta*). A situação do duplo está bem caracterizada pela palavra “edição”, que, pelo prefixo, indica movimento para fora e, pelo radical, sugere outorgar, entregar. O corpo, que não é texto, ao morrer, ficará livre da tinta. A seguir, levanta-se o problema do tempo, sugerindo dualidade corpo/espírito e imagem fantasmagórica de si. O lamento acerca da bipartição leva a outra inversão: inconsciente/consciente, reescrevendo o silêncio de Deus, em releitura dos evangelhos canônicos.

Na primeira parte, percepção bipartida é identificada através da diferença entre público e privado, uma vez que o *eu* é edição criada à revelia do poeta, projeção

¹⁹³ MENDES, 1995, p. 305-306.

mimética que ganha autonomia e passa a ser dotada do imenso poder de tomar para si uma existência e promover destruição do ego que a gerou. Essa persona, que encarna uma consciência, somente poderá ser destruída através da morte, agente da unicidade, geradora de coincidência do poeta consigo e restituidora da singularidade.

Na segunda parte, diversas ações do duplo passam a ser enumeradas e é possível perceber, no desdobramento do eu, mimese inferior e estranheza. Em evidente não correspondência com o sujeito, as ações do duplo são conspiração irônica com intuito de dissuadir da santificação.

Nesse desdobramento, o outro eu se revela cerceador do bem, pois, diferente do duplo feminino do poema anterior, que restitui simbiose com divino, este mata a essência sagrada do poeta, sendo definido como estrangeiro de si. A partir daí, sexo, sentimento e razão circulam desarticuladamente na fragmentação do ser e Berenice fomenta dubiedades, projetadas, inclusive, para os artistas que o sucederão, pois, experimentarão a mesma angústia sem consolo.

Na última parte, vários questionamentos revelam aguda consciência do mundo e sombra inquietante parece se originar exatamente dessas constatações. O duplo é, de fato, construção endógena, advinda de sensação de culpa por não correspondência entre vontade e ação, e nem a poesia oferece saída ou salvação.

Por fim, o poeta se dispõe a assassinar esse irmão maléfico, seu Caim, em inversão típica à da literatura oitocentista e referência indireta ao tema das duas raças em Baudelaire¹⁹⁴. Nesse poeta, que não resolve as tensões e as faz habitar no mesmo território sem alternância - convivendo ao mesmo tempo com as *flores* e com o *mal* - há uma fuga do jogo simplista de oposições. Fundamento para a moderna literatura

¹⁹⁴ “Race de Caïn, au ciel monte /Et sur la terre jette Dieu!” (“Abel e Caim”, BAUDELAIRE, 1985).

ocidental, no poema em questão reconhecem-se “tribos” ou “raças” arquitetadas para representar, entre outras coisas, dessacralização da arte e quebra de paradigmas.

A releitura da narrativa bíblica em que Caim mata Abel é, na literatura de Baudelaire e na de Murilo, reinvenção de si mesmo, busca de identidade para sujeito descentrado na modernidade. Entretanto, enquanto no primeiro a reflexão recai sobre Caim punido com injustiça, no segundo os personagens encenam crise do poeta marginalizado, desejoso de que face benéfica extermine qualquer representação divergente de si. Dividida no modo agostiniano, a essência deseja transcendência, mas é impedida de alcançá-la pela materialidade, limitadora da experiência mística. Porém, matar o duplo, que é a “edição” do poeta que circula pelas ruas, não seria matar sua própria poesia? Por essa razão, a morte é libertária do ponto de vista espiritual, mas não do ponto de vista estético.

Como homem de seu tempo, vivenciador de vanguardas, mas aberto à contribuição de gerações precedentes, Mendes é tributário de Santo Agostinho e Platão: o discurso interminável entre os homens nunca terá fim e a intertextualidade é sua mais precisa manifestação nas artes.

Prova disso é a exploração estética do mesmo tema na obra de Ismael Nery, que retratou a si mesmo de modos variados, tais como figura satânica ou persona mística de Cristo, oscilando também entre representação andrógina e o duplo. Exemplo significativo é “Figura decomposta”, de 1927, que evidencia propósito de compreender a essência humana, desfazendo-a da aparente unidade.

Em técnica cubista e surrealista, a tela apresenta interessantes oposições, desde o fundo, claro à esquerda e escuro à direita, até o jogo de sombras inscritas em torno de corpos e contornos. No primeiro plano, com tons similarmente opostos, duas figuras estão associadas a feminino e masculino. Entretanto, um dos seios se inscreve

igualmente nos dois corpos, sugerindo integração em ambígua percepção visual. Do mesmo modo, braços e parte do tórax se inscrevem em todo bipartido, tornando impossível separá-los na curiosa fusão segmentada.

Figura 5: Ismael Nery, *Figura decomposta*, 1927

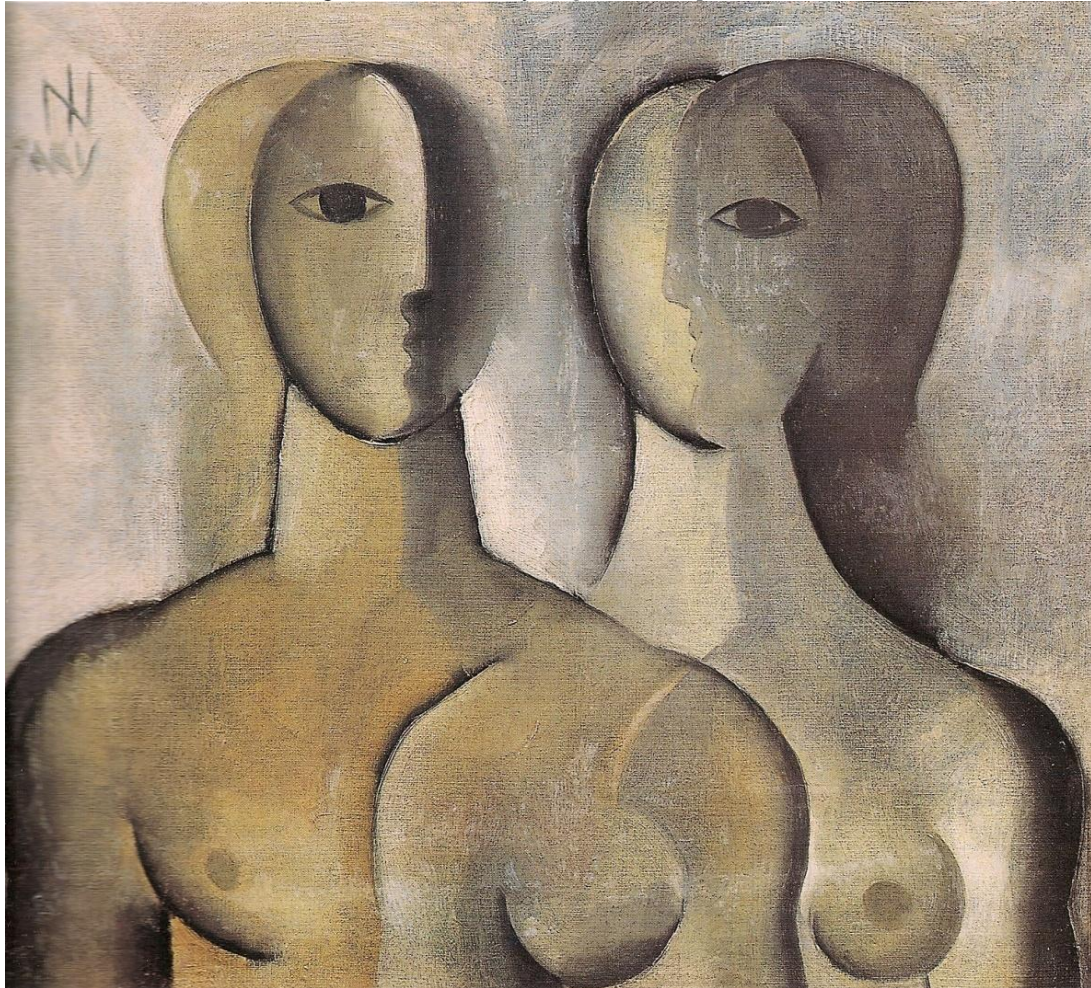


Figura decomposta, 1927
Óleo s/ tela, 42 X 47,5 cm
Coleção Yara e Roberto Baumgart, SP

Os rostos sobrepostos também se revestem de ambiguidade na medida em que possuem apenas um olho, desenhado de frente para o espectador, mas indicando o duplo. Essa construção sugere visão lateral das cabeças, como se as figuras estivessem, ao mesmo tempo, de frente para o espectador e voltadas uma para a outra. Isso é

¹⁹⁵ MATTAR, 2004, p. 85.

possível em função de, no contorno, sobrescrever-se outro contorno, como formas etéreas de vida. A sobreposição, que faz enxergar corpo inerte e sem face, habitado pela alma, remete à compreensão da materialidade em oposição à transcendência.

Na bipartição corpo e alma, o artista se apropria de elementos relacionados aos dois sexos. Em outras palavras, a tela trata de separação platônica e complementação dos gêneros, em diálogo com os dois poemas citados de Mendes.

Igualmente, o poema “Oração de I.N.”¹⁹⁶ aborda esta questão específica, pois sugere descentramento do ser que ultrapassa o duplo, já que nele habitam muitas almas: “Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?”. A este verso, seguem-se outros que mostram a concepção da neutralidade do corpo, que ganha ânimo através da alma: “Neste corpo neutro que não representa nada do que eu sou”. Assim como ocorre em “Meu duplo”, de Mendes, o corpo não revela integridade ao mundo.

Em outro verso, Nery expressa limitação do duplo, que impossibilita refletir o Criador, mas não o impele ao mal, como o duplo de Mendes, em dupla postulação pascaliana¹⁹⁷: “Neste corpo que não me permite ser anjo nem demônio”. A solução para tal conflito, no entanto, é a mesma: desligamento da intensa e traumática relação: “Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto”¹⁹⁸.

A mesma percepção angustiada e dicotômica ocorre na poética de Adalgisa Nery, como em “Corpo e espírito”, já que vida interna, ora alma ora espírito, deseja de eternidade, é contida pelo corpo, limitador da liberdade.

¹⁹⁶ MATTAR, 2004, p. 84.

¹⁹⁷ “*L’homme n’est ni ange ni bête, et le Malheur veut que qui veut faire l’ange fait la bête*” PASCAL, *Pensées*.

¹⁹⁸ MATTAR, 2004, p. 84

Corpo e espírito

Diante da noite úmida e infinita
A vida quis se dilatar em meu corpo em sua completa
intensidade
E minha alma teve desejos loucos de superar a essência livre
Que em planos superpostos mora da minha Unidade.
Apesar de meus olhos terem puxado para a minha testa cansada
Cascatas de estrelas vivas e incandescentes
O barulho de minhas escavações internas
Se faz ininterruptamente.
As correntes fortes do meu ser humano
Procuraram revelar o mistério entre o espírito e o corpo
Por isso descolam a cabeça do meu tronco
E espiam atentas o resto
Que eu deformato com inútil experiência
Matando e aniquilando
A beleza pujante da existência.
Meu pensamento e meu coração
Se esforçam para me ligarem ao eterno
Com todos os conflitos e forças da paixão
Livre do meu cérebro
Caio e deito-me no meu lado sensual
Para sentir bocas em selo,
Perfumes de nuca pálidas
E corpos plantados de pelo.
Diante da noite úmida e infinita
Meu espírito força as paredes de meu ser
Procurando espaços, largos mares, planícies, tranquilidade
Nos mais desolados lugares.
E meus braços como pássaros loucos cortam o ar
Caem perdidos no vácuo
Em mim se forma a sensação
De que o solo me vai faltar.
Meus olhos pedem socorro no firmamento
E em letras douradas vejo como consolo
O meu próprio julgamento
Saem do meu peito ondas de terror e desalento
E transbordam do meu Eu
Como o real surge do meu próprio pensamento.¹⁹⁹

A noite é tempo propício à eclosão de dicotomias, estimulando superação dos limites do corpo. Fragmentada unidade é identificada, como se a integridade do ser fosse constituída de partes de “essência livre”, postas umas sobre as outras, em camadas de completude que jamais se integram. Na contraposição de aparência e constituição íntima, revelam-se diferenças entre desgaste do tempo e vida interior reverberante e ininterrupta. Em função da fragmentação, a existência é aniquilada pela experiência física, uma deformação de essência sublime voltada à eternidade. Evadir é possível

¹⁹⁹ NERY, 1962, p. 46 e 47.

solução para o aprisionamento, mas a estabilidade é inatingível quando vivência fora do corpo é meramente imaginada. Assim, somente a intervenção do Criador é consolo possível, ainda que o próprio julgamento mantenha a perturbação latente.

A fragmentação de Adalgisa - tal qual o duplo de Murilo, que entrava os passos para o bem, ou a percepção múltipla de si em Ismael Nery - esbarra na concepção da vida como limitação da experiência transcendente e virtuosa, desalento cuja solução se encontra no fim da corporeidade.

2.3.7 Entre sujeito e cosmo

A relação do poeta com a Astrologia/Astronomia, despertada pela experiência da contemplação de Halley²⁰⁰, é também expediente estético evocado no livro *A poesia em Pânico* através de associação de mulher e astros cósmicos. Em “O homem visível”, primeiro poema analisado neste capítulo, encontra-se “a cabeleira de Berenice”, que retoma constelação e, por extensão, a simbologia que a envolve.

De modo semelhante, “O amor e o cosmo” é construído a partir da mesma associação e a polissemia evoca outros elementos, tais como “cabelo” e “vitória”, relacionados ao antropônimo feminino por seu significado (portadora da vitória) e pela tradição lendária em nítida referência à constelação homônima.

O Amor e o Cosmo

O céu desenrola como teu vestido
Este frêmito de amor, incorporado a nós.
Vem do sol e caminha para a lua.

²⁰⁰ A visão do cometa Halley em 1910 teria despertado o poeta para a poesia (MENDES, 1995, p. 67).

Grito teu nome no espaço para me acordar:
Berenice!
És tu quem circula no ar
Es tu quem floresce na terra
Es tu quem se estorce no fogo
Es tu quem murmura nas águas
Tu és quem respira por mim.

No teu corpo reacende-se a estrela apagada,
A água dos mares circula na tua saliva,
O fogo se aquieta nos teus cabelos.
Quando te abraço estou abraçando a primeira mulher.
Sol e lua,
Origem berço e cova.
Teu corpo liga céu e terra,
Teu corpo é o estandarte da voluptuosa vitória.
Teu nome reconcilia dois mundos.²⁰¹

No diálogo com a interlocutora há certa revelação do universo, constituído de matéria e energia, ordenado a partir de leis particulares e poeticamente tratado como espasmos que reverberam nos amantes. Em construção anafórica e paralelismo, os versos definem Berenice, considerando-a integrante dos quatro elementos (ar, terra, fogo e água) que, para filósofos pré-socráticos e parte da filosofia oriental, são elementos básicos da matéria, associados a astrologia e alquimia. Assim, Berenice “circula no ar”, “floresce na terra”, “estorce no fogo” e “murmura nas águas” e dá vida ao poeta. Integrando tudo, é quinta essência, elemento perfeito que forma o universo.

Igualmente princípio e fim, é “frêmito de amor” agregado ao macrocosmo e, em evidente leitura Essencialista de hereditariedade, é a primeira mulher²⁰², origem de todas. Também, a bricolagem de elementos diversos constrói imagem surrealista e, ao tratar Berenice a partir dessa exploração, o poeta constrói rica trama que sintetiza dois mundos aparentemente dissociados: integra-o ao cosmo e ao outro.

²⁰¹ MENDES, 1995, p. 301.

²⁰² Trata-se de referência ao dogma essencialista da “unidade espiritual do gênero humano”. (MENDES, 1996, p. 85).

2.4 Religando os fios

*Com um pé no limbo, o coração na estrela Vênus
e a cabeça na Igreja.*

Murilo Mendes²⁰³

Apesar de o *corpus* do capítulo 1 voltar-se à análise de poemas que aludem a Berenice de modo explícito, praticamente toda a obra *A poesia em pânico* a referencia implicitamente, o que permite relativa unidade. A seleção, entretanto, possibilita compreender como o viés *fé X amor* se apresenta na poesia muriliana de 1936-1937, a mais significativa interlocução com Ismael, através de antropônimo feminino.

O sagrado é relevante artifício da obra em questão, pois organiza e favorece intertextualidades além de estar na origem da crise do sujeito. Entretanto, é constante na poética de Murilo desde as primeiras publicações, amalgamando-se a outros temas e assumindo modulações diferenciadas ao longo dos tempos. Não é por acaso que Drummond o definiu como “Peregrino europeu de Juiz de Fora”²⁰⁴, em metáfora de vida-poesia como jornada espiritual.

No livro inicial, *Poemas* (1925-1929), erotismo e religiosidade se debatem, acompanhados de referências a santos e demônios em múltiplos contextos. “Saudação a Ismael Nery”, que reverencia o amigo e apresenta parte da filosofia essencialista, compõe a obra. Já *O Visionário* (1930-1933), publicado ainda antes da conversão ao catolicismo, apresenta referências bíblicas ampliadas e a cultura judaico-cristã se organiza no discurso voltado a imagens surreais. Porém, é abordagem algumas vezes irônica, por exemplo, no questionar da “piada da Criação”²⁰⁵. Um embate é travado nos

²⁰³ *A poesia em pânico.*

²⁰⁴ MENDES, 1995, p. 64.

²⁰⁵ MENDES, 1995, p. 242.

versos que abordam a dificuldade de se articular desajuste do mundo e espiritualidade e, entre os “seios de Jandira”²⁰⁶ ou em meio a Dulce, Clotilde, Virgem Maria e Santa Clara, espécie de desconcerto do mundo se apresenta no viés sacro-surreal: a pomba pós-diluviana pousa na “hélice do telhado”²⁰⁷.

Tempo e eternidade (1934), dedicado a Ismael e escrito em parceria com Jorge de Lima após a morte do pintor, tem o tom da conversão e nítida perspectiva católica. Nele está o poema “Ismael Nery”, homenagem póstuma. Em totalidade, é repleto de simbologias bíblicas ressignificadas no intuito de “restaurar o poesia em Cristo”. Há prevalência da abstração de espaço e tempo, além de considerações sobre a vocação sobrenatural do poeta, plena adesão ao Essencialismo.

Em *Os quatro elementos* (1935), os elementos água, terra, fogo e ar, atravessados por anti-elegias, dão espaço a metáforas voltadas a astros, crenças ou lugares (como Enseada do Botafogo). Entretanto, são recorrentes as referências ao mar, ambientando amantes, provocando reflexões e revelando um poeta que, de algum modo, já busca relação com o deslocamento. Ademais, sutil menção à “filha do português”²⁰⁸ convive com imagens apocalípticas, assuntos aprofundados em *A poesia em pânico*, visto que a musa é o retrato de angústia existencial que coaduna inadaptação do artista da modernidade com fé elaborada de modo estético.

Por isso, Berenice se insere entre desejo de santificação filiado à tradição agostiniana e atração do mundo, configurando sujeito rebelde e desestabilizado. Abarca, inclusive, heterogêneas combinações: corporeidade e idealização, pecado ou prazer,

²⁰⁶ MENDES, 1995, p. 202.

²⁰⁷ MENDES, 1995, p. 226.

²⁰⁸ Trata-se do poema “Botafogo”, cujo nome menciona bairro onde Jaime Cortesão morou com a família no Rio de Janeiro. (MENDES, 1995, p. 280). Em nossa interpretação, este poema dialoga com “Enseada do Botafogo” (MENDES, 1995, p. 268) que, além de retomar pintura de Ismael Nery, insere, entre o mar e a famosa pedra da paisagem carioca, Maria da Saudade Cortesão.

traço humano e transcendente, afastamento da salvação e, paradoxalmente, experiência sacrossanta: “Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia.”²⁰⁹.

Integrada também ao cosmo, desliza para figurações variadas, tais como mulher-cometa, “Vênus e Marte em conjunção”²¹⁰, noiva do Apocalipse e o próprio infinito. Reconcilia dois mundos, organiza o caos, sintetiza bipartições, mas também gera tudo isso, mantendo a arte constantemente em hesitação. Como se não bastasse, é amada imortal de Poe e Ismael Nery e o alter-ego de Adalgisa.

Há em Murilo manipulação de teatralidade poética através da criação de personagens²¹¹. Nesse sentido, se Berenice se diversifica desse modo e Ismael é, em certa medida, outra possível elaboração sua, podemos reconhecer também o próprio poeta metamorfoseado em diferentes personas²¹². Uma delas é “poeta-igreja”, o qual, transferindo para si a ideia do corpo-comunidade, admite a própria precariedade ao afirmar: “Eu sou a igreja em ruínas que vai submergir”²¹³. Outra é “poeta-profeta” que, além de comunicar mazelas do mundo, condena a si mesmo por submergir ao mal-estar da civilização²¹⁴: “Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da igreja”²¹⁵. A concorrência entre o controle de si nos regulamentos que regem a vida em sociedade e a pulsão sexual ocasiona inadaptação e, na materialidade, a fé não produz equilíbrio.

O mundo, então, é palco de dilemas que esmagam o sujeito de tal modo que a religião, mesmo não despregada da vida, é incapaz de sustê-lo: “A parte da graça é tão

²⁰⁹ MENDES, 1994, p. 304.

²¹⁰ “Gravei teu nome no meu peito / No sol na lua nas nuvens / Interroguei Vênus e Marte em conjunção” (MENDES, 1994, p. 291)

²¹¹ “O poeta elabora sua personagem.” (DRUMMOND, 1995, p. 63.).

²¹² “Os diversos personagens que encerrei / Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade / Que eu presido ora triste ora alegre.” (MENDES, 1994, p. 285).

²¹³ MENDES, 1994, p. 297

²¹⁴ FREUD, 1969.

pequena / Que me vejo esmagado pelo monumento do mundo”²¹⁶. Retomando o desconcerto camoniano na representatividade da “máquina do mundo”²¹⁷ (mas o alterando diametralmente), o poeta se elabora: “Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo”²¹⁸.

Semelhante a Ismael Nery, que verbaliza concepção de arte e artista integrantes de coletividade imaterial, há despersonalização multiplicadora. O messianismo poético de mística peculiar completa a problemática, pois dele eclode conceito de coletividade transcendente de artistas, isto é, o poeta-eterno.

Sendo assim, de modo geral, além de elo intertextual, o tema do sagrado pode ser compreendido como itinerário poético²¹⁹ de Murilo, cujo início remonta a Juiz de Fora, em criação católica e influência de Padre Júlio Maria; e apogeu ocorre no Rio de Janeiro, no encontro com Ismael Nery e, principalmente, no velório do pintor. Porém, prossegue em obras subsequentes, assumindo outras nuances e ganhando contornos diferenciados em Roma. Não que a fé tenha se dispersado na Itália, mas o choque entre Essencialismo e Vaticano tem efeito de depuração, fortalecendo cada vez mais a busca da essência, ou seja, a incorporação do sempiterno ao humano ou contingencial, na elaboração estética.

Berenice, musa de obra única e primeira grande expressão de interlocução do poeta com a criação artística de eleitos, adormece nos anos seguintes, mas os argumentos que a circundam prosseguem nas obras subsequentes. Talvez sua maior

²¹⁶ MENDES, 1994, p. 286.

²¹⁷ A metáfora da “máquina do mundo” seria revisitada por Drummond em poema homônimo, publicado no *Correio da Manhã* em 1949.

²¹⁸ MENDES, 1994, p. 287

²¹⁹ Não é objetivo de estudo a investigação do sagrado em toda a obra poética de Murilo, assunto já estudado por muitos críticos. As observações sobre o tema em obras anteriores a *A poesia em pânico* têm apenas o intuito de contextualização de certos aspectos que envolvem o sagrado em Murilo.

herança seja a incorporação de diálogos entre amigos à poética, o que nada mais é que a tendência de Murilo Mendes à intertextualidade.

3 AS TRAMAS DA METALINGUAGEM

Ut pictura poesis.

Horácio

*Pois, se a poesia de Verlaine aspirava à música,
a de Murilo sempre reclamou a pintura.*

Alberto da Costa e Silva

3.1 O período carioca

...les peintres vivent peut-être vieux parce qu'ils font un métier non violent et contemplatif... Il faut vivre longtemps pour avoir le temps de faire beaucoup de bêtises et quelques chefs-d'œuvre
Arpad Szenes²²⁰

Muito se tem falado sobre Murilo Mendes na Europa. Nos últimos anos, grande parte da pesquisa, inclusive, dedicou-se à prosa poética e à análise de poemas em sincronia. Entretanto, o período intermediário, entre saída de Juiz de Fora e partida para a Europa, considerado em diacronia, nos parece fundamental, uma vez que nele maturidade e eleições são gestadas.

Neste capítulo, esse período carioca é fio condutor de reflexões organizadas de modo cronológico e abertas tanto à poesia quanto à prosa em leituras sincrônicas e diacrônicas. De modo geral, o viés do relacionamento nos interessa sobremaneira, por isso Ismael Nery é retomado, mas em nova perspectiva e, posteriormente, Arpad Szenes e Vieira da Silva completam a explanação cujo cerne é a própria arte e o artista.

A experiência de viver no Rio de Janeiro em modernização, no desarticular do academicismo vigente, produz considerável euforia e mudança nas mentalidades. Trava-se verdadeira revolução nas artes brasileiras²²¹ e, do ponto de vista estético, a poética de Murilo se transforma paulatinamente. É possível perceber, nas nuances dos primeiros textos, o artista recém-chegado à capital, que assiste a desdobramentos da Semana de Arte Moderna de São Paulo e assimila um tanto do discurso paródico, voltado ao pastiche e empenhado em alcançar liberdade de temas e formas.

²²⁰ *Collectif Paris*, 2000, p. 11.

²²¹ “O Modernismo, como ruptura com as tradições conservadoras e acadêmicas, estava triunfante. Disseminara-se por todo o país, até pelas cidades do interior.” (COUTINHO, 1997, p. 36).

Por outro lado, há a marca forte de Ismael Nery sob seus versos que, gradualmente, também se revestem da mesma matéria-prima encontrada em desenhos e pinturas deste, em expressiva incorporação de discursos cruzados intertextuais, como vimos em Berenice. Por essas circunstâncias, o poeta adquire “novo olhar”²²². Se a adolescência em Juiz de Fora deixou latentes interesses e até moldou certas preferências através da flauta de Isidoro, da aprendizagem literária com Belmiro Braga, da inquietude de padre Júlio Maria e do pensamento intelectual de Primo Alfredo²²³, é nas décadas de 20 e 30 que incubações emergem.

A convivência de treze anos com o preceptor Nery modifica não só concepções de arte de Murilo, mas também intervém de algum modo em todo o grupo que o cerca. Quando muitos intelectuais se alinham com agnósticos ou comunistas, o círculo²²⁴ se volta a Catolicismo, Modernismo e Surrealismo, em curiosa perspectiva dialética e inconformista²²⁵.

No número 170 da Rua São Clemente no Botafogo, não se tem necessariamente compromisso ideológico ou político e, à moda boêmia, se destacam dandismo, frequência a cafés e interesses diversos. Discute-se com exaustão o ser humano e problematiza-se o capitalismo. Além disso, examinam-se revistas de moda [Le Jardin des Modes] e há frequência a teatros - como o “de Revista” da Praça Tiradentes -, audições, bailes e exposições em atitude de *flaneur*²²⁶.

²²² “Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do Amigo / Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo / E aquele que mudou a direção do meu olhar” (“Meu novo olhar”, MENDES, 1995, p. 247)

²²³ Referências inferidas a partir de *A idade do serrote*.

²²⁴ O grupo era integrado por Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Alberto Guignard, Cícero Dias, Aníbal Machado, Murilo Mendes e Adalgisa Nery, esta com participação esporádica.

²²⁵ MENDES, 1996, p. 68.

²²⁶ Murilo descreve a incursão na capital: “Por toda parte audições dos mais célebres artistas europeus, mais e melhores teatros do que agora (além do Municipal, o Lírico e o S. Pedro funcionando), a revista

Nery nascera na vida social de Belém do Pará, estimulada por trânsitos do comércio de borracha e repleta de contatos com médicos e padres, dado o perfil burguês de sua família. A mudança para a capital (1909), associada à educação jesuíta e a viagens para a Europa, trouxe sensível alargamento de suas tendências e contribuiu para fomentar interesses despreocupados com identidade nacional, mas atentos ao cosmopolitismo, aspirando universalidade.

Essas vivências intensas ecoam em todas as suas pinturas e têm reflexos na poética muriliana. Nery tem algo novo: a experiência internacional a afetar a percepção de mundo de Murilo. O pintor visitara a Europa em duas etapas: 1920, frequentando a Academia Julian, e 1927, mantendo contato com Chagall²²⁷, André Breton e Marcel Noll.

Do mesmo modo, o outro mundo (distante de Murilo naquele momento), o Velho Mundo conhecido por recortes da infância²²⁸, é ressignificado na retórica elucidativa e envolvente do amigo, refletindo-se em abrangência de escolhas e expansão de temáticas. Não é o lugar em si que interessa a princípio, a Europa geográfica e real que será matéria poética do período europeu; são transformações no conceito de arte que instigam por influência de novas linguagens, como a do cinema.

Falecido em 1934, Ismael não participa, como Murilo, de circunstância fundamental que altera o quadro do entre-guerras carioca: II Guerra Mundial (1939-1945). O governo brasileiro, após repetidos ataques a seus navios²²⁹ e alguma hesitação,

francesa, bailes populares, a feira permanente da Exposição, o diabo, enfim, 1922! Eram os preliminares do Brasil moderno” (MENDES, 1996, p. 70)

²²⁷ Embora não possamos mensurar a intensidade dessas relações, há reflexos delas em Nery. *Como meu amigo Chagall* (Aquarela, 27 X 38,5 cm, Coleção Particular) é bom exemplo que compõe a série de aquarelas conhecidas como *Chagalliana*.

²²⁸ MENDES, 1995, p. 973.

²²⁹ Foram 35 navios atacados e 33 afundados, acometidos por submarinos alemães e italianos. Os ataques ocorreram após o rompimento de relações diplomáticas com o Eixo (28 de janeiro de 1942).

aceita refugiados²³⁰, especialmente judeus, artistas e intelectuais, que encontram no país ambiente seguro e em parte acolhedor. A capital, então, assiste à chegada de europeus cuja bagagem contém carga adicional: peso do testemunho e modernidade sem mediação.

Esse retrato peculiar da guerra, colhido em narrações, depoimentos, fotografias e correspondências, começa a ser construído pela sociedade local e aproxima ainda mais o conflito mundial da vida cotidiana. A partir de setembro de 1944 a FEB está em campanha na Itália, com aproximadamente 25.000 homens; europeus de todas as idades estão no Brasil e esse cruzamento inevitavelmente possibilita descobertas e solidariedade recíproca. Por outro lado, uma vez integrados, tais refugiados dão contribuições a diversas áreas, como artes e ciência²³¹. O momento é ambíguo, mas propiciador de ricas trocas e, tão intenso quanto o primeiro, gera nova metamorfose em Murilo Mendes²³².

Dois desses refugiados terão importância peculiar para nós: o casal de pintores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva. Nos meses iniciais, eles residem no Hotel Londres, localizado em Copacabana²³³, mas transferem-se, em 1941, para “Pensão das russas”, no Flamengo, onde tem início sua vida social e artística no Rio. No mesmo local mora Murilo Mendes. De acordo com Maria da Saudade, é “um casarão meio

²³⁰ Depois da Argentina, o Brasil foi o país que mais acolheu refugiados da II Guerra na América Latina. Cabe ressaltar que não houve política de asilo brasileira. Os refugiados que aqui chegaram foram considerados imigrantes, não asilados.

²³¹ Entre cientistas, artistas e críticos destacamos Anatol Rosenfeld (alemão), Stefan Zweig (austríaco), Henriette Morineau (francesa), Louis Jouvet (francês) e Ziembinski (polonês). Os dois últimos revolucionaram o teatro nacional, sendo considerados fundadores da moderna cenografia brasileira. Ressalte-se que Jouvet, enviado no governo de Vichy, foi lido no Brasil como uma expressão da França livre. Henriquette Morineau, atriz que integrou a companhia de Jouvet, fixou residência no Rio, contribuindo para formação de artistas nacionais, como Fernanda Montenegro.

²³² Não é à toa que o livro de poemas do período 1938-1941 se chama *As Metamorfoses*.

²³³ Os primeiros meses no Brasil foram muito difíceis para Maria Helena, que sofria até mesmo “com o contínuo marulho das águas” (LAMEGO, 2007, p. 59)

delabré no qual duas grandes damas russas²³⁴, que a Revolução apanhara no Brasil, alugavam algumas dependências a pessoas escolhidas a critérios muito especiais.”²³⁵

Morando na Pensão Internacional²³⁶ em Santa Teresa, nos anos seguintes, o casal tem vista favorecida da cidade e conhece artistas brasileiros, como Cecília Meireles e Carlos Scliar. Frequentando também esse ambiente, Murilo estabelece contato com novos emigrados, excepcional oportunidade de aprendizado. Por sua localização privilegiada e clima bucólico, o bairro recebe muitos europeus, especialmente nos anos do conflito mundial, afirmando-se reduto de intelectuais e artistas.

A Pensão de Djanira (Rua Mauá) e a Pensão Internacional (Rua Almirante Alexandrino) tornam-se espaços diferenciados, onde se ouve música erudita e é possível ter aula de pintura com artistas parisienses, discípulos de grandes mestres, afinados com as vanguardas e abertos à troca. Lugares de encontros e frequentação seleta, as duas pensões estabelecem forte interlocução pela afinidade de interesses de seus moradores.

Além disso, havia o grande intelectual português Jaime Cortesão, que percorrera com a família considerável trânsito no exílio, passando por França e Espanha antes de se fixar no Brasil. Sua casa no Botafogo torna-se outro reduto de amigos, frequentado, inclusive, por Murilo, Arpad e Vieira, bem como por Manuel Bandeira, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Ruben Navarra, entre outros.

Novamente, Murilo tem acesso à Europa através do olhar do outro. Desta vez não é o brasileiro cosmopolita que o suscita, mas indivíduos de fora que trazem rupturas

²³⁴ As proprietárias eram Sofia Brandt, filha do embaixador russo na corte de D. Pedro II, e uma baronesa. O espaço reunia “requinte, aristocrática pobreza e boemia artística”, segundo Saudade (*Murilo Mendes: 1901-2001*, p. 151).

²³⁵ *Murilo Mendes: 1901-2001*, p. 151.

²³⁶ De propriedade de Ferdinand Mendeges, o hotel, em estilo neoclássico francês, fora sofisticado e recebera hóspedes famosos, como Nijinsky. Após 1930, entrou em decadência, tornando-se pensão.

às quais *História do Brasil* já não se acomoda²³⁷. Sendo assim, é pela experiência do outro que ele primeiro se internacionaliza, integrando, outrossim, a guerra à nova poética. Caso emblemático dessa influência que se fez recíproca e prova de que o exercício intertextual se prolonga após Berenice são pinturas e poesias cujas temáticas se relacionam com o trânsito de migrantes.

Por exemplo, Vieira pinta no Brasil a tela “História trágico-marítima”, intensa e carregada de significação autêntica. Para Nelson Aguilar, revela influência local²³⁸, uma vez que prolonga a iniciativa de Lasar Segall em *Nau dos imigrantes*²³⁹. Entretanto, são obras totalmente diferentes em relação à composição. Segal pinta transporte em massa por barcos, tratando do que conhece; por isso desenha corpos amontoados num convés de navio. Em Vieira, a memória alucinante dos naufrágios passados torna-se vagalhão que ameaça um naufrágio e corpos que saem do fundo do abismo cercam um pequeno escaler.

No centro da tela de Vieira, um barco com refugiados atravessa o mar, mas é contido por vagas altas, compostas de rostos e formas humanas fantasmagóricas. A alegoria remete às tragédias marítimas do passado, presentes no inconsciente coletivo lusitano e ressignificadas no contexto da guerra. Ao criá-la, Vieira sintetiza passado e presente, como se a experiência dos refugiados daquela guerra remetesse a outro contexto narrado pela *História trágico-marítima* e por ex-votos populares.

²³⁷ “... eu, leigo em história, receava enfrentá-lo [Cortesão]. Neste campo só me distinguiu o fato de haver publicado uma *História do Brasil* onde se troçava não só dos portugueses, mas também dos brasileiros...” (MENDES, 1995, p. 1431). Referimo-nos ao fato de Murilo ter excluído *História do Brasil* de sua obra completa.

²³⁸ AGUILAR, 2007, p. 41.

²³⁹ *Nau de Emigrantes*, 1939-41, óleo com areia sobre tela, 230 cm x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo.

Figura 6: Vieira da Silva, *História trágico-marítima*



História trágico-marítima, 1944
Óleo s/ tela, 81,5 X 100 cm
Fundação Calouste Gulbenkian.

O título sai da compilação de Bernardo Gomes de Brito (1735), que reúne notícias de naufrágios portugueses desde o início do comércio na Índia. Em afinidade temática, remete ao discurso anti-épico de *Os Lusíadas*, especificamente aquele que conclui a narrativa, e também faz lembrar o episódio do Velho do Restelo²⁴⁰. Em leitura de contraponto, também evoca a memória dos tumbeiros, em travessia pelo Atlântico, e dos muitos corpos jogados ao mar, situação tematizada em “Navio Negreiro”, de Castro

²⁴⁰ Trata-se de *mise en abyme* da enunciação em *Os Lusíadas*.

Alves²⁴¹. De qualquer modo, é imagem que revela memória do tempo de longa duração, segundo Fernand Braudel²⁴².

Sob ingerência do contexto e de maus auspícios futuros, Murilo incorpora a guerra à temática dos versos de *As metamorfoses* (1938-1941), *Mundo Enigma* (1942) e *Poesia Liberdade* (1943-1945). Assim, corpos caídos, filas de homens em busca de alimento e outras imagens significativas habitam a memória dos artistas europeus e suas criações, refletindo-se em parte da produção cultural brasileira da época, como é o caso dos citados volumes de Murilo.

O Navio Fantasma

Passou o grande navio
Levando os emigrados
Que nenhum país aceita.

A estrela da manhã vê-se manchada,
Envenenaram as fontes.
Tingiram os corpos de sangue,
Estrangulam até crianças.

Gritei então para o céu:
“Abre-te, ó Pai, como o orvalho,
Manifesta-te violentamente,
Faze voltar o amor ao coração dos homens”.

O grande navio
Desapareceu na curva do horizonte
Carregando no seu bojo os amaldiçoados
Que não podem pousar em ponto algum.

E eu estava em pé na areia branca do mar.²⁴³

No poema, “navio fantasma” não é somente o transporte de refugiados, mas também o confronto propriamente dito, incluindo embarcações da Marinha Mercante brasileira torpedeadas e afundados por submarinos do Eixo. Assim, se Vieira interpreta

²⁴¹ Não é nossa intenção esgotar o tema. Os autores citados são amostras da recorrência do tema nas literaturas de língua portuguesa.

²⁴² “... velhos hábitos no que diz respeito ao modo de pensar e agir, condicionamentos resistentes, duros de mover, às vezes até mesmo contra toda a lógica” (BRAUDEL, 2011, p. 97).

²⁴³ MENDES, 1995, p. 362 (*As metamorfoses*).

a guerra a partir de narrativas de conhecidas tragédias marítimas, Murilo concilia o testemunho dos refugiados com percepção local do conflito. Interloquções como essa demonstram a via de mão dupla que se estabelece em território nacional entre muitos artistas brasileiros e europeus.

Posteriormente, quando a Guerra chega ao fim e o ambiente se modifica outra vez, novas vivências surgem e Murilo estabelece com Maria da Saudade Cortesão aliança de vida e arte²⁴⁴. O casal emigra, mas a viagem tem particularidades distintas: Saudade retorna à Europa, onde cresceu e se educou, e Murilo finalmente tem a própria experiência de sair e viver fora do país.

3.2 O primeiro período no Rio de Janeiro: Ismael Nery

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, as águas e os irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É plausível supor que expressões como 'Um amigo é um outro eu' de Pitágoras ou o 'Conhece-te a ti mesmo' platônico se inspiraram nele.

Jorge Luis Borges²⁴⁵

A interlocação com Ismael Nery, primeira grande influência pessoal e intelectual de Murilo Mendes, pode ser considerada primeiro caso significativo de cooperação artística e intertextualidade desta poética. A via de mão dupla foi interrompida pela morte do pintor aos 33 anos, embora Murilo tenha dado continuidade ao intuito de

²⁴⁴ Murilo e Maria da Saudade se casam em 1947 e têm a primeira estada na Europa em 1952.

²⁴⁵ BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 153.

promovê-lo, entre outras ações, através de artigos publicados em *O Estado de São Paulo* (1948) ou, posteriormente, organizando *Recordações de Ismael Nery*. Em linhas comuns, integração ao Essencialismo e intuito de divulgar o outro são perceptíveis tanto nos textos do poeta quanto nas pinturas de Ismael da década de 20.

A teoria criada por Nery e objeto de conversas intermináveis com Mendes talvez seja matéria-prima na qual se ancoram de início as referências de ambos. Um viés específico desse pensamento é significativo para nosso estudo, pois antecipa formulações e está em consonância com conceitos críticos da segunda metade do século XX, especialmente definições relativas a intertextualidade propostas por estruturalistas e pós-estruturalistas. Trata-se da compreensão de Nery sobre o papel do artista, que, para ele, seria “estabelecedor de relações”²⁴⁶.

Discussões sobre cópia, originalidade e influência acompanham as artes desde a antiguidade clássica. Mesmo antes de definições contemporâneas, a Literatura já evocava ressonância de outros textos; entretanto, a compreensão de aspecto diacrônico, polifônico e interseccionado foi alcançada plenamente após estudos de Bakhtin e Kristeva com “intertextualidade”, como mostramos na Introdução. Com sua definição particular, mas em consonância com teorias que ainda estavam por vir, Nery confronta a unidirecionalidade da obra artística e reivindica atitude participativa e múltipla. Igual concepção tem Murilo Mendes.

As reportações poéticas de Murilo a Ismael, que evidenciam a polifonia textual, são diretas em textos voltados a homenagens ou dedicatórias²⁴⁷ e indiretas em coincidências temáticas diversas. A partir dos anos 40, identificamos Maria da Saudade

²⁴⁶ NERY, “Arte e artista” In MATTAR, 2004, p. 287.

²⁴⁷ A seção “A cabeça decotada”, parte de *Poemas*, é referência indireta ao pintor, bem como a série seguinte do mesmo livro, “Poemas sem tempo”. O texto “Equilíbrio” também é dedicado a ele, assim como o livro *Tempo e Eternidade* (1934).

como fito de semelhante deferência²⁴⁸, alargada para muitos outros artistas²⁴⁹, como Arpad Szenes e Vieira da Silva, na busca por abertura.

Entretanto, mesmo em meio a esta abrangência, o colóquio com Nery se mantém permanente, inclusive em coincidências que extrapolam a citação, perdendo até mesmo identificação de autoria. Significativa amostra são fragmentos inteiros de poemas de Ismael constarem de *O discípulo de Emaús* (1945) sob a lavra muriliana e sem menção ao pintor²⁵⁰. Por outro lado, notamos que o poema “Vontade de quem?” (1933), de Ismael, tem como subtítulo “Réplica a um poema de Murilo Mendes”.

Entre eles haveria, pelo menos do ponto de vista simbólico e imaginário, relacionamento similar ao de mestre e discípulo, na perspectiva da antiguidade grega. Nery, apesar da extrema proximidade das idades, assumia o papel de mentor do mais jovem, do mais provinciano e do menos viajado. Essa amizade especial faz supor que houvesse entre ambos intertextualidade intensa e possibilita ainda especular existência de gemelaridade imaginária.

A arte é, sem dúvida, espaço profícuo para florescimento dessas relações, pois permite gênese e mutação de identidades supostas. Sendo assim, consideramos gemelares amigos que se unem para formar um único *eu* artístico e pessoal, fusão curiosa e diretamente relacionada com a temática do duplo, uma vez que, no caso em estudo, *outro eu* é alguém que caminha ao lado, companheiro de jornada, possibilitador de autoconhecimento e de formação de si²⁵¹.

²⁴⁸ *Mundo Enigma* (1942) é dedicado a Maria da Saudade Cortesão, bem como *O discípulo de Emaús* (1945), além de muitos poemas aludirem a sua pessoa.

²⁴⁹ *Poesia Liberdade* (1943-1945) é dedicado aos “poetas moços do mundo”.

²⁵⁰ Tais coincidências foram identificadas por Murilo Marcondes de Moura em *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*.

²⁵¹ Ver citação de Borges na epígrafe da parte 2.2.

Figura 7: Ismael Nery *Retrato do artista com Murilo Mendes*



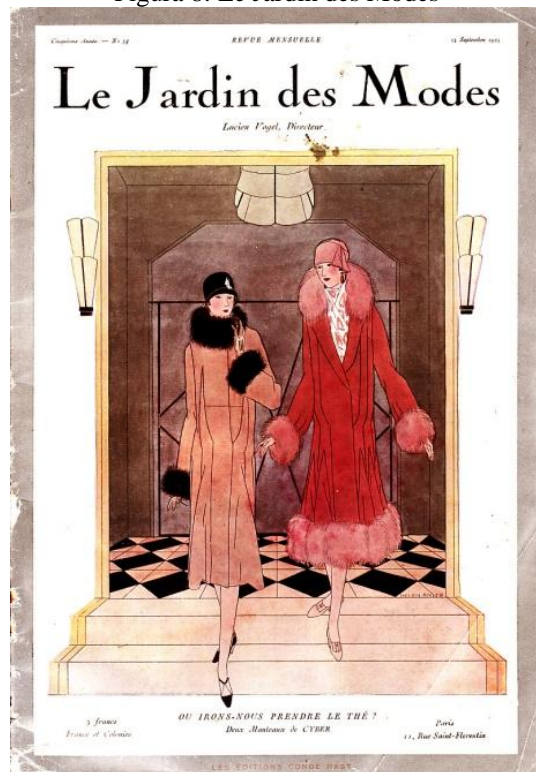
Retrato do artista com Murilo Mendes, s/d
Aguada s/ papel, 23,5 x 16 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM, RJ

Assim, o outro, que é ao mesmo tempo igual e diferente, se torna mímese da persona e vice-versa, paradoxalmente conciliando semelhanças e minimizando divergências de modo a criar complementariedade. Tal relação é perceptível, já que ambos, conciliadores de contrários, têm como melhor amigo seu oposto e essa união os arremata, originando o falso gêmeo. Sem dúvida há diferenças físicas e psicológicas

diversas recriadas na gemelaridade imaginária, como é sugerido, sobretudo, na aguada “Retrato do artista com Murilo Mendes”.

Trata-se de duplo retrato intimista, ou melhor, um autorretrato e o retrato de outro, apresentados como dândis, devidamente associados à moda parisiense do início do século XX²⁵². Se a aguada com monogramas for comparada com modelos de capa da revista *Le Jardin des Modes*, será evidenciada a diferença: o par feminino/feminino, que geralmente ilustrava capas dessa revista, aqui é masculino/masculino.

Figura 8: Le Jardin des Modes



²⁵² Revistas de moda, como *Le Jardin des Modes*, traziam tendências de alta costura de Paris, além de tópicos sobre arquitetura, fotografia, design e arte. Nery faz versão masculina da moda feminina da alta burguesia da época.

Figura 9: Le Jardin des Modes



253

Posterior a essa obra de realização ideal e reflexão na esfera do privado, o primeiro texto de Mendes tributário ao amigo já no título manifesta hospitalidade àquele que aspira acolhida e reconhecimento de público e crítica no cenário nacional.

Saudação a Ismael Nery

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis
um Ente magnético sopra o espírito da vida.
Depois de fixar os contornos dos corpos
transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo.
Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas,
solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca
descansa.
Ele pensa desligado do tempo,
as formas futuras dormem nos seus olhos.
Recebe diretamente do Espírito
a visão instantânea das coisas, ó vertigem!
penetra o sentido das ideias, das cores, a totalidade da
Criação,
olho no mundo,
zona livre de corrupção, música que não para nunca,
forma e transparência.²⁵⁴

²⁵³ Capas de *Les Jardines Modes* do período entre-guerras.

²⁵⁴ MENDES, 1995, p. 115.

Expondo intimidade com essas pinturas, o poeta transcende formas e cores e penetra no processo criativo, descrito com desenvoltura, como quem contempla a realização de um quadro enquanto elabora o texto. Assim, vertigem ou êxtase do artista são interpretados como momento de conjunção entre espiritualidade e estética, coadunados à universalidade do pintor místico moderno.

Cubismo, Expressionismo e Surrealismo não o definem na interpretação de Mendes, que os percebe em conciliação e verifica técnica peculiar no desenho de figuras humanas recriadas com formas geométricas e cores. Abstração de tempo e espaço e caráter visionário são outras atribuições de quem associa opostos sem sintetizá-los, ou seja, explora em concorrência “forma e transparência”. Por fim, “espírito que nunca descansa”²⁵⁵ e “música que nunca para” são metáforas, respectivamente, de homem imortal e de arte ininterrupta. Ou seja, Murilo desenha o amigo como centro de convergências que o atraem.

Em 1930, Nery elabora croqui que ilustraria a capa de *Poemas*. Em composição surrealista, o desenho traz persona inscrita entre razão e emoção, dualidade proposta por coração e cérebro deslocados para a parte posterior da cabeça, que os parece fundir. Nesse aspecto, a imagem é proposta de leitura dos poemas, por isso a dualidade pictórica se afina com muitos versos, como o poema “Os dois lados”²⁵⁶, que rivaliza universo da ordem cotidiana com sonho, fantasia e desordem subjetiva.

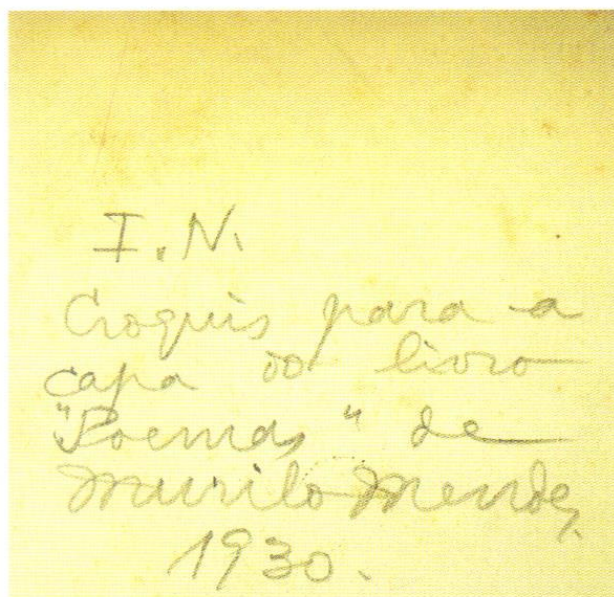
²⁵⁵ Semelhante metáfora é utilizada por Murilo para caracterizar o processo criativo da pintora Maria Helena Vieira da Silva: “Bicho diurno e noturno” (MENDES, 1995, p. 351)

²⁵⁶ “Deste lado tem meu corpo / tem o sonho / tem a minha namorada na janela / tem as ruas gritando de luzes e movimentos / tem meu amor tão lento / tem o mundo na minha memória / tem o caminho pro trabalho. / Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida / tem pensamentos me esperando na sala de visitas / tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão / tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.” (MENDES, 1995, p. 98)

Figura 10: Ismael Nery, Croquis para a capa do livro *Poemas*, 1930



Croquis para a capa do livro *Poemas*,
tinta nanquim sobre papel,
16,9×11,3 cm / 31,4×23,9cm,
1930, coleção MAMM, MG



O “olho armado”²⁵⁷ se distingue no croqui por deslocar harmonia facial e senso comum, dando a impressão de que a vista esquerda está de lado e de frente ao mesmo tempo. A composição atribui percepção ampliada à fisionomia, juntamente com o jogo de cores, que cerca de tonalidade branca o olhar, envolto em atmosfera escura.

Por fim, pelos compõem a figura excêntrica, adornando-a na nuca e no peito, e estendendo-se, em sugestão, ao restante do corpo. Por sobre esta parte ambígua, há uma mão pousada, que tanto pode ser do mesmo indivíduo quanto de outrem, figurando “os dedos do amor”²⁵⁸. Em linhas gerais, o croqui procura sintetizar propostas poéticas de Murilo, captando traços específicos da década de 30, mas que o acompanhariam nas fases subsequentes.

O último poema dirigido a Ismael integra *Tempo e Eternidade*, volume também a ele dedicado e publicado no ano de sua morte (1934).

Ismael Nery

1

Não é do homem que recebes a glória.
O Verbo te criou desde o princípio
Para transmitires palavras de vida
E para que O mostrasses a outros homens.
Em poucos anos percorrestes os séculos
Que medeiam entre o Gênese e o Apocalipse.
O germe da poesia, essencial ao teu ser,
Se prolongará através das gerações.
Eras sábio, vidente, harmonioso e forte:
Mas atrás de ti, que visavas o eterno,
Se erguiam o tempo e as muralhas da China.
Morres lúcido aos trinta e três anos,
Quando se fecha uma idade e se abre outra.
Morres porque nada mais tens que aprender.

É a manhã. Teu corpo jaz na urna.
Mas erguendo os olhos para o céu diviso
Um poderoso Ente que gira sobre si mesmo
Se levantar com o nascimento do Sol.

²⁵⁷ “Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo, / ando debaixo da pele e sacudo os sonhos. / Não desprezo nada que tenha vista, / todas as coisas se gravam para sempre na minha cachola / (...) Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo / nada me fixa nos caminhos do mundo” (MENDES, 1995, p. 97).

²⁵⁸ “vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor / tudo é ritmo do cérebro do poeta.” (MENDES, 1995, p. 117).

2

Também eu vi aquele
Que vem precedendo a nova era.
Também eu vi aquele
Que foi criado para glória de Deus.
Também eu passei com ele
Sob as arcadas do templo à beira do mar.
A sabedoria se manifestava pelos seus lábios
E a plenitude da arte pelas suas mãos.
O homem não recebendo sua mensagem,
A eternidade impaciente o reclamou.
Também eu vi os céus se abrirem súbito
E o Julgador lhe atribuir a estrela.²⁵⁹

Espécie de elegia contemporânea, lauda o artista que falece sem reconhecimento crítico, mas cuja compensação vem do fato de ser coparticipante de missão superior, interpretada em concepções cristãs. Criado pelo Verbo e transmissor de palavras, é igualmente vocacionado para a poesia e indivíduo em quem as artes plenamente se encontram. Sendo da pintura e da poesia, sua imortalidade é reafirmada.

Apesar de cronologicamente tratar de fatos passados, o texto presentifica algumas ações e as atualiza a fim de transportar o leitor para ato fúnebre no qual, destacado como testemunha, o poeta alterna memórias reinterpretadas e experiência mística em discurso metafísico. Assim, a conclusão, cujo ritmo está no refrão anafórico (“Também eu vi”), reitera ideário sacro atribuído à persona Ismael, poeticamente reconstruída. Discípulo de Cristo e assunto aos céus, é espécie de João Batista ou até mesmo Cristo do apocalipse cuja vida o poema resume em imagens que se podem associar ao acrônimo AMDG: “Ad Maiorem Dei Gloriam”²⁶⁰, lema jesuíta.

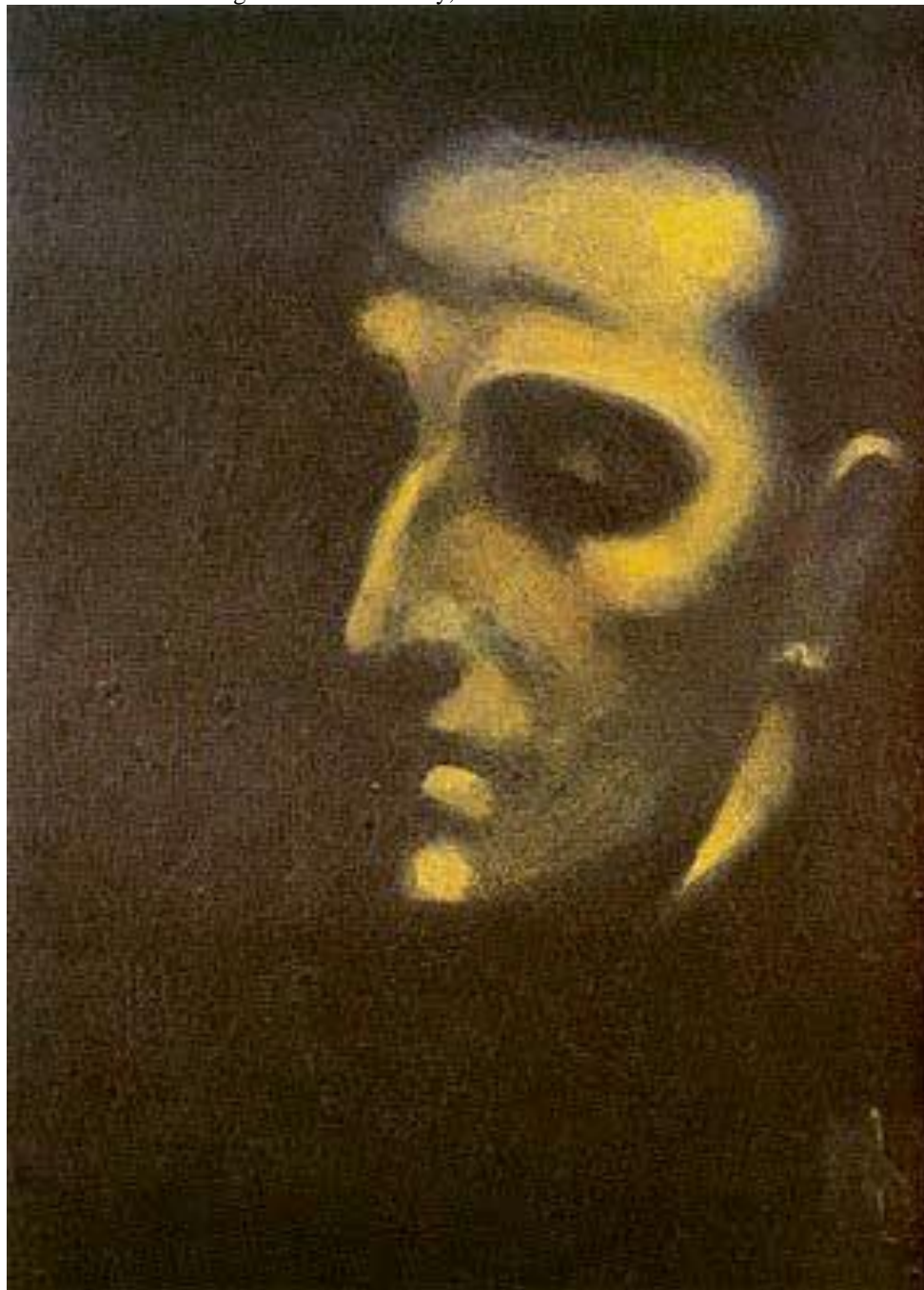
Alguns anos antes, Ismael Nery pintara Murilo também como enigmático e espiritual na tela “Retrato de Murilo Mendes”. Projetando-o sobre fundo escuro que transmite sensação de densidade, o pintor revela o poeta discretamente iluminado, em contraste com o entorno, possivelmente no intuito de contrapor corpo e alma. Há ênfase

²⁵⁹ MENDES, 1995, p. 258-259.

²⁶⁰ Para maior glória de Deus.

em determinadas partes do rosto, entretanto, embora o olhar não se possa distinguir, o contorno do olho esquerdo e a tensão da testa são destaques da figuração e contribuem para alusão ao “olho armado”²⁶¹, expressão citada anteriormente.

Figura 11: Ismael Nery, *Retrato de Murilo Mendes*



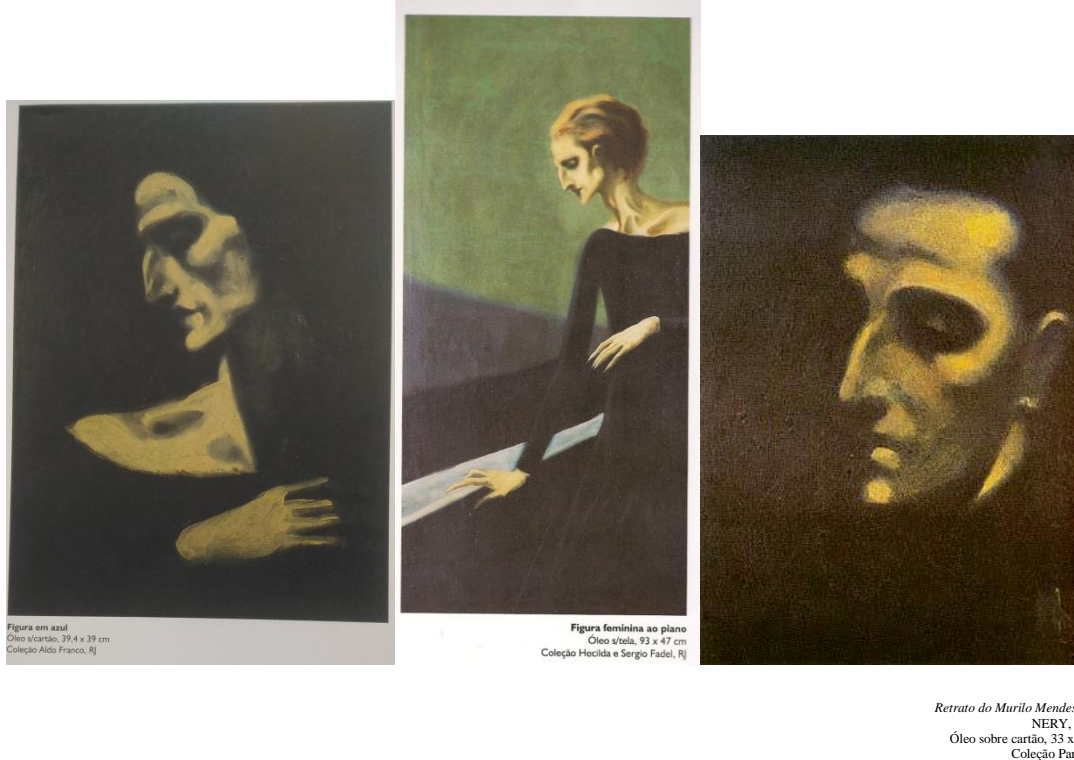
Retrato do Murilo Mendes, 1922
Óleo sobre cartão, 33 x 24 cm
Coleção Particular

²⁶¹ MENDES, 1995, p. 974.

Com traçado longitudinal, a fisionomia adquire aspecto esquelético, ao mesmo tempo em que transmite profunda espiritualidade, como se sibilino e imortal habitassem a corporeidade precária. Vista desse modo e interpretada à luz da crítica biográfica, parece profecia artística acerca da experiência mística de Murilo. No viés da cooperação, a tela se distingue pela compenetração sugerida, fundamental para a imagem de artista vocacionado que deseja corroborar.

Em última análise, entretanto, diferencia-se do conjunto das figurações criadas por Ismael, assemelhando-se, não por acaso, a outras duas: “Figura em azul” e “Figura feminina ao piano”²⁶².

Figura 12: Ismael Nery, *Figura em azul/Figura feminina ao piano/Retrato do Murilo Mendes*



²⁶² Também há afinidade com “Figura masculina”, espécie de autorretrato.

Supondo que a primeira é recriação de Adalgisa Nery, diva de Ismael, nota-se no entanto a sua masculinização: a figura também pode ser lida como retrato ambíguo por ser semelhante à do seu autor. Mantendo nossa leitura de que a segunda é Berenice, destacamos seu aspecto esquelético. No retrato de Murilo, ressalte-se a escuridão que a envolve. Em comparação²⁶³, as três telas reforçam a ideia de trilogia pictórica (ou tríptico) e reafirmam hipótese de código representativo do diálogo intertextual entre Ismael, Adalgisa e Murilo, abordado no capítulo anterior através de Berenice.

3.3 O segundo período no Rio de Janeiro: emigrados e refugiados

3.3.1 Vieira da Silva

Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes são outro caso na poética muriliana, cuja relação se estabelece em permutas reiteradas por toda a vida. Registradas nas constantes correspondências, cujo início ocorre em 1943, chegam às décadas de 60 e 70²⁶⁴, período em que tanto o casal quanto Murilo e Maria da Saudade estão já estabelecidos na Europa.

²⁶³ As telas se articulam pela dramaticidade, tal qual pinturas negras de Goya.

²⁶⁴ As correspondências de Murilo Mendes/Maria da Saudade para Arpad Szenes/Vieira da Silva constam do acervo da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e ainda não foram publicadas. O Museu de Arte Murilo Mendes possui cópia deste material.

Os primeiros contatos de Arpad e Vieira com Murilo, bem como de Murilo com Maria da Saudade se deram no Rio de Janeiro, em contexto da II Guerra Mundial²⁶⁵. Como muitos artistas e intelectuais do período, o casal se exilou por motivos políticos na capital brasileira de 1940 a 1947, em condição, de certa forma, semelhante à da família de Saudade Cortesão: Arpad era judeu e Cortesão era opositor conhecido ao regime salazarista. A residência brasileira do pai de Saudade, o intelectual português Jaime Cortesão, se transformou em ponto de encontro de recém-chegados e local frequentado por Murilo²⁶⁶ que, após a morte de Ismael, manteve o hábito de congregar, na casa do historiador português. Além desse local, havia, também, em Santa Teresa, a Pensão Mauá, pertencente a Djanira, e a Pensão Internacional, onde Murilo chegou a morar, bem como Arpad e Vieira, como vimos. Nesses propícios espaços de comutações e novidades, surgem as primeiras trocas de Murilo com o casal de pintores.

No livro *As Metamorfoses* (1941) está o texto inaugural da relação mais quantitativa, o poema “Maria Helena Vieira da Silva”, homenagem que retrata não as características físicas ou artísticas, mas traços de sua personalidade.

Maria Helena Vieira da Silva

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

²⁶⁵ Alguns intercâmbios ocorridos no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, envolvendo artistas brasileiros e estrangeiros (entre eles Vieira e Arpad), foram tratados na exposição *Tempos de Guerra – Hotel Internacional/Pensão Mauá*, de 1986.

²⁶⁶ Como intelectual cosmopolita, Cortesão atraiu o interesse de artistas exilados no Brasil, o que explica o círculo de amigos que se reunia em sua casa. “Tendo logo feito no Rio e em São Paulo um numeroso círculo de amigos, aportavam eles de quando em quando àquela hospitaleira casa: Manuel Bandeira, Jorge de Lima, (...) Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva...” (MENDES, 1995, p. 1289).

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

E o bicho minucioso
Pesquisa sua perfeição
Bicho diurno e noturno.²⁶⁷

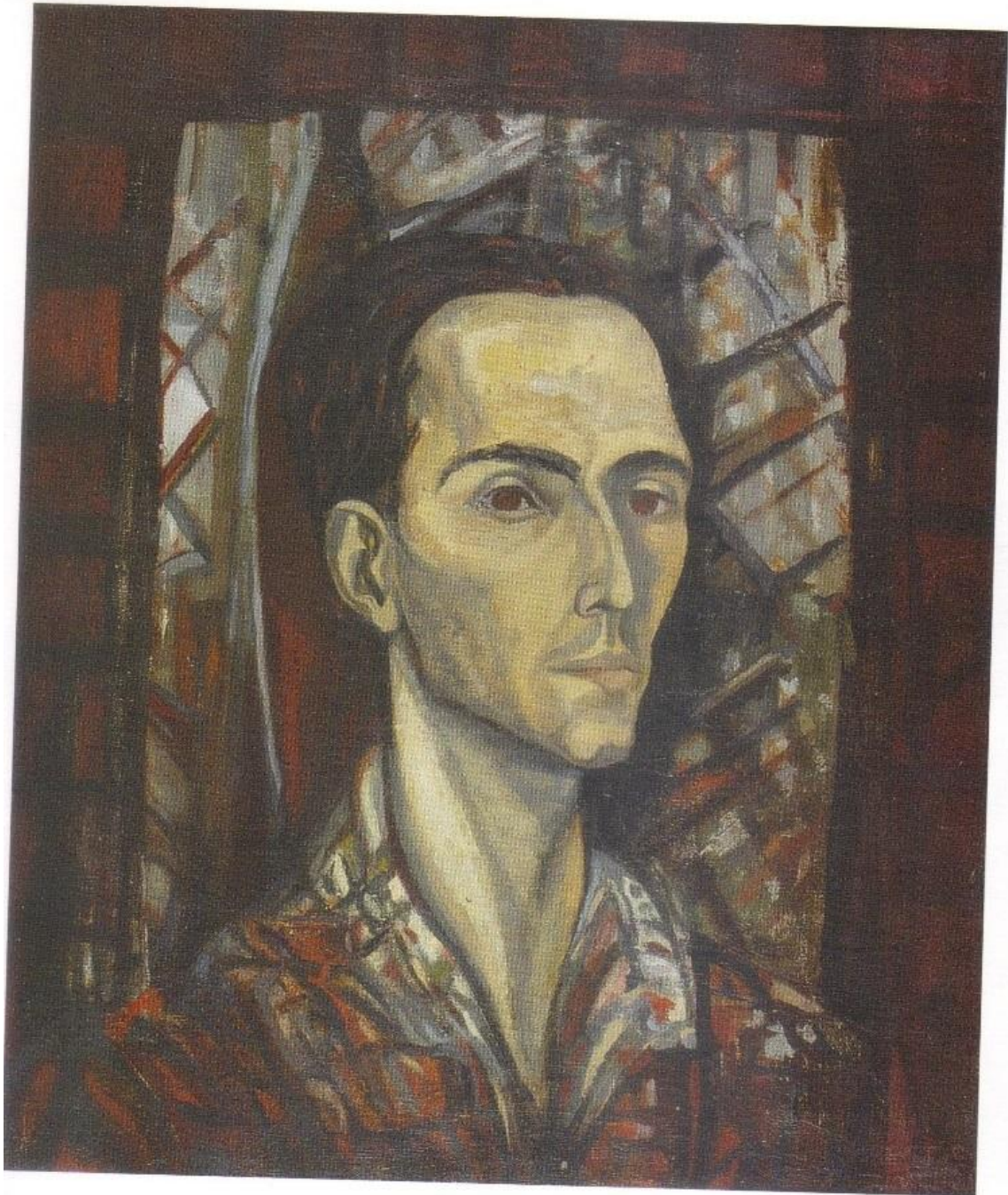
O interesse por opostos é destacado e identifica Vieira como artista dialética, em quem feminino e masculino se fundem em busca incessante por perfeição. Tal aspecto a faz inadaptada, “bicho”²⁶⁸ que testemunha atrocidades da Segunda Guerra e nostalgicamente habita as notas de Mozart. Tecedeira perspicaz como Aracne, ela percorre a cronologia ascendente dos séculos. Herdeira do pincel de antecessores, está em constante sintonia com a tradição que a formou; porém, é urbana e moderna.

Mais do que abordar sua técnica, o poeta desnuda aquilo que a torna cidadina, atemporal, dinâmica e especulativa. A escolha da identificação por meio do apelido “bicho” reforça vínculos pessoais, mas também referencia estilo: repetido nos versos, o apelido contribui para a organização do texto, construído de tal modo que o leitor parece retornar sempre a um lugar já conhecido. Assim, ao finalizá-lo, o texto reforça metalinguagem e intertextualidade, pois retoma o início, como se as palavras desenhassem espécie de meada, reverenciando Vieira em imagem que a identifica, o labirinto.

²⁶⁷ MENDES, 1995, p. 351.

²⁶⁸ “Bicho” é apelido carinhoso dado por Arpad a Vieira. Em verdade, é tradução de expressões íntimas do francês para a língua materna da amada: petit chat, petit biquet.

Figura 13: Vieira da Silva, *Portrait de Murilo Mendes*



Portrait de Murilo Mendes, 1942
Óleo sobre tela, 55 X 46 cm.
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

O óleo “Portrait de Murilo Mendes”, executado por ela em 1942, é espécie de resposta ao poema. Nele, conotação hierática e propósito íntimo são alcançados por

preponderância de tons escuros em jogo de cores análogas e complementares. A moldura, pintada em tom terra, aproveita formas geométricas para transmitir sensação de volume e peso, traduzida em sobriedade. Cercando o rosto, losangos irregulares de cores neutras e frias diversas, com destaque para cinza e azul, criam fundo xadrez estendido para a roupa. Com padrão que se adensa em certas zonas, formas geométricas criam dinamismo.

Tonalidades de castanho evocam estabilidade, bem como simplicidade e firmeza. Solidez, que remete à própria terra, contém impulsividade do vermelho e autoridade do preto, integrando resistência psicológica e força energética como alicerces para o futuro que o olhar projeta. Cinza - intermediário entre luz e sombra - atribui elegância ao busto, a despeito do traje. Por fim, azul abre o retrato para aspiração e espiritualidade, dispondo-o em atmosfera transcendente. Murilo não é mais o dândi de Ismael, é íntimo e pleno de vigor na essência.

Sobre tal fundo se destaca face alongada e, apesar de aparência jovem, há maturidade e confiança. Os olhos, cuja tonalidade coincide com a da moldura, revelam altivez e firmeza e os cabelos castanhos contribuem para equilíbrio da expressão facial. Jogo entre pele iluminada e fundo escuro, além de oferecer impressão estática ao semblante, atribui palidez de aparência física possivelmente fidedigna²⁶⁹.

Vieira retrata o amigo com cores dominantes de sua própria pintura, inserindo-o em feição melancólica que pode, inclusive, ser lida como referência ao contexto da Guerra e da doença. Além disso, a escolha por semi-frontalidade estende aproximação entre pintora e poeta para retratado e espectador, em sinal de compreensão.

Do ponto de vista da composição, o óleo de Vieira, na sua simplicidade, é bastante ambíguo. Se a moldura incorporada à tela faz função de moldura de espelho,

²⁶⁹ Murilo foi internado no Sanatório de Correias, em 1943, devido ao agravamento da tuberculose. Cf "Entrada no sanatório": "O espectro de Ismael Nery empurra a noite de Correias / De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos e serrotes" (MENDES, 1995, p. 412).

isso implica colocar o retratado no lugar do pintor que faz o seu próprio autorretrato. Portanto retrato íntimo, de exploração interior do retratado com roupas de casa (pijama e robe de chambre). Se, por outro lado, for a moldura de uma janela, é o retratado a olhar para o mundo e para o espectador, o que se relaciona com a ideia, presente desde o Renascimento, de a tela definir-se como janela aberta para o mundo.

A composição é do mesmo ano da crítica feita por Murilo a propósito da primeira exposição da pintora no Rio de Janeiro²⁷⁰, apreciação voltada à cooperação, com evidente objetivo de divulgá-la no cenário brasileiro de então, no qual ainda era pouco conhecida²⁷¹. No texto, Murilo destaca versatilidade, reafirma imagens já presentes no primeiro poema a ela dedicado e caracteriza sua arte como representativa do período entre guerras.

A crítica muriliana revê, além da vinculação entre arte de Vieira e compreensão de seu tempo, percepção de projeto diuturno de realização pictórica, exploração de tons de terra e azul, influência da tradição portuguesa dos azulejos e aspecto “ másculo e feminino”, tratado na prosa como “ síntese de graça e gravidade”. Além disso, identifica referências e eleições:

“Maria Helena não quis fazer tábua rasa do passado: ao contrário, estudando e meditando a lição da obra dos mestres antigos, recolheu os elementos necessários à conquista do seu estilo, unindo tradição ao espírito de aventura e pesquisa”²⁷²

²⁷⁰ *Revista Acadêmica*, no. 61, Rio de Janeiro, agosto de 1942.

²⁷¹ Certamente o empenho de amigos como Murilo e Cecília Meireles foi decisivo para que, em 1943, Vieira pintasse “Kilomètre 44”, mural de azulejos para a futura Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (que na verdade se localiza no Km 47) e, em 1946, expusesse, a convite de JK, no Palácio Municipal de Belo Horizonte.

²⁷² MENDES, 2001, p. 59.

Curiosamente, Murilo sinaliza aquilo que é encontrado igualmente em sua poética: criação de estilo próprio que se abre à intertextualidade e revisita antecessores em atitude dialética, construída no diálogo constante com a tradição que o formou. A exposição, em linhas gerais, é tratada como “honra excepcional” para o país, que pode contemplar espírito possante, através do quadro “Guerra”, e a simplicidade da tela “Harpa-Sofá”, referida como “uma depuração, uma filtragem incomparáveis” e “obra-prima”²⁷³.

A admiração de Murilo é notável e inspirou poema homônimo²⁷⁴, também de 1942, integrante de *Mundo Enigma*:

HARPA-SOFÁ
(UM QUADRO DE VIEIRA DA SILVA)

Repousa na harpa-sofá
A mulher com filho pródigo
Sirene bleue nonchalante,
Veio da terra de Siena
Talvez medieval ou chinesa.
Eis o grande no minúsculo:
Da minha infância é que veio,
Ou do tempo que virá.²⁷⁵

O texto acima conta com três análises já publicadas, muito sucintas. A de Júlio Castañon Guimarães²⁷⁶ descreve brevemente a pintura e discorre, em três parágrafos,

²⁷³ MENDES, 2001, p. 59.

²⁷⁴ A admiração pela harpa nos parece compartilhada por Murilo Mendes, Arpad Szenes e Djanira. Murilo relata, em *A idade do serrote*, ter aprendido o instrumento que nomeia “objeto sagrado”, em interessante prosa que o sensualiza na perspectiva do corpo da professora Adelaide (MENDES, 1995, p. 939-941). Arpad desenhou uma dama a dedilhar-lhe as cordas em *Tocadora de Harpa* (grafite sobre papel, 1940, 31 x 23 cm, MAMM). Djanira, que chegou a adquirir uma harpa na década de 40, pintou *Sala de música* (Óleo sobre tela, 1942, 71,5 X 58,5 cm, Coleção Particular), com destaque para a harpa.

²⁷⁵ MENDES, 1995, p. 377.

²⁷⁶ GUIMARÃES, 1983, p. 115-117.

sobre o poema. Outra leitura posterior, de George França²⁷⁷, articula melhor texto e tela em hipóteses especulativas, entre as quais a interpretação da criança no colo como metáfora da própria arte. Ainda mais recente, a de Suianni Macedo, cita o texto de Castañon e analisa apenas o poema. Nenhuma delas, entretanto, aborda propriamente a composição de 1940 e a *mise en abyme*, ou seja, o encaixe de uma tela dentro da tela.

Nossa leitura, ainda com pontos de contato evidentes com as anteriores, diferencia-se na medida em que, articulando texto e imagem, entende o poema de Murilo como *ekphrasis* fundamental, chave interpretativa da tela. Por outro lado, considera ainda que Harpa-Sofá é uma segunda versão do mesmo tema pintado por Vieira no Brasil, uma vez que examina igualmente a tela de 1940, que integra conjunto de obras sobre sereias, realizadas nos anos 30 e 40 (antes e depois da vinda para o Brasil). Além disso, considera propriamente a composição da tela “Harpa-Sofá”.

Figura 14: Vieira da Silva, Sem título



Sem título, 1940

²⁷⁷ FRANÇA, 2010.
(<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2010nesp3p14/14674>)

A pintura de 1940, sem título, foi criada um ano após o início do exílio no Brasil e se inspira no novo ambiente. Sem destacar a parede ao fundo, uma janela ou tela mostra a Baía de Guanabara²⁷⁸, panorama visto do alto, de Santa Teresa. Sendo assim, Vieira situa a obra em espaço preciso e cria sua primeira deidade imersa em fundo de cores fortes e quentes, de olhar voltado para o espectador e acomodada em sofá.

Trata-se de uma paráfrase visual ou *mise en abyme* do enunciado que, por analogia, retoma o tema da mulher deitada no sofá, posto em vigor na pintura neoclássica de Jacques-Louis David, em *Portrait de Mme Recamier*, de 1800²⁷⁹.

Figura 15: Jacques-Louis David, *Portrait de Mme Recamier*



Jacques-Louis David
Portrait de Mme Recamier, 1800
1,74 X 2,44
Museu do Louvre

Revisitada em escultura por Antonio Canova e em paródia por René Magritte (abaixo), a pintura de David reflete ideal de elegância feminina ao estilo oitocentista. Na

²⁷⁸ A Baía de Guanabara voltaria a ser tema de Vieira em “Le baie de Rio” (1943), tinta/papel/cartão, 27,5X73 cm, Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

²⁷⁹ Juliette Récamier também foi retratada em chaise longue por François Pascal Simon, Baron Gérard, em 1802.

recriação de Vieira, a dama, que pode ser compreendida como alter ego da própria pintora, é inserida nos trópicos, tendo como fundo ilustrativo conhecida paisagem carioca, expediente que, além de inovador, registra o impacto do exílio sobre a pintora e sua arte.

Figura 16: Antonio Canova, *Vênus vencedora*



Antonio Canova
Vênus vencedora, 1808.
15x21 cm
Galeria Borghese, Roma

Figura 17: René Magritte, *Perspectiva I: Madame Récamier de David*



René Magritte
Perspectiva I: Madame Récamier de David, 1950-1951
Óleo s/ tela, 24,5 x 32,25
Coleção privada

A arte produzida em circunstância de exílio é sensivelmente marcada por rupturas a que o deslocamento obriga²⁸⁰. No caso de Vieira, muitos desenhos mostram-na profundamente deprimida. Sem dúvida, entre os males dessa ausência estão sensação de perda e privação em terra alheia, além de inadaptação, sobretudo ao clima, à luz, à cozinha. Porém, para alguns, arte é refúgio em qualquer lugar. Assim, um grupo de artistas e intelectuais estende ao casal no Brasil esse código de hospitalidade²⁸¹, aliviando penas por meio da amizade.

Aos poucos, o Rio de Janeiro torna-se novo lar, paisagem lírica recuperada na pintura, refrigerio e abrigo e, concomitantemente, espaço diverso e estranho, lugar de trânsito. Nesse sentido, podemos inferir que a tela evidencia esse contraste entre acolhimento e adaptação, como se intensidade de luz e cores gerasse algum mal estar²⁸² ao passo que a natureza deslumbrasse deveras.

Dois anos depois, outra tela, agora “Harpa-Sofá”, insere novos elementos e sugere contatos com a música, em evidente abertura ao diálogo entre artes e nova avaliação pessoal do exílio. Os principais pontos de contato com a criação de 1940 são a dama sentada no sofá a olhar para o espectador e o encaixe de outra imagem posta na lateral direita, que permitem identificar relação intertextual. Por outro lado, modificações se estabelecem em técnica, tonalidade, imagem que compõe o encaixe e na própria figura feminina, agora encetando novo projeto estético.

²⁸⁰ O impacto do exílio sobre a arte bem como a influência da II Guerra Mundial sobre a poesia de Murilo e a pintura de Vieira foram tema de nossa dissertação de mestrado, *Contemplações do exílio: trajetórias e deslocamentos de Murilo Mendes e Viera da Silva na geografia do Modernismo*, orientada pela Profa. Dra. Maria Luíza Scher Pereira.

²⁸¹ Empregamos o termo no sentido proposto por Derrida - no prisma da desconstrução -, como acolhimento sem reservas, ato de generosidade dispensado a alguém que chega, dever humanitário e moral. (DERRIDA, 2003, p. 23).

²⁸² José Sommer Ribeiro comenta a “dificuldade que Maria Helena teve em adaptar-se ao clima.”. (RIBEIRO, 2000).

Inserida em fundo escuro, a poltrona, cujo formato lembra o de harpa, abriga mulher de feições amendoadas. Recoberta por manto azul claro estendido até os pés, ela protege uma criança em seu braço esquerdo e leva o braço direito ao quadril, em sensação de incômodo. Acima do encosto há encaixe que complementa a figura central e estabelece conexão com a tela de 1940, como foi dito. Em linhas gerais, é releitura certamente mais sensível às condições do deslocamento²⁸³.

Figura 18: Vieira da Silva, *Harpa-Sofá*



Harpa-Sofá, 1942
Guache sobre cartão, 15 X 18,5 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ

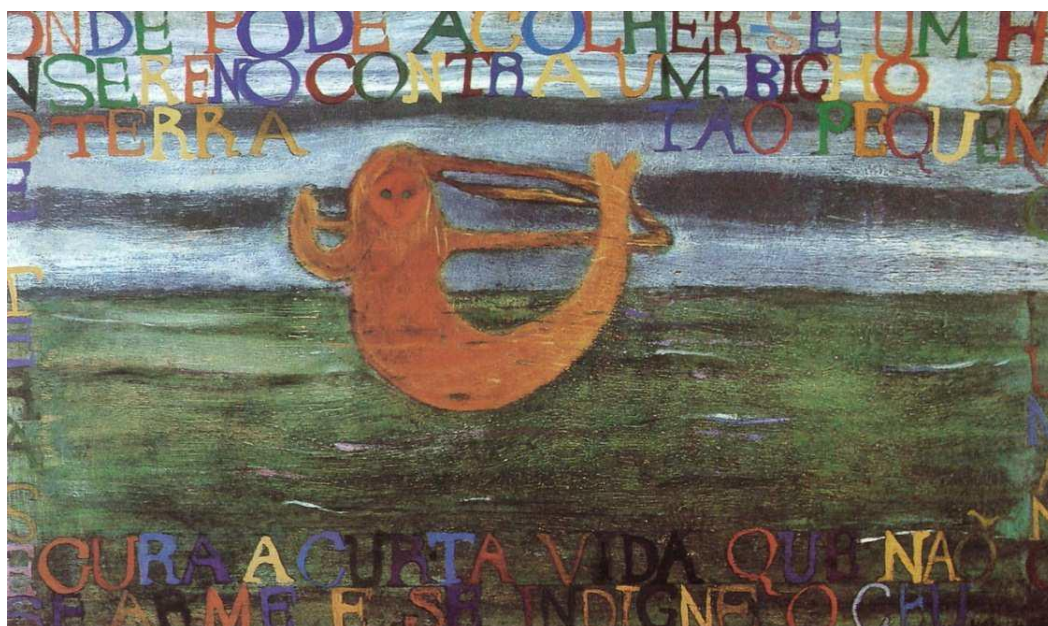
²⁸³ “O exílio não é apenas a experiência da solidão, do afastamento, da nostalgia. À maioria dos indivíduos, o desterro afeta a estrutura da identidade.” (QUEIROZ, 1998, p. 608).

Enquanto a predominância do escarlate na primeira figuração evoca excitabilidade, vivacidade, energia solar e até mesmo fogo - elemento destruidor e transformador - o jogo com cinza simboliza aquilo que é enfadonho e sem movimento ou, dito de modo diferente, perda e solidão. Por outro lado, tonalidades de azul que colorem o manto sobre a dama transmitem sensação de paz, harmonia e santidade²⁸⁴, tradução primorosa de sentimentos ambivalentes e oscilantes da condição de apátrida.

Em relação à figura feminina, novos sentidos se operam na evolução de uma tela para a outra. O sofá dá lugar a sofá-harpa, e vestimentas sugerem pás de metalofone a recobrir o corpo feminino. As treliças encobrem e deixam ver, ou seja, escondem ainda outra imagem não revelada. A solitária da década de 40, que se recosta ladeada pela paisagem brasileira, é substituída por espécie de sereia protetora que acolhe um menino.

A presença dessa criatura híbrida, entre outras coisas, é modo de retomar imagem significativa do inconsciente coletivo lusitano, tema já visitado por Vieira na Europa antes do exílio.

Figura 19: Vieira da Silva, *La sirene*



La sirene, 1936.
Óleo sobre madeira, 30 x 61 cm.
Col. Particular

²⁸⁴ Azul é a cor predominante do manto de Nossa Senhora no Brasil.

A pintura de 1936 insere mulher-peixe dourada em ambiente marítimo, no qual, flutuando entre céu e mar, parece hipnotizar, com olhos verdes vidrados, e seduzir com madeixas e cauda. Esta sirene-peixe-mulher e pássaro-mulher retoma metamorfose medieval no bestiário geral. Contraponto à paisagem calma, reveste-se de mistério e terror. Cercando a imagem de letras coloridas, embaralhadas, os versos que compõem a última estrofe do canto I de *Os Lusíadas* completam a criação.

Referência crítica às navegações, o texto literário representa momento destoante do nacionalismo laudatório da épica camoniana e das glórias do além-Tejo. É a pequenez humana diante da natureza tormentosa (“bicho da terra tão pequeno”²⁸⁵) que a tela evoca na relação intertextual. Em síntese, a intertextualidade é reflexão voltada às limitações diante das intempéries do mar ou, metaforicamente, da vida²⁸⁶.

Metonímia do passado glorioso e trágico, marcado por navegações e suas alusões fantasiosas²⁸⁷ ou melancólicas²⁸⁸, o tema das sereias estabelece igualmente contato com referências históricas e culturais do Ocidente e do Oriente²⁸⁹ e agrega erudito, popular, sagrado e mito. Da antiguidade clássica²⁹⁰ vem a lenda, envolta em

²⁸⁵ CAMÕES, 1980.

²⁸⁶ Entre 1940-1947, no Brasil, Vieira também pinta *Sirène des mers du Sud* (Óleo s/ tela, 15 X 18,5 cm., Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva). Sobre fundo cinza, a forma da mulher-peixe, associada às águas pelo título, é mantida, porém torna-se alada, tocando trombeta em imagem apocalíptica. Provavelmente atrelada ao contexto da Segunda Guerra Mundial, a imagem representa, entre outras coisas, o recado da arte ao mundo.

²⁸⁷ Vieira conheceu diversas versões de sereias na arte europeia, especialmente na portuguesa. Destacamos a Sala das Sereias, que integra o Palácio Nacional de Sintra, cujas pinturas do teto de madeira datadas do fim do século XVII apresentam sereias, bem como a decoração do Palácio das Sereias no Porto.

²⁸⁸ “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal” (PESSOA, 1987, p. 211).

²⁸⁹ Destacamos a presença de sereias no conto chinês, por exemplo.

²⁹⁰ No entanto, a primeira referência vem da Assíria (1000 aC).

sedução e morte, de que elas se cercavam de ossos humanos²⁹¹, bem como a ficção de Ulisses que as teria transformado em Sorrento, na Campania italiana.

Porém, a iconografia cristã medieval, na qual se dá a transição mulher-pássaro/mulher-peixe, as torna protetoras, identificadas com santas²⁹², e figuras maternais²⁹³, tal qual aparecem em catedrais e igrejas europeias, integrando, inclusive, o discurso teológico da Contrarreforma quando houve cristianização deliberada do tema pagão. Em *Harpa-sofá*, a protagonista se identifica precisamente com a figura maternal.

O canto das sereias, por sua vez, povoou o imaginário popular, que lhe atribuiu irresistibilidade devido a mistério e sedução. Não por acaso, à diferença da anterior sem título, o nome da tela de 1942 é neologismo composto de substantivos com acepção agradável: sofá e harpa. Se o primeiro representa recosto para o corpo cansado, o segundo - instrumento comum na construção do ambiente de bucolismo e *locus amoenus* - é metonímia da música e amparo do espírito inquieto²⁹⁴. Além disso, a harpa é anagrama do nome de Arpad.

A musicalidade da pintura deriva de a figura feminina, alter ego da autora, estar revestida de metalofone e se recostar na harpa, sobrepondo instrumentos musicais. Em sedução discreta, nina e entoa mantra sagrado e familiar ao mesmo tempo em que se sente resguardada na chaise, que é também o próprio Arpad. Desse modo, o casal está autorreferenciado na pintura que reflete certa nostalgia própria do exílio: encontram-se desolados e em lugar de passagem; porém, se sentem confortavelmente acolhidos um

²⁹¹ *Odisseia*, Canto XII.

²⁹² É o caso de Murgan, sereia irlandesa do lago de Belfast, a quem se atribuíram milagres.

²⁹³ Também o folclore brasileiro tem associação semelhante através de Iara, considerada mãe d'água na lenda indígena, e de Iemanjá, tida por Rainha das águas na cultura afrobrasileira.

²⁹⁴ O fascínio do casal pela harpa pode ser identificado também no desenho de Arpad Szenes, "Tocadora de Harpa" (1940), MAMM – Juiz de Fora.

pelo outro e pela arte em qualquer tempo e lugar, ainda que sejam tempos de guerra e terra estrangeira.

Na primeira tela, o encaixe (tela ou janela) era uma *mise en abyme* do enunciado funcionando por contraste (interior X exterior) e por prospecção (revelando pela paisagem com seu perfil de montanhas o novo espaço da dama: a baía de Guanabara). Na segunda, a tela encaixada é sombria, provavelmente simbolizando naufrágio ao mar. Trata-se, então, de *mise en abyme* do enunciado, por oposição à anterior.

O referido poema de Murilo, por ser espécie de *ekphrasis* da tela, é chave para a interpretação, apontando para o enigma da *mise en abyme* e o jogo de imagens. Assim, surge interpretação subjetiva que nomeia “filho pródigo” a criança, atribuindo-lhe sentido de reconciliação entre criador e criação. Em outras palavras, é metáfora da própria arte, uma vez que o artista não tem domínio sobre aquilo que gera, mas permite que seu fruto se revista de autonomia e independa dele. Ao visitar uma tela anterior e refazer sua ausência perdulária com o fito de lhe atribuir novos sentidos, tem-se o reencontro com o filho pródigo²⁹⁵.

Como sereia “nonchalante”, a dama é sedutora discreta, pois atrai sem aparente intenção. Sua origem, entre Siena, medieval e chinesa, reafirma nossa leitura, já que evoca não a sereia mortal, mas aquela revestida de santidade maternal, presente na iconografia cristã medieval. Por fim, movimento com passado e futuro reafirma a atemporalidade do mito e, por extensão, da tela.

Entretanto, o verso que anuncia a conclusão do poema funciona como chave para o jogo de imagens que reside na leitura comparativa das duas telas. “Eis o grande no minúsculo”: alude ao encaixe, grande na tela de 1940 e reduzidíssimo em “Harpa-Sofá”. Encaixe grande / pequeno não são apenas ponto de contato entre as duas versões

²⁹⁵ Tal leitura se baseia em “A volta do filho pródigo” (MENDES, 1995, p. 324), publicado no livro *As Metamorfoses*, juntamente com poema dedicado a Vieira (1941).

da dama na chaise, são também dois diferentes pontos de vista sobre a condição de exilado no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Ainda no chamado “período brasileiro”, Vieira desenhou Murilo Mendes e Maria da Saudade²⁹⁶ e elaborou croqui e projeto de capa para *O Discípulo de Emaús* (1945). Os desenhos que retratam Saudade traduzem elegância e melancolia enquanto o perfil de Murilo é altivo e levemente inclinado para o alto como se indicasse estado de elevação.

Figura 20: Vieira da Silva, *Saudade Cortesão / Céline*



Saudade Cortesão / Céline, 1942
Lápis sobre papel, 33 x 22 cm.
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

²⁹⁶ Ambos feitos com lápis sobre papel, sem data, sem nome, pertencentes à Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

Figura 21: Vieira da Silva, *Saudade Cortesão*



Saudade Cortesão, 1942
Lápis sobre papel, 33 x 22,7 cm.
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

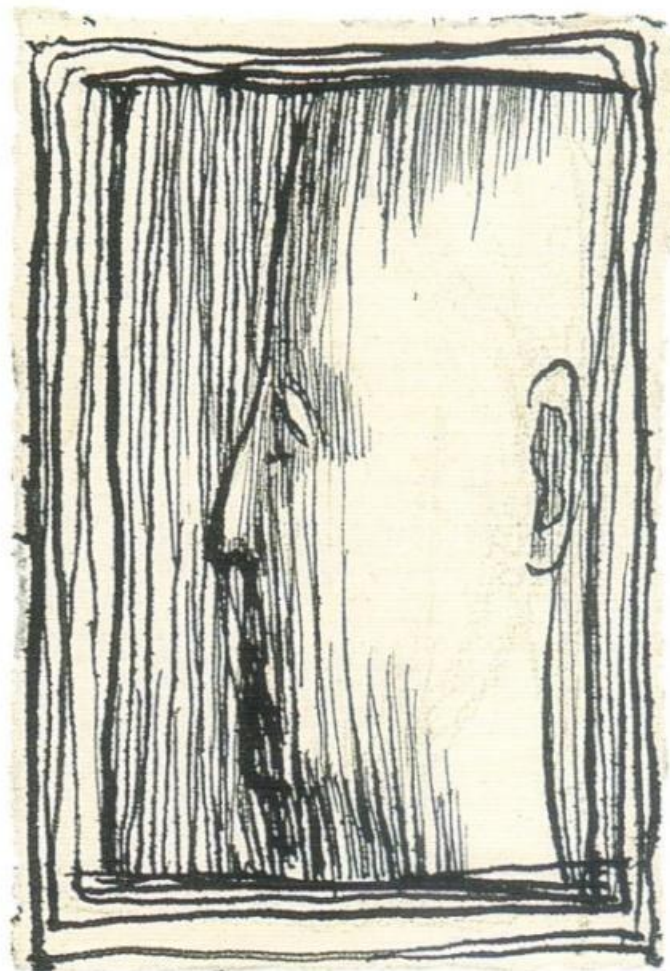
Figura 22: Vieira da Silva, *Murilo Mendes*



Murilo Mendes, 1940-47
Tinta e lápis sobre papel, 22,8 X 22,5 cm.
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

Já o desenho a tinta sobre papel cartonado insere esboço do rosto em traçados verticais que contrastam escuro e claro, criando efeito visual que simula uma porta. Entretanto, a despeito de todo o entorno da cabeça estar hachurado, o interior permanece branco, sugerindo essência latejante e inalterada ou mente lúcida a despeito do contexto.

Figura 23: Vieira da Silva, *Murilo Mendes*



Murilo Mendes, 1940-47
Tinta sobre papel cartonado, 9,5 X 6,5 cm.
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

Nas obras da maturidade ou póstumas, é possível encontrar novas referências de Murilo à pintora por meio de textos exclusivamente direcionados e referências a ela em textos dedicados a temas afins. Em *Ipotesi*, por exemplo, a poesia “Lisbona” evoca-a em extrato:

Mai toccherò
nemmeno in fotografia
la città anteriore al disastro
che sussiste:

posso toccare un'altra Lisbona
nei quadri di Vieira da Silva
dove non entrano
la prigione / la paura / la censura.

L'occhio vi ritrova la pace
troncata dai dittatori-poliziotti
e dai poliziotti-dittatori.²⁹⁷

A arte de Viera, contraponto à cidade propriamente dita, parece ressignificar ou remodelar o espaço, mantendo-o em abstração livre e pacífica, propícia à inspiração poética. Assim, possibilita reinterpretar Lisboa de 1755 que, à primeira vista, gera desagrado em Murilo em função da memória do terremoto, de força armada e ditadura. Não por acaso, edição de luxo de *Janelas Verdes* (1970), obra dedicada principalmente a cidades portuguesas, foi ilustrada por Vieira com seis desenhos em tinta da china²⁹⁸; além disso, publicação de apenas 250 exemplares²⁹⁹ (1989) contou com duas serigrafias da pintora.

Trata-se de oito desenhos que correspondem a espaços portugueses cantados por Murilo, sendo possível até mesmo supor a que lugar se referem em função da disposição intercalada aos textos. O intuito de *Janelas Verdes* é aproximar-se de livro de viagem, embora seja prosa revestida de tom poético. Integrado às imagens, abre-se a diálogo raro, repleto de reverberação, evocando dois olhares sobre o mesmo espaço, coadunados

²⁹⁷ MENDES, 1995, p. 1539.

²⁹⁸ As ilustrações podem ser consultadas no MAMM.

²⁹⁹ A publicação não foi integral.

harmonicamente. A serigrafia reproduzida a seguir é uma das que integram a referida edição limitada, estando disposta entre os textos “Torres Vedras” e “Coimbra”.

Figura 24: Vieira da Silva, *Ilustração para “Janelas Verdes”*

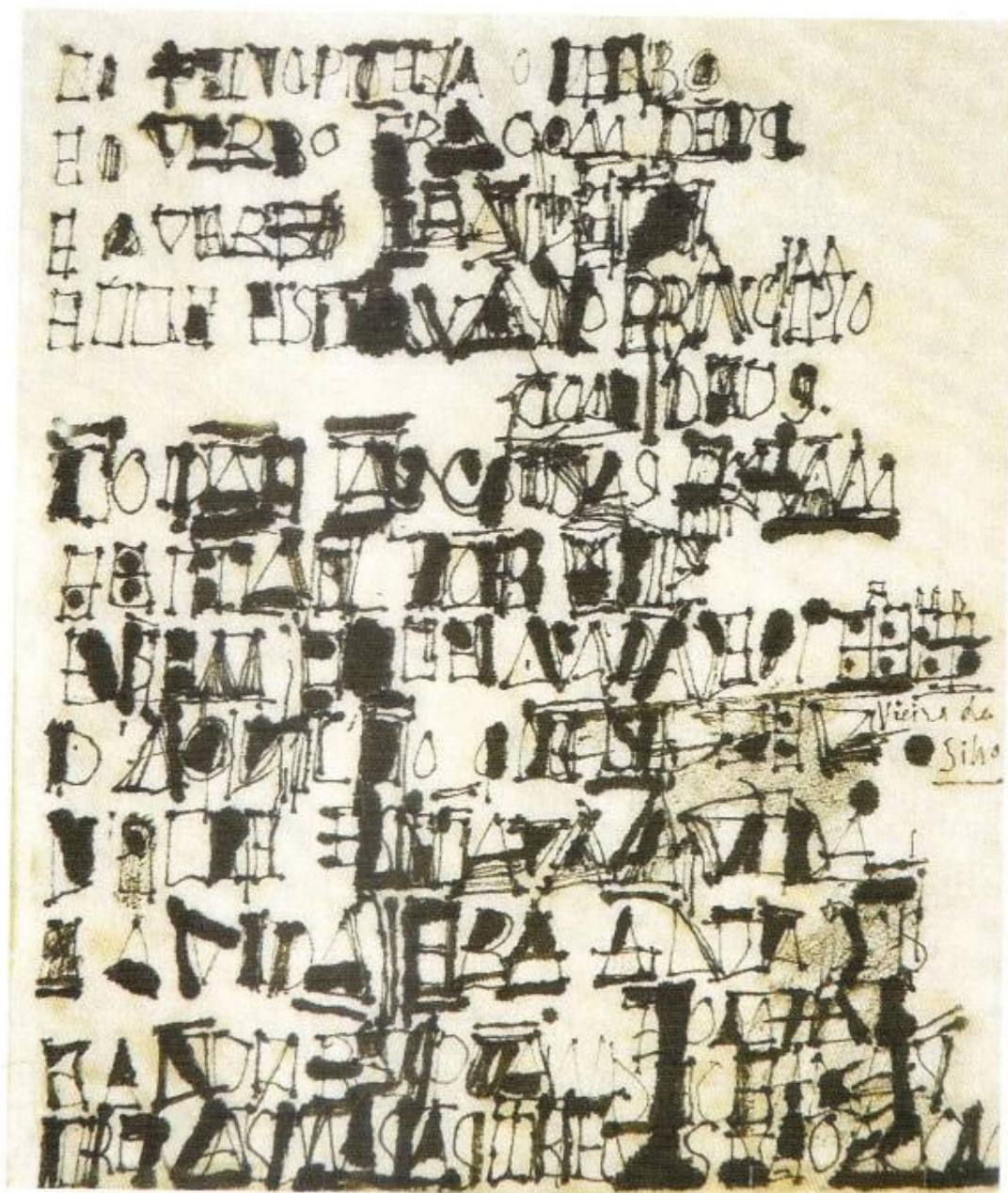


Ilustração para “Janelas Verdes”, s.d.
Tinta da china sobre papel, 15,3 X 12,9 cm.
MAMM, Juiz de Fora

Com sobreposição de letras, a originalidade está em fazer junção de escrita e imagem, com letras borradas cuja leitura é enigmática e provocativa. Desse modo, a letra se torna a própria forma artística. Possivelmente, a referência seja Coimbra sob a ótica de Murilo, que aponta a paisagem local como inspiradora dos versos de Antero: “os transcendentales recantos / Aonde o bom Deus se mete / Sem fazer caso dos santos / A conversar com Garret.”. De perspectiva romântica, a quadra admite o ambiente externo como mediador da relação entre ser humano e divino e, por isso, tem-no como fonte de criação.

Esta dinâmica possibilitou a inovação promovida por Vieira na medida em que palavras se metamorfoseiam em pintura. No caso, são explorados os versos bíblicos que introduzem o livro de S. João:

1No princípio era o Verbo
e o Verbo estava com Deus
e o Verbo era Deus.
2 No princípio, Ele estava com Deus.
3Tudo foi feito por meio dele
e sem ele nada foi feito.
4O que foi feito nele era a vida,
e a vida era a luz dos homens;
5e a luz brilha nas trevas,
mas as trevas não a apreenderam”³⁰⁰

Com adaptações, a imagem insere, na lateral direita, próxima do versículo 3, pequeno desenho geométrico, semelhante a catedral, abaixo do qual se inscreve a assinatura. Propositalmente cifrado e recontextualizado, o texto evangélico adquire significações outras, atribuindo à letra status de mediação com o sagrado.

É de se notar que a serigrafia alude, de certa forma e indiretamente, à iconoclastia, especialmente porque é arte de temática cristã que não retrata figura humana ou divina, em

³⁰⁰ Jo 1, 1-5

abertura a prática religiosa do Judaísmo e do Islã³⁰¹. Sendo assim, é como se Vieira redescobrisse a força da letra e ampliasse significativamente o conceito de sacro.

Além disso, é provocação estética, tentativa de organizar a crise do artista do século XX ao refletir sobre seu objeto de ação. Em meio ao desgaste da linguagem no mundo moderno, empobrecida e exarcerbada pela comunicação de massa, caberia ao artista o revigorar dos signos por meio do trabalho com significantes e significados.

Walter Benjamin, em leitura particular acerca do texto sagrado, desenvolve concepção de linguagem como ato de criação, reconhecimento, designação, ressignificação e conhecimento³⁰². Assim, escrita e fala são médiuns de expressão de conteúdo espiritual para o crítico. Da “linguagem adâmica”, sem ambiguidades, surge a humana, limitada na aceção de Benjamin, pois se associa à divina, mas sem as competências desta. Dialogando com tal pressuposto, Mendes afirma percepção particular: “Toda palavra é adâmica: / Nomeia o homem / Que nomeia a palavra”³⁰³.

Deste modo, a arte é essencialmente criadora pelo potencial de produzir imagens mentais e cabe a ela recuperar, como fulguração pela alegoria, a força criadora dos termos. Especialista na linguagem, vocacionado intelectualmente e intermediador desse processo complexo, o artista seria indivíduo capaz de manipular a transcendência e ressignificar a linguagem adâmica, conjugando sagrado e estético.

³⁰¹ No judaísmo rabínico mais ortodoxo, letras, não imagens, são base de relações com o divino, ou seja, extrapolam o sentido usual de representações gráficas de sons, concepção também presente no misticismo islâmico.

³⁰² “...não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada ou na inanimada, que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação de seu conteúdo espiritual.” (BENJAMIN, 1992, p. 140-141.)

³⁰³ MENDES, 1995, p. 740.

Em outra clave, é também retorno ao projeto mallarmeano que reconhece em Edgar Allan Poe o mérito de dar sentido mais puro ao léxico: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”³⁰⁴. Portanto, manuseando a linguagem humana, o artista, como também indica a serigrafia, depura os termos, unindo-os para plurissignificação.

Nesta mesma perspectiva de afinidades temáticas, há, ainda, quatro croquis de Vieira, especialmente para o livro *O discípulo de Emaús* (1945), dedicado a Maria da Saudade. Introduzida pela transcrição do texto do livro de São Lucas, a prosa aforística tem intenção de equilibrar dilemas entre homens e Deus, resolvidos na poética muriliana por meio de transformação da racionalidade em aproximação com o sacro. Exemplos significativos são estes: “A poesia é uma transubstanciação do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino”³⁰⁵ e “Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta”³⁰⁶.

Ao referenciar episódio específico da narração bíblica no título, Murilo revela preferência por Cristo companheiro³⁰⁷ ou hóspede, concepção transmitida também pelos croquis de Vieira, que parecem captar com sensibilidade a proposta desta poética que deseja dialogar com a pintura³⁰⁸. Assim, os desenhos não destacam dois indivíduos em caminhada (justamente o início da narração), nem acontecimentos que contextualizam o enredo, mas o partir do pão, o fenômeno místico.

³⁰⁴ “Le Tombeau d’Edgar Poe” (MALLARMÉ, 2003, p. 38).

³⁰⁵ MENDES, 1995, p. 834.

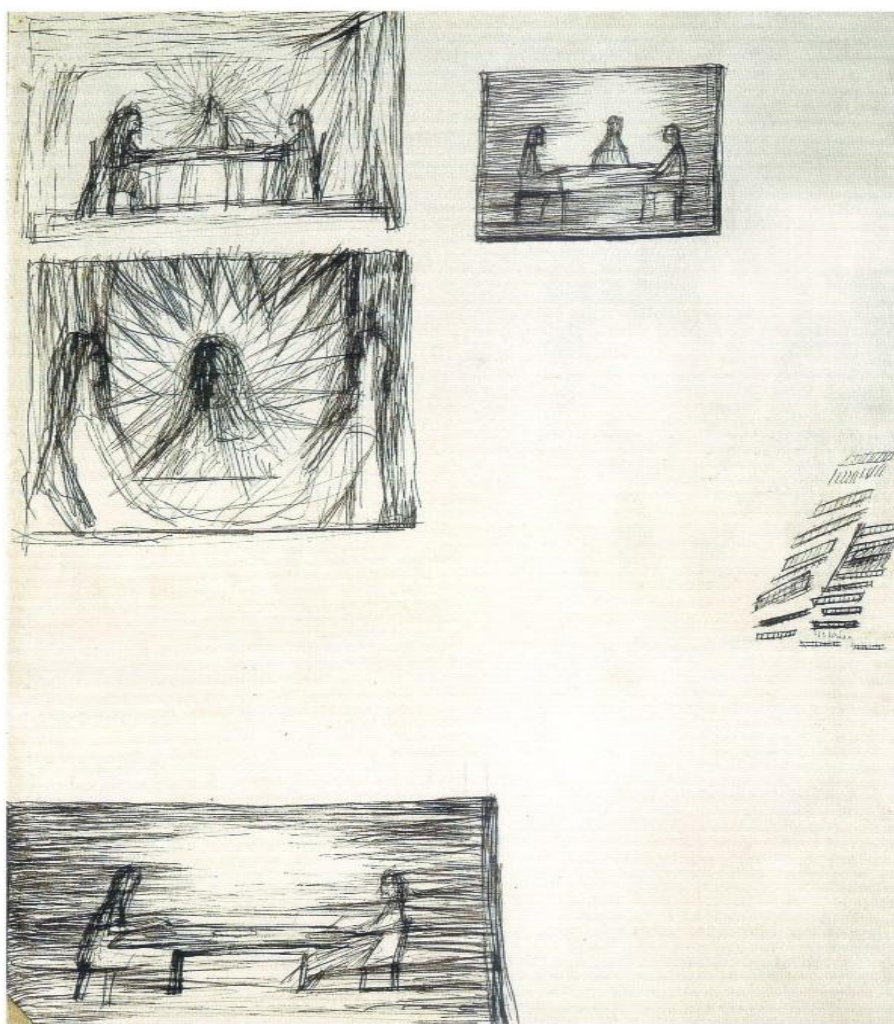
³⁰⁶ MENDES, 1995, p. 834.

³⁰⁷ “O espírito de Emaús é o espírito de companheirismo com Cristo” (MENDES, 1995, p. 838).

³⁰⁸ Nas notas explicativas, Murilo elucida sua intenção: “À maneira de alguns pintores, fundi o episódio de Emaús com o imediato, de Jerusalém; na verdade trata-se de um fato único” (MENDES, 1995, p. 891). Possivelmente Rembrandt e Caravaggio são referências.

O segundo desenho apresenta mesa composta por três homens, sendo que aquele que se posiciona diante do espectador como o Cristo é envolto em claridade. A primeira imagem e a terceira, por sua vez, aludem ao momento da revelação, quando Cristo ganha contornos de chama, conciliando imagem com escritura que narra sensação de coração ardente naqueles que testemunham a aparição. Por fim, a última aponta o momento sobrenatural do relato, quando o espaço vazio remete a desaparecimento, em contraponto à cena inicial.

Figura 25: Vieira da Silva, *Croquis para "Os discípulos de Emaús"*



Croquis para "Os discípulos de Emaús", s.d.
Tinta sobre papel, 32,7 X 21,9 cm.
MAMM, Juiz de Fora

Assim, para ilustrar a obra, Vieira mostra predileção pelo momento em que os caminantes convidam aquele que com eles caminhava para cear em sua companhia e, no partir do pão, revela-se o Cristo, seguido por misterioso desaparecimento. Já o projeto de capa do livro, aparentemente inserido na mesma escolha e interpretação, mantém o espaço da comunhão, mas altera de modo discreto a imagem de Cristo. Agora é concomitantemente presença e ausência, embora as mãos sejam bem marcadas no partir do pão, o gesto reconhecido pelos discípulos.

Nesse aspecto, momento de teofania, esquema triangular, disposição de personagens na mesa e posição de Cristo são semelhanças pontuais com a tela *A ceia de Emaús*, de Rembrandt, provável seu modelo da composição.

Figura 26: Vieira da Silva, *Projeto de capa para “Os discípulos de Emaús”*



Projeto de capa para “Os discípulos de Emaús”, s.d.
Tinta sobre papel, 18,6 X 21,8 cm.
MAMM, Juiz de Fora

Figura 27: Rembrandt, *A ceia de Emaús*



Rembrandt, **A ceia de Emaús**, 1648
Óleo s/ tela, 67,8x65cm
Museu du Louvre

O tema foi representado por gama de artistas e em quase todas as composições, como nesta, o caráter dramático prevalece. Em Vieira há opção pelo desaparecimento da figura de Cristo, ou sua ocultação, evocando o apogeu do mistério de Emaús. Se na perspectiva cristã, o pão representa o corpo de Cristo, na obra muriliana, é metáfora da poesia³⁰⁹. Vieira traduz ideia de experiência estética como epifania e projeta nas imagens as

³⁰⁹ “A poesia não pode nem deve ser um luxo para iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito” (MENDES, 1995, p. 834).

concepções do poeta, resumidas no seguinte aforismo de Murilo: “Deus sempre se manifestou poeticamente”³¹⁰.

A inter-relação entre os artistas em questão permite, inclusive, reconhecer em Vieira uma pintura poética e, em Murilo, poesia pictórica. E, se ele a definiu como “Bicho diurno e noturno”³¹¹, de igual modo caracterizou a escrita em *O discípulo de Emaús*: “a poesia é tão diurna como noturna”³¹², ou seja, a arte parece ser ininterrupta e aberta a influências várias, procurando ser complementar e constantemente dialógica em relação a outras criações.

Temas de constantes reflexões metalinguísticas, pintura e poesia parecem inseparáveis em *O discípulo de Emaús*. Exemplificam essa interpretação alguns aforismos: “Na verdade não existem assuntos literários, desde que subsista a verdade plástica”³¹³ e “É importante possuir a imaginação da cor ou do desenho – não do assunto”³¹⁴. Neles, Murilo revela processo de composição mais imagético e concreto que sentencial ou tangível.

Semelhante compreensão Vieira expressa em “Testamento”, único poema conhecido da pintora, publicado apenas em catálogo³¹⁵. Nele, ela descreve seu processo criador pictural abstrato, metafórico e essencialmente lírico. Ao contrário da serigrafia para *Janelas Verdes*, na qual letras se tornam imagem, neste texto imagens se tornam palavras.

³¹⁰ MENDES, 1995, p. 845.

³¹¹ MENDES, 1995, p. 351.

³¹² MENDES, 1995, p. 880.

³¹³ MENDES, 1995, p. 850.

³¹⁴ MENDES, 1995, p. 850.

³¹⁵ *Vieira da Silva – pintores portuguesas*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

Testamento

Eu lego aos meus amigos
Um azul cerúleo para voar alto.
Um azul cobalto para a felicidade.
Um azul ultramarino para estimular o espírito.
Um vermelhão para o sangue circular alegremente.
Um verde musgo para apaziguar os nervos.
Um amarelo ouro riqueza.
Um violeta cobalto para o sonho.
Um garança para deixar ouvir o violoncelo.
Um amarelo barife: ficção científica e brilho; resplendor.
Um ocre amarelo para aceitar a terra.
Um verde veronese para a memória da primavera.
Um anil para poder afinar o espírito com a tempestade.
Um laranja para exercitar a visão de um limoeiro longe.
Um amarelo limão para o encanto.
Um branco puro: pureza.
Terra de siena natural: a transmutação do ouro.
Um preto sumptuoso para ver Ticiano.
Um terra de sombra natural para aceitar melhor a melancolia negra.
Um terra de siena queimada para o sentimento de duração.³¹⁶

O poema-pintura é legado dirigido a amigos íntimos, mas tem caráter abrangente de partilha, tomando a humanidade como referente primordial. A metáfora central se estabelece na evocação de palheta de cores selecionadas pela artista a partir de suas preferências por potencialidades cromáticas.

Em variados matizes (cerúleo, cobalto, ultramarino e anil), o azul é recriado e expandido em metáforas de experiências suprassensoriais da efusão lírica. Tal estado evoca sensação de liberdade, mas também sugere herança cultural lusitana ultramarina de modo metonímico: o mar é estímulo à imaginação e interação do homem com forças adversas da natureza.

Igual experiência ocorre com amarelo, revisitado em misturas e variações. O convencional “amarelo ouro”, cor da riqueza, tem variação em “barife”, representativo de

³¹⁶ SILVA, Maria Helena Vieira da. “Testamento” In *Vieira da Silva – pintores portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

imaginação criadora e em “ocre amarelo”, reconciliador do indivíduo com húmus, essência humana. Nesse sentido, do “barife” ao “ocre” se dá o caminho da arte em deslocamento natural entre valor capital das obras, resplendor das ideias e realidade terrena que as envolve. Variações de amarelo, associadas a outros tons, revelam possibilidades de transmutação.

Verde, por sua vez, tomado nas imagens de limoeiro e limão, é lembrado em tons de musgo e veronese, trazendo senso comum que os relacionam à esperança. Entretanto, a pintura de Vieira também se arisca a enfrentar as adversidades no anil, ou seja, da “tempestade” metafórica. Entre paz e destemperança, traduz oscilação na qual o espaço se metamorfoseia constantemente e até mesmo se desmaterializa por meio de jogos de percepção entre próximo e longínquo, técnicas que se reconhecem em sua pintura.

Cores quentes reforçam expressividade enérgica e vivaz revelando que intensidade de cor é contraponto a soturnidade de temas. Violeta cobalto, por sua vez, indica superação da realidade e imersão em dimensões oníricas; por outro lado, garança é expediente de sensibilidade, metaforizado pelo “violoncelo”. A relação estabelecida, então, é entre poesia, pintura e música, de modo que a arte, em suas várias manifestações, evoque sensações superiores e refinadas.

Contraste entre claro e escuro, branco e preto completam a palheta simbólica de Vieira. “Preto suntuoso” se relaciona com arte Ocidental renascentista da escola de Veneza, especialmente através de Ticiano. Branco, em essência, é síntese e tem conotação usual de pureza, representando sublimação e elevação. Murilo a compreende como expediente fundamental: “O branco mistura, separa, elimina. Corrige o temperamento do artista que

tende a sobrepor-se à obra de arte” ou, ainda, “O centro da gravidade da meditação. O átomo puro. A paz.”³¹⁷.

Por fim a imagem da terra, a princípio referida no “amarelo ocre”, reaparece em três versões: “terra de siena natural”, “terra de sombra natural” e “terra de siena queimada”. Na tradição pictórica ocidental, siena é cor essencial em qualquer paleta³¹⁸, tendo sido muito utilizado, por exemplo, por Paul Cézanne. Terra de siena natural dialoga com amarelo ouro, expressão de riqueza, pois é em terra de siena que se reelaboram artisticamente as transitoriedades: a cor sugere “sentimento de duração”, ou seja, qualidade do que é permanente.

Sendo o artista verdadeiro protagonista da armadilha da criação, torna-se responsável pela herança que deixa. É nesse sentido que se ampara o desfecho, o qual indica que, personificada, autônoma e independente das intenções do criador, a obra pode promover ou condenar ao ostracismo.

É notável a aproximação desse texto com “Sonnet des voyelles”³¹⁹, de Rimbaud, poema sinestésico, assim como o de Vieira, que aplica sensações arbitrárias e simultâneas às vogais, em associação com cores (a: preto; e: branco; i: vermelho; u: verde e o: azul) e em remissão a imagens variadas.

³¹⁷ MENDES, 1995, p. 1347.

³¹⁸ A cor siena, uma das mais usadas por Vieira, é mencionada, inclusive, no poema “Harpa-sofá”, de Mendes.

³¹⁹ “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes” (RIMBAUD, 2009).

Nessa escrita pictórica, o legado é a própria arte, que suscita o ideal de todo artista: imortalidade na espátula destoante do tempo³²⁰. Do mesmo modo, retratando seus pares, dá-lhes igual perenidade. Tintas ou palavras, poesia ou pintura, Vieira e Murilo, na aproximação interartes, glorificam fundador e feitura sem ignorar matéria-prima, processos e caráter converso de qualquer obra; o objetivo final é sempre a arte.

3.3.2 Arpad Szenes

Se é verdade que os cossacos nasceram a cavalo, eu cá nasci de lápis na mão.

Arpad Szenes³²¹

A apresentação de Vieira e a abordagem do período do exílio no Brasil dispensam, obviamente, novas considerações acerca dos contatos iniciais do casal com Murilo Mendes no Rio de Janeiro. Entretanto, alguns aspectos de vida e obra de Arpad Szenes se fazem necessários para estruturar de modo consistente nossas próximas hipóteses.

Em relação à formação, diferente de Vieira - cuja infância e adolescência foram voltadas à convivência com pessoas do ambiente familiar, em meio a livros e notícias - Arpad, em Budapeste, amadureceu na família burguesa judia, entre intelectuais e artistas frequentadores da casa de seus pais. Além disso, sua instrução inclui viagens diversificadas,

³²⁰ Cecília Meireles é autora de conhecidos versos que sintetizam aspecto duradouro da arte, a despeito da existência física do artista: “Sei que canto. E a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada.” (MEIRELES, 1983, p. 81)

³²¹ In *Arpad Szenes: Desenho*, 1999.

interesses cosmopolitas e desejo de inserção na “geografia do Modernismo”³²². Tais atrativos o levaram a Paris em 1925, momento determinante para que sua obra fosse alterada pelo estudo das vanguardas e pela presença de Vieira, revelada companheira de vida e arte.

A relação do pintor com o mundo latino, a despeito da nacionalidade húngaro-judaica, foi construída principalmente por dois fatores: casamento com a pintora portuguesa (1930) e exílio no Brasil (1940). É consenso que o período de exílio não foi tão penoso para ele como para Vieira, provavelmente em função da personalidade mais comunicativa, de vínculos de amizade, do exercício da docência e de certo reconhecimento alcançado³²³. Em verdade, Arpad, no Brasil, refez da ruptura gerada pela guerra, voltando “a acreditar no homem, no mundo... na vida, talvez”³²⁴ e retomando contato com o essencial³²⁵.

Desse modo, o exílio o leva à figuração, tal qual ocorreu com Vieira³²⁶, mas por razões distintas. Para ela, em movimento pendular, figurar um espaço, por exemplo, era buscar a Europa perdida ou expressar perda, recordação, esquecimento e drama individual. Para ele, é redescoberta de desenhos da infância, libertação do academicismo ou da tradição do século XIX, reconstrução e reinvenção. Nesse sentido, o Brasil é propiciador de

³²² A denominação *geografia do modernismo* é utilizada por Malcom Bradburry e James Macfarne em *Modernismo Guia Geral* e relaciona-se a espaços onde a arte modernista se desenvolveu e para onde grupos de aspirantes procuraram migrar, buscando inserção em vanguardas. (BRADBURY, 1989. p. 75).

³²³ Nelson Aguilar conta que “Arpad comparece com frequência na reportagem [de *O Cruzeiro*], sempre com cigarro pendente no canto dos lábios, chegando a ocupar página inteira. Essa importância do marido, em detrimento da esposa, não contribuía para Maria Helena amar a nova pátria adotiva” (AGUILAR, 2007, p. 31).

³²⁴ *Arpad Szenes – Retratos de Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

³²⁵ “No Brasil tinha armazenado observações; quando regresssei, a guerra acabara – podia libertar-me.”. (ARPAD, 1983)

³²⁶ Para Antonio Bento, Vieira se converte à figuração no Brasil; para Mario Schenberg, atinge a abstração no exílio. Nelson Aguilar acredita que os dois críticos estão corretos (AGUILAR, 2007, p. 34), ponto de vista que partilhamos. Figuração e abstração se encontram em composições dialéticas no período brasileiro.

reencontro com a arte, na docência ou no exercício. Todavia, Paris jamais deixou de o fascinar, tornando-se lar provisório a partir de 1947 e definitivo em 1956, ano em que o casal obteve cidadania francesa.

No caso de Arpad, a predominância de desenhos no período brasileiro, não de pinturas, é traço inquestionável:

“Para um pintor desenhei muito. (...) Quando senti que a guerra se aproximava, deixei de poder pintar, pois não conseguia abstrair-me, mas pude prosseguir com o desenho. Quando se quer trabalhar, é uma autêntica volúpia! Mais do que uma carícia, o desenho é uma agressão. Para ir em busca do segredo escondido na carne, debaixo do osso, uma certa crueldade é indispensável. Olhar e desenhar - quem desenha não pode dar-se ao luxo de não ver. Talvez o traço seja um escalpelo: a precisão é necessária.”³²⁷

Assim, tela/óleo exige dedicação e tranquilidade, sentimentos que ele não conseguia vivenciar em contexto adverso. Por outro lado, desenhar era um modo de manter ativa a criatividade e conciliá-la com a instabilidade de tempos sombrios. Acresce-se a isso o gosto pessoal, uma vez que ele prefere o lápis ao pincel, pois acredita que pode “ver com o lápis na mão”³²⁸.

Talvez por isso, as imagens que Arpad fez de Murilo sejam desenhos que captam instantes a traduzir interesses primeiros do poeta: música e literatura³²⁹. É no universo da arte que Arpad insere o amigo, como se não houvesse outro modo de apresentá-lo, a não ser por aquilo que o movia.

³²⁷ SZENES, 1985.

³²⁸ *Arpad Szenes – Retratos de Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

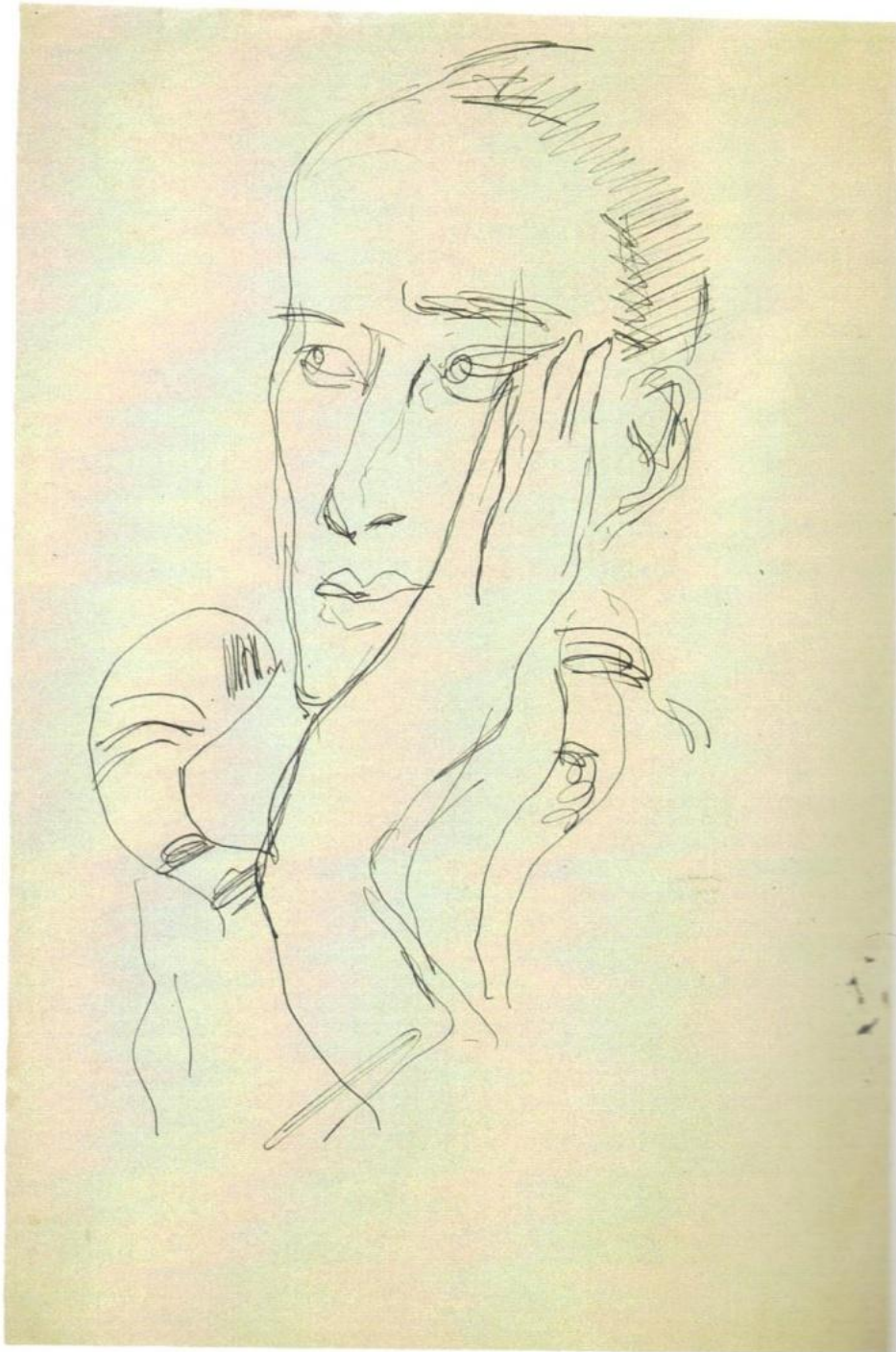
³²⁹ Em “Microdefinição do autor”, Murilo se define como “bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos” (MENDES, 1995, p. 46).

Figura 28: Arpad Szenes, *Murilo Mendes*



Murilo Mendes, 1940-1947
Tinta/papel, 32,5 X 22 cm.
Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

Figura 29: Arpad Szenes, *Murilo Mendes*



Murilo Mendes, 1940-1947
Tinta/papel, 32,5 X 22 cm.
Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

Segundo Valéria Lamego, a predileção do casal era Bach e Mozart³³⁰ e Vieira “aprendeu o piano e o harmônio; sua arte é de ordem musical”³³¹. De semelhante modo, a música é estruturante da poética polifônica de Murilo³³², que se afirma reconhecido a “Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski, Anton Webern, aos inventores do jazz”³³³. Na “Pensão das Russas”, no Flamengo, a melodia foi elemento de aproximação. Assim, “Murilo Mendes ouvindo música” representa cena possivelmente corriqueira.

Desse modo, enquanto a pintura de Ismael Nery³³⁴ sobre Murilo realça aspecto místico e a de Vieira³³⁵, vinte anos depois desta, procura transmitir interioridade no olhar do poeta, Arpad registra instantes significativos com rapidez propiciada pela técnica. Lendo e ouvindo música, Murilo não posa, está natural aos olhos do desenhista, gola aberta, olhar voltado para o papel ou absorto pelo som, distante do que o cerca e comovido pelo que o sensibiliza.

³³⁰ Arpad preferia Mozart; Vieira, Bach: “...ela pendendo para o mais apolíneo compositor de um período dionisíaco (o barroco), e ele para o mais dionisíaco compositor de um período apolíneo (o classicismo).” (LIAN, 2007, p. 79).

³³¹ LAMEGO, 2007, p. 57.

³³² Na obra de Murilo, há várias referências musicais. Destacamos, em *Retratos Relâmpago*, as prosas dedicadas a Chopin (MENDES, 1995, p. 1257) e Villa-Lobos (MENDES, 1995, p. 1287) e, no apêndice de *Conversa Portátil*, o poema “W.A.M.” (MENDES, 1995, p. 1489).

³³³ MENDES, 1995, p. 47.

³³⁴ *Retrato do Murilo Mendes*, 1922.

³³⁵ *Portrait de Murilo Mendes*, 1942.

Figura 30: Arpad Szenes, *Saudade Cortesão*



Saudade Cortesão, 1940-1947
Tinta/papel, 31,4 X 22,3 cm.
Col. Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva

O mesmo processo se dá ao desenhar Maria da Saudade, que não foi retratada em tela/óleo por Vieira nem por Arpad, mas, desenhada por ambos, teve destacada a delicadeza do perfil. Porém, se Saudade não foi tema do pincel de Arpad, foi indiretamente referida por ele em pintura sobre Vieira. Trata-se de tela sem nome, de 1948, que conta com anotação de Murilo atrás: “M H Vieira da Silva pintando Saudade”, frase provavelmente de Murilo, que cria interessante jogo semântico ao explorar “saudade” como substantivo próprio e comum.

Figura 31: Arpad Szenes, Sem nome



Sem nome, 1948

53,5x64cm.

Coleção MAMM - JF

Anotação de Murilo Mendes atrás: "MH Vieira da Silva pintando Saudade"

Como muitos retratos de Arpad, é figuração abstrata que desvela conexão entre sua pintura e a de Vieira. Com predomínio de tons constantes na pintura de Vieira, como ocre-vermelho e azul-ultramarino, a imagem é diametralmente dividida: à esquerda, a pintora está com veste azulada e em atmosfera que se faz resplandecente. Na mão direita o pincel se destaca próximo das tintas de sua predileção e o ateliê se transforma, consequência do mágico momento da inspiração.

À direita, o modelo habita outro plano, separado em função da perspectiva criada pela estratégia de inserir desenho da tela dentro da tela. A ausência de verossimilhança e de fisionomia cria curioso efeito, uma vez que o espectador é apresentado não à cena que imagina ver, que seria o momento exato da feitura de uma tela de Vieira, mas à pintura já realizada, porém por Arpad, a tela verdadeira. Desse modo, não é Vieira ou quem posa que se destacam, mas a arte em si mesma, a metapintura.

A obra está inserida nas variações de Arpad - centradas em sua mulher, Maria Helena – oriundas de série de repetições inventivas e de metapintura. Tal série pode ser assim descrita:

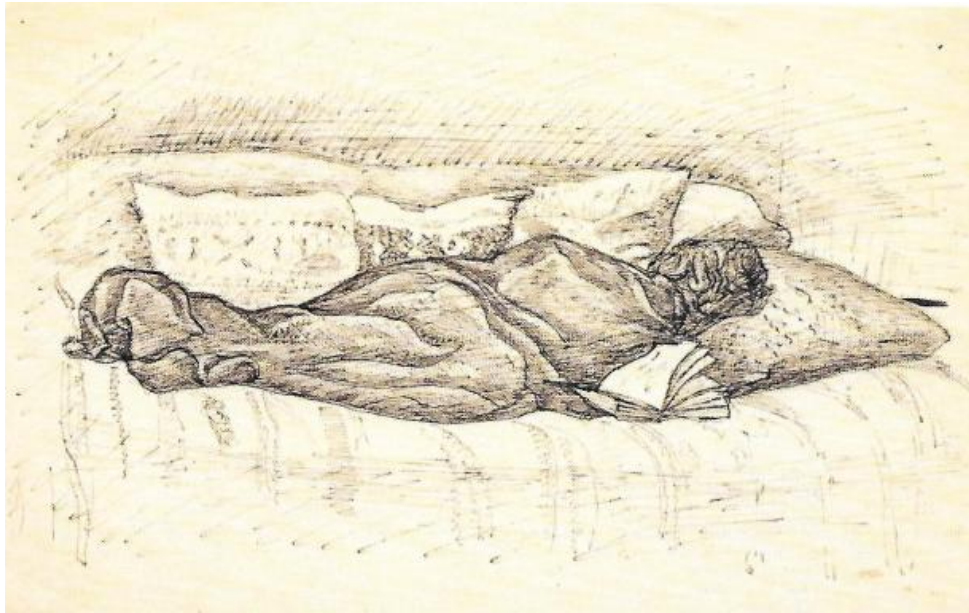
- a) Arpad pinta Vieira;
- b) Arpad pinta Vieira pintando;
- c) Arpad pinta a si mesmo pintando e expõe tela anterior sobre Vieira pintando;
- d) Arpad pinta Vieira e a si mesmo pintando;
- e) Arpad pinta Vieira pintando Arpad.

Figura 32: Arpad Szenes, *Bicho feuilletant un livre*



Bicho feuilletant un livre, 1940-1947
Tinta s/ papel, 21,4 X 28 cm
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Figura 33: Arpad Szenes, *Marie Hélène dans la couverture*



Marie Hélène dans la couverture, 1940-1947
Tinta s/ papel, 21 X 33 cm.
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

Essa fixação temática³³⁶ é sintetizada por versos descontraídos de Murilo: “Querido Arpadzinho / que acaba de nascer / predestinado a casar / o coração e a palheta.”³³⁷. Outrossim, o próprio pintor explica sua escolha: “Os primitivos comiam aqueles a quem amavam, eu devorei com os olhos o objeto do meu amor”³³⁸. Acerca da primeira variação, destacam-se, sobretudo, desenhos nos quais ela se encontra, na maioria das vezes, deitada em sofá ou recostada em poltrona, abatida pelo calor ou descansando.

Na pintura a seguir, semelhante situação pode ser verificada. A título de amostragem, em “Vieira”, ela é feminina, está delicadamente vestida com tonalidade azul, sentada em poltrona de tom terra e com cabelo solto. A tela de 1944 parece recriar, na

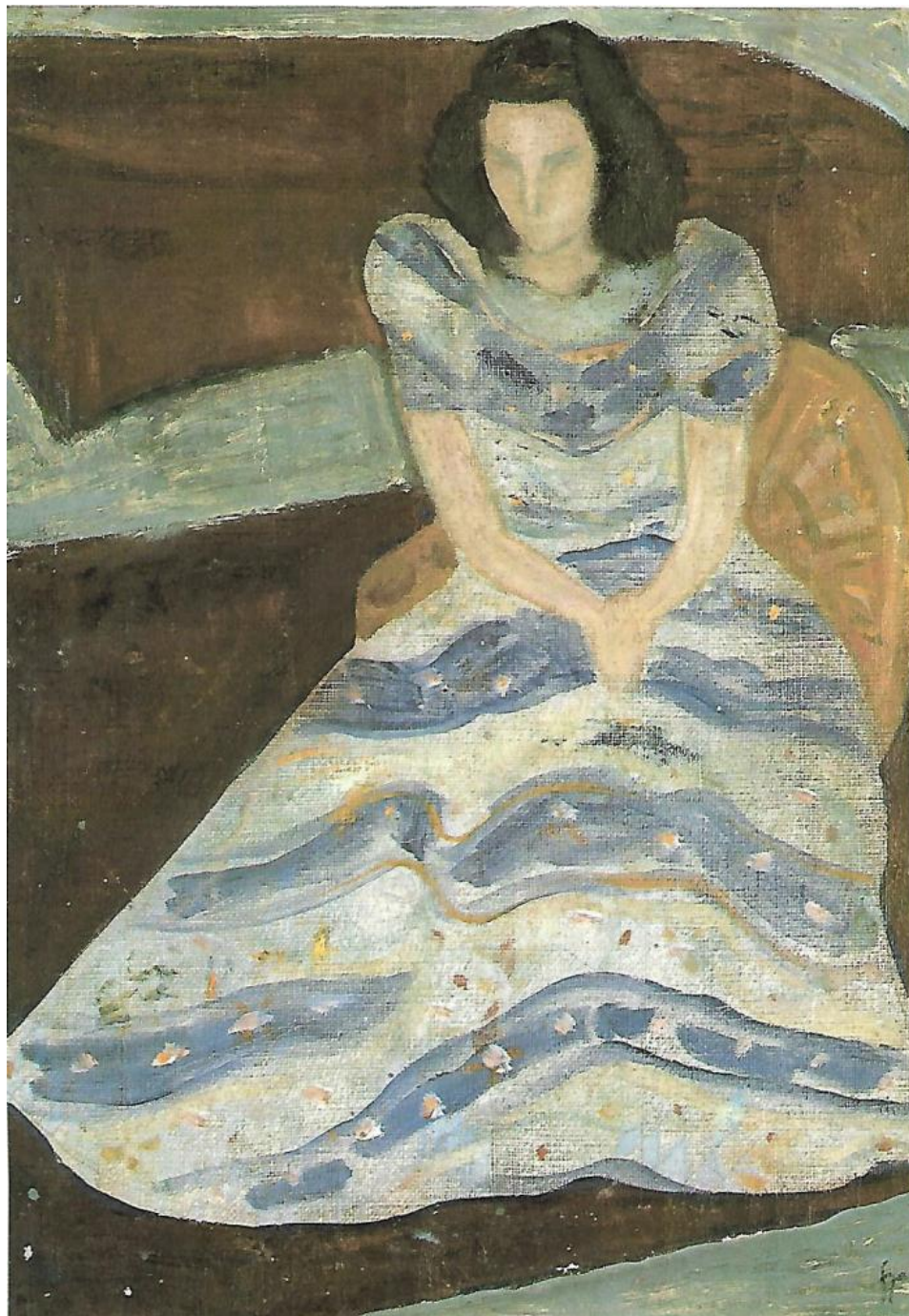
³³⁶ “Comecei logo a desenhá-la. Continuei enquanto a namorava (...) e daí para a frente (...)” (ARPAD, 1983).

³³⁷ Trata-se de poema enviado a Arpad por ocasião do aniversário. Consta do acervo de correspondências de Murilo Mendes, consultado no MAMM – JF.

³³⁸ *Arpad Szenes – Retratos de Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

feição e nas cores, a dama de “Harpa-Sofá”. Entretanto, embora haja possibilidade de ter havido essa motivação, nossa hipótese é reversa.

Figura 34: Arpad Szenes, *Vieira*



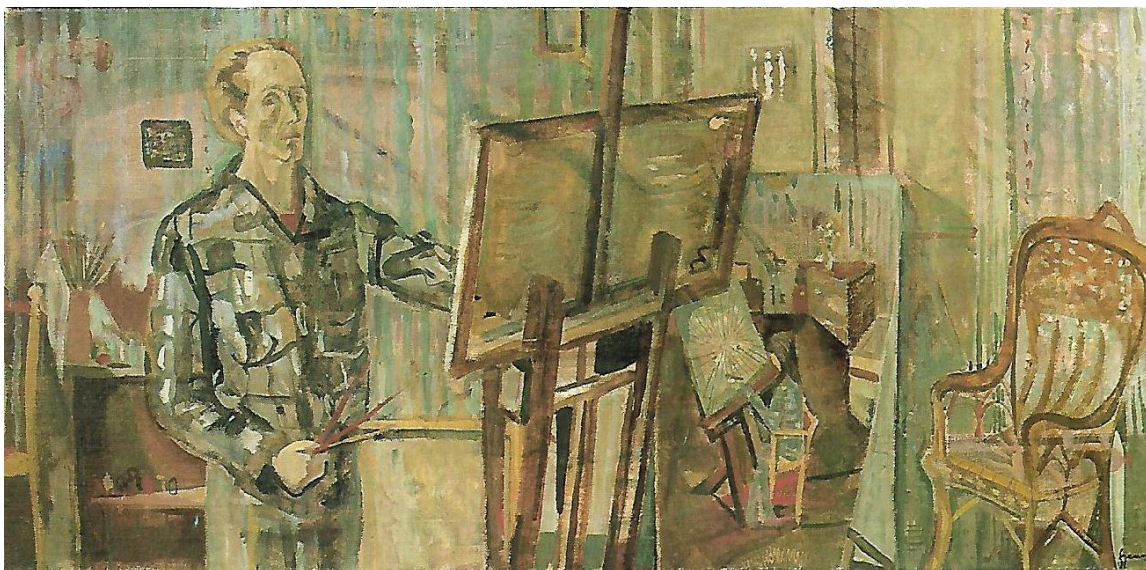
Vieira, 1944
Óleo/tela, 33,5 X 24 cm.
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Ao que parece, a simbiose intensa entre eles fez com que Vieira se representasse a partir das pinturas e desenhos que o marido fez dela, hipótese que pode ser comprovada pela observação de outras pinturas e desenhos; recurso empregado durante toda a vida. Sendo assim, a dama reclinada de “Harpa-Sofá”, que entendemos ser a própria Vieira, é projeção da Maria Helena desenhada por Arpad em inúmeras imagens. Já se abordou a temporalidade presente no gesto e nos quadros de Vieira, que repercutem nos trabalhos em que Szenes a retrata. Porém, pouco se especulou sobre reflexos disso na obra dela, o que tentamos perceber nessa inferência.

Na segunda variação (Arpad pinta Vieira pintando), inclui-se “M H Vieira da Silva pintando Saudade” que, diferente de outras desse mesmo viés, não destaca o ambiente doméstico e familiar. Já na terceira variação (Arpad pinta a si mesmo pintando e expõe tela anterior sobre Vieira pintando), o ateliê é espaço de exploração visual, como mostra a próxima tela, na qual há um duplo.

Neste autorretrato, ele não é o centro da tela supostamente feita sobre si mesmo. Ao se retratar, posiciona-se à esquerda, mas centraliza tela e cavalete. Porém, em *mise en abyme*, uma pintura de Vieira pintando, que parece encostada na parede ao lado do cavalete, disputa protagonismo da cena ao mesmo tempo em que a poltrona da mesma surge à direita, marcando por alusão e metonímia sua presença.

Figura 35: Arpad Szenes, *Autoportrait dans l'atelier*



Autoportrait dans l'atelier, 1945

Óleo s/ tela, 47,5 X 97,5 cm.

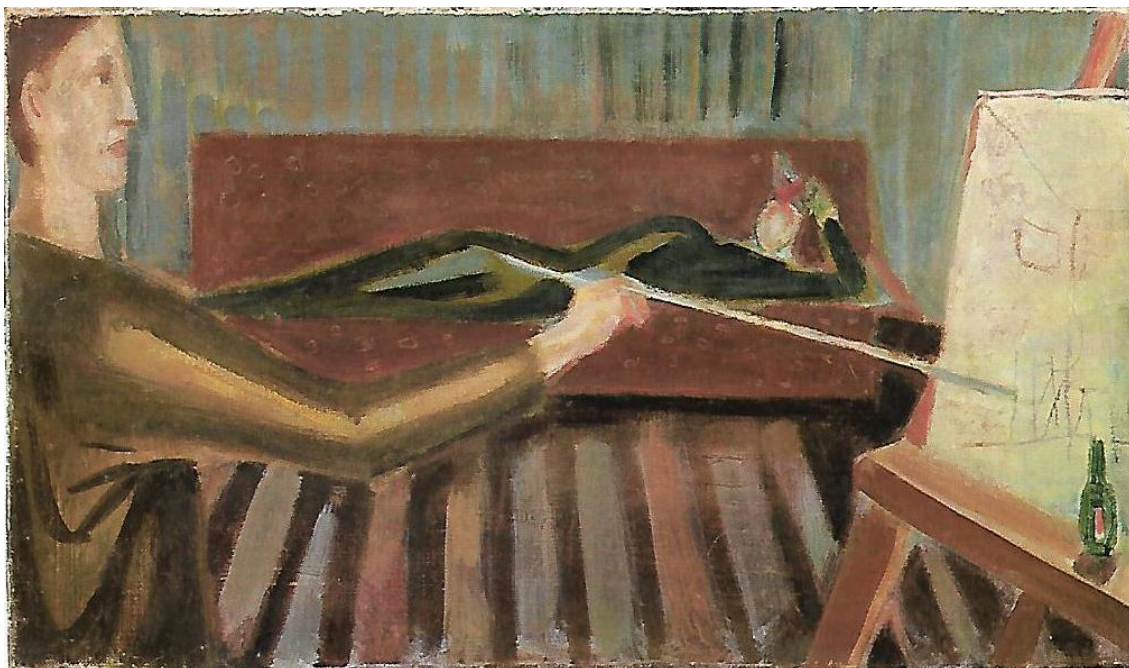
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

O encaixe cria efeito de profundidade e parece sugerir outro ambiente dentro do ateliê, imagem reforçada pela luminosidade que envolve a cena. Além disso, a pintura realizada está oculta do espectador, enquanto a que Vieira pinta está à mostra. Assim, ele replica a tela, colocando outra já acabada no canto e explora a imagem refletida em espelho³³⁹. Há que se ressaltar, além de *abyrne* maior, outra menor, posta ao lado do rosto do pintor.

Na quarta variação (Arpad pinta Vieira e a si mesmo pintando) evidenciam-se repetições com sutis diferenças. Nas duas imagens homônimas a seguir, ambas de 1941, semelhanças de composição são muitas: Vieira está ao fundo reclinada em poltrona, Arpad fica à esquerda lateralizado e tela e cavalete, à direita. Há ambiente familiar na cena e cores são congruentes.

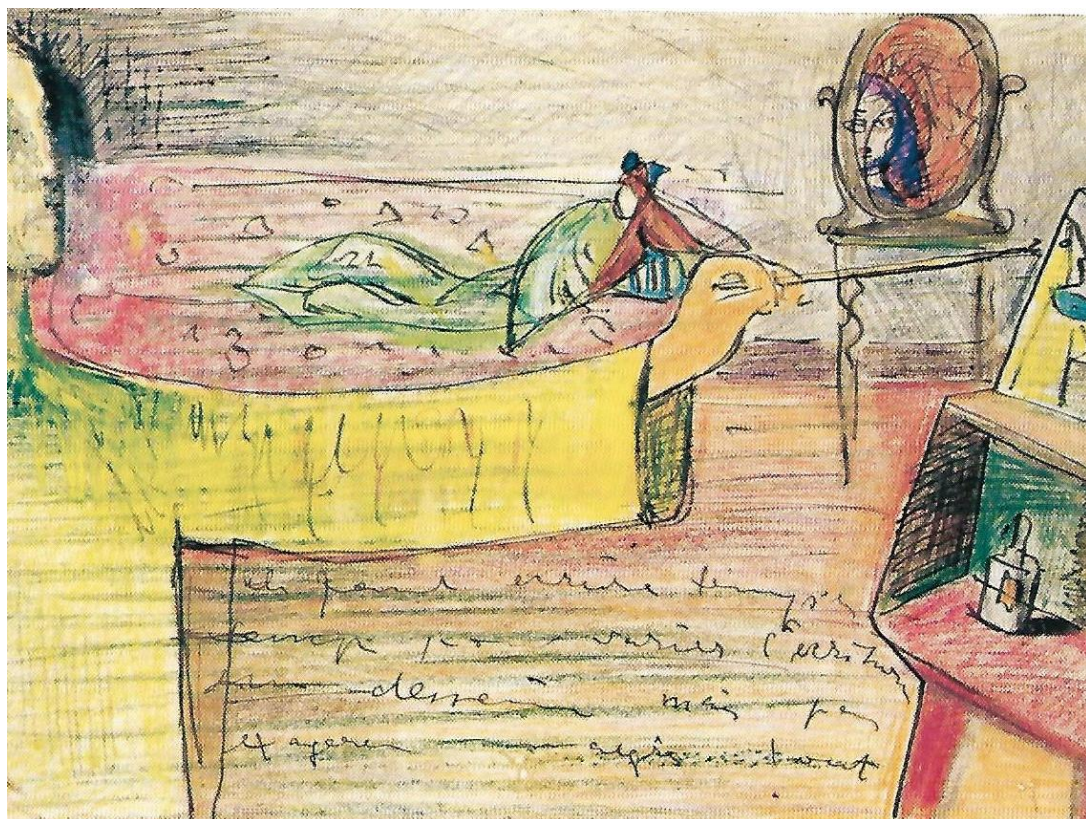
³³⁹ A técnica lembra “As meninas”, de Velázquez, embora o espelho não apareça, sendo apenas sugerido pela autoimagem.

Figura 36: Arpad Szenes, *Portrait de famille*



Portrait de famille, 1941
Óleo s/ tela, 23,5 X 41 cm.
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Figura 37: Arpad Szenes, *Portrait de famille*



Portrait de famille, 1941
Lápis de cor s/ papel colado s/ cartão, 22 X 24,5 cm.
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Na primeira, pincel e mão encontram, em perspectiva, o corpo de Vieira que, como sereia, parece posar despreocupada. Na segunda, o braço alcança extensão do sofá e o pincel cruza com espelho posto à direita, dividindo espaço com cavalete. Assim como na anterior, Vieira encena sereia deitada no sofá. Na tela que está sendo elaborada dentro do desenho, é o pintor que aparece, em tonalidade amarela, sugerindo autorretrato. Além disso, letras dispersas circundam o corpo de Vieira, compondo o texto em código localizado na parte inferior da pintura e espelho completa a cena à direita, com reflexo central de rosto feminino.

Em última análise, a variação Arpad pinta Vieira pintando Arpad realiza, na ficção, situação incomum na realidade, já que ele não foi tema direto do pincel de Vieira. Talvez por essa razão ela não esteja aplicada a desenhar Arpad na pintura, mas preocupada com outra parte. O objeto circular que conclui é semelhante a uma palheta e parece habitar concomitantemente exterior e interior da tela fictícia. Ainda, dialoga com a imagem acima de Arpad que, na tela interna, pinta janela iluminada.

Há completude na imagem e equilíbrio na composição, pois pintor/pintora, palhetas, pincéis e telas se encadeiam, de modo que as roupas parecem estar em continuidade e parte superior da moldura pintada se prolonga na decoração da parede da sala. Do mesmo modo, a cerca de madeira que parece distanciá-la da tela que pinta está também na parte inferior da mesma e a cor vermelha se prolonga, adentrando parte inferior da tela secundária.

Figura 38: Arpad Szenes, *Marie Hélène X*



Marie Hélène X, 1942

Óleo s/ tela, 50 X 61 cm.

Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Essa fixação pictórica de Arpad por Vieira é, para Murilo, a concisão do amor, cuja eternidade advém do encontro legítimo, segundo o poema “Salut à Arpad Szenes” (*Papiers*).

Salut à Arpad Szenes

Dans les crevasses du blanc,
Dans les noirs miroirs du blanc,
Dans les palais noirs, gris et jaunes du blanc,
Esprit je te rencontre,
Ombre réelle concrète,
De cristaux superposés,
De fines épées.

Je te déduis
De la convexité des miroirs;
De l'étoile des cristaux
Qui s'unissent, blancs,
Pour un seul silence,
Um amour concis,
Une seule éternité issue
De cette terre même,
De cet espace dompté:

Atome pur
Dont les traces disparaissent
Dans les labyrinthes noirs du blanc;
Atome devenu égal à lui-même
Par l'ascèse et la rigueur du blanc³⁴⁰.

Assim, Murilo menciona o “amour concis”, mas explora com ênfase a criação artística, com que tem identificação supra sensorial. Fixando-se no branco, elabora metáforas relacionadas a nuances, retomadas na prosa poética “Texto Branco” (*A invenção do Finito*)³⁴¹, da qual selecionamos fragmentos:

O branco mistura, separa, elimina. Corrige o temperamento do artista que tende a sobrepor-se à obra de arte. Nos labirintos côncavos e convexos de uma escultura branca ou de um quadro branco distingo cristais crescendo, a infância do diamante, a lâmina da espada que somente corta a água; surpreendo o solilóquio da cal, o braço de uma estrela dormindo, um espaço conciso. Branco é luz domada: dinâmica da nossa contemplação. O centro da gravidade da meditação. O átomo puro. A paz.³⁴²

O excerto permite inferir eleição de cor tida como superior; talvez por isso, recupere e ressignifique, entre 1960 e 1970, construções poéticas do poema dedicado a Arpad em 1955 - tais como “labirinto”, “cristais”, “espada”, “espaço conciso”, “luz domada”, “côncavos e convexos” e “átomo puro”. A intertextualidade, neste caso, se opera em função da retomada em paráfrase, ampliando significações e, por que não, homenageando novamente Arpad de modo indireto. Assim, é pela ascese ou pelo rigor do branco que o pintor, aos olhos de Murilo, alcança a essência com singularidade de quem domina técnica e modela inspiração.

Profundo conhecedor da pintura do amigo, Murilo destaca recurso que é nele reiterado: o uso de espelho a fim de se autorretratar, retratar Vieira, o ateliê e o espaço

³⁴⁰ MENDES, 1995, p. 1569.

³⁴¹ O poema estabelece relação intertextual com Mallarmé: “Sur le vide papier, que la blancheur défend” (Brise Marine)

³⁴² MENDES, 1995, p. 1347.

familiar. Nos “escuras espelhos do branco” ou na “convexidade dos espelhos”, o poeta declara encontrar ou deduzir o espírito dessa arte. Em consideração a tais indicações, precedemos o recorte final deste capítulo, investigando desenhos arquetípicos de Arpad.

As últimas pinturas analisadas na série “Arpad pinta Vieira e a si mesmo pintando” exploram, em sua elaboração, o reflexo que possibilita autorretrato total ou parcial, uma vez que, em muitos, ele pinta Vieira e parte de si, principalmente mão e braço, em revérbero, dialogando com o legado do autorretrato a partir de espelho.

A reprodução da aparência está no cerne dos estudos sobre autorretrato, cuja origem remonta ao mito de Narciso³⁴³. Entretanto, em Arpad, ao lado do autorretrato propriamente dito, há fixação pictórica na mão que segura o pincel, ou seja, a reflexão proposta se volta para criação, origem e fim do processo.

Ao inserir o espelho na pintura, ele joga também com sua ferramenta de reprodução, apresentando-a ao observador e criando curiosos efeitos óticos. *Marie Hélène XII* é significativo exemplo disso, uma vez que o espelho de chão, presente em outras pinturas (como *Portrait de famille*, analisada anteriormente), surge em retrospecto com moldura que estabelece os limites da figuração no movimento geométrico entre retângulo e oval.

³⁴³ Ovídio, *Metamorfoses*.

Figura 39: Arpad Szenes, *Marie Hélène XII*



Marie Hélène XII, 1932

Óleo/tela, 92 X 73 cm

Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa

Inserida no e fora do espelho e sobrepondo a moldura, Vieira posa sentada em cadeira, com cabelo solto, mãos cruzadas sobre as pernas e blusa estampada com losângos. O traçado que contorna seu rosto lembra o desenho simbólico do coração.

Acima dela, a mão de Arpad executa a arte que parece ser o desenho de outro

espelho devido ao traçado ovalado incompleto. O antebraço se reveste da mesma estampilha da blusa de Vieira e esta singularidade reforça a simbiose da pintura, bem como o similar movimento da mão de ambos.

Tons de siena, amarelo, laranja, verde escuro e preto recobrem a tela, mas o branco estabelece contraponto fundamental com todas elas. Por meio dele, o pintor define luminosidade e criação de efeito que sugere reflexo no grande espelho que, atrás da cena de primeiro plano, aparece ao fundo sobre uma mesa.

Dois desenhos que analisaremos a seguir, possivelmente realizados no Brasil, também extrapolam a pintura da reflexividade e buscam experimentações variadas. Em consonância com a tradição Ocidental de anamorfose (em ruptura com o modelo renascentista verossímil) e tendendo à carnavalização, jogo de revelação e ocultamento trabalha vários planos de desagregação que se combinam em composição de inúmeras facetas. Assim como “cristal” ou “labirinto” especular, o espelho permite certo ilusionismo que a imagem é decomposta e restabelecida pela articulação dos raios visuais em “Miroir de sorcière” e “Autoportrait au miroir”.

No primeiro, “bruxaria” proposta pelo título reside em prestidigitação propiciada pelo espelho convexo³⁴⁴. Essa superfície esférica altera significativamente imagem em eco, criando visão ampliada e desfocada de sujeito e ambiente circundante e propondo pintura ontológica, representativa daquilo que extrapola o visível.

³⁴⁴ A arte estuda espelhos convexos desde os renascentistas, entretanto, Parmigianino traz o rompimento com a verossimilhança em autorretrato a partir de espelho convexo, criando imagem anamórfica de si. (Ashbery Parmigianino, *Self-portrait in a Convex Mirror* (1524), tinta a óleo, 24 x 24 cm, Kunsthistorisches Museum, Áustria)

Figura 40: Arpad Szenes, *Miroir de sorcière*



Miroir de sorcière, 1940-1945

Tinta s/ papel, 20,2 cm

Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

Favorecendo anamorfose³⁴⁵, Arpad segura lupa diante de espelho e o observador pode vê-lo no centro da esfera que se forma, assim como o ambiente em que se encontra. No centro, a imagem se desequilibra em função da ampliação de um dos

³⁴⁵ A deformação em espelho vem da tradição maneirista de Praga. Porém, possivelmente um dos exemplos mais importantes de anamorfose é a tela muitas vezes analisada “Os Embaixadores”, do alemão Hans Holbein, o jovem (1533, tinta a óleo, 2,07 m x 2,1 m, National Gallery, Londres).

olhos na superfície convexa e da mão que a sustenta. A outra mão reproduz o que o olhar observa em espelho, criando a sensação de que o desenho está dentro de si mesmo. À direita do observador, janela e porta se distinguem em oposição a Vieira, acomodada diante de uma mesa e ladeada por chaise. Atrás, o teto deslocado parece próximo do sujeito e, à frente, papéis escritos se dispõem desordenadamente.

O desenho é simulação lúdica que elabora artisticamente a deformação de modo que a lente se torna superfície modeladora de desdobramento do sujeito. A anamorfose esférica distorce a imagem original em jogo de cópia e curvatura. Isso gera espécie de duplo, um Narciso³⁴⁶ reverso.

Já em “Autoportrait au miroir”, há irreverência lúdica na representação ou *carnavalização*³⁴⁷ do autorretrato. Próxima do centro, moldura envolve espelho de chão, que revela ao observador parte do corpo, do pescoço ao umbigo. Alongado, o colo serve de apoio para enfeite semelhante a vaso de flor, mamilos se metamorfoseiam em olhos e o umbigo torna-se boca, como nos quadros maneiristas de Arcimboldo³⁴⁸. Abaixo dela, braços cruzados ocultam a genitália, e, em frente, garrafa de representação ambígua sugere objeto fálico. Ao lado desta, por sobre uma mesa, encontram-se esboçados faca e pedaço de pão.

³⁴⁶ Ovídio, em *Metamorfoses*, conta o mito de Narciso, que se apaixona por si mesmo ao ver sua imagem refletida nas águas. Narciso e a representação da aparência estão no centro das discussões sobre autorretrato.

³⁴⁷ No sentido bakhtiniano: “Ele [carnaval] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 1999, p.6).

³⁴⁸ Giuseppe Arcimboldo (c. 1527 – 1593), o grande pintor maneirista italiano que faz carreira na corte de Praga, realiza telas reversíveis ou alegóricas que conhecem um grande sucesso.

Figura 41: Arpad Szenes, *Autoportrait au miroir*



Autoportrait au miroir, 1944-1945
Tinta s/ papel, 19,4 X 23, 3 cm.
Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa

A cena desenhada conta ainda com dois elementos de composição: texto ocultado por rabiscos escritos ao lado do espelho e imagem no canto superior, figurando casal. Em *abyrne*, a ilustração apresenta curioso jogo de perspectivas, pois a moldura se reverte em cama que abriga o par, ao mesmo tempo em que corpo masculino recobre o feminino como manta. O casal, por sua vez, tem pernas metamorfoseadas em pés de cadeira e, neste aspecto, seus corpos também podem ser vistos como parte do móvel.

Trata-se de dupla autorrepresentação de Arpad, uma no espelho e outra, com Vieira, em *abyrne*, reprodução de tela muito conhecida, intitulada *O casal* (*Le couple*).

Imagem multifacetada, o desenho reúne no mesmo espaço elementos desconexos, procurando reorganizá-los a favor do caótico, confundindo espaço cotidiano e recriando-o com excentricidade.

Em quase todas as obras do *corpus* analisado há encaixe do enunciado por analogia ou por prospecção, já que o observador descobre através de espelho aquilo que é pintado pelo pintor. Além disso, devido à presença do produtor (Arpad) e do processo de produção (a tela em vias de ser pintada ou já pintada e posta no canto ou em primeiro plano), ocorre encaixe da enunciação. Em certos casos, há reduplicação da enunciação quando se vê na tela outra pessoa, como Maria Helena pintando outra tela. Por fim, o encaixe do código é sugerido quando aparece na tela a reprodução ou sugestão de outra tela a óleo. Fora do ponto de vista habitual, a irreverência lúdica de Arpad, que origina conjunto tão amplo de variações, coaduna-se com a prosa poética de Murilo dedicada ao pintor em 1970.

ARPAD SZENES

Je vois en Arpad Szenes un poète que au lieu de mots emploie, pour s'exprimer, les couleurs et la toile. Le poète est devenu peintre, un peintre rigoureux d'ailleurs.

Szenes réunit en sa personne la sagesse, les vertus du rationnel et le don de magie. Je suis sûr qu'il connaît l'alphabet des plantes, des poissons, des pierres. Il s'étend en métamorphoses et se montre attentif, soit aux signes de la matière, soit à ceux du monde invisible.

C'est un homme singulier, dont la vie et l'œuvre s'inscrivent aux antipodes de la vulgarité mécaniciste de notre temps. Son écriture patiente, sa prédilection pour les tons blancs au moyen desquels il réussit paradoxalement à rendre le côté nocturne des choses, les taches bizarres, les transparences, suffisent à le situer comme un isolé aux prises avec un langage personnel de chercheur qui s'oppose à toute rhétorique.

En s'écartant des modes extrémistes, il obéit à son rythme intérieur et poursuit une œuvre remarquable par son raffinement et ses résonances musicales, où les pauses mallarméennes de silence sont toujours de rigueur. Œuvre que nous aide à retrouver le charme de la vie, notre noblesse originelle, notre pudeur plus que jamais menacées par la furie du siècle.³⁴⁹

³⁴⁹ MENDES, 1995, p. 1569.

Poeta das cores, Arpad soube, como grande artista, transpor o conceito de carnavalização, a princípio associado à literatura a partir das análises de Bakhtin³⁵⁰. Aproximando poesia e pintura, Murilo não os distingue na pena do artista que explora metamorfoses e contraria o mundo mecanicista. Com virtuosismo de criar a partir do branco, Arpad também compõe a sombra em dialética, traduz música em imagens e dialoga com Mallarmé. Em seu texto, Murilo destaca o artista pesquisador, aberto às experimentações e adepto do encantamento, a despeito de viver a fúria do século XX.

Se Murilo acredita que o uso do branco “corrige o temperamento do artista, que tende a sobrepor-se à obra de arte”³⁵¹, Arpad parece, nesse sentido, ter depurado o ego pelo reiterar da cor. Sua arte, embora figurando Vieira ou a si mesmo com frequência, sob o ponto de vista muriliano, diversifica-se na medida em que é singular e mágica, atingindo ideal de domínio, rigor, ascese e pureza, ou seja, expressa refinamento e nobreza originais.

3.4 Outros casos

Le poète est devenu peintre
Murilo Mendes.³⁵²

A intrínseca afinidade entre artes, em especial, entre poetas e pintores, tema deste capítulo, foi explicitamente referida por Murilo em diversos textos abertos à metalinguagem. Nesses momentos de prosa poética, ele notabilizou a relevância que atribui à pluralidade de experiências estéticas, considerando o cruzamento entre elas

³⁵⁰ BAKHTIN, 1999.

³⁵¹ MENDES, 1995, p. 1347.

³⁵² Murilo Mendes, “Arpad Szenes”.

“tradição” fundamental desde Petrarca e Simone Martini. Sobre estes artistas, afirmou: “Que retoques, usando ora a palavra, ora a pena, ora o pincel, se teriam proposto os dois fazer à condição da poesia e à condição da arte?”³⁵³. Entretanto, partindo das origens da arte renascentista, suas reflexões alcançam o século XX, por menção a Miró: “... declara que não pode separar a poesia da pintura.”³⁵⁴. Deste modo, não só reverenciar outros, mas também repensar a estética são atitudes que compõem parte significativa da obra muriliana.

Ademais, enfatizou cruzamentos quando os identificou como tendência na técnica de algum pintor ou poeta de sua preferência. Exemplos variados o podem ilustrar, como texto dedicado a “Gino Severini”³⁵⁵, descrito por Murilo como pintor frequentador da poesia sob influência de Mallarmé e Apollinaire, este último seu amigo e confidente: “Severini é um pintor *du côté des poètes*”³⁵⁶. Não apenas o amigo e confidente de Apollinaire e de outros grandes poetas franceses, mas ainda o afirmador, em todos os seus livros, das íntimas relações entre pintura e poesia do nosso tempo.”³⁵⁷ Destaca igualmente a atemporalidade do pensamento figurado, que “encarna a cultura greco-mediterrânea e cristã medieval”³⁵⁸, unindo o clássico e o popular.

Igualmente, Mendes revelou raciocínio voltado à intersecção interartes ao criar comparações que a promoveram, como texto dispensado a “Sinisca”, no qual quadros

³⁵³ MENDES, 1995, p. 1243.

³⁵⁴ MENDES, 1995, p. 1275.

³⁵⁵ MENDES, 1995, p. 1334-1336.

³⁵⁶ Referência ao duplo *côté* do narrador da *Recherche*, de Proust: “Du côté de chez Swann”, “Du côté de Guermantes”.

³⁵⁷ MENDES, 1995, p. 1335-1336.

³⁵⁸ MENDES, 1995, p. 1335.

deste são associados a poemas em prosa de Baudelaire: “Eu pensava às vezes nessa cidade baudelaireana, diante de quadros e estruturas de Sinisca.”³⁵⁹.

Como se não bastasse, especulou essa relação através de citações indiretas diversas, ora referidas no intuito de validar concepção particularizada ou geral, ora contrapostas em curiosos jogos lógico-argumentativos. Boa ilustração é a prosa “Rito Austero e Toteme de Capogrossi”, de *A invenção do finito*:

“O poeta segundo Mallarmé acha que o mundo existe para resultar num livro. O pintor segundo Capogrossi acha que o mundo existe para explodir num signo abstrato-concreto ou quadro único, que ele estuda, lima e redimensiona através do tempo.”³⁶⁰.

Nessa atividade autoral, Murilo integrou-se à tradição comparativa³⁶¹ de modo imanente e, articulando letra e imagem em afinidades diversas, capazes de suscitar reflexões que se fazem atemporais, seus textos são ricas fontes para pesquisas voltadas à compreensão da íntima relação do artista do século XX com a linguagem e com outros artistas. Para ele, tal relação é natural: “pintura se exprime pela forma e pela cor – e não pela poesia. Ela produz a poesia como a roseira produz a rosa – naturalmente e sem intenção.”³⁶².

Nessa perspectiva, nossa análise reforça o adágio horaciano, mostrando que, assim como a pintura é a poesia, pois as artes são mediadoras por excelência da sociedade, promovendo encontro do indivíduo com meio de livre expressão, mas

³⁵⁹ MENDES, 1995, p. 1336. Baudelaire é igualmente um excelente crítico de arte.

³⁶⁰ MENDES, 1995, p. 1302.

³⁶¹ A afinidade interarte foi reconhecida por Plutarco (*De gloria Atheniensium*) na imitação da natureza, concepção também admitida por Platão e Aristóteles, apesar da divergência quanto ao valor da arte. No século XX, renovações estéticas refizeram os limites entre artes através de experimentações diversas.

³⁶² MENDES, 1995, p. 850.

sempre traduzindo o homem para si mesmo. Encontrando na arte também sentido existencial³⁶³, Murilo a reverenciou, constatando caráter naturalmente poético em qualquer criação autêntica³⁶⁴. Por essa razão é coerente supor que, na menção ao artista, ele se refere metonimicamente à “sobrenatureza”³⁶⁵, sua homenagem ou diálogo final.

³⁶³ “Desde cedo que encontrei na arte uma razão de ser e estar no mundo. E quando escrevo arte escrevo também música, arquitetura, letras, teatro e cinema.” (MENDES, 1995, p. 1341).

³⁶⁴ MENDES, 1995, p. 1335.

³⁶⁵ “A segunda natureza, ou seja, a arte, substitui a primeira natureza (perdida) e torna-se sobrenatureza” (MENDES, 1995, p. 1333).

4 MITO: LEITURA E REESCRITURA

FRASE PARA CAMUS: Se os deuses não existissem, como aprenderíamos a polemizar?

Murilo Mendes, "Camus".

4.1 O período europeu: Maria da Saudade

*E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta.*

*O pássaro dá admiráveis exemplos de finura e
independência. Canta, canta em qualquer lugar, e
vai-se embora sem querer saber de aplausos nem de
pagamento.*

Murilo Mendes³⁶⁶

Escuta escuta o calado pássaro caído
Maria da Saudade Cortesão³⁶⁷

O intuito de amadurecer concepções e agregar diferentes vivências fez Murilo cultivar o hábito de se inserir em círculos artísticos e intelectuais, estabelecendo vínculos que lhe foram fundamentais. Se o contato com Ismael repercute em toda sua poética (centro fulcral do capítulo I), a chegada de exilados europeus ao Rio de Janeiro traz novas temáticas e expande perspectivas, como vimos no capítulo anterior.

A casa de seu primo, Aníbal Machado, reduto daqueles que *descobriram* o surrealismo na capital, mantinha-se acolhedora nos idos de 40³⁶⁸, assim como o consultório de Jorge de Lima, espécie de *confraria de eleitos*³⁶⁹. Também a residência do intelectual português Jaime Cortesão, em Botafogo, uma das frequentações mais

³⁶⁶ MENDES, 1995, p. 402 e 880.

³⁶⁷ CORTESÃO, 2003, p. 57.

³⁶⁸ Aníbal Machado mantinha encontros dominicais em sua residência em Ipanema (rua Visconde de Pirajá, 487), frequentada pela elite intelectual e artística da época. Os artistas plásticos Ismael Nery, Portinari, Goeldi, Fayga Ostrower e Di Cavalcanti eram assíduos. Guignard, que morava em Belo Horizonte, também visitava Aníbal quando vinha à capital. Escritores e poetas, como Murilo Mendes, Adalgisa Nery, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Otto Lara de Resende e Rubem Braga também o visitavam. Completavam a lista jovens atores amadores de *O Tablado* e outros, como Tônia Carrero, do famoso TBC e mais tarde da Companhia Toni-Celi-Autran.

³⁶⁹ Entrevista de Maria da Saudade Cortesão Mendes (MENDES, 2001, p. 145.).

fecundas³⁷⁰ do poeta, emerge como espaço apreciável para convivência³⁷¹. Adaptado à vida no exílio³⁷², em pouco tempo Cortesão, por quem Murilo viria a ser chamado de “genríssimo”³⁷³, se torna integrador de numeroso círculo³⁷⁴. Apesar de estrangeiro, é ele quem agrega personalidades de destaque em seu entorno, uma interessante inversão do senso comum que reforça a importância do intelectual exilado no Rio de Janeiro.

Murilo Mendes e Maria da Saudade se conhecem em uma dessas agregações³⁷⁵, estreitam laços e iniciam duradouro relacionamento. Nascida no Porto em 07 de junho de 1913³⁷⁶, antes do começo da Primeira Guerra Mundial, e tendo acompanhado desde nova o engajamento político do pai, Saudade parte com a família para exílio após a Revolução do Norte (1927), sendo educada em Paris, passando por Madri e chegando ao Brasil em 1941. Com 27 anos, trazia maturidade, apurada sensibilidade, consciência política, social e intelectual, além de experiência internacional.

Por sua interposição, Murilo, com quarenta anos, tem novo contato com a Europa, agora permeado por afeto. Deslocamento e amor se consorciariam na década

³⁷⁰ “Certo minha vida desde a infância é rica em contatos humanos; entre os mais fecundos destaco os que tive com Jaime Cortesão.” (MENDES, 1995, p. 1287.)

³⁷¹ “A família Cortesão foi a melhor coisa que nos veio de Portugal.” (Carta de Anibal Machado a Murilo Mendes. MENDES, 2001, p. 146)

³⁷² Segundo Maria da Saudade, o pai tentou voltar para Portugal após os nazistas invadirem a França, mas foi preso na fronteira e “banido”, tendo passado muitos anos fora de Portugal, chegando ao Brasil, a bordo do navio *Angola*, em 1940 e ao seu país só retornando em 1957.

³⁷³ MENDES, 1995, p. 1431.

³⁷⁴ O outro genro, casado com Judith Cortesão, é o intelectual português Agostinho da Silva, de difícil classificação: homem de ciência (trabalha no Instituto Oswaldo Cruz), ensaísta e pensador.

³⁷⁵ Provavelmente no consultório de Jorge de Lima.

³⁷⁶ Data informada pelo Portal da Genealogia (<http://geneall.net/pt/nome/2031457/maria-da-saudade-zuzarte-cortesao/>). O Cemitério dos Prazeres, onde estão as cinzas na gaveta 24 (Saudade foi cremada), não tem registro das datas de nascimento e morte. A mesma gaveta apresenta apenas o nome e datas de Murilo Mendes. Jaime Cortesão tem, no mesmo cemitério, um monumento em lugar de destaque: Jazigo nº 7014, Rua 11, de autoria do arquiteto Keil do Amaral. No Brasil, o nascimento de Saudade é frequentemente associado a 1914, sem indicação de mês e dia.

seguinte, especificamente a partir de 1952, na primeira estada fora do país³⁷⁷. Cada vez mais próximo, é gradativamente que o mundo se lhe torna familiar: o interesse pueril por recortes da Europa, a fascinação por vanguardas assimiladas em mediações, a chegada de exilados, o casamento em 1947, até certo ponto transcultural e, finalmente, o deslocamento a partir dos anos 50.

As diferentes percepções geográficas e sua ampliação têm reflexos sobre a obra literária de Murilo, uma vez que, do antilusitanismo de *História do Brasil* (1932) ao fascínio por espaços estrangeiros registrados em *Siciliana* (1954-1955), *Tempo Espanhol* (1955-1958), *Carta Geográfica* (1965-1967) e *Janelas Verdes* (1970), há consideráveis alterações. Sem dúvida o período italiano altera igualmente formas, temas e linguagens, coincidindo com o desenvolvimento da prosa poética e de um tipo de poesia diversa.

Abordagem melancólica em referências à Segunda Guerra Mundial, como o verso “Adeus ilustre Europa”, num poema intitulado simplesmente “1941”³⁷⁸, período dramático da guerra, denuncia abertura a perspectiva global, prenúncios do cosmopolita que permeia prosa dedicada a espaços e pessoas das décadas seguintes. O poema, como outros do mesmo tipo, traduz significativa aceitação e até mesmo sensibilização para problemas que extrapolam questões de identidade nacional, tão caras aos modernistas dos primeiros tempos.

Ademais, figurações relacionadas ao mar evidenciam o mesmo processo de receptividade que tem início com a descoberta da cidade capital, evidenciada em versos como “... num Rio (...) onde eu me compensava do meu tempo de Juiz de Fora sem

³⁷⁷ De 1952 a 1956, acompanhado de Saudade, Murilo desempenha missões culturais na Bélgica, na Holanda e na França. O casal instala-se na Itália em 1957, permanecendo até 1975, ano da morte de Murilo Mendes, que viria a ser enterrado em Lisboa (Ver nota anterior).

³⁷⁸ MENDES, 1995, p. 348.

janelas para o mar”³⁷⁹. A seguir, passa, porém, pelo confronto em “O mar está me engolindo”³⁸⁰ e chega à entrega quando se pode considerá-lo viajante.

A começar por verso de 1935, há identificação do oceano como metáfora da existência: “A vida é muito marítima”³⁸¹. Dez anos depois, a metáfora aciona pretexto para afirmação de permanência, perfeita expressão do *Anti-Touring Club*³⁸². Além disso, no momento em que a guerra expulsa dos seus países de origem artistas, escritores e intelectuais indesejados, judeus e não judeus³⁸³, o Brasil, entre outros países das Américas, é território, de certo modo, hospitaleiro: “O mar não me dá gana de partir, / O mar me dá gana de ser permanente, definitivo.”³⁸⁴. Porém, “O mar do outro mundo, o mar regenerado” é latente expectativa vindoura que revela desejo antigo: “Incluirá suaves sirenas / Que nos atrairão para a vida”³⁸⁵.

Em outro contexto, após primeira estada com Saudade na Europa, (1952) a mesma imagem conota inospitalidade, provavelmente advinda de difícil inserção intelectual ou estranhamento gerado pela primeira visita tardia, já com 50 anos feitos: “O mar não me quer, / O mar não sei por que me abomina.”³⁸⁶. Quase quinze anos mais tarde, em 1966, vivendo na Itália, país depositário de tradição artística matricial,

³⁷⁹ MENDES, 1995, p. 1402.

³⁸⁰ MENDES, 1995, p. 1403.

³⁸¹ MENDES, 1995, p. 270.

³⁸² Expressão cunhada por Murilo Mendes e Aníbal Machado para representá-los nos primeiros anos na capital: mineiros pouco dados às viagens. (GUIMARÃES, 2007, p. 9).

³⁸³ O barco francês Paul Lemerle que parte de Marselha em 1941 em direção às Antilhas e depois a Nova York é um bom exemplo: leva mais de 300 pessoas, entre as quais Claude Lévi-Strauss e a mulher, André Breton com a mulher e a filha Aube, o pintor cubano Wifredo Lam, etc. Anarquistas, surrealistas, republicanos que lutaram durante a guerra civil espanhola, judeus e não judeus fazem parte dos indesejáveis, expulsos pelo governo de Vichy.

³⁸⁴ MENDES, 1995, p. 433.

³⁸⁵ MENDES, 1995, p. 433.

³⁸⁶ MENDES, 1995, p. 553.

anuncia, por meio de expediente semelhante, anuência ao global: “Meu olho circular navega o mundo / Que aceito”³⁸⁷.

É com Saudade, “mulher toda sal e espuma”³⁸⁸, que ele elaborada como seu mar particular: Murilo finalmente vive a experiência de estar fora do seu país e, paralelamente, tornar-se ele mesmo anfitrião de artistas italianos e viajantes, europeus e brasileiros. A primeira moradia de Roma, em 1957, casa no viale Castro Pretorio, dá lugar ao apartamento da Via del Consolato, endereço conhecido por artistas de diversas nacionalidades, espaço de livros e obras de arte que, posteriormente, constituiriam, em Juiz de Fora, o Centro de Estudos Murilo Mendes e, finalmente, Museu de Arte Moderna Murilo Mendes.

Contudo, se influência de Maria da Saudade é determinante ao ponto de ela ser figurada como mar, personificação de mediação intercontinental ou desterritorialização, mais expressiva é sua inserção na poética muriliana. Indiretamente mencionada como “filha do português” em *Os quatro elementos* (1935-1945³⁸⁹), a ela é dedicado *Mundo Enigma* (1942). Já referida pelo próprio nome em *Poesia Liberdade* (1947) é ausência lamentada durante a tísica (“Perdi o braço de Maria da Saudade”³⁹⁰), “Dama de alta linhagem”³⁹¹ e algo essencial, “que raras vezes a forma / Revela”³⁹².

Inovadora associação, entretanto, ocorre em *Mundo Enigma*. Além de receber dedicatória, também é proclamada em poemas³⁹³ que consubstanciam amor e

³⁸⁷ MENDES, 1995, p. 632.

³⁸⁸ MENDES, 1995, p. 676.

³⁸⁹ Composto em 1935, foi revisto e publicado somente em 1945.

³⁹⁰ MENDES, 1995, p. 411.

³⁹¹ MENDES, 1995, p. 414.

³⁹² O poema “Algo” é dedicado a Saudade. (MENDES, 1995, p. 428.).

³⁹³ “Água”, MENDES, 1995, p. 546.

experiência sagrada. Afirmando que água não pode “correr separada / Do espírito e do sangue”, o poeta se batiza em fé e desejo, sacralizando esteticamente o amor. Tal engenho permite o entrelaçar, em Saudade, de duas Marias, a mulher e a santa³⁹⁴, tornando-a a musa maior.

Curiosamente, é com estratagema semelhante que o sujeito poético de Maria da Saudade se identifica desde *O Dançado Destino* (1955)³⁹⁵, sua primeira publicação individual³⁹⁶ no Brasil, poemas que já haviam sido consagrados com o Prêmio Fábio Prado de Poesia (1951)³⁹⁷. É como se, a partir da representação criada por Murilo, ela elaborasse certa identidade estética para si, porém adaptando-a. Assim, o mar dá lugar a série de imagens dissonantes, como “cursos de água”, “voz lenta do rio”, “água oval adormecida”, “sombra d’água”, “limiar da neve”, “frêmito da água” ou “cinzas do mar”.

Ao lado dessa metáfora central, há o tema do pássaro, estendido por toda a poética e nome da coletânea de 2003, *Pássaro do Tempo*, compilação apresentada por Luciana Stegagno Picchio, abrangendo seis livros, inclusive *O Dançado Destino*, revisado e reduzido. Ademais, *Semi-sonetos* (1980-1990), *Quase Canções* (1991), *Fragmentos de um Labirinto* (compilação de poemas escritos em diferentes épocas), *Notas Mínimas* (2000) e *No Tempo* (2002)³⁹⁸ integram o volume, todos escritos após a

³⁹⁴ “Teu ritmo, o ritmo de Maria, / Determina o consolo e embala a alma / Porque tu amas” (MENDES, 1995, p. 780).

³⁹⁵ Apesar da estreia ter sido em 1955, três anos antes, recebeu o Prêmio Fábio Prado por publicações em revistas literárias e foi apresentada por Manuel Bandeira em artigo publicado.

³⁹⁶ Saudade participou da antologia de cem exemplares *Poemas de amor de poetas brasileiros contemporâneos*, de 1950.

³⁹⁷ Na ocasião, o primeiro livro de Augusto de Campos (*O rei menos o reino*) obteve somente menção honrosa. Segundo ele, “a láurea foi para Maria da Saudade Cortesão”. (Entrevista de 27/03/2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/salve-se-quem-souber-61755/10883) Consultada em 30/06/2017.

³⁹⁸ As datas são informadas pela autora e se referem à criação dos textos, uma vez que muitos permaneceram inéditos até a publicação de 2003 enquanto outros tiveram publicações dispersas em jornais e revistas no Brasil e na Europa.

morte do poeta, ou seja, há lacuna de pelo menos vinte anos entre o primeiro livro e os demais³⁹⁹, ínterim coincidente com o período italiano do casal.

Muitos versos da coletânea de 2003 têm cenário completado por pássaros⁴⁰⁰. Entretanto, não se trata apenas de voo livre e ascendente, mas, sobretudo, de degradação, ameaça ou dispersão, identificadas em “asas pesadas de lodo”⁴⁰¹, ou, ainda, em “pássaros violadores em bando”⁴⁰² no “mover de asas brusco”⁴⁰³ e “Aves migratórias”⁴⁰⁴. Assim, caídos ou em desorientado voo baixo, temidos ou vingativos, lembram ataques imaginados por Hitchcock⁴⁰⁵, a aniquilar a paz do eu lírico como “Pombas cegas” que “batiam / Contra o muro de vidro”⁴⁰⁶. Por outro lado, associam-se a divindades mitológicas em forma de pássaro a atormentar sem descanso os culpados, como guardiãs de justiça. É como se as Erínias, deusas infernais, ainda não se tivessem tornado as Eumênides, ou seja, as benfazejas⁴⁰⁷.

Completando as imagens principais, ambiente e imaginário essencialmente soturnos revestem o sujeito feminino da mesma matéria que identifica Luna, Diana, Selene ou Artemísia⁴⁰⁸. A Lua, por solidão e mistério, é figura escolhida para

³⁹⁹ Nesta observação, consideramos publicações exclusivamente referentes à poesia, não à atividade de tradutora.

⁴⁰⁰ Tal figuração foi primeiro identificada por Luciana Stegagno Picchio na apresentação de *Pássaro do Tempo* (CORTESÃO, 2003, p. 179).

⁴⁰¹ CORTESÃO, 2003, p. 119.

⁴⁰² CORTESÃO, 2003, 149.

⁴⁰³ CORTESÃO, 2003, p. 162.

⁴⁰⁴ CORTESÃO, 2003, p. 166.

⁴⁰⁵ Alfred Hitchcock, *Os pássaros*, 1963.

⁴⁰⁶ CORTESÃO, 2003, p. 30.

⁴⁰⁷ Terceira peça da *Orestia*, trilogia de Ésquilo. Erínias (deusas infernais) tornam-se as Eumênides (as benfazejas).

⁴⁰⁸ CORTESÃO, 2003, p. 69.

autodefinição literária: “vivo uma vida-lua em quartos secreta.”⁴⁰⁹. A construção novamente toma por empréstimo repetida figuração de Murilo, que associa o satélite natural à musa, em erotismo místico de dimensões metafísicas. Assim, ele canta “Lua mulher”, afinando-se “Entre as musas a Virgem Maria e a Lua” e concluindo que “Não é possível haver amor sem lua”.

Esses e outros versos são retomados por Saudade metamorfoseada em Lua⁴¹⁰ e, ao menos na ficção, origem de amor e escrita, aparentemente de acordo com a concepção do poeta. Porém, comunica quase sempre diferente sentido cifrado: “Quando enfim conseguir decifrar / o anoitecido, irão emergir / leves sedimentos ocultados”. A noite é, portanto, proposição a ser investigada pelo leitor atento, bem como paisagem onde personagens míticas femininas, reescritas em função de referente masculino, se inserem em expressão de lamentos, lembranças e confissões melancólicas.

É necessário dividir a obra de Saudade em dois momentos, separados pelo longo período italiano, do qual pouco se conhece de sua produção artística e intelectual⁴¹¹: o livro de estreia, *Dançado Destino* (1955), e os demais. Se a Itália interfere na obra de Murilo, o mesmo se percebe em Saudade: a mudança radical afeta temas e símbolos. Na obra de 1955, dividida em “As lamentações” e “As ilusões”, há suavidade e leveza que contrastam com imagens opostas, imagens múltiplas e relativizadas da vida.

Por conseguinte, em “As ilusões”, versos como “No matagal que margeia / O rio, ficar olhando / O orvalho numa teia / Precária trama do ar, / E nas ramagens do

⁴⁰⁹ CORTESÃO, 2003, p. 61.

⁴¹⁰ Em *Calígula*, a Lua integra a consciência do absurdo da condição humana e representa a felicidade jamais conquistada: “*Helicon* - E que querias tu? / *Calígula* - A Lua. / *Helicon* - O quê? / *Calígula* - Sim, eu queria a Lua.” (Ato I, Cena 3, CAMUS, 1963).

⁴¹¹ Ela traduz depois do casamento em 1947 (ver lista das suas traduções mais adiante - cinco ao todo), mas na Itália não publica nada de pessoal.

vento / Um pássaro azul pousar”⁴¹² expressam tom bucólico e idealizado através dos já identificados signos de sua poesia. Outros, no entanto, como “Mas o luar sufocante / Caiu sobre mim deixou - / Me nua e quieta, escutando / O assobio longínquo das estrelas / E a cadência dos passos bem amados: / A noite azul em grinaldas dançando”⁴¹³ abordam intimidade amorosa sob ótica feminina.

Porém, paulatinamente, os versos desfazem essa idealização anunciada e o sujeito poético identifica-se como desiludido, substituindo o espaço singelo e bucólico por precoce cenário soturno: “Assim passavas atenta, / Entregue à cruel doçura / Do amor insatisfeito / Ao túbio rumor do sangue / À antecipação da lua”⁴¹⁴. Outros completam, de modo mais explícito, a interpretação sugerida, que quase sempre indica frustração em contexto erótico: “Oh quando despida / E que trêmula tu foste, / No limiar do amor entristecida”⁴¹⁵.

O último poema do livro, “Água obscura”, por meio dos mesmos significativos signos, traz inquietante sensação de ocultamento e paralisia: “Erguei nas mãos em concha esta água obscura / Sem nascentes sem pássaros sem dia, / Esta água de silêncio (...) / E estendida ficarei nas margens do mar sem luas / Em sequestro de severo cristal.”⁴¹⁶. A intensificação de recorrentes imagens se dá de tal modo que águas correntes passam a ser estáticas, os pássaros se ausentam e soturnidade reveste a poética cristalizada na ausência.

De outra feita, agrega até mesmo a figura de Orfeu, explorada por Murilo Mendes ao longo de toda a obra poética. Ainda que não seja nossa intenção abordar a

⁴¹² “Paisagem para um leque” (CORTESÃO, 1955, p. 43).

⁴¹³ “A serena aparecida” (CORTESÃO, 1955, p. 48).

⁴¹⁴ “Nas altas ruas de branco” (CORTESÃO, 1995, p. 56).

⁴¹⁵ CORTESÃO, 1955, p. 57.

⁴¹⁶ CORTESÃO, 1955, p. 79.

releitura dessa temática pelo poeta, assunto inspirador de diversos estudos⁴¹⁷, verificamos que Saudade o retoma e explora, inserindo-se no mito transformado, como no poema “Exórdio”:

“No termo do caminho desta vida
em uma selva escura me embrenhei
onde buscar-lhe o centro e a medida.
Não tem um mapa os domínios de Orpheu. [sic]
Buscando o eu mas dele me afastando
perdi-me dentro do bosque e à solidão.
na cegueira de atalhos tateando.”⁴¹⁸

É em Dante que os versos se apoiam a fim de o sujeito poético recriar-se na figura de Eurídice tateando no escuro a buscar Orfeu, inversão interessante do trajeto canônico em que o amante masculino busca a amada morta: é ela agora que se vê perdida sob os confusos domínios do amado. É essa capacidade de Saudade (de não só inverter a narrativa mais corrente como de articulá-la em novas modulações) que interpela o leitor.

À exceção de *Fragmentos de um labirinto* (cuja estrutura é dramática), a queixa feminina incorpora rejeição e rememoração em todos os livros. Dedicada “ao poeta e ao homem Murilo Mendes”, a coletânea de 2003, de certo modo, é interlocução que, ao retomar símbolos específicos e lhes alterar o valor semântico, constrói nova significação capaz de provocar a obra de Murilo e com ela estabelecer proposital e provavelmente incômodo diálogo.

Além dessas e de outras constantes alusões diretas ou indiretas à poesia dele, a ação de Saudade junto à promoção de Murilo durante o período de vinte e oito anos de casamento é discreta, porém significativa. Foi tradutora para o francês da antologia de

⁴¹⁷ Deixamos deliberadamente de fora o duo Murilo Mendes-Jorge de Lima para nos centrarmos no duo Saudade-Murilo, simplesmente porque o primeiro já foi bastante explorado e o segundo é área ainda virgem.

⁴¹⁸ CORTESÃO, 2003, p. 41.

poemas *Office Humain*⁴¹⁹, primeira publicação do poeta em Paris, e, na Revista Colóquio Letras da Fundação Calouste Gulbenkian, de poemas italianos de *Ipotesi* para o português. “Companheira de arte-vida”, esteve junto ao marido em missões culturais e muito provavelmente o assessorou em conferências internacionais (como a de Sorbonne em 1953), em revisões e crítica.

Figura 42: Correio da Manhã, 18/12/1955



A atuação como tradutora de literatura, porém, não se limita à obra do marido, tendo se iniciado nos anos passados no Brasil. Em 1944, traduziu com a irmã, Judith Cortesão, o conto “The Story of panic”, de E. M. Foster, integrante da antologia *Os ingleses. Antigos e Modernos*, organizada por Rubem Braga⁴²¹. Ainda no período

⁴¹⁹ Há divergências quanto à data de publicação do livro: 1954 (MENDES, 1995, p. 71), 1956 (Editora Seghers) e 1957 (BUENO & JARDIM, 2004, p. 175). Adotamos a data da editora Seghers nas referências bibliográficas.

⁴²⁰ *Correio da Manhã*, 18 de dezembro de 1955, 5º. Caderno, p. 11.

⁴²¹ FORSTER, E. M. *OS INGLESES. Antigos e modernos*. Coleção Contos do Mundo. Coordenação de

brasileiro, também traduziu em 1955, *Murder in the Cathedral*⁴²², (Crime na Catedral)⁴²³ de Thomas Stearns Eliot⁴²⁴, encenado em dezembro do mesmo ano pelo Teatro do Largo, no adro do Mosteiro de São Bento⁴²⁵ e publicado pelo Ministério da Educação do Brasil⁴²⁶. A peça seria remontada em 1957, na Capela de São Francisco, na Pampulha, pelo Teatro Universitário da então UMG.

Oito anos depois (em 1961⁴²⁷), fez tradução premiada de *Calígula*⁴²⁸ (centrado em história e mito), por solicitação do grupo *A Barca*, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (dirigida então por Eros Martim Gonçalves⁴²⁹) para fins de representação no mesmo ano e posterior publicação. A peça foi remontada em São

Rubem Braga. Apresentação e notas de Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Leitura, 1944.

⁴²² A análise de Saudade é precisa e contribui para os estudos sobre T. S. Eliot. Por exemplo: “[O coro] Representa a perplexidade e o recuo instintivo do povo ante tudo o que transcende o viver de cada dia; o fio de ouro que é a ação dos heróis empretece na trama cinzenta do cotidiano”, explica em nota preliminar. (ELIOT, 1970, p. 54).

⁴²³ Ezra Pound, em 1971, no seu período de mudez voluntária na Itália, informado de que Saudade já traduzira Eliot, sugere-lhe *The Staterman*: “No meio Eliot. Diante deste nome, Pound anima-se, encorajando Saudade a traduzir *The Staterman*.” (MENDES, 1995, p. 1278).

⁴²⁴ Publicado pela Editora Delta em 1966 e pela Editora Opera Mundi em 1970.

⁴²⁵ Histórico mosteiro localizado no Morro de São Bento, no Centro do Rio de Janeiro, é um dos principais monumentos de arte barroca da cidade e do país.

⁴²⁶ GUIMARÃES, 2012, p. 134.

⁴²⁷ As conversas com Camus acerca dessa tradução têm início em 1956, por correspondência. Em carta de 1959, escreveu Murilo: “Tendo em vista que o nível das traduções de Saudade é muito elevado, não há dúvida de que sua versão de *Calígula* será excelente” (GUIMARÃES, 2012, p. 67).

⁴²⁸ Esta obra de Albert Camus foi lançada no Brasil em 1963, pela Editora Civilização Brasileira. Na ocasião, ele já havia recebido o Nobel de Literatura (1957).

⁴²⁹ Em carta a Camus (10 de dezembro de 1956), Murilo apresenta o diretor Martim Gonçalves, solicitando que o recebesse em Paris, a fim de autorizar tradução e montagem de *Calígula*. (GUIMARÃES, 2012, p. 63). Agostinho da Silva, fundador e diretor do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais) da Universidade da Bahia, escolheu Martim Gonçalves para dirigir a Escola de Teatro da Bahia. A peça traduzida por Saudade é encenada no Teatro Castro Alves, como estreia do diretor e com participação de Sérgio Cardoso. (SANTANA, 2011, p. 268 e 363).

Paulo em 1962⁴³⁰ e, em 1976, pelo Grupo Divulgação⁴³¹, de Juiz de Fora, quatro anos após a visita do casal à cidade natal do poeta. Em 1963, a tradução foi publicada pela editora Civilização Brasileira, com nota introdutória de Martim Gonçalves.

Figura 43: Programa do Grupo Divulgação (*Calígula*)



FICHA TÉCNICA

Autor: Albert Camus

Ano: 1976

Elenco: José Renato Pipa (Lúcio), Robson Terra (Senectus), Eduardo Arbex (Merêo), Alberto Couro (Lépido), Cléber Ambrósio (Otávio), Carlos Salazar (Múcio), José Mourão Villani (Patricius), João Tavares (Cássio), Sérgio Arcuri (Kerêa), Jairo Radhar Schimdt (Hélicon), Luiz Marcos Sinhorato (Scipião), Sandra Emília (Cesônia), José Luiz (Calígula) e Virgínia Paes (Mulher de Múcio)

Sonotécnica: Berenice Pinheiro de Paula

Iluminotécnica: Virgínia Arbex

Figurino: Malu Ribeiro

Calçados: Moacyr Girardi de Paula

Cenografia: Equipe Divulgação

Tradução: Maria da Saudade Cortesão

Programação Visual: José Alberto Pinho Neves

Direção: José Luiz Ribeiro

432

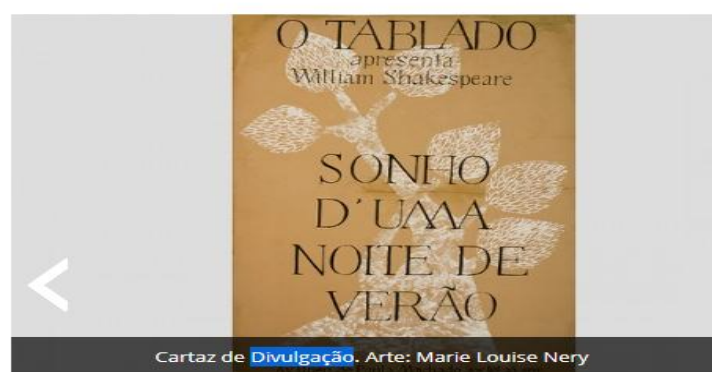
⁴³⁰ CALÍGULA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405708/caligula>>. Acesso em: 29 de Jun. 2017.

⁴³¹ O Centro de Estudos Teatrais (CET) – Grupo Divulgação de Juiz de Fora (MG) é um núcleo de ensino, pesquisa e extensão em artes cênicas, iniciado como grupo de teatro universitário, em 1966. Atuando desde então junto à UFJF, o grupo se organiza em três núcleos básicos de produção de espetáculos: universitário, secundarista e terceira idade.

Ainda em 1961, foi tradutora de *A raposa e as camélias*⁴³³, de Ignazio Silone, escritor italiano várias vezes indicado ao Nobel de Literatura, e, em 1964, de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, solicitado por Maria Clara Machado e encenado pelo grupo Tablado⁴³⁴ do Rio de Janeiro.

Figura 44: Programa de O Tablado (*Sonho de uma noite de verão*)

Sonho de uma Noite de Verão, 1964



Autor: William Shakespeare
Tradução: Maria da Saudade Cortesão
Direção: Maria Clara Machado
Assistente de direção: Ariel Miranda e Regina Gudolle
Cenografia: Marie Louise e Dirceu Nery
Música: Edino Krieger
Iluminação: Napoleão Moniz Freire
Maquilagem e caracterização: Fred Amaral e Donato Donati
Figurinos: Kalma Murtinho
Sonoplastia: Edelvira Fernandes e Pedro Proença
Direção de cena: Paulo Nolasco
Contra-regra: Lucia Marina Accioly
Eletricistas: Vanildo Figueiredo
Luis Madri
Jorge de Carvalho
Execução de cenário: Cosme Manoel
Execução de figurinos: Betty Coimbra
Cartaz e capa: Marie Louise Nery
Coreografia: Aldo Lotufo

435

⁴³² Material gentilmente fornecido pelo Diretor do Grupo Divulgação, José Luiz Ribeiro. O programa completo está digitalizado e disponível em <http://www.grupodivulgacao.com.br>.

⁴³³ Publicações Europa América, Lisboa, 1961.

⁴³⁴ Tablado foi fundado em 1951 pela escritora e dramaturga Maria Clara Machado, filha de Aníbal Machado. Em mais de cinquenta anos de existência, tornou-se centro formador de profissionais e ajudou a modernizar o teatro brasileiro.

⁴³⁵ Disponível em <http://otablado.com.br/production/sonho-de-uma-noite-de-verao-1964/>. Consultado em 30/06/2017.

Figura 45: Notas de Maria da Saudade (*Sonho de uma noite de verão*)



436

⁴³⁶ *Correio da Manhã*, 17 de setembro de 1964, 2º. Caderno, p. 2. Veja-se a qualidade das *Notas de Saudade*: 1) “Segundo uma antiga tradição, a noite de 24 de junho, a *midsummer-night*, era aquela em que os espíritos sobrenaturais andavam à solta, as simples ervas do prado adquiriam virtudes mágicas e os fatos mais estranhos podiam acontecer. Para os espectadores isabelinos, a grotesca metamorfose de Bobina, o invencível poder do filtro de amor e as alegres travessuras de Puck eram o domínio do fantástico, sim, mas não do inverossímil.” 2) “(...) Teseu e Hipólita eram figuras conhecida cuja história (já contada por Chaucer) todos podiam ler na tradução inglesa de ‘Vidas Paralelas’, de Plutarco. O mesmo se diga de Píramo e Tísbe, que aparecem nas ‘Metamorfoses’, de Ovídio, e de Oberon, que, sob o nome de Auberon, figura num romance francês do ciclo de Carlos Magno, ‘Huon de Bordeaux’. (...) Mas, na realidade, apesar das suas origens mitológicas e fantásticas, todos os personagens fazem parte do mundo em que o poeta vivia. Teseu e Hipólita são grandes senhores da época, e os namorados falam como os cortesãos que rodeavam a rainha Isabel I. Pedro, Pinho, Bobina e seus companheiros nada têm de atenienses: são labregos, como os que o poeta conheceu em Warwickshire natal; quanto a Puck e a Robin Goodfellow, vêm diretamente do folclore.” 3) “O nome dos artesãos de Atenas sempre deu que fazer aos tradutores. Não concordamos com aqueles que os conservam em inglês, pois eles contêm todos uma alusão ao mister ou ao físico do personagem. Assim, na presente tradução, procuramos conservá-lhes o caráter alusivo na medida do possível.” 4) “Quanto a Puck, ou Robin Goodfellow, a quem os poucos tradutores em língua portuguesa costumam chamar Robim, preferimos dar-lhe o nome original. A palavra *puck*, que na linguagem da época era um nome genérico significando *duende*, espírito malicioso e perverso, passou a ser considerada, depois de ‘Sonho de uma noite de verão’ como um nome próprio, a tal ponto o dramaturgo criou uma figura viva e inconfundível. Puck entrou há muito na galeria dos grandes personagens literários, e o seu nome diz certamente mais a um leitor razoavelmente culto do que o incaracterístico Robim, que nem sequer é português. (...)” 5) “Não existindo em português uma tradução igual, torna-se impossível conservar ao título todo o significado que tem, ou tinha, em inglês. ‘Sonho de uma noite de S. João’ chamou Castilho à sua fantasiosa e infidelíssima versão, mas, além do chocante anacronismo que um tal título implica em peça que se desenrola numa Atenas mitológica, a noite de S. João é para nós também rica de significado, mas muito diverso. Assim sendo, não nos resta senão optar pelo título já clássico de ‘Sonho de uma noite de verão.’”

Em síntese, expostas de modo cronológico, estas são as traduções de Saudade localizadas⁴³⁷:

1944

FORSTER, E. M. “A história do pânico” In *OS INGLESES. Antigos e modernos*. Coleção Contos do Mundo. Trad. Maria da Saudade Cortesão e Maria Judith Cortesão. Rio de Janeiro: Companhia Editora Leitura, 1944.

1955

ELIOT, T. S. *Crime na Catedral*. Trad. Maria da Saudade Cortesão e Oswaldino Marques. Comentários de Francis Scarfe. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1966. Representada pela primeira vez nos dias 21 e 22 de dezembro de 1955, no Teatro do Largo, adro do Mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro).

1956

MENDES, Murilo. *Office Humain*. Trad. Dominique Braga e Maria da Saudade Cortesão. Paris: Seghers, 1956.

1961

CAMUS, Albert. *Calígula*. Trad. Maria da Saudade Cortesão Mendes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. Representada pela primeira vez em 1961 no Teatro Castro Alves (Bahia) pela Escola de Teatro da Bahia.

1961

SILONE, Ignazio. *A raposa e as camélias*. Trad. Maria da Saudade Cortesão. Lisboa: Europa América, 1961.

1964

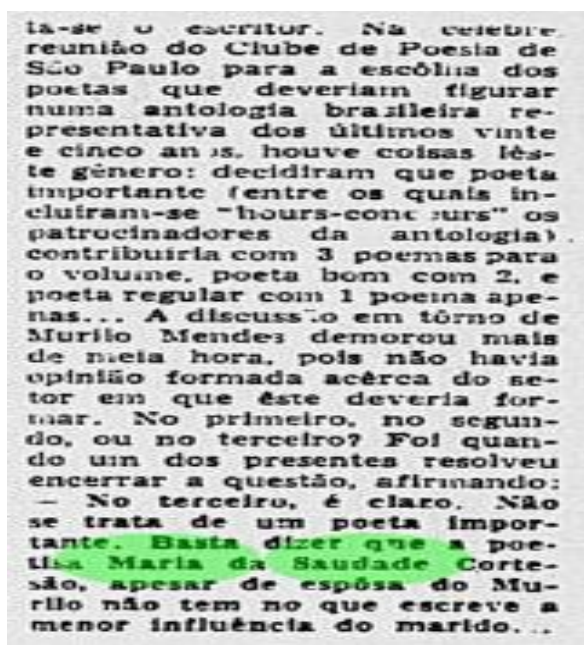
SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Maria da Saudade Cortesão. Rio de Janeiro⁴³⁸, 1964. Representada pela primeira vez em setembro de 1964 pelo Teatro Tablado (Rio de Janeiro).

⁴³⁷ A pesquisa no MAMM, em jul/2017, não encontrou na biblioteca *Poliedro*, que reúne livros que pertenceram ao poeta, nenhuma das traduções de Saudade, nem mesmo o livro de poemas *Dançado Destino*. Curiosamente, de Shakespeare, há duas traduções para o português, de Carlos Alberto Nunes e de Castilho (tradução criticada por Saudade na nota acima). Nem mesmo *Calígula* se encontra no acervo. Supomos que Saudade reteve essas obras quando fez a doação para a UFJF.

⁴³⁸ Editora não localizada.

A recepção de Saudade no Brasil pode ser percebida a partir dos meios de comunicação da época, especialmente o *Correio da Manhã* que, com excelente seção de crítica literária, cita a poeta vinte e nove vezes entre 1949 e 1959. Em variadas referências, envolvendo notícias sobre suas traduções, destaques de coluna social, publicação de poemas e até análises críticas, como a consulta acerca do melhor livro de poesia de 1948⁴³⁹, ela é admirada e é de se notar sua inserção na vida cultural carioca. Em 1950, é referida como umas das fundadoras do grupo de escritores chamado *Clube da Quinta Feira*⁴⁴⁰ e elogiada inclusive por Otto Maria Carpeaux.

Figura 46: Correio da Manhã, 16/02/1952



...ia-se o escritor. Na celebre reunião do Clube de Poesia de São Paulo para a escolha dos poetas que deveriam figurar numa antologia brasileira representativa dos últimos vinte e cinco anos, houve coisas deste gênero: decidiram que poeta importante (entre os quais incluíram-se "hours-concurs" os patrocinadores da antologia) contribuiria com 3 poemas para o volume, poeta bom com 2, e poeta regular com 1 poema apenas... A discussão em torno de Murilo Mendes demorou mais de meia hora, pois não havia opinião formada acerca do setor em que este deveria formar. No primeiro, no segundo, ou no terceiro? Foi quando um dos presentes resolveu encerrar a questão, afirmando: - No terceiro, é claro. Não se trata de um poeta importante. Basta dizer que a poetisa Maria da Saudade Cortesão, apesar de esposa do Murilo não tem no que escreve a menor influência do marido...

441

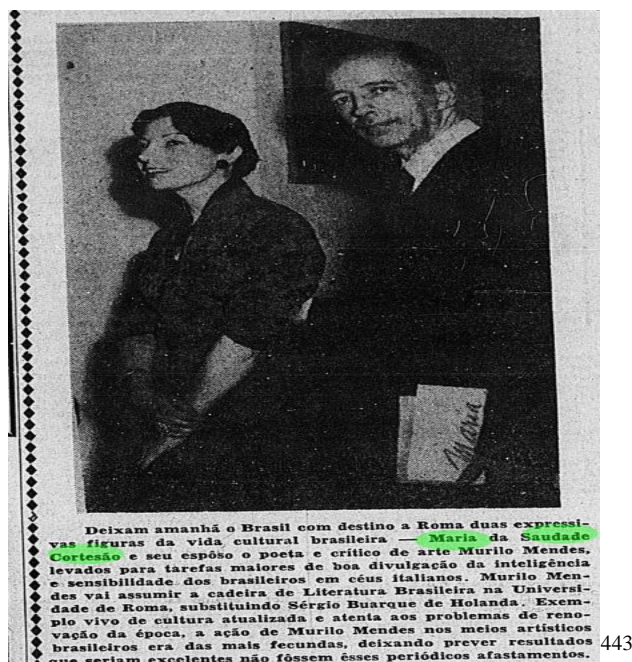
⁴³⁹ *Correio da Manhã*, 01 de janeiro de 1950, 4ª. Seção – Vida Literária.

⁴⁴⁰ (*Correio da Manhã*, 11 de junho de 1950). O clube contava com Murilo Mendes, a escultora e artista Maria Martins (1894 – 1973), o intelectual e crítico pernambucano Willy Lewin (1908 – 1971), o crítico e tradutor Gustavo Dória (1910 – 1979), o diplomata e crítico paraibano José Simeão Leal (1908 – 1996) e o crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel (1914 – 1979). A diversidade do grupo sugere uma boa capacidade de agrupamento, semelhante à do pai.

⁴⁴¹ *Correio da Manhã*, 16 de fevereiro de 1952, 2º. Caderno, p. 3.

Em 1955, o mesmo jornal a anuncia entre novos integrante do quadro social de contribuintes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁴⁴² e destaca, dois anos depois, a partida do casal para a Itália, com ênfase sobre ela.

Figura 47: Correio da Manhã, 12/01/1957



A versatilidade, a produção literária e a extensão de sua atividade intelectual suscitaram reconhecimento crítico precoce. Alceu Amoroso Lima, por exemplo, a incluiu em seu seletto quadro de poetas modernistas brasileiros considerados originais devido à “preocupação crescente e renovada com o elemento *verso*”⁴⁴⁴. Para ele, em afinidade com a chamada geração de 45, a poética de Saudade valoriza feitura de versos em escolhas temáticas filiadas também ao simbolismo e à tradição ocidental.

⁴⁴² *Correio da Manhã*, 09 de novembro de 1955, 1º. Caderno, p. 12.

⁴⁴³ *Correio da Manhã*, 12 de janeiro de 1957, 1º. Caderno, p. 12.

⁴⁴⁴ LIMA, 1956, p. 86.

Péricles Eugénio da Silva Ramos⁴⁴⁵ destacou a “límpida economia, a invulgaridade e o poder de sugestão de suas imagens”, considerando-a alta expressão de 45 no Brasil, especialmente em função do vigor das “estruturas líricas”. Alfredo Bosi a incluiu entre os mais representativos de “tendências formalistas” e “neo-simbolistas de 45”⁴⁴⁶, diferente de Luciana Stegagno Picchio, que, considerando a totalidade da poética, frisa a relação de Saudade com a literatura portuguesa: “excepcional poetisa lusa”⁴⁴⁷, conclui⁴⁴⁸.

Manuel Bandeira foi entusiasta de sua poesia desde 1948, quando a conheceu sob pseudônimo de Maria Gonçalves, estratégia para, apesar da amizade, obter distanciamento crítico do poeta. Para ele, os versos revelam “sensibilidade amadurecida e muito pessoal”, pois obedecem “ao apelo vigilante da decisão criadora”⁴⁴⁹. Também Bandeira, com grande sensibilidade, a homenageou em “Saudação a Murilo Mendes”, invertendo o senso comum: “Saudemos Murilo / grande marido dessa encantadora / Maria da Saudade”⁴⁵⁰.

Sob o ponto de vista do crítico e professor Jacinto do Prado Coelho, “é a ressurreição de um passado mítico”, entre “solenidade e nobreza”, ou seja, os versos exprimem “o dramático, o vital dos mitos humanizados – ou reconstruídos no seu humano sentido, de outrora e de hoje”⁴⁵¹. O intelectual português António M. B.

⁴⁴⁵ RAMOS, 1970.

⁴⁴⁶ BOSI, 1997, p. 520.

⁴⁴⁷ PICCHIO, 2003, p. 181.

⁴⁴⁸ Não se discute aqui se Saudade é poeta brasileira ou portuguesa; destaca-se seu precoce reconhecimento no período brasileiro. Não é graças a Murilo Mendes que ela conhece a vida intelectual: chega ao Brasil formada, de certa maneira.

⁴⁴⁹ BANDEIRA, 1948.

⁴⁵⁰ MENDES, 1994, p. 54.

⁴⁵¹ CORTESAO, 2003, p. 189.

Machado Pires⁴⁵² destaca “maturidade estilística”, “autenticidade sentimental” e “figuras bíblicas, referências à música ou a instrumentos musicais”, que identifica como clara herança simbolista. Por sua vez, o poeta Casimiro de Brito, amigo por mais de trinta anos de Saudade, a considerou uma das maiores poetas do século.

Depois da morte de Murilo, ela ainda atua como organizadora, selecionando a prosa que integra a antologia *Transístor* (1980), estruturando a exposição *Murilo Mendes: o olhar do poeta* (1987) em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, e dando início ao Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora⁴⁵³, empenhada na preservação/continuação da poesia de Murilo e ampliação da fortuna crítica sobre ele.

Tudo isso nos leva a redimensionar a marca de Saudade Cortesão na sua relação com a obra muriliana. Pela primeira vez a articulação da sua produção com a do marido é feita de maneira sistemática.

De volta a Portugal na década de 80, quando o país se redescobria cosmopolita depois da entrada na União Europeia⁴⁵⁴, já viúva⁴⁵⁵, ela se fixa em Lisboa, na Travessa da Palmeira, perto do Jardim do Príncipe Real. Retoma, nesse período, contato com ambiente cosmopolita em que sempre viveu, reintegrando-se à vida lisboeta. Participa da direção da Sociedade Portuguesa de Autores e se relaciona com importantes artistas e intelectuais, entre os quais Eduardo Lourenço, com quem troca correspondência desde Roma e a quem dedica o inédito poema - “Liberdade”. Ele, por sua vez, assim a

⁴⁵² CORTESAO, 2003, p. 190.

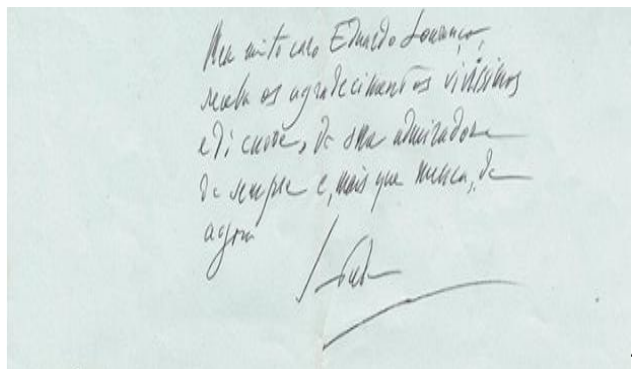
⁴⁵³ Em 1977, Saudade doou à UFJF a biblioteca e parte do acervo de artes visuais de Murilo Mendes que, em 1994, foram transferidos para o Centro de Estudos Murilo Mendes, originando o MAMM em 2005. A doação constitui o maior ingresso de arte internacional no país desde as doações de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. Além disso, é a maior coleção internacional de arte moderna do Estado de Minas Gerais. (Informações do MAMM).

⁴⁵⁴ Portugal é membro efetivo da União Europeia desde 1 de janeiro de 1986, após ter apresentado a sua candidatura de adesão à então CEE (Comunidade econômica europeia) a 28 de março de 1977, pouco depois da Revolução dos Cravos (1974) e ter assinado o acordo de pré-adesão a 3 de dezembro de 1980.

⁴⁵⁵ Murilo Mendes morre em 1975.

descreveu: “inteligente, cultíssima, de grande elegância, e também de grande firmeza de caráter”⁴⁵⁶.

Figura 48: Agradecimento de Saudade para Eduardo Lourenço

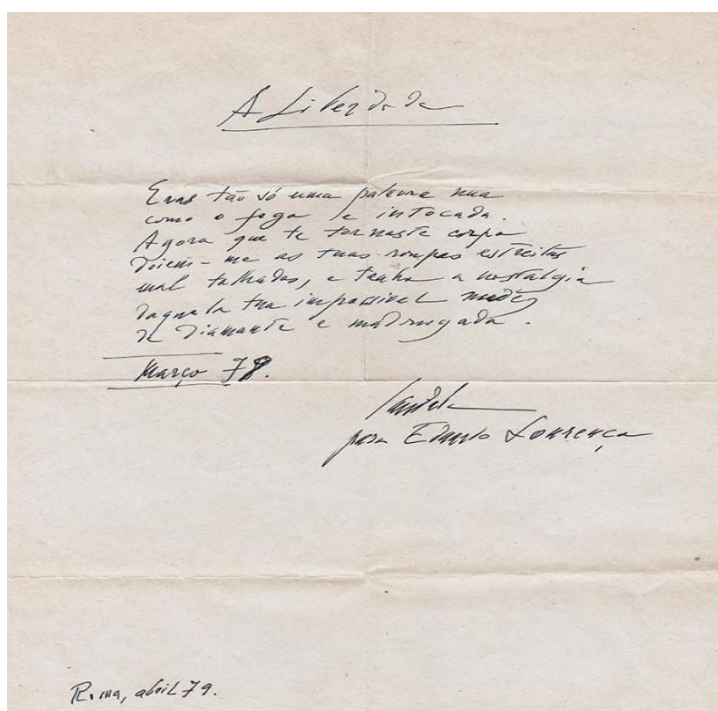


Meu muito caro Eduardo Lourenço,
receba os agradecimentos vivíssimos
e di cuore, de sua admiradora
de sempre e, mais que nunca, de
agora

Saudade

457

Figura 49: Poema de Saudade a Eduardo Lourenço



A Liberdade

Eras tão só uma palavra nua
como o fogo e intocada.
Agora que te tornaste corpo
doem-me as tuas roupas estreitas
mal talhadas, e tenho a nostalgia
daquela tua impossível nudez
de diamante e madrugada.

Mário F. P.

Saudade
por Eduardo Lourenço

R. ma, abril 79.

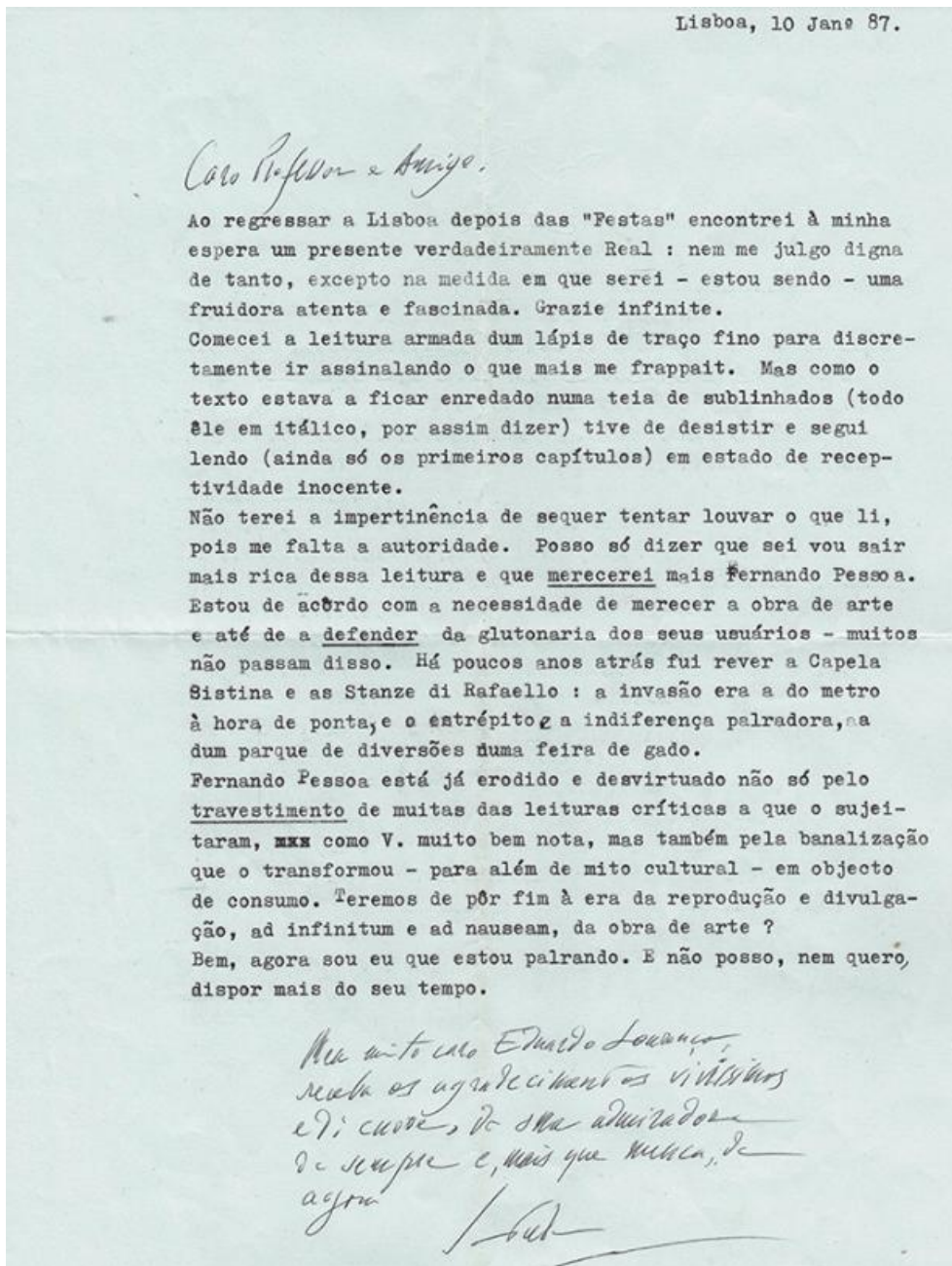
458

⁴⁵⁶ <http://www.eduardolourenco.com/textos/correspondencia/04-Maria-Saudade-Cortesao-10-1-1987.html>. Consultado em 24/06/17.

⁴⁵⁷ “Meu muito caro Eduardo Lourenço, receba os agradecimentos vivíssimos e *di cuore*, da sua admiradora de sempre e, mais que nunca, de agora. Saudade” (Saudade Cortesão agradece a oferta de *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986).

⁴⁵⁸ “A Liberdade / Eras tão só uma palavra nua / Como o fogo e intocada. / Agora que te tornaste corpo / doem-me as tuas roupas estreitas / mal talhadas, e tenho a nostalgia / daquela tua impossível nudez / de diamante e madrugada.”

Figura 50: Correspondência de Saudade a Eduardo Lourenço



Março 79. Saudade para Eduardo Lourenço / Roma, abril 79.

⁴⁵⁹ Correspondência de Saudade a Eduardo Lourenço

<http://www.eduardolourenco.com/textos/correspondencia/04-Maria-Saudade-Cortesao-10-1-1987.html>. Consultado em 24/06/17. Nesta correspondência, Saudade agradece a oferta de *Fernando Rei da Nossa Baviera* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986) e, em concordância com Lourenço, crítica a prática das citações descontextualizadas de trechos de obras o que, a seu ver, empobrece a leitura, como no caso de Fernando Pessoa.

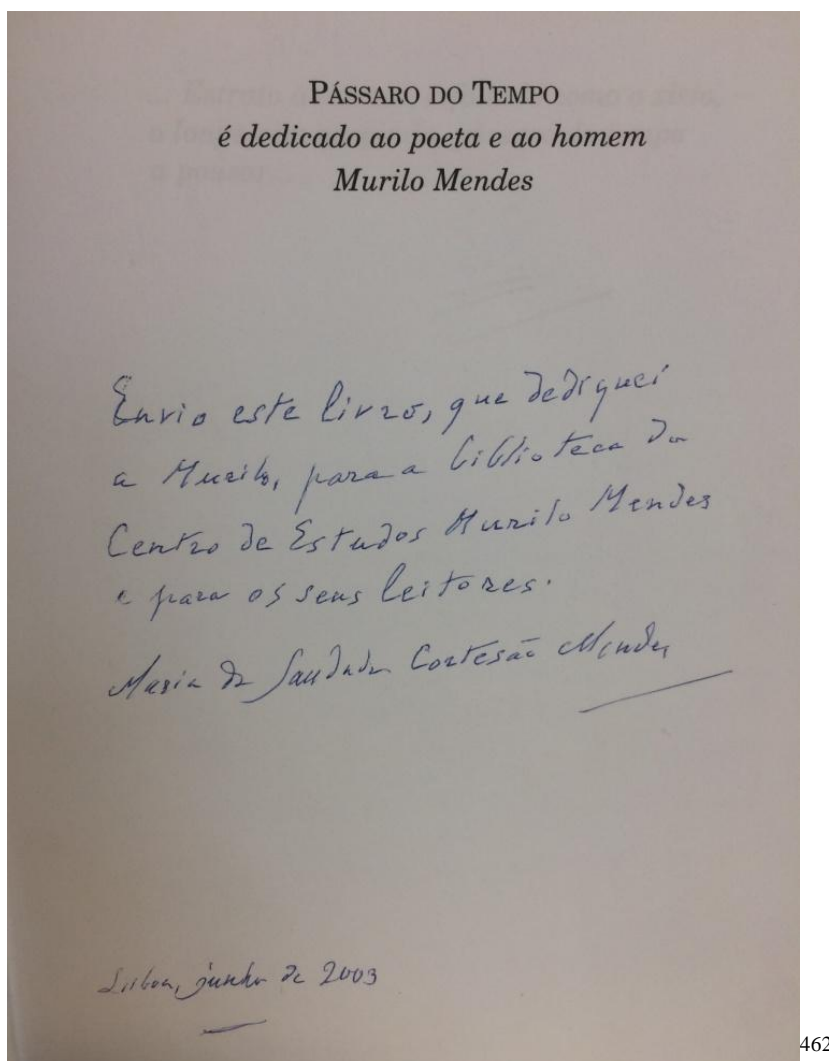
A carta de 10 de janeiro de 1987 nos parece muito interessante, sobretudo em função da necessidade de “merecer a obra de arte” contra “a glotoneria” dos usuários da literatura como objeto de consumo. Seu comentário contra a banalização de Fernando Pessoa é bastante atual: “Fernando Pessoa está já erodido e desvirtuado não só pelo *travestimento* de muitas das leituras críticas a que o sujeitaram, como V. muito bem nota, mas também pela banalização que o transformou – para além do mito cultural – em objeto de consumo. Teremos de por fim à era da reprodução e divulgação, *ad infinitum* e *ad nauseam*, da obra de arte?”

Já vivendo em uma casa de repouso, em 2003, reúne sua poesia na compilação *Pássaro do Tempo* e dois anos antes de sua morte, ocorrida em Lisboa em 25 de novembro de 2010, ainda publica *O Desdobrar da sombra*⁴⁶⁰, voltado a lembranças infantis portuguesas, paisagens desérticas, solidão, bem como a contundente queixa feminina sob título sugestivo⁴⁶¹. Polissêmico, abarca ampla significação: empenho desmedido, revelação e repartir-se ou desmembrar-se, ou seja, verdadeiro iluminar-se.

⁴⁶⁰ Vencedor do Prêmio P.E.N. do Clube de Poesia: “... poesia que cultiva uma dicção nobre, elevada, e que se insere na grande tradição simbolista que atravessa muita da poesia do Modernismo, e que se não cinge apenas ao gosto pelo requinte expressivo, pelos termos raros e pela temática de incidência culta ou mitológica, antes se apura na construção do poema, ícone verbal, como se ele fosse e tivesse que reverberar como um cristal.” (Direção Geral do Prêmio PEN)

⁴⁶¹ Ressaltamos que não encontramos publicações de Saudade no período italiano, o que leva a crer que ela retoma as publicações, iniciadas no Brasil, somente após a morte de Murilo Mendes. Com exceção de *O Desdobrar da Sombra* (2009), não assina o sobrenome Mendes, retomando o nome também usado em *Dançado Destino*. É essa, aliás, a tradição portuguesa moderna.

Figura 51: Dedicatória de Saudade ao MAMM



Constantemente referida, sobretudo no Brasil, como filha de Cortesão ou mulher de Mendes e tendo permanecido à sombra de dois grandes homens, sobre si escreveu: “Entre memória e mágoas / minha vida é lacustre: / um longamente olhar / águas paradas”⁴⁶³. Identificando sua vida com plantas superficiais de longa extensão a margear ou recobrir lagoas, lagunas ou lagos, elabora-se mesmo como essas águas, dissociando-se definitivamente do mar. A força das ondas em ressaca, o risco de valas ou correntes e

⁴⁶² Dedicatória de Saudade para o exemplar doado ao Centro de Estudos Murilo Mendes, atual MAMM.

⁴⁶³ CORTESÃO, 2003, p. 129.

a salinidade são conhecidas. Porém, de incerteza recobrem-se as águas paradas, ocultadoras de perigo no disfarce da vegetação que as reveste ou limita. Insalubres e estagnadas, não permitem pressupor profundidade ou consistência que escondem, muitas vezes enganando pela aparente quietude sugerida na paisagem bucólica.

Deixada de certo modo também à sombra pela crítica mais recente, que enaltece o poeta masculino⁴⁶⁴, Saudade é figura permanente e próxima de Murilo Mendes durante 35 anos. Os textos por ela traduzidos revelam, além de competência linguística no francês e no italiano, admirável domínio do inglês - habilidade que Murilo provavelmente não possuía - uma vez que a dificuldade em traduzir Shakespeare e Elliot é por demais conhecida.

Cosmopolita e intelectual, ela amplia o olhar de Murilo a partir da década de 40, quando este estabelece contato também com o clã Cortesão, formado de intelectuais. Jaime Zuzarte Cortesão⁴⁶⁵, médico, historiador, escritor e político, foi proeminente pesquisador, dedicando-se a estudos sobre a história dos descobrimentos portugueses. No exílio brasileiro, além de organizar exposições, também regeu cursos para diplomatas no Itamaraty e proferiu conferências em várias universidades, recebendo a Ordem do Cruzeiro do Sul⁴⁶⁶.

A irmã, Maria Judith Cortesão, tem uma vida de intelectual aventureira. Morou em vários países europeus (Espanha, França, Bélgica e Inglaterra)⁴⁶⁷ e foi professora de

⁴⁶⁴ Prova disso é a ausência total de crítica recente sobre sua obra.

⁴⁶⁵ Do filólogo António Augusto Cortesão, pai de Jaime Cortesão, ao irmão do historiador, Armando Cortesão, a família revela-se como clã extremamente culto em pelo menos três ou quatro gerações. O filho mais velho de Agostinho da Silva e Judite Cortesão é o conhecido professor de Antropologia da UFBA, Pedro Agostinho da Silva.

⁴⁶⁶ A mãe, Carolina Ferreira Cortesão, escreveu dois livros, um de poesia e outro de prosa, e o irmão, António Augusto Cortesão, médico como o pai e militante político, é autor da prosa *As cinco vozes*.

⁴⁶⁷ Fixou-se no Brasil por muitos anos, antes passando por Peru, Chile e Uruguai. Conhecedora de 14 línguas, inclusive árabe e chinês, frequentou seis faculdades (Medicina, Letras, Biblioteconomia, Antropologia, Climatologia e Meteorologia).

pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Representou o Brasil em comissões internacionais, tendo participado de expedições brasileiras à Antártida e elaborado a ONG SOS Mata Amazônica. Presa pela ditadura de Salazar e, anos depois, pela Ditadura Militar no Brasil, é autora de dezessete livros e de diversos roteiros para documentários sobre meio ambiente, sendo considerada a matriarca do ambientalismo brasileiro.

Até a década de 70, Judith foi casada com o intelectual português Agostinho da Silva, com quem teve seis filhos. Filósofo, poeta e ensaísta, ele visitou o Brasil em 1944 e aqui se exilou de 1947 a 1969, em situação semelhante à de Jaime Cortesão. Foi grande colaborador da pesquisa sobre Alexandre de Gusmão⁴⁶⁸ e assessor de Jânio Quadros, participando ativamente da fundação da Universidade Federal de Santa Catarina, da Universidade de Brasília, da Casa Paulo Dias Adorno e da Comunidade Lusófona.

Como se percebe, a educação de Saudade, esta sim, é claramente cosmopolita, tendo ela, adolescente, vivido e estudado em capitais europeias (Paris e Madri, principalmente) e estado permanentemente em ambiente erudito. Isso permite concluir que não é o convívio com Murilo que a intelectualiza, muito pelo contrário.

No intuito de iniciar a crítica recente voltada a Saudade Cortesão e promover visibilidade sobre essa poética pouco conhecida, considerada “escassa⁴⁶⁹ mas alta”⁴⁷⁰ por Merquior, este capítulo se dedica à análise da sua obra de poeta (do ponto de vista temático e estilístico) assim como das figuras que incorpora à bagagem intertextual através da experiência de tradutora. Além disso, estabelece pontos de contato,

⁴⁶⁸ A pesquisa deu origem a uma das mais importantes obras de Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid* (1950).

⁴⁶⁹ O texto de Merquior é de 1978. Anterior às publicações de Saudade nas décadas de 80 e 90 e nos anos 2000, considera apenas *O Dançado Destino*.

⁴⁷⁰ MERQUIOR, 1994, p. 16.

articulando a produção de Maria da Saudade à de Murilo Mendes, estudo pioneiro de certa forma.

Desse modo, após percurso intertextual conduzido por relações de afinidade, iniciado em Ismael Nery e Adalgisa Nery e continuado por Arpad Szenes e Vieira da Silva, nada mais conveniente que finalizar com Saudade, mulher e musa, ocasião para desdobrá-la e trazê-la ao foco.

4.2 A poesia de Maria da Saudade: mitos e variações

*são metamorfoses do signo
se construindo e desconstruindo*
Maria da Saudade Cortesão

Antes de confrontar Maria da Saudade com Murilo Mendes na abordagem de certos mitos, lembremos rapidamente como a reescritura do mito (em especial o grego, mas igualmente o bíblico e o literário) é constante na poética contemporânea, tanto nos textos como nas artes plásticas. Para evitar dispersão, faremos referência apenas à sua presença na obra de Camus (teatro e ensaio), de Memmi (ensaio e romance), de Pasolini (especialmente em *Medeia*) e de Borges (conto “La casa de Asterión”), estes nomes funcionando como exemplos possíveis de contraponto.

O casal conheceu pessoalmente Camus na sua vinda ao Rio e Saudade traduziu uma de suas peças para o português, versão representada em Juiz de Fora; Memmi, mais conhecido como ensaísta, retoma num dos seus romances a figura bíblica da mulher

punida por Deus, presente igualmente numa lírica de Saudade e no ensaio de Agostinho da Silva; e, finalmente, Borges é diversas vezes abordado na obra muriliana. Por outro lado, para restringir o foco e permitir certo aprofundamento na leitura dos textos, vamos nos concentrar em mitos comuns à obra de Saudade e Murilo, essencialmente a temática do Minotauro.

Partamos inicialmente de Saudade, na sua obra de criação, praticamente nunca referida em estudos brasileiros. Como já vimos, ela relaciona sua poética a sua “índole vaga”, o que talvez explique a desconfortável imprecisão dos seis títulos⁴⁷¹ que, se considerados cronologicamente, aparentemente tendem à redução. Entre alusão à fugacidade existencial do nome da obra de estreia, *Dançado Destino*, e os últimos, *No Tempo*, a sugerir dissipação, e *O Desdobrar da Sombra*, há notável sutileza. *Semi-sonetos* e *Quase Canções* tendem a concepção de poética à margem ou incompleta, enquanto *Fragments de um labirinto* e *Notas Mínimas* traduzem o que é embaraçado, extrato e diminuto, como se não lhes fosse viável a unidade⁴⁷².

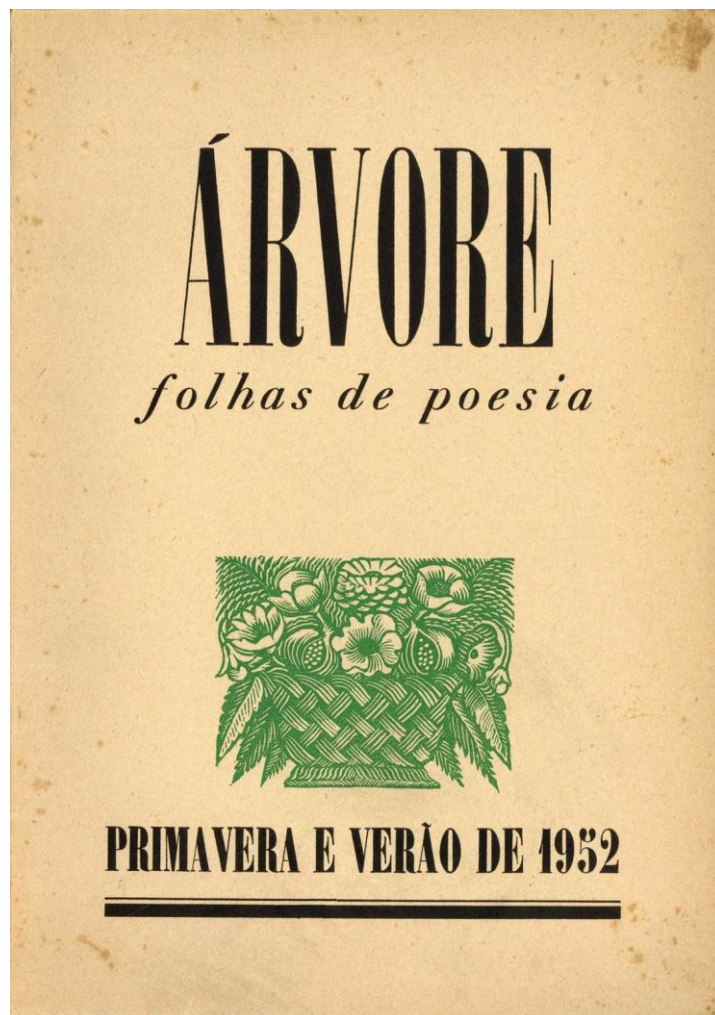
Assumindo voz feminina, o sujeito reveste os versos de incômoda modéstia que, de outro modo, os tonifica, uma vez que, em ironia, contraposição e síntese, constituem resposta estética ao universo patriarcal. É possível que o exemplo mais significativo se encontre na segunda série de *Dançado Destino*, denominada “As lamentações”, que recria figuras femininas a fim de revelar outro ponto de vista a partir de numerosas e problemáticas intertextualidades.

⁴⁷¹ Saudade publicou certamente outros textos ainda dispersos por revistas e jornais portugueses, brasileiros e italianos. É preciso alargar a pesquisa desse ponto de vista.

⁴⁷² Em comparação com os títulos dos livros de Murilo Mendes, há que se reconhecer o contraste propositalmente criado pelas escolhas de Saudade: *Semi-Sonetos* X *Sonetos Brancos*, *Notas Mínimas* X *Poesia Liberdade*, *No Tempo* X *Tempo e Eternidade*.

Primeiro publicadas em 1952, na *Revista Árvore*⁴⁷³, essas poesias, predominantemente compostas em redondilhas com rimas misturadas ou versos brancos, evidenciam três eixos temáticos em releitura: mito bíblico e grego e literatura inglesa⁴⁷⁴. Percorremos inicialmente esses três poemas publicados pela primeira vez em Portugal, não no Brasil, cinco anos após o casamento com Murilo Mendes. O sumário da revista permite perceber que Saudade figura entre nomes reconhecidamente importantes da literatura europeia.

Figura 52: Capa da Revista Árvore (1952)



⁴⁷³ Também conhecida como *Folhas de Papel*, foi publicação independente, contando com a participação de renomados artistas em quatro fascículos. Saudade publica no volume 3.

⁴⁷⁴ Trata-se dos poemas “A mulher de Loth”, “Fedra” e “Ofélia”, posteriormente reunidos na série “Lamentações”, de *O Dançado Destino*. O segundo ainda foi incluído em *Fragmentos de um Labirinto*.

Figura 53: Sumário da Revista *Árvore* (1952)

ROU. 1104P



1

11. DEZ. 2009

ÁRVORE
folhas de poesia

Direcção e Edição
de
António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, Raul de Carvalho

Correspondência para: Apartado 857 — LISBOA
Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita, Lda. — R. Voz do Operário — S. Vicente de Fora — Lisboa
DIRECÇÃO GRÁFICA DE LUÍS MOITA

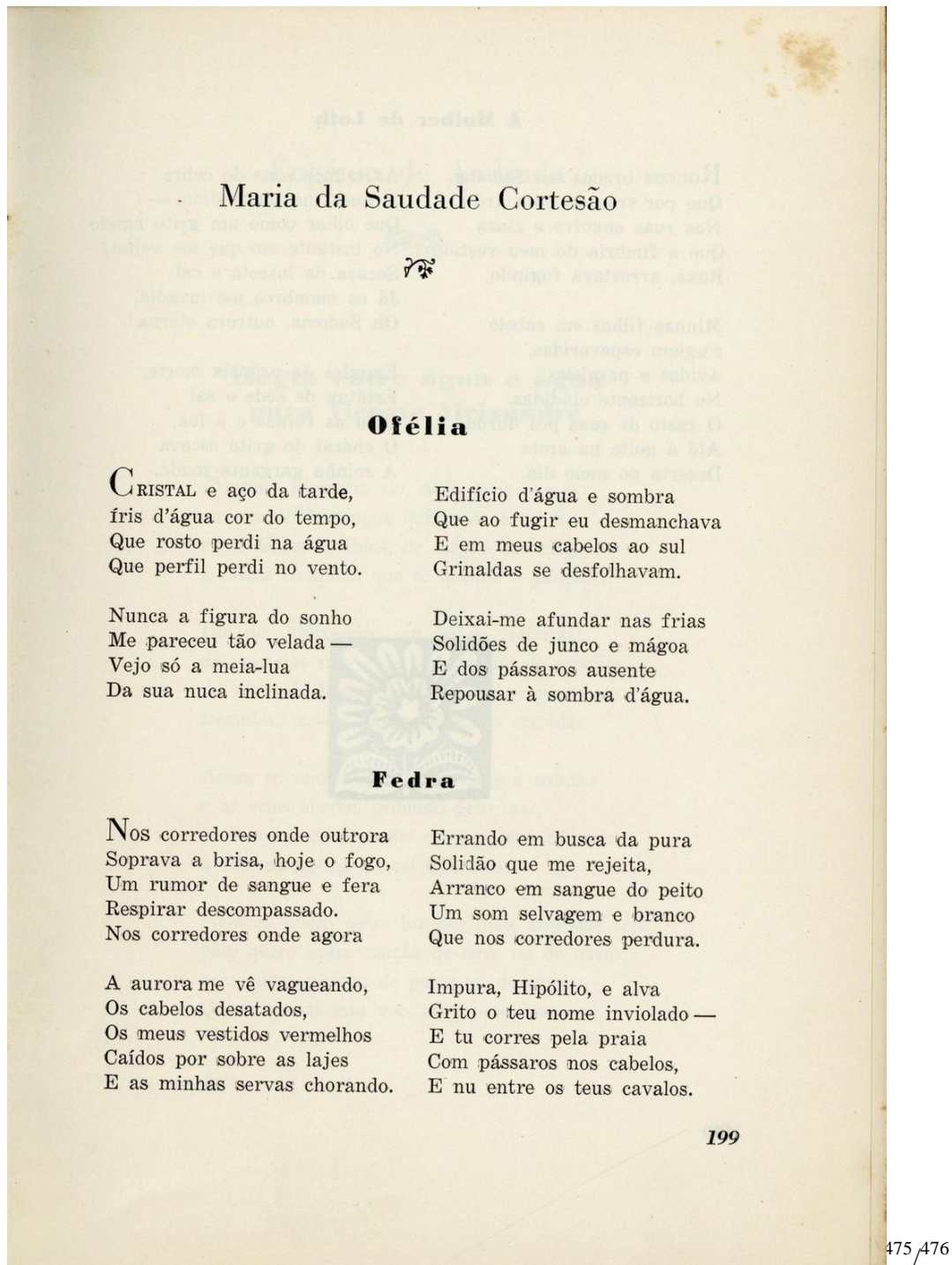



3.º Fascículo -- Primavera e Verão de 1952

Sumário

	Pág.		Pág.
A Poesia será feita por todos..., por Paul Éluard.....	195	<i>A terceira Elegia de Duino</i> , de Rainer Maria Rilke, trad. de Paulo Quintela	222
Poesia, de Cabral do Nascimento.....	198	<i>Ciclo</i> , de Marcel Thiry, trad. e nota de André Crabbé Rocha.....	226
Poemas, de Maria da Saudade Cortesão	199	<i>O sim de Éluard e o não de Michaux</i> , por António Ramos Rosa.....	228
Poema, de Eugénio de Andrade.....	201	Poemas, de Paul Éluard.....	236
Poemas, de Natércia Freire.....	202	Poemas, de Henri Michaux.....	239
Fémio, o aedo, por Mário Sacramento	205	*	
Poemas, de David Mourão-Ferreira.....	208	Poesia, Pintura e Realidade, por Fernando Guimarães.....	244
Poemas, de Maria da Encarnação Baptista	210	*	
Poemas, de Egito Gonçalves.....	212	*	
*		*	
POETAS ESTRANGEIROS:		ALGUNS LIVROS DE POESIA:	
<i>Guirlande terrestre pour un ange de plomb</i> , por René Char.....	214	Crítica de António Ramos Rosa, Armando Ventura Ferreira, Humberto	
<i>El moribundo</i> , de Vicente Aleixandre...	220	<i>Continua na página seguinte</i>	

Figura 54: “Ofélia” e “Fedra”, Revista Árvore (1952)



Maria da Saudade Cortesão



Ofélia

CRISTAL e aço da tarde,
Íris d'água cor do tempo,
Que rosto perdi na água
Que perfil perdi no vento.

Edifício d'água e sombra
Que ao fugir eu desmanchava
E em meus cabelos ao sul
Grinaldas se desfolhavam.

Nunca a figura do sonho
Me pareceu tão velada —
Vejo só a meia-lua
Da sua nuca inclinada.

Deixai-me afundar nas frias
Solidões de junco e mágoa
E dos pássaros ausente
Repousar à sombra d'água.

Fedra

Nos corredores onde outrora
Soprava a brisa, hoje o fogo,
Um rumor de sangue e fera
Respirar descompassado.
Nos corredores onde agora

Errando em busca da pura
Solidão que me rejeita,
Arranco em sangue do peito
Um som selvagem e branco
Que nos corredores perdura.

A aurora me vê vagueando,
Os cabelos desatados,
Os meus vestidos vermelhos
Caídos por sobre as lajes
E as minhas servas chorando.

Impura, Hipólito, e alva
Grito o teu nome inviolado —
E tu corres pela praia
Com pássaros nos cabelos,
E nu entre os teus cavalos.

⁴⁷⁵ Em relação a “Ofélia”, a publicação de 2003 foi revisada e trouxe interessantes mudanças especialmente na disposição de rimas, no ritmo e na sonoridade, mantendo-se a métrica em redondilha maior. 1ª. estrofe: “Que perfil perdi no vento / Que rosto perdi na água, / Transparência perturbada / Íris d'água cor do tempo.”. (2ª. estrofe não foi modificada) 3ª. estrofe: “Edifício d'água e sombra / Que a corrente desmanchava / E em meus cabelos ao sul / As grinaldas desfolhava.”. 4ª. estrofe: “Deixai-me afundar nas frias / Solidões de junco e mágoa, / E de mim própria ausente / Repousar à sombra d'água.”. (CORTESÃO, 2003, p. 17).

Figura 55: “A mulher de Loth”, Revista Árvore (1952)

A Mulher de Loth

Roucos brados em Sodoma
Que por trás de mim ardia,
Nas ruas enxofre e cinza
Que a fimbria do meu vestido
Roxa, arrastava fugindo.

Minhas filhas em cabelo
Fugiam espavoridas,
Ávidas e paralelas
No horizonte cindidas.
O rasto de seus pés durou
Até à noite na areia
Deserta no meio dia.

Altíssimos sons de cobre
A nuca me contundiam —
Que olhar como um grito agudo
No instante em que me voltei!
Secura de insecto e cal
Já os membros me invadia.
Oh Sodoma, outrora eterna!

Expulsa da própria morte,
Estátua de sede e sal
Olho as ruínas e a lua,
O chacal do grito escava
A minha garganta muda.



⁴⁷⁶ Na publicação revisada de 2003, Saudade alterou o título para “Phedra” e uniu estrofes, organizando o texto em duas estrofes de dez versos, alternando redondilha maior e octossílabos. (CORTESÃO, 2003, p. 18).

Norteando-nos pela ordem em que foram apresentados em *Árvore*, consideramos “Ofélia”, que retoma o *Hamlet* e ainda certa iconografia. Desejosa de amor, a personagem corresponde à figura idealizada da mulher rejeitada sem razão pelo amado, órfã e indefesa, deixando a vida na juventude. Seu suicídio nas águas advém do assassinato do pai, Polônio, pelo amado da jovem, Hamlet, cuja loucura encenada também a atormenta. Aliás, entre loucura e razão, a peça é carregada de forte dimensão trágica e envolve quatro orfandades de personagens, que perderam o pai assassinado: a do príncipe Hamlet, morto à traição pelo tio com a cumplicidade da mãe adúltera; a dos irmãos Ofélia e Laerte, filhos de Polônio, morto por engano por Hamlet; e a de Fortimbrás, o jovem herdeiro legítimo do trono da Dinamarca, cujo pai foi assassinado pelo pai de Hamlet. Ou seja, um dos fios de significação da peça explora como cada um deles reage à morte do progenitor.

Consultemos o texto da peça.

O instante da morte da donzela alimenta diversas referências artísticas e é precedido pela da loucura nascida após a notícia do assassinato do pai, Polônio. Pouco depois, a rainha informa a Laertes a morte de Ofélia: “Uma desgraça corre atrás de outra / Com tanta pressa: a tua irmã está morta, / Laertes, afogou-se”.⁴⁷⁷. Entretanto, na fala seguinte, refere-se, de forma onírica, à mesma morte:

“Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
E espelha as flores cor de cinza na água,
Ali, com suas líricas grinaldas
De urtigas, margaridas e rainúnculos,
E as longas flores de purpúrea cor
A que os pastores dão um nome obscuro
E as virgens chamam ‘dedos de defunto’,
Subindo aos galhos para pendurar
Essas coroas vegetais nos ramos,
Pérfido, um galho se partiu de súbito,
Fazendo-a despencar-se e às suas flores
Dentro do riacho. Suas longas vestes
Se abriram, flutuando sobre as águas;

⁴⁷⁷ SHAKESPEARE, 2016, p. 195. Ato 4, cena 7. Tradução de Barbara Heliodora.

Como sereia assim ficou, cantando
Velhas canções, apenas uns segundos,
Inconsciente da própria desventura,
Ou como ser nascido e acostumado
Nesse elemento. Mas durou bem pouco
Até que suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo.⁴⁷⁸

Boa conhecedora da obra do teatrólogo inglês, Saudade substitui com coerência a narração original em terceira pessoa pela subjetividade da lírica. Em redondilha maior, os quartetos até mesmo completam a cena shakespereana: podem ser compreendidos como a canção fúnebre da personagem magoada em entrega às águas.

Ambientando o perecimento em rio de leve correnteza, a poeta traduz a voz da morta a submergir, tornando-a eu lírico do seu poema, em identificação. Assim, vendo-se em espelho, é aos poucos que Ofélia afunda; findo o sonho, finda também a vida. Água e vento representam o tempo a mudar o destino. Este é insustentável, “edifício d’água e sombra”; desfeito, no princípio, por Ofélia, no desmanchar das grinaldas, completa-se no ato final.

Entretanto, a segunda estrofe é chave para leitura, pois nela o sujeito poético, instalado concomitantemente como Ofélia e como observador da cena, cria ambiguidade proposital. Falando de si, na primeira situação, ela justifica de certa forma a morte voluntária, relacionando-a ao sonho desfeito, do qual vê somente a “meia-lua”. Porém, acionando também possibilidade de distanciamento na segunda situação, a voz do texto remete o leitor a alguém posicionado além da personagem, assistindo em sonho ao momento exato da submersão vertical, quando já não é possível vê-la completamente, apenas a “nuca inclinada”.

Em qualquer das duas leituras, a figura do sonho a se confundir com a vida ou o fim do sonho a coincidir com a morte remetem à obra do barroco espanhol *La vida es*

⁴⁷⁸ SHAKESPEARE, 2016, p. 195-196. Ato 4, cena 7. Tradução de Barbara Heliodora.

sueño, de Calderón de la Barca (1635), em que Segismundo, fechado em uma torre pelo pai, rei Basílio, desde a infância, próximo ao estado animal, é embebedado de ópio e levado de volta ao palácio, sob a condição de que, sendo magnânimo, reinaria; porém, se cruel e tirano, seria devolvido à prisão. Ao acordar bem vestido, ouve que a vida anterior não passava de sonho. Porém, após cometer homicídio e outros desatinos, é novamente trancado e, ao acordar novamente, acorrentado no calabouço, lamenta-se por se sentir preso entre sonho e realidade, sem conseguir distingui-los. Embora o personagem reine no final, a dúvida entre realidade e sonho é constantemente referida na peça, confrontando liberdade do indivíduo e força do destino⁴⁷⁹ a arrastar os homens. Assim, Ofélia, sem distinguir realidade e sonho tornado luto, se assemelha a Segismundo, o “sonhador desperto” e parece desistir da existência e acomodar-se em uma saída, ainda que seja “Repousar à sombra d’água”.⁴⁸⁰

Porém, esse rio de “sombra” e “junco”, espécie de túmulo frio e lodoso, mais parece Aqueronte, a travessia dos Mortos apresentada na *Odisseia*, rio de margens embaçadas e de águas quase estagnadas, conhecido como “rio das almas”. Assim, antecipando sua passagem, é ali que se enterra, ausentando-se, na perspectiva do poema, da perturbação de pássaros ou Erínias (justiceiras pertencentes ao grupo das mais antigas divindades do panteão helênico) e, finalmente, encontrando paz.

O poema, contudo, dialoga também com a tradição pictórica que reveste o tema de sublimação e sacrifício, como a tela do pré-rafaelista inglês John Everett Millais.

⁴⁷⁹ Semelhante perspectiva está no poema “Tema de Calderon”, de Murilo Mendes: “Fechado desde a infância numa torre atômica, / Próximo o homem-lobo que me nutre, / Circunscrito pelo braço de Estrela e Rosaura, / Medindo no relógio os passos da injustiça, / Segismundo sou (...)” (MENDES, 1995, p. 596).

⁴⁸⁰ “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño: / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (LA BARCA, *La vida es sueño*, Monólogo de Segismundo, 2º. Ato, Cena 4).

Figura 56: MILLAIS, John Everett, *Ofélia*



MILLAIS, John Everett
Ophelia, 1852
Óleo s/ tela, 76 X 1,12 cm.
Tate Britain Gallery, Londres.

Entre plantas lacustres, romântica e melancólica, a virgem pálida vestida de noiva está em vias de sucumbir. Integrada à natureza que a cerca, é como flor desprendida a flutuar, moderadamente sensual, oscilando entre pureza divina e fascinante. Lábios entreabertos, vestido inflado, cabelos desfolhados e mãos espalmadas em prece, aceitação ou oferta combinam-se a traduzir a ação da água desbotando-lhe a expressão enquanto frieza do corpo alcança a alma. O mesmo instante captado pelo pintor é recriado por Saudade, que o intensifica na profundidade e na ambiguidade do discurso.

Já em “Fedra”, o tema aciona intertextualidade com três relevantes tragédias: *Hipólito* (Eurípedes, 428 a. C.), *Fedra* (Sêneca, escrita sob o reinado de Nero) e, sobretudo, *Fedra* (Racine, 1677). Considerando que Saudade estudou em Paris, certamente sua interlocução é com a versão francesa possivelmente assistida na

Comédie-Française. As duas primeiras contêm semelhanças entre si, mas a última marca retorno de Racine ao jansenismo⁴⁸¹, apresentando, por isso, pontuais inserções cristãs ao enredo. O próprio autor, no prefácio da primeira edição, explica as diferenças criadas, justificando-as e reafirmando intenção consciente de recontextualizar e ressignificar o mito.

Reconhecendo influência exercida por Eurípedes e qualidades presentes na tragédia progressiva, como bem sucedida construção aristotélica de compaixão e terror, Racine, no prefácio (anexado à tese⁴⁸²), julgando-se forte concorrente da tragédia grega⁴⁸³ (“la meilleure de mes tragédies”) apresenta sua Fedra: “En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.”. Implicações advindas dessa consideração acionam mudanças várias no enredo, a começar pelo esforço da protagonista para superar paixão ilegítima. Mas, acometida pelo *Fatum*, ou predestinação, não escapa da agitação do espírito, recebendo, como consequência, ira divina. Trata-se de Fedra jansenista, a quem faltou a Graça, tema que insere o autor na acalorada discussão da França seiscentista, a fim de reconciliar o teatro com uma vertente mais austera da doutrina cristã:

“Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.”⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ “Racine, grego jansenista.” (MENDES, 1995, p. 1047).

⁴⁸² Cf Anexos.

⁴⁸³ “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus élatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre.”. (Cf Prefácio anexado)

⁴⁸⁴ Cf Prefácio anexo.

Como justifica Racine, a estratégia consiste em punir até mesmo as menores faltas de tal modo que pensamento pecaminoso gere tanto horror como se fosse verdadeiro pecado. Considerando que paixão e ódio são capazes de provocar tamanha desordem, instaura-se problema de natureza religiosa. Ao abordá-lo com ênfase no castigo catártico, evidencia-se intuito de instruir mais que divertir⁴⁸⁵.

Outras alterações envolvem os demais personagens. Mantendo nobreza e virtude de Fedra e coerência com a narração de Plutarco acerca de Teseu, Racine explica como contextualiza a declaração de amor da madrasta ao enteado, tornando-a possível devido à suposta morte de Teseu. Ademais, preserva Fedra ao modificar a cena criada por Eurípedes (retomada por Sêneca) em que, indevidamente, acusa Hipólito de violação. A acusação, com conteúdo alterado, é deslocada para a serva, que imputa ao jovem apenas a intenção do ato, não o ato em si. Isso, segundo o dramaturgo, também poupa Teseu e o mantém agradável ao público.

Quanto a Hipólito, desejoso de corrigir o que considera problema de verossimilhança, Racine dá-lhe alguma fraqueza. Segundo o autor, sua morte gerava indignação, não pena, devido a perfeição e magnanimidade que representava:

“J’ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d’âme avec laquelle il épargne l’honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l’accuser. J’appelle faiblesse la passion qu’il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la soeur des ennemis mortels de son père.”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ “Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l’ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu’à les divertir, et s’ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.”. (Cf. Prefácio anexo)

⁴⁸⁶ Cf. Prefácio anexo.

Apaixonado por Arícia, outra personagem intertextual (Racine explica ter buscado em Virgílio), Hipólito também é culpado, pois ama filha e irmã de inimigos de Teseu, dado relevante se se considerar o desfecho punitivo: morte do jovem nas mãos de Netuno, de Arícia junto ao amado, e da protagonista, suicidando-se envenenada por não suportar o destino cruel, a cólera dos deuses e a paixão por que tem horror.

Ao retomar a personagem do mito grego segundo a ótica do teatro raciniano, Saudade faz Fedra dizer “eu”, ou seja, dá-lhe voz na lírica, construindo-a dominada por instintos que sufocam a razão⁴⁸⁷, tendo horror não só a seu sentimento, mas também a si própria, perdida entre livre-arbítrio e queda. Assim, ambientando-a em “corredores”, insere-a em espécie de labirinto no qual suave brisa dá lugar a desejo, sugerido pelo signo “fogo”. Tal situação aciona o parentesco com Minotauro, seu meio-irmão por parte de mãe, tornando-a “sangue e fera”, meio mulher e meio monstro, aprisionada em desgraça por sentimento absolutamente proibido e perturbador.

Em consonância, a repetição do sintagma “Nos corredores”, com sensíveis modificações temporais, reforça circularidade sugerida pelo labirinto. Solitária, sem a Graça divina, em perfeita coerência com o jansenismo raciniano e a punição severa, ela está exposta em toda sua culpa: cabelos desfeitos e nudez revelam o desejo também presente no vestido vermelho posto ao lado. O pranto das servas completa o quadro da desventura: Fedra apaixonada por Hipólito. Seu grito ecoa sem resposta.

Casto e votado à castidade, Hipólito despreza o obscuro desejo da madrasta e até mesmo seu despir simbólico. Mas o infortúnio de Fedra desvirtua a todos. Até mesmo o jovem, votado à honra, sente-se desonrado e sobre ele recai tormento. “Impura” e ao mesmo tempo “alva”, a contradição de Fedra se projeta para o próprio enteado atormentado como condenado. A imagem criada por Saudade calca-se na etimologia do

⁴⁸⁷ De acordo com uma tradição, Afrodite, vingando-se de Hipólito que a despreza, suscita a paixão de Fedra pelo enteado (GRUIMAL, 1992, p. 232).

nome. A figura equestre e *hippos*, ou domador de cavalos, dá lugar à perturbação insuportável⁴⁸⁸, ao descontrolo, uma vez que pássaros de seus cabelos se associam às Erínias, responsáveis por vingar crimes, especialmente os cometidos contra a família⁴⁸⁹. Nus, ambos são personagens perdidos a percorrer espaços opostos: ela é ctônica, posta em labirintos subterrâneos; ele é uraniano, em ambiente marítimo e solar.

Com este poema, Saudade dialoga com a tradição dramática, abordando-a em peças curtas e líricas em expediente que lhe é comum, a saber, pronunciar-se como sujeito poético metamorfoseado em determinada figura feminina proscrita. A partir daí, insere elementos novos, coerentes e significativos, capazes de traduzir com grande carga emocional a condição degenerada (em dogma, moral ou disciplina), da personagem escolhida.

Abrindo espécie de parênteses na sequência de poemas publicados em *Árvore*, incluímos na leitura “Ariadna”⁴⁹⁰, último poema da série “As lamentações”, que integra posteriormente *Dançado Destino*, formando o conjunto de quatro poemas de voz feminina.

Ariadna⁴⁹¹

Adversa aos pássaros
E à luz do dia,
Galgando oblíqua inclinados plainos,
Às ciladas cruéis do meio-dia⁴⁹²
De perfil fugindo.
Ai de mim! Longe é o mar
E seus pórticos graves.

⁴⁸⁸ Com uma das Erínias, Bóreas, deus do vento do Norte, gerou cavalos velozes.

⁴⁸⁹ De acordo com a versão mais aceita, Hipólito morre arrastado pelos próprios cavalos (GRIMAL, 1992, p. 168).

⁴⁹⁰ O tema se inscreve em tradição artística: L’Arianna de Monteverdi (1608), L’Arianna de Haendel (1734), Cantata de Haydn (1789), sem falar em Darius Milhaud (1928) e de numerosa iconografia em pintura e em escultura (Ariadne dos Museus do Vaticano).

⁴⁹¹ Publicado posteriormente em *Colóquio/ Letras* (Lisboa, setembro de 1976 e maio de 1982) e em *Portoghese di oggi* (Milão, 1980), sob o título “Ariadna em Naxos”.

⁴⁹² Em 1955 eram quatro versos: “Galgando oblíqua / Inclinados planos / Às ciladas cruéis / Do meio-dia”.

Lacerada vagueio
Pela aresta das fragas,
A cal e o acanto
Gretam meus pés
Outrora amados.

Oh perdidas colunas
Que o mundo limitavam
Circular, perdido
Centro do meu ser
Enraizado no engano.
Eu que detinha o fio
E o segredo. Oh iludida.⁴⁹³

Adversa aos pássaros,
Nos impiedosos plainos
Buscando a boca da sombra
E a ternura,
Infel aos presságios,
A mim mesma funesta,
De perfil fugindo.⁴⁹⁴

Junto com “Phedra”, “Ariadna” forma tragédia da família injustamente perseguida pelo desejo. Reatualizada, a irmã de Fedra e também filha de Minos e Parsífae, se encontra em momento crucial, passado o episódio do labirinto, já abandonada por Teseu na ilha de Naxos. Na narrativa mitológica, ela tem final feliz, sendo, inclusive, amada por um deus (Dioniso). No poema, contudo, os eventos são situados em quadro atemporal, atingindo a psique do ser e ampliando a significação de tal modo a se referir, inclusive, a sujeito feminino qualquer, que tem na desilusão afinidade com a personagem mítica.

Talvez por essa razão a simbologia dos “pássaros” é novamente acionada em referência às Erínias. Sua punição, contudo, reveste-se de maior severidade. Como Sísifo a subir “inclinados plainos”, ela foge do sol, metáfora de Zeus, de quem teme castigo. Os pés gretados por cal e acanto sugerem a punição que interpretamos como consequência por guiar Teseu à morte do Minotauro, seu meio-irmão por parte de mãe.

⁴⁹³ Na publicação original, o verso terminava com ponto de exclamação.

⁴⁹⁴ CORTESÃO, 2003, p. 18.

Pedra e cal revestem moradias da região dos Bálcãs; e acanto são plantas selvagens que nascem e crescem em áreas não cultivadas, sendo principalmente encontradas nessa região. Entretanto, seu nome vem da mitologia: a ninfa Acanthus rejeitou o amor de Apolo e, por isso, foi por ele transformada em planta espinhosa, condenada a viver na sombra, simbologia que reforça o sofrimento da personagem “buscando a boca da sombra”⁴⁹⁵, ou seja, o ser criado sucumbe na imensa luz do meio dia.

A paixão é a causa da errância, longe de uma Creta recriada, porém em perfeita concordância com a geografia real. Em “perdidas colunas / Que o mundo limitavam” é possível identificar o próprio Mar Mediterrâneo, universo fechado e por isso mesmo concentrador, cuja abertura única para o oceano se dá através do Estreito de Gibraltar, também conhecido como “colunas de Hércules”.

Desse modo, Ariadna encontra-se em maldição. Aquela que outrora detinha o fio, vaga desorientada no próprio labirinto enganoso, dilacerando-se e fugindo de si mesma, “enraizada no engano”. Recurso estilístico reforça a ideia de movimento rotatório, a repetir versos como refrão (“Adversa aos pássaros” e “De perfil fugindo”) e o lamento da voz poética (“Ai de mim” e “Oh iludida”) em estrutura cíclica.

Nascida em Creta, no meio do Mediterrâneo, Ariadna é outra heroína noturna “funesta”⁴⁹⁶, amaldiçoada, decaída por paixão e inserida em universo simbólico do tempo circular. Assim como a Fedra de Saudade, ela também perdeu a Graça e é recriação que faz uso contemporâneo do mito em tempo a-histórico, desorientando-se ao privar-se do universo sagrado que o identificava.

⁴⁹⁵ “Ce que dit la bouche d'ombre” (HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Librairie Hachette, 1856).

⁴⁹⁶ Do lat. *funestus* (“funerário”, “fúnebre”, “infeliz”, “em luto”, “sinistro”).

Semelhante estratégia pode ser reconhecida em outros textos, literários ou não⁴⁹⁷, em pintura, música e dramaturgia⁴⁹⁸, como na *Medeia*⁴⁹⁹, de Pier Paolo Pasolini⁵⁰⁰, cujo prólogo, desconcertante para muitos, é releitura carnavalizada⁵⁰¹ da tragédia grega de Eurípedes, com rebaixamento e reentronização da família real. Ao reatualizar o mito, ambientando-o na Capadócia, o diretor italiano retrata o mundo arcaico, unificado no sagrado e nos rituais, referido pelo Centauro em três momentos da vida de Jasão: infância, adolescência e fase adulta⁵⁰². Tal contexto é rompido e projetado para maldição conforme se desenvolve a trama, culminando com o segundo aparecimento de dois Centauros, o jovem e o velho, que sintetizam arcaico e moderno, emoção e razão, ou seja, dilemas latentes no ser humano⁵⁰³.

Medeia habita o primeiro universo, no qual sacrifício permite renascimento periódico da vida através da força vital dos rituais. Sacerdotisa, personifica forças da

⁴⁹⁷ Freud calçou estudos de Psicanálise em obras gregas clássicas, como Édipo e Electra, bem como na Bíblia (Moisés).

⁴⁹⁸ “Se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmistificadas, sobreviveram na cultura europeia, foi justamente por terem sido expressas através de obras-primas literárias e artísticas.” (ELIADE, 1972, p. 139). Outro contato de Saudade com a ressignificação do mito na literatura contemporânea se faz através de Camus, de quem traduz *Calígula*, como já vimos.

⁴⁹⁹ Medeia é filha de Circe, ou seja, sobrinha de Pasífae e prima de Ariadna e Fedra.

⁵⁰⁰ Apesar de Murilo Mendes se declarar cinéfilo e haver coincidências notáveis entre a produção de ambos (afinidade temática e proximidade geográfica), Pasolini não é mencionado nem na prosa poética dedicada a personalidades nem referido em nenhum dos seus poemas. Em entrevista por ocasião do centenário do poeta, assim Saudade justifica a ausência que permanece enigmática: “Murilo encontrou-se com Pasolini só ocasionalmente, pois tinham temperamentos opostos, podendo ele às vezes mostrar-se sobranceiro e arredo.” (MENDES, 2001, p. 150), o que contradiz praticamente todas as entrevistas sobre o autor italiano (Dacia Maraini, Oriana Fallaci etc.).

⁵⁰¹ Por carnavalização, consideramos o conceito de Bakhtin: “... revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc...”. (BAKHTIN, 1981, p. 105). Ainda: “... desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais.” (BAKHTIN, 1999, p. 77).

⁵⁰² “Tudo é santo. Não há nada de natural na natureza, meu rapaz. Guarde isto na memória: quando a natureza parecer natural a você, tudo terá acabado, e começará uma outra coisa.” (PASOLINI, 2002).

⁵⁰³ “Não, você conheceu dois [centauros]: um sagrado, quando você era criança, e um profano, quando você se tornou adulto. Mas tudo que é sagrado se conserva à sua nova forma profana. E aqui estamos nós, um ao lado do outro.” (PASOLINI, 2002).

natureza num universo redondo e coerente. Por outro lado, Jasão metaforiza pensamento moderno e irônico, racionalidade que rompe o tempo circular, impondo-lhe nova dinâmica. Ao partir em busca do velocino de ouro, cumpre seu destino que é recuperar o trono usurpado pelo tio, mas, acima de tudo, deseja movimento e rompimento, novidade e aventura. Medeia, que por ele se apaixona, acompanha-o, privando-se do mundo pré-moderno em espécie de conversão às avessas. Semelhante à Ariadna de Saudade⁵⁰⁴, a descontinuidade ocasiona perdição e desgraça, concretizadas na infidelidade de Jasão/Teseu e na trágica catarse final de Medeia. Sendo assim, tanto Fedra quanto Ariadna e Medeia são desastres espirituais com correspondências. A primeira, porque perdeu a Graça; e as duas últimas, porque deixaram seu universo simbólico em que a vida tinha sentido.

Completando os três eixos identificados, o poema “A mulher de Loth” introduz tema judaico-cristão do personagem Ló, sobrinho do patriarca Abraão, narrado no livro de *Gênesis*:

“Ao anoitecer, quando os dois Anjos chegaram a Sodoma, Ló estava sentado à porta da cidade. Logo que os viu, Ló se levantou ao seu encontro e prostrou-se com a face por terra. E disse: ‘Eu voz peço, meus senhores! Descei à casa de vosso servo para aí passardes a noite e lavar-vos os pés; de manhã retomareis vosso caminho.’ Mas eles responderam: ‘Não, nós passaremos a noite na praça.’ Tanto os instou que foram para sua casa e entraram. Preparou-lhes uma refeição, fez coser pães ázimos, e eles comeram.

Eles não tinham ainda deitado quando a casa foi cercada pelos homens da cidade, os homens de Sodoma, desde os jovens até os velhos, todo o povo sem exceção. Chamaram Ló e lhe disseram: ‘Onde estão os homens que vieram para tua casa esta noite? Traze-os para que deles abusemos.’

Ló saiu à porta e, fechando-a atrás de si, disse-lhes: ‘Suplico-vos, meus irmãos, não façais o mal! Ouvi: tenho duas filhas que ainda são virgens; eu vo-las trarei: fazei-lhes o que bem vos parecer, mas a estes homens nada façais, porque entraram sob a sombra de meu teto.’ Mas eles responderam: ‘Retira-te daí! Um que veio como estrangeiro agora quer ser juiz! Pois bem, nós te faremos mais mal que a eles!’ Arremessaram-se contra ele, Ló, e chegaram para arrombar a porta. Os homens, porém, estendendo o braço, fizeram Ló entrar para junto deles,

⁵⁰⁴ Para Saudade, Pasolini foi “poeta e realizador de filmes notáveis e polêmicos.” (MENDES, 2001, p. 150).

na casa, e fecharam a porta. Quanto aos homens que estavam na entrada da casa, eles os feriram de cegueira, do menor até o maior, de modo que não conseguiam encontrar a entrada.

Os homens disseram a Ló: ‘Ainda tem alguém aqui? Teus filhos, tuas filhas, todos os teus que estão nesta cidade, faze-os sair deste lugar. Porque vamos destruir este lugar, pois é grande o grito que se ergueu contra eles diante de Iahweh, e Iahweh nos enviou para exterminá-los.’ (...)

Raiando a aurora, os Anjos insistiram com Ló, dizendo: ‘Levanta-te! Toma tua mulher e tuas duas filhas que aqui se encontram, para que não pereças o castigo da cidade.’ E como ele hesitasse, os homens o tomaram pela mão, bem como sua mulher e suas duas filhas, pela piedade que Iahweh tinha dele. Eles o fizeram sair e o deixaram fora da cidade.

Enquanto o levavam para fora, ele disse: ‘Salva-te pela tua vida! Não olhes para trás de ti nem te detenhas em nenhum lugar da Planície; foge para a montanha, para não pereceres!’ (...)

Quando o sol se erguia sobre a terra e Ló entrou em Segor, Iahweh fez chover, sobre Sodoma e Gomorra, enxofre e fogo vindos de Iahweh, e destruiu essas cidades e toda a Planície, como todos os habitantes da cidade e a vegetação do solo. Ora, a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal.”⁵⁰⁵

Essa narrativa é uma das primeiras da tradição judaico-cristã que apresenta paradigma de fé como rompimento. “Olhar para trás”, do ponto de vista hermenêutico ⁵⁰⁶, instaura desobediência e apego àquilo que deve ser abandonado em troca da salvação eterna. Sendo anterior ao Decálogo de Moisés, o problema de Sodoma e Gomorra não se estabelece em mandamentos, mas em questões morais e éticas, como soberba⁵⁰⁷ e rompimento com hospitalidade, cara aos judeus⁵⁰⁸. Enquanto Jó acolhe os anjos forasteiros e lhes oferece alimento, os moradores da cidade expressam repúdio e intentam subjugar-los. Encontrando, porém, a resistência de Ló, relembram sua condição também de estrangeiro, o que o faz alvo da agressão, que teria ocorrido, não fosse a intervenção sobrenatural dos anjos. Nesse sentido, os habitantes das cidades, avessos a

⁵⁰⁵ Gênesis 19, v. 1, 12-13, 15-17, 23-26.

⁵⁰⁶ Não ignoramos que é presente em muitas outras culturas, como em Orfeu na mitologia greco-romana. Nossa leitura terá o recorte da hermenêutica, atendo-se ao ponto de vista judaico-cristão.

⁵⁰⁷ Cf. Ez 16, 56.

⁵⁰⁸ Ex. 22, 21.

tudo que lhes é desconhecido ou incomum, resistentes a orientações e alheios ao divino, figuram como o próprio mundo, insistentemente em recusa da Graça e afeito a seu modo de vida.

Não por acaso, o episódio é retomado algumas vezes no Novo Testamento, inclusive no anúncio do Juízo Final, por exemplo quando Cristo afirma a extemporaneidade do “grande dia” e recomenda desapego da vida terrena: “Será desse modo o Dia em que o Filho do Homem for revelado. Naquele dia, quem estiver no terraço e tiver utensílios em casa, não desça para pegá-los; igualmente quem estiver no campo, não volte atrás. Lembrai-vos da mulher de Ló.”⁵⁰⁹ A mulher de Ló, neste discurso, ilustra não curiosidade, mas intenções divididas e apego a ninharias.

Assim, nesse ponto de vista, Ló acolhe o estrangeiro, é obediente e desprendido, sendo agraciado com a salvação⁵¹⁰. Por outro lado, sua mulher, embora também fosse estrangeira ali, não se mostra capaz de romper plenamente com lugar, bens materiais e vida pregressa.

Recriando o texto bíblico, Agostinho da Silva, cunhado de Saudade, escreveu *Parábola da mulher de Loth*, ainda em 1944, ensaio filosófico que se calca na defesa da rebeldia metafísica de tipo camusiano. Em linhas gerais, investiga atitude da personagem feminina, que ganha protagonismo ao decidir voltar para ficar em Sodoma conscientemente. Dividindo o texto em três partes e organizando-o em discursos, o autor revisita o anúncio do anjo, amplia discurso de Ló aos filhos e insere a fala da mulher, ápice do ensaio. Citamos em anexo o texto integral, publicado pela primeira vez em 1944, numa pequena editora portuguesa.

⁵⁰⁹ Lc 17, 30-32.

⁵¹⁰ “Quem procurar ganhar sua vida, vai perdê-la, e quem a perder vai conservá-la.” (Lc 17, 33).

No primeiro momento, a fala do anjo exalta virtudes de Ló. Entretanto, sutil ironia inverte relações propostas entre Senhor e servo, instaurando crítica à religiosidade legalista, que não se compadece do próximo nem se inquieta com execução coletiva em vistas da garantia da salvação individual. Nesse aspecto, Ló é revisto, passando a representar legalismo, obediência servil, submissão passiva e alienação aviltante, sendo até mesmo capaz de concordar com guerras santas e não questionar despotismos. Aos poucos o leitor é levado a perceber que a figura divina a quem se referem os personagens nada mais é que símbolo do que tiraniza e oprime liberdades individuais, gerando culpabilidade e autopunição; nesse sentido, o personagem é a conivência que se beneficia disso. Assim, o que antes parecia ser loucura dos homens se inverte, tornando-se loucura de um apenas, Ló.

No segundo momento, o discurso de Ló aos filhos denuncia sua covardia, pois um simples aviso poderia salvar a cidade, mas ocasionaria alguma inversão, passando ele a ser traidor de preceitos divinos. Nessa parte, a força da personagem feminina aos poucos de revela: ele pressupõe insubmissão da esposa devido ao fato de ter livre o pensar, tido como superior à sua mansidão.

Por fim, na última parte, é a mulher quem toma a palavra, o que representa, segundo a retórica clássica, tomar o poder. Sua fala revela fraternidade, solidariedade e altruísmo. Ela desmascara a angústia existencial do marido - traidor de si mesmo em falsa felicidade - e instaura um mote: "... a liberdade só existe quando todos os nossos atos concordam com todo o nosso pensamento"⁵¹¹. A estátua de sal se torna, nesse viés, sacrifício e comunhão humana contra servidão da qual Ló, diferente dela, não consegue se libertar. O ato de se voltar é seu último gesto revolucionário; consciente e subversiva, ela se solidariza com os homens e caminha para um humanismo laico que pode ser

⁵¹¹ SILVA, 1944, p. 174.

articulado com uma das frases finais do romance *A Peste* (1947), de Camus: “...há nos homens mais coisas a admirar que coisas a desprezar.”⁵¹². Assim, desafiando a punição, faz-se mártir:

Eis o que será o teu destino. Porque o meu será o outro. Duvidava às vezes de ter feito tudo o que devia fazer pela liberdade; sei que muito me deixei arrastar pelo que nos prende ao tempo, (...) ainda bem que hoje posso adquirir a certeza de que não foi inútil a minha passagem pelo mundo; não estarei ao lado deles, não me queimará o mesmo fogo (...) Vou unir-me a todos os que já se bateram por ele [Deus]; tantos, tão grandes e tão belos! Como poderia hesitar? Chegou o momento, Loth. Não, nem mais uma palavra. Continua. Eu volto.⁵¹³

Identificada com o lugar e sem o desprendimento aparente de Ló para seguir adiante (na verdade, obediência servil), lamenta o fim da cidade e deseja ao menos ser testemunha fiel. Não é mera rebelião feminina, é revolta metafísica. Do ponto de vista antropológico, está inserida no imaginário dramático de Gilbert Durand, exemplificando a “dupla negação”⁵¹⁴, simplesmente porque vence por sua derrota, ou seja, em atitude antissacrificial, se sacrifica; volta porque é vergonhoso se salvar sozinha⁵¹⁵ e, no amor e na fraternidade, é superior a Ló que, nesta outra ótica, não é fraterno. Ela é também superior a seu destino, seu rochedo. Continua, de certa forma, a tradição de Camus: *Le Mythe de Sisyphe* (1942) e *l’Homme révolté* (1951)⁵¹⁶, representando humanismo laico,

⁵¹² CAMUS, 1972, p. 173. Podemos ainda citar a frase de Rambert: “(...) mas pode haver vergonha em ser feliz sozinho.” (Idem, p. 117, Trad. Valerie Rumjanek).

⁵¹³ SILVA, 1944, p. 174-175.

⁵¹⁴ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Bordas, 1960.

⁵¹⁵ Anos antes de Camus, anuncia a postura do personagem jornalista Rambert em *La Peste*: “Dr. Rieux decidiu redigir esta narrativa que aqui termina, para não ser daqueles que se calam, para depor a favor destes pestiferados, para deixar ao menos uma recordação da injustiça e da violência que lhes tinham sido feitas e para dizer simplesmente o que se aprende no meio dos flagelos: que há nos homens mais coisas a admirar do que a desprezar.” (CAMUS, 1972, p. 173, Trad. Valerie Rumjanek).

⁵¹⁶ A estátua de sal é tema importante do ponto de vista da “descolonização”, o que permitiria, ainda, comparação com *La statue de sel*, d’Albert Memmi, 1953. O ensaísta tunisino Memmi, conhecido por seus textos sobre colonizado e colonizador, tem um romance intitulado *La statue de sel* (1953). A

ou seja, irmandade não porque todos são filhos de Deus, mas porque são igualmente humanos. Assim, do mesmo modo que “É preciso imaginar Sísifo feliz”⁵¹⁷, é preciso, em Agostinho da Silva, que os homens sejam livres e solidários, apesar da punição dos deuses.

Saudade dialoga com o ensaio de Agostinho da Silva, retomando-o e transformando-o no poema “A mulher de Loth”. Os versos se instauram na hecatombe, a partir do olhar da poeta como se fosse a própria mulher de Ló. Em fuga pelo deserto está em atitude de penitência, com vestimentas roxas, em busca da verdade. Desse modo escuta gritos vindos da urbe em chamas e reveste-se da mesma dor que a atinge, arrastando-a consigo. O meio dia é para ele hora maldita, visto que, como as outras mulheres de Saudade, esta também é noturna. Assim, debaixo do sol a pino, sente a instauração do caos pessoal, momento da metamorfose e do castigo, provocados por sua consciente desobediência.

Sob o olhar da poeta e em consonância com Agostinho da Silva, é desejo de liberdade que a faz voltar e, como punição à autonomia, tem membros invadidos pelo sal. A partir daí, novo desfecho se instala: não é de algum tipo de morte que trata o poema, é de tipo diferente de vida eterna, latente na mudez aparente da estátua em que se tornou. “Expulsa da própria morte”, sua situação tem maior carga dramática que a do texto bíblico e, tomada como escolha alternativa, afina-se bem com *A Parábola*.

metáfora da mulher de Ló transformada em estátua de sal explica a complexidade da sua identidade cultural. A apresentação de Camus sobre a obra merece ser citada: “Voici un écrivain français de Tunisie qui n'est ni français ni tunisien... Il est juif et sujet tunisien... // Cependant il n'est pas réellement tunisien, le premier pogrom où les Arabes massacrent les juifs le lui démontrent. Sa culture est française... Cependant, la France de Vichy le livre aux Allemands, et la France libre, le jour où il veut se battre pour elle, lui demande de changer la consonance judaïque de son nom. // Il ne lui resterait plus que d'être vraiment juif si, pour l'être, il ne fallait partager une foi qu'il n'a pas et des traditions qui lui paraissent ridicules. // Que sera-t-il donc pour finir? On serait tenté de dire un écrivain.” (Albert Camus).

⁵¹⁷ CAMUS, 2004, p. 88.

De modo geral, é possível encontrar coincidências que aproximam as quatro mulheres escolhidas por Saudade para compor a seção “As Lamentações”. O título remete o leitor ao livro de Jeremias do AT. *As Lamentações de Jeremias*” pertencem ao gênero literário dos cantos fúnebres e apresentam elegias pessoais e expressão de sentimento coletivo pela destruição de Jerusalém por Nabucodonosor (586 a.C.). Do ponto de vista do profeta, a queda da cidade é expressão de juízo divino. Assim, destituída de bênção e indulto, Sião é aniquilada, restando ao profeta lamentar o fim e clamar pela piedade que vem da Graça, capaz de restaurá-la.

Ao se apropriar do texto bíblico, Saudade transforma radicalmente o título, dando-lhe novas significações. Não é lamento pelo fim de Jerusalém, mas expressão de quatro mulheres marginais. Todavia, a significação torna-se mais abrangente quando se percebe que são malditas no ponto de vista bíblico, como é o caso da insubordinada mulher de Ló e da suicida Ofélia; e no viés mitológico, Fedra e Ariadna estão desvirtuadas por paixão insana.

Nesse aspecto, Ofélia e a mulher de Ló são afligidas, respectivamente, por rejeição/amor ao assassino do pai e espontaneidade interior. Ainda nessa abordagem, Fedra e Ariadna, inscritas na narrativa mitológica, são arrastadas por deleite terrestre e, por assim dizer, culpadas. Dessarte, o final feliz de Ariadna não interessa à poeta, e as irmãs parecem igualmente carregar marca de aberração que as torna, no ponto de vista simbólico, “degredadas filhas” de Pasífae, a rainha que copulou com um touro. Seu depauperamento arrasta todos à perdição de modo predestinado. Se Minotauro, o ser híbrido nascido deste encontro, tem face monstruosa visível, as princesas de Creta, suas meio-irmãs, ocultam a mesma monstruosidade que as faz banidas para labirintos outros. A família é, nesta orientação, desastre espiritual cuja desordem se evidencia na ação de Teseu, assassino do Minotauro e amado pelas duas irmãs.

O exercício de reescritura de Saudade, então jovem intelectual, casada há poucos anos, apoia-se em profunda reflexão, permeada de abertura à polifonia textual. Os poemas analisados evidenciam não só vasta leitura, mas também capacidade de articulação de discursos vários, voltados a concepção própria e autêntica de amplo legado cultural. Incluindo Racine e Shakespeare e não ignorando as tradições judaico-cristã e greco-romana, ela seleciona mulheres, em teoria incorretas, e assume as personas poéticas dessas figuras, tornando-as heroínas noturnas em surpreendentes identificações que não deixam dúvidas sobre a originalidade concisa de sua poética.

4.4 Maria da Saudade em diálogo

*Esparsa (alto mistério) eis que a poesia
Reconquista, na luz, sua unidade.
Ela mora, perfeita alegoria,
Em Murilo e Maria da Saudade
Manuel Bandeira, dedicatória ao casal.*

*la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.
Frederico García Lorca⁵¹⁸*

Fragmentos de um Labirinto, que integra *Pássaro do Tempo*, não tem data exata, justamente porque não foi escrito em um único momento. Trata-se de compilação de textos afins, todos envolvendo a família de Minos, tema a que Saudade se dedica ao longo de muitos anos⁵¹⁹. Reunidos, os poemas contam uma história tão bem orquestrada que foi possível concebê-los sob estrutura dramática com inclusão de elenco de

⁵¹⁸ “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, 1935.

⁵¹⁹ Em nota, a poeta afirma: “Os poemas que compõem *Fragmentos de um Labirinto* foram escritos ao longo do tempo, de forma realmente fragmentada e sem plano algum.”. (CORTESÃO, 2003, p. 115)

personagens. Contudo, inserem-se ainda em outros dois gêneros, pois são líricas postas em sequência que por si só narram, intercaladas por relatos ou apontamentos de um cronista atuando como narrador-testemunha, bem como reflexões da aia da casa de Minos e Pasífae, personagem feminina que criou Ariadna e Fedra.

Agregando ao título noção de recorte ou fração do mito e tomando “labirinto” como metonímia do Minotauro e dos personagens diretamente relacionados a ele, Saudade parte da versão que mais lhe agrada⁵²⁰. No prefácio, traz instigante questionamento: “Tudo já foi dito?”, propondo-se à revisão ao sugerir que, mesmo esgotado o mito, faltou “tocar no âmago de tudo”, ou seja, legitimou-se o inconcluso, deixando ao largo justamente “a negra irradiação da ascendência divina, o sangue recente dos deuses primordiais”⁵²¹. Assim, em Saudade, estirpe solar constantemente se contrapõe a destino ctônico da família que, por vingança dos deuses, cai. Além disso, há certa concepção negativa dos deuses, que enganam os homens (sempre expostos a armadilhas) ou punem inocentes.

Desse ponto de vista, a aia é personagem fundamental, exercendo função equivalente à do coro no teatro grego, por exemplo, na apresentação de Pasífae. Em sua ótica, tragédias se sucederam naquele núcleo familiar, deixando ecos, paços desabitados e mulheres vitimadas, com quem se identifica, solidária: “Meninas dos meus olhos, minhas crias / Pasíphaê que ao touro se entregou, / Ariadna iludida e Phedra violentada, / meninas do excesso e o desvario / à beira-mar despidas e abandonadas”⁵²².

⁵²⁰ Saudade explica a variante adotada: “Tendo de escolher um trilho na selva das múltiplas e contraditórias versões mitológicas centradas no Labirinto, optei pela terra chã. Assim, além do *Diccionario abbreviado da Fábula*, traduzido do francês (Lisboa, 1836), utilizei como documentação somente *La vie quotidienne em Crète au temps de Minos* (Hachette, 1973), a *Encyclopedia Britannica* nas entradas referentes a ‘Creta’”. (CORTESÃO, 2003, p. 115)

⁵²¹ Trata-se da linhagem da família, já que Minos é descendente direto de Zeus, deus supremo, e de Europa, raptada pelo amante divino sob forma de touro; Pasífae descende de Hélios (pelo pai) e de Posídon (pela mãe).

⁵²² CORTESÃO, 2003, p. 94.

Pasífae, desse modo, é espécie de sacrifício vivo à divindade, recebendo sobre si castigo destinado ao marido, rei Minos⁵²³, pela desobediência por não cumprir promessa feita a Poseidon⁵²⁴. Por causa da transgressão de manter vivo o touro, é sobre ela que recai a vingança divina: é, nos versos de Saudade, “imolada Pasiphaê em vermelho sacrificial”, tomada de súbito e desmedido desejo pela fera Ápis. No mito, Dédalo lhe constrói uma armadura de madeira no formato de vaca para que ela se aproximasse do touro no ato sexual, mas o poema sugere que a entrega é totalmente involuntária, dimensionando o aspecto trágico da personagem feminina. Deste modo, explica a aia, “Oh Posêidone (...) Pelo sacrílego perjúrio de Minos / a tua vingança cai, como é uso dos deuses, / sobre uma vítima alheia àquela culpa.”. Então, alvo da maldição e “ao mugir divino obediente”, “ela rasgada sucumbe”⁵²⁵. Sua condição ctônica torna-a desprezível, inerte, violada e humilhada⁵²⁶: “agora suja e por terra / és um despojo da guerra / uma cativa emprenhada”⁵²⁷. Mãe, dá à luz ser híbrido, monstro cruel e igualmente vítima, enclausurado e bloqueado no labirinto.

Dédalo, outra personagem recriada por Saudade, atribui perspectiva de “desígnio” à habitação que idealiza: “aprisionei o universo divergente num sufocado espaço”, diz. Sua inspiração, por assim dizer, não se deu na matéria bruta, mas mediante

⁵²³ Ressalta-se que o touro, a princípio, se insere na família não por Pasífae, mas pela genealogia de Minos, uma vez que Zeus se metamorfoseia num animal de brancura fascinante e com cornos semelhantes à Lua a fim de seduzir Europa, mãe de Minos.

⁵²⁴ Desejoso de confirmar a ascendência sobre os irmãos e o governo de Creta, Minos pede a Posídon um touro, assegurando que sacrificaria o animal em seguida. Porém, não cumpre a promessa, provocando a ira do deus que o pune punindo-lhe a mulher.

⁵²⁵ CORTESÃO, 2003, p. 95.

⁵²⁶ Aproximamos Pasífae do que Octavio Paz, em sua formulação de “mexicanidad”, expõe acerca da expressividade do vocábulo “chingar”. Buscando origens e sentidos, o autor o considera verbo tipicamente masculino, já que “la chingada” é passiva, inerte e aberta, por oposição a “el chingón”, ativo, agressivo e violador. Nesse aspecto, Pasífae é “la chingada” em espécie de jogo entre princípio ativo (Poseidon) e passivo (Pasífae), que termina encarnado em um filho, “lo hijo de la chingada”. Minotauro, assim, resulta de dominação humilhante e, transitando pelo labirinto de sua existência, responde com violência ao opróbio de sua concepção. (“Hijos de la Malinche” In *El laberinto de la soledad*, PAZ, 2015).

⁵²⁷ “Pasiphaê” (CORTESÃO, 2003, p. 95).

diferentes percepções da natureza ou de construções arquitetadas pelos homens - tais como “ramificações das algas na baixa-mar”, “ritual das garças”, “cidades sitiadas”, “arder noturno das fogueiras” ou “acampamento concêntrico”-, a fim de sintetizar discrepâncias do mundo em uma construção arquitetada na pedra. Conclui que, em verdade, não fez mero labirinto, mas espaço de onde todos os sentidos se tornam “becos cegos”, isto é, a condição de habitante deste labirinto é semelhante à da perda dos sentidos, especialmente a visão. “Casulo introvertido e sem devir”, neste abrigo às avessas não é possível se metamorfosear e toda abertura se volta para dentro novamente. Ou seja, “labirinto-mundo”, que retoma de certa forma o *theatrum mundi* barroco⁵²⁸ e amplia consideravelmente a concepção inicial, expandido-a para nova acepção, tornando o leitor igualmente habitante desse espaço, também Minotauro, entre consciência e animalidade, humano e monstruoso.

“Ruminação do Minotauro” integra a apresentação da família mítica no texto de Saudade, trazendo à cena o protagonista, em torno de quem toda a ação seguinte se desenvolve. Através de expediente semelhante adotado nos poemas “Ariadna” e “Phedra”, a poeta dá voz ao personagem que, como touro, tem ação de ruminante, simbolicamente regurgitando e remastigando ideias identitárias; e, como homem, medita profundamente sobre as mesmas questões.

..... havia uma cadência da luz uma pausa em apneia
uma ausência que em luz explodia: o sol diziam
diziam ser o dia e ao largo da noite havia
um desmoronar lento que era o mar.

e havia um nome ecoando na solidão da altura,
pasiphaê diziam, pasiphaê que era um olhar remoto

⁵²⁸ *Theatrum mundi* (*grand théâtre du monde*, em francês) é conceito barroco que inspirou muitos escritores da França, Itália e Espanha da Idade de Ouro, que começa no final do século XVI na Península Ibérica. Os seres desempenham papel importante, conscientemente ou involuntariamente, no grande palco do mundo e são marionetes cujas cordas são puxadas pelo grande relojoeiro. O demiurgo da realidade ou ficção é “o Criador”, figura de Deus e do autor Gran teatro del Mundo, publicado pela primeira vez em 1655, provavelmente escrita nos anos 30.

sobre mim nu e me tolhia.
o tempo então era ainda devir.
agora é só o peso a gravidade
dum sempre-agora sempre.
e eu sou este cego atado de veias
onde o sangue insensato em saibro se esboroa,
mas respiro, como aquele mar de outrora.

ah
havia uma cadência da luz e na pausa emergia
uma luz que era a nudez da luz
diziam que era a lua
e diziam⁵²⁹

Os versos iniciais são retomados, de certo modo, pelos finais, em circularidade que transporta para a linguagem a ação de ruminar e a própria estrutura do labirinto, em ir-e-vir ou retorno ao ponto inicial. O pretérito imperfeito do Indicativo, próprio das narrativas, estabelece confronto entre rotina passada e momento “agora”, marcado também pelo presente do Indicativo. Desse modo, o tempo de “devir” é substituído pelo da repetição, sugerindo confronto entre rememoração e realidade, e enfatizando a imutabilidade desse ser, em estado permanente de exceção. Preso no “sempre-agora sempre” e “cego atado de veias”, ele ainda sente livremente o mar, opondo prisão física a sensações fluidas. Assim como defrontou presente e passado, sente-se dentro e fora do labirinto e, nessa ruminação de palavras, Minotauro coaduna tempo e espaço.

Em reconhecimento de mundo limitado ao que lhe “diziam”, apresenta oposição bem marcada entre luz e escuridão. Isso sugere um traço diferenciado no personagem de Saudade: trata-se de um Minotauro cego, preso também na escuridão. Ouvindo o “mar de outrora”, lembra sua ancestralidade de nobre linhagem em Posídon, mas tem a consciência de que, no “sangue insensato”, tem desvio selvagem, vindo do touro Ápis. Isso lhe constrói também ancestralidade torta em Zeus que, travestido de touro, seduz a ninfa Europa. Nesse sentido, Minotauro é perfeita síntese da família, sendo, de certo

⁵²⁹ CORTESÃO, 2003, p. 97.

modo, também filho de Minos, isto é, depositário verdadeiro do touro simulado por Zeus.

Assim, o ambiente noturno se impõe e o texto, que apresentava o mito em aspecto arcaico e selvagem, incorpora abordagem sagrada, visto que o touro representava a Lua em parte do Mediterrâneo e os rituais de sacrifícios do animal simbolizavam busca pela imortalidade. De certa forma, Saudade antecipa a morte de Minotauro com tal associação, pois, no poema “Teseu”, depois de matar o monstro, o herói come a Lua, como veremos.

A morte por ação de Teseu, tal qual na narrativa mítica, é clímax. Mas, antes de apresentar o herói e narrar o desenrolar dos acontecimentos que envolvem, inclusive, Ariadna e Fedra, volta-se aos jovens atenienses, desembarcados para a morte, em lamentações. Um deles, tornado eu-lírico, reforça a problemática de Saudade, que gira em torno de castigo injusto sobre vítimas não culpadas, pois aborda o tributo pago a Creta com jovens atenienses. No poema “Um jovem sorteado”, considera a viagem “pelo violáceo / mar, cor do mosto quando fermenta nas dornas”, introduzindo significativa imagem de vinha e sacrifício⁵³⁰ e, após a chegada à terra onde seus corpos seriam dilacerados pela fera, descreve o lugar pelo incômodo odor: “bafo animal, um cheiro acre / a salmoura e o esperma.”. A constatar destino implacável, coletivo, mas individual, conclui: “Encalhamos no lodo, fundeamos em desesperança / e raso. E a nossa fraterna comunhão se desagrega / na solidão total de cada um.”⁵³¹. Já em

⁵³⁰ Uma das iconografias do sacrifício é Cristo no lagar onde se pisa a uva, tema denominado “O lagar místico”, frequente na arte românica. É forma de representação em que o sangue das chagas se mistura ao sumo das uvas. A Igreja, como corpo místico, se identifica com a vida renovada.

⁵³¹ CORTESÃO, 2003, p. 99.

“Lamento da menina sorteada”, mais do que a morte, é a perda definitiva de Atenas que angustia: “Atenas é agora um nome apenas / um rumor branco para além do mar.”⁵³².

É com olhar estrangeiro que outro ateniense, o cronista descreve Creta em festa para a entrega do Tributo, destacando o famoso palácio de Cnossos, recriado, pela linguagem poética, na nobreza e no poder, em pleno vigor: “Até às traves do tecto erguem-se colunas poderosas feitas de troncos de cedro polido, tantas que formam áleas. O chão da sala é coberto por placas de xisto verde com as juntas em vermelho. Nas paredes foram pintadas em afresco variegadas flores e animais ...”⁵³³.

Porém, a interpretação desse cronista acerca das mulheres da corte antecipa, de certo modo, a culpabilidade infligida a elas. Além disso, contrapõe o privilegiado espaço das mulheres de Creta à posição reclusa e subalterna em que viviam em Atenas. As primeiras são referidas como permissivas e livres:

“Aí nos esperavam festivamente os nobres da Corte e suas mulheres, porque nesta ilha elas não estão sujeitas ao recato do gineceu e gozam de grande liberdade, tendo fama de licenciosas. Vestem um traje, apertadíssimo na cintura delgada mas largo a partir das ancas, esplendorosamente bordado e um corpete rígido alçando a nudez dos peitos.”⁵³⁴

O mesmo ponto de vista ocorre em “Teseu em Knossos”, poema em que o herói descreve Ariadna no esplendor da beleza e com grande poder de sedução. Adentrando o palácio de construção conhecida por galerias cruzadas e enredadas, Teseu descreve “irradiante cobalto da Presença.”⁵³⁵, nada mais que a figura magnética de Ariadna. “Contemplando aquela mulher distante, / de púrpura investida, / olhava um mito. / O

⁵³² CORTESÃO, 2003, p. 100.

⁵³³ CORTESÃO, 2003, p. 101.

⁵³⁴ CORTESÃO, 2003, p. 101.

⁵³⁵ CORTESÃO, 2003, p. 103.

tempo em pedra se tornou então. / Quando emergi desse instante-Medusa.”⁵³⁶. Tratado como um olhar para Górgona, o primeiro encontro dos personagens associa Ariadna a monstro ctônico do sexo feminino, de beleza fatal. Em conformidade com esse argumento, Teseu se refere a sedução mágica que, nessa perspectiva, o vitima, invertendo a versão tradicional: “Ariadna, a Maga, foi quem me encadeou. / O fulvo do cabelo anelado / ardia sobre o claro torso nu / que o véu cerimonial não escondia.”⁵³⁷. Licenciosa como as mulheres da corte de Creta, Teseu não lhe atribui qualquer pudor em dança que antecede a cerimônia: “Estava de branco, tal lhe competia / para entrançar os passos labirínticos / do antigo ritual.”. Assim, ele se deixa enredar em seus fios que, de outro modo, lhe possibilitam salvação, pois é com as armas de Ariadna, cúmplice e em fratricídio, que ele vence o Minotauro: “Sem palavras depois nos procurámos. / Despidos e nocturnos / cúmplices, deu-me a chave do amanhã: / ariadnamente armado enfrentarei / sozinho, o assalto do Mal.”⁵³⁸.

Semelhante imagem da personagem pode ser percebida na prosa de Murilo Mendes:

“Pesquise os passos fluidos de Ariadna: sempre segundo Homero, aqui em Cnossos, Dédalo inventou para a infeliz princesa um grande espaço destinado à dança. Outra figura diversa: vestida de uma túnica vermelha, forte da sua cabeleira-diadema, contaminando todos de sua fúria, vejo eclipsar-se naquele corredor *la fille de Minos e Pasiphaé*.”⁵³⁹

⁵³⁶ CORTESÃO, 2003, p. 103.

⁵³⁷ CORTESÃO, 2003, p. 104.

⁵³⁸ CORTESÃO, 2003, p. 104.

⁵³⁹ MENDES, 1995, p. 1059.

Escrita entre 1965 e 1967, essa prosa muriliana é posterior à seção “As lamentações” de *Dançado Destino* e, desse modo, os textos “Ariadna” e “Fedra”⁵⁴⁰ o antecedem. No excerto acima, as duas irmãs são referidas, sendo que a primeira, Ariadna, se não pelo olhar, através da dança espalha sedução infeliz. Fedra, por sua vez, *la fille de Minos e Pasiphaé* no dizer de Racine, é ctônica, envolvente e furiosa. Elas representam papéis contrastantes que, de certo modo, atraem a poética muriliana, “conciliadora de contrários”. Por outro lado, embora Murilo identifique em Homero sua fonte principal⁵⁴¹, evidencia-se a releitura feita por Saudade, que ela recria Ariadna através de triste lamento (“Ai de mim!” e “A mim mesma funesta”) e ambienta Fedra por meio da repetição “Nos corredores onde...”, associando-a também a vestimenta vermelha (“os meus vestidos vermelhos / caídos por sobre as lajes”) e à ferocidade: “Um rumor de sangue e fera”, dizem os versos. As imagens de ambos os poetas se articulam de tal modo que evidenciam influência de Saudade sobre a escrita do marido.

Retomando o roteiro de *Fragmentos de um labirinto*, antes do encontro de Teseu com Minotauro, há “Apontamentos do cronista sobre as lides taurinas”, texto em prosa que busca as origens sacras das touradas, associando-as à morte do monstro cretense:

“[Os cretenses] Deleitam-se com os jogos de perigo e destreza, até no sacro. Inventaram assim um novo ritual para as solenidades taurinas exercido por jovens tanto homens como raparigas⁵⁴². Numa atitude de altanaria esperam o touro com brados de incitamento, imóveis até que o animal está quase sobre eles. Agarram-no então pelos cornos uma fracção de segundo antes de serem investidos, e catapultando-se no espaço, num salto mortal caem sobre o dorso do bruto. (...) A morte do

⁵⁴⁰ Poemas de Saudade analisados na primeira parte deste capítulo.

⁵⁴¹ “Um piso para a dança cinzelou o famoso deus ambidestro, / semelhante àquele que outrora na ampla Cnossos / Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças.” (*Iliada* XVIII, 590).

⁵⁴² Saudade explica sua fonte: “... para os ‘Apontamentos do Cronista sobre as lides taurinas’, o capítulo VI de *Le culte du taureau*, de J. R. Conrad, da American Ethnological Society.” (CORTESÃO, 2003, p. 115).

touro pode executar-se de três formas: ou por uma punhalada certa ou por sangria lenta, métodos que são reservados aos sacerdotes, ou por torção do pescoço. Neste, os atletas trabalham longamente o animal com passes repetidos e logo, agarrando-o pelo focinho e por um corno, efectuam uma torção violenta e brutal que lhe quebra o cachaço.⁵⁴³

Saudade aciona rito importante da religião minoica, identificado em esculturas e pinturas do palácio de Minos, e que consistia em pular sobre o touro para que ele depois fosse sacrificado⁵⁴⁴, ápice do ritual, verdadeiro embate entre o civilizado e o selvagem e demonstração de controle humano sobre a fera. Embora trate de ritual da antiguidade cretense⁵⁴⁵, a inspiração evidente de Saudade é a tauromaquia, principalmente touradas contemporâneas à moda ibérica⁵⁴⁶, que herdaram noções de força, bravura, poder, fecundidade e vida, simbolizando o sentido ritual e sagrado do touro. Depois que o touro é devidamente trabalhado, na última fase, há a pega por campinos e forcados e o salto sobre o animal pode ser observado. É uma das marcas do Mediterrâneo no tempo da longa duração, o touro de onde nasce a Europa.

⁵⁴³ CORTESÃO, 2003, p. 106.

⁵⁴⁴ O salto sobre o touro ainda ocorre hoje em Portugal e em alguns países da América Latina: é a pega de touros pelos forcados.

⁵⁴⁵ Esta arte está presente em diferentes vestígios desde a antiguidade clássica. O registo pictórico mais antigo da realização de espectáculos com touros remete à ilha de Creta, sendo conhecido o afresco da tourada no palácio de Cnossos.

⁵⁴⁶ As touradas no modelo atual têm origem que remontam a Idade Média, quando ocorriam em praças públicas. Desde o século XVIII, passaram para recintos fechados, as arenas ou Praças de Touros. Na França (sobretudo no sul), na Espanha e em Portugal, são consideradas Património Imaterial e Cultural, porém há grupos europeus de defesa de direitos animais que as condenam.

Figura 57: *Minoan Bull-leaper*



547

Minoan Bull-leaper, British Museum, Londres.
15,5 X 11,4 X 4,7 cm.
Bronze minoico, 1550-1450 aC.

Após a cerimônia inicial, o ato solene se completa com a descida dos jovens ao Labirinto, momento em que Teseu deles se separa; e Saudade o faz narrador, em tom épico, da morte do Minotauro:

Quando as linhas axiais já convergiam
o âmago alcancei e ouvi então
um obsceno pulsar de sangue vivo.
Em trevas a espada desnudei e buscando
às tentas aquele respirar áspero e dorido
a criatura abnorme no sono assassinei.

⁵⁴⁷ *Minoan Bull-leaper*, British Museum, Londres. 15,5 X 11,4 X 4,7 cm. Bronze minoico, 1550-1450 aC. Localizada em Rethymno, próximo a Creta. Arte minoica representando a taurocatapsia, rito de “saltar sobre o touro”.

Liberto, fui os companheiros libertando.
Ao sair ao aberto a noite nua o céu.
Matamos os guardas, e eu sequioso
bebi no balde do poço a lua.
No além dos jardins ecoava o mar
embarcamos surgia a madrugada⁵⁴⁸.

Alcançando o centro das encruzilhadas, o herói encontra o ser “adnorme” na escuridão e, sem luta, à traição, surpreende-o em sono e aniquila-o. Pode, a seguir, desfrutar da liberdade e volta a Atenas pelo mesmo mar que Minotauro ouvia à distância. Além disso, “bebe a lua”, isto é, tendo dominado o touro desprevenido, realiza o sacrifício. Em Saudade, portanto, não há luta ou qualquer confronto. Sem se defender, Minotauro é assassinado no sono, de modo que Teseu é herói sem hombridade.

Partindo para Atenas, deixa Ariadna em Naxos: “Lá abandono (que a mim não serve mais) / a lúcida Ariadna enganada.”⁵⁴⁹. Nesses versos, a malevolência feminina é substituída pela indignidade masculina exacerbada pela premeditação, o que torna Teseu, sob tal ótica, anti-herói. A mesma imagem é fortalecida pelo “Apresentação de Phedra”: é aquele que a sequestra (“Com o rapto e o engano me desvirginou”⁵⁵⁰), conduzindo-a a destino infeliz, solitária, suportando sua ausência: “Ah tu és como a solidão do mastro no mar / como o falcão em sua alcândora pousado / e há um espaço de silêncio em teu redor / Vem.”⁵⁵¹.

Subentende-se o sofrimento de Fedra: desposada por quem matou à traição seu meio-irmão e ex-amante que seduziu e abandonou a irmã. A relação com Hipólito surge

⁵⁴⁸ “Teseu” (CORTESÃO, 2003, p. 108).

⁵⁴⁹ CORTESÃO, 2003, p. 109.

⁵⁵⁰ CORTESÃO, 2003, p. 111.

⁵⁵¹ CORTESÃO, 2003, p. 111.

no poema seguinte, “Lamentação de Phedra”, texto de *Dançado Destino* analisado há pouco, que passa a incorporar também *Fragmentos de um labirinto*.

Entretanto, ainda em “Apresentação de Phedra”, a poeta realiza cruzamento de ancestralidades, identificando Posídon como elo de todos os personagens desgraçados: ancestral de Pasífae pela mãe, com vimos, é deus que enviou o touro Ápis a Minos e depois despertou, na rainha, desejo pelo animal. Todavia, é também pai de Teseu, tendo violentado Etra, mãe do herói, antes que esta conhecesse Egeu: “(quem (antes que tu e eu fôssemos) / junto ao gládio que a venceu / violentou a tua mãe / no estupro de que nasceste”⁵⁵²). Deste modo, Saudade o evidencia como origem de todo o enredo: por capricho cruel da divindade, torna seus pobres herdeiros humanos meros joguetes. Em linhas gerais, a ação de Teseu, herói solar matador de monstros que poluem a Terra, encontra os três referidos filhos de Pasifaê. Dominando-os um a um, torna-se senhor da noite, marcando o fim da era do Minotauro e, de certo modo, a queda da civilização minoica.

O touro, bem como o personagem Minotauro, especificamente, foi tema de textos murilianos em prosa e poesia. Se Saudade escreveu, ao longo de muitos anos, textos diversos que, uma vez organizados, recontaram a história do mito em questão, Murilo também o visitou em períodos distintos. Entretanto é possível perceber que suas abordagens divergem, conforme se diversifica sua obra e se ampliam as perspectivas. Se obedecermos à sequência cronológica, encontraremos as primeiras menções em *As Metamorfoses* (1938-1941) em três poemas, a saber:

⁵⁵² CORTESÃO, 2003, p. 111.

Novos Tempos

Deuses impuros renascem
Da cartas das quiromantes

A cada passo no escuro
Topamos com Minotauro
Que ruma impaciente
O resto da nossa sombra.

Tua filha inicia o corpo
À sombra das guilhotinas.

Tornam teu amor invisível
E administram teus sonhos.⁵⁵³

A Bela e a Fera

As flores se contraíram,
O cristal partiu-se em mil.

Da carruagem de raios
Desce uivando o Minotauro.
Da cortina azul da nuvem
Os deuses fazem sinais,
Eu confabulei com eles
- De nada vale o diálogo.

O mundo inteiro se tinge
Do sangue do Minotauro
Até que branca Poesia
Lhe mostre o dedo mindinho.⁵⁵⁴

Abismo

Todos me indicam o caminho contrário.

Bebi na música
E fechei-me a sós com o sonho.

Quando acordei
Haviam destruído os gramofones
E a treva anterior envolvia a cidade.

O mar passava nos braços
Uma pulseira de mortos.

Abri um pé de magnólia
Dando sombra ao Minotauro.
Desde então
Meu peito é zona de guerra,
Fiz um eixo com as estrelas.

A poesia em para-quedas
Tanto desce como sobe.⁵⁵⁵

⁵⁵³ MENDES, 1995, p. 347.

⁵⁵⁴ MENDES, 1995, p. 347.

⁵⁵⁵ MENDES, 1995, p. 350

Nos três, é possível identificar o Minotauro associado ao contexto da Segunda Guerra Mundial, mas estratégias tipicamente surrealistas de composição dão o tom dos versos. De 1933 a 1939, a revista surrealista *Minotaure* foi organizada por Albert Skira em Paris, com colaboração de André Breton, Paul Éluard, Georges Bataille e Aldous Huxley, além de artistas plásticos como Picasso⁵⁵⁶, Miró, Chagall, Matisse, Max Ernst e Diego Rivera. Foi uma das mais ricas fontes de difusão sobre o surrealismo. O nome da revista decorre do fato de que, para esses vanguardistas, o Minotauro era símbolo de força irracional e automatismo puro, isento de qualquer preocupação estética ou moral. Em outras palavras, coadunava com criação instintiva e dionísica que professavam.

Em consonância com essas ideias, no poema “Novos tempos” Murilo explora imagens de modo instintivo, aproveitando até mesmo matéria popular. Anuncia o renascer de certo paganismo lúdico e, como Teseu, transporta o leitor para o interior do labirinto escuro, labirinto-mundo, onde Minotauro “rumina impaciente / O resto da nossa sombra”. Usando o mesmo expediente que Saudade viria a adotar em “Ruminações do Minotauro”, o poeta explora o verbo associado à digestão bovina, dando-lhe nova acepção. No caso, o embate inquieto confronta razão e instinto, este metamorfoseado na imagem do monstro que pressente o próprio degolar. A sombra, agora indicativo de lugar em uso adverbial (“Á sombra das guilhotinas”), matura o legado racional (“Tua filha”), resultante desse embate que controla as emoções do indivíduo e administra seus sonhos.

Já em “A Bela e a Fera” o contexto da Segunda Guerra Mundial torna-se mais explícito, instaurando o caos através de flores contraídas e cristal quebrado. Não mais no labirinto, mas, descendo do céu, surge o Minotauro ameaçador, castigo dos deuses

⁵⁵⁶ A chamada Suite Vollard, do nome do galerista Ambroise Vollard que a encomendou e difundiu, são uma série de 100 gravuras, realizadas entre setembro de 1930 e março de 1937: são consideradas a obra mais importante da gravura contemporânea.

que assistem ao espetáculo do teatro mundo por trás da “cortina azul da nuvem”. Com eles não há acordo, uma vez que a retórica não os dissuade e os homens são suas marionetes. Nesse espaço-mundo caótico, Minotauro é concomitante símbolo ameaçador e vítima inocente, metáfora de todos os homens em guerra, tingindo tudo de seu sangue. A paz, contudo, vem da própria poesia⁵⁵⁷, referida pelo título como “a bela” oposta à “fera”, a mostrar-lhe “o dedo mindinho”. Tal qual no conto infantil de João e Maria⁵⁵⁸, a estratégia para vencer a personificação maligna é iludi-la⁵⁵⁹.

Este indício de oralidade presente no aproveitamento dos contos infantis nada mais é que reelaboração da matéria popular e mítica⁵⁶⁰ pelo jovem Murilo, fascinado pelo surrealismo⁵⁶¹. Breton anunciou que “O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância. (...) Das recordações da infância e de algumas outras se desprenderá um (...) desvio que eu considero o mais fecundo que existe.”⁵⁶². Assim, Murilo se volta à infância e ressignifica a tradição oral que ouviu de Sebastiana⁵⁶³.

⁵⁵⁷ “Enquanto o mito visa a uma ultrassignificação, a ampliação de um sistema primeiro, a poesia, pelo contrário, tenta recuperar uma infrassignificação, um estado pré-semiológico da linguagem: em suma, esforça-se por transformar o signo em sentido: o seu ideal – tendencial – seria atingir, não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas.” (BARTHES, 1987, p. 154).

⁵⁵⁸ O conto corresponde ao conto de Hansel e Gretel dos irmãos Grimm.

⁵⁵⁹ Os surrealistas reescreveram literatura popular, contos e parlendas, considerando-os fontes de poética.

⁵⁶⁰ Mircea Eliade considera a hipótese de W. E. Peuckert de que “... os contos se teriam constituído no Mediterrâneo oriental, durante a época neolítica; e ainda conservariam a estrutura de um complexo sócio-cultural englobando matriarcado, a iniciação e os ritos matrimoniais característicos dos agricultores.” (ELIADE, 1972, p. 169).

⁵⁶¹ No Sumário da *Revista Árvore*, o primeiro texto é de Paul Eluard (surrealista francês, companheiro de Breton) cujo título “A poesia será feita por todos” projeta para o futuro a reivindicação de Isidore Ducasse: “O poeta, na mira das obscuras notícias do mundo, restituir-nos-á as delícias da mais pura linguagem, a do homem da rua e do sábio, da mulher, da criança e do louco.” (cf. Anexo). Na verdade, os surrealistas retomam a declaração provocadora (“a poesia deve ser escrita por todos”) de Isidore Ducasse em *Poésies* (1870).

⁵⁶² BRETON, 1985.

⁵⁶³ “[Belmiro Braga] É minha segunda Schéhérazade, sendo Sebastiana a primeira” (MENDES, 1995, p. 911). Ainda: “... é do leite que vêm as histórias que ela [Sebastiana] nos adormece, talvez eu ainda não

O mesmo ocorre no último poema, “Abismo”, no qual o sujeito se sente convocado ao “caminho contrário” e busca na música (preferência estética de Murilo) certo alheamento. Porém o caos se instala, anulando a arte e despejando mortos. É nesse contexto que o poeta, abre um “pé de magnólia” a fim de acolher o Minotauro, o que estilisticamente reaproveita, ao estilo surrealista, parlendas brasileiras⁵⁶⁴, alterando-lhes o sentido. A “zona de guerra” que se instala e que deixa a poesia em “abismo”, conflitando entre céu e terra é a condição uraniana confrontada à ctônica, isto é, o embate novamente posto entre razão e instinto, que é também o mal-estar da civilização⁵⁶⁵.

Na década de 50, após a primeira estada na Europa, Murilo escreve outros três poemas (em *Tempo Espanhol* (1955-1958)), que podem ser associados a “Apontamentos do cronista sobre as lides taurinas”, de Saudade, uma vez que, assim como o texto da poeta, abordam as touradas do ponto de vista cultural e histórico, inserindo-as em tradições do Mediterrâneo. Porém, para apresentar as lides, a poeta lança mão de narrador estrangeiro, proveniente de Atenas, descrevendo como quem descobre algo novo e apresenta suas primeiras impressões. Em Murilo, ele é o sujeito que anuncia na própria poética o contato deslumbrado com outras culturas. Assim, o primeiro poema, “Cabeça de touro maiorquina”, parte da observação de peça exposta, oriunda do leste da Espanha, traçando a síntese que a referida escultura representa nas mãos de “artesão geômetra”. De modo geral, o poema expressa certo reconhecimento da cultura ibérica e de suas tradições.

entendesse o que é torre, nem madrasta, nem varinha de condão, nem princesa encantada...” (MENDES, 1995, p. 901).

⁵⁶⁴ Por exemplo: “Eu plantei um pé de rosa / Para te dar um botão / O pé de rosa morreu / Eu te dou meu coração”.

⁵⁶⁵ Conceito abordado no capítulo 1. (FREUD, 1969).

Cabeça de touro maiorquina

Deste touro de vime, construção Maiorca,
Só resta a cabeça, e manda
Conduzido por fenícios e cartagineses
O touro veio de antigas terras trabalhadas.
Primeiro foi celtíbero, hoje é espanhol.
Entre ele e o homem subsiste
A secreta convivência do rito.
Agora fixou-se na parede,
Tornado conciso
Por um artesão geômetra.

O espanhol acredita nele, mata-o dançando
No tempo de sonho de arena.
Quem o mataria acordado?⁵⁶⁶

Tipicamente mediterrâneo, o touro recriado, segundo a interpretação do poeta, representa influências de povos fenícios e da Hispânia Cartaginense e se relaciona à tradição agrícola, bem como à influência celta sobre a Península Ibérica. Dos rituais antigos, permanece não só na escultura, mas também na magia das touradas, comuns na Espanha. Se na poética de Saudade Teseu matou o touro que dormia, em Murilo a arena faz parte do teatro mundo em que sonho e realidade se confundem.

Já em “Rito cruento”, o relato se dedica especificamente ao enfrentamento homem X animal, expondo ambos à possibilidade da morte.

O rito cruento

Em Madrid numa praça de corridas
Vi o toureiro confrontar-se à morte,
Vida e morte se medindo, se ajustando
Na condensada lâmina que divide
O homem do animal:

Neste rito de extrema precisão
Vida e morte afrontadas se equilibram
Ante o olho enxuto do toureiro
E o gesto e palavra (cúmplices) do público.

Que a morte para o espanhol ainda é hombridade⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ MENDES, 1995, p. 577-578.

⁵⁶⁷ MENDES, 1995, p. 602.

Admirado, o poeta nomeia “rito cruento” a cena a que assiste, explorando a etimologia do título, que retoma a origem ritualística da tourada e destaca o derramamento de sangue através do adjetivo “cruento”. O confronto do toureiro com o touro é apresentado na perspectiva da violência e do conhecimento, em uma dança de certo modo harmônica, mas envolvendo previsão de movimentos e agilidade. A espada representa o ato final: o touro recebe o último golpe, necessariamente preciso, e morre. Antes, todavia, o toureiro, examinando o rival, faz verônicas rápidas e põe a vida no jogo; o animal, força bruta e instintiva, calcula investidas e ataca sem descanso. Nesse jogo, pode-se fazer a aplicação literal da expressão “agarrar a vida pelos chifres” é observada, pois, para o homem, é real o risco de morrer unido ao touro, em um só corpo. A plateia, segundo o poeta, é “cúmplice”, e a escolha desse adjetivo estabelece a possibilidade de duas leituras: contribui para um crime de morte ou simplesmente favorece a realização de um embate que, nos dribles do corpo, procura enganar a morte. De fato, o público espera um verdadeiro ballet harmonioso e fatal e aplaude cada escape bem sucedido do toureiro. Em meio à prevalência de substantivos, o nome “hombridade”, que geralmente funciona como substantivo, é utilizado para caracterizar. O último verso interpreta a corrida como enfrentamento e luta⁵⁶⁸ que dignificam os combatentes. Ocorrida conforme o esperado, ambos são ovacionados: morto o touro, finda a atração.

O poema “Na corrida”, novamente abordando a tourada espanhola pelo signo do trágico, o poeta deseja captar instante fugitivo em que o olhar do touro se cruza com o do toureiro, expondo a ambos as condições da luta: eles não sabem qual dos dois sucumbirá.

⁵⁶⁸ Frederico García Lorca, em “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, escreve elegia ao toureiro Ignacio Sánchez Mejías, morto na praça de Manzanares el Real em 1934: “Las heridas quemaban como soles / a las cinco de la tarde, / y el gentío rompía las ventanas / a las cinco de la tarde. / A las cinco de la tarde.” (“La cogida y la muerte”, LORCA, 2017).

Na corrida

Soubesse eu distinguir
O milésimo instante
Em que o olho do touro e o toureiro
Se cruzam no vértice da luta,
Conhecendo cada um
Que irá matar, ou ser morto⁵⁶⁹.

Em posição de estrangeiro, leitor e intérprete da Espanha, Murilo aborda a tauromaquia do século XX através da atividade mais conhecida, a corrida de touros (tourada), e descreve o bailado que o impressiona, sem desconsiderar, entretanto, os riscos que envolve. Assim, compreende-o como espécie de arte na qual o toureiro empenha a vida em uma luta que enfurece o animal e demonstra a destreza do homem em escapar das investidas, criando performances no combate estilizado. Entretanto, a prática culmina com a morte do touro nas mãos do toureiro, podendo, em algumas situações, inverter-se e o touro dar cabo do antagonista.

Se compararmos a abordagem de Murilo Mendes e a de Saudade ao tema da tourada, perceberemos similitudes e diferenças. Ela insere o embate entre o homem e o animal na narração sobre o Minotauro, na Creta do período minoico, revestindo-o de sacralidade no viés do ritual e, de certo modo, dialogando com a corrida de touros portuguesa, evidenciando as origens mediterrâneas do espetáculo. Porém, descreve-a através de olhar estrangeiro, pois é o narrador ateniense que apresenta o rito, traduzindo sua admiração pelos habilidosos e insuperáveis guerreiros de Creta: “Estes cretenses são grandes ginastas, grandes caçadores e os melhores arqueiros do mundo. (...) Deleitam-se com os jogos de perigo e destreza, até no sacro.”⁵⁷⁰.

Os poemas de Murilo também participam de um projeto poético maior, pois integram *Tempo Espanhol* (1955-1958), obra de matéria hispano-ibérica, paisagística e

⁵⁶⁹ MENDES, 1995, p. 602.

⁵⁷⁰ CORTESÃO, 2003, P. 105.

humana, inspirada pela atividade de viajante não tipicamente turista, mas de nítidos interesses estéticos⁵⁷¹. Igualmente escritos sob um olhar estrangeiro, mas não ficcional, diferem por serem voltados à tradução de uma Espanha atemporal através da observação de sujeito brasileiro do século XX, que capta diversas nuances no intuito de compreender outra cultura que, de algum modo, o influenciou. No caso, sua abordagem está centrada na tourada ao estilo espanhol, na qual o touro é sacrificado na arena. Assim, aproveitando semelhante temática, os poetas têm objetivos comunicativos diferentes e inserem seus sujeitos poéticos em momentos cronológicos distintos e em espaços diferentes. Todavia, ambos relacionam a luta à tradição cultural e, de certo modo, destacam o caráter estético que a reveste.

O tema do labirinto também aparece no texto “Herákleion”, de *Carta Geográfica* (1965-1967), escrito dez anos depois dos poemas anteriores, resultado de viagem do poeta à Grécia:

“... no Palácio de Cnossos; explorar as pegadas de Dédalo, máximo inventor, surpreendendo-o a construir o Labirinto, planejado com tão *expantosa* [sic] precisão. Assim Dédalo abriu uma vasta galeria de textos, de Homero a Joyce e a Jorge Luís Borges. Não nos esqueçamos que Nietzsche propôs a arquitetura do Labirinto como verdadeiro padrão da complexidade da psique moderna. E quantas vezes encontrei-me nos labirintos de certos quadros de Vieira da Silva onde o espaço absorve o tempo, onde o espírito da fábula ajuda a sublinhar a solidão geométrica do homem atual.”⁵⁷²

Percorrendo não o que teria inspirado Dédalo, como ocorre no poema de Saudade, mas o uso artístico e filosófico da construção, Murilo, ainda que sem a multiplicidade alcançada pela lírica, chega de semelhante modo ao “labirinto-mundo”

⁵⁷¹ “... as experiências do exílio e do trânsito entre a província e a metrópole dão forma ao tratamento que Murilo Mendes confere ao arquivo cultural europeu, com o qual ele se relaciona permanentemente.” (PEREIRA, 2004, p.33-49).

⁵⁷² MENDES, 1995, p. 1059.

que define como “complexidade da psique moderna”, segundo Nietzsche, e “solidão geométrica do homem atual”, segundo sua interpretação da técnica de Vieira. Aliás, ao abordar a pintora portuguesa, é constantemente por meio do labirinto que a ela se refere⁵⁷³. Portanto, torna o mito de Dédalo protótipo do homem atual, que perdeu o sentido do rito e vive em solidão, sendo depositário de certa tradição, diferente do que diz o poema de Saudade: “Dédalo sou e fui eu quem construiu o Labirinto”⁵⁷⁴. Ela é metapoética⁵⁷⁵ já que, escrito em primeira pessoa, o verso a projeta em Dédalo e torna sua obra o próprio labirinto do qual o livro em questão é realmente *fragmento*, como sugere o título⁵⁷⁶. Ele, por sua vez, explorando a mesma metáfora, descreve a solidão do homem sem Deus. Ambos são expressão das várias possibilidades que o mito grego suporta⁵⁷⁷.

Expediente semelhante ao de Saudade é adotado por Jorge Luís Borges, autor citado por Murilo no último excerto transcrito. Além das constantes referências ao labirinto, o conto “La casa de Asterión” (1949)⁵⁷⁸ utiliza o mesmo artifício explorado por Saudade em “Ruminação do Minotauro”, que é dar voz ao touro-homem. Todavia, como vimos, enquanto Saudade explora-o a fim de elaborar provocativa literatura e

⁵⁷³ No texto “Vieira da Silva”, a poética se volta para o labirinto de modo que o cartesiano contém o labirinto-mundo: “Le pinceau a conscience de la géométrie a conscience de la solitude. La solitude a conscience de l’espace. L’espace affronte le temps fluide et successif. Le temps dévide des problèmes. Les problèmes assaillent le labyrinthe. Le labyrinthe se connaît: il construit au-dedans de lui-même un autre labyrinthe.” (“Papiers” In MENDES, 1995, p. 1598).

⁵⁷⁴ CORTESÃO, 2003, p. 96.

⁵⁷⁵ “... a linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel [...] são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica.” (CASSIRER, 1985, p. 106).

⁵⁷⁶ Michel Leiris escreveu em 1939 (“Da Literatura como Tauromaquia” In *A idade viril*, 2003) que sua obra autobiográfica assemelha-se à tauromaquia, pois incorpora sempre risco de exposição à morte, sem condescendências.

⁵⁷⁷ “Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas; por outro lado, a cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise...” (ELIADE, 1972, p. 130).

⁵⁷⁸ “La casa de Asterión” In *El Aleph*. O texto está nos anexos da tese.

refletir sobre as arbitrárias forças do destino ou ações dos deuses sobre os homens, em Borges o mesmo mito é motivo para abordar a alteridade.

Trata-se de um conto de terror narrado em monólogo por Asterión, monstro assassino atormentado pela solidão. Aos poucos, a ideia de “casa” como abrigo vai sendo substituída por espécie de labirinto personalizado, um mundo vazio, inútil e monótono. Neste aspecto, o nome Astérión é escolha precisa, pois coincide com sua etimologia: é lugar da estrela, referência a estirpe real de Creta e junção de ossos do crânio. Sendo assim, o nome do protagonista remete o leitor a sua origem híbrida, que mistura o cosmo, a ascendência divina e, igualmente, o componente humano. O nome, a casa-labirinto e outras informações ocultas, que paulatinamente vão sendo reveladas em postergação ou jogo proposital com o leitor, trazem à cena o outro nome mais banal, só mistério revelado no desfecho: ele é um Minotauro recriado na consciência atormentada de um monstro abandonado.

Apresentando-se, o narrador recusa os termos “soberba”, “misanthropia” ou “loucura”, mas seu discurso é o da denegação, engendrado por humor e ironia e buscando rotas de fuga. Falando o contrário do que pensa (“Claro que no me faltan distracciones”⁵⁷⁹) e demonstrando, na maioria das vezes, ter consciência desse expediente, parte de estatuto aristocrático para moldar sua própria imagem que isola as pessoas comuns. Na verdade, é seu modo de rejeitar a rejeição: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.”⁵⁸⁰. Assim, apesar da consciência da diferença, finge preferir a ordem monstruosa, cruel e arbitrária em que vive ao mundo que encontra, sem ordem, diverso e igualmente sem saída.

⁵⁷⁹ BORGES, 1974.

⁵⁸⁰ BORGES, 1974.

Contudo, buscando alegria sob condições mínimas, tenta encontrar um modo de ser feliz nas repetições, como o Sísifo camusiano, mas a consciência do vai-e-vem infinito não o abandona e agrava-lhe a angústia. A condição de exceção atinge o ápice na criação de outro Minotauro imaginário, discurso irônico que enfatiza o domínio do isolamento, rompido pela ficção de um ser com quem tenha identificação. Por outro lado, o tributo pago por Atenas a Creta através do envio de jovens para serem lançados ao Minotauro é sua outra diversão: são brutalmente mortos sem que ele sequer suje as mãos (“La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienta las manos”⁵⁸¹), o que supõe recurso à imaginação do leitor para saber como morrem os jovens atenienses que fazem parte do tributo pago por sua cidade natal.

Vivendo no mundo oral, sem escrita e no tempo circular, é como o eu lírico de Saudade. Por essa razão, a morte passa a ser desejada como se fosse libertação capaz de livrá-lo do labirinto e do peso da vida ou de levá-lo a condição suportável, “con menos galerías y menos puertas”. Mas, diferente dele, espera o devir do seu “libertador”, anunciado por um jovem antes de morrer. Provavelmente referido como alguém que iria vingar os atenienses e finalmente matar o monstro, a fala é tomada por AsteriÓN como profecia acerca de um redentor: “uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo”⁵⁸².

⁵⁸¹ BORGES, 1974.

⁵⁸² BORGES, 1974.

Para ele, o mal é a vida (“Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal⁵⁸³.”) e, assim como ele é agente para, sob seu ponto de vista, ofertar aos jovens a morte, aguarda também o seu agente de libertação nos mesmos termos. Nesse aspecto, o mundo é um grande labirinto-prisão (“La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”⁵⁸⁴) e ele vive em um microcosmo do mundo.

Teseu é esse redentor em intertextualidade com o texto sagrado: “Porque eu sei que meu Redentor vive e que por fim se levantará sobre a Terra.”⁵⁸⁵. Em sua ação redentora, contudo, há grande inversão do versículo referido, pois, em lugar de morrer para salvar, ele mata. Esperando grande embate, o herói se espanta com o encontro e dá ao conto o desfecho surpreendente no diálogo incisivo com a irmã do homem-monstro: “– ¿Lo crearás, Ariadna? – dijo Teseo –. El minotauro apenas se defendió.”. A vitória aparentemente é de Teseu, mas, em verdade, ele apenas ocupa um lugar na dita profecia e, nesse sentido, quem vence definitivamente é Asterión, ou seja, alcança a redenção esperada.

No epílogo de *El Aleph*, Borges explicou a origem desse conto inquietante: “a una tela de Watts, pintada em 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista”⁵⁸⁶. Revelando empatia com a personagem que criou, o autor parece ter reconhecido, na criação de Watts (“The Minotaur”), um monstro humano, triste e solitário, que, do labirinto que é sua prisão, vê o mar e de lá aguarda a chegada de algo ou alguém, ou seja, de um redentor de fato.

⁵⁸³ Há, neste fragmento, intertextualidade com a oração “Pai Nosso”: “E não nos deixes cair em tentação, mas livra-nos do mal” (Mt 6, 13). Na oração, “mal” refere-se a qualquer tentação que afaste o fiel da presença de Deus. Na reescrita presente no conto, é a própria vida.

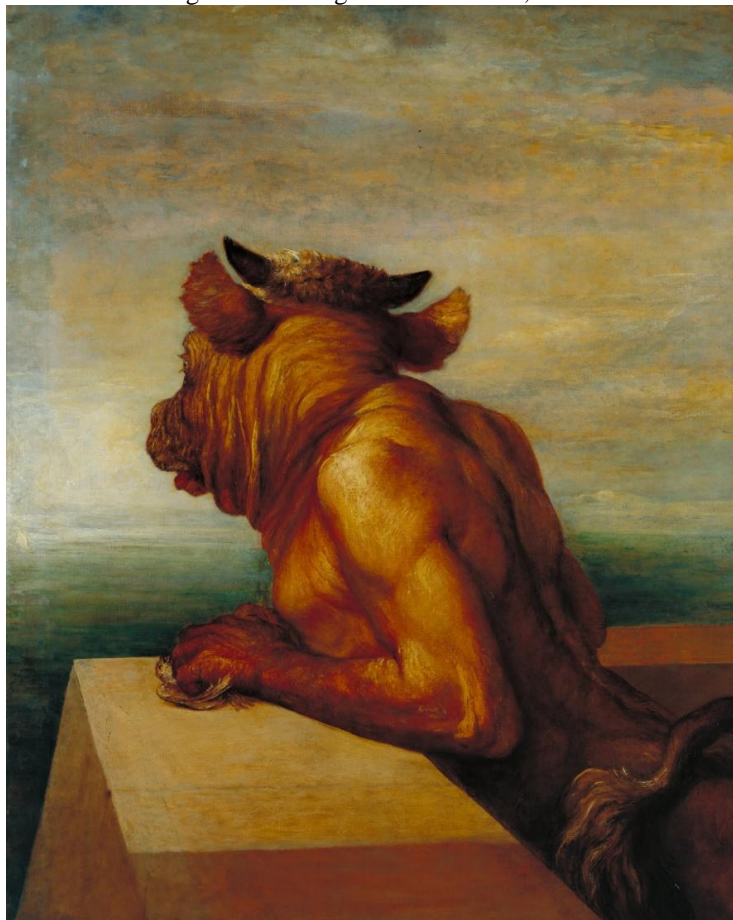
⁵⁸⁴ BORGES, 1974.

⁵⁸⁵ Jó 19, 25.

⁵⁸⁶ BORGES, 1974.

Meio touro e meio homem, o ser criado por Watts tem aspecto animal na face conjugada ao rabo e à deformidade da coluna vertebral. Por outro lado, sua expressão é humana, bem como parte do corpo e os membros. Expostos à luminosidade sugerida pelo tom amarelo que vem da parte superior esquerda da tela e faz supor a luz solar, seus músculos ganham vigor e potência. Sem qualquer esforço, esmaga um passarinho nas mãos - referência metafórica à morte da liberdade e da leveza - isto é, o monstro infeliz e instintivo aniquila a beleza e a inocência⁵⁸⁷.

Figura 58: George Frederic Watts, *The Minotaur*



WATTS, George Frederic
The Minotaur, 1885.
1485 x 1254 x 97 mm
Tate Britain Gallery, Londres

⁵⁸⁷ A pintura foi inspirada em exposição contra a prostituição infantil, organizada pelo jornalista WT Stead. Seu artigo, “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, publicado no Pall Mall Gazette, em julho de 1885, foi concebido como acusação à pedofilia.

O espaço que habita é minimamente apresentado e, em recorte, transmite impressão de beco, a acuar o indivíduo. Olhar distante encontra mar aberto, anulando qualquer possibilidade de fuga e dimensionando solidão, monstruosidade e angústia. Contudo, também expressa possibilidade de chegada, esperança vaga presente na expressão melancólica desse quadro.

Tratando-o como “pobre protagonista”, Borges possivelmente se identifica com a angustiante condição do personagem de Watts e, dissociando a tela de seu contexto original, recria o personagem pintado, utilizando a primeira pessoa do discurso⁵⁸⁸. Assim, diz “eu sou o Minotauro” à espera de redenção. É como se, em seu labirinto-mundo, também desejasse uma saída, ainda que no viés sagrado.

Em *Carta Geográfica*, Murilo também considera não só o labirinto, como também o ser que o habitou, revestindo-os de eternidade simbólica em visita ao sítio arqueológico de Creta: “Entretanto neste palácio a presença mais tangível é a do próprio Minotauro que existiu desde o começo do mundo; temo que, cumprindo o seu destino destruidor, elevado hoje à dimensão do cosmo, subsista para sempre.”⁵⁸⁹. Considerando o ser mitológico como simulacro das experiências humanas, Murilo lhe atribui primazia e insinua que o perigoso dilema entre razão e instinto é infindável.

Em linhas gerais, assim como a obra de Murilo, o tema touro/minotauro/labirinto apresenta mudanças reveladoras do amadurecimento do poeta. Do enfoque surrealista à abordagem existencial, atravessou a poética de Saudade e recebeu sua influência. A isto alguns críticos denominam “europeização de Murilo”, mas nós o percebemos como processo natural de ampliação de fronteiras e agregação de discursos outros.

⁵⁸⁸ “... [Borges] é obsedado pela ideia do labirinto de épocas fabulosas e de hoje mesmo (...) esses textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges apesar das armadilhas de sua erudição...” (MENDES, 1995, p. 1220).

⁵⁸⁹ MENDES, 1995, p. 1059.

O poeta retoma o assunto, agora envolvendo a música, considerando a ópera *Idomeneu* de Mozart, texto que propositalmente deixamos para o final. Na prosa, diz: “não foram eles [família de Minos] reconstruídos pelo mais grego dos músicos, isto é, Mozart, numa ópera fundada sobre a ideia do sacrifício, onde o coro alcança o plano épico da tragédia antiga, onde o Mediterrâneo penetra os poros da partitura, *sal e espuma?*”⁵⁹⁰.

A expressão em itálico é, antes de tudo, a famosa metáfora que identificou Saudade no livro *Convergência* (1963-1966), cerca de um ano antes⁵⁹¹. Agora, é *pelo sal e pela espuma* que o Mediterrâneo se une de forma visceral à composição musical, expressão artística da preferência de Murilo e de Saudade, penetrando também a alma do ouvinte.

Para Saudade, ele diz: “Mulher toda *sal e espuma*”. Em verdade, Maria da Saudade não é qualquer mar, é o mar da confluência de culturas, o mar fechado que dá passagem por estreitos, a música e o mito; é a “origem da Europa” *in loco* em Murilo Mendes e, por que não, seu mar interior.

⁵⁹⁰ MENDES, 1995, p. 1059

⁵⁹¹ *Carta Geográfica* é de 1965-1967.

5 CONCLUSÃO

No ano em que é conferido a Murilo Mendes o prêmio da Poesia Etna-Taormina (1972), o poeta, com Maria da Saudade, visita o Brasil, vindo a Juiz de Fora pela última vez. Na ocasião, além de rever amigos e familiares, o casal assiste a uma montagem do grupo Divulgação que relaciona a literatura de três expoentes da cidade: Belmiro Braga, Murilo Mendes e Pedro Nava⁵⁹².

Provavelmente uma das primeiras incursões voltadas ao estabelecimento de conexões do poeta com conterrâneos literatos, a peça-montagem, de certo modo, recria, em relações e cruzamentos, diante do artista residente na Itália, havia quinze anos, o primeiro Murilo. O jovem juizforano aspirante a poeta, cujas origens e influências são por ele mesmo apresentadas em *A idade do serrote* (1965-1966), é o menino que aprende a metrificar com Belmiro Braga e chega ao Rio no início dos anos 20.

Na capital, permanece por 36 anos, desfrutando do ambiente que o deslumbra⁵⁹³ deveras. Ali adere ao Modernismo, encanta-se pelo Surrealismo e agrega o Essencialismo de Ismael Nery. Dali se torna nacionalmente conhecido, se internacionaliza e amplia concepções artísticas. Como se não bastasse, casa-se com Maria da Saudade e, do porto do Rio, deixa o Brasil, com destino à Itália, depois de algumas viagens à Europa (Bélgica, Holanda, Espanha, França).

Em 1983 o próprio Pedro Nava inclui o poeta em seu sexto livro de memórias, voltado para as décadas de 30 e 40, época de sua partida de Juiz de Fora e

⁵⁹² A colagem “Belmiro, Murilo, Pedro Nava” foi encenada no Museu Mariano Procópio. O grupo Divulgação não possui mais o texto original. As indicações sobre a apresentação podem ser encontradas em “Espetáculos Didáticos”: <http://www.grupodivulgacao.com.br/repertorio/imagens/2002-o-rei-de-quase-tudo/o-rei-de-quase-tudo-programa-2002.pdf>. Consultado em julho de 2017.

⁵⁹³ “O Rio de entre 1920 e 1930 era uma cidade deliciosa, pacata, de um ritmo de vida manso, quase provinciano (...). A vastidão das massas naturais quase virgens sugeria a sensação da vida aumentada, de um aprofundamento do tempo e do espaço, de uma grandeza superlativa.” (MENDES, 1996, p. 69).

estabelecimento na capital - percurso idêntico ao realizado por Murilo quase dez anos antes. *O Círio Perfeito*, nesse aspecto, é obra essencial para qualquer pesquisador que deseja decifrar o personagem oxímoro e “conciliador de contrários” através de suas origens, pois abrange igualmente a figura fundamental de Nery. Além disso, é, provavelmente, um dos poucos relatos que descreve com minúcias o jovem Murilo, que “tinha os olhos mansos; ora risonhos, o mais das vezes melancólicos e velados” e que, no conjunto, era “figura dramática e retorcida de um santo Grego”⁵⁹⁴. Indivíduo teatral, ele é reportado como alguém que chama a atenção sobre si e discursa suas tendências esquerdistas “aos gritos, aos berros – onde estivesse”, “sentando-se nas calçadas da avenida [Rio Branco] e do Ouvidor, abrindo seu guarda-chuva nas salas apinhadas dos cinemas, dos teatros...”⁵⁹⁵.

Além disso, pela narração de Nava, é possível comprovar o impacto que Ismael sobre ele exerce, seu “verdadeiro irmão”⁵⁹⁶, e a famosa conversão ocorrida no velório do pintor. Tendo sido chamado para cuidar do último estágio de convalescência falhada de Nery, o médico Egon, narrador do texto de Nava, testemunha convivência entre os artistas, cumplicidade e irmandade, e conhece Adalgisa Nery, a quem apresenta como “criatura duma beleza feérica”, afirmando que “toda ela era claridade e elegância”⁵⁹⁷.

Não por acaso, Nava capta as relações do trio em que se centrou o Capítulo 1. É exatamente no contexto apresentado por ele que aos poucos emerge um poeta dado a relacionamentos e relações e que elege outros poetas e pintores para com eles dialogar. Como consequência das escolhas pessoais, a obra de Murilo vai se tornando

⁵⁹⁴ NAVA, 1983, p. 277.

⁵⁹⁵ NAVA, 1983, p. 277.

⁵⁹⁶ NAVA, 1983, p. 282.

⁵⁹⁷ NAVA, 1983, p. 281.

naturalmente intertextual e metalinguística, aberta a outras artes; portanto, polifônica e abrangente.

Em verdade, ele não esconde influências, pelo contrário, acolhe-as a todas na dinâmica da poesia, acionando-as de modo direto ou propositalmente encobrindo-as sob pistas intertextuais que sempre convidam/desafiam o leitor à decodificação. Vem daí a sedução de sua poética, que confronta a unidirecionalidade da obra e assume atitude multiplicadora.

Foi justamente no percorrer de uma dessas pistas que nasceu este estudo. A coincidência do nome Berenice na musa de Murilo, na tela de Ismael Nery e no alter-ego de Adalgisa Nery desde o início não nos pareceu obra do acaso ou mera manifestação de afeto. Investigá-la conduziu-nos à percepção de que intertextualidade é um conceito que precisa ser mais utilizado pelos críticos nas reflexões sobre o texto muriliano: Berenice trouxe à cena o primeiro grande diálogo do poeta com amigos, prova de que, em Murilo, a própria vida é matéria poética e intertextualidade é recurso primordial.

Centrado nessas relações, o Capítulo 1 partiu de poemas que acionam diretamente a musa de *A poesia em pânico* e, organizando-os em temáticas caras ao poeta, presentes, inclusive, nos outros livros, mostrou despersonalização multiplicadora, gerando personas várias. Porém, teve o objetivo principal de evidenciar como o Essencialismo de Ismael Nery conduziu tudo isso no dialético jogo com o sagrado. Messianismo poético, experiências místicas, incorporação de temas judaico-cristãos, o duplo e a multiplicação de máscaras, abstração de tempo e espaço e o cosmo são temas recorrentes e calcados na crise muriliana organizada em torno da fé e do amor no engenho surreal.

Ismael, além de acionar esse jogo entre sacro e profano, inaugura a mediação de Murilo com a Europa. Homem cosmopolita e de experiências internacionais em contexto de Vanguardas Europeias, ele não retém o conhecimento adquirido e faz questão de partilhá-lo. Segundo o poeta, “fazia da própria vida seu centro de interesse. Fornecia sugestões de toda ordem...”⁵⁹⁸ ao amigo mais provinciano e menos viajado. Atento às lições de seu mestre, Murilo cria interessante associação entre uma doutrina filosófico-religiosa (Essencialismo) e uma vanguarda deliberadamente exploradora de novos campos (humor, apelo às forças do inconsciente, rebelião contra o racionalismo, rescritura da oralidade), elaborando esteticamente sua fé surrealista.⁵⁹⁹

Porém, é Murilo quem assume o principal papel de promotor do legado artístico de Ismael, divulgando-o incessantemente e reafirmando, com insistência, a importância do artista morto. Por outro lado, é pelas mãos de Murilo que Adalgisa, como poeta, vem a público, pois ele é o primeiro crítico da amiga e se incumbem de assinar o texto que a apresentou na Revista Lanterna em 1937, “Às margens dos poemas de Adalgisa Nery”, mesmo ano de publicação de *Poemas*, de Adalgisa⁶⁰⁰.

Nesse viés, Berenice não é só musa restrita a meados dos anos 30; é experimentação dialogal que aciona uma das interlocuções inaugurais de Murilo com pessoas de seu círculo de relacionamento quase diário e que lhe inspiraram quase adoração. A comunicação sobre assuntos vários ganha contorno artístico, tanto na poesia de Murilo e na pintura de Nery quanto na escrita de Adalgisa. Se a figura de mestre daquele grupo estava centrada em Ismael, as criações do trio constituem um nó

⁵⁹⁸ MENDES, 1996, p. 33.

⁵⁹⁹ Para Murilo, o “estado surrealista opera combinações mágicas por via de elementos opostos e dissonantes...” (MENDES, 1996, p. 113).

⁶⁰⁰ CALLADO, 2012, p. 21.

de trocas essencialistas e as relações de Murilo e Adalgisa se prolongam até o final da vida do poeta.

O nome Berenice, portanto, é fundamentalmente intertextual e ainda se revelou código de raízes predecessoras bem definidas: Edgar Allan Poe e Racine. Por outro lado, remetendo igualmente à lenda sobre a constelação *Coma Berenices* e retomando Verônica (forma latina de Berenice e cognome religioso da mãe de Ismael), acionou astrologia e tradição cristã, sintetizando grandes interesses do poeta. Ao adotá-lo, o trio Murilo-Ismael-Adalgisa revela influências mútuas e afinidades, múltiplas trocas e citações reelaboradas.

A partir de Ismael o poeta amadurece a tendência de provocar trocas artísticas que deram origem a parte de sua pinacoteca de Roma e a muitos de seus livros voltados a pessoas. Escrevendo poemas e recebendo dele retratos e pinturas para a capa de livro, Murilo extrapola a intertextualidade temática e torna a própria arte e o artista objetos de seu discurso, em exercício metalinguístico que envolve *ekphrasis* e *mise en abyme*.

Essa tendência se prolonga nos anos posteriores de tal modo que origina obras voltadas à homenagem a artistas seus eleitos, sendo, inclusive, o motor que impulsiona sua atividade de crítico. Sem dúvida, o exercício começa na coleção e análise das obras de Ismael, que decoravam seu quarto no Flamengo.

Morto o amigo-gêmeo, Murilo mantém correspondência esporádica com Adalgisa e se torna frequentador assíduo de outras reuniões de intelectuais e artistas no Rio de Janeiro, quer no quintal do primo Aníbal Machado ou no consultório de Jorge de Lima, quer na sala da residência do futuro sogro, Jaime Cortesão. Encontra, assim, nova inspiração em outros pares e renovadas possibilidades intertextuais, como procuramos mostrar no capítulo 2.

Agora, no contexto da Segunda Guerra Mundial e da chegada de emigrados à capital, Murilo vive intensa relação com a Europa. Se Ismael foi o brasileiro cosmopolita que mais influenciou sua obra, artistas e intelectuais europeus emigrados no fim da década de 30 e início de 40 provocam mais transformações, especialmente o casal de pintores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva e o clã em torno de Jaime Cortesão. Desse modo, é pela experiência do outro que Murilo primeiro se internacionaliza e passa a expressar grande abertura de temas e formas.

Se o diálogo com Ismael é o mais profícuo, a interlocução com Vieira da Silva é mais quantitativa e madura. *Harpa-Sofá*, uma das pinturas analisadas no capítulo 2, dá a dimensão exata do que procuramos evidenciar. Explorando a ludicidade presente no jogo de codificar/decodificar informações para o leitor, Murilo comenta sobre a imagem, ao mesmo tempo em que dá pistas para que o leitor a decifre e identifique as intertextualidades que contém (com a própria Vieira e com Arpad), ou seja, faz poética colaborativa na medida em que indica caminhos de leitura e interpretação.

Assim, o segundo capítulo mostrou como a relação com a pintura é traço substancial de sua escrita, que a entrelaça, favorecendo processo de composição surrealista, mais imagético que sentencial. Essa afinidade entre artes agrega pluralidades de experiências estéticas à escritura, articulando letras e ícones em relações diversas. Para ele, é como se a arte e a linguagem da metáfora devolvessem ao homem a realidade superior, perdida na Criação. De modo geral, são textos que revelam a íntima relação do artista do século XX com a linguagem em suas várias performances, razão que nos levou a revitalizar o adágio horaciano *Ut pictura poesis*, alargando-o.

O ápice do período carioca, entretanto, passa pelas relações do poeta com Maria da Saudade. Educada em capitais europeias, o Brasil lhe é desvio de percurso e, ao mesmo tempo, espaço de acolhida para sua família e seus amigos em contexto adverso.

É exatamente nessa época que a geografia paulatinamente adentra a obra de Murilo e modifica muitos de seus conceitos. A abstração espaço-temporal e os contextos caóticos são substituídos por poesias e prosas mais descritivas, plenas de localizações precisas, por lugares e paisagens, valorização de histórias e tradições, a começar por *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950).

Murilo não nega a influência que recebeu, nesse aspecto, de Jaime Cortesão. Em *Janelas Verdes*, conta sua viagem a Ouro Preto em companhia do sogro, que lhe desnuda a arte barroca, mostrando-lhe raízes ibéricas: “Tive o privilégio de realizar em sua companhia algumas excursões no interior do Brasil, e muitas outras em Portugal.”⁶⁰¹. Além disso, dedica a ele *Tempo Espanhol* (1955-1958)⁶⁰², obra que contém os poemas sobre tauromaquia analisados no capítulo 3. A começar pela busca/descoberta/compreensão dessas raízes, a inserção da Europa é evidente nos anos seguintes e a influência do clã Cortesão parece ter sido determinante para isso. Nesse aspecto, essas relações merecem estudo mais aprofundado.

Como vimos, a metáfora do mar bem resume o trânsito de Murilo. Mineiro limitado pela paisagem do mar de morros e avesso às viagens, é no Rio que se encontra com o mar da abertura de horizontes e reconhece o aspecto também marítimo da vida, o que o leva a se reformular: “Nada me fixa nos caminhos do mundo”⁶⁰³. Se em Minas não havia o mar, no Brasil não havia Idade Média nem Antiguidade e a Europa completa/aumenta tal carência. O cosmopolitismo o torna poeta-viajante, não bem turista, mas apreciador, capaz de encontrar matéria poética nas cidades e nas ruínas, filiando-se à tradição literária renascentista.

⁶⁰¹ MENDES, 1995, p. 1433.

⁶⁰² “Ao grande ibérico Jaime Cortesão, meu querido sogro e amigo”.

⁶⁰³ MENDES, 1995, p. 97.

Saudade é definida exatamente pela metáfora do mar e isso nada mais é que demonstração, ainda que por meio de enigma a ser decifrado pelo leitor, da marca da mulher sobre o último Murilo. Certamente ela foi crucial para a desterritorialização que ele experimenta. Como se não bastasse, ambigualmente, dá novo enfoque ao sagrado, uma vez que, da Santa Maria à musa Maria, a poética muriliana sacraliza o amor, superando o conflito.

Maria da Saudade reinterpreta a imagem utilizada pelo marido para defini-la, associando seu sujeito poético a outro tipo de água. Além do mais, associa-se aos pássaros, nomeando com eles sua antologia. De modo geral, tem afinidade com personagens ctônicas, águas obscuras e pássaros selvagens, incorporando eu lírico frustrado, que dá vasão a queixa feminina, solidão e discurso de abandono.

No último capítulo, vimos que sua poética pode ser dividida em dois momentos. O primeiro, marcado pela publicação *O Dançado Destino*, foi uma de nossas fontes de estudo, principalmente a seção “As lamentações”. Sua expressiva receptividade inicial no Brasil surpreende, inclusive porque muitos críticos a incluem entre poetas brasileiros da geração de 45, aspecto negligenciado de forma surpreendente em tempos mais recentes.

Contudo, inquieta-nos o período italiano, que ainda requer maior investigação, talvez *in loco*. A grande produção intelectual do período brasileiro e dos primeiros anos na Itália até 1964, quando se incluem as traduções, é interrompida, sendo retomada somente após a morte de Murilo, em 1975. É uma década sem que se localizem traduções ou criações literárias, estas retomadas somente na década de 80, em Portugal.

Outro incômodo é constatar que, embora a primeira poética de Saudade já tenha sido alvo de alguns estudos, as produções posteriores parecem habitar o limbo. Nesse aspecto, nossa tese teve o pioneirismo de analisar parte considerável desse conjunto e,

para mais, buscar pontos de contato com a poética de Murilo Mendes, percorrendo a temática do mito do Minotauro.

Explorando ainda intertextualidade, associamos Saudade com Camus, Memmi, Pasolini e até mesmo Borges na reescritura do mito. De mais a mais, apontamos diferenças nas abordagens: Saudade elabora a punição dos deuses sobre vítimas inocentes, enquanto Murilo, ainda que empreste da mulher certas construções, as inscreve na perspectiva do simulacro das experiências humanas na dualidade entre razão e emoção.

Por outro lado, enquanto o poeta procura, na década de 40, dialogar com seus pares na elaboração de trocas, ela opta por voltar o traço intertextual para a tradição literária e sagrada. Em Murilo, preocupação desse tipo se manifestaria de modo mais evidente nos escritos do período europeu, quando aflora a prosa inspirada em pessoas ilustres e lugares. Nessa forma literária que, de certo modo, restringe a multiplicidade alcançada pela lírica, Murilo expressa a literatura da descoberta, do reconhecimento, do legado.

A tese articulou, no eixo paradigmático, três temas: o sagrado, a arte e o mito. Porém, no sintagmático, vinculou-os a três momentos: o sagrado foi tratado a partir do poeta jovem, recém-chegado à capital; a relação com a arte, através de pintores e intelectuais no momento da Segunda Guerra Mundial; por fim, a abordagem do mito, foi temática voltada ao período italiano. Além disso, cada um desses momentos fulcrou-se no diálogo relacional com casais: Ismael Nery e Adalgisa Nery, Arpad Szenes e Vieira da Silva e o próprio Murilo e Maria da Saudade Cortesão.

Ao organizar as reflexões e definir o *corpus*, buscamos contribuir para os estudos da poética de Murilo Mendes e, de algum modo, lançar novo olhar sobre a crítica biográfica voltada a ele. Muitas pesquisas recentes, impulsionadas pela publicação

da Obra Completa pela Nova Aguilar, organizada por Lucianna Stegagno Picchio, têm se calcado naquilo que, segundo Merquior, com ironia velada, a “suma sacerdotiza dos estudos murilianos”⁶⁰⁴ apontou como direção. Ainda que aproveitemos parte desse legado, elegemos a intertextualidade para afirmar, acima de tudo, o caráter profuso dessa poesia, que se quis carregada de referências culturais diversas.

⁶⁰⁴ MERQUIOR, 1995, p. 19.

6 ANEXOS

6.1 Parábola da mulher de Loth

PARÁBOLA DA MULHER DE LOTH*

— Ó Loth, o Senhor te abençoa. Dentre todos os servos ele lançou os olhos sobre ti; sabe como és piedoso, como cumpres todos os preceitos da lei, como sacrificas em todas as festas a tua melhor ovelha, como o teu incenso é o de mais vivo perfume e levas aos sacerdotes os mais finos bálsamos de toda a tua colheita; nenhuma ordem do Senhor se perde para ti; e até às vezes parece que o teu coração se antecipa ao pensamento do Eterno e o que tu fazes o Senhor o toma como lei para todos os homens puros e tementes ao seu nome e à sua glória. Também para o Senhor é a tua oferenda a mais querida, é a tua palavra a mais doce, porque uma é sempre feita com inteira submissão do teu espírito, a outra sempre dita para louvar e enaltecer o Senhor. Nunca da tua boca saiu uma palavra de desconfiança, nunca a expressão de uma dúvida, nunca do teu espírito se levantou a ideia duma revolta, e crença tão cega e firme puseste na justiça e no poder do Eterno que nunca lhe perguntaste a razão dum acto e os teus olhos se afastaram sempre com indignação daqueles que vigiam o cumprimento das promessas do Senhor e a cada momento acusam de injustiça os seus mandados. E mais ainda, ó Loth: nunca as tuas mãos se poluíram num crime, nunca fizeram correr o sangue dum homem, senão quando o Senhor move os exércitos e a guerra é justa e santa; nunca recusaste do teu pão e da tua casa, senão ao gentil e àquele

— Ó Loth, o Senhor te abençoa. Dentre todos os servos ele lançou os olhos sobre ti; sabe como és piedoso, como cumpres todos os preceitos da lei, como sacrificas em todas as festas a tua melhor ovelha, como o teu incenso é o de mais vivo perfume e levas aos sacerdotes os mais finos bálsamos de toda a tua colheita; nenhuma ordem do Senhor se perde para ti; e até às vezes parece que o teu coração se antecipa ao pensamento do Eterno e o que tu fazes o Senhor o toma como lei para todos os homens puros e tementes ao seu nome e à sua glória. Também para o Senhor é a tua oferenda a mais querida, é a tua palavra a mais doce, porque uma é sempre feita com inteira submissão do teu espírito, a outra sempre dita para louvar e enaltecer o Senhor. Nunca da tua boca saiu uma palavra de desconfiança, nunca a expressão de uma dúvida, nunca do teu espírito se levantou a ideia duma revolta, e crença tão cega e firme puseste na justiça e no poder do Eterno que nunca lhe perguntaste a razão dum acto e os teus olhos se afastaram sempre com indignação daqueles que vigiam o cumprimento das promessas do Senhor e a cada momento acusam de injustiça os seus mandados. E mais ainda, ó Loth: nunca as tuas mãos se poluíram num crime, nunca fizeram correr o sangue dum homem, senão quando o Senhor move os exércitos e a guerra é justa e santa; nunca recusaste do teu pão e da tua casa, senão ao gentil e àquele

* *Parábola da Mulher de Loth, seguida de Pólicles e de um Apólogo de Pródico de Ceos*, Famalicão, edição do Autor, 1944.

que se manchou pela desobediência ao Senhor; tens conservado com todo o respeito os costumes e ritos dos maiores, porque sabes, inspirado pelo Eterno, que o que foi bom é bom; e nenhum dos teus vizinhos, nem Elimelech, o sacerdote, nem Abraão, o escriba, nem Ezequiel, o dos fundos lagares, nem Nataniel, o das doces vinhas, se pode queixar de que o tivesses escandalizado alguma vez; e decerto cada um deles se lembra ainda, como o Senhor se lembra, de que, no ano do alevante do povo, foste o primeiro a juntar-se-lhes para a defesa da lei e para obrigar os do motim a continuarem pagando o imposto do templo. Escuta, pois, ó Loth, o que te diz o Senhor. Toda a cidade está cheia de pecado, os melhores se gafaram ao contacto dos maus, há muito se deixou de respeitar o limite sagrado que o Eterno pôs entre o lícito e o ilícito, entre o que apraz ao Senhor e o que acende a sua cólera; cada um se julgou livre e capaz de abandonar os caminhos da lei para se guiar apenas por sua inteligência e seu desejo; riem-se dos conselhos dos sacerdotes, das imprecções dos profetas, das sentenças dos juízes, olham o céu sem terror e a vida sem tristeza; despedaçam toda a sua humildade de servos do Senhor; antes parece, no forte pisar e no arqueio do peito e no erguer da fronte, que o mundo só por eles e para eles existe; os dias vêem os orgulhos e as noites as abominações; não se lembram da eternidade que os espera, das penas a que não podem fugir, de todas as delícias e descansos que perderão para sempre com o seu proceder de réprobos; de malditos do Senhor, porque não foram obedientes, nem se ficaram na sua condição de homens cheios de ignorância e de fraqueza, nem quiseram continuar a submeter a Deus, para que ele os resolvesse e inspirasse, todos os problemas e todos os actos da sua vida. E a sabedoria infalível e pronta do Eterno achou que eles mereciam um castigo; o fogo do céu descera sobre o lugar do vício e toda a cidade e todas as terras em volta da cidade e todas as casas e todos os pomares e todas as vinhas desaparecerão nas chamas com todos os rebeldes; mas quis o Senhor que os homens justos se salvassem; contarás dois dias e, na tarde do segundo, sairás com tua mulher, teus filhos e teus criados, darás costas à cidade e caminharás até o romper da manhã. Que ninguém se volte a olhar a obra do Senhor; aquele que o fizer morrerá.

II

— Fechai as portas e janelas, que ninguém oiça o que vos tenho a dizer... Além de amanhã, o Senhor vai destruir a cidade e nada poupará a sua cólera; tudo cairá desfeito em pó e consumido em cinza; daqueles que o Senhor condenou nem um há-de ficar; teriam ainda tempo de fugir, se abandonassem as casas, atrelassem as bestas e logo se apressassem para longe da cidade, cada um por seu caminho e seu rumo; mas, ai de mim!, se fosse junto deles e os avisasse, toda a cólera do Senhor viria sobre mim e os meus. Fechai bem as janelas, que ninguém oiça... Um anjo desceu, logo depois do pomar; e disse-me como agradavam ao Senhor a minha piedade, o meu respeito pelos costumes e pela lei de Deus, o solícito cuidado que punha em seguir todos os preceitos e todos os conselhos dos sacerdotes, a docilidade com que obedecia a todas as ordens do céu. Eu tremia, silencioso e pálido, à voz do anjo; porque esperava a cada momento que, depois de tão doces palavras, ele me falasse de vossa mãe e duramente a censurasse pelo seu pensar; mas não: ou o Senhor ignora ou lhe perdoa e me dá como prémio de uma vida inteira de obediência a sua salvação. Bom foi que o Senhor quisesse castigar agora os da cidade; vossa mãe já ia mostrando em actos o que lhe vai na alma — e não sei se, um pouco mais tarde, quando tudo claramente se tivesse revelado ao Senhor, ele lhe poderia perdoar; e bom também que nesta noite esteja ausente, para que tudo se combine entre nós e só nós saibamos o verdadeiro motivo da retirada; dar-se-á uma desculpa, poderias tu partir com ela, eu iria depois com teu irmão, os criados e os carros; encontrar-nos-íamos já longe da cidade, quando lhe fosse impossível o regresso para prevenir os que ficam. É assim, tem de ser assim. Que somos nós para resistir a uma ordem do Senhor? Que faríamos nós, fracos, diante da sua força, ignorantes, diante da sua sabedoria? Que se cumpra, pois, a vontade do Eterno. Ah, meus filhos, como todas estas desgraças e todos estes sobressaltos se poderiam poupar! Bastaria que todos os homens fizessem o que eu faço, amanhassem o seu campo, dirigissem a sua casa, dessem ao Senhor as oferendas que o Senhor reclama, se curvassem perante a autoridade dos sacerdotes e a superioridade dos ricos e deixassem ao Senhor a direcção de toda a sua vida. Pois não são felizes as ovelhas que o pastor dirige para os melhores pastos, para as águas mais límpidas, para as sombras mais frescas? Pois

não se vê o que acontece à que se afasta do rebanho, que, ou se perde nos matos e penedos, ou os cães filam, ou o pastor espanca? Sempre me pareceu uma loucura dos homens não cumprir o que lhes ordenam, quando tudo é para seu bem, para que a vida lhes corra mais branda e tranquila. É o que mil vezes tenho dito a vossa mãe e sempre em vão; quase nem me responde; segue como olhando para dentro, calma e doce e sorrindo, com o mesmo sorriso para Elimelech, o sacerdote, e para Jeroboá, o carpinteiro. Sinto-a boa, sinto-a melhor do que qualquer de nós; só me admira que, tão pacífica, tão amiga de todos, com aquele andar tão manso, aquela face tão serena, tenha ideias de revolta e de desobediência; é o seu único defeito, e, na verdade, o pior que poderia ter... Eis o que havia a dizer-vos, meus filhos; ninguém o ouviu, ninguém o sabe em casa excepto nós; eu falarei a vossa mãe...

III

— Loth, por que mo dizes só agora? Não poderei chegar à cidade antes da noite; eles vão ficar à mercê da vingança, todos os meus irmãos, todos os meus amigos, todos aqueles que têm como eu o mesmo anseio de justiça, todos aqueles, ó Loth, que ignoram sobre todas as coisas as ordens dos tiranos e sobre todas as coisas adoram a liberdade. Tu falas da liberdade, da liberdade que tens de cultivar o teu campo e beber uma taça de doce vinho à sombra duma árvore... Mas a liberdade só existe quando todos os nossos actos concordam com todo o nosso pensamento; e eu sei que não é esse todo o teu pensamento, sei que tens na alma uma centelha mais nobre e alta, sei que às vezes te passa pelo espírito a sombra dum remorso, que vives em desacordo contigo mesmo; nunca, porém, te quiseste encarar de frente, homem para homem, e fazer que a tua vida fosse a realização plena das tuas aspirações mais elevadas, um caminhar através de tudo e de todos para a região clara e pura do ideal; porque o contrário, arrancar da alma a nobreza e a humanidade que nela colocou um Deus divino, nunca o poderias conseguir por mais esforços que tentasses, por mais que não quisesses ouvir a voz eterna. Nem tu, nem nenhum desses que obedecem às ordens do Senhor e às palavras do mundo, e vão, como nós, fugindo a esta hora. Todos vós, ó Loth, sentis que mais uma vez deixastes de cumprir a vossa missão

de homens, e, secretamente, tão a medo que quase o não dizeis a vós próprios, invejais a sorte dos que vão morrer pela liberdade. Mais do que nunca, nesta última tarde de tanto homem nobre e santo, eu tenho pena de ti e de Abraão e de Elimelech, de todos os que oprimem e de todos os que ajudam a oprimir; ninguém tiraniza por se sentir o melhor ou o mais forte ou o mais belo ou o mais sábio; e o teu Senhor vai destruir e matar, porque via subir cada vez mais, crescer, inchar-se, ondular à brisa, um mar de bondade, de calma força, de beleza e de sabedoria que havia de rolar sobre ele e o cobrir para sempre. Que feliz serias se pudesses ignorar toda a significação das minhas palavras, se a tua alma se pudesse fechar a compreendê-las; mas não, sentes que descas, que os teus olhos não brilham com a mesma luz, que a tua mão treme sobre a minha, que te faltou a coragem para dares o passo que te salvaria perante ti próprio... Porque o Paraíso, Loth... Olha, eu sei que todo o mundo um dia se há-de transformar em liberdade e ser mais sereno, mais transparente e mais puro do que este céu de crepúsculo que nos envolve; cada um de nós, quando nasce, recebe uma parte da injustiça do mundo, e a alma dos que morrem depois de se terem despojado do que lhes coube de tirania, de egoísmo e de brutalidade, vai contribuir para formar esse céu, como cada gota contribui para a extensão e a profundidade dos mares; essa é a vida eterna, essa a delícia dos que se elegeram; para os outros tudo será como se não tivessem vivido e uma vez mais passarão sobre a terra, numa experiência da sua vontade e da sua coragem. Eis o que será o teu destino; porque o meu será o outro. Duvidava às vezes de ter feito tudo o que devia fazer pela liberdade; sei que muito me deixei arrastar pelo que nos prende ao tempo, que o meu amor não foi sempre bem amplo, aberto a todos, que a minha alma não foi sempre bem forte, inflexível ao vento do desânimo; ainda bem que hoje posso adquirir a certeza de que não foi inútil a minha passagem pelo mundo; não estarei ao lado deles, não me queimará o mesmo fogo, não me sepultarão as mesmas cinzas: mas o teu Senhor, como todos os tiranos, teme quem o olha de frente, não gosta de que contemplem a sua obra... É o Bem que principia a triunfar; esse avança às claras, não se esconde, não se refugia no segredo e na ignorância. Vou unir-me a todos os que já se bateram por ele; tantos, tão grandes e tão belos! Como poderia hesitar? Chegou o momento, Loth; não, nem uma palavra; continua. Eu volto.

6.2 Préfacio de Racine, *Phedra*

Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre. Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté.

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité.

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère : vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les Anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection ; ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la soeur des ennemis mortels de son père.

Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa, et en eut un fils, après qu'Esculape l'eut ressuscité. Et j'ai lu encore dans quelques auteurs qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athénienne de grande naissance, qui s'appelait Aricie, et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie.

Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. J'ai même suivi l'histoire de Thésée, telle qu'elle est dans Plutarque.

C'est dans cet historien que j'ai trouvé que ce qui avait donné occasion de croire que Thésée fût descendu dans les enfers pour enlever Proserpine, était un voyage que ce prince avait fait en Épire vers la source de l'Achéron, chez un roi dont Pirithoüs voulait enlever la femme, et qui arrêta Thésée prisonnier, après avoir fait mourir Pirithous. Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie ; et le bruit de la mort de Thésée, fondé sur ce voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour qui devient une des principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant.

Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le dut que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique, et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

6.3 La casa de Asterión

*Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.
APOLODORO, Biblioteca, III, 1*

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) (1) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a

buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

A Marta Mosquera Eastman

(1) El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por infinitos.

6.4 A poesia será feita por todos...

A POESIA será feita por todos...

por Paul Éluard

*O*s verdadeiros poetas jamais acreditaram que a poesia lhes pertencesse exclusivamente. Na boca dos homens, a palavra jamais se extinguiu: as palavras, os cantos, os gritos sucedem-se sem fim, cruzam-se, chocam-se e confundem-se. O impulso da função-linguagem foi levado ao exagero, atingiu a exuberância e a incoerência. As palavras dizem o mundo e dizem o homem, o que o homem viu e sente, o que existe, o que existiu, o que existirá, a antiguidade do tempo, o passado, o futuro da idade e do momento, o voluntário e o involuntário, o medo e o desejo do que não existe, do que vai existir. As palavras destroem, as palavras predizem, encandeadas ou sem ordem — é inútil negá-las. Elas participam todas na elaboração da Verdade. Os objectos, os factos, as ideias que elas descrevem podem extinguir-se por falta de vigor, mas logo serão substituídos por outros objectos, factos e ideias que as próprias palavras acidentalmente suscitarem realizando assim a sua inteira evolução.

Os homens devoraram um dicionário e o que eles nomeiam existe. O inominável, o fim de tudo só começa na impensável fronteira da morte. Pouco importa saber quem fala e pouco importa mesmo o que diz. A linguagem é comum a todos os homens e não são as diferenças de línguas, por mais prejudiciais que se nos afigurem, que arriscam comprometer gravemente a unidade humana, mas muito mais esse interdito eternamente formulado, em nome da razão prá-

tica, contra a liberdade absoluta da palavra. Passam por loucos os que ensinam que há mil maneiras de ver um objecto, de o descrever, mil maneiras de dizer o seu amor, a sua alegria e a sua dor, mil maneiras de nos entendermos sem partir sequer um ramo da árvore da vida. Inúteis, loucos, malditos os que revelam, reproduzem, interpretam a humilde voz que se queixa ou que canta na multidão, sem saber que ela é sublime. Ah! não, a poesia pessoal não morreu ainda. Mas, pelo menos, nós compreendemos que nada pôde romper o frágil fio da poesia impessoal. Nós compreendemos, sem duvidar um instante desta verdade que triunfará, que inúmeras coisas podem ser «todo um poema». A esta expressão irónica, pejorativa, os poetas de boa fé deram o seu sentido literal. Eles utilizaram elementos involuntários, objectivos, tudo o que jaz sob a aparente impermeabilidade da vida corrente e nas mais inocentes produções do homem. «Todo um poema», já não é apenas um objecto tosco ou a excentricidade duma elegante presumida, mas o que é dado ao poeta para simular, reproduzir, inventar, se ele crê que do mundo que lhe é imposto nascerá o universo que ele sonha. Não há nada de raro nem de divino no seu trabalho banal... O poeta, na mira das obscuras notícias do mundo, restituir-nos-á as delícias da mais pura linguagem, a do homem da rua e do sábio, da mulher, da criança e do louco. Se o quiséssemos, só haveria maravilhas. Escutemo-las sem reflectir e res-

pondamos, pois seremos entendidos. Se não, apenas seremos espelhos partidos e, desejosos de rectificar as aparências, poetizaremos, perderemos a primeira e elementar vista das coisas, neste espaço e tempo que são nossos.

Se quiséssemos, nada nos seria impossível. O mais fraco de nós, como o mais rico, tem a possibilidade de nos oferecer com o trabalho das suas mãos e a confiança dos seus olhos um inestimável tesouro, os seus sonhos e a sua realidade, que razão, bom senso, maldade, não chegam a destruir. A poesia involuntária, por mais banal, imperfeita e grosseira que possa ser, é feita das relações entre a vida e o mundo, entre o amor e a necessidade. Ela produz a nossa emoção e dá ao nosso sangue a ligeireza do fogo. Todo o homem é irmão de Prometeu. Nós não temos uma inteligência particular, nós somos seres morais e situamo-nos na multidão.

(Prefácio a POESIA INVOLUNTÁRIA POESIA INTENCIONAL)



7 REFERÊNCIAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1985.

AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva: encontros e desencontros. In: *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007

ALMEIDA, Lilian Pestre de. “Fênetres et miroirs, tableaux et tapisseries. Pour l’étude de la mise en abyme chez Vélazquez”, in *Colóquio-Artes*, nº 73, junho de 1987. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 42-51.

_____. “A História no teatro barroco do mundo”, in *Quinto Império*. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Salvador, vol. 2, 2º semestre 2002, pp.11-36.

_____. “A *Lusitania liberata* ou a Restauração Portuguesa em imagens: análise iconológica do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo”, in *Talia dixit*, Revista interdisciplinar de Retórica e Historiografia, nº6, outubro 2011, UEX, pp. 85-119.

_____. “*Emerentia 1713*, de Corinna Bille: récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l’oralité traditionnelle et des images archaïsantes” In *Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa mediterranea*, nº 5, dicembre 2011. Torino, dicembre 2011, 83-104.

_____. “Regards croisés sur la poétique de deux créateurs caribéens: Aimé Césaire et Wifredo Lam”, in *Présence Africaine*, nº 184, 2e semestre 2011, p. 193 – 220.

_____. “Trois pommes et un tryptique ou Le détournement du sens dans des *vanités* contemporaines”, in *Vanités d’hier et d’aujourd’hui* (sous la direction de Jean-Claude Laborie). Paris, Études Épistémè, vol. II, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Murilo Mendes hoje/amanhã” In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 63-64.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico” In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 33-34.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo: Edusp, 1997.

ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. Paris: Flammarion, 1997.

_____. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *On n’y voit rien*. Paris, Gallimard, Denoël, Folio/Essais, 2000.

_____. *Histoires de peintres*. Paris, Gallimard Denoël, Folio/Essais, 2004.

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Arpad Szenes – Retratos de Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- BACHELARD, *O Novo Espírito Científico*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1968.
- BAIÃO, Joana. *Vieira da Silva – pintores portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. “Apresentação de Murilo Mendes” In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 35.
- _____. “Poemas de Maria da Saudade Cortesão” In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1948.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Œuvres Complètes*, 5 tomes, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Editora Bertrand do Brasil, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. “Mon coeur mis à nu”. In *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976, 2 vol. I.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Trad. Maria Luiz Mota. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

_____. *Imagens do pensamento*. In: *Rua de mão única*. Obras escolhidas II: trad. Rubens Rodrigues e José Carlos Martins. São Paulo. Editora Brasiliense s. a, 1995.

_____. “Paris, capitale du XIX siècle” In: *Poésie et révolution*. Paris Nouvelles, 1971.

BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973.

BESSA-LUIS, Augustine. *Longos dias têm cem anos*. Porto. Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1982.

BEZERRA, Paulo. “Uma obra à prova do tempo”. In *Problemas da poética de Dostoievski*, 5ª. edição. Trad. direta do russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BORGEAUD, Philippe. “La mort du Grand Pan. Problèmes d'interprétation. In *RH des Religions*. vol. 200, 1983, p. 2-39.

_____. *Fragmentos*, números 28/29, p. 13/19. Florianópolis/ jan - dez/ 2005.

BORGES, Jorge Luís. “La biblioteca de Babel” In *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1995.

_____. *Livro dos seres imaginários*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. “La casa de Asterión” In *El Aleph (1949)*. Buenos Aires: Vaccaro Sánchez, 1974.

BOSI, Alfredo. 1977. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BRADBURY, Malcolm., MCFARLANE, James Walter. *Modernismo guia geral*: trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais: a Longa Duração” [1958]. In: NOVAIS e SILVA (orgs.). *Nova História em perspectiva*. S. Paulo: Cosac & Naify, p. 87-127, 2011.

_____. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BRETON, A. “Manifeste du surréalisme” (1924) In *Manifests du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1985.

BUENO, Alexei & JARDIM, Raquel. *Num reino à beira do rio: um caderno poético*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.

Calígula. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405708/caligula>>. Acesso em: 10 de Jun. 2017.

CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery – Muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. “Murilo Mendes e Adalgisa Nery” In *Murilo Mendes: Reflexões avulsas*. Org. José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: MAMM, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Rio de Janeiro, Record, 1972.

_____. *Calígula: peça em quatro atos*. Trad. Maria da Saudade Cortesão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CASSIN, Barbara. *L'ekphrasis : du mot au mot*, in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil: Dictionnaires le Robert, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

CATTANI, Icleia. & STREIBEL, Martin. *Ismael Nery*. Porto Alegre: Palloti, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Europa dos pobres: a belle-époque mineira*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994. 160 p.

CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*, 2008. 241f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CORTESÃO, Maria da Saudade. *O Desdobrar da Sombra*. Lisboa: Roma Editora, 2009.

_____. *Pássaro do Tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

_____. *O Dançado Destino*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era Modernista (vol. 5)*. São Paulo: Editora Global, 1997.

DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DAMISH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

ELIOT, Thomas Stearns. *Crime na catedral: quatro quartetos Thomas Stearns Eliot*. Tradução de Maria da Saudade Cortesão e Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Delta, 1966.

_____. *Crime na catedral: quatro quartetos Thomas Stearns Eliot*. Tradução de Maria da Saudade Cortesão e Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

ELUARD, Paul. “A poesia será feita por todos” In *Revista Árvore*, Primavera-Verão de 1952, Lisboa, 1952.

Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, correspondência 1932-1961. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda/FASVS, 2013 (textos de José Manuel dos Santos, Marina Bairrão Ruivo, Valéria Lamego, Sandra Santos).

“Entrevista de Maria da Saudade Cortesão Mendes”. In *Murilo Mendes 1901-2001*. Organizado por Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p. 145-151.

EULÁLIO, Alexandre. *Murilo Mendes: A Poesia em Pânico*, 1977. Filmado em 1971 e 1974. Companhia Fitas Brasileiras. Duração: 21:51.

FAZIO, Michael. *A história da arquitetura mundial*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FONTES, Joaquim Brasil. *Hipólito e Fedra: três tragédias / Eurípedes, Sêneca e Racine*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FORSTER, E. M. “A história do pânico” In *OS INGLESES. Antigos e modernos*. Coleção Contos do Mundo. Trad. Maria da Saudade Cortesão e Maria Judith Cortesão. Rio de Janeiro: Companhia Editora Leitura, 1944.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. “O que é um autor?” In *Ditos e escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Univrsitária, 2009.

FRANÇA, George. *A Harpa, o Quadro e a Sereia: Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Dossiê Murilo Mendes, v.3. 2010/1.

FRANÇA, José-Augusto. “Vieira da Silva e a cultura portuguesa”. In: *Colóquio*, nº 58, Lisboa: Abril, 1970.

FREUD, Sigmund. “O estranho” In. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. “O mal-estar na civilização” In. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRYE, Northrop. *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Trad. Catherine Chaliier. Paris: Seuil, 1984.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs mode d'emploi*. Paris: Sedes, 1991.

Gilgamesh, Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

GONÇALVES, Eurico. “A vida e a obra de Vieira da Silva/Arpad Szenes – Dois percursos convergentes na cumplicidade do amor à pintura” In: *Revista Artes Plásticas* nº 19, Edição especial. Lisboa, agosto, 1992. p. 7-14.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1992.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus / org. e notas de Júlio Castañon Guimarães*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

_____. *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

_____. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, MinC, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes; rev. Marcus Rei Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997

_____. *Odisseia*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

IPOTESI: Revista de Estudos Literários. vol. 6, n. 1. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002.

Ismael Nery. Org. Icleia Cattani. Porto Alegre: Kraft Escritório de Arte, 1984.

JACOBBI, Ruggero. “A poesia em pânico” In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 39-40.

KEMPIS, Tomás de. *A imitação de Cristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè*. Paris: Ed. du Seuil, 1969, p. 84-85.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LA BARCA, Calderón de. *A vida é sonho*. Trad. Manuel Gusmão. Lisboa: Seara Nova, s/d.

LAMEGO, Valeria. “Dois mil dias no deserto” In *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p.53-71.

LEHNI, Nadine. “Surrealismo: o olhar fértil” In *Surrealismo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

LEIRIS, Michel. “Da Literatura como Tauromaquia” In *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com estabelecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIAN, Henrique. “Vieira da Silva e a música brasileira” In *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 73-89.

- LIMA, Alceu Amoroso. "Carta à autora" In *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LORCA, Federico García. "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- LOURENÇO, Eduardo. "Itinerário de Vieira da Silva ou da poesia como espaço" In: *O espelho imaginário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.
- _____. "Vieira da Silva: uma poética do espaço" In: *Revista de artes e letras* nº 58. Lisboa, 1970. p. 38-40.
- MACEDO, Suianni Cordeiro. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*. Jundiaí: Paco editorial, 2012.
- MAIA, Pedro Moacir. *Poemas de amor de poetas brasileiros contemporâneos*. Salvador: Coleção Dinamene, 1950.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. 2 V. Paris: Gallimard, 2003.
- MARIA da Saudade Cortesão Mendes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa261894/maria-da-saudade-cortesao-mendes>>. Acesso em: 25 de Maio de 2017.
- MARX-LECLERCQ Jacqueline. "La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du moyen age" In *Revista Acadêmica*, no. 61, Rio de Janeiro, agosto de 1942.
- MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro, Curatorial Denise Mattar / Banco Pactual, 2004.
- MEIRELLES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguiar Editora, 1983.
- _____. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MEMMI, Albert. *A estátua de sal*. Trad. Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- MENDES, Murilo. *Office Humain*. Trad. Dominique Braga e Maria da Saudade Cortesão. Paris: Seghers, 1956.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora Giordano, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Notas para uma muriloscopia" In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 11-21.

- _____. “Carta à autora” In *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972
- _____. *Murilo Mendes: 1901 – 2001*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAIS, Frederico (org.). *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.
- Murilo Mendes 1901 – 2001*: org. Julio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- Murilo Mundo: um passeio pela obra do poeta Murilo Mendes no ano do seu centenário*. Suplemento literário especial. Minas Gerais: Secretaria do estado da cultura de Minas Gerais, 2001.
- NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Mundos oscilantes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- NERY, Emmanuel. *Couraça da alma*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Movimento, 1996.
- NERY, Ismael. “Arte e artista” In *Ismael Nery*. Rio de Janeiro, Curatorial Denise Mattar / Banco Pactual, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Escala, 2011.
- _____. *Além do bem e do mal*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- OLIVEIRA, Fábio Falcão. “História da religião: analisando a Epopeia de Gilgamesh e a mitologia genesiana” In *Religare*, no. 1, vol. 11, 2014
- ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Trad. Herrera Filho. Ed. Eletrônica. Ed. Ridendo Castigat Moraes, s/ data.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. XI, 50-60. Tradução de Ana P. Veja. 3. ed. Sevilla, 2008. Texto bilíngue.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Terezinha Maria Scher. “Poética e amizade” In *Ipotesi*, v. 6, n. 1, jan/jun, 2002.
- PEREIRA, Maria Luíza Scher. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.
- PERNES, Fernando. Gravuras de Vieira da Silva, In: *Colóquio*, nº 23. Lisboa: Abril, 1963.
- PESSOA, Fernando. “Mensagem” In *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Linoart, 1987.
- PHILIPPE, Anne. *O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa: Rolim, 1978.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. “Mulher toda sal e espuma” In *Pássaro do Tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, prosa e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PONGE, Robert. “Sobre a chegada e expansão do Surrealismo na América Latina” In *Surrealismo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RACINE, Jean. *Fedra*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.
- _____. *Œuvres complètes I: Théâtre – Poésie*. Paris: Gallimard, 1999.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Modernismo na Poesia” In *Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1970.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-59, 3 vols. (réédition, New York, 1988).
- Revista Acadêmica*, no. 61, Rio de Janeiro, agosto de 1942.
- Revista Árvore*, Primavera e verão de 1952. Lisboa, 1952.
- Revista Metamorfoses* Rio de Janeiro: UFRJ/Cátedra Jorge de Sena. Org. Teresa Cristina Cerdeira e Monica Genelhu Fagundes. Vol. 12.1/12.2, 2012.

RIBEIRO, José Sommer. “Arpad Szenes – Viera da Silva: período brasileiro” In *Arpad Szenes – Viera da Silva: período brasileiro*. Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2000.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris : Librairie Générale Française, 2009.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria & PEREIRA, Édimo. “A memorialística feminina no romance *Os anos 40*, de Raquel Jardim” In *Ipotesi*, v. 13. Juiz de Fora: UFJF, 2009, p. 135-145.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria & SANTOS, R. “As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã” In *Revista Atlântica de Cultura Ibero-Americana*, v. 1. São Paulo: USP, 2006, p. 135-143.

_____. “A escrita pictórica em *A Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector” In *Ipotesi*, v. 9. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 155-166.

RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira & BARBOSA, Leila Maria Fonseca. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *O mundo do toureiro na literatura de língua portuguesa*. Lisboa: Portugália, 1966.

RUIVO, Marina Bairrão. *Escrita íntima – Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes – Correspondências (1932-1961)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.
Sainte Angèle de Foligno. Paris: Plon, 1936.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Tese de doutorado. Escola de Teatro da UFBA, Bahia.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. “Vampirismo masculino ou a denúncia de Pigmaleão” In *Alcance* n. 1, a1. Itajaí: out/dez 1994.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo” In *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. “Poesia fusão: Catolicismo Primitivo/Mentalidade Moderna” In *Poemas: Murilo Mendes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliadora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro. São Paulo: Abril, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição da ut pictura poesis”. In: LESSING, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SILONE, Ignazio. *A raposa e as camélias*. Trad. Maria da Saudade Cortesão Mendes. Lisboa: Europa América, 1961.

SILVA, Agostinho da. *Parábola da mulher de Loth seguida de Policlés e de um Apólogo de Pródico de Ceos*. Lisboa: Ed. do Autor, 1944.

_____. *Textos e ensaios filosóficos*. 2 vol. Critério da Edição e Estudo introdutório por Paulo Alexandre Esteves Borges. Camarate: Círculo de Leitores, 2001.

SILVA, Alberto da Costa e. “Sobre Murilo Mendes” In *Revista Colóquio/Letras*, no. 100, Nov. 1987.

SILVA, Maria Helena Vieira da. “Testamento” In *Vieira da Silva – pintores portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010.

_____. “Vivíamos assim como uma borboleta” In: MORAIS, Frederico. *Tempos de guerra: Hotel internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1986, n.p. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro)

SILVA, Maria Laura Muller da Fonseca e. *Contemplações do exílio: trajetórias e deslocamentos de Murilo Mendes e Vieira da Silva na geografia do Modernismo*, 2004. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Juiz de Fora.

Sonho de uma Noite de Verão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

SZENES, Arpad & SILVA, Vieira da. *Arpad Szenes + Vieira da Silva: Período Brasileiro*. Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 2000.

_____. *Retratos*. Rio de Janeiro: Chácara do Céu, Museu Lasar Segall, 1997.

_____. *Retratos de Vieira por Arpad Szenes*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

TELES, Gilberto de Mendonça. “O surrealismo na literatura brasileira” In *Signótica*. Universidade Federal de Goiás, jan-dez. 1991.

TERESA, de Ávila, Santa. *As moradas do castelo interior*. Trad. Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Vieira da Silva no Brasil. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Org. Nelson Aguilar. São Paulo: MAM/SP, 2007.

VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*, édition en deux volumes chez Diane de Selliers. Paris, septembre 2000.

FONTES DE PESQUISA

Biblioteca Nacional (BN/Rio de Janeiro)

Correio da Manhã (<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/correio-da-manha>)

Eduardo Lourenço (<http://www.eduardolourenco.com>)

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (FASVS/Lisboa)

Fundação Calouste Gulbenkian (<https://gulbenkian.pt/>)

Grupo Divulgação (<http://www.grupodivulgacao.com.br/>)

Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/Juiz de Fora)

O Tablado (<http://otablado.com.br/>)

Portal Portinari (<http://www.portinari.org.br/>)

Prêmio PEN (http://www.penclubportugues.org/boletim/02_PENport_11.pdf)