

# A POESIA COMO TOTALIDADE

CONFLITOS NA OBRA DE MURILO MENDES NO

INÍCIO DOS ANOS 40

*Aboli as dissonâncias,  
O sentimento renasce  
Como no início do mundo.<sup>1</sup>*

Murilo Marcondes de Moura

## 1. Introdução

(1) "Canção", in *Poesias*,  
Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. 197.

"A poesia é o diário de um animal marinho que vive na terra e que gostaria de voar." Esta frase não é de Murilo Mendes, mas é adequada para introduzir-nos em seu universo poético. Ela poderia constar perfeitamente no livro de aforismos do poeta — *O Discípulo de Emaús* — escrito em 1943. De início, muita coisa é nomeada: o mar, a terra, o céu — e esta abrangência é típica de Murilo Mendes. Ao lado dela, porém, há uma inadaptação evidente. Os três domínios são imensos, mas todos são problemáticos. O primeiro deles, o lugar de origem, está perdido; o seguinte, no qual se vive, é indesejável; enquanto o último parece ser uma aspiração inatingível.

A contrariedade dessa condição predispõe ao misto de humor e melancolia, presente tanto na frase citada quanto em alguns momentos da poesia de Murilo Mendes. Há um profundo descontentamento com a realidade e uma necessidade igualmente profunda de buscar aquilo que "falta". Esse descontentamento e essa necessidade de busca marcam em larga medida a poesia contemporânea, desde as suas origens, como na declaração de Rimbaud: "La vraie vie est absente", ou no poema "Le voyage" de Baudelaire, no qual o poeta, diante da implacável reprodução do mesmo, decide, nos versos finais, arriscar tudo ("Enfer ou ciel, qu'importe?") em busca do "novo".

Também a poesia de Murilo Mendes está marcada por essa relação problemática com a realidade e se inicia precisamente com uma "canção do exílio". Poema circunstancial e pouco denso talvez, mas que já revela uma face importante: a negação, no caso pela sátira e pela paródia, tanto de uma certa ordem social, como de expressões literárias consagradas. Esse duplo aspecto — crítica à realidade e pesquisa formal — vão estar a partir de então indissolavelmente ligados na obra do autor, de tal maneira que não haverá mudança em sua forma que não tenha sua contrapartida em fatores sociais e

biográficos, ou, inversamente, acontecimentos "externos" que não possam ser entrevistados naquelas mudanças; e elas não foram poucas ao longo da trajetória do poeta.

Carlos Drummond de Andrade, que estréia em livro no mesmo ano que Murilo Mendes (1930), também inicia sua obra sob o signo da inadaptação à realidade, ou seja, à aparição do "gauche". Os dois poetas, no entanto, vão seguir caminhos muito diferentes. Em Murilo Mendes, o "mundo inimigo" é um pressuposto para as suas liberdades poéticas: a transfiguração da realidade, a sacralização do banal etc.; em Drummond, o "mundo errado" ou o "mundo caduco" é a matéria direta de seus poemas, pelo menos na fase que nos interessa aqui: os anos 40. Enquanto o último vê no "tempo presente", embora pobre, o único lugar possível de transformação, o primeiro efetua uma operação quase oposta: procura construir em seus textos uma totalidade que só pode pertencer ao passado ou ao futuro, ambos inchados de fantasias e de mitos.

A frase de Carl Sandburg citada no início deste artigo também expressa sua crítica à realidade como crítica ao presente. Do mesmo modo, a declaração de Rimbaud ou o poema de Baudelaire revelam um desprezo pelas circunstâncias e a proposta de procurar a "verdade" num outro plano. Em Murilo Mendes esse sentimento, que existia desde o início de sua obra, é potencializado pelo encontro com uma religião (1934) segundo a qual o tempo tem uma origem e um final positivos, enquanto o intervalo entre ambos é um presente negativo, ainda que sua superação apareça como inevitável.

Até 1934, o poeta procurou efetuar sua crítica à realidade por meio, sobretudo, de dois elementos: o surrealismo e o humor. A partir de 1934 um terceiro elemento — o cristianismo — vem se somar aos dois primeiros; e dessa complicada aproximação vão se ocupar os três livros seguintes do poeta: *Tempo e Eternidade* (1934), *Os Quatro Elementos* (1935) e *A Poesia em Pânico* (1936-1937). O livro imediatamente posterior, *As Metamorfoses* (1938-1942), representa a primeira síntese de uma obra até então demasiado inquieta e irregular.

Daqueles três elementos, o humor quase desaparece para voltar fortemente nos livros finais. (A rigor, ele desaparece apenas como "piada", permanecendo, mesmo nos livros intermediários, enquanto variante do princípio básico de combinação de contrários.) O surrealismo mantém sua plena atualidade, sobretudo no que se refere à valorização da imagem e à criação do insólito. Por seu lado, o cristianismo fornece uma visão de mundo e de história que vai balizar muito o alcance e o significado das imagens e das atmosferas criadas pelos poemas.

A poesia de Murilo Mendes sempre apresentou uma tendência para o múltiplo, isto é, para a inclusão de realidades díspares, recusando-se a efetuar, de saída, um recorte do mundo. Essa abrangência é dada pelo poder da imagem surrealista, que consiste na aproximação inusitada de elementos espaço-temporais diferentes; mas ela está associada também à visão de mundo cristã, que pretende conter a explicação total do mundo e do sentido da vida humana, desde o princípio até o final dos tempos. A aproximação de

surrealismo e cristianismo, em Murilo Mendes, assinala a passagem problemática, mas efetuada com rara sensibilidade pelo poeta, da vocação para o múltiplo para a "vocação transcendente" da poesia.

Como dissemos, é no livro *As Metamorfoses* que essa síntese se efetua com mais vigor. Sucede, porém, que a circunstância histórica em que esse livro foi escrito — os primeiros anos da II Guerra Mundial — trouxe problemas inteiramente novos para a poesia de Murilo Mendes. As noções de "transcendência", "totalidade", "multiplicidade" são profundamente questionadas. Ocorre nesse ponto da trajetória do autor algo que não deixa de ser irônico: quando ele parecia estar mais do que nunca aparelhado para responder à insuficiência da realidade com uma "poesia total", a atualidade era, ao contrário, e intensamente, a do "tempo partido" e a "dos homens partidos". Esse conflito entre o impulso da poesia em afirmar uma totalidade e a negatividade social é o núcleo de *As Metamorfoses* e, ao mesmo tempo, a origem de futuras transformações na poesia do autor.

## 2. As metamorfoses

O livro *As Metamorfoses*<sup>2</sup> assemelha-se a um mostruário de belezas raras e híbridas. Alguns de seus poemas guardam o mesmo mistério de certos produtos naturais que subvertem toda noção comum de proporção e medida, instaurando nexos insólitos entre formas, cores e elementos. Na biblioteca do poeta, atualmente em Juiz de Fora, pudemos consultar alguns livros de fotos de "belezas naturais" — sobretudo marinhas — que recordam imagens de *As Metamorfoses*:

(2) *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Editora Occidente, 1944.

Travestida em camponesa  
Nascestes há pouco da terra.  
Surgem amoras de tua boca,  
Teu riso dá cor ao mundo. ("Mulher no campo")

E os laçarotes azuis do teu vestido  
Se confundiam com as borboletas do mato ("Armilavda")

Uma eternidade vermelha  
Na tua boca de concha  
[...]  
Sementes de pianos crescem  
Pra orfãos que sobem escadas,  
Ao passo que peixes azuis  
Bebem no oceano do poeta. ("Aerograma")

Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.  
Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,  
E da árvore de tuas pestanas  
Nascem luzes atraídas pelas abelhas ("Estudo nº 6")

Esta manhã o mar acumula ao teu pé rosas de areia,  
Balançando as conchas de teus quadris. ("Estudo para uma ondina")

Um buquê de nuvens:

O braço duma constelação  
Surge entre as rendas do céu. ("A liberdade")

Tais imagens efetuam um duplo movimento: elas tanto desantropomorfizam o homem, como humanizam a natureza. Além disso, quase todas estas *metamorfoses* entre formas humanas e naturais têm como centro o corpo da mulher e estão impregnadas de um intenso erotismo. Outro aspecto decisivo em *As Metamorfoses* é a recuperação da atmosfera positiva e a atenção para a paisagem natural que já tinham feito de *Os Quatro Elementos* um dos trabalhos mais bonitos e característicos do poeta.

A conjugação desses aspectos faz de *As Metamorfoses* o livro mais "surrealista" de Murilo Mendes. Nesse sentido, basta pensar no conceito de "beleza convulsiva", tão importante para o movimento francês, e que Breton, em *L'Amour Fou*, associa ao cristal, às madréporas e aos corais. Isto é, a formas naturais insólitas, capazes de "materializar" a busca de beleza e de totalidade presente nas imagens surrealistas. Um dos aspectos mais importantes da idéia de "beleza convulsiva" consiste, também, na "pungente sensação da coisa revelada", isto é, nas idéias de encontro espontâneo e de iluminação súbita de algo até então apenas pressentido.

Efetivamente, a incorporação de uma poética surrealista, no que se refere às relações entre arte e natureza, é uma das questões mais decisivas para a poesia de Murilo Mendes daquele período. "A natureza é muito surrealista" ou o "maior poder de invenção existe primeiro na natureza" são dois dos fragmentos de *O Discípulo de Emaús*<sup>3</sup>, livro complexo e importante, para onde confluem as maiores preocupações do poeta naquele momento.

Este livro representa, ao mesmo tempo, a primeira poética de Murilo Mendes e a primeira síntese de sua visão de mundo. Os vários aspectos que informam esta última — o religioso, o mítico, o erótico —, aparecem permeados por reflexões estéticas que se realizam a propósito do cinema, da música, da dança, da poesia, e da pintura. Outro traço marcante nos fragmentos é o

(3) *O Discípulo de Emaús*, Rio de Janeiro, Agir, 1944. Em 1946, pela mesma editora, apareceu a "2ª edição revista". O livro foi escrito, conforme indicação à página 138 de ambas as edições, em 1943.

do humor. Nós consideraremos aqui *O Discípulo de Emaús* como um repositório das idéias do poeta válidas para toda a sua obra até 1945.

A recepção desse livro foi acompanhada de entusiasmo e perplexidade. Foi o único trabalho do poeta a merecer uma segunda edição em vida, e isso apenas um ano após o seu lançamento. Além disso, a "novidade" que representava esse livro de aforismos predispôs alguns críticos a procurarem trabalhos similares na tradição brasileira. Antônio Carlos Villaça, por exemplo, refere-se a Joaquim Nabuco, e Guerreiro Ramos ao Marquês de Maricá. Este último crítico vai mais além associando o livro, certamente, a uma de suas fontes mais decisivas: Novalis. A obra dialoga também com a de Lichtenberg, autor igualmente importante para os surrealistas, e a quem o poeta brasileiro dedicaria muitos anos depois um de seus "retratos relâmpagos". Finalmente, o livro, pelo seu caráter oral e assistemático, é profundamente devedor da convivência com Ismael Nery.

Apenas em 1959, com Luciana Stegagno Picchio, o livro passou a ser encarado como uma poética do autor, ou, nas palavras da crítica italiana, a sua "profissão estética". Essa leitura, por um lado corretíssima e que eu próprio incorporo aqui, levou, no entanto, outros críticos a algumas deformações: basicamente a de ler determinados fragmentos como puramente estéticos, desprezando o evidente substrato ideológico (basicamente religioso) que subjaz a eles<sup>4</sup>.

Em *O Discípulo de Emaús* há a explicitação de uma idéia que é básica em *As Metamorfoses*: a da "naturalidade" da composição poética. Não se trata, evidentemente, de defender a reprodução linear ou figurativa da realidade, e a leitura mais ligeira da obra de Murilo Mendes já é suficiente para mostrar que o poeta segue um caminho muito diverso deste. Trata-se de dispor o poema de modo que ele seja a reunião de elementos díspares e, ainda, que essa reunião apresente uma necessidade interna que a torne a mais "natural" possível. Em outras palavras, todo artifício de composição, assim como todo impulso imaginativo, por mais incongruentes que sejam, devem assumir, no interior do poema, a mesma necessidade que certas metamorfoses apresentam no mundo natural. Esse primado da natureza é um dos fulcros do conflito, central no livro, entre negatividade social e positividade da poesia. "É absurdo achar mais realidade nas leis que nas estrelas" e "Prefiro a nuvem ao ônibus" são, por assim dizer, duas declarações de princípio da época.

O próprio título do livro diz respeito a essa prevalência do natural, ao mesmo tempo que ao universo mítico. O conceito de metamorfose parece ter, além disso, um alcance mais profundo tanto em relação à visão de mundo do poeta, quanto em relação aos seus procedimentos artísticos. Nos anos 30, era possível observar em sua obra uma dualidade muito polarizada entre o registro da realidade imediata (cujo limite é um livro caricatural como *História do Brasil*) e a tendência à abstração generalizante, por exemplo, em *Tempo e Eternidade*. Esse último título é já revelador daquela dualidade, e é precisamente à fusão dessas duas tendências que deve ser relacionada a idéia de *metamorfose* em Murilo Mendes.

Efetivamente, podemos relacioná-la com procedimentos formais importantíssimos para o poeta: a (foto) montagem, a colagem, o recurso às

(4) Refiro-me à utilização, por Haroldo de Campos, do fragmento "Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo": "Tal aforismo vale por toda uma programação estética". No entanto, ele localiza-se em um contexto do livro inteiramente religioso, onde a "passagem" mencionada diz respeito a uma alteração de estado aguardada pelo poeta em sua perspectiva escatológica.

analogias e à imagem poética. Breton, num comentário sobre as poesias de Rimbaud e Lautréamont, observa: "um princípio de mutação perpétua apodejou-se dos objetos e das idéias, proporcionando sua libertação total que implica também a do homem", e, mais adiante, sobre Benjamin Péret: "tudo é libertado, tudo é poeticamente salvo por um princípio generalizado de mutação, de metamorfose". O crítico Marc Eigeldinger associa diretamente metamorfose e imagem poética: "unida existencialmente ao princípio da metamorfose, a imagem surrealista só pode ser motora e dinâmica; ela não expressa o conteúdo do objeto, mas seu movimento, seu deslocamento no espaço e no tempo, seu acoplamento com outros objetos e sua participação nos fenômenos da vida universal". Em Murilo Mendes, a própria escolha do léxico no livro recai sobre realidades cambiantes, móveis, passíveis de diversas relações e de uma identidade múltipla: nuvens, palavras referentes à dança e à coreografia, o elemento água etc.

Todos os procedimentos mencionados acima podem ser sintetizados no termo "arte combinatória" que apesar de muito genérico parece-me uma definição adequada para a poesia de Murilo Mendes, particularmente a desse livro. Nessa linha, ela pode ser vista como uma ampliação das "correspondências" de Baudelaire, que é um dos programas da poesia moderna, particularmente do surrealismo. É precisamente nesse sentido que deve ser avaliado o enorme interesse do poeta por outras artes: a música, a dança, a pintura e o cinema, sobre o qual o poeta escreveu um livro (entre os anos 20 e 30) depois destruído sem publicação.

Cabe dizer, de passagem, que a utilização sistemática desses procedimentos fez com que a poesia de Murilo Mendes assumisse características muito diferentes daquilo que se consagrou como a dicção dominante da poesia brasileira contemporânea (Bandeira e Drummond), com a qual, porém, ele procurou manter um diálogo permanente.

### "O vate eucarístico"

Desde uma pequena nota a propósito de *Poemas*, a qual seria reaproveitada no famoso ensaio "A Poesia em 1930", Mário de Andrade acompanhou de perto a trajetória de Murilo Mendes, identificando os seus momentos mais importantes. Após a crítica ao livro de estréia, Mário silenciou, sabiamente, sobre duas obras atípicas dentro da trajetória geral de Murilo Mendes: *História do Brasil* e *Tempo e Eternidade*. Considerando-se que dois dos livros mais importantes do poeta mineiro nos anos 30 — *O Visionário* (1930-1933) e *Os Quatro Elementos* (1935) — seriam editados apenas na década seguinte (1941 e 1945, respectivamente), o outro ensaio de Mário de Andrade iria contemplar o livro mais significativo de Murilo Mendes depois de sua estréia: *A Poesia em Pânico* (1936-1937), editado em 1939.

Nesses textos, ao lado dos elogios, há reparos muito incisivos a respeito dos "problemas formais", de tal maneira que se poderia pensar que,

para Mário de Andrade, o projeto poético de Murilo Mendes era essencialmente equivocado. No entanto, sabemos que no final da vida ele pretendia escrever um livro sobre três poetas que "acabaram se distanciando bastante dos outros poetas grandes do Brasil": Drummond, Bandeira e Murilo Mendes<sup>5</sup>.

A reconciliação de Mário de Andrade com a poesia de Murilo Mendes parece ter ocorrido com a leitura de *As Metamorfoses*, sobre o qual ele pretendia escrever um ensaio que teria como título "O vate eucarístico". Mais do que o evidente sentido religioso, cabe assinalar o motivo principal que levou Mário à escolha desse título: "O misticismo de Murilo Mendes é essencialmente de princípio eucarístico. De comunhão. De unificação num todo [...]. Ele é menos católico do que universal e primitivo. Deriva daquela noção eucarística e socialista das culturas primitivas, de que o canibalismo é a forma mais virulenta". [...] "O poeta comunga tudo. A mistura comunicante de coisas díspares separadas na experiência da vida. Nesse sentido o aspecto mais virulento do sentimento eucarístico do poeta está na fusão, nele indiscutível e legítima, de coisas antigas e moderníssimas, a 'sereia telefona', coisas assim"<sup>6</sup>.

Ora, essa exigência de totalidade e de reunião que o poema devia conter revela uma concepção de poesia que parece transbordar dos limites da estética. Isto é, Murilo Mendes reivindicava para a poesia uma função e um valor paralelos a outras formas de conhecimento, como o científico, por exemplo. Nesse momento de sua trajetória, e mais do que nunca, ele atribui à poesia poderes e prestígios que talvez ela tenha tido em outros tempos (provavelmente a isso se referisse o "vate" no ensaio que Mário de Andrade pretendia escrever), mas que vão se chocar violentamente com as circunstâncias históricas da época.

Essas idéias aparecem novamente em *O Discípulo de Emaús* e chegam a propor uma "educação" da humanidade pela poesia. Esta deve "operar o refinamento e transfiguração da condição humana"; juntamente com a música e a dança, deve proceder ao "reajustamento da experiência selecionada pelos séculos" etc.

Dessa maneira, a poesia tem um caráter afirmativo radical (ela é um "sinal positivo") e a manifestação disso no livro dá-se por uma poética dos "encontros", título de um de seus poemas, e que é um contraponto exato do poema "Choques" de *Poesia Liberdade*. Mas esse é um assunto posterior. A análise de "Os amantes submarinos" pode exemplificar melhor as características do livro colocadas acima.

### 3. Os amantes submarinos

Esta noite eu te encontro nas solidões de coral  
Onde a força da vida nos trouxe pela mão.  
No cume dos redondos lustres em concha

(5) Cf. Carlos Drummond de Andrade, *A Lição do Amigo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, pp. 239, 241, 242 e 244.

(6) As observações citadas de Mário de Andrade foram colhidas em seu exemplar de *As Metamorfoses*, fartamente anotado. Na p. 94 há a seguinte observação: "Talvez dar título ao ensaio *O vate eucarístico*". O livro foi consultado no IEB-USP.

Uma dançarina se desfolha.  
 Os sonhos da tua infância  
 Desenrolam-se da boca das sereias.  
 A grande borboleta verde do fundo do mar  
 Que só nasce de mil em mil anos  
 Adeja em torno a ti para te servir,  
 Apresentando-te o espelho em que a água se mira,  
 E os finos peixes amarelos e azuis  
 Circulando nos teus cabelos  
 Trazem pronto o líquido pra adormecer o escafandrista.  
 Mergulhamos sem pavor  
 Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,  
 À espera que o irreal não se levante em aurora  
 Sobre nossos corpos que retornam à água do paraíso.<sup>7</sup>

(7) Cf. *Poesias, op. cit.*, p. 220.

O poema já contém em seus versos iniciais tanto a idéia de reunião (o encontro dos amantes) quanto a energia capaz de promovê-la: "a força da vida". Ele abre-se decididamente para a experiência da totalidade e todos os movimentos seguintes vão procurar sustentá-la. Ainda nessa primeira parte do poema (os dois versos iniciais) há dois elementos importantes que localizam o encontro no espaço e no tempo: ele é noturno e se dá nas "solidões de coral". O encontro, já se pode suspeitar, é furtivo e excepcional. Nesse sentido, o poema parece ser o desenvolvimento poético de outro fragmento do autor: "Devia haver um mundo para cada par".

Na parte seguinte, a mais longa do poema (do 3º ao 13º versos), há momentos de beleza extraordinária. Nós temos aqui um desfile de seres e realidades, cuja relação, inteiramente improvável, se produz, no entanto, com uma espontaneidade inesperada. O poeta é também um ilusionista. Nós denominaremos tais relações, nessa parte do poema, de *metamorfoses*, e nosso ponto de vista em relação a elas será o de quem observa um aquário ou um caleidoscópio, procurando encontrar alguma "lei" interna que regule os seus movimentos.

Dividiremos essa parte do poema em três segmentos e em todos eles poderemos perceber que tal princípio básico é o da *circularidade*. No primeiro deles, ela está dada tanto no nível lexical ("redondos", "concha"), como pelos movimentos da dançarina, cuja metamorfose é o desfolhar-se. No segmento seguinte, duas realidades de grande prestígio para o poeta são associadas ("os sonhos da tua infância"), enquanto se desenrolam da boca das sereias. O último segmento é o mais complexo: após a dançarina vegetal e as sereias, aparece um outro ser híbrido, já que deslocado de contexto: a "borboleta verde"<sup>8</sup>. Este ser, sobre o qual recai uma importância enorme (ele só nasce de "mil em mil anos", cifra apocalíptica), adeja *em torno* da mulher, além de apresentar-lhes o espelho cuja imagem devolvida é a de uma permanente oscilação ("o espelho em que a água se mira"). Finalmente, os únicos seres propriamente adequados ao local, "os finos peixes amarelos e azuis",

(8) É curioso observar que Breton utiliza essa mesma imagem no poema "Je rêve" de *L'Air de l'Eau* (Cf. *Poemes*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 129-131). As afinidades são muitas. O poema de Breton também atribui à mulher e ao encontro amoroso o centro da transformação poética do mundo; e a imagem da "borboleta verde" aparece, igualmente, associada à conquista da plenitude. "Tu sautes à la corde / Assez longtemps pour qu'apparaisse au haut de l'escalier invisible / Le seul papillon vert qui hante les sommets de l'Asie." Além disso, como em "Os amantes submarinos", o corpo da mulher representa um centro de atração capaz de reunir a multiplicidade do mundo: "J'écoute siffler mélodieusement / Tes bras innombrables / Tes bras au centre desquels tourne le cristal de la rose des vents".



*circulam* nos cabelos da mulher, preparados também para neutralizar a presença intrusa do escafandrista, o qual apresenta outro hibridismo, no caso entre homem e máquina.

Nessa parte do poema todas as qualidades ontológicas se entrelaçam. O vegetal, o humano, o mineral se correspondem. Entrelaçamento, correspondências ou metamorfoses são realidades que pressupõem um movimento que as realize, o qual é dado pelo elemento água, cuja fluidez envolve todos os seres presentes naquele âmbito. As transformações nos seres que esse movimento permanente acarreta não têm nada de degenerativo; ao contrário, o poema aponta para uma plenitude, como se ele quisesse reunir duas realidades que aparentemente se contradizem: mudança e unidade. O melhor seria falar aqui em *unidade reversível*.

Na terceira e última parte do poema, os quatro versos finais, há uma sensível alteração de tom. As metamorfoses são interrompidas e o poeta nos fala do ânimo e das expectativas dos amantes. Eles se entregam "sem pavor" a essa insólita aventura e, o que é mais decisivo, esperam que ela não seja interrompida ("à espera que o irreal não se levante em aurora"). Ainda nessa última parte, outros dois elementos importantes. Nas "fundas regiões" onde se encontram os amantes "dorme o veleiro" (o mesmo destino teria o "escafandrista" caso se dispusesse a intervir naquela unidade), e, finalmente o mergulho dos amantes é colocado como "retorno" à "água do paraíso".

Resumamos as linhas gerais do poema. Ele expressa uma totalidade que consiste, como vimos, na permanente correspondência entre os seres. Nós aprendemos agora que tal correspondência exige para a sua realização o afastamento da realidade imediata. É como se aquela totalidade, internamente tão fluida e permeável, só pudesse ser mantida dentro da maior impermeabilidade possível ao mundo externo. Essa idéia básica que atravessa o poema, e que o torna representativo daquele conflito anteriormente assinalado entre positividade da poesia e negatividade social presente em *As Metamorfoses*, será o fundamento de nossa análise.

### *O aspecto descritivo*

Dissemos que nossa posição frente ao poema era análoga àquela frente a um aquário ou a um caleidoscópio. O fato é que o poema parece exigir tal perspectiva. Ele expõe um processo que se desdobra sedutoramente aos nossos olhos. Esse processo está presentificado, se dá no aqui e agora, e é renovado a cada leitura do poema. Ele está impregnado ainda de um intenso jogo de cores, formas e movimentos — o que estimula nossa apreensão sensorial.

É um poema onde predomina portanto o aspecto descritivo, e a primeira consequência disso é que a realidade apresentada se afasta fortemente de nós. Entre nós e ela só existe comunicação a distância: ou com os ouvidos (o canto das sereias) ou sobretudo com os *olhos*. Entre nós e ela há

algo como as paredes de um aquário ou um visor de um caleidoscópio. É importante sublinhar também que mesmo a posição do eu lírico é tanto a de observador como a de amante. Retornamos, assim, à idéia básica de um universo fechado e furtivo, como o próprio encontro do casal. E essa idéia voltará sempre.

A descrição que o poema apresenta daquela interpenetração entre os seres é bastante peculiar. Há um esforço mimético que faz com que a descrição acabe incorporando um *ritmo* semelhante ao da coisa descrita. Não poderia haver em "Os amantes submarinos" a mesma técnica de cortes que observaremos em "Janela do caos". Aqui, ao contrário, há o arredondamento da forma. As passagens que o poema efetua entre as suas partes confundem-se com as metamorfoses que elas descrevem, as quais são realizadas dentro de um movimento solidário que procura unificar tudo.

Essa estrutura unitária do poema deve-se em grande parte ao uso de verbos exclusivamente no presente. É digno de nota, nesse sentido, o emprego do gerúndio ("apresentando-te", "circulando"), muito característico em Murilo Mendes, sempre para designar uma ação em curso, ou um presente permansivo. Esse uso exclusivo do presente não deixa de ser intrigante em um poema que procura descrever um processo, um movimento. É como se esse último não se efetuasse na linha do tempo, mas consistisse na aparição simultânea de vários fenômenos. Isto é, ao mesmo tempo, a dançarina se desfolha, as sereias cantam, a borboleta verde adeja, os peixes circulam no cabelo da mulher. Tudo de fato se move, e tudo o que se move mantém uma relação recíproca, mas tal movimento está irremediavelmente preso a um preciso instante (ou pelo menos a um certo intervalo de tempo) que a estrutura verbal do poema procura sustentar.

Uma das idéias básicas deste trabalho é a de considerar a poesia de Murilo Mendes como uma "arte combinatória", capaz de abranger realidades espaço-temporais as mais distintas. O fato de a poesia ser uma arte temporal, isto é, onde cada verso despende uma fração de tempo para ser lido, contraria em princípio essa busca de simultaneidade. Com esse propósito, o poeta recorreu a técnicas das artes predominantemente espaciais, particularmente à *montagem*. Em "Janela do caos", como veremos, ela é essencial nas justaposições que o poema instaura. Aqui ela é igualmente importante, mas sofre um tratamento muito diferente. No poema tudo se passa *num plano único*. Os seres são reunidos enquanto coexistem num mesmo ponto do espaço (submarino) e do tempo (noturno). A harmonia criada pelo poema consiste na montagem ou aproximação sincrônica de realidades diferentes. Ou, dito de outro modo, na sincronização entre o espaço e o tempo. Efetivamente, ambos se interpenetram de uma maneira admirável. O tempo ganha os contornos da forma, enquanto o espaço ganha fluidez. O espaço é móvel, o tempo é resistente. Nesse sentido, o poema aproxima-se da dança, pela sua sensualidade e pelas formas em contínuo movimento. É uma dança que se desenvolve a partir de um eixo central, que é o corpo da mulher: em torno dele todo o resto circula. Mas é um eixo também móvel, já que está imerso na água. A própria leitura do poema, em sua parte central, está contaminada pela fluidez e pela

resistência que a água oferece. Aqui, as frases em geral são longas e seguem-se umas às outras sem pausas muito demarcadas. Esse movimento vagaroso e contínuo, para quem o observa de fora, exerce um certo entorpecimento.

Murilo Mendes afirmou certa vez que escrevia, entre outras coisas, para "deter os avanços da morte" e acrescentava: "bobagem, como se ela usasse o verbo adiar". Em "Os amantes submarinos" esse conflito é exemplar. Há nele um impulso de reunião ("a força da vida") colhido em seu máximo florescimento, a partir do qual ele só pode desarticular-se. A única maneira de evitar a dispersão é desobrigar aquela totalidade harmônica da passagem do tempo. O poema nos dá essa informação ao colocar em seu início que o encontro dos amantes é noturno e submarino e, no seu final, que eles esperam, contra toda a lógica natural, que a aurora não surja e que os amantes não voltem à superfície, o que significaria a interrupção do encontro, assim como dos prodígios que o acompanham. Eu considero que o aspecto temporal é predominante na utopia que o poema constrói. A própria localização espacial dos amantes depende, para a sua manutenção, do fator tempo.

#### *A alba*

A situação dos amantes que se encontram à noite e devem se separar com o nascer do dia tem uma antiquíssima tradição literária e cristalizou-se em um gênero que teve grande florescimento na Idade Média: *a alba*. Procuraremos a seguir apresentar as características essenciais desse gênero para mostrar em seguida como o poema relaciona-se com ele. Essa comparação pode fornecer mais elementos para discutir a utopia paradisíaca que o poema expressa.

O modelo-chave do gênero é o das albas provençais. Formalmente, elas se dividem em estrofes regulares, apresentando cada uma delas em seu final um refrão onde aparece a palavra *alba*.

Bom companheiro, se dormis ou velais,  
não dormis mais, despertai-vos suavemente;  
pois no oriente vejo crescida a estrela  
que traz o dia e que conheço bem,  
e logo será cedo!

Bom companheiro, cantando vos chamo;  
não dormis mais que ouço cantar o pássaro  
que vai procurando o dia pela floresta  
e tenho medo que o ciumento vos surpreenda  
e logo será cedo!

As albas geralmente apresentavam um encontro ilícito ou clandestino, o qual se deve em grande parte ao "caráter adúltero do amor cortês". Nesse sentido, todas as precauções deviam ser tomadas para que o encontro não fosse descoberto. O aviso aos amantes que já começava a amanhecer era feito, nos primeiros modelos do gênero, pelos cantos do galo e da cotovia e, posteriormente, por um terceiro personagem: o sentinela (*gaita*), normalmente amigo do amante. Nas estrofes citadas acima, do trovador Giraut de Bornelh, temos a fala do *gaita*, a quem responde o amante:

Doce e bom companheiro, estou numa morada tão rica,  
que desejaria não houvesse alvorada nem dia,  
pois a mais gentil que já nasceu de mãe eu possuo e abraço.  
[...]<sup>9</sup>

A alba consegue unir, de modo econômico, dois grandes temas da literatura ocidental: o amor e a fuga do tempo. O amor, enquanto se realiza num encontro noturno, está previamente limitado pela passagem do tempo, já que deve ser interrompido nos primeiros sinais do amanhecer. Um conflito é central, portanto, nas albas e estrutura seu clima emocional: a intensidade e a beleza do encontro e a certeza da separação.

A semelhança do poema de Murilo Mendes com as albas não reside naturalmente nem no aspecto formal, nem nas convenções que aquelas apresentam. É possível aproximar ambos pela situação central: o desejo de manter eterno o amor no cotidiano. Nas albas não há surpresas: a luz do dia suscita de novo as exigências do mundo real, às quais os amantes devem submeter-se. A sua inevitável separação é experimentada em geral como uma doce decepção. Já no poema de Murilo Mendes tudo está construído para evitar o inevitável: a circularidade das formas e a presentificação do tempo procuram instaurar um mundo de leis próprias, no qual a banalidade diária não tenha nenhuma vigência.

Nós temos aqui o esquema contrário ao das albas: nessas, a experiência amorosa, por mais extraordinária que possa ser, está desde sempre submetida ao cotidiano; no poema ela procura previamente subtrair-se a toda interferência externa. Por meio dessa comparação, podemos ler a imagem do escafandrista como análoga à do *gaita* nas albas provençais. Ambos representam uma solicitação do mundo externo, mas no poema de Murilo Mendes ela é neutralizada. É possível afirmar, a partir do que foi dito, que "Os amantes submarinos" é uma *alba às avessas*.

### *O mundo invertido*

Ora, a inversão parece ter no poema uma amplitude ainda muito maior. Ele apresenta uma série de impossíveis (*adynata*), cuja reunião é uma das

(9) Cf. "Reis glorios, verais lums e clartatz", in Martin de Riquer, *Los Trovadores*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 511-513, Tomo I; e "Giraut de Bornelh", in Segismundo Spina, *A Lírica Trovadoresca*, Rio de Janeiro, Grifo/USP, 1972, pp. 188-190.

características do *topos* do "mundo às avessas". A borboleta marinha, a dançarina vegetal, as sereias são alguns dos impossíveis seriados pelo poema, mas não são os mais importantes. Logo na abertura a expressão "solidões de coral" é decisiva: "o simbolismo do coral baseia-se tanto em sua cor, como no fato dele apresentar a rara particularidade de fazer coincidir em sua natureza os três reinos: animal, vegetal e mineral"<sup>10</sup>. A grande particularidade do mundo invertido que o poema apresenta é precisamente a constante reversibilidade entre os seres. E tal reversibilidade depende, por seu turno, de outras duas circunstâncias impossíveis: a manutenção do encontro sob as águas e a suspensão do fluxo temporal. Finalmente, essas duas circunstâncias são identificadas a um retorno à "água do paraíso", isto é, a uma unidade originária, recuperada pelo encontro amoroso ("a força da vida"), na qual podemos entrever a situação arquetípica de Adão e Eva no paraíso, imediatamente antes da queda, livres do jugo do tempo e da morte. Mesmo essa referência mítica é invertida: o jardim do Éden, segundo a tradição bíblica, localizar-se-ia no oriente, isto é, onde a luz nasce, enquanto o "paraíso artificial" do poema localiza-se na "noite".

O *topos* do "mundo às avessas"<sup>11</sup>, em seu aspecto mais tradicional, envolve sempre um par de opostos e com ele a idéia de contrários. Ele é, nesse sentido, um autêntico "método de conhecimento", desenvolvido, ao que tudo indica, a partir da observação dos ciclos cósmicos, os quais alternam situações contrárias: dia/noite; períodos de fertilidade/períodos de esterilidade; vida/morte etc. Ele nos remete, portanto, a uma situação arcaica, na qual o homem procura compreender-se e ao mundo que o cerca em seus mistérios e perigos, particularmente o da morte.

Um dos pares mais frequentes dentro do *topos* é justamente o de morte/renascimento, observável também na natureza: é porque o dia declina que ele volta a subir etc. Enfim, há uma ordem cósmica que abrange os contrários, explicando-os um pelos outros. É pela inversão que podemos percorrer um e outro pólos, vislumbrando assim a totalidade dos fenômenos. Cabe assinalar, nesse contexto, que a atualização de formas arcaicas como a alba e o *topos* do mundo invertido é uma das características da poesia de Murilo Mendes daquela época: "as mais antigas tradições, quase imemoriais, constituem o lastro da poesia"<sup>12</sup>.

Do ponto de vista propriamente literário, o *topos* se manifesta basicamente de três formas: ou no elogio dos tempos passados (normalmente uma perdida idade de ouro) em contraposição ao presente; ou no tema da viagem a um outro mundo; ou na ênfase nos poderes mágicos da poesia, capaz de criar por si só um universo próprio. Todas essas manifestações vêm acompanhadas de uma série de impossíveis, que são os índices seguros de que penetramos em uma realidade diferente. Quanto aos modos de inversão, três se destacam: a permutação (troca de qualidades ou de funções), a inversão propriamente dita (o interno pelo externo, o alto pelo baixo etc.) e a reflexão, dada por um espelho ou uma superfície de água.

O *topos* do "mundo às avessas" é muito frequente na obra de Murilo Mendes, particularmente até 1945. Em *As Metamorfoses*, sua incidência é

(10) Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 223.

(11) José Guilherme Merquior foi o primeiro a investigar o *topos* na poesia de Murilo Mendes, no ensaio "Murilo Mendes ou a Poética do Visionário", in *Razão do Poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 66-67.

(12) Cf. *O Discípulo de Emaús*, op. cit., p. 26.

impressionante e é perceptível em todos os poemas que procuram expressar a totalidade ou a "harmonia do mundo".

O que podemos inferir disso é que o esforço lírico de Murilo Mendes reside, essencialmente, na transfiguração da realidade imediata — o que faz com que sua poesia tenha uma função muito clara: propor novas possibilidades de relações a partir da incorporação de aspectos estranhos ao cotidiano.

Uma criança empinou o arco-íris como um papagaio.  
Os pássaros vieram beber no sol  
Antes que o demônio acordasse.  
Deslocam-se com agilidade as montanhas  
Que serenas adejam nas nuvens.

Ó amiga, não há formas pesadas,  
Não se opõem o dia e a noite  
Quando somos possuídos por uma só Grande idéia  
Que asfixia fantasmas e dimensões. ("Estudo nº 5")

Eu me encontrei no marco do horizonte  
Onde as nuvens falam,  
Onde os sonhos têm mãos e pés  
E o mar é seduzido pelas sereias.

Eu me encontrei onde o real é fábula,  
Onde o sol recebe a luz da lua,  
Onde a música é o pão de todo dia  
E a criança aconselha-se com as flores,

Onde o homem e a mulher são um,  
Onde espadas e granadas  
Transformaram-se em charruas,  
E onde se fundem verbo e ação. ("A marcha da história")

A utilização do *topos* do "mundo às avessas" relaciona-se com a antecipação da "visão beatífica", e também com o propósito de considerar a poesia como uma arte mágica. Dois aspectos aparecem sempre interligados ao *topos*: a utopia da totalidade (informada simultaneamente pelo cristianismo e pelo surrealismo) e a experiência amorosa, que se transforma em uma força capaz de instaurá-la no presente.

Após essa rápida síntese do *topos*, retornemos aos "Amantes submarinos". Enquanto "conciliador de contrários", Murilo Mendes sempre procurou trazer para dentro de seus poemas uma abrangência cósmica, impondo-lhes

aquela "naturalidade de composição" comentada atrás. Ela está presente também nesse poema, embora apenas parcialmente, como veremos. As três manifestações literárias mais comuns do *topos* encontram-se aqui reunidas, na medida em que a transfiguração da realidade, efetuada pelo poder da imagem poética, descortina um outro mundo associado, também, a um passado perdido. Os três modos de inversão aparecem igualmente: a permutação que existe, como vimos, no simbolismo do coral, mas também em quase todas as imagens do poema; a inversão que se estabelece entre real/irreal, mundo submarino/mundo da superfície; e a reflexão presente "no espelho em que a água se mira".

Há algo essencial, porém, que aparece apenas parcialmente. O *topos* propõe uma reversibilidade entre os pólos contrários, enquanto o poema de Murilo Mendes procura instalar-se em apenas um deles, tentando subtrair-se à aparição do outro. Isto é, o mundo noturno, submarino e irreal que o poema cria quer se manter impermeável à realidade à qual ele inicialmente se opôs. Esse detalhe é de grande importância para o nosso trabalho e passaremos a discuti-lo mais detidamente a seguir.

#### *A harmonia em conflito com a realidade*

Começamos pela citação de outro poema de *As Metamorfoses*, "Poema lírico":

Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris.  
 Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas?  
 Deixamos lá embaixo os bens materiais e a violência da vida.  
 Amiga, amiga! Teu rosto é semelhante à lua moça,  
 Há nas tuas roupas um cheiro bom de mato virgem.  
 Tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos,  
 E te empinas no azul com a graça dos papagaios que eu soltava.  
 Ó amiga! Deixamos o reino dos homens bárbaros  
 Que fuzilam crianças com bonecas ao colo,  
 E eis-nos livres, soprados pelos ventos,  
 Até onde não alcançam os aparelhos mecânicos.  
 Unidos num minuto ou num século, que importa.

Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação.  
 Teu rosto desvendou os olhos comunicantes.  
 Não há mistério: só nós dois sabemos nosso nome,  
 E as fronteiras entre amor e morte.  
 Eu sou o amante e tu és a amada.  
 Para que organizar o tempo e o espaço?<sup>13</sup>

(13) Cf. *Poesias*, op. cit., p. 205.

Nós temos aqui uma situação idêntica mas simetricamente oposta, em termos espaciais, à do poema anterior: os amantes encontram-se agora no ar e lá se sustentam também pela "força da vida". Neste poema há uma contraposição muito mais evidente entre o mundo a que os amantes são alçados e a realidade da qual eles se afastam ("os bens materiais e a violência da vida"). Imagens do mundo natural e da infância são igualmente encontráveis e elas são decisivas na criação de uma outra realidade "até onde não alcançam os aparelhos mecânicos", imagem análoga à do escafandrista em "Os amantes submarinos". A viagem pelo cometa, assim como o mergulho até as regiões submarinas, contém o sentido do maravilhoso e do cósmico, ambos correlatos à viagem a uma outra realidade do *topos* do "mundo às avessas".

Os versos finais deste poema desembocam, porém, na mesma contradição de "Os amantes submarinos". Em ambos, a totalidade que o encontro amoroso propicia, mais do que funcionar como força transformadora do mundo, tende a fechar-se em si mesma como algo autobastante. Está claro nesses dois poemas, e em diversos outros do livro e da obra de Murilo Mendes, que a poesia amorosa é encarada como uma resposta à negatividade do mundo, mas tal resposta torna-se tão intransitiva que aquela intenção fica parcialmente frustrada.

Robert Musil, para quem uma das funções da literatura também era imaginar novas possibilidades de humanidade, pretendia encerrar seu romance inacabado, *O Homem sem Qualidades*, com os irmãos Ulrich e Agathe numa ilha do Adriático. O próprio escritor sentiu a contradição insolúvel dessa situação e faz Ulrich dizer: "entre dois seres isolados não há amor possível. Um amor pode nascer do desafio, mas não pode ser feito de desafio. É preciso que ele esteja inserido numa sociedade. Ele não é um conteúdo de vida, mas uma negação, uma exceção feita a todos os conteúdos de vida. Ora, é preciso para uma exceção algo em relação ao qual ela seja exceção. Não se pode viver de uma negação pura"<sup>14</sup>.

Em Murilo Mendes, o que era inicialmente movimento de afirmação da vida tende a transformar-se em negatividade, o desejo de abrangência acaba constringido a só poder manifestar-se num âmbito reduzido e a busca de naturalidade expõe o seu lado artificial. O motivo é simples, e espero que tenha sido suficientemente sublinhado aqui: a totalidade procurada no livro *As Metamorfoses*, assim como em todos os livros iniciais do poeta, está necessariamente referida a uma situação fora do tempo e da história. Isso ocorre por dois motivos igualmente importantes. O primeiro deles está ligado à visão cristã do poeta. Nesse sentido, uma das inversões básicas do poema consiste no retorno no tempo. Dentro da visão cristã, a "queda", em virtude da falta do primeiro casal, desencadeou a primeira e decisiva inversão, que colocou o mundo de cabeça para baixo. O poema repropõe aquela situação originária, onde se encontra excluído o tempo histórico, ou, nas palavras do próprio poeta, onde as "dissonâncias são abolidas". É importante observar também que a escatologia cristã considera o final da história uma retomada de seu início (ambos são pólos positivos) e o próprio poeta expressa essa idéia em um de seus fragmentos: "A humanidade evolui e involui ao mesmo

(14) Apud Denis de Rougemont, *Le Mythes de l'Amour*, Gallimard, Paris, 1961, p. 74.



tempo". Por esse fato, há no poema uma imagem como a da "borboleta verde" que só nasce de "mil em mil anos", isto é, que pressupõe um refinamento progressivo em um contexto de "retorno".

É quase sempre possível abordar a poesia de Murilo Mendes do ponto de vista da sua religiosidade, mas restringir-se a ele é um erro grave. Há em sua obra inúmeros outros referenciais, sendo que a própria religiosidade do poeta alterou-se ao longo da sua trajetória. Para mostrar que as contradições do livro não se devem apenas ao pensamento religioso do poeta, é preciso insistir no outro motivo pelo qual a totalidade expressa em *As Metamorfoses* pressupõe a suspensão do tempo. As relações sociais rebaixaram o amor, a natureza, o mundo infantil, entre outras coisas. Esta é uma evidência de que parte o poema. Ora, se fosse possível criar um universo onde aquelas realidades recuperassem seu encanto, ele poderia representar uma resposta ou uma resistência<sup>15</sup> à negatividade do mundo social. A poesia se coloca assim como afirmativa, como *canto*, mas só pode "realizar-se" desse modo num universo fechado, fora do tempo, impotente frente ao mundo contra o qual pretendeu erguer-se. Os surrealistas, que desprezavam o elemento religioso, chegaram ao mesmo impasse.

Há um breve poema de Ungaretti que pode exemplificar bem tal situação: "Casa mia".

Sorpresa  
dopo tanto  
d'un amore

Credevo di averlo sparpagliato  
per il mondo.

[Surpresa / após tanto / de um amor // Supunha tê-lo espalhado / pelo mundo.]

Essa perplexidade, advinda da dissociação entre a intensidade dos sentimentos experimentada na privacidade ("casa mia") e a total indiferença frente a elas do mundo público ("il mondo"), começa a surgir também em alguns poemas de *As Metamorfoses*. No poema "Idílio", por exemplo, o mundo da história já penetra na solidão dos amantes. Eis o resultado:

A noite adulta abre os cachos dos pensamentos  
Na árvore convulsionada dos amantes  
Suspensos pelas últimas notícias de guerra.  
Ao longo do corpo magro e flexível da moça magra  
Perpassam reflexos de aviões, o amor é triste.

(15) Utilizo aqui, num contexto semelhante de idéias, a terminologia de Alfredo Bosi, "Poesia Resistência", in *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix, 1977, pp. 139-193.

O lirismo delicado de "Os amantes submarinos" e de tantos outros poemas do livro perde sua atualidade. No ano em que Murilo Mendes encerrava a redação de *As Metamorfoses* (1941), a guerra atingia os seus momentos mais alarmantes. Entre os artistas de todo o mundo tornou-se urgente o compromisso social. Murilo Mendes insere-se a seu modo nesse movimento e com isso muda sensivelmente a sua poesia. Além de aspectos sociais, alguns acontecimentos pessoais compuseram, no início dos anos 40, um quadro dramático para a inserção do poeta. Esses conflitos teriam desdobramentos nos dois livros seguintes; num primeiro momento, em *Mundo Enigma*, por meio de uma tensão ainda indecisa entre aspectos íntimos e sociais; posteriormente, em *Poesia Liberdade*, pelo direcionamento muito claro para a poesia social ou a poesia de guerra.

Murilo Marcondes de Moura é pós-graduando em teoria literária na USP.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
Nº 31, outubro 1991  
pp. 143-160

---

#### RESUMO

O presente artigo procura analisar alguns aspectos tanto da concepção de poesia, como da atitude de Murilo Mendes frente à realidade, presentes em *As Metamorfoses*. Foi escolhido, com essa intenção, um dos poemas mais representativos do livro: "Os amantes submarinos", no qual pode-se observar que o Autor atribui à poesia a função de criar uma totalidade, normalmente mediada pela mulher ou pela experiência amorosa, que se opõe à realidade social como um desafio. Naquela totalidade, os conteúdos mais descuidados no cotidiano ganham uma importância fundamental, como o amor, a natureza, o mundo infantil. Vê-se, porém, que a afirmação desses valores delicados e raros exigiu dos poemas um perigoso e frágil afastamento da realidade histórica, a qual começou a cobrar progressivamente os seus direitos. Aquela totalidade passou, então, a ser problematizada desde dentro e o poeta se viu constrangido a reavaliar suas posições. É, portanto, um momento decisivo na trajetória de Murilo Mendes, já que ele desencadeia um processo de transformações em sua obra que terá fundas repercussões nos livros posteriores.