

FIGURAÇÕES DE ORFEU E DE PROMETEU NA POESIA DE MURILO MENDES

LUCIANO MARCOS DIAS CAVALCANTI*

RESUMO

Este texto propõe estudar uma das mais importantes características da lírica de Murilo Mendes, a relação entre poesia e mito, refletindo sobre os procedimentos estéticos utilizados pelo poeta na elaboração de sua obra, construída por meio da junção entre imaginação e labor poético, representados, respectivamente, pelas figuras de Orfeu e Prometeu. A pergunta que fundamenta o texto é: como se realiza a representação temática e formal das figuras míticas de Orfeu e Prometeu na poesia de Murilo Mendes? Como o poeta representa e harmoniza a tensão existente entre a linguagem órfica imaginativa e libertadora e o trabalho poético racional prometeico?

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Mito. Murilo Mendes. Orfeu. Prometeu.

INTRODUÇÃO

Um mapeamento dos temas tratados na obra de Murilo Mendes revela que o poeta recorre frequentemente ao universo mítico, relacionando-se com o mito em seu sentido tradicional greco-latino, como uma narrativa sagrada, retrabalhando-o como representação simbólico-metafórica da vida moderna e como elemento próprio à criação poética, como procedimento estético. Em defesa do mito, Mendes, em *Poliedro* (1972), chama a atenção daqueles que não creem na importância dos mitos para criação poética no mundo contemporâneo: “Os inimigos do mito não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-

* Professor de Literatura Brasileira, Universidade Federal de Alfenas/Unifal, Alfenas, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: luciano.dias.cavalcanti@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-3990-1493>

se superados pela realidade, quando eles são a própria figura da realidade.” (MENDES, 1994, p. 1038).

Poliedro é um livro em que a cultura grega tem forte presença, e o mito é incorporado ao fazer poético como estratégia para abarcar a tragicidade da vida moderna. Não é gratuita a presença do “Setor texto Delfico” no livro, mimetização do oráculo grego, em que o poeta se disfarça em áugure (variação do poeta órfico) e utiliza-se de aforismos para lidar com o trágico da vida hodierna. O poeta, em “Grécia e Atenas”, texto de *Carta geográfica* (1965-1967), chega a declarar: “Dai-me uma fábula grega, um ‘mitologema’, e eu recriarei o mundo.” (MENDES, 1994, p. 1.053).

Uma das formas de figuração do mito na lírica de Murilo Mendes se dá pela retomada das variadas narrativas gregas, como também por um tema e/ou motivo que promove um diálogo com a narrativa original, sem que seja exatamente a repetição dessa narrativa. Ao recorrer variadas vezes à mitologia para elaborar seus poemas, o diálogo com a mitologia é acrescido de aspectos do mundo moderno real, como vemos em “Motivos de Ouro Preto”, de *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950). Ao falar sobre uma viúva, Mendes acaba por ponderar sobre sua própria poesia: “A viúva de Ouro Preto fala em frases cifradas,/ Pesa em partes iguais o mito e a realidade/ O passado e o presente, a alegria e a tristeza.” (MENDES, 1994, p. 458). Assim, aspectos históricos, sociais e culturais se inter-relacionam com a elaboração poética de maneira a revelar criticamente a relação do homem com o mundo moderno [e “suas guerras, chacinas, ditaduras e torturas (MERQUIOR, 1994, p. 15), como declara o poeta: ‘Sou terrivelmente do mundo’]” e também com o próprio fazer artístico, atualizando o mito.

Fragmentos dos poemas “Pastoral” e “Corrente contínua”, ambos de *As metamorfoses* (1930-1941), são exemplares para revelar a força e importância do mito e sua relação com a história na poética muriliana: no primeiro, vemos “Esquadrilhas de mitos são enviadas para nos protegerem./ Hospedamos companheiros imprevistos,/ O Máscara de Ferro, Nosferatu,/ Ou então a Órfã do Castelo Negro,” (MENDES, 1994, p. 317); no segundo, “Não podes dispensar, crescimento do mito:/ É preciso

continuar a trama fluída/ Pela qual Lilith, Ariadne, Morgana receberão o alimento.” (MENDES, 1994, p. 319). A esses versos podemos acrescentar os aforismos de *Poliedro* (1972), no qual observamos, no “Setor Texto Déléfco”, a relação do poeta como o mito: “Passarei. Sobrevoado pelo mito, o espanto, o in-pássaro no impasse, o cosmonauta, o céu planifica-dor. (MENDES, 1995, p. 1036), “O mito pré-frabrica a história, superando-a.” (MENDES, 1994, p. 1038), etc.

Para Moura, o “poder do poeta” é proveniente da relação que ele estabelece com a história geral do homem,

[...]fornecida pelos mitos; o poder da poesia, da capacidade de reconstruir a todo instante esse mesmo elo. Haveria, assim, uma espécie de tradição de combate ao mal (a “trama fluída”), como na lenda do Minotauro, tradição diante da qual o poeta se posiciona como o herdeiro. (MOURA, 2016, p. 304).

Dessa maneira, o caos do mundo moderno causado pelas guerras que o poeta testemunhou é fruto da “história humana decaída”, “Mas há outra história (‘crescente’, como os mitos) – de elevação – que a poesia conserva em sua natureza mais íntima, e que o poeta deve portanto rememorar.” (MOURA, 2016, p. 304).

Corroborando com as considerações acima, as afirmações do poeta em sua “Microdefinição do autor”:

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pela minha aversão à tirania – manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; [...] por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; [...] (MENDES, 1994, p. 45, grifo do autor)

Afinal, o poeta diz pertencer a uma categoria “[...] não muito numerosa dos que interessam igualmente pelo finito e pelo infinito” (MENDES, 1994, p. 46), o que o atrai são “[...] a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.” (MENDES, 1994, p. 46). Ele está “[...] bêbado de literatura, religião, artes, mitos” (MENDES, 1994, p. 46).

De acordo com Araújo (2000), já é possível observar em *Poemas* (1930), livro que inicia a obra de Murilo Mendes, “[...] o jogo livre entre o abstrato e o concreto, na ambiguidade do material poético”, no qual ele busca equacionar a “essencialidade” do ser humano pela confrontação “entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial”. (p. 70). Muito da força da poesia em Murilo Mendes pode ser percebida na relação que o poeta estabelece entre a história e o mito, aproximação que o capacita a reconstruir o mundo de maneira transfigurada. Portanto, o poeta alcança o mito por meio da história e da vivência cotidiana, procedimento fundamental para sua construção poética. O poeta, herdeiro da tradição clássica, recapita o mito, reconstruindo-o na modernidade de maneira a resistir ao caos hodierno¹, pois no âmbito do mito e da criação imaginativa livre, o poeta é capaz de tudo.

É também significativo notar que a montagem/colagem, uma das técnicas artísticas mais importantes utilizadas por Murilo Mendes em

¹ O conceito de “poesia e resistência” cunhado por Alfredo Bosi, especialmente ao tratar da modalidade da “poesia mítica”, parece representar bem o que Murilo Mendes pretende realizar em sua poética. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência, a que o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelas ideologias dominantes, que o poeta anseia o resgate de um sentido comunitário. Dessa maneira, como aponta o crítico: “A poesia resiste a falsa ordem, [...] Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.” (BOSI, 1977, p. 146)

sua poesia, está diretamente relacionada ao mito. O poeta, ao prefaciar (o nome do prefácio é “Fantasias do poeta”) o livro de fotomontagens de Jorge de Lima *A pintura em pânico* (1943), título dado pelo amigo ao livro em homenagem ao seu livro de poesia, *Poesia em pânico*, oferece informações claras dessa técnica artística que adere a sua própria poesia. Murilo Mendes acredita que a “aliança entre pintura e fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular” (MENDES, 1987, p. 9-10). Essa declaração, de acordo com Moura (1995, p. 29), pode ser percebida em “aspectos diferenciados e próprios do autor, que incorporou tais técnicas com vistas à construção de uma mitologia pessoal”. Assim se pronuncia o poeta sobre a fotomontagem:

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. (MENDES, 1987, p. 9-10)

A declaração do poeta sintetiza, assim, o procedimento da arte combinatória praticada por ele, que se efetiva pela combinação de elementos díspares. Em “A poesia e o Nosso Tempo”, o poeta revela de modo preciso a maneira pela qual exerce sua arte poética:

Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano. (MENDES, 1994, p. 27)

Em relação à figuração do mito, Murilo Mendes reserva inúmeros poemas e textos à Musa, que aparece como portadora do sagrado, do profano, da representação da memória e da própria poesia. A figuração do feminino-musa em sua obra é ampla, havendo vários desdobramentos representados em diversas figurações do feminino. Narciso aparece como consciência metalinguística do poeta e busca da identidade e resistência a multiplicidade do tempo moderno vivenciado pelo poeta. Eros é muitas

vezes relacionado com a experiência religiosa do poeta, a aproximação com o sagrado se dará através do corpo, como manifestação de sua experiência religiosa, pela união do espiritual com o carnal. Mais uma representação do mito, muito importante, na poesia de Murilo Mendes, pode ser vista na sua relação com a religião. Nessa conjunção se percebe uma perspectiva mítico-religiosa na obra do poeta mineiro que se revela no desejo do poeta resgatar a harmonia entre os homens perdida com a Queda e a renovação da humanidade. Além desses mitos mencionados outras variadas figurações do mito estão presentes na poesia de Murilo Mendes, como Proteu, Apolo, Dionísio, Minotauro, Sereias, Lilith, Ariadne, etc. Mas, talvez, as duas mais importantes figurações míticas em sua obra sejam as de Orfeu e Prometeu, perfazendo mais de 20 textos.

Na poesia de Murilo Mendes é possível notar uma associação do texto literário à dimensão mítica, visto que em sua lírica podemos perceber uma espécie de busca de uma “memória profunda” da cultura, em que o poeta almeja trazer para o presente um passado mítico exemplar. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja vivenciar os momentos de um mundo passado, entregue à inspiração, livre de quaisquer amarras e por suas imagens complexas e inusitadas. Para isso, Mendes buscará o auxílio das musas –, como o próprio poeta revela em sua “Microdefinição do autor”: “vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes” (MENDES, 1994, p. 46) – portadora do sagrado, do profano, da pulsão poética, representação da memória e da própria poesia – e da graça divina. É pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. Esse poder ontofânico é evidenciado na experiência poética muriliana quando o poeta funda uma realidade própria, um mundo próprio.

FIGURAÇÕES DE ORFEU E PROMETEU NA POESIA DE MURILO MENDES

A partir desse contexto inicial, propomos, aqui, uma reflexão sobre a lírica de Murilo Mendes, considerando a relação entre poesia e mito,

refletindo, ainda, sobre seus procedimentos estéticos, representados pela junção das figuras de Orfeu e Prometeu. Buscamos, portanto, compreender como o poeta representa e harmoniza a tensão existente entre a linguagem órfica imaginativa e libertadora e o trabalho poético racional, próprio ao mito de Prometeu.

Vejam os alguns exemplos da presença de Orfeu e de Prometeu e de como o poeta se utiliza desses mitos para a composição de sua poesia.

Em um texto de *A idade do serrote*, “Isidoro da flauta”, a personagem do título é denominada como “Orfeu número 1”, estando a figuração de Orfeu diretamente ligada à memória afetiva da infância do poeta e à música. Isidoro, semelhante a Orfeu, transforma o ambiente por meio de sua música, rompe com o tempo, transfigura o espaço ao alcançar um mundo onírico criado pela música, que aguçava os sentidos do poeta. A música é uma das artes mais apreciadas por Murilo Mendes, e certamente Isidoro da Flauta é um dos responsáveis por esse gosto, como demonstra a narrativa autobiográfica do autor. A figura de Orfeu músico-poeta, que quando executa sua lira encanta e revigora o mundo, está presente já na infância do poeta e o acompanhará por toda sua obra.

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu n. I, Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinhá Leonor, tendo eu três anos de idade; Mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpora e Caldara. [...] (MENDES, 1994, p. 900)

É interessante notar que o Isidoro da Flauta dessa narrativa é o mesmo que aparece no poema “Murilo menino”, de *Poesia Liberdade* (1947): “Quero ouvir a flauta sem fim do Isidoro da flauta,/ Quero que o preto velho Isidoro/ Dê um concerto com minhas primas ao piano,/ Lá no salão azul da baronesa./ [...]”.(MENDES, 1994, p. 409-410)

O poeta menino se concebe com as áreas da flauta do seresteiro negro. Esse Orfeu negro sopra ao menino, com sua flauta, “elementos de antiga herança cultural”, “emoções espantos e deslumbramento”. Adulto, o poeta retoma a figura de Isidoro: “uma pequena festa levantada no eco”,

“um sub-céu incorporado à curva do meu ouvido”, que vem de um Brasil profundo, onde o negro resiste com sua música alegre, e, muitas vezes, triste.

O primeiro poema em que o mito de Orfeu aparece de forma direta na obra de Murilo Mendes é justamente o poema denominado “Orfeu”, de *As metamorfoses* (1941), nome similar à obra de Ovídio, na qual o poeta grego narra as peripécias de Orfeu. Nesse poema, é possível observar uma cena do mundo moderno, caracterizado como individualista, não acolhedor e desolado, por isso necessitado do canto de Orfeu.

O sino volta de longe,
Desperta a ronda infantil.
Os homens-enigmas passam,

Não reconhecem ninguém.
O mundo muitas vezes
É tão pouco sobrenatural.

Penso nas amadas vivas e mortas,
Penso em suas filhas.
Que são um pouco minhas filhas.

Ajudo a construir
A poesia futura,
Mesmo apesar dos fuzis.

Os planetas vão se aproximando,
Alguém volta para o céu:
O universo é um só.
(MENDES, 1994, p. 342)

O título do poema indica que seus versos são escritos por Orfeu. Seu olhar está direcionado para uma cena corriqueira do mundo moderno, no entanto, a visão do citaredo trácio alcança a grandeza sobrenatural. O sino que badala no poema é o elemento simbólico que desperta os homens para a vida, irrompendo uma perspectiva de futuro. O olhar de Orfeu (eu

lírico) se direciona para os habitantes do mundo moderno, os “homens-enigmas”, individualistas, que não têm apreço pelos seus semelhantes. São indivíduos autômatos, sem personalidade, sem imaginação e humanidade. O eu lírico retrata o mundo moderno de maneira desolada e inquietante.

Na sequência, surge o elemento feminino, as mulheres formam uma espécie de conjunto feminino, admirado pelo poeta: “Penso em suas filhas./ Que são um pouco minhas filhas.” É interessante notar que essa visão plural das mulheres pelo eu lírico órfico dá a compreender que elas formam uma espécie de unidade representada na figura de Eurídice, único amor de Orfeu. Aqui, todas as mulheres são o centro de seu amor e admiração, são todas Eurídicés.

O eu lírico órfico, de alguma forma, retorna ao mundo moderno porque ele é o elemento mítico capaz de romper com o mundo hodierno, que vive em pleno caos por causa das guerras: “apesar dos fuzis”. Nesse sentido, Orfeu é quem pode auxiliar os obreiros da poesia nos tempos modernos.

O poema finaliza com o retorno a unidade perdida. É a expressão do desejo do poeta de retomar o cosmos perdido, o mundo organizado, um universo em que há a integração do todo. Em uma construção cíclica, o poema edifica um cosmos unificado com a morte e com a vida. Orfeu e sua “poesia futura” são quem revelam ao homem o caminho para reconstrução harmônica do mundo.

Outro poema importante em que a figura de Orfeu aparece na lírica de Murilo Mendes é “Despedida de Orfeu”, de *Parábola* (1946-1952). O título do poema, “Despedida de Orfeu”, anuncia a partida de Orfeu. Mas por que motivo ele está partindo? Para onde o citaredo direcionará sua viagem? O mundo moderno regido pela maquinação, pela frieza, pelas guerras e desastres variados não pode prescindir do poeta capaz de reencantá-lo. É bem provável que Orfeu se despede justamente porque neste mundo não há lugar para ele. Isto quer dizer que não há lugar para poesia no mundo moderno. Na realidade, poderíamos dizer que Orfeu é expulso do convívio do mundo, e uma possível resposta para o itinerário

do poeta é dada pelo poema “Novíssimo Orfeu”, de *As metamorfoses* (1938-1941):

Vou onde a Poesia me chama.

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

Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.

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

A estrela azul familiar
Vira as costas, foi-se embora ...
A poesia sopra onde quer.
(MENDES, 1994, p. 361)

Como indica o título do poema, o citaredo é representado como um novíssimo Orfeu, o que significa dizer que se trata de um Orfeu que acaba de (re)nascer. O citaredo se direciona para um lugar utópico, onde há poesia, lugar em que o amor é forjado, como também sua própria escrita poética: como um artesão, o poeta trabalha com as mãos a argila para dar forma ao poema. É o amor (situado no peito do poeta: o coração) que o poeta envia, por meio das “Aves contemporâneas”, aos homens.

A estrela que guiou os três Reis Magos, representada pelo verso “A estrela azul familiar”, “Vira as costas” e vai-se embora; no entanto, o eu poético não se preocupa com esta partida, pois “A poesia sopra onde quer.” Isto quer dizer que o poeta buscará a poesia onde ela estiver. O poema parece evidenciar uma fuga do mundo real-alegórico, devido à desarmonia entre os homens, para o mundo da transcendência, a eternidade, campo sublime, lugar da poesia em sua essência. Mas “Despedida de Orfeu” nos

remete diretamente ao episódio da morte do citaredo pelas Mênades: “Bacantes que destruí o que vos dei”. Em uma das muitas versões do mito, Orfeu tenta voltar ao inferno para resgatar Eurídice, mas o barqueiro Caronte não permite. Com a perda definitiva de sua amada, o poeta resolve nunca mais se relacionar com nenhuma outra mulher. As *Mênades*, enfurecidas com essa atitude de extrema fidelidade à memória da esposa, o matam, despedaçando seu corpo. Punindo o crime das mulheres trácias, os deuses devastam o país com uma grande peste. A devastação só se cessaria quando fosse encontrada a cabeça do vate. Após as buscas, um pescador a encontra no rio Meles, na Jônia, em perfeito estado de conservação, onde é erguido um templo em sua honra, cuja entrada é proibida às mulheres.

A cabeça sagrada do cantor passou a servir de oráculo. Se a *lira* do poeta, a qual após longos incidentes, foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia *lírica* da Hélade, a psique do cantor foi elevada aos Campos Elísios, aqui no sinônimo da Ilha dos Bem Aventurados ou do próprio Olimpo, onde, revestido de longas vestes brancas, Orfeu canta para os imortais. (BRANDÃO, 1996, p. 143).

Nesta perspectiva, também é possível perceber o desejo de transcendência do poeta. Ele busca resgatar um mundo paradisíaco e/ou original perdido, onde a poesia flui plenamente. O poeta está, pois, em busca de uma Idade de Ouro, momento em que o homem disfrutava de uma felicidade total e vivia em plena harmonia com os homens, com a natureza e com os deuses. A concepção da “bem-aventurança” e da perfeição está ligada à ideia da “origem”, como também, em seu sentido escatológico, a criação do futuro perfeito, ideal. O mito da idade de ouro pode ser associado ao mito órfico, visto que Orfeu com seu canto possibilitaria o sonho da comunhão dos homens com a natureza, estabelecendo um ambiente semelhante ao *locus amoenus*, onde existiria uma relação harmônica entre homem e natureza.

Este episódio será recriado, de maneira mais evidente ainda, em “Orfeu desolado”, de *Parábola* (1946-1952). A fragmentação de Orfeu revela a compartimentação, a desarmonia, a desunião, etc. do mundo

moderno, como também de sua poesia. A tragédia do eu lírico, transfigurado em Orfeu, é visível pela violência de seu dilaceramento representado pela cor vermelha (“gritos vermelhos”) e pela fúria do ataque sofrido (“espuma e fúria”). O sentido temporal é amplificado do tempo original (“antigas”) até o presente (“hoje e outrora”). Sem o Canto (pois após a perda de Eurídice, Orfeu se cala e recusa qualquer pretendente de seu amor), Orfeu se torna vítima da fúria das Bacantes. Eurídice é chamada, mas ela não surge, pois está morta, como sugere as pálidas colunas dos versos, “Casta coluna perdida/ Entre mármore atômicos”, situação que é lamentada por Orfeu que não pode abraçar mais sua amada: “Que os elementos se alterem,/ Troquem suas propriedades/ Para que sob o céu dissolvido/ E montanhas recuando eu te abrace,/ Mesmo inútil, já desfeito”. Por fim, Orfeu não se salva.

São significativas a ambientação e a forma pelas quais o eu lírico, em “Despedida de Orfeu”, organizará seu poema, “Formas organizadas pelo sonho:”, associando, novamente, a poética de Murilo Mendes ao pensamento órfico, que, conforme Detienne (1991), a noite diz respeito a grande divindade oracular, conhecedora do mais alto saber mântico. Essa proposição também nos leva a relacionar o trabalho poético do poeta com o surrealismo, tendência estética que fará largo uso do onirismo para sua criação poética. O surrealismo tem como pressuposto básico a repulsa ao realismo positivista, que, para Breton (2001), significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte. Para sairmos do reino da lógica, que nos governa mediante o racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para eles, o onirismo possibilitaria a ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade. Todo empenho técnico do surrealismo busca multiplicar os acessos de penetração nas camadas mais profundas da mente, fazendo com que o poeta elabore sua criação por meio de metáforas

construídas pela combinação de elementos opostos, procedimento que cria um ambiente fantástico e/ou insólito no poema.

Na poética tradicional, a imagem tem como característica de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens, os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação. Assim, o poeta cria um mundo novo, distanciado da imitação do real. Na realidade, o poeta pretende recriar o mundo, como fora visto pela primeira vez², afinal, Orfeu é o primeiro poeta, quem nomeou o mundo. O uso de metáforas tão inusitadas nos dá a impressão do descobrimento de um mundo novo.

A recriação de um novo mundo só é possível por causa da influência de Eurídice, sua musa inspiradora: “Jovem morta que me deste a vida”, o que revela que a criação poética está estreitamente ligada a inspiração fornecida pela musa, associando o poema de Murilo Mendes à memória arcaica, e a criação poética ao mito.

De acordo com a tradição clássica grega, é através da memória que a unidade se revela. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosine e obtém toda a sabedoria expressa pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da

² Para estes termos é essencial observarmos as considerações de Giambattista Vico em seus *Princípios de (uma) Ciência Nova*, na qual o filósofo expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, ele concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem, como consideravam os retóricos, ampliando o pensamento de sua época. Para Vico, “os homens do mundo nascente (fanciullo) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas.” (VICO, 1979, p. 42). Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa; a linguagem primitiva a exprimia naturalmente. É algo semelhante a este tipo de linguagem que Murilo Mendes reclama para seu tempo, uma linguagem de estilo imaginativo relacionada (ou uma espécie de retorno) à linguagem dos primórdios do homem.

origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta acessa o indecifrável e consegue enxergar o invisível. É por isso que, no poema, em sua forte ambientação mítica, o poeta declara que foi a musa que lhe deu a vida, que proporcionou um novo rumo para sua existência.

Em “Exergo”, poema que abre *Convergência* (1963-1966) como uma epígrafe, e novamente é inscrito no livro (no final de sua seção denominada: “Murilogramas”), renomeado como “Final e Começo”, acrescido do vocábulo “Fim” e do símbolo da interrogação: “Fim?”, Murilo retoma o episódio da dilaceração de Orfeu pelas bacantes. Essa repetição do poema e de Orfeu não é gratuita, justamente porque indica um retorno atualizado, uma renovação do mito para o tempo moderno.

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles.
(MENDES, 1994, p. 625)

Convergência é um livro que se realiza pela fragmentação da palavra poética, como bem demonstram os poemas “Grafitos”, “Murilogramas” e os poemas da seção “Sintaxe”. O livro é repleto de referências ao mito de Orfeu. No poema citado, como as bacantes que dilaceraram Orfeu, as palavras, metaforizadas pelo neologismo “palavras-bacantes”, destroçam a sintaxe normativa com o intuito de tornar-se mais “Visíveis tácteis audíveis”. Nesse verso, os adjetivos não são separados por vírgulas, o que evidencia a palavra poética como múltipla, pois atuam em vários campos de sentidos: a visão, o tato e a audição ao mesmo tempo. O que também revela a concretude da palavra poética, que pode ser lida, escrita e ouvida.

Mesmo com o dilaceramento ocorrido com a palavra, Orfeu é capaz de reorganizá-la em linhas harmônicas, como indica os vocábulos “nervo” (veículo de transporte dos sentidos ao cérebro) e “ságoma”, palavra proveniente do italiano, aportuguesada por Murilo, que quer dizer linhas perfeitas, que, por sua vez, provém do grego, significando medida, molde, modelo. É interessante notar que a associação de Orfeu a “linhas perfeitas” ou à “medida” aparece novamente em *Convergência*, no metapoema “Murilograma a C.D.A.”, reforçando a ideia da figura mitológica de Orfeu como uma espécie de modelo incontornável de sua poesia. O eu lírico afirma haver algo “Além” de uma grande variação de poetas e grupos poéticos citados por ele:

Além de Cummings & Pound
Além de Sousândrade
Além de “Noigandres”
Além de “Terça Feira”
Além de “Poesia-Práxis”
Além do texto “isso aquilo”
Serei teleguiado?
(MENDES, 1994, p. 690)

O eu lírico aponta para o modelo definitivo e soberano, para ele, como para todos os poetas, porque é um modelo inaugural, e, portanto, intemporal, a figura mítica de Orfeu:

Resta a ságoma de Orfeu
com discurso ou sem.
(MENDES, 1994, p. 690)

O poema termina com a explicitação da multiplicidade de Orfeu, que é configurado por sua nomeação modificada pelos pronomes pessoais tu, ele, nós, e eles, remetendo-nos ao título do poema, “Exergo”, isto é, ao valor da palavra inscrita em cada moeda.

Bueno (2017) acredita que esta fragmentação corresponde à própria “dilaceração de Orfeu pelas Bacantes”:

se o mito corresponde a um sistema dinâmico impulsionado pela “substantivação” de um arquétipo e que tende a tornar-se em narrativa, Murilo fez dessa narrativa a sua própria biografia literária: deixou que a dilaceração de Orfeu último estágio do mito se entranhasse na sua própria poética.

Fazendo, assim, com que “o próprio poeta explicitamente declara[sse] tornar-se o último Orfeu que, embora com o corpo despedaçado, consegue manter a integridade da voz” (BUENO, 2017, p. 9). Assim, ao assumir o epílogo do mito, Murilo Mendes faz com que o mito deixe de ser um simples tema “para tornar-se poética (a permitir assim a abordagem do homem e da sociedade por meio da fragmentação, que é simultaneamente discurso e paradigma nesta obra)”. (BUENO, 2017, p. 11)

No que diz respeito a figuração de Prometeu na obra de Murilo Mendes, o crítico Murilo Marcondes de Moura, em seu livro dedicado à obra do poeta mineiro, dedicou em um pequeno item de um de seus capítulos uma reflexão sobre a presença de Prometeu na poesia de Murilo Mendes. Em uma pesquisa na biblioteca do autor, Moura pôde observar que a figura de Prometeu aparece em leituras de obras de autores lidos por ele. Mas, de acordo com o crítico, mais relevante do que essas leituras é um depoimento do poeta dado a Renard Perez, que revela de forma decisiva um elemento profundo do imaginário e da vida subjetiva de Murilo Mendes: “Foi em Niterói, aos dezesseis anos, que começou a escrever. Fazia poemas em prosa e peças de teatro sobre temas gregos e romanos [...]. Entre outros trabalhos, recorda-se de o escritor de dois dramas – Nero e Prometeu” (PEREZ, 1964, p. 245³ *apud* MENDES, 1995, p. 122)

A figuração de Prometeu aparece também em um texto memorialístico de Murilo Mendes de *A Idade do Serrote* (1965-1966), na narrativa “Etelvina”, na qual a ação principal da mitologia de Prometeu é realizada por uma mulher simples, a ama de leite que rouba o fogo dos

³ PEREZ, Renard. *Em escritos brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 245.

deuses. Mitificada, o poeta conta a história dessa figura extraordinária e iniciática:

Aparentemente tudo principiou com Etelvina, ama de leite dos meninos mais velhos, precursora de Sebastiana. O nome Etelvina pertence a uma eternidadezinha anterior à minha primeira notícia de Deus, do cosmo; Etelvina placa recebendo nossas mais rêmoras impressões digitais; excluída do elenco das mulheres diademadas. De suas profundezas trouxe-nos a primeira ideia da cor preta, a noite e adjacências. Fazia escuro, fazia medo no corpo de Etelvina. Seu leite trouxe-nos a primeira ideia da cor branca. Etelvina implicava síntese da cor e ausência de cor. *Penso mesmo que Etelvina trouxe-nos o fogo, a mais remota imagem que tenho dele: vejo-a que acende no quadrado da cozinha uma lasca do brinquedo subversivo furtado aos deuses. [...]*. (MENDES, 1994, p. 898, grifo nosso)

Para Moura, não deixa de ser estranha a utilização do mito de Prometeu ao longo da trajetória artística de um poeta como Murilo Mendes, próximo ao surrealismo e cujo o emblema é “poesia e liberdade”. Sabemos que o significado do mito de Prometeu cristalizado na cultura ocidental como o civilizador, ligado ao trabalho e ao progresso e também à emancipação do homem a qualquer necessidade de transcendência. Uma possível explicação para isso, de acordo como crítico, está relacionada a grande desconfiança que Murilo Mendes tinha “em relação à ideia de progresso”, assim como a associação que comumente o poeta faz ao passado “[...] como um valor essencial, embora dentro da própria visão cristã de história tal passado seja, na verdade, um ‘estado’ a ser reconstituído no final dos tempos, identificando-se assim como o futuro.” (MOURA, 1995, p. 125)

Em “Novíssimo Prometeu”, de *Visionário* (1930-1933), pertencente ao período de formação do poeta, que se aproxima da estética surrealista, é possível notar uma realidade transfigurada, no sentido de evidenciar a relação entre o eu poético e o mundo.

Eu quis acender o espírito da vida,
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra a minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho,
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo,
Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
Mandou me prender no Pão de Açúcar:
Vêm esquadrilhas de aviões
Bicar o meu pobre fígado.
Vomito bílis em quantidade,
Contemplo lá embaixo as filhas do mar
Vestidas de maiô, cantando sambas,
Vejo madrugadas e tardes nascerem
-Pureza e simplicidade da vida!-
Mas não posso pedir perdão.
(MENDES, 1994, p. 237)

Nesse poema, já em seus primeiros versos, é visível a incorporação do mito de Prometeu ao eu lírico, por meio do diálogo que o poeta estabelece com a narrativa de Ésquilo. O eu lírico, glosando Ésquilo, nos diz: “Eu quis acender o espírito da vida, / Quis refundir meu próprio molde, / quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos”. Esses versos, entre outras coisas, mostram bem a intenção do eu lírico de proporcionar a sabedoria aos homens e seu papel ativo frente à natureza (“deuses”), dominando os seres vivos e naturais: “a verdade dos seres, dos elementos”, por meio do combate à ordem do mundo. A isso, acrescenta-se o intuito do eu lírico de fundir-se com Prometeu, transmutado em um ser diverso do original, criando, assim, uma nova figuração do mito grego (“novíssimo”). Portanto, gesta-se um Prometeu hodierno, que se revela diferente, pois se

rebela contra “Deus”, “o papa”, “a família”, contra todos, inclusive sobre o próprio mito (e seu castigo eterno) e contra si mesmo.

O eu lírico, situado no mundo moderno, sabe que o poder divino não existe mais e, por isso mesmo, pretende reinventar a humanidade, como ele próprio se reinventou, ele a quer “à sua imagem e semelhança” assim como refundiu seu próprio molde. Portanto, será ele próprio que moldará o novo mundo, semelhante a seu novo molde. Essa nova atuação do eu lírico exige alta responsabilidade por tudo que possa provocar com suas ações. Nessa perspectiva, o próprio significado do nome “Prometeu” – o pensamento previdente, aquele que reflete antes de agir (DIEL, 1991) – converge com o tipo de atitude que deve ter em suas ações no mundo, a atuação pensada.

A atitude reformadora do poema é acentuada, e o eu lírico se confronta diretamente com as instituições estabelecidas, como podemos verificar em sua oposição “contra o trabalho,/ Depois contra a preguiça,/ Depois contra mim mesmo,/ Contra minhas três dimensões”. Essa rebelião do eu lírico é tão intensa que revela uma rebelião contra si mesmo, nas suas três dimensões, correspondendo estas, de acordo com Alves,

[...] à criação, à sedução e ao castigo prometeicos, pois, segundo Salis (2003), ao punir Prometeu, Zeus lhe afirma que uma desgraça nunca virá só, ela virá tripla, o que se justifica, se observarmos que são três os castigos dados a Prometeu, no mito grego, a saber: Prometeu é acorrentado ao Cáucaso; a humanidade perde a imortalidade; e essa mesma humanidade perde a vida abundante, farta e sem custos que, até então, possuía. Pode-se, ainda, associar as três dimensões mencionadas no poema às relações eu-poeta-mundo ou eu-mundo-fé, haja vista que os três representam o nobre, o bom e o belo, elementos espirituais que estabelecem a ponte entre o plano terreno e o plano superior, em geral, na tradição da cultura ocidental. (ALVES, 2010, p. 75)

Essa atitude contestatória perante o mundo revela a participação do poeta que deseja reformar o mundo moderno conflituoso e fragmentário que habita.

Na segunda parte do poema, também com dez versos, há uma quase “neutralização: de sujeito, o eu lírico passa a objeto” (MOURA, 1995, p. 126). O poema é construído por imagens oníricas elaboradas por meio da junção do mundo real com o mitológico, o que proporciona uma reflexão crítica sobre a realidade. Esse processo de elaboração imagética está estreitamente ligado à estética surrealista, que constrói suas metáforas por meio da aproximação de realidades/elementos distintos. Esse tipo de construção imagética traz também humor ao poema, justamente por causa da união de elementos tão distantes: o drama elevado e o cômico do chão cotidiano, como podemos ver nos versos “Contemplo lá embaixo as filhas do mar/ Vestidas de Maiô, cantando sambas,/ Vejo madrugadas e tardes nascerem/ - Pureza e simplicidade da vida –”. Uma questão importante, perceptível nesses versos, é a relação que o poeta estabelece com o tempo em sua poesia, como mostra lapidarmente o verso: “Vejo madrugadas e tardes nascerem”. Além de revelar o castigo em que Prometeu é lançado, a devoração de seu fígado e sua reconstituição diária para uma nova devoração, revela uma situação constante na poesia de Murilo Mendes: “O tempo sempre teve para ele a dupla implicação construtivo/destrutivo, que aparece em tantos poemas, como em ‘Canto do Noivo’ (‘Ó minha mártir, fora que eu destruí, integrada em mim’), ou na série ‘Poemas sem tempo’, todos do primeiro livro.” (MOURA, 1995, p. 127)

No final do poema, é clara a especificidade do Prometeu muriliano, que diferentemente da conciliação entre Prometeu e Zeus, apenas pretende se salvar observando a vida comum e cotidiana, sem cometer nenhum ato glorioso e excepcional. Não há perdão para o Prometeu moderno, porque não há a quem pedir clemência. Essa situação revela um ensinamento ao homem hodierno, pois o coloca de encontro com o mundo moderno, sem crença, intelectualizado, iluminado pela razão e que pode buscar seu próprio caminho. Por isso mesmo é punido e não pode pedir perdão.

De acordo com Alves (2010), ao recontar o mito, o poeta torna-se um rapsodo com capacidade de reinstaurar a sua autoridade sagrada perdida de atuar no mundo. Dessa maneira,

[...] como se dava com o rapsodo, o “eu”, identificado com a instância autoral, no poema, coloca-se na condição de quem testemunhou o fato que conta ou o escutou diretamente dos deuses, alguém que, portanto, é também um previdente (ou ainda “pré-vidente”, aquele que vê antes dos demais); logo, também um Prometeu. (ALVES, 2010, p. 78-79)

Para Moura (1995), na primeira fase da poesia de Murilo Mendes, o tema de Prometeu incide um “impulso erótico, de afirmação da vida”, por meio de uma operação familiar ao poeta, “de abstrair as referências espaço-temporais”, que está diretamente relacionado à teoria filosófica do “Essencialismo”, de Ismael Nery, que tinha como divisa a abstração do tempo e do espaço⁴. A figuração de Prometeu está ligada ao “próprio ato de criar”, para Murilo Mendes “[...] um *desafio*, de alcance ético, cuja função primeira seria a de ampliar o campo de consciência, ao propor uma abrangência de associações que, no entanto, encontra sempre o mesmo obstáculo, do qual é forçoso (e vão) tentar se desembaraçar: o tempo.” (MOURA, 1995, p. 129, grifo do autor). Na perspectiva de Moura (1995) (a poesia como totalidade), a poesia de Murilo Mendes faz a junção de dois planos essenciais: “[...] o sagrado e o profano, o visível e o invisível e a fusão dos tempos”, dessa maneira a figuração de Prometeu apresenta outra dimensão, da “‘vocalização transcendente’ do homem” (MOURA, 1995, p. 130). Na utilização pessoal do tema de Prometeu

O poeta consegue relativizar, portanto, aqueles dois sentidos de progresso e negação da transcendência colocados acima. Mas eles aparecem fundidos, na medida em que a sua ardorosa pesquisa está

⁴ Nos artigos que compõe o volume *Recordações de Ismael Nery*, organizado por Murilo Mendes, compreendemos bem como Nery equaciona a questão do tempo e do espaço em sua filosofia. Assim o poeta a apresenta, de forma resumida: “Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado como as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contrária uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.” (MENDES, 1996, p. 53).

orientada para o *futuro*, para a *visibilidade* total, como também para um esforço *autônomo*, representado pela sua obra, de elevação sobre as circunstâncias. (MOURA, 1995, p. 130, grifo do autor)

Outro poema que podemos relacionar com o mito de Prometeu, por tudo que dissemos anteriormente, é “Amor – Vida”, de *A Poesia em Pânico* (1936-1937).

Vivi entre os homens
Que não me viram, não me ouviram
Nem me consolaram.
Eu fui o poeta que distribui seus dons
E que não recebe coisa alguma.
Fui envolvido na tempestade do amor,
Tive que amar até antes do meu nascimento.
Amor, palavra que funda e que consome os seres.
Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.
(MENDES, 1994, p. 285)

No título do poema, podemos observar a correlação e/ou interpenetração entre o amor e a vida, inter-relacionando-os no sentido de almejar a busca de plenitude e a complementação da existência. É possível dizer que há, nos primeiros versos do poema, uma identificação de Cristo com Prometeu, revelada no quarto e quinto verso: “Eu fui o poeta que distribui os dons/ E que não recebe coisa alguma”. Ou seja, esses versos explicitam o movimento de Prometeu de proporcionar aos homens, ao oferecer fogo à humanidade, sua independência por meio do conhecimento. A relação com o Cristianismo é visível na repartição dos dons do Espírito Santo, como também, modernamente, com a preocupação de Prometeu sobrevivente de um castigo intenso, como aquele que se doa para o ser humano. O verso: “Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu” faz uma relação direta com o Cristianismo, no momento em que Cristo se revolta pregado na cruz. O fogo representa o conhecimento que tem o poder de fazer o humano se regenerar, por meio do pensamento crítico. Assim, há explícito, no poema, a relação intrínseca entre o divino e o demoníaco,

como também o desejo de proporcionar ao homem o direito de pensar o mundo e sua vida.

Para Bandeira (1994), estes versos de um “lirismo dialético” do poeta é resultado de uma poesia realizada pela “conciliação dos contrários”, podem “até transpirar heresia a espíritos mais estreitos. [...] A verdade é que ele se sente de Deus tanto na boa ação quanto no pecado, e talvez mais no pecado: em Satã: ‘que não lhe falta nem um instante’”. (p. 36). Este tom profano indica a autonomia dos homens frente aos deuses, devido sua capacidade de decidir pelo seu próprio destino, condição que aproxima e/ou iguala os homens aos deuses e que faz com que o eu lírico fundido com Prometeu não se arrependa de seus atos. Em sua acepção cristã, Prometeu, além de representar Cristo, que ilumina a humanidade com seus ensinamentos e é punido com a morte, também pode figurar o Diabo, que instigou Adão e Eva a saborearem o fruto da árvore do conhecimento, por isso foi chamado de Lúcifer (carregador de Luz).

Toda essa conjuntura de participação do eu lírico num mundo caótico e a tentativa de transformar esse caos em cosmos, por meio de sua organização pelo conhecimento possibilitado pelo fogo prometeico, é visível também em “Botafogo”, poema de *Os Quatro Elementos* (1935).

Desfilam algas sereias peixes e galeras
E legiões de homens desde a pré-história
Diante do Pão de Açúcar impassível.
Um aeroplano bica a pedra amorosamente
A filha do português debruçou-se à janela
Os anúncios luminosos lêem seu busto
A enseada encerrou-se num arranha-céu
(MENDES, 1994, p. 280)

Botafogo é um bairro do Rio de Janeiro, mas além da referência a esse bairro é possível interpretar a formação desse léxico pela justaposição do verbo “botar” acrescido do substantivo “fogo”, sugerindo o ato de “colocar fogo” em algo, ou metaforicamente, aludido pelo mito de

Prometeu, de dar vida. O ambiente do poema é explicitamente onírico, como demonstram as junções de elementos opostos na formação de suas metáforas surrealistas, sugerindo um mundo caótico, que chama pelo mito organizador de Prometeu, revelado em seu quarto verso: “Um aeroplano bica a pedra amorosamente”. Também é possível notar o diálogo intertextual do poema com “Novíssimo Prometeu”, pela presença do “aeroplano” como figuração do abutre, pelos elementos marinhos, “sereias peixes e galeras” e a montanha do “Pão de Açúcar”, espaço de “Novíssimo Prometeu”. Também é visível o tom humorístico do poema com o verso “A filha do Português debruçou-se à janela”, que traz ao poema o recolhimento ao cotidiano baixo. As imagens dos versos posteriores levam a uma representação do ambiente por meio da visão de um reflexo, não pela observação da coisa em si: “Os anúncios luminosos lêem seu busto/ A enseada encerrou-se num arranha-céu”. No entanto, em “Botafogo”, o aeroplano não bica o fígado de Prometeu, de maneira a causar dor e sofrimento, mas, diversamente, bica “amorosamente” o Pão de Açúcar. O que traz, inegavelmente, um tom irônico ao poema. De alguma maneira, podemos dizer que o poeta, por meio da imaginação criadora, elabora o poema de maneira, talvez um tanto cifrada, pois não explica a realidade, ilumina o mundo com suas metáforas.

Em “Hans Magnus Enzensberger”, de *Ipotesi* (1968), é enfatizado o caráter acentuado do “eu-Prometeu”, sem expectativas perante a sua atualidade e sua condição.

Le gru mispaventano
piú dele Gorgoni

Mancato prometeo di periferia
chiedo in préstito uma scatola di fiammiferi:
vuota.

Um cucchiaino in sciopero
la metà di um secondo

l'eco di un'eco smarrita
Sono.⁵
(MENDES, 1994, p. 1535)

Nesse poema é retirado de Prometeu toda sua altivez e potência. O mundo habitado pelo poeta é dessacralizado, não há espaço para o maravilhoso. Ele se situa à margem do Olimpo, é um ser “de periferia” do mundo (como o poeta brasileiro), é retirado dele, por uma imagem banal, o fogo da sabedoria: “uma caixa de fósforos vazia”, como em “O fósforo”. Afinal, no mundo moderno não há espaço para o maravilhoso e o sagrado. Nesse contexto, o eu poético se encontra deslocado, “frustrado” e se sente “um eco de um eco perdido”. Portanto, o poema revela uma inversão do sentido alto e glorioso de Prometeu, o mito trona-se uma figura caricata do herói civilizador.

O mito de Prometeu aparece em toda a lírica de Murilo Mendes, mostrando-se um elemento relevante para a compreensão de sua obra. O poeta utiliza-se da narrativa mítica para sua criação, sua relação com mito grego de Prometeu está diretamente ligada ao seu caráter criador, o que revela o posicionamento do poeta em seu fazer poético: a criação concebida pelo trabalho poético que busca uma unidade, muitas vezes, ou, a maioria das vezes, na construção de metáforas que unem elementos díspares, que transfiguram a realidade. Dessa maneira, o poeta une história, mito e poesia na tentativa de representar o mundo moderno em suas contingências, às vezes, catastróficas. Por isso, o mito de Prometeu aparece de maneira positiva, como também negativa, revelando sua impotência perante ao mundo.

Para Moura (1995), a multiplicidade de sendas que a figuração de Prometeu “descortina” na poesia de Murilo Mendes é expressiva. “Ele está associado a um núcleo gerador de imagens e motivos fundamentais no poeta [...]” e a figuração desse mito, realizada por um poeta transfigurador como Murilo Mendes, pode aparecer “em um mínimo detalhe”. (p. 128)

⁵ Tradução de Moura: “Os guindastes apavoram-me/ mais que as Górgones// Frustrado Prometeu de periferia/ peço emprestada uma caixa de fósforos:/ vazia.// Uma colherzinha em greve/ a metade de um segundo/ eco de um eco perdão/ sou.” (MOURA, 1995, p. 131)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as figurações e usos do mito presentes na obra de Murilo Mendes revelam a importância da relação entre mito e poesia na em sua lírica. Este artigo não pretendeu restringir e/ou impor uma chave interpretativa única para a obra de Murilo Mendes, por meio da síntese dos significados dos mitos de Orfeu e Prometeu, pois uma poesia tão múltipla e complexa não se rende a uma fórmula restritiva como interpretação total de sua obra. A eleição do mito como propulsor de sua elaboração poética e a frequência dos mitos de Orfeu e de Prometeu em sua poesia revelam-se importantes para a compreensão de sua lírica, servem como uma espécie de baliza de sua poesia múltipla, realizada pela reunião e síntese de elementos variados, como também pela trajetória diversificada do poeta. Como observa Paz (1972, 77), “[...] razão e imaginação não são faculdades opostas: a segunda é o fundamento da primeira e o que permite perceber e julgar o homem.”

É sabido pela crítica literária brasileira que a lírica muriliana se posiciona, com tensão e de modo complementar, de duas maneiras frente à elaboração poética: uma que privilegia a fantasia e a outra que prioriza a construção, pois como o próprio poeta diz em seu poema “Os dois lados”, de um lado de seu corpo “Tem o sonho”, do outro lado “Tem a morte, as colunas da ordem e da desordem” (MENDES, 1995, p. 98). Isso significa dizer que na poesia de Murilo Mendes não há uma coisa (a fantasia) ou outra (o racional), mas a integração fundamental entre elas. O poeta funde as duas perspectivas características da modernidade, corporificadas nas figuras de Rimbaud e Mallarmé, ou, como aponta Hugo Friedrich, em *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978), entre a festa do intelecto valériana e a falência ou fiasco do intelecto de Breton e Éluard; ou ainda, da separação realizada por Marcel Raymond, em *De Baudelaire ao Surrealismo* (1997), entre artistas e videntes. Nossa intenção foi tentar compreender essa dualidade por meio da relação entre mito e poesia na poética muriliana, conformada especialmente pelos mitos de Orfeu e Prometeu, e que possíveis significados podem trazer para sua interpretação.

FIGURATIONS OF ORPHEUS AND PROMETHEUS IN THE POETRY OF MURILO MENDES

ABSTRACT

This text proposes to study one of the most important characteristics of Murilo Mendes' lyric, the relationship between poetry and myth, reflecting on the aesthetic procedures used by the poet in the elaboration of his work, built through the junction between imagination and poetic work, represented, respectively, by the figures of Orpheus and Prometheus. The question that underlies the text is: how is the thematic and formal representation of the mythical figures of Orpheus and Prometheus carried out in the poetry of Murilo Mendes? How does the poet represent and harmonize the tension between imaginative and liberating orphic language and rational Promethean poetic work?

KEYWORDS: Poetry. Myth. Murilo Mendes. Orpheus. Prometheus.

FIGURACIONES DE ORFEO Y PROMETEO EN LA POESÍA DE MURILO MENDES

RESUMEN

Este texto propone estudiar una de las características más importantes de la lírica de Murilo Mendes, la relación entre poesía y mito, reflexionando sobre los procedimientos estéticos utilizados por el poeta en la elaboración de su obra, construidos a través de la unión entre la imaginación y el trabajo poético, representados, respectivamente, por las figuras de Orfeo y Prometeo. La pregunta que subyace en el texto es: ¿cómo tiene lugar la representación temática y formal de las figuras míticas de Orfeo y Prometeo en la poesía de Murilo Mendes? ¿Cómo representa y armoniza el poeta la tensión entre el lenguaje imaginativo y liberador de las oríferas y la obra poética racional protémica?

PALABRAS CLAVE: Poesía. Mito. Murilo Mendes. Orfeo. Prometeo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Wanderlan da Silva; CODINHOTO, D. O mito prometeico na trajetória poética de Murilo Mendes. *Guavira Letras*, v. 11, p. 71-85, 2010. Disponível

em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/239/213>
Acesso em: 2 mar. 2021.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, Manuel. Murilo Mendes. In: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEB, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996. (v. 2).

BUENO, Antônio. *Orfeu reinventado: Murilo Mendes, cem anos de um poeta contemporâneo*. 2017. Disponível em: www.ciberkiosk.pt/ensaios/murilobueno.html Acesso em: 11 ago. 2017.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar Editorial, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JABOULLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental. In: JABOULLE, Victor. *Mito e literatura*. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo, Edusp, 1996.
- MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.) *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa* (org. Luciana S. Picchio). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- MIELIETINSKY, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes. In: MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1995.
- PAULINO, Ana Maria (org.) *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Tradução Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Submetido em 20 de novembro de 2022

Aceito em 18 de maio de 2022

Publicado em 25 de setembro de 2022
