

MURILO MENDES EM OURO PRETO: UM SONETO ANTECIPATÓRIO¹

Luisa Destri²

RESUMO: Este artigo analisa “Ouro Preto”, que integra o livro *Sonetos brancos* (redigido entre 1946 e 1948), tomando-o como retrato das principais questões que ocupavam a obra de Murilo Mendes no período e como síntese antecipatória do importante encontro do autor com a cidade de Ouro Preto, que motiva a redação do livro seguinte, *Contemplação de Ouro Preto*, entre 1949 e 1950. Sem abdicar da imagem de inspiração surrealista e dos elementos mais fundamentais da poética do autor, o soneto se enquadra na tradição literária brasileira em torno da cidade mineira, colhendo em textos de outros autores a sua matéria. A análise de elementos formais pretende flagrar, no soneto, uma nova relação que a obra estabelece, a partir de 1945, entre poesia e realidade – e que se pode expressar como uma consciência mais aguda da história brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: reclassificação, poesia brasileira, Vila Rica, história.

RÉSUMÉ: Cet article analyse en détail le sonnet « Ouro Preto » (*Sonetos Brancos*, 1946-1948), de Murilo Mendes. Il examine sa centralité dans l’oeuvre du poète et le considère comme anticipatoire du nouveau rapport s’installant entre poésie et réalité après 1945. Inspiré par la ville, Murilo Mendes écrit ce poème et, une année plus tard, commence la rédaction du livre *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950). L’analyse de « Ouro Preto » permet de mettre en avant la nouvelle relation que la poésie de Murilo Mendes établie envers la tradition culturelle : il s’agit encore d’un langage fondé sur la déréalisation surréaliste, mais le poète s’inscrit désormais dans la tradition de la littérature brésilienne autour de Vila Rica qui vise à détacher le lyrisme de l’histoire.

MOTS-CLÉS: retour à l’ordre, poésie brésilienne, Vila Rica, histoire.

Embora corresponda formalmente ao projeto do volume em que está incluído – *Sonetos brancos* (redigido entre 1946 e 1948) –, o poema “Ouro Preto” antecipa a temática do título seguinte de Murilo Mendes, *Contemplação de Ouro Preto* (escrito entre 1949 e 1950, editado em 1954), tendo sido publicado pela primeira vez na edição de 4 de janeiro de 1948 de *Letras e Artes*, suplemento do carioca *A Manhã*. Anterior à estada do poeta na cidade mineira, período que motivou a redação do livro a ela dedicado, o soneto no entanto revela traços do que será a “grande alteração” em sua poesia, nas palavras do próprio autor, promovida pelo contato com a cidade histórica³. Seria até mesmo possível dizer, sem receio

¹ Este texto foi redigido inicialmente, em janeiro de 2014, como trabalho final para a disciplina “Ouro Preto Revisitada – Uma História da Poesia Brasileira”, ministrada pelo prof. Dr. Augusto Massi, na Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da USP em 2013. Agradeço ao professor a gentileza de concordar com a publicação de um texto que, embora reformulado, aproveita largamente seus ensinamentos.

² Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsita Capes. Email para contato: luisadestri@gmail.com.

³ Em carta a Edson Nery da Fonseca, datada de 8 de março de 1949 e redigida em Ouro Preto, Murilo Mendes escreve: “Estamos [o poeta e sua companheira, Maria da Saudade Cortesão] aqui há 2 meses. Agora podemos dizer q. conhecemos Ouro Preto! É uma cidade mto. poética. Aqui a direção da m/poesia sofreu grande alteração.

do exagero crítico, que o soneto manifesta, sem tematizar, os elementos centrais da relação que sua poesia irá estabelecer com a realidade após 1945.

Trata-se da primeira referência a Ouro Preto na obra do poeta. Figuras pertencentes à história da cidade, Aleijadinho e Tiradentes, por sua vez, haviam servido de mote a composições em *História do Brasil* que ironicamente questionavam a visão oficial do país⁴. O retrato da cidade como centro de composição, porém, era inédito até então – assim como era inédita a consagração de qualquer aspecto do patrimônio brasileiro, antes satirizado nos livros de estreia de Murilo Mendes, cuja “Canção do exílio”, vale lembrar, retrata o país onde “a gente não pode dormir/ com os oradores e pernilongos” (MENDES, 1994, p. 87).

Sem desconsiderar o que possa haver de coletivo na irreverência do poeta modernista, a mudança de registro e as evidentes diferenças no tratamento temático indicam que a relação do autor com manifestações concretas da cultura e da história brasileiras apresenta-se essencialmente alterada quando canta Ouro Preto. O soneto oferece um ponto de vista privilegiado, se tomado como síntese antecipatória do significado desse encontro do poeta com a cidade e se lido em relação com o momento mais geral da produção de Murilo Mendes:

“Ouro Preto”

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

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

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

12. Das varandas azuis tombam ossadas.
13. Ouro Preto severa e íntima adormece
14. Num abafado rumor de águas subterrâneas.

Escrevi, além de outros, 2 longos poemas em metro curto. Será uma surpresa pa. vocês” (MENDES, 1995, p. 15).

⁴ Em “A estátua do alferes”, é Tiradentes quem fala: “Eu sou o supremo herói./ Choquei a revolução.../ Há mais de cem anos guardo/ No meu ventre generoso/ Uma turma de poetas/ Que vivem o dia inteirinho/ Tangendo as cordas da lira [...]”. Em “Força do Aleijadinho” fala um brejeiro observador, conforme os versos finais: “Então de dentro do corpo/ Do homem disforme e triste/ Sai uma boca de fogo,/ Sobre no corpo da estátua/ Que respira já prontinha,/ Dá um abraço no escultor” (MENDES, 1994, p. 158-159).

Vultos, ossadas, alma encarcerada, um relógio cego, doidos e poetas unidos pelos pés, ruídos desde o interior da terra, a fantástica aparição de Aleijadinho: todos os elementos do poema colaboram para a criação de uma atmosfera, senão sombria, ao menos noturna. Não se trata de descrever a cidade tal como vista por um morador ou um visitante, mas principalmente de reconstituir em imagens o que permanecia invisível – esforço em que se inserem também as referências religiosas.

O primeiro verso, antitético, retoma pelo oxímoro a fórmula platônica com que se designa o corpo, *prisão da alma*. O advérbio, porém, é o que sobressai na leitura, já que incide diretamente sobre o adjetivo “encarcerada”. Mas ainda não se conhece a razão de tal liberdade, nem se sabe a que alma o verso se refere (o artigo definido indica se tratar de uma alma em particular).

Assumindo a função de sujeito gramatical, essa alma realiza ação cara à poética muriliana: comunicar-se. A relação direta estabelece-se com seres pouco convencionais: em mais uma inversão de lugar-comum, doidos e poetas, figuras também caras ao autor, irmanam-se pelos pés, e não pelas mãos.

A estrofe se encerra sugerindo a fusão de diferentes planos, quando a Grécia é levada para Ouro Preto: seja como realidade geográfica, deslocada para a cidade mineira; seja como referência metonímica à cultura clássica, passado presentificado no poema.

Também se presentifica a figura de Aleijadinho: apesar da surpresa causada pela invulgar aparição, não se trata de vulto ou espectro. Conforme indica a presença de um relógio indiferente à passagem do tempo, permite-se que o próprio artista surja na cidade observada pelo eu lírico.

O primeiro terceto patenteia dois fatores essenciais ao soneto. A atmosfera fantasmagórica torna-se plena, e o conteúdo religioso, antes carregado pelas igrejas, concretiza-se nas sandálias pobres, elementos coerentes com o espaço metafísico, porque metáforas da elevação espiritual, como insistirão passagens de *Contemplação de Ouro Preto*.

Áreas suspensas, intermediárias entre o céu e a terra, as varandas, tão recorrentes na arquitetura de Ouro Preto e nos poemas de Murilo Mendes, servem aqui a uma tenebrosa manifestação da morte, com os tombos das ossadas. A cidade, no entanto, seguirá mesmo assim sua vivência noturna e subterrânea.

Um soneto branco

A paráfrase do poema revela que se colhem na cidade mineira elementos afins à poética do autor. Além disso, características conhecidas a partir de estudos gerais da obra encontram aqui manifestação particular. É o caso, primeiramente, das imagens insólitas, que, instituindo a marca muriliana no modernismo brasileiro e acusando a inspiração surrealista, constituem de “Ouro Preto” a matéria básica. A aproximação entre elementos díspares, seja porque antitéticos, seja porque participantes de diferentes dimensões temporais e espaciais, é o modo de ver desse sujeito que oferece seu retrato da cidade.

Como base para a composição das imagens, está a livre manipulação do tempo – lição tomada ao Essencialismo, legado filosófico do amigo Ismael Nery ao poeta. Gramaticalmente, o efeito de congelamento é sustentado pela presença de um único tempo verbal, o presente do indicativo, em todo o poema.

A distância entre o ‘eu’ que observa e descreve e o que é observado e descrito é aqui extinta. Há apenas uma ocorrência pronominal, o “me” como objeto direto no quarto verso. Isso basta, porém, para que a primeira pessoa seja identificada com a “alma” do início do poema, assim se fundindo à realidade recriada. Por se tratar de um quadro particular da cidade, ademais, essa primeira pessoa insinua-se, ainda que não se assuma, por todo o poema.

O modo de apropriação da forma fixa é também fator a ressaltar. Como ocorre em todos os poemas de *Sonetos brancos*, mantém-se o modelo italiano, com dois quartetos seguidos de dois tercetos. E, de acordo com o próprio título do volume, o esquema de rimas não é seguido – tampouco a metrificação, que tradicionalmente se dá em versos decassílabos ou dodecassílabos, e no livro não obedece a qualquer esquema rígido. Com a ausência de rimas e de regularidade métrica, o ritmo se dá pela tonicidade das sílabas, igualmente irregular, e pela sintaxe encaminhada pelo *enjambement*. Neste caso, todos os fins de períodos coincidem com finais de versos, mas varia a quantidade de versos ocupados por período. Mesmo quando lida com a forma fixa o poeta opera conforme observou Davi Arrigucci Jr., deslocando a “ênfase rítmica do verso para a frase” (ARRIGUCCI, 2000, p.134).

Chama atenção a dicção elevada, garantida já na abertura do soneto, com a referência a “alma” fortemente sustentada pela abertura das vogais do primeiro verso. Assim, a mescla estilística, igualmente típica do autor de *Poesia liberdade* (1943-1945), dá lugar, tanto no livro de sonetos como em *Contemplação de Ouro Preto*, ao sublime – sinal de que ou a

matéria-prima dos poemas ou a postura do eu lírico se alterou. Ou se alteraram ambas... Sem o cuidado de uma avaliação detida de um conjunto vasto de composições, é seguro apenas apontar que em *Sonetos brancos* os temas religiosos são claramente predominantes. Diferentemente do que ocorria em *A poesia em pânico* (1936-1937), porém, a tônica não está em um sujeito cindido diante da dicotomia sagrado-profano, e raramente os questionamentos incidem sobre o problema amoroso.

Uma primeira leitura faz parecer que inexistem oposições essenciais no poema. A despeito do verso inicial, em que o oximoro retoma a formulação filosófica tornada lugar-comum, e da presença de um relógio cego para a passagem do tempo, não se revela o esforço para conciliar elementos discordes. Bem diversamente, a pátina da morte, para usar termo caro ao poeta, parece a tudo recobrir por igual, embora a palavra nunca seja nomeada no soneto.

É preciso observar mais detidamente cada um desses elementos para se compreender não apenas a sua proveniência, mas sobretudo o espírito que rege a sua aproximação.

Matéria muriliana

O soneto relaciona-se com dados concretos de Ouro Preto de forma bastante particular, pois aproveita elementos reais – preexistentes, é mais exato dizer – para compor imagens aparentemente distantes do real. Esses componentes, o poeta os colhe na própria cidade ou na tradição literária em torno dela.

De modo simplificado, pode ser o caso das ladeiras características da topografia da cidade ou de um dos adjetivos empregados no penúltimo verso. “Severo” é notório atributo do barroco mineiro, qualificando suas fachadas sólidas e sóbrias, que deixam a ornamentação própria do período para o interior das construções. O termo, assim como seus sinônimos e suas variações, pertence ao mesmo campo semântico de Vila Rica, sendo recorrentemente encontrado, por exemplo, no texto “Viagem a Ouro Preto”, de Lourival Gomes Machado, que, entre outras passagens, define “a nota curiosa de todas as igrejas ouropretanas” como “barroco perdulário no interior, severidade austera do lado de fora” (MACHADO, 2003, 186) e se refere ao “desdobrar de sobrados infinitamente belos em sua severidade farta” (MACHADO, 2003, 178). Também no livro posterior de Murilo Mendes o adjetivo terá forte presença. Em “Flores de Ouro Preto”, o eu observa a cidade “medida na eternidade,/ Severa

se confrontando/ À cinza das ampulhetas”; em “Montanhas de Ouro Preto”, destaca o contorno das montanhas “em plano austero”. O fecho deste poema, também um soneto, é uma derivação da severidade observada pelo poeta na cidade. Vale a citação, por ser tratar de dois dos mais belos versos de *Contemplação de Ouro Preto*: “Rude apetite dessa coisa eterna/ Retida na estrutura de Ouro Preto”.

Caso semelhante é, no soneto de que aqui se trata, o das naves referidas no terceiro verso – “frias” talvez pelo predomínio da pedra-sabão e do ouro, materiais de predileção do barroco mineiro, que motivam a adoção do mesmo adjetivo em diversas composições do livro seguinte. “Frias portadas de pedra”, em “Motivos de Ouro Preto”; “as portas de pedras frias”, em “Romance de Ouro Preto”.

Lourival Gomes Machado, a quem o autor dedica um poema de *Contemplação*, emprega o mesmo adjetivo ao escrever sobre a matéria-prima quando trabalhada pelas mãos de Antônio Francisco Lisboa: “A pedra-sabão, talcosa e escorregadia, adquire com o tempo um aspecto de solidez e frieza”. Seu argumento segue destacando as dificuldades inerentes ao material, como sua “aparente facilidade de corte”, até afirmar que era preciso um “homem prodigioso” que lhe pudesse domar – a que identifica o Aleijadinho (MACHADO, 2003, p. 219).

Mas frias pode ainda se referir à presença da morte, imposta por outra característica das igrejas de Ouro Preto: a existência de campas no piso, onde eram sepultados os fiéis antes do estabelecimento de cemitérios (nas primeiras décadas do século XIX). A nave estava destinada aos que em vida gozaram de menor prestígio⁵, caso dos “doidos” e, por uma extensão que respeita a visão muriliana e se repete na obra, dos “poetas”⁶. Por conta do sepultamento adotado nas igrejas, sempre horizontal, com mais de um corpo em cada túmulo, seria o caso de questionar se também essa imagem não guarda algo de referência concreta, ou

⁵ Conforme esclarece um professor de história da Universidade do Estado de Minas Gerais, em artigo sobre o sepultamento na cidade de Mariana, cujas linhas gerais se aplicam, segundo o autor, a outras cidades coloniais mineiras: “Os cemitérios de campas se distribuíam no interior dos templos católicos em três áreas distintas espacial e hierarquicamente. As de maiores proporções e menor prestígio são as campas localizadas no corpo da nave dos templos. Em seguida, em direção à capela-mor estavam localizadas as sepulturas do arco do cruzeiro e logo à frente destas, as sepulturas de maior valia situadas na capela-mor” (SILVEIRA, 2014, s/p).

⁶ O poeta provavelmente trabalha aqui com a noção do poeta como um avesso ao convencional, como sujeito capaz de se comunicar com realidades outras. Entendê-lo como um marginal, naquele tempo histórico, não é sustentável, ao menos não com relação à poesia que hoje conhecemos. Na sociedade mineira colonial, ser poeta implicava ser letrado, e ser letrado implicava pertencer à alta sociedade. Consulte-se, por exemplo, o estudo de Laura de Mello e Souza.

então se, sugerindo novamente a fusão de planos, afirma dos poetas a sensibilidade outra, que lhes permite irmanar com as figuras ali sepultadas.

Curiosamente, a única figura que se associa diretamente à morte, o Aleijadinho, é aqui devolvida à vida, apesar do modo como se qualifica sua aparição. Efetivamente nomeado – e assim se distanciando do genérico “doidos e poetas” ou dos incorpóreos vultos –, o artista cumpre o movimento de mais ímpeto no poema – “irrompe”. Mas, figura ambígua, objeto de controvérsias⁷, envolve-se em lendas. Montado em seu cavalo, é capaz de passear por sobre as igrejas, exibindo ainda uma capa que lhe acentua o mistério.

O acento insólito, tão caro à poética muriliana, constitui, neste caso, um verdadeiro achado, e não esforço imaginativo e de transfiguração. Os dois versos são uma espécie de *ready-made*, destacado das páginas que constituem o texto fundamental para intelectuais e poetas que, na década de 1930, visitavam Ouro Preto. Assim escrevia Manuel Bandeira em 1929, em texto publicado em *O jornal* e depois reaproveitado para compor o *Guia de Ouro Preto*:

O principal efeito dela [da doença] foi segregá-lo [ao Aleijadinho] da sociedade, que ele passou a evitar. Às primeiras horas da madrugada punha-se a caminho do local em que devia trabalhar, quase sempre uma igreja ou capela, de onde só regressava noite fechada. Ia sempre a cavalo, embuçado em ampla capa e chapéu desabado, fugindo a encontros e saudações (BANDEIRA, 2006, p. 55).

Não é demais ressaltar a importância desse diálogo que Murilo Mendes estabelece com a tradição constituída em torno de Ouro Preto. Doze anos após o primeiro contato com a cidade, quando, entre 1936 e 1937, visitou-a para publicar matérias na *Revista Carioca*, nas quais ironizava o patrimônio brasileiro e o tratamento a ele conferido, o poeta definitivamente se integra ao interesse coletivo despertado pela antiga Vila Rica – a tal ponto que até mesmo o insólito do poema é colhido nessa tradição.

Algo semelhante se pode afirmar a respeito dos espectros que se movem pela cidade. Em trecho que vale pelo jogo de palavras e pela sensação que transmite, o próprio Bandeira afirma: “As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua, são o Tiradentes e o Aleijadinho [...]” (BANDEIRA, 2006, p. 23). Mais

⁷ Em *Aleijadinho e o aeroplano – O paraíso Barroco e a construção do herói colonial* (2008), Guiomar de Grammont discorre sobre a figura histórica do artista, conforme a conhecemos hoje, como construção (politicamente interessada) do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, posteriormente, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

um exemplo pode ser dado por Lourival Gomes Machado, para quem Ouro Preto é “cidade onde se refugiam as sombras potentes de Vila Rica” (MACHADO, 2003, p. 179).

Também decisivo é o caso da configuração temporal. Dado fundador da poética muriliana, que frequentemente se instaura mediante o estancamento da passagem do tempo, é referida como atributo da própria cidade (ou impressão por ela provocada). Em crônica que empresta o título ao livro de Murilo, “Contemplação de Ouro Preto”, Drummond, entre outras passagens, narra um dia em que esteve em companhia de um interessante morador, relato assim encerrado: “Tínhamos abolido não só o almoço como o tempo. Assim é Ouro Preto” (DRUMMOND, 2011, p. 71).

Os exemplos colhidos nesse soneto, que de certa forma condensa os elementos centrais ao livro posterior, são bastantes para sugerir que, se o aproveitamento de conteúdos não é uma novidade na poética muriliana, neste caso o material tem algo de particular. Para além de um procedimento recorrente, trata-se de matéria que serve às mais profundas inclinações de sua poesia. Nessa composição se confirma, assim, o que já afirmara, em consenso, a crítica dedicada ao poeta: esse é um momento em que sua obra passa a cultivar uma relação mais estreita com a realidade, em que se direciona para o concreto (Cf. BARBOSA, 1974, p. 126; BOSI, 1989, p. 504; GUIMARÃES, 1993, p. 54).

Lembrança da morte

O verso que abre o último terceto apoia-se na concretização de uma cena espantosa (“tombam ossadas”) em um espaço genérico, mas bastante típico da arquitetura da cidade (“varandas azuis”), amplificando a força da imagem a partir da abertura sonora proporcionada pela repetição da vogal /a/. Sua função parece central no soneto, já que enuncia algo de que a chave de ouro, formada pelo par de versos finais, será a explicação.

O emprego do verbo no presente do indicativo, conforme a todo o poema, sugere se tratar de evento sucedido em repetições permanentes: sempre, a todo momento, tombam ossadas das varandas azuis de Ouro Preto. Se mesmo assim a cidade permanece íntima, e se adormece na atmosfera tranquila arquitetada ao fim do poema, a situação não é extraordinária. É necessário então compreendê-la em sua integração com o local.

Compondo uma cadeia semântica subjacente ao poema, a referência a ossadas reconstitui, juntamente com a primeira estrofe, os principais termos da crença católica com

relação aos restos mortais, da qual o sepultamento em Ouro Preto seria um exemplo. O catolicismo, distanciando-se do princípio platônico segundo o qual o espírito tem predomínio sobre o corpo, o que torna este algo desprezível, tem em “Creio na ressurreição da carne” um dos elementos de seu credo.

O ato de enterrar o corpo associa-se à sementeira, na tradição do que afirma Paulo na Primeira Carta aos Coríntios: “Assim acontece com a ressurreição dos mortos: semeia-se corruptível, ressuscita incorruptível” (15, 42-43). Conforme explicita o Catecismo da Igreja Católica, “a santa Igreja Romana crê e firmemente confessa que, no dia do Juízo, todos os homens hão-de comparecer com o seu próprio corpo perante o tribunal de Cristo, para prestar contas dos seus próprios atos” (VATICANO, s/d). O sepultamento representa, dessa forma, a crença em que a alma retornará para aquele corpo (que no último dia terá suas faltas e seus excessos reparados por Cristo) – surgindo as ossadas referidas no poema como poderoso símbolo para a crença na vida após o Juízo Final – e, portanto, para a afirmação da crença no catolicismo.

O sepultamento no interior das igrejas, se por um lado permite ao morto jazer em solo sagrado, o que colabora para sua salvação, por outro estimula nos frequentadores do templo a lembrança da morte (SILVEIRA, 2014, s/p). Neste poema, portanto, reúnem-se duas manifestações de *memento mori*: os mortos nas frias naves e as ossadas tombando das varandas. Daí se dizer que a pátina da morte a tudo recobre: o soneto pode ser descrito como uma cena em que o eu lírico colhe, na visada ampla sobre a cidade, lembranças da morte.

Este será, aliás, um dos motivos de Ouro Preto, conforme o encerramento do primeiro poema de *Contemplação*, “Motivos de Ouro Preto”: “Que pode o Anjo ante a manopla imóvel,/ Ante a pátina da morte em Ouro Preto?! *Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie eleison*” (MENDES, 1994, p. 461). Colocada com tal veemência, a presença da morte parece constituir a essência de Ouro Preto – o que justificaria entender, no quadro noturno composto pelo soneto, o adormecimento como uma espécie de suspensão da vida.

Encontro com Ouro Preto

Como um dos grandes temas líricos, a finitude, geradora ainda de outros motivos, ocupa posição central na obra de Murilo Mendes – sendo muitas vezes tratada de forma dicotômica, isto é, como contraponto ao problema da permanência. O fecho de outra

composição sintetiza os termos do paradoxo que preocupa este sujeito poético: “Para a catástrofe, em busca/ Da sobrevivência, nascemos” (MENDES, 1994, p. 566). Segundo interpreta Arrigucci, ao colocar-se diante de ruínas pertencentes a uma antiga civilização, situação criada por este poema, o eu lírico encontra, para além da perspectiva do fim e da invencibilidade da natureza, a possibilidade de permanência. A capacidade de reconstituir aquele espaço, esforço concernente ao poeta, torna-se um índice da dimensão humana. “Desmesurada”, afirma o crítico.

Na tese de doutorado em que analisa conjuntamente *Contemplação de Ouro Preto e Siciliana* (redigido entre 1954 e 1955, publicado em 1959), Beatriz Martinez argumenta a correspondência entre a experiência proporcionada pela cidade mineira e a vivida na região italiana. Para além de efetuarem movimento semelhante – “pesquisar a substância da matéria e o que ela tem de alusão a um transcendente” –, as duas obras trazem um sujeito lírico apaziguado, refletido na paisagem cultural dessas localidades (MARTINEZ, 2000, p. 3-5).

Mais de um fator contribui para o apaziguamento. O primeiro deles havia já sido apontado por Arrigucci em ensaio sobre *Siciliana*: ao deparar com um cenário onde as ruínas de uma civilização se integram perfeitamente à natureza, o sujeito alcança, por obra de um verdadeiro encontro, uma “forma de revelação” (ARRIGUCCI, 2000, p. 115). Esta estaria traduzida na dicção elevada mantida na obra, espécie de atestado de que emoção poética e paisagem estão em perfeita correspondência ou harmonia.

Desdobrando essa leitura, Martinez assim explica o encantamento provocado pela cidade mineira no poeta: “O espiritual se encontra terrenalizado, incorporado à paisagem, manifestado no ‘corpo’ das igrejas, integrado à estrutura de Ouro Preto que o poema circunscreve” (MARTINEZ, 2000, p. 30). Daí o eu lírico muriliano, antes constrangido pelas dicotomias e dividido entre chamamentos sagrados e profanos, poder experimentar a completa identificação que lhe torna intenso o encontro.

A interpretação encaminhada por Arrigucci em seu ensaio e por Martinez em sua tese ajuda a iluminar o verso de “Ouro Preto” – “Sinto grego o céu de outrora me envolver”. Está aqui em jogo a combinação de dois elementos de um modo que “Sacristia do Carmo de Ouro Preto”, no livro seguinte, irá explicitar: “Ó Grécia! Ó Grécia!/ Em Ouro Preto desvendi teu ímbolo:/ Prelúdio foste de uma vida eterna” (MENDES, 1994, p. 534).⁸. Trata-se da

⁸Também no retrato do historiador português e seu sogro Jaime Cortesão, incluído em *Janelas verdes*, o autor afirma: “Vi-o por exemplo parar diante de São Francisco de Assis em Ouro Preto: considerando o ambiente, a

combinação de dois elementos, paganismo e catolicismo, que segundo Affonso Ávila, aliás, a religiosidade ouro-pretana manifesta na dualidade característica do barroco (ÁVILA, 2006, p. 32).

É ainda a síntese de Martinez que lança luz sobre o verso de “Ouro Preto”:

A ideia de cristianismo – religião superior na visão de Murilo Mendes – tomou forma a partir da herança clássica. Ouro Preto, nesse contexto, pode ser vista como a materialização desta passagem – do paganismo para o cristianismo – uma vez que o barroco traz, em si, superando-os, segundo parece dizer o poeta, muitos dos elementos caracterizadores do classicismo (MARTINEZ, 2000, p. 119).

Assim, Ouro Preto não apenas teria oferecido a contemplação de uma forma severa de resistir ao tempo, perenizando construções humanas capazes de se aproximar ao divino. A cidade teria igualmente permitido que a fé religiosa, com suas sombras e torções tão típicas da angústia muriliana, encontrasse um correlato no mundo objetivo. Pode-se por isso compreender por que o primeiro terceto se refere à possibilidade de ascese. Conforme formula outro estudioso de *Contemplação*, Ouro Preto ensina ao poeta como de forma humilde e austera sobreviver ao tempo (SOUZA, 2006, p. 169).

Vivendo então o encontro profundo, que torna a cidade íntima ao poeta, o eu lírico constrói uma relação de identificação e, mais que isso, de espelhamento. Este há-de ser um primeiro sentido para a grande alteração referida por Murilo Mendes: de uma relação essencialmente negativa com a realidade – como se, nas palavras de Murilo Marcondes de Moura “o florescimento daquela [sua lírica] só pudesse ocorrer dentro da transfiguração desta [a realidade]” (MOURA, 1995, p. 16) –, o eu passa agora ao encontro com uma realidade perfeitamente configurada para receber sua voz lírica.

O sentido da história

Se desde a estreia até *Poesia liberdade* a obra de Murilo Mendes manifestou de forma eminentemente dicotômica o seu mais notório atributo – que Bandeira formulou, em “Saudação a Murilo Mendes”, como “conciliador de contrários” (BANDEIRA apud MENDES, 1994, p. 53) –, esse encontro com um correlato objetivo dará forma a uma espécie de síntese que o autor atinge no período.

transparência do ar, as nobres linhas do monumento, volta-se para nós e exclama: ‘Esta igreja tem algo do Partenon’” (MENDES, 1994, p. 1433).

No soneto, ela é alcançada por meio do elemento que articula as imagens referentes à morte, o qual é explicitado por Vagner Camilo em ensaio dedicado à reclassificação representada por *Sonetos brancos*. Considerando o provável intertexto com as *Cartas chilenas*, o autor pondera que as sinistras imagens dos tercetos – “um vulto cruza outro na ladeira” e “das varandas azuis tombam ossadas” – “podem representar alusão velada às vítimas sacrificadas na história e na própria construção da cidade, em que sucumbiram muitos escravos, cujos ossos formaram a argamassa de vários edifícios” (CAMILO, 2014, p. 141). Está cravado nos edifícios de Vila Rica, assim, o sofrimento daqueles que trabalharam para os erguerem, conforme a Carta Terceira: “Um soberbo edifício levantado/ Sobre ossos de inocentes, construído/ Com lágrimas dos pobres, nunca serve/ De glória ao seu autor, mas, sim, de opróbrio” (GONZAGA, s/d, n.p.). Ou ainda conforme a quinta: “Em cima das janelas e das portas [do “soberbo edifício”]/ Põe sábias inscrições, põe grandes bustos,/ Que eu lhes porei, por baixo, os tristes nomes/ Dos pobres inocentes, que gereram/ Ao peso dos grilhões, porei os ossos/ Daqueles que os seus dias acabaram,/ Sem Cristo e sem remédios, no trabalho” (GONZAGA, s/d, n.p.). Os ossos que tombam no poema de Murilo seriam a lembrança de mortes históricas, a partir das quais Vila Rica tornou-se possível.

Também na imagem final, no “abafado rumor de águas subterrâneas”, encontram-se “as cicatrizes que o minério abriu”⁹, tanto na terra como na história que certa versão oficial pode querer “abafar”; fazendo-se igualmente presentes, assim, os ecos de um passado que se quer longínquo, mas cuja voz insiste em propagar. Por essa cadeia, a abertura do poema adquire um novo sentido, indicando a sensibilidade do eu para representar, entre doidos e poetas, aqueles que, empurrados para fora de cena, representam as figuras marginalizadas na trajetória de Ouro Preto.

Nessa esteira, a comunicação, dom católico, capacidade de uma alma presidida pelo sentimento religioso, torna-se também participação; a dimensão outra, sendo sempre a da transcendência muriliana, passa a se identificar também com o passado histórico, de cuja verdade o sujeito, “livremente encarcerado”, não pode se furtar.

É preciso então observar como as realidades díspares reproduzem as tensões históricas para que se possa estabelecer um sentido justo para o efeito de apaziguamento na obra do poeta. Se a sensibilidade para a destruição representada pela Segunda Guerra Mundial havia

⁹Para falar novamente com um verso de “Motivos de Ouro Preto” (MENDES, 1994, p. 457).

levado a uma consciência radicalizada dos “choques”¹⁰ entre as forças do combate, a partir de *Sonetos brancos* o sujeito incorpora que “[...] a morte está/ Não apenas no fim, mas no princípio/ Dos elementos vivos da criação”. Como resultado, o sujeito, diante das “assombrações que sobem do barroco”¹¹, em *Ouro Preto*, enfim aceita a contradição como a fonte mesma da matéria poética.

A distância em relação à matéria histórica que servia à sátira modernista é, portanto, enorme. Cerca de vinte anos após a estreia literária, e logo após representar, como poucos autores brasileiros, os sofrimentos de um mundo em guerra (MOURA, 1998), Murilo Mendes parece alcançar da história uma nova visão. Não mais a dicotômica, que opõe bem e mal em um mundo em destruição, mas a dialética, que representa, sem tematizar, as contradições da marcha da história.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Contemplação de Ouro Preto”. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Arquitetura da memória”. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. 2ª ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia do peregrino*. Comentários de Luís Alonso Schökel. Tradução de Ivo Storniolo e José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CAMILO, Vagner. Conversão neoclássica e legado modernista nos Sonetos Brancos, de Murilo Mendes. *Revista USP*. n. 100, São Paulo, 2014, p. 134-149.
- GUIMARÃES, Júlio (org.). *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000300.pdf>>. Acesso em 11 de setembro de 2015.
- LEITE, Sebastião Uchôa. “A meta múltipla de Murilo Mendes”. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 61-72.
- LIMA, Luiz Costa. O agônico na abertura de *Contemplação*. *Ipotesi – revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v. 6, n. 1, jan/jul 2002, p. 21-30.

¹⁰Trata-se do título de um poema de *Poesia liberdade*, em que se enumeram contrastes, como “o choque do tempo contra o altar da eternidade” (MENDES, 1994, p. 425).

¹¹Esse verso, do poema “Motivos de Ouro Preto”, abre *Contemplação de Ouro Preto* (MENDES, 1994, p. 457).

- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARTINEZ, Beatriz Regina Benrad. *A medida do humano em Murilo Mendes*. 2000. 158 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MENDES, Murilo. *Cartas a Edson Nery da Fonseca*. Recife: Companhia Pacífica, 1995.
- MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp; Giordano, 1995.
- MOURA, Murilo Marcondes. Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). Tese. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH, USP, São Paulo, 1998, 193f.
- SILVEIRA, Felipe. Práticas tradicionais de sepultamento na cidade de Diamantina. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano III, n. 7, Mai. 2010. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao>. Acesso em 20 de janeiro de 2014.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa – o letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SOUZA, Valmir de. *Murilo Mendes: da história satírica à memória contemplativa*. 2006. 251 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- VATICANO. Catecismo da Igreja Católica, parágrafo 1059, artigo 12. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/indice_po.html. Acesso em 28 de janeiro de 2014.

Artigo recebido em setembro de 2015.

Artigo aceito em novembro de 2015.