

Irene Miranda Franco

PÂNICO E FLOR:

Projeto ético e fazer poético em Murilo Mendes

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária, na área de Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Betânia Amoroso.

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



00115938

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	II Unicamp
	F 948 p
V.	Ex.
TOMBO BC/	45463
PROC.	16/392/2001
C <input type="checkbox"/>	D <input type="checkbox"/>
PREC.º	11,00
DATA	31/07/2001
N.º CPD	

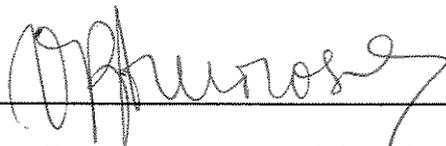
CM00158060-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

F848p Franco, Irene Miranda
Pânico e flor: projeto ético e fazer poético em Murilo Mendes /
Irene Miranda Franco. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Maria Betânia Amoroso
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975. 2. Poesia brasileira - Sec. XX. 3.
Religião e literatura. 4. Poética. I. Amoroso, Maria Betânia. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.



Prof.^a Dr.^a Maria Betânia Amoroso — Orientadora

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

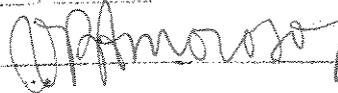
Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Prof. Luiz Carlos da Silva Dantas — Suplente

Campinas, 12 de janeiro de 2001.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Irene Miranda de
Magalhães Franco.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
23,05,01.



`A memória de minha avó Maria, por seu
"impossível carinho".

Quisera vitalizar a velha fôrma acadêmica fazendo-a transbordar em forma sincera de agradecimento, ao evocar aqui:

funcionários da UNICAMP, em especial Emerson e Rose, funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa e funcionários do Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora,

os colegas de disciplinas do Mestrado e nossos professores inesquecíveis: Adma Muhama, Maria Betânia Amoroso, Antônio Arnoni Prado, Vilma Arêas e Jeanne-Marie Gagnebin,

Betânia, mais uma vez, pela orientação paciente e, sobretudo, amiga,

Prof. Fábio de Souza Andrade, incentivador de minhas primeiras ousadias murilianas e que, juntamente com o Prof. Luiz Carlos da Silva Dantas, ajudou-me a traçar os rumos finais da pesquisa, após o exame de Qualificação, integrando também a banca examinadora definitiva,

Prof. Murilo Marcondes de Moura, por também aceitar fazer parte da banca examinadora desta Dissertação,

Prof. Ronaldo de Melo e Sousa, mestre dos tempos de graduação na UFRJ e leitor atencioso do projeto de Mestrado,

Teresa, por me ajudar a arrumar o porão da memória, e também a outra Teresa, por manter meu quarto — o real e concreto — em ordem,

Eduardo, pela ajuda nos meus problemas com o computador,

Alayde, Ana Beatriz, Márcia e Marconi, amigos cariocas que amigos permanecem, depois de tanto tempo,

Cláudia, por dividir apartamento, escrivaninha e impasses na saudosa rua Ferreira Penteados,

Ravel, por ouvir pacientemente (e, ainda bem, com alguma ironia...) minhas reclamações infinitas,

Maria Rita, por sempre descobrir e indicar novos livros e textos, companheira adorável de minhas tímidas aventuras surrealistas (e outras aventuras),

Flávia, parceira na aventura da cidade estranha, amiga querida nos estranhamentos nada topográficos do Rio, cidade conhecida, e Leonardo, por me acolher, com ela, em meus dias de *Campinas revisited*,

Meus pais, Maria Helena e Hamilton, meus irmãos, Adriana e Alessandro, minhas tias Nancy e Helena, pelo apoio familiar necessário, meus priminhos, Ebinho e Natália, pela alegria e o desconcerto da pergunta insistente `a qual nunca consegui dar resposta satisfatória: "por que você faz Mestrado?",

Angelo, muito especialmente, sem cujo estímulo, posso frisá-lo sem medo do lugar-comum, esta Dissertação não teria sido possível,

Vítor, pela leveza e carinho com que preencheu os últimos meses de trabalho,

vocês todos, tão insuficientemente citados e resumidos,

e alguns outros, sequer nomeados, mas carinhosamente lembrados como partes vitais deste meu trajeto, saibam da minha gratidão e recebam meu abraço.

Um agradecimento sincero também à FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO (FAPESP) pela bolsa concedida de novembro de 1998 a novembro de 2000.

O difícil não é encontrar a verdade: é organizá-la.

Murilo Mendes.

Sumário

Introdução: Caminhos da Crítica	19
Capítulo 1: Plasticidade e Essencialismo em <i>Poemas</i> e <i>O Visionário</i>	31
1.1 As historietas de <i>Poemas</i>	31
1.2 A recriação do mundo pela imagem poética	39
1.3 A abstração do tempo e do espaço: procedimentos essencialistas n' <i>O Visionário</i>	46
1.4 Imagens de desmembramento corporal: "me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou".	56
1.5 A Verdade cristã e o projeto ético essencialista	66
Capítulo 2: As imagens de <i>Os Quatro Elementos</i> e <i>As Metamorfoses</i>	71
2.1 Concretude imagética	71
2.2 Ascensão órfica	81
2.3 "Carta marítima" e a transubstanciação dos elementos naturais	90
2.4 "Temas eternos" e o tempo histórico	98
Capítulo 3: Convergências Poéticas em <i>Poliedro</i>	107
3.1 Tensão sujeito/objeto poéticos	107
3.2 "Microzoo", "Microlição de coisas" e "A palavra circular": os três primeiros setores de <i>Poliedro</i>	115
3.3 Setor "Texto délfico"	149
3.3.1 A casa dos Átridas: figura do trágico	149
3.3.2 Organização e desorganização	153
3.3.4 A ordem invisível e alegre	162
3.3.5 O caos visível e risível	166

Conclusão: Entre o humor e a amargura	175
Referências bibliográficas	185
Bibliografia consultada	191

Resumo

Investigar algumas constantes da obra de Murilo Mendes (1901-1975) é a proposta deste estudo. Proponho a revisão crítica de sua produção, dividida comumente pelos estudiosos em duas fases principais. A primeira seria marcada por grande exuberância imagética e pela influência maciça de procedimentos surrealistas e essencialistas; a segunda, seria mais referencial e voltada para a manipulação da palavra.

Analiso composições de livros como *Poemas*, *O Visionário*, *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses*, considerados representantes da primeira fase, bem como *Poliedro* (1972), enquadrado na segunda fase de produção do poeta. Procuo mostrar que alguns aspectos das imagens de Murilo garantem a continuidade e coerência da obra, notadamente o que chamo de **concretude**. A dimensão concreta de sua imagética está relacionada não tanto à manipulação das palavras em si, sem maiores conseqüências para a significação ou o sentido. Pelo contrário, mesmo em momentos de brincadeira à primeira vista gratuitas com o significante (assinalo alguns em *Poliedro*), há que se investigar um sentido último, notadamente transcendente e relacionado quase sempre à dimensão religiosa da obra.

A religiosidade, aliás, é outro aspecto insuficientemente analisado pela crítica, que costuma minimizar sua importância para a dita segunda fase. Já este estudo se preocupa em assinalar sempre um vigoroso projeto ético (comprometido com o Cristianismo, o Essencialismo e a História) aliado às diferentes realizações do fazer poético muriliano.

Com o objetivo de delinear esse projeto ético, procuro analisar o alcance da referencialidade das imagens sobretudo em *Poliedro*, isto é, sua relação com o tempo histórico em que vive o poeta. Não que as referências à História não tenham sido fulcrais em toda a produção de Murilo Mendes, mas em *Poliedro* ela apresenta particularidades relevantes. E a dimensão narrativa do livro, favorecida pelo hibridismo do gênero em que é escrito, colabora na configuração dessa peculiar narratividade. Trata-se de prosa poética, de limites reconhecidamente fluidos e dificilmente demarcados.

Palavras-chave

Mendes, Murilo (1901-1975)

Poesia brasileira — sec. XX

Religião e literatura

Poética

Nota Explicativa

- Quase todas as citações de textos murilianos foram retiradas, salvo ressalva, de *Poesia Completa e Prosa*. Essa edição é indicada, na maior parte das vezes, por uma sigla de citação: *PCP*. Já os títulos *Recordações de Ismael Nery* e *Formação de Discoteca*, livros de Murilo que não fazem parte daquela coletânea, transcrevo sempre por extenso.
- Os aforismos e fragmentos de *O Discípulo de Emaús* trazem geralmente a numeração correspondente entre parênteses, sem qualquer outra indicação. A edição utilizada é também a que consta de *Poesia Completa e Prosa*.
- As referências completas de todas essas obras encontram-se em **Referências bibliográficas**.

Introdução

Caminhos da crítica

É necessário fazer tábua rasa dos nossos processos visuais. Aprender a ver em conjunto e em detalhe.

O Discípulo de Emaús, (174)

A crítica costuma ratificar a divisão da obra de Murilo Mendes em uma primeira etapa de transfiguração do real, ditada pela forte influência de procedimentos surrealistas e sublinhada pela intenção de doutrinação religiosa, e uma posterior etapa de maior atenção ao significante como material de manipulação por excelência, empenhada na representação do real. O poeta teria então se voltado ao concreto da palavra e ao espelhamento do mundo, passando, segundo a formulação célebre de Haroldo de Campos, de um mundo adjetivo para um mundo substantivo¹. Em outros termos, a fase inicial seria mais inventiva, descomprometida em relação a referentes imediatos; mais voltada à transfiguração da realidade, enquanto a segunda voltar-se-ia à representação mais direta de coisas, pessoas, países, obras de arte. Menos imagística, teria mudado o *olhar transfigurador* de antes em *olhar crítico*. O famoso "olho armado" muriliano, de *Poemas* (1930) a *Sonetos Brancos* (publicado apenas em 1959, no volume *Poesias*, mas escrito entre 1946 e 1948) ou *Convergência* (1970), tenderia a *reinventar o mundo criativamente*, construindo uma nova realidade. daquelas obras em diante, porém, a visão de Murilo tenderia mais a *inventariar o mundo criticamente*.

Julgo que na leitura da obra de Murilo Mendes uma reflexão se impõe, mais central e urgente, talvez, que a delimitação das duas fases de produção que a crítica propõe. Uma das preocupações deste trabalho será a de mostrar, justamente, que a divisão desta obra tão extensa e diversa em duas fases não pode ser estabelecida em termos definitivos. Nada do que se postula para cada uma das etapas da produção muriliana pode ser isolado de modo estanque.

A idéia é a de propor a continuidade desta obra num aspecto: o da constituição, movimento e concretude das imagens, que permanecem vigorosas desde o livro de estréia, *Poemas* (1930) ao tardio

¹ Com importante repercussão na fortuna crítica de Murilo Mendes, consta do ensaio "Murilo e o mundo substantivo", escrito a propósito de *Tempo Espanhol* (que é parte também de *Poesias*, 1959, mas foi composto entre 1955 e 1958). Campos apropria-se do aforismo 371 de *O Discípulo de Emaús* (1943): "Passaremos do mundo adjetivo ao mundo substantivo" e o lê como programa do que julga a nova poética muriliana.

Poliedro (1972). A fim de seguir esse fio de continuidade, analiso, no Capítulo 1, "Perspectiva da sala de jantar" (*Poemas*) e "Mulher em três tempos", de *O Visionário*. No Capítulo 2 leio "Carta marítima", de *Os Quatro Elementos* e "Temas eternos", composição de *As Metamorfoses*. Todas essas análises tentarão não perder de vista o contexto mais imediato dos poemas, isto é, os livros de que fazem parte.

O Capítulo 3 ocupa-se de *Poliedro*, livro em prosa poética. A despeito de pertencer à dita segunda fase da produção de Murilo, o livro de 72 apresenta características imagéticas que o aproximam da obra inicial do poeta. A partir de *Poliedro* talvez seja mais razoável pensar no aforismo proposto por Haroldo de Campos como alusivo a uma proposta estética. Basta que se relacione "substantivo" a **concreto** que, por sua vez, ligar-se-ia mais à encarnação de conceitos abstratos do que à materialidade do significante.

Isso porque as imagens de *Poliedro* apresentam uma significativa tendência à concretude, encarnando conceitos abstratos e fazendo-se veículo de conhecimento. Nesse sentido, pode-se dizer que a preocupação com a concretude tem inspiração cristã: também o cristianismo procura ver a Verdade figurada em situações concretas, ou seja, perscruta o invisível pelo visível.

Por outro lado, as imagens de *Poliedro* apresentam significativa carga referencial. Investigarei por que a referencialidade é tão importante na obra. O poeta se aproxima de objetos e animais simples e cotidianos, esquadrinhando ângulos inusitados de apreciação. No conhecimento de seus objetos, recriados pela palavra poética, lições morais e reflexões angustiadas acerca do tumultuado século em que vive são vinculadas; ponderações abstratas são concretizadas. Assim, a referencialidade imagética coloca o leitor frente a frente com os acontecimentos da época que mais perturbam Murilo: a guerra, a Bomba, o nazismo, a ameaça nuclear. O comentário e reflexão acerca do tempo histórico são favorecidos pela maior narratividade de *Poliedro* em relação à poesia inicial, característica, aliás, mais inerente aos gêneros em prosa. Portanto, em termos aristotélicos, serão estudados dois aspectos do livro de 72: *mythos* (enredo) e *dianóia* (reflexão ou tema).

Esses dois aspectos também estão inevitavelmente presentes na poesia anterior. Não fossem eles constituintes de qualquer obra literária, em maior ou menor grau, em *Poliedro* se imbricam de forma peculiar. Quanto às composições de livros como *Poemas*, *O Visionário*, *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses*, contam com alguns elementos recorrentes, combinando-se entre si em imagens insólitas e inesperadas, apontando para a época histórica em que vive o poeta e revelando, ao mesmo tempo, ângulos novos de visão sobre esta mesma realidade: hélices, aviões, o corpo feminino, a Igreja, os ditadores, as máquinas, a flor de magnólia.

Esses elementos são mais ou menos restritos, ao longo de toda obra. A surpresa das imagens vem mais da combinação deles que de sua variedade, o que me faz discordar da hipótese de Júlio Castañon Guimarães, a respeito de uma suposta perda de fulguração ou novidade da imagética muriliana, à medida que a obra avança:

Os exemplos poderiam multiplicar-se, (...), embora em seus últimos livros de forma bem mais esparsa, na medida em que a exuberância imagística se submete a uma grande contenção, ocorrendo a frequência mais intensa de outros elementos, inclusive de outros tipos de visualidade².

Com a expressão "outros tipos de visualidade", Castañon quer se referir ao que ele chama em outro momento de proliferação de "sinais gráficos" e "valorização da página" na composição dos poemas, aproximando a obra do universo das artes plásticas e da poesia concreta. Páginas antes do trecho citado, comenta também:

Os dois livros seguintes [a *Contemplação de Ouro Preto*], *Parábola* e *Siciliana*, apenas publicados em *Poesias* (...), podem ser considerados como mais uma etapa em direção a uma nova expressão que se explicitará em *Tempo Espanhol*. Trata-se da busca de uma linguagem mais direta, que Picchio mostrou como característica saliente da evolução de toda a poética muriliana. Em outras palavras, trata-se da substantivação que Haroldo de Campos apontou como processo que começa a se consubstanciar nessa fase da produção do poeta³.

Porém a "elegância" em Murilo parece implicar rigor construtivo sem que isso pressuponha uma "substantivação" no sentido estipulado por Campos. Nesse ponto a *Estética Concreta* de Gaston Bachelard será evocada, ensinando que a imagem poética, ao suscitar uma espécie de surrealidade, descompromete-se com os referenciais diretos do real. A concretude da imagem dependerá, antes, de seu vigor em soerguer um *novo mundo*. Quanto maior a imaginação dinâmica e material do poeta (ou seja, o poder de manipular a matéria da realidade para a recriação do mundo), mais abrangente, vigoroso, "autosuficiente" é o mundo criado, e muito menos a Poesia se restringe aos limites materiais do significante com que opera.

² Cf GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 65 (grifo meu).

³ *Ibidem*, p. 54.

A crítica redutora costuma também minimizar a importância da dimensão religiosa na "segunda fase" da produção de Murilo. Embora se esteja longe, aqui, de entendê-la como fulcro desta Poesia, pretende-se mostrar como o **projeto ético** de Murilo Mendes articula-se a seu **fazer poético**, em obras iniciais como *O Visionário* e em obras finais como *Poliedro*.

Em toda a produção de Murilo convivem a religião católica, por um lado — a respaldar aquele projeto — e, por outro, uma poesia original e surpreendente, cujos desconcertos e tensões parecem, à primeira vista, incompatíveis com ele. Daí o que se pode chamar *tensões*, termo com que Hugo Friedrich caracteriza o entrelaçamento de "forças absolutas", que fazem da poesia moderna uma "criação auto-suficiente, pluriforme na significação" e não simples vinculadora de "conteúdos inequívocos", como parecem ser aqueles ligados à Verdade cristã.

Para o enfoque da dicotomia cujos pólos aqui denominei *projeto ético* e *fazer poético*, é pertinente lembrar que a poesia moderna não é mais entendida como objeto projetado a partir da mera confissão pessoal, como queria a mentalidade de um certo Romantismo; como manifestação ideológica ou produto cristalizado de um sujeito criador pleno, facilmente reconhecível. De acordo com Hugo Friedrich, a lírica, desde a escola romântica, foi considerada a linguagem da alma pessoal, pela qual o sujeito criador é capaz de distender-se e comunicar-se com toda a humanidade, desde que haja partilha de sentimentos ou da experiência vivida. A poesia moderna, por outro lado, prescinde dessa experiência, do sentimento e "muitas vezes do eu pessoal do artista"⁴. Mas, se é incontestável que a inflação de subjetividade dá lugar, na modernidade, a uma certa autonomia do objeto poético, isso não se traduz necessariamente em independência *total*:

Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo quanto a língua [ou seja, conteúdos e formas poéticas] ⁵.

A poesia moderna tem então como um de seus pressupostos a **tensão** entre **sujeito criador** e **objeto poético**, que jamais se resolve pela predominância de qualquer um desses pólos. Não se tem, portanto, nem a inflação do sujeito lírico nem a autonomia plena do objeto artístico. Este é também o caso da obra de Murilo e a análise de seus poemas tentará prová-lo.

⁴ Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna* — da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise Curioni et alii. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 17

⁵ *Ibidem*, p. 17.

Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário*, refere-se indiretamente a essa tensão ao comentar a solidão e o irremediável silêncio da obra literária, tão bem sugeridos pelo mito de Orfeu. Solidão porque o escritor não pode se reconhecer na obra e, tampouco, delimitá-la. A obra, sem preencher jamais qualquer exigência, não se pode afirmar ou ser afirmada como acabada ou inacabada. Por tudo isso, parece que também para Blanchot nem sujeito nem objeto são definitivamente instituídos. A voz da obra não é a voz do poeta⁶, daí seu silêncio. Sua linguagem não é falada por ninguém, nem pelo escritor. "Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si".

Essas ponderações nos levam a "O olhar de Orfeu", capítulo em que Blanchot discorre sobre o fracasso do resgate de Eurídice como êxito e falência ao mesmo tempo; uma espécie de fracasso glorioso. Um paralelo se traça facilmente entre o mito e a poesia: também a obra literária se constitui como tal apenas em seu fracasso inevitável, em sua solidão e silêncio. Para que nasça, Orfeu precisa interromper sua tarefa, virar seu rosto e perder Eurídice, fazendo-a indiscernível entre sombras. O gesto órfico por excelência, portanto, não é de afirmação mas de vacilação do sujeito, tornando ao mesmo tempo seu objeto impreciso, inútil, errante. Tudo para que a poesia, ela mesma linguagem obscura e incerta, surja na perda e na escuridão infernais de onde Eurídice não pode escapar. Na iminência do resgate por fim falho, embalado pelo canto e pela lira, Orfeu não traz a amada à luz do dia, mas tampouco pode erguer um canto pleno e acabado, espécie de objeto inequívoco submetido plenamente ao seu controle de sujeito criador.

Quanto a Murilo Mendes, exemplo de poeta órfico (assim o denominarei repetidas vezes), pode-se dizer que a vastidão e riqueza de sua obra fez sempre com que a crítica a lesse, em momentos precisos de sua trajetória, como mais voltada ora para o "pólo" subjetivo, ora para o "pólo" objetivo. Grosso modo, essas reduções correspondem, mais uma vez, àquelas duas fases estabelecidas pela crítica redutora. A segunda, de radicalização dos experimentos lingüísticos, seria marcada pela hipertrofia do pólo objetivo. O objeto poético teria adquirido maior autonomia em *Sonetos Brancos*, radicalizada depois em *Convergência*. A nosso ver, contudo, a despersonalização, mesmo nessas obras, não é tão definitiva ou indiscutível.

O sujeito criador, por sua vez, estaria mais fortalecido em poemas de *O Visionário e Tempo e Eternidade* (1935), nos aforismos de *O Discípulo de Emaús* (1945) e também nos escritos circunstanciais em prosa (artigos para a imprensa, que já foram em parte compilados postumamente

⁶ "O escritor só domina o *livro*, substituto da obra." (Cf. BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987).

em *Formação de Discoteca* e em *Recordações de Ismael Nery*). Sempre de acordo com o mesmo entendimento redutor, a "missão apostólica" do poeta, autêntico pregador cristão nesses momentos, justifica a hipertrofia do pólo subjetivo. Trata-se de uma espécie de sujeito coletivo. O canto do poeta-apóstolo, em poemas de um livro como *Tempo e Eternidade* sustenta e apresenta, como voz dominante e uníssona⁷, a mensagem cristã revelada, de conteúdo claro para os que têm "ouvidos para ouvir", na contramão da poesia moderna e sua prática de obscurecimento de conteúdos familiares, "tornando-os estranhos, deformando-os"⁸.

Talvez seja *Tempo e Eternidade*, lançado com Jorge de Lima (embora os poetas tenham composto obras separadas) ainda sob o impacto da morte do amigo e mestre espiritual Ismael Nery, o livro que mais se acomode àquele modelo tradicional, por seu didatismo e intenção clara de "resgatar a poesia em Cristo". Todavia sobre o essencialista *O Visionário* não se pode dizer o mesmo. Sua poesia não apresenta sentido unívoco. Plural em seus conteúdos, é difícil, estranha, anormal⁹. Isso poderia parecer improvável de início, já que o Essencialismo foi considerado por Ismael Nery, seu criador, uma etapa intermediária ao Catolicismo pleno.

O Essencialismo será estudado no Capítulo 1. Por hora levanto a questão que será aqui tomada como ponto de partida: esse conjunto de formulações abstratas e pouco codificadas, visando à compreensão última de todas as coisas, não é apenas um projeto religioso. Ligado inextricavelmente à pessoa de Nery, o sistema define também uma peculiar postura de vida¹⁰. Mas não só: a prática

⁷ Em artigo recente ("Bakhtin, Murilo, prosa/ poesia"), Boris Schnaiderman estende o polifonismo que o crítico russo estabelece para a análise de narrativas à poesia de Murilo, percebendo em toda a obra do poeta um intenso dialogismo ou conflito de vozes. O destaque de Schnaiderman vai justamente para o embate incessante entre "cristão contrito" e "moleque desabusado", mesmo num livro tardio como *A Idade do Serrote*, bem como para uma espécie de "diálogo-adesão", naqueles textos do poeta recheados de citações (*Op.Cit.*, p. 77). A idéia é interessante porque propõe, pelo viés da pluralidade de vozes, a continuidade da obra. Por fim, é interessante notar que o artigo procura também contestar a noção de autoritarismo do sujeito lírico em poesia (monologismo), posição até hoje atribuída a Bakhtin. Refuto aqui, justamente, a idéia de um sujeito hipertrofiado na poesia moderna, o que Schnaiderman também recusa.

⁸ Cf. *Estrutura da Lírica Moderna, Op. Cit.*, p. 16.

⁹ Outra característica da poesia moderna, segundo Friedrich, é o fato de apenas poder ser devidamente julgada através de categorias negativas, como as que listei acima ("estranha", "difícil", "anormal"), o que vale para a arte moderna em geral. Como diz Dámaso Alonso já em 1932, "Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos" (*Ibidem*, p. 22).

¹⁰ A postura de vida do pintor e poeta Ismael Nery encontra correspondência direta na singularidade de sua doutrina. Seus "olhos de verruma" investigavam qualquer fato, desde os mais cotidianos aos mais complexos. A personalidade irrequieta e polêmica de Nery, a "revirar constantemente os problemas da humanidade", é um dos grandes tópicos das *Recordações* e mostra a verdadeira mitificação a que Murilo Mendes submeteu o amigo, definindo-o como "iluminado pelo Espírito Santo". Em sua Dissertação de Mestrado, Luiz Américo Munari utiliza uma categoria interessante para dar conta da personalidade do pintor, esta espécie de "homem sobre-humano" que, vivendo a própria desmedida (*hybris*) escapa a qualquer medida humana: a categoria do herói trágico grego. (Cf. MUNARI, Luiz Américo. "Ismael Nery: pinturas e fábulas". São Paulo: FFLCH,

essencialista abrange uma importante gama de procedimentos artísticos, o que o caracteriza também como realização estética.

A *práxis* essencialista teve alcance surpreendente, sobretudo em poemas de Murilo Mendes e nas telas moderníssimas de Ismael Nery. Toda sua complexa abstração foi muito bem traduzida concretamente, através de procedimentos muito nítidos e bem sucedidos¹¹. Por ser ao mesmo tempo programa religioso e realização artística, *projeto ético e estético*, talvez se possa dizer com Davi Arrigucci Jr. que seu entendimento nos parece hoje "vago e difícil"¹². Isso tudo faz de *O Visionário* obra peculiar, enquanto *Tempo e Eternidade* — é o que defendemos, apesar da dedicatória a Ismael Nery, de títulos como "Poema essencialista" e da adoção da divisa "restauremos a poesia em Cristo" —, parecer mais voltado à simples apologia cristã, sem que isso se traduza expressivamente em práticas essencialistas. Essas práticas podem ser resumidas pelo célebre método de "abstração do tempo e do espaço", que será aqui comentado. É necessário investigar também em que medida se afastam e aproximam de técnicas surrealistas caras a Murilo Mendes.

Assim, o caminho deste estudo será a leitura da obra de Murilo, porque a improvável aliança entre Surrealismo e Essencialismo parece ser a pedra de toque de sua peculiar poética. Tentarei deixar claro que projeto essencialista e fazer poético não se contradizem, muito embora configurem uma "dicotomia" singular que tensiona toda a obra, de modo variável (pois parece pacífico o fato de não contarem com o mesmo destaque em todos os livros murilianos).

Aliás, os livros cronologicamente intermediários da poesia de Murilo Mendes (*As Metamorfoses*, *Poesia-Liberdade*, *Mundo Enigma*), são os mais inequivocamente catalogáveis pelas etiquetas da modernidade. Pelo uso maior de técnicas surrealistas em uma obra como *As Metamorfoses*, aceita-se mais tranqüilamente a tensão entre os pólos subjetivo e objetivo de que se falou aqui. Tensão (ou interação) lembrada por Arrigucci em *O Cacto e as Ruínas*:

Tomar liberdades com a idéia do "eu sou" é a condição da experiência poética moderna, conforme disse Breton, referindo-se a Achim von Arnim, mas envolvendo também o "Eu sou o outro" de Nerval, e o

Departamento de Filosofia, 1981).

¹¹ Munari chega a afirmar que foi Nery o introdutor de técnicas surrealistas na pintura brasileira. Quanto aos escritos desse artista plural, é digno de nota que os poucos poemas de Nery que foram divulgados (por iniciativa de Murilo Mendes) são impressionantemente semelhantes aos de *O Visionário*. Murilo Marcondes de Moura demonstra a semelhança e mesmo a coincidência de conteúdo e formulação das "Notas autobiográficas" do pintor e os aforismos de *O Discípulo de Emaús* (Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes* — a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995. p. 50-3).

¹² Cf. ARRIGUCCI Jr. Davi. "Arquitetura da memória". In: _____. *O Cacto e As Ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 90.

"Eu é outro", de Rimbaud. A concepção surrealista suspende a oposição entre eu e o mundo, o interior e o exterior, (ao promover a subjetivização do objeto, maleável ao desejo e à imaginação, e a objetivação do sujeito, entranhado no outro).

Em *Poliedro* os objetos não são simplesmente descritos por um sujeito bem definido a manipulá-los ou observá-los, mas são transformados, como quer Hugo Friedrich; recriados, transformando-se também o sujeito criador na mesma medida em que transforma. O procedimento de Murilo Mendes em *Poliedro* será semelhante, portanto, ao de obras iniciais como *O Visionário*: o de empenhar-se na descoberta de ângulos sempre novos de visão do mundo.

Em resumo, na leitura de qualquer "fase" da obra de Murilo Mendes é imprescindível não perder de vista a recriação da realidade, a partir da gênese e movimento das imagens. Pode-se argumentar que esse é o procedimento genérico da poesia moderna, tendo em vista o que dela foi dito, a partir das postulações de Hugo Friedrich. Importa então investigar a forma particular pela qual cada poeta reconstrói poeticamente o real, o que só é possível pela análise de suas respectivas obras poéticas. Daí a importância da leitura e análise de alguns poemas de Murilo Mendes.

No Capítulo 3 serão discutidos aspectos importantes da relação poeta/mundo. Nesse âmbito, Júlio Castañon concorda com José Guilherme Merquior quanto ao fato de Murilo Mendes não ser poeta de evasão¹³, o que o crítico justifica pelas ligações murilianas ao Surrealismo, movimento que, notadamente a partir da época do *Segundo Manifesto*, passa à ação política e social. Castañon entende a simpatia pelo movimento de Breton como fator crucial do projeto ético de Murilo, nitidamente inconformista, e também parece ligar indiretamente evasão e religiosidade, minimizando a importância de Cristianismo e Essencialismo no projeto ético do poeta. Na contramão da opinião do crítico, creio que o Surrealismo muriliano não tem, em absoluto, o mesmo peso que a religião sobre seu projeto ético. Até porque o inconformismo é uma característica sua antes de tudo pessoal, independente da filiação a qualquer movimento. Ademais (e este é ponto incontestável, esclarecido pelo próprio Murilo Mendes em página citadíssima de *Retratos-Relâmpago*¹⁴), o poeta nunca foi um surrealista de filosofia e engajamento integrais, mas apenas de algumas práticas.

¹³ *Op. Cit.*, p. 49-50.

¹⁴ "André Breton". In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Organização e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. O texto citado está nas páginas 1238-9. Pinço um fragmento significativo: "Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton". O retrato-relâmpago de De Chirico faz observações de alcance semelhante (*Op. Cit.*, p. 1270).

O que mais importa ressaltar é que Castañon, a partir de Laís Corrêa de Araújo¹⁵, Mário de Andrade e José Paulo Paes, sugere que um *melhor* aproveitamento estético em Murilo está ligado a um *menor* engajamento religioso. Mas as críticas de Mário não apresentam o mesmo teor das de Laís Araújo, por exemplo, caminhando em sentido um pouco diferente.

São muito citadas em estudos sobre Murilo Mendes as declarações do autor de *Macunaíma* acerca de *A Poesia em Pânico*. Mário condena, de fato, a forma do livro (que lhe parece mal realizada) e o enfoque "de mau gosto" dos conteúdos religiosos. De qualquer modo, entretanto, não deixa de assinalar a ligação inextricável entre esse (mau) *fazer poético* e sua (má) *proposta ética* (ou, mais precisamente no caso de *A Poesia em Pânico* e das análises de Mário de Andrade, sua *proposta religiosa*):

(...) além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o Catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.

Essa espécie de Catolicismo herege parece ser outra denominação do que Merquior chama de Cristianismo agônico¹⁶, centrado nos dilemas e dilaceramentos individuais. Manifesta-se por vezes colocando em xeque o Dogma da Comunhão dos Santos, o qual, pelos olhos da fé, prefere ver todos os fiéis fundidos em um só grande corpo, do qual a cabeça é a Igreja ou o Cristo. Assim, as heresias murilianas ilustram outra dicotomia importante, que aqui se assinala: a tensão entre o particular e o geral. E esse enfoque no sofrimento do indivíduo é indício de outra dimensão da obra de Murilo, que embasa tanto seu projeto ético quanto seu fazer poético: a dimensão trágica, a ser mais abordada no Capítulo 3, na análise de *Poliedro*.

Enquanto nos primeiros livros a dicotomia particular *versus* geral configura-se mais entre casos anedoticamente individuais e questões de projeção universal, e as "heresias" questionam certos Dogmas, desviando o olhar do poeta do rito litúrgico para ancas, coxas e seios femininos nas missas

¹⁵ Essa é inequivocamente a posição da autora de *Murilo Mendes*: "O poeta (em *Os Quatro Elementos*, livro imediatamente posterior a *Tempo e Eternidade*), já sem a preocupação de realçar o seu caráter católico pela utilização do ritmo e vocabulário bíblicos, abre-se em sua linguagem para várias e amplas direções, para mais difusas, oníricas, instantâneas e instintivas notações poéticas em si. Aqui já não interessa tanto dar a seu pensamento uma determinação teológica, mas sim captar a determinação emergente da própria qualidade de sua poesia, que sopra onde quer". (Cf. CASTAÑON, Júlio. *Op. Cit.*, p. 36-5).

¹⁶ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. "Notas para uma murilosopia". In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 14. Merquior fala na verdade em Cristianismo agônico pensando em Lúcio Cardoso, para depois acrescentar, já se referindo especificamente a Murilo: "Cristianismo sacrílego".

de domingo, em *Poliedro* o Cristianismo agônico está ligado a um significativo paganismo, num livro respaldado em grande parte pela cultura grega. O trágico ali é figurado principalmente pela bomba atômica e aterroriza um mundo para o qual, quase nunca, cabem a Redenção e Salvação cristãs.

De tudo isso já se adivinha a importância da religiosidade, cristã e pagã, em toda a obra de Murilo Mendes, apesar de a crítica tender a dirimi-la sobretudo nos livros finais. Mais uma vez remeto à posição redutora de Júlio Castañon, que desalinha textualmente Surrealismo (como conjunto de técnicas a serviço de um fazer poético) e religiosidade:

(...) nos livros escritos no período imediatamente a seguir — *Os Quatro Elementos*, (...) , *A Poesia em Pânico* (1938), *As Metamorfoses* (1941), *O Visionário* (1941), *Mundo Enigma* (1942) e *Poesia Liberdade* (1947) — acentuam-se certas características, como os aspectos surrealistas, que redimensionam a perspectiva religiosa, cada vez menos enfatizada. (*Op. Cit.*, p. 47)

O que Castañon entende por *oposição* é visto aqui como *tensão* que jamais se resolve, entre projeto ético (predominantemente cristão, católico e essencialista) e fazer poético.

Embora não nomeie essa tensão, José Paulo Paes, a partir das palavras de Mário transcritas anteriormente, percebe a mútua influência entre esse projeto e esse fazer, assinalando a seguir sua relevância para a riqueza da poesia de Murilo Mendes. Tal interação, segundo Paes, casa-se bem com os procedimentos surrealistas caros ao poeta¹⁷:

Entretanto, é precisamente nessa desenvoltura, nesse suposto mau gosto e nessa preocupação com as modas temporárias", que melhor ressalta a vertente surrealista da obra de MM, comunicando-lhe à poesia religiosa uma ágil modernidade e impedindo-a de esclerosar-se no hieratismo.

Paes só deixa de lembrar a importância do Essencialismo para a configuração dessa "ágil modernidade", ao mesmo tempo religiosa e estética. Já a relação de "proporcionalidade inversa" entre fazer poético e projeto ético, sugerida por Júlio Castañon, parece minimizar injustamente o valor e o alcance das imagens poéticas de um livro como *O Visionário*, o mais marcadamente essencialista. Justo pela feição peculiar que o Essencialismo de Nery confere à obra, o Capítulo 1 tentará mostrar a novidade e a riqueza imagética dos poemas essencialistas de Murilo Mendes. Quanto a *Tempo e Eternidade*, por ter sido escrito "a quatro mãos", por ter sido muito influenciado pela morte de Nery e

¹⁷A citação de Paes foi retirada de "O Surrealismo na Literatura Brasileira". In: *Gregos e Baianos. Op. Cit.*, p. 105.

pela conversão de Murilo e, sobretudo, pelo fato de a forma adotada nos poemas destoar, via de regra, do restante da obra, não será objeto específico de nossas análises. Os poemas de 34 serão evocados não em leituras específicas, mas sim em tentativas de delimitação do projeto ético cristão de Murilo Mendes, subjacente a seu fazer poético.



Capítulo 1

Plasticidade e Essencialismo em *Poemas* e *O Visionário*

No poeta existe uma comunicação de todos com cada um, e de cada um com todos.

O Discípulo de Emaús, (125).

1.1) As historietas de *Poemas*

Com *Poemas* (1930) Murilo Mendes ingressa na cena modernista. Primeiro livro do poeta, publicado em Juiz de Fora, às custas de Onofre Mendes, seu pai, foi o ganhador do Prêmio Graça Aranha daquele ano.

A primeira parte da obra é dominada pelo tom anedótico, com suas histórias de família e flertes; a narrativa de casos particulares e cotidianos. Em suma, a "vidinha" da vizinhança. A expressão, bem afinada com o tom da obra, é tomada de empréstimo a um verso de "Noturno Resumido" (*Poemas, Poesia Completa e Prosa*, p. 89). Situado no meio exato do poema, este verso, o décimo (sendo 20 ao todo), quebra as eventuais expectativas criadas pelos três que o antecedem quanto a mais um caso a ser contado. Trata-se, mais precisamente, de uma tragédia familiar:

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

Mas a tragédia será logo menosprezada, generalizada e posta nas dimensões desinteressantes da "vidinha" que todos têm. A desistência do poeta aos casos e temas que propõe volta nos dois últimos versos ("não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento." — versos 19 e 20).

É comum em Murilo a alternância entre dicções diferentes, a revezarem-se às vezes em uma única composição. De um lado, aquela marcada por uma voz poética enrouquecida e uma "lira destemperada". De outro, a do vate que se impõe como a voz mais audível e potente de um canto coletivo, que se reveste de uma missão ética e até apostólica. Pode-se mesmo dizer que a inspiração cristã do seu apostolado poético é o Dogma da Comunhão dos Santos, como tentarei deixar claro adiante. O Dogma serve como mote mesmo nesse livro de 30, anterior à convenção de Murilo ao Catolicismo.

Mas há também o engajamento do poeta afeito a procedimentos surrealistas, que tem por tarefa comunitária e até social suscitar um novo mundo, através de imagens poéticas insólitas. Trata-se de uma espécie de sacralização do banal, na criação de uma nova ordem, poética, o que será estudado no Capítulo 2. Por agora, importa ressaltar que, nas diferentes posturas do sujeito poético a que se referiu na Introdução, nota-se a oscilação entre descaso e engajamento ético¹.

Em "Noturno resumido", a oscilação entre o contar e o não contar, a geração e a quebra de expectativas confere algum efeito humorístico ao poema, por vias diferentes daquelas características da fase inicial do Modernismo brasileiro. Se então predomina a piada final, ou a surpresa guardada sempre para os últimos versos, Mário de Andrade vê com reservas esse procedimento, considerando-o verdadeira "chave de ouro" modernista.

Mário toma a anedota final como resquício dos "detestáveis" versos-de-ouro parnasianos; soluções de efeito que, mascaradas em piada, continuaram a freqüentar a Poesia do modernismo. O crítico comenta que não são típicos de Murilo e que mesmo seu poema-piada, em contrapartida, é todo "cômico, se aproximando mais das sátiras, dos poemas humorísticos (...) ²".

A observação de Mário faz pensar que talvez Murilo tenha absorvido algumas conquistas de 22 redimensionando-as, sem as utilizar simplesmente como fórmulas prontas. De fato, datado de 1930, *Poemas* (e também a crítica de Mário) devem ser situados já na segunda etapa do Modernismo, e a obra de Murilo refletirá de algum modo suas novas tendências. Como é sabido, a dita "fase heróica", caracterizada por grande pesquisa lingüística, importação e incorporação de procedimentos vanguardistas europeus e rompimento com a tradição parnasiana, é superada por um suposto amadurecimento estético e ideológico. Suposto porque quase sempre isso significou retrocesso e esquecimento do trabalho formal, em nome de certos conteúdos ideológicos, notadamente marxistas e religiosos. Se a posição ideológica da primeira fase foi marcada por intenso otimismo e crença nas potencialidades da nação, a década de trinta, pela proliferação do romance regionalista e de denúncia social, e também, numa vertente mais conservadora, pela voga do romance, da poesia e da crítica católicos, será marcada por crescente conscientização quanto à realidade do subdesenvolvimento e à necessidade de se construir a identidade nacional.

Analisando essas tendências no desenvolvimento da crítica literária dos anos 30, João Luiz Lafeté, em *1930: A Crítica e o Modernismo*, mostra que raramente (a não ser, justamente, no caso isolado da crítica de Mário de Andrade) projeto ideológico e realização estética têm o mesmo peso na

¹ *Ético* aqui não apresenta qualquer implicação filosófica mais precisa. Prefiro-o `a *ideológico* simplesmente por se referir a *conduta* e, desse modo, sugerir melhor a prática ligada a uma posição ideológica qualquer.

apreciação crítica das obras, bem como no próprio fazer literário. Dificilmente esses dois aspectos são encarados como geradores de uma tensão que não se deve resolver em favor de qualquer termo, mas que deve se manter como interação dialética, a nortear tanto a crítica quanto a literatura .

No caso específico de Murilo Mendes alguns críticos chegam a perceber a importância da conjugação desses dois aspectos para a análise de sua obra. Viu-se na Introdução a observação conjunta de Mário de Andrade quanto à má realização formal e o mau projeto religioso de *A Poesia em Pânico*. Mas só se pode falar em descaso desse projeto ético se se pensa num Catolicismo ortodoxo a embasá-lo, postura que exigiria uniformidade e constância que escapariam totalmente ao perfil tanto do poeta quanto do homem Murilo Mendes. Porque as oscilações entre fé e descrença, redenção e tragédia definitiva, conformismo e iconoclastia, contar e não contar são marcas de toda sua trajetória. Esses aspectos serão aqui sublinhados à exaustão, já que os considero verdadeiramente estruturais.

Antonio Candido, em ensaio antigo, também sugere uma tensão para a leitura da obra de Murilo. Seus pólos são o humor e a gravidade:

O seu ponto de partida foi um modernismo radical e em grande parte humorístico; mas este humor já se misturava a uma gravidade muito peculiar e a uma espécie de fervorosa tensão, que vai eclodir e depurar-se na fase posterior à conversão ao catolicismo (1934)³.

Já Murilo Marcondes de Moura fala indiretamente em tensão ao defender que é *Ipotesi* o "momento mais agudo" em que o "impulso afirmativo" da obra muriliana divide lugar com uma "amargura profunda"⁴.

De fato, otimismo e amargura se alternam quase sempre e mesmo na análise de *Poliedro* se mostrará o revezamento entre poeta engajado e "poeta nocaute", que "não pode pedir perdão". Parece que no livro de 1972 a interrupção do canto ou do discurso se apresenta sobretudo pelo viés das soluções humorísticas, que resolvem rapidamente questões de grande gravidade.

Se se lembrar, por Freud, que qualquer mecanismo de chiste é sempre econômico⁵, pode-se ver nas suspensões e oscilações de Murilo entre o contar e não contar soluções claramente

² Cf. "Murilo Mendes". In: ANDRADE, Mário de. *Táxis e Crônicas do Diário Nacional*. Op. Cit., p. 294.

³ CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968, vol. 3. p. 175.

⁴ Cf. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/ Giordano, 1995. p. 134.

⁵ Em *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente*, Freud examina seus diversos tipos através de exemplos e, após sistematizá-los, chega à conclusão de que a condensação permanece como a categoria mais abrangente de todos eles. Isso porque as técnicas chistosas são dominadas por uma tendência à compressão e, portanto, à economia. (Cf. FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Coordenação de Jayme Salomão/ Trad. do inglês de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. VIII. p. 58).

humorísticas. Há de fato uma certa economia de procedimentos, muito embora o poeta não recorra tanto aos arremates de efeito dos poemas-piada modernistas. Mas a intenção parece ser ainda a de liberar a Poesia de um compromisso maior e definitivo com certos afetos "fortes", como compaixão, revolta, dor, ternura, etc.. De fato, Freud defende que a utilização do humor nos chistes é uma tentativa de bloquear aqueles afetos, uma vez que podem ameaçar o resultado gratificante de uma situação humorística qualquer.

Com isso não quero dizer que a obra de Murilo seja essencialmente chistosa. Nem seu objetivo último é o de dissolver definitivamente a gravidade das coisas pelo riso. Pelo contrário, ver-se-á sempre que os poemas mantêm uma espécie de revezamento constante entre aqueles afetos contraditórios. Colho em *Ipotesi* um exemplo em que fica para o final da composição a interrupção dos sentimentos de perplexidade, revolta, compaixão etc:

Premo un bottone
sopprimo verticalmente o Padre eterno
distruggo l'orologio che indicava l'ora sbagliata

eccomi solo dinanzi alla bomba atomica:
andremo a letto?" ("L'ultimo uomo", *PCP*, p. 1517).

Quanto mais intensos os sentimentos suscitados, maior parece ser o desvio e o efeito de surpresa pelo humor. O contrário também pode acontecer: uma composição predominantemente humorística pode ser encerrada de forma grave, reflexiva.

Essas alternâncias ao longo da obra ficarão mais delineadas com o avanço deste estudo. Passo agora à análise específica de *Poemas*. É uma composição de sua primeira parte que leio mais detalhadamente:

PERSPECTIVA DA SALA DE JANTAR

- | | |
|---|---|
| 1 | A filha do modesto funcionário público |
| 2 | Dá um bruto interesse à natureza morta |
| 3 | da sala pobre no subúrbio. |
| 4 | O vestido amarelo de organdi |
| 5 | distribui cheiros apetitosos de carne morena |
| 6 | saindo do banho com sabonete barato. |
| 7 | O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração: |
| 8 | papel ordinário representando florestas com tigres, |
| 9 | uma Ceia onde os personagens não comem nada, |

- 10 a mesa com a toalha furada
 11 a folhinha que a dona da casa segue o conselho
 12 e o piano que eles não têm sala de visitas.
- 13 A menina olha longamente pro corpo dela
 14 Como se ele hoje estivesse diferente,
- 15 Depois senta-se ao piano comprado a prestações
 16 E o cachorro malandro do vizinho
 17 Toma nota dos sons com atenção.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 92).

O poema, à primeira vista, compõe a tela que o segundo verso logo anuncia ("A filha do funcionário público/ dá um bruto interesse `a natureza morta/ da sala pobre do subúrbio"), remetendo ao universo pictórico e a um gênero específico de pintura. Assim, as imagens deverão ter por característica básica a *visualidade* e também ser descritas como um quadro. Nesse caso o título impõe a leitura unívoca do termo "perspectiva" como técnica de pintura.

A palavra, porém, é ambígua. Pode indicar também *expectativa* de alguma coisa; de um acontecimento qualquer que terá como cenário a sala de jantar. O fato de uma natureza-morta ser definida pela representação de animais e seres inanimados reforça a ambigüidade do termo e aponta para essa segunda leitura, até porque o primeiro verso, de início, apresenta uma personagem e sugere que uma história será contada. Talvez mais um caso familiar, como tantos de *Poemas*. As perspectivas também quanto ao poema mudam: passa-se a esperar mais uma narrativa que uma mera descrição de objetos.

O segundo verso aumenta as expectativas quanto ao "caso" a ser narrado, por conta do *bruto* interesse que a menina confere à sala. A impressão é a de que a personagem irrompe abruptamente no quadro, transformando o cenário parado em cena de um episódio. De fato, a sala não será mais simplesmente descrita em seus elementos (mesa, toalha, papel ordinário, piano), nesta primeira estrofe, como se poderia esperar. Ao invés disso, outras percepções, a partir da visão, são sinestesticamente despertadas (olfato e tato, nos versos "O vestido amarelo de organdi/ distribui cheiros apetitosos de carne morena/ saindo do banho com sabonete barato."). É interessante notar, ainda, que este último verso acrescenta, além da sensação olfativa, uma informação ("saindo do banho") que, como as informações sinestésicas, não pode ser captada pela mera contemplação da "tela". Essa observação faz parte da pequena narrativa que o poema conta, bem como a qualidade inferior do sabonete ("barato").

O primeiro verso da segunda estrofe, mais uma vez, confirma a leitura da "Perspectiva" do título como expectativa de movimento e de possibilidade de história a ser contada ("O ambiente *parado esperava* mesmo aquela *vibração*:"). Os dois pontos finais do verso anunciam, finalmente, a enumeração já aguardada dos elementos que formam a natureza morta e que ocupará boa parte do poema: cinco versos da estrofe central.

Mas o curioso é que nem mesmo esses versos centrais são todos puramente descritivos (8 a 12). Mesmo o nono verso, núcleo do poema ("Uma Ceia onde os personagens não comem nada"), talvez o que apresenta mias nitidamente essa característica (por remeter a um motivo pictórico bem conhecido), acaba por deter-se apenas na observação da "Cena". Atenta mais para a suspensão da ação na Santa Ceia do que propriamente para a descrição da tela. Em "a folhinha *que a dona da casa segue o conselho* o sintagma verbal não apenas exerce função atributiva, colaborando na descrição do quadro, mas também incrementa a história que se anuncia com mais um dado narrativo, dado que seria inapreensível, também, pela mera contemplação. O mesmo ocorre no verso seguinte (aliás, coordenado ao anterior): "e o piano *que eles não têm sala de visitas*". A oração explicativa, reproduzindo construção da fala comum que narra o episódio, traz também informação que a visão não pode fornecer e que é mais um detalhe da história a ser contada.

A terceira e última estrofe apresenta teor narrativo ainda maior. Aliás, quase todos os verbos nela empregados são de ação, à exceção de "olha", no primeiro verso (que pode até sugerir contemplação estática) e de "estivesse", no segundo. Esse último verbo, porém, é usado de forma a sugerir mudança ou instabilidade — sugestões de certo modo "narrativas" —, graças ao advérbio de tempo e à carga semântica do adjetivo que o acompanham ("como se ele [o corpo] estivesse *hoje diferente*").

À maneira dos versos 11 e 12, no verso 16 o sintagma "comprado a prestações" traz uma informação sobre o piano da família que acrescenta mais um dado à historieta, sem propriamente descrevê-lo. Já os dois últimos versos, como os três últimos da primeira estrofe, enriquecem a narrativa sensorialmente, pois contam que os sons do piano são anotados com atenção, pelo cachorro *do vizinho* — outro elemento narrativo que, como as notas produzidas pelo instrumento, escapa à tela apenas descrita, pelo fato de não poder ser igualmente "visto".

Em suma, "Perspectiva da sala de jantar" a expectativa de movimento quase engendra uma narrativa, mas ela permanece em suspenso e não se desenvolve. O poeta apresenta todos os elementos necessários para contar uma história, um episódio qualquer que tenha como cenário a sala de estar

suburbana, em toda sua pobreza e precariedade, centrado na filha do funcionário público. E isso justamente porque se trata de um poema pictórico, composição geralmente marcada por significativa narratividade. Como diz Davi Arrigucci Jr:

A tendência para a representação ficcional (...) encontra afinidade (...) com um tipo preciso de formação lírica que é o poema pictórico ou imagético.⁶

Isso porque os poemas pictóricos podem ser chamados também *híbridos*. Afinal, a poesia lírica em geral não apresenta dimensão narrativa tão significativa. Ou, para usar a terminologia elaborada por Aristóteles, na poesia não há tradicionalmente tanto destaque para o enredo ou *mythos*, dimensão das obras literárias responsável por seu caráter seqüencial e episódico, em maior ou menor grau. Isso significa que o *mythos* de uma obra é via de regra transmitido e apreendido linearmente, ou seja, desdobrado em um certo período de tempo. O que faz da literatura uma arte em certa medida temporal, como a música.

Opondo-se a essa dimensão da obra literária, e completando-a, está a *dianóia*, categoria aristotélica relacionada não tanto a seu desdobramento seqüencial ou temporal, mas à sua significação ou configuração global de sentido. Dimensão mais espacial que temporal, aproximando a literatura das artes visuais, como a pintura, a *dianóia* varia também de importância de obra a obra. Grosso modo — já que todos esses limites são muito fluidos—, essa sim marca mais poemas e outras criações de caráter mais reflexivo que narrativo.

Entenda-se: a poesia, quanto menos épica, lida mais com imagens cuja carga de fulguração e novidade pressupõe verdadeiros choques de sentido, ao dizer o inesperado, o imprevisível e o não usual, não tanto pelo desdobramento, mas pela reunião de elementos mais ou menos díspares quanto à referência ou significação ordinária. Ou, dito de outro modo, nas palavras do próprio Murilo extraídas da página “A preguiça”, de *Poliedro*:

A metáfora moderna destruiu a analogia entre coisa e imagem. Hugh Friedrich explica que essa metáfora nasce não tanto de uma comparação quanto de um salto, um salto em comprimento. E aqui termino o discurso senão teria que entrar em conflito com a preguiça, cujo salto nada tem de audacioso; (...) (PCP, p. 992).

⁶ Cf. ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*— a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 52.

Contudo em "Perspectiva da sala de jantar" não há nem imagens fulgurantes nem história contada. O que a suspende, o que faz com o que "ambiente" permaneça "parado"? E por que o poeta, especularmente, define tantos objetos por negativas ou pela subtração de atributos? ("eles não têm sala de visitas", "uma ceia onde os personagens não comem nada"; "papel ordinário"; "toalha furada").

Por um lado, a pretensão parece ser a de mimetizar a pobreza da sala pobre de subúrbio. Mas é notável que, diferentemente do que ocorre em outros momentos de *Poemas*, a simplicidade do cenário modesto não seja pintada de forma idílica ou pitoresca. Nesse sentido só colabora a beleza da jovem, que dá interesse à sala e que olha seu corpo "como se estivesse hoje diferente". Mas mesmo a menina não atinge grande expressividade.

Talvez haja no poema, a par da suspensão do quadro idílico, uma certa crítica à mentalidade pequeno-burguesa de que a família do "modesto funcionário público" faz parte. Em pleno subúrbio carioca na década de 30, essa mentalidade se traduzia no esforço ingênuo de assemelhar-se o mais possível a camadas burguesas mais favorecidas. Daí a inadequação, e mesmo a falta de lugar, de elementos que pertencem primitivamente a ambientes mais abastados, nesta sala pobre. O principal deles é o piano (e o poema explica textualmente: "que eles não tem sala de visitas"), ainda por cima "comprado a prestações".

Outros objetos do universo burguês aparecem aqui em dimensão mais modesta: o sabonete (barato), o vestido (de organdi), a toalha (furada), a folhinha (que ganha status de peça decorativa, pendurada na sala como a Santa Ceia, motivo pictórico dos mais encontrados nas salas de **todas as classes sociais**). No fundo, o que ocorre é a tentativa ingênua do cômodo pobre de imitar os suntuosos salões burgueses do final da década de 20 e início da de 30. Porque, se é verdade que à época a burguesia cafeicultora ia perdendo a hegemonia econômica, as classes médias, em sua grande heterogeneidade, não conseguiam se firmar como grupo dominante, nem ideológica nem economicamente. Por outro lado, a grande burguesia cafeicultura, de enormes salas de visita opulamente decoradas, ainda ditava as regras, e as classes médias urbanas espelhavam-se nelas, numa grande dependência e admiração pelo que considerava a Tradição. É justamente essa mentalidade tradicional, mas já ultrapassada, que o poeta parece criticar em "Perspectiva da sala de jantar"⁷.

Em suma, se é pertinente detectar no poema a crítica a certos idílios suburbanos, é porque uma dimensão reflexiva importante o embasa. Assim, a *dianóia* imbrica-se ao *mythos* superpondo-se

⁷ Ver a esse respeito FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930 — historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

a ele mesmo em uma composição pictórica e vinculando, também, a crítica sutil do poeta, que por seu turno parece dificultar o avanço da narrativa.

1.2) A recriação do mundo pela imagem poética

Em "Perspectiva da sala de jantar" a expectativa de movimento tenta engendrar, sem sucesso, a narrativa. Em outros poemas aqui lidos, tentaremos surpreendê-lo na constituição das próprias imagens poéticas, característica que nos parece relevante na poesia de Murilo Mendes. Trata-se do *salto* a que o poeta se refere na página citada acima de *Poliedro*; de uma espécie de *movimento interno* de suas imagens.

Em *ABC da Literatura*, Ezra Pound comenta que na propagação do imagismo grego, a fanopéia ("projeção de uma imagem na retina mental") foi expandida de acordo com uma teoria incompleta. Seus diluidores só deram atenção a imagens estacionárias. E, "se não se consegue pensar no Imagismo ou na fanopéia como abrangentes da imagem em movimento, precisa-se fazer uma divisão realmente desnecessária entre imagem fixa e práxis de ação⁸". Ora, imagens estacionárias são imagens simplesmente descritas, tais como se fossem, de fato, simples, imediata e simultaneamente apreendidas pela visão. A descrição pode dar conta do sentido, mas deixa em segundo plano uma outra dimensão importante: o movimento, o que leva a uma compreensão da imagem mais como *produto* do que como *processo*.

Esse entendimento tem duas conseqüências diretas. Em primeiro lugar, perde de vista a dimensão narrativa e sequencial de qualquer imagem, desvinculando-a de maiores compromissos referenciais. Isso porque o fato de contrariar a ordem lógica das coisas não afasta necessariamente a imagem da esfera do real. A imagem pode, ao contrário, propor por seu caráter inusitado e transfigurador uma nova ordenação do mundo, e nessa rearrumação exclusivamente poética a referencialidade é seu necessário ponto tanto de partida quanto de afastamento, porque a ordem poética é quase sempre contestadora e revolucionária em relação à ordem banal e cotidiana.

Portanto, se a poesia e crítica modernas se empenham em surpreender a autonomia da metáfora ou imagem⁹, chamando-a, desde Pierre Reverdy, "criação *pura* do espírito", isso não

⁸ Cf. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix. s. d. p. 53.

⁹ O termo *imagem* parece mais apropriado pelo simples fato de escapar melhor à definição dos compêndios de retórica tradicional, que apresentam a metáfora como mera "comparação mental". Ademais, parece mais desembaraçado do procedimento convencional da comparação, correspondendo melhor à "criação pura do espírito", no dizer de Pierre Reverdy. Porque uma coisa é reconhecer a importância do aspecto referencial de

significa desvinculamento ou descompromisso com o real. Transcrevo a famosa formulação de *Plupart du Temps*, que se encontra por sua vez com a definição que André Breton dá à imagem surrealista¹⁰:

Ela [a imagem] não pode nascer da comparação [distanciando-se portanto da metáfora retórica], mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem — mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá.

Breton se apropria da definição no *Primeiro Manifesto Surrealista*, iconoclasta e inaugural. Talvez por isso privilegie tanto a arbitrariedade imagética sugerida por Reverdy, já que seu propósito é ainda o de celebrar a escrita mecânica e a mínima participação da consciência e da vontade no fazer poético. Diz Breton:

A escrita mecânica, que fiz questão de colocar ao alcance de todos, presta-se especialmente à produção das mais belas imagens¹¹.

Naqueles anos do início da década de 20 a dimensão construtiva do Surrealismo ainda era minimizada em nome de uma postura de rompimento estético que se pretendia acessível e "ao alcance de todos" — por uma certa contradição herdada do Romantismo, niveladora de cultura —, mas que acabará por se afirmar, de forma paradoxal, como programa estético e mesmo como legado incorporado à História da Literatura, na forma de escola. E mais: o Surrealismo acaba por se firmar também como projeto ético, com o aval e participação de Breton. Por fim, a ética surrealista se

qualquer imagem, como se pretende aqui; outra, é subordiná-la à realidade como ordem inferior, alógica e absurda, pela comparação hierarquizadora dos planos real e poético.

¹⁰ A formulação de Reverdy, de 1918, é bastante lembrada principalmente em estudos relacionados à imagem surrealista. O próprio Breton a considera lapidar no *Primeiro Manifesto*, de 1924, onde a cita (cf. BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 52), no que é seguido por Jacqueline Chénieux-Gendron, em *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 74.

Mesmo trabalhos específicos sobre Murilo Mendes a tomam freqüentemente como ponto de partida para a compreensão da imagem na obra do poeta. Cito a esse respeito *Murilo Mendes* — a poesia como totalidade e "Espaços da identidade — estudo de Retratos-Relâmpago de Murilo Mendes", Dissertação de mestrado de Ricardo Gonçalves Barreto (*Op. Cit.*, p. 53).

¹¹ Cf. BRETON, André. *Op. Cit.*, p. 71.

traduzirá, no *Segundo Manifesto*, na defesa da ação revolucionária, captada exemplarmente por Walter Benjamin em seu famoso ensaio sobre o "último instantâneo da inteligência européia"¹².

Mas pela citação de Reverdy chega-se a um outro tipo de movimento que se tem de levar em conta no estudo da imagem poética, e que está ligado `aquela concepção, aludida páginas atrás, da imagem como *processo*. Refiro-me ao movimento de constituição, ou seja, de aproximação de elementos referenciais díspares que são redimensionados na poesia. Tanto o movimento narrativo quanto o de aproximação de elementos constituintes serão enfocados neste estudo sobre Murilo Mendes. O movimento interno será privilegiado nos dois primeiros capítulos, voltados para a poesia de *O Visionário*, *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses*. Já o movimento narrativo, ligado à referencialidade das imagens, será mais estudado no Capítulo 3, na análise de *Poliedro*.

Alguns teóricos, defendendo a autonomia imagética em relação à esfera ordinária do mundo, propõem uma espécie de desvalorização de seu aspecto visual. A visualidade, é o que defende entre outros Gaston Bachelard, é a dimensão da imagem que a subordina à ordem do real, pois visualizá-la será compreendê-la erroneamente a partir de padrões referenciais supostamente superiores. Apenas o movimento de constituição traz `a imagem a carga de fulguração necessária a criação de um novo mundo, exclusivamente poético.

Outros teóricos importantes, como Northrop Frye, tomam a dimensão visual em sentido diametralmente oposto: relacionam-na diretamente à fulguração imagética; à carga de sentido ou compreensão global das coisas que a reunião de elementos insólitos e inesperados permite. Para Frye, a epifania poética — compreensão fulgurante e global pela poesia — não deixa de ser uma espécie de visão.

Mas *ver* só equivale a *compreender* para uma cultura eminentemente visual. Ou, usando uma expressão de Bachelard, impregnada pelo *vício da ocularidade*. Vale a pena acompanhar o percurso do filósofo, cientista e crítico de poesia, justo por seu empenho em assinalar o que por agora mais interessa aqui, o movimento de constituição das imagens. Para Bachelard, o vício da ocularidade não apenas diminui a importância da fulguração poética como é o grande entrave, também, ao desenvolvimento do conhecimento racional¹³.

¹² "O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia". In: BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³ Conhecer é ver e ver é conhecer. O conhecimento, na linguagem científica, é comparado ao aclaramento da visão e à iluminação de aspectos antes ocultos aos olhos (não por acaso, desde a Parábola da Caverna platônica a luz é, por excelência, a metáfora da Razão): "O pensar é sempre entendido como uma extensão da óptica, a visão exercendo forte hegemonia sobre os demais sentidos. A tese de Anaxágoras, de que "o homem pensa porque tem mãos", combatida sobretudo pela tradição aristotélica, permaneceu como sugestão e advertência,

Esses dois campos se relacionam de forma inextricável para o pensador. Por isso, falar de suas concepções de imagem poética exige uma digressão, por breve que seja, a respeito do que denomina o "Novo Espírito Científico".

Para chegar à sua definição, começa a apontar os equívocos tradicionais da mentalidade da ciência, através do que chama de "psicanálise do pensamento científico". Sua crítica básica é a de que a ciência se firmou, ao longo de séculos de história, como cultura erroneamente nutrida por *imagens*.

Mas se a reconstrução hipotética do real e a verificação definem basicamente o espírito científico atual, a despeito de fatos indiscutíveis, de fenômenos imediatos e da aceitação de verdades já estabelecidas, isso significa que a imagem encontra novamente prestígio na pesquisa científica. Bachelard não se refere contudo àquela meramente sensorial, apreendida direta e imediatamente pelos sentidos do cientista, como acontecia em épocas remotas. Esse período, que Bachelard chama de "pré-científico", tendo durado séculos, foi finalmente sucedido por outro, intermediário, marcado pelo apogeu do Racionalismo. A época racionalista caracterizou-se pela predominância de esquemas geométricos e representações espaciais de todos os fenômenos estudados. Eram essas demonstrações que conferiam às pesquisas e seus resultados o estatuto de verdade. Para o Racionalismo, conhecer é pesar, medir, calcular. Mas mesmo esses esquemas são denunciadores de uma cultura ainda ocular, o que se percebe por sua necessidade de representação geométrica, ou seja, pelo desdobramento das demonstrações científicas no espaço.

Já o Novo Espírito Científico é erigido no domínio da pura hipótese, da suposição transitória. Essa nova postura se justifica numa época em que o *cogito* perde o sustentáculo da certeza cartesiana para destacar as especulações provisórias. Cogitar é levantar suposições e as ponderar, realizando-as pela verificação. O espírito científico, portanto, em seu estágio atual, mais evoluído, de abstração extrema, **volta às imagens**, dando às hipóteses peso de realidade, pelo menos no âmbito de cada realização. Quantos mundos passageiros, mas tão concretos como este, dado, imediato e visual, o cientista constrói! Novamente, como antes para o Racionalismo, *pensar é pesar* porque a ciência torna concreto um conjunto de fórmulas e hipóteses em cada experiência.

Assim, nenhuma experimentação científica é um erro definitivo: todo um mundo é cogitado

mas suplantada pela corrente contemplativa, de fundamento "ocularista". Essa hegemonia da visão está, sem dúvida, vinculada à desvalorização do trabalho manual na sociedade grega antiga, escravagista, determinando desde então a oposição entre trabalho intelectual e trabalho manual: as construções teóricas da ciência e da filosofia como obra do "ócio" dos homens livres, a manualidade como característica básica de subalternos e escravos". (Cf. PESSANHA, José Américo Motta . "Bachelard: as asas da imaginação". In: BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha et alli. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. xiv. Motta Pessanha também cita a expressão "vício de ocularidade").

numa hipótese qualquer posta à prova, e um mundo cogitado é um mundo suscitado. Como tal, deve ser duvidoso e instigante; uma rica fonte de contradições e novas especulações. Pois:

uma hipótese científica que não esbarra em nenhuma contradição tem tudo para ser uma hipótese inútil. Do mesmo modo, a experiência que não retifica nenhum erro, que é monotonamente verdadeira, sem discussão, para que serve? A experiência *científica* é portanto uma experiência que *contradiz* a experiência comum. [Por sua vez], como a experiência comum não é construída, não poderá ser, achamos nós, efetivamente *verificada*. Ela permanece um fato. Não pode criar uma lei.¹⁴

Para o Novo Espírito Científico não há verdade definitiva. Sempre provisória, deve ser confirmada cientificamente pela proliferação de diferentes pontos de vista. É a concretude dos mundos hipotéticos de uma surrealidade também hipotética que fornece condições para a reabilitação da imagem. A "saturação imagética" da esfera do conhecimento, considerada fonte de todos os erros, deve ser finalmente reconhecida como *ponto de partida de todas as verdades provisórias*.

Esse procedimento de incorporação daquilo que se nega é típico de Bachelard. É mesmo o pressuposto de sua Filosofia do Não, que norteia tanto seu pensamento científico quanto sua leitura de poesia. Trata-se de um raciocínio dialético (por basear-se na contradição), mas não à maneira de Hegel, já que aqui as etapas do raciocínio não se excluem mutuamente, dando lugar a uma terceira, síntese diferente das outras duas. A Filosofia do Não está atenta para jamais negar duas coisas ao mesmo tempo¹⁵.

Isso posto, tentarei estabelecer um paralelo entre as concepções imagéticas do Novo Espírito Científico e a leitura bachelardiana de poesia. Seus livros sobre a imaginação são norteados pela

¹⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. *A Formação do Espírito Científico*: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996. p. 13-4.

¹⁵ "A ciência, soma de provas e de experiências, soma de regras e de leis, soma de evidências e de fatos, tem pois necessidade de uma filosofia com dois pólos. Mais exatamente ela tem necessidade de um desenvolvimento dialético, porque cada noção se esclarece de uma forma complementar segundo dois pontos de vista filosóficos diferentes". (Cf. BACHELARD, Gaston. *A Filosofia do Não*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, s.d.). Ou, nas palavras de um estudioso de Bachelard:

"A *negação* bachelardiana não é o primeiro momento de uma negação da negação. Ela assume a forma positiva de uma *generalização dialética*. Trata-se de uma generalização *pelo não*. Tal axioma da relatividade é não-newtoniano, um espaço não-euclidiano, etc. É um *não* que abre uma fronteira, que rompe com um estatuto, que contesta os fundamentos. Trata-se de um *não* de alguém que retoma sua liberdade. Suas conseqüências fundamentais são a negação do sistema *negado* e sua fundação retroativa". [O que foi refutado é sempre cientificamente fundamentado novamente.]

Assim, a negação bachelardiana exprime uma exterioridade relativamente ao conjunto negado que é envolvido pelo conjunto generalizado". (Cf. JAPIASSU, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. p. 69).

mesma atitude não-cartesiana de incorporação do desvio, do não usual, e pelo reconhecimento do caráter concreto das imagens poéticas. O mundo concreto das hipóteses científicas encontra equivalente aqui, em imagens que, construídas pela tensão de seus elementos, jamais se resolvem em síntese lógica e jamais se apagam numa realidade unívoca.

No mundo das imagens poéticas as verdades também são múltiplas. Esse peso de realidade traduz-se, no fundo, pela recusa da subordinação hierárquica aos referenciais externos. E embasa também, como aqui já se sugeriu, o fazer poético surrealista e sua convicção da imagem autônoma ou "criação pura do espírito".

Em *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, também é o enaltecimento do erro que dá ensejo às errâncias pelas Passagens parisienses e permite a própria escrita. Chega-se mesmo à inversão da certeza racional cartesiana:

O erro se faz acompanhar pela certeza. E tudo que se diga da verdade, que se diga também do erro: não será engano maior. Não haveria erro sem o próprio sentimento da evidência. Sem esse, ninguém jamais se deteria no erro¹⁶.

O próprio Murilo Mendes defende diversas vezes as concepções de proliferação de verdades e o aspecto múltiplo do real:

Passei a criar-me uma segunda vida, achando-a mais real que a outra. Sonhava de olhos abertos; fundava uma nova dimensão da realidade. Segundo Shakespeare, somos feitos da própria substância dos nossos sonhos. De fato nunca me considerei fora da realidade, e sim fora de uma realidade convencional e restrita.

(...)

Alguns anos mais tarde, comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável. Desgraçados dos que admitem só algumas parcelas de realidade¹⁷.

Observações de mesmo teor são comuns na obra do poeta. As que citei datam dos últimos anos de sua produção, período em que a maior parte da crítica identifica um significativo retrocesso de práticas surrealistas e exuberância de imagens. Mas Murilo, "sonhador definitivo¹⁸", demonstra em *A*

¹⁶ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 38.

¹⁷ Ambos os fragmentos foram retirados de *A Idade do Serrote*. O primeiro está em *Poesia Completa e Prosa*, p. 928 e o segundo na p. 941.

¹⁸ A expressão, referente ao homem em geral, é de André Breton, no início do *Manifesto* de 1924.

Idade do Serrote a mesma convicção acerca da autonomia e peso de realidade do mundo imagético encontrada em sua "primeira fase".

Em *A Idade do Serrote*, aliás, o poeta, espécie de "eterna criança" (outro epíteto de Breton), mostra afinidades com o Surrealismo também por fazer das recordações da infância um modo privilegiado de percepção. Isso pelo que têm de descontínuas, bizarras e despreziosas (já que não ambicionam abarcar o sentido de toda uma existência), aproximando-se ao máximo do que pode haver de "vida verdadeira"¹⁹. Se esse é o desejo surrealista por excelência, Murilo também o ambiciona em seu livro de memórias.

Mas o curioso é que o discurso muriliano nem sempre apresenta o mesmo teor. Mesmo em épocas de sua produção reconhecidas pela crítica como de acirramento dos procedimentos surrealistas (os anos trinta e quarenta, sobretudo) encontram-se formulações que caminham em direção contrária à defesa da proliferação de verdades e da multiplicidade do real:

Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas²⁰.

O contraste entre o que identifiquei como formulações de teor surrealista e a observação acima é evidente. O trecho é parte de uma espécie de explanação teórica, escrito provavelmente em 1948, e integra um corpo de artigos interessados na apresentação sumária do sistema filosófico essencialista.

É necessário, então, investigar mais de perto o que foi o Essencialismo de Ismael Nery, sua importância e repercussão tanto na poesia quanto no projeto ético de Murilo. Porque se as convicções murilianas acerca de imagem e realidade poéticas parecem tão bem casar com as definições bachelardianas e surrealistas, precisam ser temperadas pela influência dessa doutrina intermediária para a vivência de um "Catolicismo pleno", nas palavras do próprio Nery.

Retomo, portanto, a dicotomia proposta no início deste ensaio para tentar mostrar o quanto a tensão entre projeto estético e fazer poético é bem colocada em *O Visionário*, livro em que as formulações de *Recordações de Ismael Nery* melhor encontram realização poética. Porque o alcance dos artigos de 48 é apenas teórico. Já os poemas de *O Visionário*, pela larga aplicação do método de abstração do tempo e do espaço, procedimento fulcral do Essencialismo, dão melhor idéia do sistema que os artigos murilianos.

¹⁹ Cf. BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo. Op. Cit.*, p. 73-4.

²⁰ Cf. *Recordações de Ismael Nery. Op. Cit.*, p. 47-8.

É pouco provável que o fim da convivência com Nery, que morrera em 1934, seja o fator determinante da, digamos, imperfeição teórica das *Recordações*, porque em muitas páginas percebe-se muito vivo ainda o mito do pintor e o fascínio que ele e sua doutrina exercem sobre o poeta. É possível que os poemas de *O Visionário* sejam mais bem sucedidos justo pela tensão entre ética e estética sempre mantida, pois o sistema essencialista encontra nos poemas excelente **realização formal**, o que o justifica ao mesmo tempo como projeto ético.

1.3) A abstração do tempo e do espaço: procedimentos essencialistas n'O Visionário

O Visionário, escrito entre 1930 e 1933, apenas virá a público em 1941. Alguns de seus poemas já tinham sido publicados àquela altura em separado e submetidos à revisão do poeta que, mesmo após a publicação da obra como parte integrante de *Poesias*²¹ (onde aparece em seqüência cronológica correta, posterior a *Poemas* e anterior a *Bumba-Meu-Poeta*), continuará reescrevendo-os.

Luciana Stegagno Picchio comenta que sua estrutura é a de uma sinfonia, com seus tempos e movimentos dedicados à Mulher, na sua objetivação pelo Poeta; à História, contexto em que o poeta encontra a Mulher, menina, noiva, mãe, velha, e ao Poeta, no seu encontro-desencontro consigo mesmo²². De fato, a analogia musical é legitimada desde o título de alguns poemas, como "Mulher em três tempos", "Mulher em todos os tempos", "Estudo quase patético", "O Concerto". Mas, embora válida, por lembrar a importância do universo musical para a poesia muriliana, a analogia musical não é suficiente para explicitar o processo de composição do livro.

É verdade que a Mulher e o Poeta são elementos centrais de *O Visionário* e mesmo os dois *núcleos imagéticos* dos poemas. O "eixo" da Mulher domina a primeira parte da obra; o outro eixo, relacionado ao "poeta nocaute", direciona sobretudo as outras seções que a compõem.

²¹ *Poesias* (1959) reúne tudo que Murilo Mendes produziu até então, incluindo livros e poemas inteiros que não haviam sido publicados ainda. Organizado pelo poeta, o volume apenas descartou integralmente o satírico *História do Brasil* (considerado então discrepante pelo poeta em relação ao conjunto da obra). Mas *Poesias* não traz as versões definitivas dos poemas feitos até 1959. Todos os livros que integram o volume foram bastante revisados por Murilo, que suprimiu inúmeros ou simplesmente modificou outros tantos (*Tempo e Eternidade* foi um dos mais alterados). Em *Poesia Completa e Prosa*, Luciana Stegagno Picchio comenta e apresenta as variantes de toda a obra, inclusive as posteriores a *Poesias*. Isso porque o poeta visava sempre a publicações futuras. "Não sou meu sobrevivente e sim meu contemporâneo", disse Murilo, e tal divisa pode justificar seu empenho constante na depuração da própria produção.

²² "Notas e Variantes". In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa, Op. Cit.*, p. 1614.

Proponho a análise de um poema típico do livro com o intuito de começar a destacar suas características básicas, o que acabará por configurar os procedimentos estéticos principais do Essencialismo. O poema lido será "Mulher em três tempos". Veja-se que as imagens são geradas a partir do eixo feminino, pelo enfoque em partes do corpo que remetem incessantemente ao Todo. Nos termos da retórica tradicional, a figura básica adotada é a sinédoque:

Minha boca está no presente,
 O meu olhar, no passado,
 Meu ventre está no futuro.
 Minha boca toda a noite
 Está na boca amorosa
 Do meu marido atual,
 Meu olhar está no olho
 Do meu namorado antigo,
 Meu ventre está no futuro
 Do corpinho do meu filho.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 199)

Os três primeiros versos localizam partes do corpo da Mulher no contínuo temporal. Entretanto, apesar de a enumeração presente-passado-futuro comunicar de imediato a noção de *linearidade*, seu paralelismo sintático e semântico sugere antes a *simultaneidade* no enfoque do tempo (no segundo verso, o verbo "está" fica subtendido com a utilização da vírgula após o sintagma nominal). A estrutura dos três versos é de fato quase idêntica, sendo que as palavras que fazem parte de um mesmo campo semântico ocupam todas as mesmas posições sintáticas, daí a equivalência ou paralelismo entre eles.

Os três versos iniciais correspondem à primeira parte do poema e funcionam como espécies de motes às respectivas glosas que são os três grupos de versos seguintes. Assim, o primeiro desdobra-se nos versos 4, 5 e 6; os versos 7 e 8 são desdobramentos do verso 2, enquanto os dois últimos são desenvolvimentos do verso 3. Todos eles, do 4 ao 8, formam a segunda parte da composição. A repetição ou ocorrência de formas semanticamente equivalentes a "boca", "olhar" e "ventre" é o que determina a divisão desses grupos.

É interessante notar que, ao invés da localização temporal (presente, passado, futuro) de "boca", "olhar" e "ventre", como na primeira parte, nos versos desdobrados o que há é a localização *espacial* dos mesmos órgãos do corpo feminino. Mas, assim como a temporalidade não se desenrola seqüencialmente nos três primeiros versos, sendo antes apreendida simultaneamente, nestes as formas femininas serão *superpostas* ou mesmo *fundidas* às partes do corpo do "marido", do "namorado

antigo" e do "filho", a partir de sua localização espacial. O efeito da leitura isolada desta segunda parte é o *de continuidade de todas as formas no espaço*.

Cada subgrupo da segunda parte é composto por um par de versos, à exceção do primeiro, formado por três:

- | | |
|----|---|
| 4 | Minha boca toda a noite, |
| 5 | <i>Está na boca</i> amorosa |
| 6 | <i>Do meu marido atual,</i>
..... |
| 7 | Meu olhar <i>está no olho</i> |
| 8 | <i>Do meu namorado antigo,</i>
..... |
| 9 | Meu ventre <i>está no futuro</i> |
| 10 | <i>Do corpinho do meu filho.</i> |

Note-se o paralelismo sintático e semântico das partes do corpo feminino em cada um dos subgrupos da segunda parte (marquei-os com negrito). Esse paralelismo ou acoplamento ocorre entre termos que ocupam a mesma posição nos sintagmas e integram o mesmo campo semântico. Na primeira parte do poema, aliás, um acoplamento ou paralelismo duplo evidente já salta aos olhos, formado por "boca", "olhar" e "ventre". Na construção de todo o poema, inclusive, os acoplamentos chegam a alcançar efeitos rítmicos importantes.

A localização espacial das partes do corpo da Mulher é dada por formas também acopladas, que grifei com itálico. Veja-se como a localização temporal é preterida em relação à espacial. Se na primeira parte aquela era fornecida pelas expressões "presente", "passado", "futuro"(que também formam acoplamentos entre si), agora as formas "atual" e "antigo" aparecem como meros complementos ou atributos das formas masculinas: "marido" e "namorado"²³. Mais do que efeitos de simultaneidade, o que se sugere nessa segunda parte é a *abstração do tempo*.

²³ Quanto ao último subgrupo, não ocorre paralelismo sintático perfeito, apenas semântico. Para que houvesse acoplamento inquestionável, ou seja, os dois tipos de paralelismo citados, deveríamos ler, nos versos 9 e 10: "Meu ventre está no corpinho/ Do meu filho futuro". De qualquer forma, como disse, a construção preferida pelo poeta não perde de vista a equivalência semântica (veja-se que os versos que propus e os do poema "têm o mesmo conteúdo").

Outras formas que escapam ao acoplamento perfeito, isto é, que não encontram equivalência nos outros subgrupos são "toda a noite" (verso 4) e "amorosa" (verso 5). Por isso não estão grifadas na transcrição do poema. Da primeira falaremos no parágrafo seguinte mais detidamente, demonstrando que essa "anomalia formal", longe de ser um deslize de composição é, ao contrário, um dos mais importantes recursos de forma para a significação da segunda parte. Será fundamental, portanto, para a interpretação. Quanto a "amorosa", colabora formalmente, também, na discrepância do primeiro subgrupo que, de resto, já havia sido indicada (é o único composto por três versos, repetimos). Ajuda ainda a reforçar o caráter erótico do poema. O erotismo de *O Visionário* e do Essencialismo de Ismael Nery será enfocado adiante.

Reforçando essa leitura, leia-se a expressão "toda a noite" no verso 4. Ora, a idéia aqui não é de frequência ou repetição, que estaria ligada a consecutividade ou progressão do tempo, e seria melhor expressa por "toda noite", sem o artigo. A idéia é a de duração temporal; ou melhor, de um período de tempo que se comporta quase como uma espécie de forma extensa também. Geometrizada, localizável no espaço. Um tempo "em bloco", espécie de monolito em que não sucede um momento a outro. Que fique registrada, portanto, a importância do verso 4 para a interpretação do poema.

Todavia *duração* não significa necessariamente *estaticidade*. Como já se sugeriu, a repetição de "boca" (versos 4 e 5), "olho" (verso 7) e "olhar" (verso 8, forma semanticamente equivalente), "ventre" (verso 9) e "corpinho" (verso 10, idem) confere ao poema certo ritmo ou movimento. O poema parece querer surpreender a continuação das formas umas nas outras, com a abolição dos limites espaciais entre elas. As formas deformam-se e transformam-se continuamente.

Também o essencialista Ismael Nery, em suas telas, observa rigorosamente as linhas das formas, insistindo na precisão do contorno. Essa fluência é facilmente notada no delineamento de perfis, rostos e corpos, onde a linha segue contínua na cabeça, ombro, braço, mão, ventre, perna, pé, não se interrompendo (senão raramente, numa junção de partes ou dobras do corpo), sem distorção ou deformação de qualquer espécie, que atestem inabilidade.²⁴ Em Nery não há descontinuidade; a fluência do traço e das formas preserva o movimento, devidamente abstraído do tempo e do espaço, o que encontra correspondência na continuidade das formas poéticas de "Mulher em três tempos". Acrescente-se ainda que o pintor se empenhava, em seus desenhos, na investigação da permanência de características genéticas em mulheres de mesma família. Era igualmente por abstrações espaciais e temporais que ligava gerações pelo traço hereditário comum e contínuo. Vários são os poemas de *O Visionário* que propõem o mesmo²⁵.

Cito um dos poucos textos doutrinários existentes sobre o Essencialismo que não foi escrito por Murilo. O fragmento escolhido justifica bem aqueles procedimentos de abstração:

Ora, a observação de todos os campos de ação do homem ensina

²⁴ Cf. MUNARI, Luiz Américo. (*Op. Cit.*, p. 19-20). Ainda segundo o pesquisador, é por tudo isso que não se pode dizer que haja esboço no trabalho de Nery, mas "pressa em terminá-lo: apenas entrevista, a solução é assinalada e o trabalho dado por acabado. A economia na distribuição de seu tempo em muitas atividades é inerente ao seu modo de ser e não resultado de pressa: a multiplicidade de questões que enfrenta obriga-o a abordá-las lateralmente, de passagem (...). Mesmo nas telas mais surrealistas, que ultrapassam o aspecto formal dos objetos, pelos dilaceramentos e fusões de formas, este rigor mais se acentua: também aqui a habilidade se manifesta na rapidez com que estica a linha, que contorna sem interrupções, de uma só vez".

²⁵ A informação sobre os estudos genealógicos de Nery é de Murilo Marcondes de Moura, entre outros (*Op. Cit.*, p. 46). Quanto a outros poemas de *O Visionário* que destacam, pelo desdobramento da imagem, a continuidade de traços hereditários, ver por exemplo "Dilatação da Poesia" e "O namorado e o tempo".

que um fato deve ser observado, **estaticamente, no espaço justo, e dinamicamente, no tempo justo**. As observações dentro do espaço são imperfeitas todas as vezes que houver distâncias excessivas ou falta de distâncias entre o observador e o fato: a falta de aproximação ou a aproximação exagerada do objeto, prejudicam a observação, dando lugar a perspectivas erradas e a conhecimentos imperfeitos. (Grifei).

Leiam-se agora estes aforismos colhidos em *O Discípulo de Emaús* que também se ocupam da abstração espaço-temporal:

O espírito de esquema e de síntese opera constantemente cortes no tempo, reduzindo todos os fenômenos à unidade. (98).

O amor se apura e se fortalece pela resistência ao tempo e ao espaço. (579).

E ainda:

O absoluto é o primeiro motor de todas as relatividades. (1).

O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida. (54)

No mesmo sentido caminha este fragmento de *Recordações de Ismael Nery*. Aqui fica claro o que seria o “essencial” para o sistema:

O erro dos ângulos só poderá ser anulado com uma volta à raiz. Por imperfeição de sentidos, o homem necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se verifiquem diferenças (épocas, idades, etc.). Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado com 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 contraria 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 total²⁶.

Abstrair o espaço significa então menosprezar localizações precisas, tomando-o como extensão única. Todos os acontecimentos, pessoas e coisas estão inseridos no mesmo "bloco espacial", menos como pontos isolados e mais como formas contíguas. Já a expressão "tempo justo" define um tempo não linear e nada fluente, homogeneizador de instantes precisos da vida. Seu dinamismo vem do destaque dado à simultaneidade e ao movimento, que desprezam também a fixação daqueles instantes. Todos os tempos e lugares estão ligados entre si.

Veja-se agora a expressão "erro de ângulos". O que pode haver de mais divergente em relação ao discurso poético moderno, plural, equívoco, "deformado", em que o erro apenas pode ser tomado como uma espécie de elemento constituinte, para o qual a poesia, via de regra, não deve obedecer à lógica racional? Mais uma vez influências surrealistas e essencialistas parecem absolutamente irreconciliáveis. Desestabilizando os conteúdos veiculados e revitalizando as formas já desgastadas do dizer poético, de metáforas sem viço e novidade, o erro, no âmbito da poesia, torna-se uma espécie de desvio produtivo. Já para o Essencialismo, teoriza Murilo em contrapartida, a atenção e a apreensão do movimento das formas é imprescindível para a compreensão da vida *verdadeira*, em sua *totalidade* — e aqui tocamos no fundamento cristão do sistema, que talvez possa ser entendido como *Verdade unívoca*, já que o próprio Cristianismo também tem como escopo o conhecimento da Verdade, identificada com o Divino. De fato, nas palavras de Nery, a compreensão de todas as coisas, iluminadas por Ela, é a meta a ser alcançada por sua doutrina.

Esse projeto unívoco e pouco flexível de perseguição de uma verdade unívoca está paradoxalmente amparado por um grande dinamismo imagético. E é em atenção ao movimento que a forma em "Mulher em três tempos" é tão dinâmica. Em nível estrutural, esse dinamismo é conseguido principalmente pelo recurso formal de repetição das partes do corpo; daí se ter, em nível imagético, o nítido efeito plástico de que, fundidas a outros corpos, abarcam todos os tempos e ocupam todo o espaço. Ou melhor: superam, por sua unidade, a multiplicidade dessas dimensões. Assim é que a

²⁶ O primeiro trecho citado é parte do artigo sobre o Essencialismo "Abstração do espaço e do tempo", de Jorge Burlamaqui (a quem é dedicado um dos mais célebres poemas de Murilo, "Mapa"). Segundo o próprio poeta, Burlamaqui era o essencialista mais capacitado a escrever sobre a doutrina, por seu grande "pendor filosófico". Murilo copia esse texto no seu "Notas e Comentários" a "Poemas de Ismael Nery" da revista *A Ordem*, de março de 1935 (p. 189-95), no qual também divulga a poesia bissexta do pintor. O trecho acima está na p. 191. O segundo fragmento, parte do artigo V de *Recordações de Ismael Nery* (1948) é uma versão pouco alterada daquele publicado n'*A Ordem* treze anos antes (p. 53). Esses textos parecem ser os que melhor defendem e definem a abstração espaço-temporal essencialistas.

abstração espaço-temporal essencialista está esplendidamente explicitada em “Mulher em três tempos”.

Sendo *O Visionário* todo composto na tensão entre projeto ético e fazer poético, e encontrando os pressupostos essencialistas plena acolhida na forma, há que se voltar à Introdução para questionar as propostas de Júlio Castañon Guimarães e Laís Corrêa de Araújo, ali apresentadas. A leitura de *O Visionário* deixa claro que maior engajamento religioso não significa queda de qualidade da realização poética. Talvez isso valha para outros escritores católicos do decênio de 30, principalmente romancistas e críticos que não cabe aqui analisar. Pois a característica básica do período é justamente a cisão entre julgamentos ideológicos e estéticos, o que levava a juízos de valor duplos e a opiniões como “obra boa ideologicamente, mas ruim esteticamente” — ou o contrário²⁷. Alceu Amoroso Lima, embora tenha sido dos mais preparados e competentes críticos católicos (e do Modernismo), tampouco conseguiu escapar aos julgamentos duplos de valor:

(...) para os estetistas, a crítica literária é fácil. Para nós, porém, que compreendemos a Beleza como um *meio* e não como um *fim*, o problema é infinitamente mais complexo. E quando há um conflito entre a inferioridade do meio e a elevação do fim, o mal se agrava consideravelmente²⁸.

De qualquer modo, é sintomático o depoimento de Tristão de Ataíde quanto ao silêncio da crítica católica em relação a Murilo Mendes:

Segundo Alceu Amoroso Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery foram precursores da cisão entre conservadores e renovadores. Os dois “trouxeram o sentido da liberdade, dentro da Fé e da Igreja, para o moderno catolicismo brasileiro. Antecipavam, de várias décadas, os ventos progressistas do Concílio do Vaticano II realizado nos anos 60. Para Alceu Amoroso Lima, os dois teriam recebido o silêncio da crítica católica justamente por sua condição de precursores²⁹.

Precursos e defensores da liberdade não apenas em nível ideológico, mas também, como se quis deixar claro pela leitura de *O Visionário*, em nível estético.

²⁷ É o que mostra João Luiz Lafetá em 1930: *A Crítica e o Modernismo*. Embora o ensaísta se ocupe mais da crítica daquele decênio, a cisão apontada serve também, grosso modo, para caracterizar as obras literárias. Como já se comentou, a década é grandemente marcada pela voga da poesia e da romance católicos, nos quais os conteúdos eram claramente privilegiados em detrimento da forma segundo uma mentalidade artística bastante redutora.

²⁸ *Apud* LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A Crítica e o Modernismo*. *Op. Cit.*, p. 95.

²⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções*. *Op. Cit.*, p. 40.

Em *Lautréamont*, primeiro de seus ensaios de crítica literária de maior fôlego, Gaston Bachelard também analisa e privilegia o movimento de constituição das imagens em *Cantos de Maldoror*, mais ou menos como se tentou fazer aqui para "Mulher em três tempos". A despeito do contexto poético e filosófico absolutamente diverso de *O Visionário*, a leitura de Bachelard tem o que acrescentar a este estudo, pelo fato de também destacar o movimento de constituição imagética como o mais importante aspecto da obra enfocada. Bachelard o entende como aspecto central na interpretação, confundindo-se com o que ele chama de metamorfose das imagens. Isto é, o movimento não só deforma como transforma as imagens, mudando-as natural e substancialmente umas nas outras (e não simplesmente fazendo-as suceder umas às outras), porque a "metamorfose apenas não é natural para um espírito imbuído da permanência das formas".

A leitura de Bachelard reforça a compreensão corrente da crítica ao perceber o caráter surrealista, *avant la lettre*, dos *Cantos de Maldoror*. Porém o mais interessante em *Lautréamont* é a descoberta de uma *poesia projetiva*, em que as imagens são todas oriundas de um mesmo eixo imagético. Para explicá-la, o crítico lança mão de preceitos do Novo Espírito Científico:

É completo o paralelo [entre geometria e poesia projetiva]. O teorema fundamental da geometria projetiva é o seguinte: quais são os elementos duma forma geométrica que podem ser impunemente deformados numa projeção, deixando subsistir uma coerência geométrica? O teorema fundamental da *poesia projetiva* é o seguinte: *quais são os elementos duma forma poética que podem impunemente ser deformados por uma metáfora deixando subsistir uma coerência poética?* Por outras palavras, quais são os limites da causalidade formal?³⁰

Imagens que se deformam umas nas outras pertencem, numa designação matemática, a um mesmo "grupo" e formam na verdade uma única. Como as imagens femininas na primeira parte de *O Visionário*³¹.

O movimento de partes do corpo feminino, descontínuas, atingindo a continuidade pela fusão a corpos masculinos traz a "Mulher em três tempos" alta carga erótica, comum, aliás, a todo *O Visionário*, prolongando-se pelos livros consecutivos de Murilo. Em *Os Quatro Elementos*, inclusive,

³⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989. p. 44.

³¹ É curioso ver o próprio Murilo aproximando-se da noção de poesia projetiva em obra muito posterior a *O Visionário*. Em "Murilograma a Baudelaire", escreve: "Metáfora: equivale a uma épura." (*Convergência, PCP*, p. 674), sendo a palavra "épura" definida pela geometria descritiva como "representação, no plano, mediante projeções, de uma figura no espaço." (cf. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa Folha/ Aurélio*. São Paulo, Folha de São Paulo; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994/1995. p. 657).

a celebração do Erotismo pela louvação do corpo da Mulher já se relaciona a uma utilização mais acirrada de procedimentos surrealistas.

Muito já se indicou o quanto Erotismo e Surrealismo estão inextricavelmente relacionados. Diz Robert Benayon:

A erótica do surrealismo tende a identificar o ditado do desejo àquele do inconsciente, a fazer do Amor um equivalente desta "metáfora onírica" que é a origem de toda *creação* (sic) e, por meio disto, transformar o ato de amor em ato demiúrgico. O Erotismo só se torna Amor quando ele crea. A aventura surrealista possui isso de revolucionário (entre outras coisas), o fato de, talvez, pela primeira vez na história, ter dotado o sexo de um modo de expressão. No Surrealismo, o Erotismo exprime-se diretamente, ele deixa o mundo do silêncio. Esse ultrapassamento ilimitado do ser, esse naufrágio de referências que nos dá o êxtase, o Surrealismo o situou e, depois, o exprimiu, em termos obsessivos, na vertigem do automatismo. Enfim, numa trajetória mais deliberadamente reivindicativa, o Surrealismo o assegurou naquilo que se pode interpretar como a unidade do espírito e do desejo³².

No Surrealismo ocorre, portanto, a articulação da linguagem erótica ou linguagem do corpo ("o corpo significa", para lembrar o título de outra obra do autor de *A Aventura Surrealista*). Pelo viés do erótico, há perfeita confluência entre imaginação e sensação. Talvez por isso Breton, ainda segundo Sérgio Lima, considere o Erotismo a ponte de união por excelência entre Surrealismo e mundo natural, de resto tão renegada em nome da surrealidade. Pela celebração espontânea do corpo, do corpo da mulher, convergem *mundo das imagens* e *mundo sensível*, embora a ligação não se dê nos termos de uma simples referencialidade, com a subordinação do primeiro ao segundo, mas em uma espécie de conjugação criativa. De modo que as formas femininas, participando dos dois mundos, passam a objetos muito queridos, extensíveis, retrácteis, centros de "uma série de operações de deslocamentos imaginários, desmontável(eis)³³". Pois "o corpo é comparável a uma frase que convidaria a se desarticular, para que se recomponham, através de anagramas, sem fim, seus conteúdos verdadeiros³⁴". Compare-se o trecho com o que diz Malcom de Chazal, poeta e filósofo

³² Apud LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista*. (Op. Cit., p. 369). Lima reproduz também o discurso de abertura de André Breton a uma das exposições internacionais do Surrealismo, realizada em 1969, em Paris, que teve por tema justamente o Erotismo. O discurso é todo respaldado em trechos da obra fundamental de Bataille, e coloca o erótico como divisor comum de obras tão diferentes e tão atraentes para o movimento como as de Duchamp e De Chirico (*Ibidem*, p. 368-9).

³³ Cf. Benayoun, apud LIMA, Sérgio. *Ibidem*, p. 389.

³⁴ Bellmer, *Ibidem*, p. 387.

ocultista que tanto fascinou Breton: "A boca é o anagrama dos olhos, e os olhos da boca"; ou ainda:

Graças à infinita plasticidade dos gestos da mulher, graças à interpenetração de todos esses gestos, graças à elasticidade total de todos os movimentos (...) os gestos da mulher são um "tudo" e um "nada", criando infiltrações atordoantes dos membros e partes dos membros uns nos outros. Quantas mulheres, por momentos, têm gestos de braço direito no braço esquerdo, e inversamente. (...) E, enfim, quantas mulheres não parecem andar ao contrário, tanto que sua perna esquerda tomou os gestos da perna direita, e vice-versa³⁵.

Esses processos de desmontagem querem, na verdade, reorganizar o objeto "corpo-feminino" em imagens reconjugadas. O procedimento é então o de *collage*, em que a descontinuidade aparente das formas instaura uma nova realidade, ao rearticulá-las. *Collage* de alto teor erótico, se se pensa em Bataille, para quem aquilo que está em jogo no Erotismo é o **desafio às formas constituídas**. As partes femininas recombinaadas são "arrancadas da ordem real, da pobreza das coisas", para usar expressões do autor referentes aos objetos do Sacrifício Sagrado (pois o Sacrifício destina-os a uma espécie de destruição — no que diz respeito à esfera utilitária — exatamente como o faz a atividade erótica).

Em "Mulher em três tempos" não se pode falar propriamente em *collage*, ou em montagem brusca e insólita, mas sim na fusão e continuidade de formas femininas e masculinas. Disso deriva a alta carga erótica do poema. O Erotismo procura substituir o isolamento essencial e a descontinuidade das essências por um sentimento de *continuidade profunda* que, no entanto, restringe-se sempre a uma fusão *de formas*, jamais de seres. Daí a nostalgia em que se vive daquela continuidade, nunca conquistada, e que se revive na leitura do poema.

De resto, não se pode perder de vista que o Erotismo é característica importante do Essencialismo como um todo. Em página de *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes combate a idéia de que os místicos apenas vivam de êxtases e visões, como "autômatos". Quer, assim, justificar a pintura de formas sensuais de Ismael Nery, que considera um "místico moderno", encontrando Bataille de forma impressionante ao dizer que

Hoje percebemos a fecundidade do inconsciente e registramos a íntima ligação entre os impulsos eróticos e os impulsos da morte³⁶.

E mais: para justificar que "O homem é um ser de espantosas contradições", descreve uma

³⁵ Bellmer, *Ibidem*, p.387

experiência de êxtase religioso, cujas personagens são Clara, Francisco de Assis e outros frades "arrebataados na contemplação divina" em uma igreja tomada por "fogo divino", não material. Em episódio tão próximo, mais uma vez, daqueles mencionados n'*O Erotismo*, Murilo pergunta-se:

Quem poderia avaliar, numa operação espiritual como a que citei, além das faculdades visionárias, a contribuição dos sentidos intensivamente cultivados, bem como as reservas eróticas acumuladas pela vida em castidade?³⁷

Já na poesia de *O Visionário* altas cargas eróticas não são via de regra convertidas em êxtase religioso. O erótico restringe-se ao corpo, quase sempre sem transcendência, ocupando-o de tal forma que se chega, em várias imagens, ao ponto de seu desmembramento. Talvez se possa dizer que há nessa dissolução corporal influências da religiosidade grega pagã, importante em Murilo Mendes, a ser mais enfocada na análise de *Poliedro*. E de fato o desmembramento, como se verá no Capítulo 2, é um aspecto importante do mito de Orfeu, caro a Murilo. Mas não quero antecipar. Por hora, passo a análise das imagens de dilaceramento corporal de *O Visionário*, deixando um pouco de lado o embasamento pagão e restringindo-me a suas bases cristãs.

1.4) Imagens de desmembramento corporal:

"me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou"³⁸

Há em *O Visionário* imagens de desmembramento corporal de teor um pouco diferente daquelas de "Mulher em três tempos". Uma significativa carga erótica ainda está presente, mas esses outros poemas têm como tema o "encontro-desencontro do poeta consigo mesmo", na já citada expressão de Luciana Stegagno Picchio.

Esse encontro consigo mesmo — e com o mundo — já se insinua em *Poemas*. É o que se percebe na seção "Ângulos", onde se alargam os horizontes e se faz mais esquadrinhador o olhar do "Jogador de Diabolô", contador de casos mais ou menos divertidos da vizinhança (tal qual em "Homem morto" e "Modinha do empregado de banco", por exemplo). O alargamento de visão se dá em dois sentidos, justificando o título da seção. Ora o mundo que se apresenta é simplesmente mais

³⁶ Cf. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery. Op. Cit.*, p. 133.

³⁷ *Ibidem*, p. 134.

³⁸ "Corte transversal do poema". In: *Poemas, PCP*, p. 116.

vasto, e cartões postais cariocas são transfigurados por novas referências, universais, ou então é o universal que é redimensionado a proporções locais:

A baía de Guanabara, diferente das outras baías, é camarada,
 recebe na sala de visitas todos os navios do mundo
 e não fecha a cara. (...)
 as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos
 não são mais obras importantes do gênio universal
 são valsas arrebetadas.

("Noite carioca" — *Poesia Completa e Prosa*, p. 96).

No entanto o poeta também pode começar a perceber-se como extensão do mundo que o cerca:

Tudo está no seu lugar
 minha namorada está sozinha na janela
 o sonho está dormindo na cabeça do homem
 o homem está andado na cabeça de Deus,
 minha mãe está no céu em êxtase,

eu estou no meu corpo.

("Panorama", *PCP*, p. 98)

Em *O Visionário* essa percepção continua. Leia-se um fragmento de "O poeta nocaute", que fecha a obra:

(...)

Eu sou terrivelmente do mundo
 Meus demônios são daqui
 As estrelas não me consolam
 Não me falam da harmonia do universo
 Não me transformarei em cidades
 Em cânticos
 Em multidões
 Não serei nem uma placa
 Não tenho forças para cavar a ordem (...)

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 240-2)

Note-se que o "terror" de ser do mundo não leva o poeta a nomear referenciais históricos, o que o situaria mais precisamente em seu conturbado *fin de siècle*. Ao concreto ainda prefere o vago e

apenas sugere a realidade histórica através de meros indícios, ao declarar, por exemplo, que ele próprio "não será uma placa".

Ao explorar o Dogma da Comunhão dos Santos, nota-se também a tendência ao vago e abstrato. Pois o Dogma é apenas aludido pelo poeta através das imagens que remetem a cidades imprecisas ("Não me transformarei em cidades"), e de outra que evoca "multidões" e também "cânticos". A alusão ao Dogma vem à tona aqui se se lembra que a obra de Murilo Mendes costuma explorá-lo ao fazer do poeta um porta-voz de interesses coletivos. A Comunhão dos Santos é portanto um referencial importante em *O Visionário*, embora tenha sido escrito um pouco antes da conversão definitiva ao Catolicismo, durante os intensos anos de amizade com Ismael Nery. Em livros posteriores volta a ser bastante lembrado.

Colho um exemplo em *A Poesia em Pânico*:

Com um pé no limbo, o coração na estrela Vênus e a cabeça na
Igreja
Espero sua resposta desde o princípio do mundo

(*A Poesia em Pânico*, PCP, p. 291).

Embora lido aqui ortodoxamente, o Dogma é posto em contraste ao indivíduo que não consegue responsabilizar-se pelo mundo. E a responsabilidade cristã quase equivale à do próprio Cristo, cabeça do grande corpo. Leiam-se estes versículos das epístolas de São Paulo:

Mas, seguindo a verdade em amor, cresceremos em tudo em
direção àquele que é a Cabeça, Cristo (...) (*Ef IV*, 15).
A cabeça é unida à Igreja, o Corpo, e todas as suas partes entre si
pelo Espírito Santo, que "se derrama sobre seus membros." (*Ef*, II,
18).

Em "A cabeça decotada", penúltima parte de *Poemas*, alude-se também indiretamente à Comunhão dos Santos, mas a imagem do grande corpo coletivo é tomada em sua versão negativa, desconjuntada. O que já fica patente no próprio título da seção:

Ninguém tem a cabeça no lugar. (...)
e o poeta tem a metade do corpo enfiada na noite do Brasil e da Rússia
porque as cabeças do poeta e dos brasileiros pertencem ao
pensamento de Deus. ("Casamento", PCP, p. 93)

O embate ideológico sugerido se dá entre Catolicismo e Marxismo, o que marca toda a literatura do decênio de trinta. Na referência desses conflitos indica-se também a postura do próprio

Murilo Mendes, pois à época da composição de *Poemas* já desenha seu projeto ético em toda sua heterogeneidade. O poeta, que mais tarde se sentirá católico apenas entre os não católicos³⁹, e que sempre demonstrará simpatia pelo Socialismo, incrementa suas referências ideológicas também por suas afinidades com o Surrealismo. Mas isso também precisa ser relativizado, porque ao contrário dos surrealistas Murilo jamais se filiou a qualquer partido político, apesar de declarações ostensivas contra o Capitalismo. Em *O Discípulo de Emaús* encontram-se várias perorações contra o sistema:

O amor é uma comunicação de bens; por isso ele é anticapitalista;
por isso é caridade (121).

O comunismo é revolucionário diante do capitalismo, e conservador
diante do catolicismo. (143)

Reformando Rousseau:
O homem nasce ruim, a sociedade capitalista o faz pior. (47)

Mas essa condenação não significa simplesmente que Murilo engrosse as fileiras do pólo oposto. Se a dicotomia Marxismo *versus* Catolicismo serve para enquadrar tranqüilamente grande parte dos escritores do decênio de trinta, quanto a Murilo Mendes, mais uma vez, há que se falar em tensão ao invés de mera oposição. Pois pode condenar o ateísmo socialista, em dado momento...

O erro básico do comunismo consiste em ter relegado para um plano
secundário os problemas fundamentais do espírito humano. (160)

Como pode, por vezes, aliá-lo ao próprio Catolicismo, vendo em ambos pontos comuns:

Jesus Cristo é tão utopista que coloca o paraíso no outro mundo;
Karl Marx era tão realista, que o colocou neste. (41)

Se em *O Visionário*, como se viu, a manipulação da concreta realidade histórica não é levada às últimas conseqüências, o poeta se posicionará de forma muito diferente em *Poliedro*. Os referenciais do tempo são exaustivamente nomeados no livro de 72: a Bomba, a ameaça nuclear, o fascismo recém-deposto, a guerra do Vietnã.

³⁹ É Alceu Amoroso Lima quem comenta o fato de Murilo Mendes, tendo ingressado na Ação Católica, (“entidade destinada a promover a difusão do catolicismo por intermédio dos leigos”), abandona-a logo depois, prosseguindo em atividades filantrópicas mais diretas, através de outro órgão, a Conferência Vicentina. (Apud GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Op. Cit.*, p. 41).

No entanto em *O Visionário* e mesmo em *Poemas* uma certa preocupação com a concretude já deve ser assinalada, ainda que em outro nível. Refiro-me ao fato de as vicissitudes pessoais serem figuradas por imagens de desmembramento corporal. São elas resultado de seu comprometimento com o mundo e do que se chamou aqui de alargamento de visão, mesmo que essa não seja ainda a tônica de seu discurso. Mantendo a intensa carga erótica de todo *O Visionário*, Murilo se deterá mais nas imagens corporais propriamente ditas, de dilaceramento, sofrimento e perplexidade, a ponto de essa espécie de engajamento pelo corpo parecer às vezes involuntário. É o que já se sugeria no anterior "Mapa", de *Poemas*:

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado.

("Mapa", *PCP*, p. 116)

Veja-se como a idéia essencialista e cristã do tempo espacializado aqui se repete, já que o corpo, sólido e extenso, é "colado" no que seria puro fluxo. Por outro lado, o desmembramento remete também ao mito de Orfeu, fazendo-se assim figura do trágico. Falo de uma tragicidade pagã, pré-socrática, posto que não opõe alma e corpo, como a tradição platônica; tampouco, a redenção da carne. Esta lição é, na verdade, de São Paulo. Para o Apóstolo dos Gentios, a carne é corruptível e parte do mundo antigo, mas os cristãos estão na carne sem ser da carne:

O mundo material, criado para o homem, participa do seu destino. Amaldiçoado por causa do pecado (Gn 3, 17) ele se encontra atualmente num estado de tensão. [Mas o corpo do homem é também] destinado à Glória, sendo portanto **objeto de redenção** (Rm 8, 21-23) [e participando da] liberdade do estado glorioso. (*idem*). [Assim, se] a filosofia grega queria libertar o espírito da matéria, considerada má, **o cristianismo liberta a própria matéria**⁴⁰.

O trágico pagão se opõe ao que se pode chamar de tragicidade cristã, pois não traz recompensa, salvação ou a ressurreição da carne. A ordem geral das coisas depende exclusivamente da integridade do corpo, como no já citado "Panorama":

Tudo está no seu lugar (...)
eu estou no meu corpo.

⁴⁰ Cf. a nota n a Rm VIII, 18 da *Bíblia de Jerusalém*. (*Op. Cit.*, p. 2133).

(PCP, p. 98)

Esse poema, ao dar destaque à elasticidade das formas, alçando o poeta a dimensões cósmicas, lembra os procedimentos essencialistas, tão afeitos a imagens plásticas e continuadas umas nas outras, tanto na pintura quanto na poesia:

Uma forma elástica sacode as asas no espaço
e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.

("Panorama", *Poemas*, PCP, p. 98).

O poeta se detém mais a sensações individuais ("preguiça", "amor", "sonho") quando o fato de alcançar as medidas do mundo deveria fazê-lo uma espécie de representante de toda a humanidade. Assim, o projeto ético muriliano em *Poemas* e em alguns momentos de *O Visionário* fica limitado pelo maior peso de questões estritamente pessoais.

Esse é um ponto importante: nas imagens de desmembramento configura-se uma certa tensão entre o individual e o coletivo. E uma das preocupações deste estudo será sempre a de assinalar essa tensão, que aparece em intensidade variada em toda a obra de Murilo Mendes, inclusive no engajado *Poliedro*. Um indício interessante dessa tensão é o grande número de poemas, em *O Visionário*, que tratam episódios e figuras bíblicos, de alcance universal, a partir de uma ótica cotidiana (o acontecimento das Escrituras é tomado como fato rotineiro) e particular. É o que se vê em composições como "A namorada de Lázaro" e "A anunciação".

Na verdade, em *O Visionário* são poucos os momentos nos quais, em contraste com imagens da "vidinha" do poeta...

Nunca mais andarei de bicicleta
Nem conversarei no portão
Com meninas de cabelos cacheados

...ocorrem imagens da vida coletiva; das grandes massas envolvidas na cena do século:

Atirei ao fogo a medalhinha da Virgem
Não tenho forças para gritar um grande grito
Cairei no chão do século vinte
Aguardem-me lá fora
As multidões famintas justiceiras
Sujeitos com gases venenosos

(PCP, p. 239-40 — grifei).

Tudo isso ratifica que as influências à leitura muriliana da Comunhão dos Santos são as mais variadas, e precisam ser relativizadas. A cultura grega, pilar importante da obra de Murilo Mendes, colabora ao trazer as referências de Orfeu, em sua tragédia que dilacera o corpo e termina no corpo. As epístolas paulinas, por sua vez, são o intertexto mais imediato, sobretudo a Primeira Epístola aos Coríntios (XII, 12). Mas creio que o fato de a consciência trágica do poeta ser também inextricavelmente cristã a aproxima do filósofo cristão do paradoxo, Pascal.

O pensador é reconhecidamente importante na formação católica de Murilo e é lembrado mesmo em obras tardias como *A Idade do Serrote*:

Anos depois comecei a ler Pascal, que se tornaria um dos meus livros de cabeceira.

(PCP, p. 939).

Talvez o atraísse em Pascal justamente as formulações paradoxais, sendo o poeta ele mesmo um conciliador de contrários, na expressão de Manuel Bandeira. E é assim também que o filósofo define o próprio homem: um ser paradoxal, ao mesmo tempo grande e pequeno:

Quando penso na pequena duração de minha vida, absorvida na eternidade anterior e na eternidade posterior, no pequeno espaço que ocupo, e mesmo que vejo, *fundido na imensidade dos espaços que ignoro e que me ignoram*, aterro-me e assombro-me de ver-me aqui e não alhures, agora e não em outro momento qualquer. Quem me colocou nestas condições? Por ordem e obra de quem me foram designados este lugar e este momento?

(Pensamento 205, *Op. Cit.*, p. 91 -Grifos meus).

A citação seguinte ameniza a angústia da pergunta. Trata-se do versículo 15, capítulo 15 do *Livro da Sabedoria*, que condena os ímpios. O paradoxo está instaurado: o indivíduo solitário e destacado da ordenação cósmica é ao mesmo tempo nela irreversivelmente fundido, e aí deve se sentir paradoxalmente amparado pelo Pai. As perguntas de Pascal lembram o último verso de "O Filho do Século", poema de Murilo que formula uma interrogação semelhante interrompida por um ponto final: "Tempo espaço firmes porque me abandonastes.". A sugestão é a de que, na própria pergunta, já se convence da inexistência da resposta. E assim, paradoxalmente, procura afastar a dúvida, transformando a interrogação em afirmativa.

Lembre-se ainda que Pascal é um racionalista do século XVII, e também um conjugador de razão e fé, a completar as dúvidas e falhas de uma pelas convicções da outra. É, de certo modo, um

deslumbrado pelas descobertas do que já se chamou aqui de segunda etapa na formação da mentalidade científica, época em que a ciência geometriza o espaço (mais uma vez!) e instaura o método dedutivo. Deduzir é para o racionalismo da época chegar do conhecido ao desconhecido pela *medida*, pois *conhecer é medir*, como já se comentou. Destarte, o infinito desconhecido pode ser calculado a partir do finito conhecido, porque ambos integram a mesma ordem. O universo é ele mesmo uma ordenação, da qual "decorre a determinação do termo seguinte pelo precedente"⁴¹, seu lugar e seu valor. É *espaço* sideral, de pontos infinitos, mas localizáveis.

Assim, para a ciência de então, *o invisível é extensão do visível*, sucedendo-lhe na ordem das coisas. Daí a famosa "espacialização" ou "geometrização" pascalina do que é O Inefável por excelência, círculo cuja periferia não está em parte alguma.

Mas o que poderia ser a confluência perfeita e tranqüila entre pensamento científico e pensamento religioso — a fé, justamente, *vê* aquelas continuidades imponderáveis — torna-se em Pascal perplexidade sem resposta:

(...) A simples comparação entre nós e o infinito nos acabrunha. (...) Se o homem se estudasse a si mesmo antes de mais nada, perceberia logo a que ponto é incapaz de alcançar outra coisa. *Como poderia uma parte conhecer o todo?* Mas a parte pode ter, pelo menos, a ambição de conhecer as partes, as quais cabem dentro de suas próprias proporções. Mas as partes do mundo têm todas tais relações e tal encadeamento umas com as outras que considero impossível compreender uma sem alcançar as outras, e sem penetrar o todo.

Aqui Pascal, paradoxalmente, tendo negado de início a compatibilidade entre o homem (finito) e o todo (o universo) acaba por repetir as concepções da ciência da época; o encadeamento entre finito e infinito. Continua ele:

O homem por, exemplo, está em íntima relação com tudo o que conhece. Tem necessidade de espaço que o contenha, de tempo para durar, de movimento para viver, de elementos que o constituam, de alimentos e calor que o nutram, (...). E, como todas as coisas são causadoras e causadas, auxiliadoras e auxiliadas, mediatas e imediatas, *e todas se acham presas por um vínculo natural e insensível* [invisível, diríamos] que une as mais afastadas e diferentes, estimo impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, bem como conhecer o todo sem conhecer as partes.

⁴¹ Cf. "Vida e obra". In: PASCAL, Blaise. *Pensamentos. Op. Cit.*, p. XV.

Afirma, portanto, o que negara de saída. Mas termina voltando `a negação:

(...) E o que completa nossa incapacidade de conhecer as coisas é o fato de serem simples em si, enquanto nós somos compostos por duas naturezas antagônicas e de gêneros diversos, a alma e o corpo. (...) Assim, se [somos] simplesmente materiais nada podemos conhecer; e se somos compostos de espírito e matéria não podemos conhecer perfeitamente as coisas simples, espirituais e corporais⁴²(...).

Como deduzir, então, a alma do corpo e vice-versa, se a extensão do conhecido no desconhecido apenas pode reunir o que possui a mesma natureza ou o que pode ser calculado da mesma forma? A alma não é extensão invisível do corpo; outra deve ser sua medida. Não pode ser integrada na ordem universal propalada pela ciência. Pascal distancia-se do Dogma paulino, e esse afastamento é acompanhado de certo filão da poesia de Murilo, reforçadora em alguns momentos, ao contrário de São Paulo, da dicotomia alma *versus* corpo. Veja-se a esse respeito o famoso "O poeta na Igreja":

Entre a tua eternidade e o meu espírito
se balança o mundo das formas
(...)
Me desliguem do mundo das formas!

(*Poemas, PCP*, p. 106)

Porque a "noiva do Cristo", na expressão paulina, reveste-se de formas sensuais; torna-se "Igreja Mulher", que "toda em curvas avança" para o poeta (*A Poesia em Pânico, PCP*, p. 303).

Oscilando entre a solidão individual e a fusão coletiva, entre as colunas da ordem e da desordem, entre a noiva do Cristo e a Igreja Mulher, entre o finito e o infinito, entre a caridade (justificada pela Comunhão dos Santos) e a preguiça⁴³, o poeta vive paradoxos pascalinos.

Todavia é somente por essa espécie de raciocínio paradoxal que aqui se aproxima Murilo e Pascal. O famoso entendimento pascalino de eventos do tempo histórico como sucessão de meras figuras, cujo significado último apenas se encontra na Vinda do Cristo, ou seja, na Revelação da Verdade, filia o pensador a correntes a-históricas do Cristianismo. Não sem razão é considerado por Jackson de Figueiredo, figura central da linha mais conservadora do Catolicismo brasileiro, "o grande

⁴² Cf. PASCAL, Blaise. *Pensamentos. Op. Cit.*, p. 54-5.

⁴³ "Minha preguiça é maior que toda a caridade." ("A Igreja Mulher", *A Poesia em Pânico, PCP*, p. 303).

evangelizador do mundo moderno ⁴⁴."

Não que Murilo tenha sido um pregador da revolução propriamente dita, ou da História como progressão e progresso, justificada em si mesma. Em *O Discípulo de Emaús* encontram-se reflexões que refutam essa hipótese:

Uma revolução triunfante perde o elemento romanesco que há nas
conspirações. Um poeta revolucionário jamais gostaria de chegar ao
governo. Eu conspiraria se tivesse a certeza de perder. (37).

Pinço também exemplos nos poemas de *As Metamorfoses*:

Guardião dos sonhos,
Levantei a aurora,
Advertindo os homens do **trabalho inútil**.

("Rito Geral", *PCP*, p. 330 — Grifei)

Que fazes de tuas mãos **criadas para a oferenda** (...)

("O Espectador", *PCP*, p. 322 — grifo meu)

Enquanto em "Poema bíblico atual" apresenta-se um mundo que ainda não foi submetido a qualquer sistema econômico ou modo de produção:

Para que semear a árvore que vai dar a madeira do leito do assassino
Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras?
(...)

(*PCP*, p. 323).

Todos esses exemplos sugerem que o famoso inconformismo muriliano é tanto uma espécie de disfarce estético quanto de postura ética. Murilo confessa a tendência do poeta, na esteira do Romantismo, a assumir personagens ou máscaras; ou ainda, disfarces metaficcionalis, no dizer de Sebastião Uchoa Leite⁴⁵. Essas personagens, no caso de Murilo, têm via de regra muito do sujeito

⁴⁴Cf. VILLAÇA, Antonio Carlos. *O Pensamento Católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975, p. 102. Diga-se ainda que o integralista Jackson "colocou no centro da história a Igreja [e não a Igreja no centro da História]. A defesa da ordem constituída contra a revolução é um aspecto dessa colocação". (*Idem*, p. 99). Foi ainda fundador da revista *A Ordem* e do Centro Dom Vital, ambos revitalizados posteriormente por Tristão de Athaide segundo as perspectivas de uma religião mais atuante socialmente.

⁴⁵Uchoa explica que a metapoética ("que tem o fenômeno poético como tema") e a metaficcionalidade ("que tem o ficcional como tema"), procedimentos típicos da modernidade literária, passaram a se confundir, desde Baudelaire. Isso se deveu à intensificação de alusões a temas poéticos caros aos "grandes mestres do passado" (é o

biográfico. Ora como Orfeu, "dilacerado pelas palavras bacantes", ora entoando uma "cantiga de Malazarte", o poeta faz saltar o traço inconformista pessoal, mais pronunciado que qualquer filiação ideológica e estética (ao Marxismo e ao Surrealismo, por exemplo). O inconformismo é, antes de tudo, um forte denominador comum entre o homem e o poeta. Tanto que em um poema-homenagem a Murilo, diz Carlos Drummond de Andrade:

O poeta elabora sua personagem,
Nela passa a viver como em casa natal.
E não é a casa natal?

("Murilo Mendes hoje/amanhã", *PCP*, p. 63).

1.5) A verdade cristã e o projeto ético essencialista

Ainda quanto ao Dogma da Comunhão dos Santos, é necessário notar que, se é questionado nas imagens paradoxais dos poemas murilianos, é também celebrado em *Tempo e Eternidade* (no poema "Comunicantes", por exemplo) e em aforismos puramente doutrinários de *O Discípulo de Emáus*⁴⁶. Pois, como é dito em *Recordações de Ismael Nery*, pelo Dogma...

... nos sentimos solidários não só pela graça como pelo pecado. (*Op. Cit.*, p. 131).

A extensão invisível de todos os homens uns nos outros, ligados pelo Espírito Santo, forma o corpo espiritual do Cristo, ou a Igreja cristã. Isso fundamenta a caridade e a crença no equilíbrio de todas as coisas, mesmo que invisível:

caso do "cisne" baudelariano, exemplo de autêntica atualização). Como a reutilização desses temas é sempre crítica e atenta a variações históricas, acaba por propiciar a discussão do *próprio fazer poético*. E o sujeito poético torna-se, em larga medida, um sujeito ficcional, já que em suas alusões constantes assume espécies de disfarces, ou seja, traços de outros sujeitos poéticos. Em língua portuguesa, comenta Uchoa, o exemplo clássico de integração entre metafictionalidade e metapoética estaria no poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa, onde discorrer sobre o fazer artístico equivale a discorrer sobre disfarce e fingimento. Aliás, a substituição do sinceridade pessoal pela ficcional será, comenta Uchoa, o núcleo de toda a poesia moderna. (Cf. LEITE, Sebastião Uchoa. "Metapoética e metafictionalidade na poesia brasileira moderna". In: *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária, IEL/UNICAMP, n. 13, 1993. p. 147-159).

⁴⁶ Isso não significa dizer que o livro de 1945 seja simplesmente um "manifesto católico". Augusto Massi chama a atenção para esse fato ("Murilo Mendes: A Poética do Poliedro", *Op. Cit.*, p. 329), comentando a indiferença que sofreu por parte da crítica até que a interpretação certeira de Luciana S. Picchio assinalasse o caráter de "profissão estética" da obra. Sem negar que há n'*O Discípulo* evidentes "páginas de doutrina estética", julgo que os aforismos de conteúdo religioso comparecem em número expressivo e são muito claros e inequívocos. Atento ainda para o fato de que a confusão dos conteúdos religioso e estético pode trazer interpretações questionáveis das formulações murilianas, como a de Haroldo de Campos, já apontada na Introdução, acerca do aforismo 371.

Quando se avança na aprendizagem do invisível, as idéias de ganho e perda começam a caducar (521).

Confirmando São Paulo, o poeta relaciona ainda o Dogma à Eucaristia, que reparte materialmente o que é fundido espiritualmente, o Corpo de Deus. Pelo Sacramento,

Todos os homens estendidos no tempo completam a humanidade de Cristo. Cada homem, pelos seus sofrimentos, coopera com Ele na obra de redenção universal. (292)

Essa ligação invisível dos homens com Deus, reforçada pela Eucaristia, é uma das lições do episódio de Emaús (*Lc*, XXIV, 13-53):

Os discípulos em Emaús *reconheceram* o Cristo no partir do pão, isto é, na Eucaristia, na observação da lei do amor e da unidade". (233).

Portanto, reconhecer, no episódio de Emaús, é *ver* o que se esconde aos olhos comuns.

No alcance do *invisível* pelo *visível*, como quer a Bíblia sobretudo em suas fontes paulinas e joaninas, chega-se à Verdade cristã. Tudo marcha para a perfeição, obedecendo a uma ordem intangível. Daí *O Discípulo de Emaús* ser encerrado não por uma pergunta paradoxal ou dilacerante, mas por uma afirmação:

O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis. (754).

Distantes do paradoxo pascalino, num enfoque de certa forma mais positivo da Verdade, pode-se dizer que, para o pensamento cristão, o Invisível apara as arestas do visível, abole a multiplicidade de ângulos de todas as coisas e a relatividade de todos os fatos, seguindo os *molde*s da Verdade Única. Essa espécie de *adequação* do mundo a Fôrmas invisíveis é feita pelos olhos fiéis, lentes redimensionadoras que vêem a escrita certa de Deus pelas linhas tortas do mundo. Nesse sentido, o poema "Salmo nº 2", de *Tempo e Eternidade*, traz versos significativos de Murilo Mendes:

Dilata minha visão,

Dilata poderosamente minha alma,

Aqui me detenho exclusivamente naquelas de conteúdo religioso.

Faze-me referir todas as coisas ao teu centro,

Faze-me apreciar formas vis e desprezíveis

Faze-me amar o que não amo⁴⁷.

Como uma espécie de "túnica inconsútil", o pano da Verdade cai sobre a multiplicidade de tempos e espaços do mundo. Encobrendo-os, porém, ilumina-os ("Compreendi a grande significação dos mistérios/ para saber que nesse *mundo apagado*,/ as verdades são nulas, o real está além.⁴⁸"). Torna o mundo do fiel *homogêneo*, iluminado e livre de tudo o que é transitório e relativo.

Mas a fé, por sua vez, é privilégio daqueles tocados pela Graça. Graça que é, para Pascal, apenas uma figura ou imagem imperfeita da Glória que cairá sobre o mundo no fim dos tempos. Enquanto no Antigo Testamento é ela sempre coletiva, verdadeira dádiva jorrando sobre o Povo escolhido, nas Novas Escrituras torna-se questão da esfera individual. De qualquer modo, está subentendida em todo o longo percurso da humanidade sobre a Terra, sempre marcada pela intervenção divina e ilustrada pelos livros bíblicos.

Pode-se mesmo dizer que em cada um dos Testamentos há uma modalidade particular de intervenção de Deus no mundo. Os Patriarcas do Antigo levam em conta a ação divina sobre *coisas*, e não tanto sobre os *homens*, os *acontecimentos* ou a *História* (daí a importância do sacrifício, na história de Abraão, por exemplo; daí a criação do mundo no Gênese, pela manipulação dos elementos). Já o Novo Testamento conhece a Encarnação como a Intervenção por excelência. No Cristianismo, a ação divina em moldes cosmológicos é substituída por uma espécie de ação antropológica, conhecida como *mirabilia dei*⁴⁹. Deus se faz carne e se insere diretamente na História

⁴⁷ *Poesia Completa e Prosa, Op. Cit.*, p. 250-1. Grifo meu.

⁴⁸ "O tormento". In: LIMA, Jorge. *Tempo e Eternidade*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, vol. 1. p. 208. Se o mundo do fiel deve brilhar de forma constante à luz da Verdade, compare-se o poema de Jorge de Lima a esta belíssima passagem de Pascal em que o paradoxo novamente se instaura e predomina a angústia no conflito entre *visível e invisível*: "Eis o que vejo e o que me perturba. Olho para todos os lados e por toda parte só vejo obscuridade. A natureza não me oferece nada que não seja objeto de dúvida e de inquietação. Se eu não visse nada que assinalasse uma Divindade; optaria pela negativa; se em toda parte percebesse um sinal da presença de um Criador, descansaria em paz na fé. Mas vendo demais para negá-lo, e de menos para afirmar com segurança, sinto-me num estado lamentável no qual desejei cem vezes que, se um Deus sustenta essa natureza, ela o apontasse sem equívoco; e que, se as marcas que dele nos dá são enganosas, que as suprimisse por completo; que dissesse tudo ou nada, a fim de que eu visse o partido a ser tomado. (...)". (Pensamento 229, *Op. Cit.*, p. 93).

⁴⁹ PÀTTARO, Germano. "La Conception chrétienne du temps". In: RICOEUR, Paul (org.). *Le Culture et Les Temps*. Paris: Les Presses de L'UNESCO, 1975, p. 193-4.

dos homens, tomando parte dela; mais que isso, torna-se o ponto central, nevrálgico (*kairós*) do contínuo histórico, organizando e ligando incessantemente os outros pontos da linha temporal (passado ao futuro e futuro ao passado), até o Apocalipse, fim de toda marcha histórica, para além do tempo, quando "Todos ressuscitarão iguais". Como dizem os últimos versos de "Salmo nº 2":

Tudo o que criaste no universo
É a divisão de uma vasta unidade
Em espaços e épocas diferentes.
Liga-me a todas as coisas em ti
E ilumina-nos fora do tempo, a todos nós
Que esperamos tua divina Parusia.

O fato é que, no Cristianismo, a prova da bondade suprema — a Encarnação ou Primeira Vinda — equivale à Segunda. O cristão espera o que já veio. Sua esperança depende da fé pessoal na Luz do mundo (*Jo*, VIII, 12: Eu sou a luz do mundo./ Quem me segue não andarás nas trevas,/ mas terá a luz da vida). A Parusia é, simultaneamente, expectativa e realização já em curso, marcando a Vinda do Filho de Deus enquanto anuncia seu retorno. Assim, apesar da Encarnação ser histórica, o tempo cristão, delimitado pelas duas Vindas, é entendido comumente como um grande intervalo, duração ou período em que todos os fatos se equivalem ou, simplesmente, se substituem uns aos outros. Funcionam como figuras visíveis que vão concretizando a verdade, ao longo do tempo histórico. Quem não os vê como encarnação do invisível é acometido de cegueira espiritual ou loucura — outra concepção paulina. Daí dizer Jorge de Lima em *Tempo e Eternidade*:

A vossa lei é de muitas maneiras Cristo e eu não sei.
Andamos às apalpadelas e desatinados como loucos.

Volto então à abstração temporal essencialista, que parece se afinar, de fato, com este "grande intervalo entre a Primeira e a Segunda Vinda do Cristo". O tempo essencialista também é simultâneo e, no poema analisado "Mulher em três tempos", torna-se soma de todos os momentos passados, presentes e futuros.

Por outro lado, Pàttaro, no artigo citado, parece defender uma vertente mais histórica do Cristianismo, não apenas quando fala nas *mirabilia dei* como fatos históricos, mas também ao dizer:

O tempo de Cristo é definitivo, já está em ato e é um tempo *útil*, que deve seguir seu curso. Lucas o chama o tempo das nações, Pedro o da conversão e Paulo o entende como uma tensão no seio da qual o Corpo de Cristo se constrói, e que permite aos Filhos crerem Nele como Reino que remete ao Pai.

Isso tudo porque, com a Encarnação, a Verdade divina já está entre os homens. ("Eu sou o caminho, a Verdade e a Vida. Ninguém vem ao Pai senão por mim" — Jo XIV,6). A noção de *adequação* de todas as coisas a Deus parece atingir neste versículo seu ápice: Deus é fonte imutável e inesgotável de todas as formas, e o caminho para a Verdade apenas pode ser o da maior proximidade possível em relação a esta Origem e Fim supremos.

Em suma, se a abstração espaço-temporal foi aqui encarada como procedimento básico do fazer estético essencialista, o que se depreendeu a partir da leitura do poema "Mulher em três tempos", precisou-se lançar mão também dos poemas murilianos, notadamente de *Tempo e Eternidade*, para tentar delinear o Essencialismo como projeto ético. Sua documentação é escassíssima, daí a opção de tentar compreendê-lo a partir da Verdade cristã, no cotejo de poemas religiosos de Murilo Mendes e o Evangelho. Afinal, repetindo as palavras de Ismael Nery, o Essencialismo não passa de uma etapa intermediária a um Catolicismo pleno.

Capítulo 2

As imagens de Os Quatro Elementos e As Metamorfoses

O céu e a terra comunicam-se incessantemente.

O Discípulo de Emaús, (137).

2.1) Concretude imagética

Escrito em 1935, mas só publicado dez anos mais tarde juntamente com *Mundo Enigma*, *Os Quatro Elementos* são considerados uma das "cristalizações mais requintadas da poesia de Murilo Mendes" (Picchio) e, para Laís Corrêa de Araújo, o momento em que "Murilo alarga sua visão de mundo, na intensidade do assombro com que o homem, marcado pelo pecado original, atinge o **senso cósmico** e absorve a existência em sua múltipla ou mutilada complexidade¹".

Quanto a *As Metamorfoses*, compostas entre 1938 e 1941 e publicadas em 1944, pertencem ao reconhecido período de utilização mais acirrada de procedimentos surrealistas, como a montagem (técnica que, para Monnerot, foi melhor utilizada pelo Surrealismo que pelo próprio cinema²). Naqueles anos do segundo grande conflito mundial, o referencial bélico esteve de tal modo entranhado em Murilo³ que elementos de seu universo foram abundantemente incorporados a imagens poéticas inquietadas e inusitadas, ao lado dos quatro elementos cósmicos, de paisagens naturais e de referências textuais ao Apocalipse joanino.

Neste estudo o processo da montagem será focado, mesmo que não seja assim nomeado. Pois acompanharei, nas imagens, a aproximação de elementos díspares na esfera ordinária, mas privilegiando quase sempre termos e conceitos bachelardianos para dar conta da constituição imagética.

¹ Cf. ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, p. 37. Grifei.

² Cf. Monnerot, Jules. *La Poésie Moderne et Le Sacré*. Paris: Gallimard, 1945.

³ Murilo Marcondes de Moura, em "Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial" comenta que para Murilo Mendes, Drummond e Cecília Meireles, espectadores na infância do primeiro conflito planetário, a guerra se tornou uma espécie de "referencial entranhado". Assim, a Segunda Guerra Mundial não poderia ser vista por eles como mera "efeméride, um acontecimento avulso, mas algo para o qual já estavam preparados". (Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. "Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial — Carlos Drummond de

Isso porque, para Bachelard, a construção da imagem se dá por uma espécie de movimento poético verticalizante, a elevar e reunir num impulso, ao mesmo tempo estético e ético, aqueles elementos díspares. E é sua preocupação em analisar as imagens tanto estética quanto eticamente que me faz recorrer às suas formulações na análise de poemas de Murilo Mendes.

Em *Os Quatro Elementos* ainda predominam elementos naturais na constituição das imagens, mais até que objetos do mundo moderno e mecanizado:

Há muito mais estrelas que máquinas, burgueses e operários: quase que só há estrelas." — "Estrelas", *PCP*, p. 269).

Isso reforça a dimensão cosmogônica da obra, sugerida desde o título. Já em *As Metamorfoses* são numerosos os idílios e pastorais. Mas a poesia é estranhamente bucólica, pois os *locus amoenus* de paisagens atemporais são invadidos maciçamente por invenções humanas típicas de nosso tempo histórico, alcançando-se assim uma atualidade desconcertante:

A grande dignidade das pedras
Exclui arcos de triunfo.

("Estudo nº 3", *PCP*, p. 321).

A manhã suspende guizos

("Mulher no campo", *PCP*, p. 318).

Cordélia semeia pés de nuvem,
Colhe miosótis, gramofones.

("Abismo voador", *PCP*, p. 342).

Chega a ocorrer expressiva e tensa reunião de objetos e elementos de cenários bélicos e bucólicos em imagens surpreendentes:

Auroras se levantam de muletas
Sobre imensas planícies em formação.

("Estudo nº 2", *PCP*, p. 320)

Há uma convergência de presságios
 Nos jardins cobertos de rosas migradoras
 E nos berços onde dormem crianças com fuzis.

("História", *PCP*, p. 330)

N'Os *Quatro Elementos* a tensão ou grau de estranheza imagística é menor, mas também aqui objetos do mundo mecanizado vêm por vezes deslocar os elementos naturais, desestabilizando imagens cósmicas previsíveis:

Lançaram a âncora no ciclone ("Poesia de Tempestade", *PCP*, p. 272)

Vejo as horas numa camélia. ("Descanso", *PCP*, p. 273)

As gaivotas carregam um navio no bico ("Marinha", *PCP*, p. 276)

Gaivota aviadora, de que mundo vens? ("A uma gaivota", *PCP*, p. 276)

As mãos têm hélice, tempestade e bússola

Os pés guardam navios ("O homem e a água", *PCP*, p. 270)

O efeito de estranheza pelo movimento inesperado de constituição imagética é indiscutível. Estranheza maior se se pensa no fato de o poeta ser católico e recém-saído da experiência doutrinária de *Tempo e Eternidade*. O mais previsível então para o livro de 1935 seriam poemas marcados pela simbologia bíblica, que dessem aos quatro elementos naturais tratamento emblemático, em acordo com as páginas do Gênese ou do Apocalipse. É o que ocorre em "O Fogo":

O fogo vem do espírito de Deus
 (...)

 Esperamos o dia da cólera maior
 Quando, ó Cristo, vieres julgar o mundo pelo fogo,
 Quando o céu e a terra descolarem suas bases.
 O dia da calamidade e da miséria.
 (...)

 Livra-me da morte eterna nesse dia maior
 Quando vieres julgar o mundo pelo fogo.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 271-2)

Mas não é esse o procedimento predominante. O fogo bíblico purificador do Juízo Final (de, por exemplo, *Ap X*, 1 e *Ap XIV*, 18) só está presente nesta composição.

Outro poema emblemático é "Pedra e Água", em que Deus é figurado como pedra ou sólida rocha (cf. *Ap IV*, 3: "O que estava sentado tinha o aspecto de uma pedra de jaspe e cornalina, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda."). Neste poema, a justaposição de todos os tempos — procedimento essencialista, aliás — resulta na imagem do *esqueleto* do poeta "em pé nos séculos". Em nítido contraste com o Deus-pedra, o poeta está sujeito à corrente instável de acontecimentos temporais; a:

Esta noite sem fim e o X de Deus
Que em nós todos vive morre e renasce
Espuma do mar eternamente e a pedra.

(*PCP*, p. 274).

Quanto a *As Metamorfoses*, o tratamento bíblico do fogo ocorre em versos como estes, referente à purificação apocalíptica:

Que nos adiantam os pianos
E os clarins marchando na manhã?
Espero o fogo, o fogo sobre nós.

("Revelação", *PCP*, p. 325 — grifei).

Mesmo elementos conhecidos da paisagem carioca, em homenagens ao Rio de Janeiro que lembram o primeiro livro de Murilo Mendes, integram verdadeiros cenários cosmogônicos, opondo o local e particular à dimensão universal de imagens elementares, como nos poemas "Marinha nº 2" (*PCP*, p. 278) e "Botafogo" (*PCP*, p. 280). A **transfiguração da paisagem** é então o procedimento dominante, e continuará sendo básico nos "livros de viagem" de Murilo Mendes, bem posteriores, como *Tempo Espanhol*.

Quanto ao "assombro" a que se refere Laís Araújo no fragmento mencionado, já foi aqui sugerido quando se comentou a estrutura paradoxal dos pensamentos pascalinos. A ensaísta o entende como volta (depois do discutível interregno de *O Visionário*, e de outro intervalo menos polêmico, o de *Tempo e Eternidade*), à "participação comovida diante das coisas, de todos os elementos da vida".

Esse movimento da poesia muriliana faria aprofundar a confluência entre:

um universo abstrato enquanto linguagem, mas construído de elementos referencialmente concretos: as estrelas e as máquinas, a pedra e a água, o fogo e o radiograma, o bar e os amantes, a manhã e o cais — as coisas, enfim. E o homem, sempre as coisas, e os elementos. (*Op. Cit.*, p. 39 — grifei).

Tal convergência, também para Laís Araújo, terá seu ápice justamente em *Convergência*.

O comentário grifado merece atenção. No fundo, a linha crítica a que se filia Laís Araújo chega à obra de 1970 como apogeu da poética muriliana por um entendimento muito redutor do que seria a concretude imagética. Questões importantes então se colocam: como entender a materialidade dos elementos manipulados em *Os Quatro Elementos*, e da própria imagem, por extensão? Será que espelham ou reproduzem simplesmente a materialidade das coisas do mundo, criando entre imagens e objetos uma relação de referencialidade direta?

Fábio de Souza Andrade, em *O Engenheiro Noturno*, aponta impasse parecido, pautado em considerações de Cecil Day Lewis: "ao romper com a representação realística do mundo" imagens internamente contraditórias "deixam de ter referência e fundam um mundo autônomo e nada dizem sobre o mundo concreto?", pergunta-se. "Ou se deve reformular o conceito de referencialidade para dar conta deste novo tipo de relação entre as palavras e o mundo?"⁴.

Tentando esclarecer a questão, Octavio Paz, em seu belo ensaio "A Imagem", defende a equivalência entre os processos de percepção ordinários e poéticos: "A imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido", sendo "ambígua" como a própria realidade⁵. Paz talvez ressalte demasiadamente a referencialidade da imagem poética, no sentido ordinário de espelhamento das coisas, entendendo-a como reconciliação entre o nome e o real pela linguagem e como "acordo pleno" entre sujeito e objeto, tal qual ocorre na percepção. Assim, o poeta a faz talvez muito dependente da esfera ordinária, por mais que afirme também que a imagem não copia, mas recria o mundo.

Questiona-se aquele "acordo pleno" entre sujeito e objeto, a ser tão firmemente traçado na poesia quanto na visão. Paz ressalta sobremaneira a visualidade imagética e a subordina muito fortemente ao real.

Não quero negar a importância do aspecto visual de qualquer imagem poética. Seguindo uma linha de raciocínio e construção teórica absolutamente divergente da de Gaston Bachelard, Northrop Frye, como comentei no Capítulo 1, chega a privilegiar aquele aspecto, pois liga **visão a compreensão**, no sentido epifânico. Isto é, não fala de entendimento racional, mas de fulgurações de sentido que só se pode lograr através da Poesia, espécie de apreensão de conhecimento atemporal e irrepetível, ou seja, insubstituível por outras palavras. Mas Frye não relaciona a visualidade imagética apenas à *dianóia* ou dimensão reflexiva do poema. É tão importante para o crítico que acaba por ligá-la também ao *mythos*

⁴ Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 79.

⁵ Cf. PAZ, Octavio. "A imagem". In: _____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 46 e 47.

ou aspecto narrativo, o que se pode comprovar pela alta carga narrativa dos chamados poemas pictóricos.

Não é meu propósito promover debates teóricos intermináveis entre Bachelard e Frye, esforço que daria em nada. Ambos erigiram verdadeiros sistemas fechados para a leitura de textos poéticos; divergentes, porém completos e auto-suficientes em si mesmos. A visualidade enaltecida por Frye é condenada por Bachelard, que não a associa ao movimento de constituição das imagens (para o filósofo francês, o mais importante). O primeiro volta-se mais para uma espécie de movimento externo, narrativo; o segundo, interno. De qualquer modo, Frye não parece subordinar a esfera imagética à real, por seu caráter representativo e ligado à visualidade. O crítico, como dito, simplesmente alia *visão* e *compreensão*.

Para então deixar de lado esses impasses estritamente teóricos, volto à leitura da obra de Murilo. O poeta parece temperar os extremos desses dois sistemas tão distintos de pensamento e crítica, conciliando-os de algum modo em seu fazer e reflexão poéticos.

Leiam-se estes aforismos de *O Discípulo de Emaús*:

O que vejo, toco (281)

E também

Tocar é conhecer (102).

Quanto ao primeiro, pode-se dizer que, se o dinamismo e a materialidade da imagem superpõem-se à referencialidade e sua dimensão visual, o poeta precisa manipular a realidade para reorganizar seus elementos poeticamente. Assim, gera-se conhecimento, exclusivamente poético, na construção de um novo cosmos, o que esclarece o segundo aforismo. Nele está subentendida também a tendência cristã a figurar o abstrato pelo concreto, a fim de se chegar justamente ao Conhecimento ou Verdade.

Note-se que os aforismos parecem não revelar qualquer compromisso com um mundo substantivo nos moldes propostos por Haroldo de Campos. Vale dizer, com um mundo cuja materialidade esbarre nos limites do significante, da palavra. Ou ainda, um mundo limitado pela referência *direta* das coisas e objetos ordinários; referências concretas e refletidas pela linguagem abstrata (como postulou Laís Araújo no fragmento citado anteriormente).

Em sua análise de "O pastor pianista", poema de *As Metamorfoses*, Antonio Candido parece também se opor à solução da ensaísta. Questiona indiretamente o entendimento do "universo abstrato da linguagem" como **mero reflexo** de "elementos referencialmente concretos":

(...) a despeito das palavras do poema terem sentidos figurados (...) os elementos centrais oferecem resistência se os quisermos *traduzir* em significado abstrato. A planície deserta, os pianos gritando ao luar, as sombras sem pássaros, as rosas andejas são isso mesmo, **permanecem tais, vinculados pelos nexos arbitrários da visão surreal**. O que há neles de abstração foi reduzido à dimensão concreta (...)⁶.

Em outro momento de "A imagem", Octavio Paz se aproxima da formulação de Antonio Candido:

Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o ligeiro" . (*Op. Cit.*, p. 38)

Eis um dos pontos altos do ensaio: Paz parece aqui anotar a importância da *aproximação* dos elementos da imagem; do *movimento* pelo qual resulta "escandalosa" e em tensão permanente. De fato, privilegiando mais a mobilidade que a visualidade imagética, não se perde de vista seu caráter concreto e, ao mesmo tempo, não ficam as imagens subordinadas ao real. Sua *existência* passa a ser assumidamente *irreal*.

Na verdade todas essas questões são muito antigas e remetem à *Poética* aristotélica e ao problema da mimese. Sem o objetivo de traçar qualquer histórico ou percurso que deságüe nas formulações bachelardianas, note-se que o mestre francês, tal como os surrealistas um autêntico herdeiro do Romantismo alemão, continuou aquela tradição, justo no que diz respeito, por exemplo, ao seu interesse pela questão da imitação/criação.

Novalis, por exemplo, rejeita a "tirania do princípio da imitação" e distingue a mimese em dois tipos: a "sintomática" e a "genética". A primeira seria meramente comprometida com as *formas* e suas relações entre si. A segunda, o único tipo de imitação *viva*, "acarreta uma valorização de qualquer processo em seu devir", por oposição "ao que já se tornou". A arte é produção mais do que produto e o processo é privilegiado em detrimento do resultado. Logo, "A arte não imita a natureza, mas é a natureza: ela não se assemelha à natureza, faz parte dela", continua Novalis.

Mesmo a pintura não é reprodução fechada e exata do que se contempla pelos olhos, porque natureza e arte não cessam de transformar-se. A própria natureza é animada por impulso artístico e, reciprocamente, "a criação artística prolonga a criação divina". Se não há entre as duas ordens

⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. "Pastor pianista/ pianista pastor". In: _____. *Na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1995. p. 95. (O grifo é meu).

hierarquia, a referencialidade é descartada pelo romântico, e assim se chega à oposição entre "arte transitiva", mais primitiva e utilitária, e "arte intransitiva", que "dá valor à beleza intrínseca da forma, à sua coerência e seu equilíbrio". Nem retórica nem instrumental, é pura e genuína; "se faz por si mesma. *Ela se concretiza na imagem*. A imagem não é nem alegoria, nem o símbolo de alguma outra coisa, mas o símbolo de si mesma⁷".

Volta-se assim às discussões do Capítulo 1 e à definição de imagem como "criação pura do espírito". Mas avançou-se com o poeta romântico ao reconhecer a dimensão concreta, pura, da ordem imagética, insubordinável à esfera referencial.

Para Gaston Bachelard também importa mais perceber o dinamismo ou movimento das imagens (processo) que as formas acabadas (produto). Juntamente com o que denomina de *imaginação dinâmica*, o crítico privilegiará a *imaginação material*, ou seja, considerará a imagem como *movimento*, mas também como *substância* ou *matéria* da criação literária. Na verdade, em sua concepção de materialidade e movimento das imagens poéticas, Bachelard é influenciado pelo Novo Espírito Científico, de que o Capítulo 1 se ocupou sumariamente. Aliás, qualquer percurso por sua obra deixa clara a interdependência entre o cientista, "diurno", e o leitor de poesia, "noturno". As idéias desse são diretamente influenciadas pela formação daquele⁸.

Eis então os dois aspectos básicos da chamada *Estética Concreta* bachelardiana, que tem como centro e objeto principal a imagem poética. Essa, jamais mera abstração discursiva, jamais mera reprodução de elementos da realidade ordinária, tampouco é estática ou cristalizada em formas. Trata-se, antes, de um verdadeiro eixo de relações e forças⁹. Tal qual em Novalis, ainda que por outros

⁷ As citações de Novalis foram colhidas em TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996. p. 215-226. Os grifos são meus.

⁸ Em *O Novo Espírito Científico*, o filósofo se ocupa largamente em demonstrar que, para a ciência atual, matéria é fonte energética e, portanto, definida sempre por movimento. A noção tradicional de substância imutável e plena em seus atributos, concebida pelo Racionalismo, foi substituída pela de matéria como conjunto sempre mutável de corpúsculos ou partículas, redefiníveis a cada instante por diversas *variáveis*, em função de seu movimento incessante (*O Novo Espírito Científico, Op. Cit.*, p. 61 e p. 80-1). Faço essa digressão para mostrar a base científica, ainda que remota, da ligação entre dinamismo e materialidade nas imagens poéticas, para Bachelard. É essa ligação que o leva a afirmar: uma imaginação verdadeiramente dinâmica é necessariamente material, e vice-versa. Diga-se ainda que o vínculo entre pensamento científico e análise literária é frisado pelo próprio pensador, em várias de suas obras.

⁹ Analogicamente, em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, opõe-se *matéria e força* nas atividades do escultor e do ferreiro. O instrumento construtor deste contrasta com o martelo devastador daquele; suas atividades são também muito diferentes. Isso porque o escultor se limita a adequar a matéria a *formas* — que bem poderiam ser chamadas "fôrmas" — *geométricas*. O fato é que, grosso modo, não cria verdadeiramente. Seu desbaste não funde, não transforma a matéria; não há em sua atividade *consustanciação* ou *autêntica metamorfose*. Já o ferreiro seria um autêntico *homo faber*, transformador de substâncias ou trabalhador da matéria. (Cf. BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991). O autor volta a esse ponto em outra obra: "Ele [o *homo faber*] quer, na forma exata, uma matéria justa, a matéria que pode realmente *sustentar* a forma. Ele vive, pela imaginação, esse *sustentáculo*; gosta da dureza material, que é a única capaz de dar duração à forma. Então o homem é como que despertado para uma

caminhos, a matéria artística trabalhada escapa aos limites formais rígidos.

O soerguimento de um mundo novo pela poesia não é tarefa a que se propõem apenas os românticos alemães. Sendo um dos motes da poética surrealista, firmou-se como marca indelével do poetar moderno. Marcel Raymond é um dos estudiosos que explicita a missão demiúrgica assumida pelo grupo de Breton. Para os poetas modernos, e isso reconhecem tanto Raymond quanto Bachelard, impõe-se a responsabilidade de erguer pela palavra um mundo que não é meramente de signos, mas de imagens, e que apenas pode ter existência poética. Diz Raymond:

(...) romper as associações verbais *recebidas* é atentar contra as certezas metafísicas do comum, é escapar de uma visão convencional, arbitrária, das coisas. (...) O surrealismo, no sentido amplo, repercute a mais recente tentativa do romantismo para romper com *as coisas que são* e para substituí-las por outras, em plena atividade, em plena gênese, cujos contornos móveis se inscrevem em filigrana no fundo do ser¹⁰.

Volto ao que foi dito no Capítulo 1 sobre a multiplicidade, para a ciência, de mundos hipotéticos, identificáveis apenas no âmbito das experimentações científicas, mas tão consistentes e reais quanto o dos fenômenos. Se Raymond não trilha os caminhos cientificistas de Bachelard, chega ao mesmo entendimento acerca de “mundos poéticos”, tão verdadeiros quanto o ordinário:

E se o universo que chamamos real não fosse mais do que uma imaginação, imaginação "bem-sucedida", por não se sabe que processo do qual se perdeu a chave, um sonho antigo, que deixamos ganhar corpo, por hábito, por fraqueza, por uma inércia imperdoável, e que nos mantém hoje como em uma crisálida? Uma vez mais, são janelas que precisam ser abertas, com a esperança de penetrar enfim em um mundo no qual a liberdade seria infinita¹¹.

O fato de dar ao universo imaginado o peso do real é também a grande colaboração de Bachelard para este estudo sobre Murilo Mendes, e está embutida na insistência em reconhecer a dimensão concreta das imagens. Concretude que não as restringe à materialidade dos significantes e que, tampouco, subordina-as hierarquicamente a qualquer referencial externo. Pelo contrário, maior parece ser a concretude da imagem quando maior é sua autonomia em relação à ordem habitual e maior seu poder de transfigurá-la. Assim, a ligação com o mundo referencial é inegável e inevitável, mas não hierárquica ou de subordinação.

atividade de oposição, atividade que pressente, que prevê a resistência da matéria." (cf. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 1).

¹⁰ Cf. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997. p.253.

Por tudo isso, para os surrealistas, a melhor ou mais bela imagem é a mais arbitrária, a que carrega maior carga de surpresa e novidade: a imagem deve tirar as coisas da esfera cotidiana e transfigurá-las. A eficiência da imagem (ou sua "beleza", para usar um termo caro ao Surrealismo), está relacionada a seu poder de reconstrução do mundo. Porque se não há choque, não se sai do âmbito do real e se continua subordinado a ele. "Só o maravilhoso é belo", diz Breton no *Manifesto* de 1924.

Assim é que essa espécie de *tarefa estética* — a constituição da imagem — imbuí-se de uma necessária e inextricável *missão ética*: a responsabilidade de se erigir uma realidade melhor que a cotidiana e que se apresente como alternativa a ela.

Tais soluções poéticas apenas podem ser provisórias, fulgurantes, instantâneas. Em um minuto de surpresa esse mundo se ergue e se esvai. Mas é por esse impulso ascensional, de construção e melhoria do cosmos que Bachelard se permite falar na **verticalidade** das imagens poéticas e de sua função "pancalizante"¹². Trata-se de um impulso ascensional ou demiúrgico que deita raízes no Romantismo mas que, como dito, passa pelos surrealistas e chega a um poeta como Murilo Mendes, justificando o fazer poético moderno.

Esse movimento de imagens para o alto não é o mesmo registrado por Bachelard em *Lautréamont*. No Capítulo 1 comentou-se que, nessa obra, chega-se à idéia de deformação ou desdobramento de uma imagem poética nuclear em várias outras, num movimento que implica verdadeira metamorfose ou transubstanciação. Se Bachelard já sugeria que dinamismo imagético significa também transformação material, não atingia, ainda, a noção de *ascensão* ou verticalização como impulso ao mesmo tempo ético e estético. Em *Lautréamont* o pensador ocupa-se de um movimento imagético mais simples, embora sua leitura já traga, latentes, as concepções posteriores da Estética Concreta sobre a imaginação material e dinâmica. A metamorfose "horizontal" então proposta correspondia perfeitamente ao movimento de continuidade imagética de livros como *O Visionário*, mas não dá conta das imagens cosmogônicas ascensionais de *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses*.

Quero frisar que, com essas observações, não pretendo usar a poesia muriliana como ilustração à estética bachelardiana, e que todas essas especulações teóricas só valerão se forem realmente ratificadas pela leitura dos poemas. A Estética Concreta apenas sistematiza o fazer e o engajamento de qualquer bom poeta moderno:

Quantos acreditaram , por um momento, possuir o mundo numa
metáfora! Com uma facilidade admirável, afastaram todos os

¹¹ *Ibidem*, p. 253.

¹² Neologismos como "pancalizante" e "pancalismo" são fundamentais em Bachelard. Formados a partir de "panca" (= "alavanca") relacionam-se ao movimento verticalizante das imagens, verdadeiras sustentadoras do mundo poético, de beleza e moralidade.

princípios da lógica, identificaram os contrários, respiraram no presente, ou no passado tornado presente, o sopro do eterno. Fizeram disso uma experiência, uma experiência concreta e irrefutável. E seus leitores compreenderam, por um momento; que isso era verdade. Isto são fatos.¹³

Se são "fatos", apresentam dimensão concreta. São, portanto, ligados a referenciais reais, mas não por relações de superioridade/inferioridade; antes, pela tensão imagética e, no caso específico de *As Metamorfozes* e *Os Quatro Elementos*, "nexos arbitrários da visão surreal" (Candido). Por aliar beleza e moralidade em imagens verticalizantes de alcance cósmico, a poesia de Murilo Mendes é também pancalzante, agindo como verdadeira alavanca a soerguer uma surrealidade poeticamente concreta.

2.2) Ascensão órfica

A convicção de possuir o mundo numa metáfora não é, em absoluto, estranha a Murilo Mendes. Se essa é crença típica da poesia moderna, no caso de Murilo precisa ser vista também por sua dimensão religiosa. Em *Os Quatro Elementos* o poeta sagra-se como uma espécie de veículo ou intermediário divino. Desde o primeiro poema do livro, aliás, a responsabilidade do demiurgo é anunciada: "Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar/ Julgando tudo e todos eu me julgarei." ("Pirâmide"— *PCP*, p. 265). Portanto, ao fazer poético alia-se mais uma vez um projeto ético significativo, de carga religiosa, como em Novalis¹⁴.

Não sem razão pode-se considerar a obra de 1935 altamente *órfica*. À maneira do semideus, o poeta desce aos infernos da realidade cotidiana, harmonizando coisas, fatos e elementos do caos ordinário, mas para soerguer um mundo novo, ordenado pela palavra poética.

É sempre necessário matizar o termo "órfico", que admite muitas significações. Elizabeth Henry tenta precisá-las, ao longo das diversas épocas da literatura, atentas a aspectos diferentes do mito. É posterior à Renascença, por exemplo, a consagração de seu caráter romântico: Orfeu como o amante saudoso que desce aos infernos para resgatar Eurídice.

Henry comenta que, nos documentos e iconografia antigos, mesmo a viagem ao Hades é impulsionada não tanto pelo amor quanto pelo lirismo do herói, e é em sua lira, presente de Apolo, que

¹³ Cf. RAYMOND, M. *Op. Cit.*, p. 254.

¹⁴ Nos fragmentos de Novalis, beleza e moralidade são claramente aliadas. A ascensão moral da Poesia é, para o romântico, religiosa e fruto da intensa comunicação entre os poderes de Deus e os poderes do poeta: "A produção (*Bilden*) artística é (...) tanto um objetivo em si mesma quanto a produção divina do universo, e uma é tão original e fundada em si mesma quanto a outra: pois as duas são uma só, e *Deus revela-se no poeta como ele se produz (gebildet) corporalmente no universo visível!*". (Cf. TODOROV, T. *Op. Cit.*, p. 218).

está sua força. O resgate da amada foi lembrado principalmente no Romantismo inglês, mas há outras passagens importantes do mito que não podem ser dirimidas: o poder de fazer toda a natureza curvar-se diante de sua música, o dilaceramento e morte pelas bacantes na Trácia e o posterior poder profético de sua "cabeça decotada", para usar uma imagem de Murilo Mendes. Esses aspectos tornam mais clara a dimensão religiosa de Orfeu, fundamental para a autora.

Henry lembra também que os vínculos entre poesia e religião eram muito mais óbvios em épocas remotas do mito. Mesmo no início da era cristã, Clemente de Alexandria chegou a considerar o poder encantatório de Orfeu um rival poderoso ao poder do Cristo. Foi por fim associado ao próprio, por serem ambos pastores com grande capacidade de domínio sobre todas as criaturas.

Já a modernidade menosprezará esse vínculo religioso, ligando seu poder ou "furor poético" não tanto a Deus, mas antes à disciplina e tenacidade notáveis desse artista sublime. O Orfeu moderno...

... de Mallarmé e Apollinaire, saído da poesia cósmica alemã, influenciado por Nerval e sua tentativa de delinear a identidade verdadeira das criaturas e dos objetos inanimados através do olhar poético, é muito diferente do amante sofredor que seduziu a imaginação vitoriana na Inglaterra. Possui uma chave, conhece segredos; é o mestre de transformações, capaz de conhecer identidades verdadeiras por trás de todas as aparências flutuantes¹⁵.

O caráter disciplinado e persistente do verdadeiro artesão que de fato também é tornou-se um dos aspectos mais relevantes da versão moderna do mito. Postas em segundo plano suas origens divinas, este Orfeu não cria "do nada"; é mais capaz de dar forma às belezas vivas por seu conhecimento íntimo daquilo com que lida.

Na constituição do Orfeu muriliano há traços tradicionais do mito, pois sua dimensão religiosa, como a do Orfeu de Novalis, é significativa. Há também traços modernos. Apresento declarações "teóricas" do poeta, de conteúdo órfico, nas quais fica clara também uma certa carga ética. Trata-se de um artigo de 1959. Mais à frente, na análise de poemas, a dimensão órfica será surpreendida no próprio fazer poético:

O futuro da literatura acha-se pois intimamente ligado à fisionomia deste mundo novo que se constrói. Podemos entretanto arriscar uma profecia ["Bem sei que contra a opinião de vários críticos," ressalta em nota o poeta]: **provavelmente se voltará a acentuar o caráter "cósmico" da poesia.** De fato, caminhamos para um tempo e um espaço em que a medida dominante será da universalidade;

¹⁵ Cf. HENRY, Elizabeth. *Orpheus with His Lute*, Londres: Bristol Classical Press, 1992, p. 121 — traduzi livremente.

caminhamos para uma planetização de fatos e idéias, de que a ciência e a técnica oferecem os sinais mais evidentes.

Chama a atenção o paralelo que Murilo faz entre avanço da ciência e maior universalidade poética, à la Bachelard, sugerindo uma espécie de comunicação entre todas as coisas não apenas no âmbito da poesia. No fundo, está se referindo às famosas correspondências enaltecidas pelo Surrealismo. Correspondências que, como será indicado várias vezes ao longo deste estudo, são também defendidas pelo Cristianismo. Daí *O Discípulo de Emaús* afirmar, em uma aforismo de alcance nitidamente religioso, que "O universo é um vasto signò concreto que se move" (520).

Também em *A Idade do Serrote* há uma declaração de sentido semelhante, em que influências surrealistas e cristãs são nítidas:

O universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signò, intersignò, alusão, mito, alegoria. Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor, um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho etc. (*PCP*, p. 974).

Uma flor é mais que uma flor, havendo sempre conteúdos importantes vinculados em uma imagem poética que evoque esse elemento. O "mundo substantivo", o mundo das palavras, é um mundo de conteúdos complexos que não se restringem aos significantes. Volto ao artigo de 59 de Murilo, que continua confirmando tudo isso. Pouco depois do fragmento citado anteriormente, comenta:

Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é **precisamente uma técnica de comunicação**¹⁶.

Aqui o poeta toca em item de que o Capítulo 3 se ocupará à larga, anunciando algo que procurarei comprovar em *Poliedro*: mesmo em momentos de brincadeiras aparentemente gratuitas com o significante, a poesia muriliana manipula conteúdos importantes. Há geralmente um sentido último, por vezes transcendente, a embasar "inconseqüentes" jogos verbais. Desnecessário dizer que isso se relaciona com o projeto ético muriliano que vejo sempre subjacente a seu fazer poético, bem como com o caráter órfico da poesia de Murilo.

¹⁶ "A poesia e o nosso tempo". *Apud*: CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968, vol. 3. p. 177 e 179. Os grifos são meus.

Indico agora uma particularidade interessante no Orfeu de Murilo Mendes. O poeta registra mais seu movimento ascendente do que descendente (que seria uma espécie de "descida" aos infernos). Sendo bem ou mal sucedido, é **do alto** que este Orfeu assiste e comanda a ordem ou o caos que vão dando corpo aos poemas.

Tal característica casa-se muito bem com as formulações de Bachelard que entendem as imagens verticalizantes como núcleos de moralidade e beleza. Porque a contemplação do Poeta, como toda "contemplação profunda", nas palavras do filósofo, é *ativa*. E o fazer poético é a atividade órfica por excelência, com alcance ético mais ou menos evidente:

Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma vontade de contemplar que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. A Vontade de Representação já não são dois poderes rivais, como na filosofia de Schopenhauer. *A poesia é realmente a atividade panalista da vontade*. [Em nota, Bachelard esclarece que a atividade panalista tende a transformar todo o universo numa afirmação de beleza cósmica. Veja-se, pois, a responsabilidade da criação poética!] [A Poesia] Exprime a vontade de beleza. Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é *ultrapassar* o real projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo¹⁷.

Veja-se como esse impulso para o alto, para o "monumento dos séculos" ("Pirâmide", *PCP*, p. 265) está presente em *Os Quatro Elementos*:

Em pé, no meio das nuvens
Registro os crimes do horizonte
 A submersão dos navios
 O mau tratamento aos clandestinos
 A angústia das gaivotas e dos afogados
 O suicídio da filha do faroleiro
 O transporte das escravas brancas
 O transporte de armas para o massacre dos coloniais
 O frio e a fome dos passageiros de terceira
 O assassinio dos peixes indefesos
 A confusão do alfabeto das conchas
 E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.

("O observador marítimo", *PCP*, p. 271 — grifei).

Mas o "observador marítimo" só pode ver/movimentar um mundo de imagens negativas, e o mar povoado de navios, viagens e passageiros aproxima-se bastante do mundo mais referencial, sortido

¹⁷Cf. *O Ar e os Sonhos, Op. Cit.*, p. 49-50.

e caótico de *As Metamorfoses*: a sereia por exemplo, único elemento lendário do poema, *desaparece*. Ademais, a formulação do último verso lembra uma manchete de jornal, o que dirime sua dimensão fantástica, fazendo a sereia parte do mundo ordinário (o gentílico "sueca" também colabora para isso).

A tensão entre o lendário e o circunstancial; o mítico e o histórico, é também constituinte de toda a obra muriliana. Aqui será enfocada sobretudo na leitura de um de seus momentos mais evidentes: a prosa de *Poliedro*. Por hora, assinalo apenas que é a mesma tensão que embasa o concerto entre elementos bélicos (modernos) e apocalípticos (lendários) nas imagens de *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses* destacadas no início deste Capítulo. Ver-se-á posteriormente que, ao contrário do que se pode sugerir, essa tensão compromete a produção de Murilo em alto grau com sua época histórica.

Também em *As Metamorfoses*, mesmo se o caos se instaura, o impulso do poeta é ainda de ascensão. E é igualmente das alturas que, se não consegue controlá-lo, pelo menos lhe assiste. Daí o grande número de imagens verticalizantes, tradução de um impulso simultâneo de moralidade e beleza:

As criações orgânicas
Que eu levantei do caos
Sobem comigo
 Sem o suporte da máquina,
 Deixam este exílio composto
 De água, terra, fogo e ar."

("A inicial", *PCP*, p. 338).

E:

Sentado no horizonte
 Contemplo as casas fugirem
 A onda que vai e vem
 Comunica-se com a estrela
 A primeira estrela de noivado.

("Alcance", p. 341 — todos os grifos são meus).

Esse impulso consiste, em certa medida, na reação do poeta ao movimento descendente da Queda, o que está em acordo com sua religiosidade. Mas não é só: é também a tentativa pela Poesia, muito mais em *As Metamorfoses* que em *Os Quatro Elementos*, de evitar o solapamento e a homogeneização do tempo histórico vividos naqueles anos de guerra.

Isso porque, no livro de 1935, o tom otimista parece predominar e o poeta confirmar-se como demiurgo. Tanto que a obra é finalizada pelo poema "Fim e Princípio", em que o lirismo de Deus entra como mais um elemento de reconstrução do mundo. A sugestão é a de volta ao Início dos tempos e do Gênese, embora haja também na obra a oscilação entre um otimismo amplificador e uma certa

acomodação. Veja-se por exemplo o arremate de um poema que leva o sugestivo título de "Reflexão nº 1":

Ainda não estamos acostumados a viver no mundo
Nascer é muito comprido.

Em *Os Quatro Elementos*, apesar das incursões por certas especificidades do tempo histórico que entram na constituição das imagens, acaba por prevalecer a postura cristã e essencialista de abstração do tempo. O otimismo final é o de quem espera a reinstauração divina da ordem, o que não vale tanto para *As Metamorfoses*.

No livro dedicado a Mozart fica mais evidente que a imagem poética não cria jamais um mundo alienado da História. Pelo contrário, a guerra é alçada a dimensões cósmicas, e se torna mesmo uma espécie de figura do Fim dos Tempos bíblicos:

Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem
Esperamos ver os anjos reunindo os elementos
E as filhas do relâmpago empunhando fuzis.

("Poema bíblico atual", *PCP*, p. 323-4)

Porém, vale lembrar, tanto a reação à Queda quanto à guerra não são sempre bem sucedidas. A alternância entre contar e não contar, empenho e desânimo continua valendo aqui, embora o tom desses livros seja mais grave, por exemplo, que o de *Poemas*, e o esgotamento do poeta não se relacione tanto a uma preguiça algo macunaímica quanto a uma sensação mais aguda de impotência.

Em sua tese de doutorado, na análise do poema "Abismo" de *As Metamorfoses*, Murilo Marcondes de Moura¹⁸ mostra o quanto é certo, mas insuficiente, considerar o movimento de ascendência e descendência das imagens exclusivamente como reconhecimento e tentativa de reação à Queda ou Pecado Original. O crítico lança mão de dados históricos e eventos bélicos da época para analisar a imagética do poema, que se utiliza de elementos como o Minotauro e seu labirinto, arquétipos do terror, e que se encerra pelos significativos versos: "A poesia de pára-quedas/ Tanto desce quanto sobe." (*PCP*, p. 350).

Trilhando direção divergente daquela de Moura, Gaston Bachelard também comenta que, apesar do número e do realismo das imagens de queda, o eixo real da *imaginação vertical* (órfica, diríamos) parece estar sempre dirigido para o alto, pois *imaginamos* o impulso para o alto e *conhecemos* a queda para baixo. "Ora, não se imagina bem o que se conhece" e, assim, "O alto prima

¹⁸ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. "Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial — Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. *Op. Cit.*, p. 129 e seguintes.

sobre o baixo.¹⁹”.

O movimento órfico é então, para Bachelard, sempre ascensional. Se mais uma vez o mestre francês defende o primado da imaginação sobre a percepção, a positividade da ascensão tem a ver com o poder de novidade e surpresa da poesia. E é notável que Murilo Marcondes de Moura não perca essa dimensão de vista também, em leituras que valorizam a contextualização histórica dos poemas. Porque também reconhece o prodígio da atividade poética, capaz de inverter o eixo descendente da queda e da guerra, instauradora de um pára-quadras que “não desce ou destrói, mas que sobe e salva (...)”²⁰”.

Todavia, apesar do grande número de imagens ascensionais, em *As Metamorfoses* o impulso afirmativo da Poesia não erige apenas imagens positivas; ao contrário, nem de longe elas são predominantes. Integrar e comunicar, fazer audíveis/ visíveis as correspondências de todo o universo, esse infinito “alfabeto oculto”, é quase sempre tarefa árdua. Por isso, num poema significativamente intitulado “Orfeu”, declara-se:

Os homens-enigmas passam,
Não reconhecem ninguém.
O mundo muitas vezes
É tão pouco sobrenatural.

Ao desânimo e inutilidade, o poeta reage ponderando:

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

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 342).

Por fim, o poema conclui que “O universo é um só” e um imenso alfabeto. Lê-lo, decodificá-lo ou soletrá-lo (verbo recorrente nos poemas do livro) é decifrar os homens-enigma e o *Mundo Enigma*. Pela *audição*, como nestes versos:

Espero-te continuamente no limiar do universo
Com todas as formas acesas,
Com a sinfonia dos elementos e o coro solene.

(“Paternidade”, *PCP*, p. 333)

Um coro invisível de pássaros
Alterna com escalas de piano

¹⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*, *Op. Cit.*, p. 92.

²⁰ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Op. Cit.*, p. 156.

("Estudo nº 3", *Idem*, p. 321)

O poema entrando na cidade (...)
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

("A criação e o criador", p. 337).

Ou pela *visão*:

Os homens se ocultam
Os anjos se manifestam.

("A criação e o criador", p. 337)

Em suma, como se lê em "Quase segredo":

Mundo antigo, (...)
Já conheço teu alfabeto
E o que pretendes de mim. (...)

Quem me conhece
Torna-se de repente visível.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 338).

A alternância entre o visível (metáfora para o Cristo, a Luz do mundo) e o invisível (trevas e terror apocalíptico daqueles anos de guerra) enseja um significativo jogo de *sombras* em vários poemas. Jogo que pode ser considerado uma espécie de correlato cromático à alternância entre desânimo e engajamento, por parte do poeta:

Estamos vestidos de alfabeto,
Não sabemos nosso nome.

("Abismo voador", *PCP*, p. 342).

No mesmo clima de terror e perplexidade as canções idílicas são substituídas pelo ruído dissonante das comunicações bélicas, podendo confundir-se com os sons da "orquestra" anunciadora do apocalipse:

Ouvi os últimos acordes de meu canto de perdão e de ternura
Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.

("Canto amigo", *PCP*, p. 336)

Soam tambores nas nuvens,
Cruzam-se mortos no céu.

("A dama branca", *PCP*, p. 329)

Uma significativa polifonia (de coros, sinfonias) é textualmente evocada por diversas imagens, já que os poemas têm como intertexto importante o Apocalipse de São João. Quanto à musicalidade da poesia muriliana, Murilo Marcondes de Moura e Júlio Castañon Guimarães notam sua importância a partir de certas considerações pioneiras de Lauro Escorel. Esse crítico foi o primeiro a perceber, em um texto citado por Antonio Candido²¹, que a musicalidade em Murilo não é simplesmente melodiosa, verificável no nível dos versos, impondo-se antes como *atmosfera anímica* a um poeta "entranhado" pela obra de Mozart.

A preferência pela melodia do poema à harmonia de seus versos marca, como se sabe, toda a poesia moderna e em particular o modernismo brasileiro. Diz Cavalcante Proença que a tendência modernista é a de tratamento individual do verso quanto ao ritmo, explorando-se potencialidades particulares. Em contrapartida a um melodioso e monótono encadeamento de metros nas estrofes, já previstos pela forma, o que se prefere é a surpresa sonora, ou uma verdadeira polifonia oriunda do concerto de versos metricamente diferenciados²².

Em *As Metamorfoses*, porém, os "clarins da guerra", instalando concertos dissonantes, dificultam a projeção do *hino* (na expressão de Bachelard) ou do *canto coletivo* restaurador da ordem, tendo o poeta como voz principal. Como em *Os Quatro Elementos*, de forma muito mais acentuada aqui, nem sempre é possível que se cumpra o "Rito Geral":

Homens obscuros edificam

²¹ A citação está na análise "Pastor pianista/ pianista pastor". (*Op. Cit.*, p. 93).

²² "Na verdade, a diferença [entre o verso livre moderno e o tradicional] não se funda em uma diversidade específica de estrutura rítmica, mas na sucessão temporal dos intervalos. O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardando as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso em música (...)" (Cf. PROENÇA, Cavalcante. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955. p. 9). Referindo-se particularmente a Murilo Mendes, diz Murilo Marcondes de Moura: "O que se pode observar é que a prevalência da musicalidade sobre a sonoridade tem como consequência a aproximação de blocos sonoros distintos, numa ênfase aos movimentos mais largos da composição do poema, os quais se sobrepõem aos aspectos do detalhe." ("Introdução" In: MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca* e outros artigos sobre música. São Paulo, Giordano/ Loyola/ Edusp, 1993. p. XXV). Em sua análise de "Aproximação do terror", o crítico também destaca a dimensão musical das imagens apocalípticas, notando que, mesmo no Livro bíblico, é também essencial. Assim, tanto nos "poemas apocalípticos" de Murilo quanto no próprio texto joanino as imagens não devem ser julgadas unicamente pelo critério da visualidade.

Em ligação com os elementos
 O monumento do sonho
 E refazem pela Ode
 O que os tanks desfizeram.

("O Nascimento do mito", *PCP*, p. 355)

Se a missão coletiva do poeta é por vezes ameaçada, isso significa que a tensão entre o individual e o coletivo está presente. Insinuando-se em versos decifreadores de correspondências amorosas, essa tensão coloca em evidência o caráter passional e "romântico" do mito de Orfeu. Não por acaso em "Novíssimo Orfeu" declara-se: "O amor é minha biografia"²³. Dito de outro modo, as correspondências do mundo podem, por vezes, *decifrar relações de amor individual*:

A inicial da minha amada
 Surge na blusa do vento.
 Refiz pensamentos, galeras...
 Enquanto a tarde pousava
 O candelabro aos meus pés.

("A inicial", *PCP*, p. 338).

2.3) "Carta marítima" e a transubstanciação dos elementos naturais

Mas o poeta porta-voz, solene representante dos interesses de todos, não pode deixar de ser destacado. Assinalo-o em mais um poema, "Carta marítima", emblemático de *Os Quatro Elementos*:

1	A gaivota-correio chega pontualmente:
2	"Corre tudo em ordem no meu corpo
3	Os peixes passam o pente fino nas ondas
4	Espera-se uma forte tempestade
5	O monumento de areia foi inaugurado
6	Com grande afluência de siris e conchas
7	Os meninos soltaram um barco-papagaio
8	O farol rodou uma nova cor
9	Achei uma fotografia linda
10	Do veleiro em que papai viajava."

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 269)

²³ Cf. *Poesia Completa e Prosa*, p. 361.

As formas lingüísticas, enumeradas do segundo verso em diante, são *coordenadas* umas `as outras, como em qualquer enumeração (aliás, os dois pontos ao final do v. 1 tornam-na clara). Ora, sabe-se que relações de coordenação promovem paralelismo sintático entre formas lingüísticas, aqui também acrescentado de um simultâneo e importante paralelismo semântico. Isso porque as formas lingüísticas, do verso 2 ao 10, correspondem, em termos de conteúdo, ou a imagens elementares ou a imagens amplificadas de tal modo que atingem as dimensões do mundo. Assim, a imagem corporal erigida no verso 2 participa também da ordenação do cosmos suscitado pelo poema, como mais um elemento de construção. À ordem do mundo corresponde a ordem do corpo e vice-versa.

De fato, veja-se como o segundo verso recorda as imagens de desmembramento e fusão à ordem do Universo, citadas no Capítulo 1 (por exemplo, em "Tudo está no seu lugar/ eu estou no meu corpo", versos de *Poemas*). Aqui, porém, como procurarei precisar mais, a idéia predominante é de *construção e não destruição*.

As formas verbais dos versos 2 e 3 ("corre" e "passa") sugerem duração ou, antes, movimento contínuo. Mesmo o futuro evocado (v. 4) é *esperado* e dele quase se pode dizer que já está em curso, porque a idéia de um devir previsto como desdobramento de acontecimentos presentes remete, se se pensa na importância dos livros bíblicos como intertextos destes poemas, ao mundo reerguido após o Dilúvio e, por extensão, também ao fim apocalíptico dos tempos, do qual aquele seria mera figura.

Quanto aos acontecimentos passados a idéia também é a de ações pontuais que se desenrolam no presente em outras, contínuas: "O monumento de areia *foi inaugurado*" (...) e "Os meninos *soltaram* um barco-papagaio". Também no verso "O farol rodou uma nova cor", tendo-se em mente a dimensão cosmogônica do poema, a sugestão é a de continuidade ou duração, apesar do tempo verbal usado. É como se a "nova cor", imprevista pelos matizes ordinários, participasse do levantamento contínuo deste mundo poético e original, ajudando a confirmar seu caráter insólito.

É justamente da continuidade temporal que vem a impressão de que é lenta a construção deste mundo. A fugir à regra apenas a "fotografia linda" do verso 9. Porém, a despeito da instantaneidade sugerida, note-se que uma foto é capaz também de trazer para o presente um objeto do passado (tal qual o "veleiro em que papai viajava"), como se a intenção fosse, mais uma vez, a de *atualizar* aquele velejar de antes na duração de agora, o que se reforça pelo uso do verbo no pretérito imperfeito ("viajava")²⁴.

A forma espelha a construção quase pausada deste novo mundo, num poema em que, contudo, predominam versos em *staccato*, apontados muitas vezes pela crítica como típicos de Murilo Mendes.

²⁴ Outro poema de *Os Quatro Elementos* reúne retratos e sereias na mesma imagem também, trazidos pelo mar: "As ondas atiram retratos de sereias na praia." ("Marinha", *PCP*, p. 276). O objetivo aqui parece ser o de causar o choque e a estranheza a que já se referiu, com a junção de objetos do universo humano/histórico e mitológico.

Murilo Marcondes de Moura, em leitura arguta de "Aproximação do terror", de *Poesia Liberdade*²⁵, o registra. No entanto, a coincidência entre pausa métrica dos versos (a maioria em redondilha maior) e pausa semântica (quase todos de "sentido completo") favorece o "andamento rápido e sincopado" daquele poema, enquanto em "Carta Marítima" os versos longos e de diferentes matrizes métricas (há sobretudo eneassílabos e dodecassílabos), parecem antes ter como efeito o ritmo letárgico e o tom algo grave da composição, como a traduzir a responsabilidade do poeta na recriação do mundo.

Feitas considerações quanto à forma, passo agora à análise específica das imagens.

Vários dos elementos de "O observador marítimo" aparecem neste poema, formando contrafaces positivas daquelas imagens, numa oposição quase simétrica. A recorrência de elementos aponta para uma característica da poética muriliana aqui referida algumas vezes: não é tanto a variedade de elementos reunidos nas imagens o que mais a singulariza, mas a combinatória inusitada e imprevisível deles, alguns bastante recorrentes. Indico alguns paralelos entre as duas composições: assassínio/ nado dos peixes, crimes no horizonte/ ordem no corpo, confusão do alfabeto de conchas/ afluência de conchas, angústia das gaivotas/ gaivota pontual, a nova cor do farol/ o suicídio da filha do faroleiro. Mesmo em um livro mais tardio como *Poliedro* a recorrência de certos elementos imagéticos pode ser assinalada.

Em "Carta marítima", a gaivota-correio chega *pontualmente* e a ordem começa a se instaurar. Todo o livro está repleto de imagens desse pássaro, natural comunicador entre mar e céu, que traz não apenas a "carta marítima" propriamente dita, mas outras "correspondências" também: a comunicação entre os elementos que, combinados ou transmudados pelo poeta, formam o mundo do poema. Essas correspondências estão sugeridas também nestes versos de *As Metamorfoses*:

Decifremos o código da Criação.
Há um telégrafo surdo
De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela a estrela.

("Corrente Contínua", *PCP*, p. 319)

E, de modo ainda mais nítido, em "O Poeta". Imediatamente posterior a "Carta marítima", aquele forma com esse poema uma espécie de seqüência, pela recorrência de elementos e até de uma imagem, justamente a da gaivota. A percepção de correspondências entre todas as coisas é agora apresentada como atributo especial do poeta, mediador ou veículo de Deus:

Tudo existe para os eleitos

²⁵ A análise intitula-se "Os jasmims da palavra jamais" e está em BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996. p.117. Quanto a "Carta marítima", só ocorre *enjambement* do verso 5 a 6 (quase no meio exato do poema, portanto) e do penúltimo para o último verso. Todos os outros apresentam-se em *staccato*.

Tenho constelações para me servirem
 E gaivotas que levam minhas cartas
 Mais depressa que aviões
 Nascem musas de minuto em minuto

Escovam o outro mundo para mim.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 270)

Mas nem sempre a "comunicação entre todas as coisas" é bem sucedida em *Os Quatro Elementos*. A gaivota-correio, diante do caos que por vezes se instala, fracassa, mesmo que seja através dela que o poeta aflito tente ainda obter notícias e restabelecer a comunicação entre as coisas:

Gaivota aviadora de que mundo vens
 Para que mundo vais?
 O demônio a qualquer hora te pega
 Dize-me se viste minha amada na eternidade (...)

("A uma gaivota", *PCP*, p. 276).

Note-se como volta a se insinuar nos versos acima a preocupação com questões de amor pessoal, diferentemente do que ocorre em "Carta marítima".

O verso 3, a propósito, apresenta talvez a sua mais bela imagem: ondas escovadas como uma cabeleira. A idéia é a de "transmutação de elementos/ Como dois sonhos justapostos" ("Vida de aço", *Mundo Enigma*). Ou, nos termos da Estética Concreta, a de justapor dois devaneios materiais diferentes. Porque a imagem torna sólidas as ondas (os peixes, eles próprios "pentes finos" em seu movimento, nadam entre os fios), fazendo fluidos, ao mesmo tempo, os cabelos sugeridos.

Em *A Água e os Sonhos*, Bachelard demonstra a grande fortuna da imagem da *cabeleira de ondas*. O que o pensador chama de *Complexo*²⁶ de *Ofélia* "dará ensejo a uma das mais claras sinédoques poéticas. Será uma cabeleira flutuante, uma cabeleira desatada pelas ondas". Em *Os Quatro Elementos* a imagem é recorrente:

O gigante **despenteia o mar** das Antilhas
 A lua se levanta pálida como a musa
 Não há notícias do fogo
 Dormem algumas constelações

²⁶ Com sua noção literária de "complexo", a Estética Concreta volta à idéia de uma imagem única, matriz (como em *Lautréamont*), que por seu dinamismo material desdobra-se em outras imagens. Da original permanece às vezes apenas um traço, um resquício de movimento, que o estudioso atento às sutilezas da imaginação material e dinâmica saberá captar: "É por seu germe natural, por seu germe alimentado pela força dos elementos materiais que as imagens proliferam e se congregam". (*A Água e os Sonhos*, *Op. Cit.*, p. 88).

Passam ao largo netas de ondas cascos de sereias.

É difícil ficar sozinho.

("Radiograma", *PCP*, p. 273 — grifei)

Entretanto, como não é tanto a forma da cabeleira que faz pensar nela, e sim seu movimento, pode-se dizer que há na obra de Murilo também variações dessa imagem — às vezes, apenas levemente sugerida:

A cabeleira pode ser a de um anjo no céu; no momento em que *ondula* ela traz naturalmente sua imagem aquática. (...) Assim uma cabeleira viva, cantada por um poeta, deve sugerir um *movimento*, uma onda que passa, uma onda que freme²⁷.

Como nos outros livros, em *Os Quatro Elementos* não são todas propriamente aquáticas (apesar de ser considerável a incidência de paisagens, seres e objetos relativos ao mar nesta obra. Um poema chega a ser concluído com este verso: "A vida é muito marítima." — *PCP*, p. 270). A maneira do que ocorre no exemplo do anjo, há em grande escala a transubstanciação dos elementos nas imagens da cabeleira, constituídas a partir de outros que não a água. Isso só intensifica o intercâmbio imagético, aumentando a mobilidade do mundo suscitado e atingindo a cabeleira as dimensões do mundo. Como já acontecia anedoticamente, aliás, no livro *O Visionário*, em "Jandira"²⁸:

Tudo existe para os eleitos
(...)
Nascem musas de minuto em minuto

Escovam o outro mundo para mim.

("O Poeta", *PCP*, p. 270).

Uma mulher corre no jardim
Despenteando as flores

("O operador", *PCP*, p. 278).

Alguém desfolha um ciclone
Os aeromoços corteses
Penteiam a cabeleira das filhas do demônio

²⁷ *Ibidem*, p. 88-9.

²⁸ Leiam-se os versos que abrem o poema: "O mundo começava nos seios de Jandira.// Depois surgiram outras peças da criação:/ Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,/ Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos),/ E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo. (...) E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar/ Quando Jandira penteava a cabeleira..." (*Poesia Completa e Prosa*, p. 202-3).

("Delírio divino", *PCP*, p. 281).

Deus faz o sinal da cruz relâmpago
Nascem mulheres geladas despenteadas
O vento sopra onde quer
Desfolha as magnólias do mar

("Poesia de tempestade", *PCP*, p. 272-3).

Note-se como as imagens podem tornar equivalentes os movimentos de cabelos e pétalas de flores; o despentear e o desfolhar parecem se gerar de um único e mesmo movimento. A percepção da figura feminina através de imagens florais, e vice-versa, é comum na obra de Murilo. Em *Conversa Portátil*, lê-se o verso: "As tenazes da flor. A flora das irmãs". E, em *A Idade do Serrote*:

Procuro nas flores algo de feminino corporal além da flor, arquidálias, rosas menstruadas, orquídeas estilo *liberty* que nem certos vestidos

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 925).

E ainda:

As têmeoras de Antonieta. As têmeoras da begônia. / As têmeoras da romã, as têmeoras da maçã, as têmeoras da hortelã.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 897).

Quanto a *As Metamorfoses*, sugere-se a equivalência entre o movimento das pétalas e fenômenos cósmicos:

A lua chega esta noite entre nuvem e presságio,
As ondas lá foram despenteiam a praia.

("Armilavda", *Poesia Completa e Prosa*, p. 328)

O filho pródigo
Despenteou as nuvens,
Levanta a saia das árvores,
Abraça o amigo e o inimigo.

("A volta do filho pródigo", *Poesia Completa e Prosa*, p. 324).

Também Bachelard conclui : "À beira das águas, tudo é cabeleira²⁹", e isso a tal ponto que o Complexo de Ofélia chega a alcançar variações cósmicas, simbolizando, por exemplo, "*uma união da Lua e das ondas*". Parece que um imenso reflexo flutuante dá uma imagem de todo um mundo que se estiola e morre³⁰.

A **aproximação e transubstanciação de elementos naturais**, mesmo sem se relacionar diretamente ao complexo de Ofélia, continua nas outras imagens de "Carta Marítima". "Espera-se uma forte *tempestade*" (conjugação furiosa de ar e água), diz o verso 4, mas o "vento [que] sopra onde quer" parece não ameaçar ou "despentear" o "monumento de *areia*", (v. 5 e 6), que é antes celebrado pelos seres da vida marinha. A transubstanciação ou metamorfose elementar é ainda mais clara na imagem do verso 7: "Os meninos soltaram um barco-papagaio". Já não se pode precisar de que meio se trata, pois o mar se rarefaz e o céu se liquefaz em oceano. O mesmo ocorre em "Marinha n° 2":

Os peixes correm a todo vapor
Perseguidos por uma esquadrilha de gaivotas.
 Há um maiô boiando no mar:
 É o último resto da história da mulher
 Que apaixonada se atirou do Pão de Açúcar.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 268 — Grifo meu).

Nesse último poema, como em outros do livro, as "misturas elementares" já não trazem resultado tão positivo como em "Carta marítima". Muitas vezes chega-se ao limite do caos, o que é freqüentemente desencadeado por tempestade. Leia-se o poema "Poesia de Tempestade", de onde pincei o verso "O vento sopra onde quer":

Passou a tempestade
 O cheiro de **terra molhada** violento
 Sobe às narinas **domina o mar**
 ... Procuro em vão à filha do faroleiro.

(*Poesia Completa e Prosa*, p. 272-3 — grifei).

Em *As Metamorfoses*, a partir do movimento de uma Ondina, ninfa do mar, atemporal como toda lenda, alcança-se a mesma confluência e transformação em imagens que também confundem céu e mar:

Tens quinze anos porque já tens vinte e sete,
 Tens um ano apenas...

²⁹ Cf. *A Água e os Sonhos*, p. 89.

³⁰ *Ibidem*, p. 91-2 (grifos do autor).

Agora mesmo nasceste da espuma
E na incisão do **ar líquido** alcanças o amor dos elementos.

("Estudo para uma ondina", *Poesia Completa e Prosa*, p. 333 — grifei)

O interessante nesse poema é que Murilo, em acordo com o aforismo 698 de *O Discípulo de Emaús* ("Existem cinco elementos: o ar, a terra, a água, o fogo e a pessoa amada") e com outras composições, consagra a mulher como mais um dos elementos naturais. É o caso de "Mulher", de *As Metamorfoses*:

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal
Assumes todas as formas
Desposas o movimento.

Sinal de contradição
Posto um dia neste mundo
Tu és o quinto elemento
Agregado pelo poeta
Que te ama e te assimila
E é bebido por ti.

Tu és na verdade, mulher
Construção e destruição.

("Mulher", *Poesia Completa e Prosa*, p. 350).

A plasticidade da figura da mulher recorda a continuidade de suas formas, o que já foi assinalado aqui como característica básica de *O Visionário*. Já em "A enseada de Botafogo", um dos poemas de imagética mais dinâmica de *Os Quatro Elementos*, a fusão da matéria elementar, incluindo a feminina, ocorre na forma de verdadeiros desafios cósmicos:

Há uma mulher na pedra
Que desafia a eternidade
Deus pensa a eternidade na pedra
A eternidade é mulher
A pedra desafiada pelas nuvens
E pelo mar que pretende miná-la pouco a pouco
É consolada pelas gaivotas.

("A enseada de Botafogo", *PCP*, p. 268).

Observe-se que o primeiro verso não fala de uma mulher *de pedra*, ou de meros contornos que lembrem as curvas femininas. Uma mulher *na* pedra sugere antes que sua matéria ou substância é pétreo. Nos termos de Bachelard, pode-se talvez dizer que se trata de uma imagem material ou substancial, e não meramente formal. Não é da metáfora comum e desgastada da "mulher de pedra" de que a imagem se ocupa. Ela vai além, sugere mais.

Para a Estética Concreta um dos aspectos básicos das imagens materiais é sua *valoração* imediata por parte de uma autêntica imaginação material e dinâmica³¹. Neste poema, o *valor* reconhecido para a substância pétreo é a *eternidade*, porque "Deus pensa a eternidade na pedra/ A eternidade é mulher".

Outra característica importante das imagens materiais é, como se viu, a mobilidade. Em "A enseada de Botafogo" o dinamismo imagético é melhor sugerido no ataque dos elementos à pedra-mulher, verdadeiro combate que projeta o poema para bem longe da harmonia cósmica de "Carta marítima". Deslocar a pedra, "miná-la pouco a pouco" é remover e desarmonizar todo um mundo; tirar as coisas de seus lugares e fazer "oscilar o infinito em suas bases." ("Delírio divino", *PCP*, p. 281). Donde se conclui que nem sempre se desenrola tranqüilamente a missão órfica de reorganização do cosmos. O mundo se apresenta ao poeta em partes não raro desconjuntadas ou díspares demais para serem reintegradas... e à gaivota, espécie de assistente do poeta em vários poemas de *Os Quatro Elementos*, só resta a missão de amenizar o caos pelo consolo³².

2.4) "Temas eternos" e o tempo histórico

A dimensão cósmica das manipulações elementares em *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses* pode sugerir, erroneamente, a desvinculação entre fazer poético e História, pela

³¹ Diz *A Terra e os Devaneios do Repouso*: "toda matéria imaginada, toda matéria *meditada*, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. Os filósofos nos explicam que ela nos será sempre oculta, (...) Mas a imaginação não se detém ante essas boas razões. De uma substância ela faz imediatamente um valor. (...) As imagens materiais substancializam um *interesse*." (*Op. Cit.*, p. 3). Na verdade, o autor refere-se aqui ao mito da interioridade — um dos sustentáculos da mentalidade pré-científica — e sua crença nas "substâncias poderosas" alojadas no interior da matéria. Essa espécie de valorização mítica, sendo pouco apropriada à ciência, é bem vinda no reino da imaginação. Lembre-se que, para Bachelard, ao trabalhar com substâncias materiais, o ferreiro também as valoriza necessariamente, reconhecendo nelas seu devido valor de *resistência*.

³² Murilo Marcondes de Moura analisa vários poemas em que Murilo Mendes revisita o tema de Prometeu. Gaivotas e aeroplanos aparecem em alguns deles no lugar dos pássaros torturadores do mito, inclusive gaivotas, ora bicando pedras (o próprio Pão-de-Açúcar, como em "Botafogo", p. 280), ora consumindo o poeta prisioneiro. (cf. *Murilo Mendes* — a poesia como totalidade. *Op. Cit.*, p. 121-135) Penso que, se se tem em mente esses poemas, pode-se considerar "A enseada de Botafogo" também uma retomada do tema, em *dimensão cósmica*. Mas aqui é o desafio das nuvens e a erosão pelo mar que "bica" a pedra. Os elementos naturais tomam o lugar do pássaro; assim, a este, num segundo deslocamento, só resta consolar a pedra-mulher. Creio que são estes movimentos e a idéia da retomada do mito que tornam a imagem final do poema tão bonita.

instauração de uma atmosfera atemporal e lendária. Mas há que se lembrar que o mundo caótico manipulado é aquele em que vive o poeta e que, a par do imenso número de elementos mitológicos, as referências específicas da época pululam, atualizando os mitos.

Para comprovar tudo isso, leio um poema de *As Metamorfoses* que parece ser, a princípio, dos mais desvinculados do tempo histórico e apenas comprometido com o universo mítico. Há mesmo elementos diretamente pinçados na mitologia grega; ademais, o poema parece mimetizar, pelo tom enigmático, as predições de um oráculo.

A referência aos oráculos gregos será fulcral daqui por diante, notadamente no Capítulo 3 deste estudo. Mas convém não antecipar a análise de *Poliedro*; leio, agora, o poema escolhido de *As Metamorfoses*. Trata-se de "Temas eternos":

- | | |
|---|---|
| 1 | Há sempre um amor procurando seu nome |
| 2 | Na solidão do livro dos tempos. |
| 3 | Há sempre uma veste nupcial |
| 4 | Pendendo da guilhotina da noite. |
| 5 | Há sempre restos do Minotauro |
| 6 | A escurecer os campos tranqüilos. |
| 7 | Há sempre um olhar espiando o horizonte |
| 8 | Um olhar que não foi visto. |

("Temas eternos", *PCP*, p. 345).

Os quatro pares de dísticos lembram os epigramas recorrentes em toda a produção poética de Murilo Mendes, que continuam a marcar presença nos escritos em prosa. José Guilherme Merquior faz essa observação numa análise pouco conhecida do "Setor texto délfico" de *Poliedro*. Característico de toda a obra de Murilo Mendes, o epigrama, segundo o crítico, veio desde o início muito a calhar para um poeta que desenvolveu de forma tão feliz, em etapas mais tardias, a prosa altamente fragmentária de *Poliedro* e *A Idade do Serrote*. Merquior mostra que no aforismático "Setor texto délfico" eles continuam predominantes. Mas enquanto se estruturam sobretudo em dísticos nos poemas (como em "Temas Eternos"), em *Poliedro* "a frase epigramática é esculpida em ritmo monolítico"³³.

O efeito da construção aqui, porém, não é humorístico como em estruturas epigramáticas. Ao contrário, o paralelismo evidente entre os primeiros versos de cada par (graças à repetição da expressão "Há sempre", responsável pela *atemporalidade* ou *universalidade* do que é afirmado), confere um certo tom solene ao que é dito. Toda a composição parece ser, à primeira vista, a anunciação de mistérios ou

enigmas jamais claramente enunciados e decifrados, à maneira dos oráculos gregos antigos. Também suas profecias, enunciadas numa atmosfera de silêncio sagrado, eram normalmente ambíguas e precisavam ser posteriormente interpretadas...

A forma do poema parece endossar esse paralelo, uma vez que o agrupamento dos versos em dísticos obriga também a uma leitura pausada. As estrofes muito curtas e o breve silêncio instaurado entre elas mais *sugerem* que *descrevem* as paisagens. Mas há uma diferença fundamental entre os enunciados do poema e as predições oraculares: aqueles não são, como esses, ponderações abstratas. As imagens, em sua sugestão visual, são formadas por elementos que não perdem sua concretude. Basta lembrar a observação de Antonio Candido transcrita anteriormente, válida também aqui, sobre a resistência dos elementos da paisagem insólita e irreal de "O pastor pianista", que permanecem "coisas". Aliás, como naquele poema, o mundo suscitado em "Temas eternos" é também de "fantasmagoria lúcida, no descampado noturno que lembra perspectivas metafísicas de Giorgio De Chirico ou Salvador Dalí."³⁴

O "descampado noturno" se instaura progressivamente. A paisagem do primeiro dístico vai sendo, gradualmente, invadida pelas sombras. A noite cai aos poucos. Tal gradação é lograda pela utilização do verbo no gerúndio ("procurando"), o único da estrofe, afora a já citada expressão "Há sempre", instauradora de um presente atemporal. Adiante-se que todos os dísticos apresentam formas verbais nominais, ou gerundivas ou infinitivas³⁵: "procurando" (verso 1), "Pendendo" (verso 4), "A

³³ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. "Le "Texto Délfico" de Murilo Mendes". In: *Bulletin des Etudes Portugaises*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, vol. IX, p. 235-245.

³⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.*, p. 92. A atmosfera sugerida pode ser a da pintura metafísica, mas creio que a aproximação entre o poema e a pintura de Dalí e De Chirico se restringe a ela. Murilo não pode ser rotulado metafísico, pelo menos à maneira dos dois artistas plásticos. Isso pela poética "antimodernista" que os caracteriza, no dizer de Giulio Carlo Argan, marcada ainda por grande ambigüidade, e que "evita deliberadamente as inovações técnicas e formais, fruindo a obviedade e mesmo a banalidade dos meios de representação, para ressaltar a incongruência e o absurdo dos conteúdos representacionais". Argan comenta que De Chirico opõe "ao tumultuado precursionismo futurista a idéia de uma arte acima da história, metafísica, de uma classicidade absoluta, exterior ao tempo. (...) [Há] apenas o desejo de uma dimensão interior inalcançável no alarido das fábricas, dos negócios e das guerras. A arte, em suma, não quer manter relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma, mesmo que sua *ausência* manifesta dê uma sensação de morte a um mundo até agora demasiado vivo". O tempo da arte Metafísica não é eterno, mas imóvel. (Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. P. 336 e 364 — grifo do autor) Desvinculo Murilo da pintura Metafísica pelo descompromisso da escola com a História e mesmo com a esfera da Mitologia, já que se utiliza de signos esvaziados de sentido, mesmo no caso daqueles tradicionalmente carregados de referências míticas.

³⁵ A propósito, em "Fernando Pessoa, o poeta gerúndio de Murilo Mendes", Luciana Stegagno Picchio comenta a notável sensibilidade de Murilo Mendes que, excelente leitor de poesia, percebeu a ocorrência significativa e o alcance do uso freqüente do gerúndios na obra de Fernando Pessoa. Murilo se utiliza muito deles também em seus textos-homenagem ao poeta. Ver "Murilograma a Fernando Pessoa" (*Convergência, PCP*, p. 681) e "Fernando Pessoa" (*Janelas Verdes, PCP*, p. 1443). O texto de Picchio está em *Persona*, n 4, Porto, jan. 1981. p. 3-9.

escurecer" (verso 6) e "espiando" (verso 7). Todas sugerem intensificação de movimento ou, ao menos, sua continuidade. Apenas o verso 8, com a expressão "foi visto", quebra o paralelismo entre essas formas verbais, encerrando o poema.

Leia-se agora cada par de versos isoladamente. Se o primeiro dístico não alude textualmente ao anoitecer; ou melhor, não descreve a caída da noite, a pouca luz ou a "chegada das sombras", passando a escuridão total ou quase total nas outras estrofes, ela será sutilmente sugerida pelo desencontro ocasional de amantes. Afinal, não vem ele da dificuldade de visão, de "leitura" ou de busca dos "nomes do amor", pela penumbra que já se instaura? Essa sugestão cromática, muito sutil, é pertinente para a primeira estrofe, pois os versos 1 e 2 são os mais "amenos" do poema. As imagens dos outros dísticos serão muito mais incisivas e diretas.

A solidão aludida, por exemplo, parece reversível e provisória; mais um entre os inúmeros desencontros e contratempos escritos no livro da história da humanidade decaída. Pois é nesse "livro dos tempos" que se inscrevem, de acordo com a visão cristã, as páginas imperfeitas e superáveis dos acontecimentos históricos, enquanto o Livro da Vida mencionado no Apocalipse, a ser aberto no Fim do mundo (*Ap* V, 1-3 e XXII, 7. 10), concluirá os séculos conturbados e instaurará a atemporalidade perfeita da Vida Eterna. Os tempos, intercambiáveis, quase equivalentes no *continuum* histórico, armados como peças de um jogo de armar por Deus³⁶, darão lugar ao encaixe perfeito de todos os fatos e criaturas. Todas as correspondências se farão, finalmente, visíveis. No Livro da Vida os bem-aventurados acharão seus nomes e não haverá mais desencontros e sofrimento individual, até porque casos de amor particulares provavelmente se tornarão irrelevantes diante da harmonia da comunidade eterna.... Por tudo isso o poema "Bola de cristal", de *Os Quatro Elementos*, perora:

Uma tarde do fim do mundo (....)
Procurarás o teu nome e o nome de tua amada
No monumental livro da vida.

(*PCP*, p. 276-7).

Mas é do "livro dos tempos", e não do Livro da Vida, de que fala "Temas eternos". O poema está mergulhado nos acontecimentos temporais e os temas eternos não são simplesmente lendários. São aqueles que atordoam desde sempre a história humana, abrangendo também a época imemorial dos mitos, atualizada nos versos pela figura do Minotauro. Os temas eternos são, portanto, também históricos. Até porque os mitos têm mesmo a dimensão de figuras, sendo por isso sempre passíveis de atualização.

³⁶ Cf. os versos "Reconhece o teu limite e adora a mão do Senhor que te remove/ Como um menino remove as peças do seu jogo de armar." ("Poema bíblico atual", *As Metamorfoses*, *PCP*, p. 324).

Veja-se o segundo dístico. A solidão sugerida pelos desencontros ocasionais dos dois primeiros versos torna-se, agora, *errância fatal*, no duplo sentido de *inexorável* e de *letal*: a veste nupcial, símbolo por excelência do amor entre homem e mulher (estamos ainda na esfera da paixão individual, portanto), *pende*. A roupa, ainda meio suspensa na paisagem, mesmo "morta" (sua personificação é evidente e a sugestão imagética parece ser a de um cadáver de mulher pendendo de uma forca), permanece errante. Essa idéia de continuidade é mais uma vez reforçada pelo uso do verbo no gerúndio e, talvez, se possa entender que o desencontro amoroso apontado na primeira estrofe persiste, o que se acentua pelo contraste discreto da cor branca do traje em relação à noite *já cerrada*. De fato, não há mais penumbra ou jogo de luz e sombras. O movimento abrupto da "guilhotina da noite" indica que a escuridão acabou de se instalar, total e repentinamente. E é como se a veste branca, detalhe quase insignificante, viesse destoar ou tirar a tranqüilidade da paisagem... uma tranqüilidade apenas aparente, como se verá.

A paisagem de trevas é sintomática do Fim dos tempos. Diz o poeta em "Estudo para um Caos", poema pleno de imagens apocalípticas: "Depois a treva **foi ajuntada** à própria treva". Esse verso é muito próximo, aliás, deste outro de "As penas do vento": "Uma sombra impaciente/ **Anula** seu par³⁷".

Nesses poemas se indica que a escuridão é capaz de devorar a própria escuridão, de forma invisível, diríamos, mas atuante e implacável, por trás da mesma tranqüilidade enganadora, talvez, de "Temas eternos". A guilhotina, máquina que se destaca de sua própria sombra em "Novos tempos"...

Tua filha inicia o corpo
À sombra das guilhotinas

(PCP, p. 347).

... passa a ser, ela mesma, uma sombra imensa em outro momento de *As Metarmorfoses*:

Olhai a sombra da terra
Uma enorme guilhotina.

("Abismo voador", PCP, p. 342).

A idéia é a de que age sem ser vista. É curioso que em "Temas eternos" atue também de forma discreta e insuspeitada. Sua atividade de horror é denunciada, como se viu, apenas pela veste nupcial pendente.

³⁷ Os primeiros versos estão em *As Metarmorfoses*, PCP, p. 334; os últimos, na página 343. Grifei-os.

Igualmente camuflada é a ação do Minotauro, que se desenrola no terceiro dístico. É notável que, num poema denominado "Alcance", "Monstros, deuses, turbilhões" (entre eles o Minotauro) sejam *sombras* a circular no tempo. (PCP, p. 341). E, no poema "Novos tempos":

(...) A cada passo no escuro
 Topamos com o Minotauro
 Que rumina impaciente
 O resto da nossa sombra.

Do mesmo modo, "restos" do monstro (sua sombra?) vêm "escurecer os campos tranqüilos", já previamente imersos em escuridão, como se mostrou para o segundo dístico de "Temas eternos". Murilo Marcondes de Moura, em sua já mencionada leitura do poema "Abismo", comenta que Murilo Mendes, ao dar sombra ao monstro (como sugerem os versos "Abri um pé de magnólia/ Dando sombra ao Minotauro"), *neutraliza* o mal, já que esse mito é um de seus grandes arquétipos³⁸. Em "Temas eternos", ao contrário, a escuridão total, insólita e inesperadamente *matizada* (fenômeno inconcebível no mundo ordinário, diga-se de passagem) parece *intensificar* o terror. E a idéia de um escuro cada vez mais negro é também sugerida pela forma verbal infinitiva do verso 6 ("a escurecer").

Esses campos "intranqüilos" opõem-se diametralmente aos *locus amoenus* de poemas como o já citado "Mulher no campo" (PCP, p. 318). A lâmina escura da guilhotina é substituída ali por diáfanas "cortinas azuis" (verso 24), num cenário em que "A manhã *suspende* guizos" (v. 1) e "flores" (v. 20), enquanto aqui a "guilhotina da noite" obviamente *desce*. Em outra composição, próxima no livro a "Temas eternos" (na qual, inclusive, o Minotauro marca mais uma vez presença), voltam as cortinas azuis, ainda que menos transparentes. Isso porque, num mundo todo mais opaco ou escuro, é cada vez mais difícil perceber correspondências:

Da cortina azul da nuvem
 Os deuses fazem sinais,
 Eu confabulei com eles
 — De nada vale o diálogo.

("A bela e a fera", PCP, p. 347).

Mas essa composição, também oscilando entre engajamento e desânimo, continua de modo mais otimista: "O mundo inteiro se tinge/ Do sangue do Minotauro/ Até que branca Poesia/ Lhe

³⁸ "Abismo" está em *Poesia Completa e Prosa*, p. 350. Quanto à observação de Moura, transcrevo-a a seguir: [O poeta] "dá sombra ao inimigo, mas dar sombra às trevas significa neutralizá-las." (*Op. Cit.*, p. 149). Quero frisar que a presente análise deve muito a essa leitura.

mostre o dedo mindinho". O interessante é que, como em "Temas eternos", um detalhe (branco) vem desconcertar a hegemonia da escuridão neste poema sintomaticamente intitulado "A bela [a Poesia] e a fera [o Minotauro]".

É também Murilo Moura que comenta, ainda na análise de "Abismo" (poema que "propõe uma encenação de guerra", segundo ele), que ao Minotauro opõe-se a "magnólia", flor *branca* representante de forças positivas, importantíssima em vários poemas e escritos em prosa de Murilo Mendes. O crítico lê "a branca poesia" de "A bela e a fera" como uma recorrência, mais abstrata, da mesma magnólia³⁹. Essa imagem confirmaria então o profundo e positivo poder da poesia muriliana, defendido por Moura: se não pode deter a guerra ou o autoritarismo, é capaz de se afirmar apesar deles, preservando um espaço de dignidade e liberdade ao homem, por menor que seja (daí o "dedo mindinho" da imagem).

Tal "visão positiva" da Poesia coincide com a de Bachelard, como se indicou, e traz para Murilo Mendes, ainda na formulação de Moura, "inevitáveis punições", "representadas pela proximidade excessiva do silêncio e pela impossibilidade de cantar."⁴⁰ O crítico entende a rebeldia como o grande impulso de Murilo, que persegue o lirismo mesmo quando ele não é mais possível (seria esse impulso, por exemplo, que faria o poeta incorporar "o negativo como contraste à luz que inspira o canto"⁴¹). Afinal, "Os poemas positivos de Murilo seriam desafiadores até o limite da petulância."

Em suma, para Moura, o engajamento de Murilo é contínuo, sendo a palavra final da poesia sempre de otimismo. Por isso ao cabo da leitura de "Temas eternos", a despeito de toda sua carga sombria e mesmo fúnebre, pretendo demonstrar que as oscilações murilianas entre engajamento e desânimo/ contar e não contar são sempre formas de agir positivamente, com algum alcance ético, pela Poesia.

Mas não quero antecipar conclusões. Ainda quanto a "Temas eternos", é importante notar, por fim, que no terceiro dístico amplia-se a esfera de interesse do poeta. Viu-se que na primeira e na segunda estrofes a solidão e o sofrimento individuais são mais enfocados, mas a imagem dos versos 5 e 6 se refere em contrapartida a um martírio coletivo: a guerra, certamente, a qual remetem todas as imagens em *As Metamorfoses* em que o Minotauro aparece. Assim, "Escurecer os campos tranqüilos" pode sugerir também "tingi-los de sangue".

Já o último dístico do poema ("Há sempre um olhar espiando o horizonte/ Um olhar que não foi visto") parece, à primeira leitura, levar de volta ao âmbito pessoal do início e a seus desencontros. Atente-se, porém, para a especificidade desse olhar, que não busca o amor próximo; antes, procura o

³⁹ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Op. Cit.*, p. 151.

⁴⁰ Cf. MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa, Op. Cit.*, p. 132.

⁴¹ *Ibidem*, p. 133.

horizonte, sempre distante. Quase se pode concluir, então, que a imagem dos versos 7 e 8 é *ascensional*, como tantas em *As Metamorfoses* e em *Os Quatro Elementos*. Trata-se do olhar do poeta que, tentando atingir alturas elevadas, observa de longe as paisagens escuras do mundo. Mas sua tutela é dificultada pelas sombras e também por elas encoberta: seu olhar "não foi visto". Num mundo de correspondências turvas e opacas, o poeta parece querer dizer, como em "A bela e a fera", que de nada vale tentar o diálogo com os deuses. Talvez por isso o horizonte não seja *contemplado* ou *observado*, mas apenas *espiado*. O uso do verbo "espiar", pouco previsível de início, é justificado, assim, por um certo desânimo. Embora costume sugerir a olhadela rápida e sorrateira do que está perto (como no *voyauerismo* de certas situações amorosas), parece convir bem a um horizonte negro, onde os destinos do mundo não podem mais ser lidos⁴².

Na escuridão fúnebre das paisagens de guerra, o poeta oscila, novamente, entre sua missão divina de responsabilidade coletiva e o abandono pessoal de qualquer empreendimento. A última palavra do poema, inclusive, parece ser de desistência. Um olhar que não **foi visto** (o tempo usado é o pretérito perfeito, em lugar do presente, que seria talvez mais previsível) é um olhar que, discretamente, já se desviou; não mais "espia" ou busca demiurgicamente correspondências entre todas as coisas.

De qualquer forma, oscilando mais ou menos entre engajamento e desânimo, tanto em "Temas eternos" quanto n'*As Metamorfoses* de modo geral, Murilo Mendes ajuda a pôr em evidência as atrocidades dos anos de Segunda Guerra. Os horrores que, caindo no fluxo contínuo dos acontecimentos de então, tenderiam a ser cada vez mais facilmente aceitos como fatos cotidianos, "normais". Não sem razão Walter Benjamin ensina que a uniformização do terror pode ser uma forma de facilitar seu inconcebível esquecimento⁴³. Em *As Metamorfoses*, portanto, imagens insólitas vêm realçar o insólito das notícias e imagens (reais) da guerra.

Assim, chega-se a uma conclusão importante, que acrescenta muito ao que foi dito até agora. O não contar pode ser uma forma de contar, não pela narrativa explícita, mas pela sugestão. Trata-se de um modo alternativo de se falar de um horror que extravasa qualquer palavra de denúncia. Também nesta espécie de silêncio eloqüente a poesia supera qualquer submissão referencial ao real: o não dito

⁴² Faço referência mais uma vez ao "Livro da Vida" do Apocalipse, que só o Cordeiro é capaz de ler e que contém em si todos os destinos (*Ap V*). É em *Ap IV*, 1 que Deus entrega os destinos do mundo ao Cordeiro, e é também dito ao Vidente, supostamente São João: "*Sobe até aqui, para que eu te mostre as coisas que devem acontecer depois destas*" (o primeiro grifo é meu). A nota relativa ao versículo, na edição que utilizo, esclarece ainda que o trono do Senhor está, neste momento, sobre o horizonte. Enquanto no "Prelúdio ao Grande Dia" videntes e anjos são intermediários de Deus e o horizonte é local privilegiado de visão de todas as coisas, em "Temas eternos" o poeta não é tão bem sucedido como veículo divino ou demiurgo; o horizonte é turvo e o enigma prevalece.

⁴³ Ver quanto a isso GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "História e cesura". In: ___. *História e Narração em Walter*

ou o não noticiado, ou aquilo que não é relatado diretamente, parece comunicar mais e vincular maiores cargas de significação.

Em suma, a sugestão poética de recriação de um oráculo, com toda sua atmosfera algo enigmática, solitária e atemporal, pode dar conta melhor das atrocidades reais do que o mero registro jornalístico dos eventos bélicos. Pois o fato de permanecer muito colado a referências diretas pode solapar qualquer discurso; torná-lo banalizador em certa medida.

Por tudo isso, a referência em "Temas eternos", mais sugerida que direta, é aos horrores da Segunda Guerra, e o poema, a despeito de sua aparência atemporal e lendária, apresenta teor altamente histórico. A "carga de novidade" das atrocidades de guerra deve ser preservada, para que o horror permaneça desconcertante e não se torne trivial. Nesse sentido mais geral, a Poesia é, como quer Murilo Marcondes de Moura falando especificamente de Murilo Mendes, sempre afirmativa, e as oscilações do poeta entre contar e não contar são espécies de estratégias poéticas, para que se mantenha a fulguração e o choque do que se diz. O não contar também conta.

Capítulo 3

Convergências poéticas em *Poliedro*

Saudemos Murilo

Perenemente em pânico

E em flor.

Manuel Bandeira

3.1) Tensão sujeito/objeto poéticos

Na introdução deste estudo, procurei estabelecer, para a trajetória poética de Murilo Mendes, uma classificação rudimentar que desse conta do maior ou menor destaque que vão adquirindo, ao longo das obras, tanto o pólo subjetivo quanto o pólo objetivo — sujeito lírico e objeto poético — nos poemas. Sugeri que em livros como *As Metamorfoses* a tensão entre aqueles pólos seria índice não apenas de sua inegável "modernidade", mas, mais especificamente, do afinamento do poeta com a *práxis* surrealista. É hora de precisar melhor o alcance dessas tensões sujeito/objeto, já que essa é a porta de entrada escolhida para a análise de *Poliedro*, livro em prosa poética de 1972. De saída, lanço a sugestão de que em suas páginas predomina aquela tensão que se estipulou para as obras em que procedimentos típicos do Surrealismo são mais utilizados. Contudo, é importante que se diga, a faceta surrealista de Murilo Mendes não se apresenta em *Poliedro* tal qual em sua poesia anterior, mesmo que marque alguma presença também aí, reforçando a tese acerca da continuidade da obra.

Quanto a livros como *Tempo e Eternidade*, *O Discípulo de Emaús* e os escritos em prosa circunstanciais do poeta, produzidos principalmente na década de 40 e parcialmente já compilados em *Recordações de Ismael Nery* e *Formação de Discoteca*, o sujeito lírico estaria mais "fortalecido". O que se quer dizer com isso é que a tensão detectada em *As Metamorfoses* não se faz nesses casos tão presente. Para os artigos de imprensa, inclusive, não se pode nem mesmo falar em sujeito lírico; tem-se uma espécie de sujeito de enunciação biográfico, que corresponde, via de regra, ao próprio poeta Murilo Mendes, empenhado em enunciar e informar fatos de sua vida e de sua experiência intelectual individual — daí o "destaque" do pólo subjetivo. Já o sujeito dos textos críticos sobre artes plásticas, reunidos em obras como *A Invenção do Finito* e compostos sobretudo durante o período romano do poeta, parece mais complexo. Talvez se aproxime mais do sujeito lírico de *Poliedro*, pelas características genéricas fluidas desses escritos críticos, mais ou menos poéticos ou assertivos.

Proponho a alternativa acima mas faço a ressalva de que textos marcados por alto grau de poeticidade não deixam de ser, em certa medida, assertivos. Uma coisa não exclui a outra. Aliás, é justamente a idéia de que a linguagem lírica é, como a ordinária, assertiva; dependente, portanto, de um sujeito de enunciação, que Käte Hamburger institui em *A Lógica da Criação Literária*¹. Defende-se neste estudo que o sujeito lírico nada mais é que um tipo especial de sujeito de enunciação, necessariamente relacionado a um objeto qualquer; assim, como os enunciados da linguagem comum, os enunciados líricos não podem existir fora da relação sujeito/objeto. Hamburger comenta que quanto mais simples é essa relação mais simples, mais imediata e de sentido mais unívoco é a poesia.

Uma espécie bastante simples de relação entre pólos subjetivo/objetivo nos é dada justamente pela poesia religiosa, ainda segundo Hamburger. Lembre-se a propósito *Tempo e Eternidade*: afirmou-se na Introdução que nessa obra, justamente por seu caráter religioso, o sujeito *poético* (independente, é claro, do biográfico), encontra-se também hipertrofiado. Incrementando aquela afirmação, talvez se possa dizer que os pólos sujeito/objeto se apresentam no livro de 1934 muito bem demarcados e estanques. A relação sujeito-objeto configura-se de forma muito simples, mesmo que o sujeito poético seja uma espécie de sujeito coletivo. Para Hamburger, "sujeito congregacional", representante de toda uma comunidade de fiéis, configurando-se nos atos litúrgicos, em orações e ritos, e não na leitura solitária de poemas religiosos. Deixo de lado o aprofundamento da questão, ressaltando apenas que a hipótese do sujeito coletivo, ou melhor, representante de uma comunidade de fiéis, foi também aventada na Introdução em relação aos poemas religiosos de *Tempo e Eternidade*. Leia-se um fragmento do poema "Vocação do poeta", composição típica do livro de 34:

Vim para conhecer o mal e o bem

E para separar o mal do bem.

Vim para amar e ser desamado.

Vim para ignorar os grandes e consolar os pequenos.

O sujeito poético, espécie de porta-voz da cena do século e representante de interesses coletivos, como já se sugeriu no Capítulo 1, encontra legitimação no Dogma da Comunhão dos Santos. O Dogma é o mote de que o poema é a glosa. Veja-se também o poema "Filiação":

¹ Cf. HAMBURGUER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Eu sou da raça do Eterno,
 Do amor que unirá todos os homens:
 Vinde a mim, órfãos da poesia,
Choremos sobre o mundo mutilado.

Grifei o último verso pela alusão ainda mais clara ao Dogma: a imagem do mundo mutilado é um desdobramento da imagem mais imediata da humanidade como um grande corpo de fiéis, tendo o Cristo ou a Igreja por cabeça. Ao poeta-apóstolo (da "raça do eterno") cabe restaurar essa unidade, pelo "amor que unirá todos os homens".

Quanto ao objeto exortado, a divindade, é definido de forma unívoca em *Tempo e Eternidade*: os conteúdos e atributos a ele ligados são os mais cristalizados possíveis, daí a "simplicidade" da poesia religiosa em geral (a expressão também é de Hamburger). Seleciono a esse respeito o poema "Dupla louvação":

Santo, santo, santo és tu
 Que me fizeste para te conhecer.
 (...) As suas perfeições se ligam à tua grandeza:
 Por seu intermédio me transmites a poesia.

A univocidade e imediaticidade do objeto fica patente na alusão à famosa evocação litúrgica ("Santo, Santo, Santo"). O que também se alcança em "A ceia do poeta", poema que tem o episódio bíblico do Sermão da Montanha como intertexto:

Diante do prato em que apenas toquei
 Medito no dia em que multiplicastes pães e peixes,
 Tu que sacias a fome e a sede do universo.

Em *Poliedro* também se encontra uma espécie de sujeito coletivo; de porta-voz da cena do século, empenhado na denúncia dos males do seu tempo — exatamente como em livros bem anteriores de Murilo. Só que aqui os acontecimentos em pauta são a guerra do Vietnã, os recém-extintos campos de concentração, a ameaça nuclear. O sujeito de enunciação lírico vai se fazendo representante de interesses coletivos, enquanto vai constituindo os mais diversos objetos poéticos. Todavia, se alguns traços subjetivos dos livros anteriores (mesmo *Tempo e Eternidade*) persistem, é certo que há peculiaridades que aqui serão esmiuçadas progressivamente. E também os objetos poéticos da obra de 72 nunca serão definidos de forma unívoca, simples e imediata como o é a divindade no livro de 34.

Na verdade, a tensão que se apontou na Introdução, pautada em Hugo Friedrich, para dar conta dos pólos subjetivo e objetivo da poesia moderna, marca também *Poliedro*. O sujeito poético conhece oscilações importantes ao longo de suas páginas, que se inicia, na primeira edição, pelo texto "Microdefinição do autor". Trata-se de uma espécie de prefácio aparentemente empenhado na celebração e hipertrofia do sujeito — mais que poético, biográfico. Na verdade, a "Microdefinição" oscila entre a apresentação de gostos e tendências do poeta Murilo Mendes e o anúncio, bem ao gosto romântico, de sua missão demiúrgica e em alguns momentos apostólica, ainda que sempre de forma menos ostensiva e ortodoxa que em *Tempo e Eternidade*.

Eis a abertura do texto:

Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Os dois pontos anunciam cinco blocos textuais que, catalogados de A a E, listam qualidades, preferências estéticas ou éticas e fatos da biografia do poeta. O setor A, na esteira da declaração romântica inicial, enumera alguns atributos do demiurgo e até mesmo do poeta/apóstolo:

pelo desejo de suprir lacunas da vida real; (...) 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; (...) pelo meu apoio ao ecumenismo; (...) por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; pela minha tristeza em não poder conversar esquimais e mongóis; pela notícia de que Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador dos negócios do homem; (...) porque temo o dilúvio dos

excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias, a explosão da vesícula divina, o julgamento universal; (...)

Apesar do desânimo do poeta diante das tarefas éticas e estéticas a que se sente predestinado (como, aliás, já se assinalou para vários momentos da obra), o tom geral é otimista. É interessante constatar que a mesma palavra — fusão — serve para definir tanto o projeto ético quanto o fazer poético muriliano, pois é seu dom de "assimilar" e "**fundir**" elementos díspares que assinala em sua realização artística, por um lado; por outro, é a impossibilidade de "fundir" esquimau e mongóis que lamenta (mais uma vez, inspirado pelo Dogma da Comunhão dos Santos). Acrescente-se ainda que, lembrando as fusões que promove notadamente nas imagens surrealistas de *As Metamorfoses*, Murilo coordena na mesma enumeração, ao fim do bloco A, elementos da simbologia bíblica (apocalíptica) e do universo bélico.

O setor B prossegue megalômico, já que se inicia com a seguinte declaração: "Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam pelo finito e pelo infinito". É importante notar que as letras, funcionando como as bolinhas pretas de que *Poliedro* se utilizará à fatura, não separam exatamente faces estanques do Autor. Cada setor, de A a E, apenas soma aos antecedentes mais facetas que, sempre por acréscimo, vão construindo esta microdefinição, por mais que características e gostos listados possam parecer contrastantes:

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; (...)

Com o mesmo efeito de contraste, são dignos de nota os trechos em que atributos do demiurgo são justapostos a fatos do cotidiano e da biografia do homem comum:

pelo dançado destino e as incríveis distrações de Saudade"; (...) pelas
minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo
da infância. (grifo meu).

As triviais distrações de Maria da Saudade Cortesão Mendes vêm coordenadas a uma expressão de algum alcance transcendente, muito embora a acepção mais imediata de “dançado destino” seja a de título de uma obra da mulher de Murilo, aqui homenageada. De qualquer modo, não deixa de haver contraste entre essa expressão e as tais banais distrações cotidianas.

À maneira do que ocorre em vários momentos da lírica muriliana, já analisados nos Capítulos 1 e 2, as informações biográficas são vinculadas por imagens de verdadeira “gênese pessoal” (para lembrar o título de uma composição de *O Visionário*, em que o poeta atinge dimensões cósmicas). O procedimento básico é então o mesmo de livros mais remotos:

Sou contemporâneo e partícipe dos tempos rudimentares da matéria — desde 900 bilhões de anos? —, do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem, do meu nascimento, das minhas sucessivas heresias, da minha morte e mínima ressurreição em Deus ou na faixa da natureza, sob uma qualquer forma; do último acontecimento mundial ou do acontecimento anônimo de minha rua.

Em cada bloco as definições são separadas por ponto-e-vírgula e ponto final, ao modo de versos paratáticos, tão comuns na poesia de Murilo; justapostas como os grandes blocos nomeados de A a E. A enumeração de sintagmas atributivos avança num crescendo, até que ao final do bloco C é estancada por uma espécie de vocábulo substantivo, o verbo “ser” (“sou”). A intenção parece ser a de ratificar a reunião de qualidades em torno de um sujeito (ou, para lembrar o famoso aforismo de *O Discípulo de Emaús* em contexto completamente diverso, a de passar de um mundo adjetivo para um mundo substantivo...).

Tal disposição do bloco C assemelha-se um pouco a de um poema composto alguns anos antes. Trata-se de “Hans Magnus Enzensberger”, de *Ipotesi*, em que se declara na última estrofe: “Un cucchiaino in sciopero/ la metà di un secondo/ l'eco di un'eco smarrita/ sono.” Também um parágrafo da seção “Texto sem rumo”, de *Conversa Portátil*, apresenta disposição formal parecida, embora ali o verbo isolado ao final seja “existo” e, também, os sintagmas atributivos sejam separados não por ponto-e-vírgula, mas por barras que, normalmente, na transcrição de poemas, podem mesmo substituir a distribuição de versos na página (o que talvez aproxime mais esse fragmento de *Conversa Portátil* do poema de *Ipotesi*). Eis um trecho do longo parágrafo:

Para conhecer os motivos da morte/ para ser bem recebido nos seus átrios e participar das grandes festas da sua fome/ para distinguir os esqueletos cultos dos ditos analfabetos, os mansos dos cruéis, os *raffinés* dos grosseiros(...) para tocar a flauta mágica/ para concluir a palavra/ (...) para romper com Rimbaud o pão de pedra/(...) para defrontar Helena de Tróia/ para desmontar o tempo/ para completar minha cota terrestre

existo". (PCP, *Conversa Portátil*, p. 1456).

Murilo Marcondes de Moura² já chamara a atenção para a proximidade do fragmento de *Poliedro* e o poema "Hans Magnus Enzensberger", sublinhando a oposição de conteúdo entre eles. Enquanto em "Microdefinição do autor" predomina a afirmação pessoal (embora isso não seja tão certo, justamente, para o bloco C), no poema de *Ipotesi* o autoniilismo impera. Tanto que "sono" é colocado em paralelismo com "vuota", termo isolado do último verso da estrofe anterior, referindo-se a uma caixa de fósforos que o poeta, "Mancato prometeo di periferia", tem em mãos. Quanto ao mencionado parágrafo de "Texto sem Rumo", o tom predominante também é afirmativo.

Já no fragmento E da "Microdefinição do autor", enumera-se diversas personalidades e artistas com os quais sente qualquer tipo de afinidade ("Sou reconhecido a..."). Assim inicia-se a extensíssima lista de nomes, agrupados em categorias: escritores estrangeiros, escritores brasileiros, músicos, pintores, atores e cineastas. Tais sujeitos aparecem no bloco E — e em toda obra de Murilo Mendes — como espécies de *objetos referenciais*, sem valer tanto como substância real e mais como núcleos de significação, ligados às suas respectivas obras, a produzir associações de sentido. Esses objetos são aí referenciados pela mera menção, o que também não é novidade em Murilo. Em *Convergência*, por exemplo, já há um poema-homenagem composto a partir da simples citação de nomes. Mas é claro que se o poeta se ocupa de simples citações caberão ao leitor as necessárias associações de sentido:

Homenagem a Chardin. Homenagem a Cézanne.

Homenagem a Platão. Homenagem a Plotino.

Homenagem a Quevedo. Homenagem a Queneau.

Homenagem a Ravel. Homenagem a Racine.³

² Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes* — a poesia como totalidade. *Op. Cit.*, p. 130-3.

³"Homenagens". In: *Convergência*. PCP, p. 717.

Esses "destinatários ideais" quase se comportam como imagens poéticas, já que, tais quais elas, se configuram como uma espécie de presença na ausência. Colaboram na significação ou ressignificação dos textos a que se ligam, pois:

perde(m) seu caráter estritamente factual e se transfiguram (m)
 (...) por meio da construção literária, numa parte integrante e
 significativa do todo formado que é o poema.

A observação é de Davi Arriguci em sua análise de "Poema só para Jaime Ovalle", de Manuel Bandeira. O crítico parece sugerir o mesmo que Käte Hamburguer assinala para os objetos poéticos do Simbolismo e da modernidade literária: seu valor não como substância real, mas como núcleo de associação de sentidos⁴. Ou, mais detalhadamente, a evocação do nome de Ovalle no título e sua ausência posterior, no corpo do poema, são exemplos de um procedimento típico do modernismo brasileiro: a incorporação da experiência *do outro* como norteadora da experiência *própria*, tanto poética (ajudando na constituição do sujeito lírico) quanto pessoal (incrementando o sujeito biográfico).

Em Murilo Mendes, particularmente em *Poliedro*, a importância de experiências e do contato em nível pessoal é sugerida pela profusão de dedicatórias. Todos os setores do livro são dedicados a amigos do poeta, e algumas páginas isoladas recebem também essa espécie de "destinatário ideal" que a dedicatória veicula. Já a incorporação da experiência estritamente *poética* do outro se faz sobretudo pela proliferação de citações. Falarei desse procedimento posteriormente.

No bloco E de "Microdefinição do autor" a incorporação da experiência do outro pela listagem de nomes ilustres não deixa de apresentar alguma carga anedótica, isso se se leva em conta episódios e situações da biografia muriliana. É que o poeta costumava tratar vultos da arte universal por "amigos", situando-os no nível de suas relações particulares⁵. Portanto, é tanto pela influência artística quanto

⁴ Cf. HAMBURGUER, Käte. *A Lógica da Criação Literária. Op. Cit.*, p. 183.

⁵ Há uma anedota sobre Mozart bem conhecida: Murilo jurava tê-lo visto certa vez em seu quarto de pensão, no Rio de Janeiro: vestido de sobrecasaca azul. Aliás, o livro *As Metamorfoses* é dedicado "Ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart". Também em nome desse "aeroamigo", como é designado em um poema, o poeta teria mandado um telegrama a Hitler, em protesto contra a invasão a Salzburg. É o que conta a página "O telegrama", de *Poliedro* (PCP, p. 997). Por William Blake o poeta nutre "amizade" semelhante, chamando-o "O amigo William Blake" no título de um artigo publicado em *Síntese*, Rio de Janeiro: ano III, dez. 1944, n. 36.

pela afetividade vinculada simplesmente aos gostos e preferências do sujeito biográfico que Bach, Mozart, Lichtenberg e tantos outros devem ser lembrados. Em suma: em suas dedicatórias e citações, o sujeito poético vai também se constituindo, e fica muito difícil precisar seus limites em relação ao sujeito biográfico, o que enriquece ainda mais a tensão entre os pólos subjetivo/objetivo que se assinalou para *Poliedro*.

Se a "Microdefinição" é aberta pelo anúncio de uma espécie de missão poética, será concluída pela confirmação do alcance ético dessa mesma tarefa. O poeta explicita a convicção em sua militância pela arte, isto é, na confluência de projeto ético e fazer poético, exatamente como se verificou aqui, anteriormente, para toda sua obra. Ao longo desta leitura, será visto como o projeto ético muriliano se configura particularmente em *Poliedro*; por hora, assinale-se apenas a defesa da idéia de engajamento e militância pela Poesia, que extrapola o âmbito estritamente apostólico para tocar questões urgentes do tempo histórico em que vive Murilo :

convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica.

Homenagens, militância (sobretudo sob a forma do protesto contra a Bomba, nos anos de ameaça nuclear em que *Poliedro* foi escrito), tensão entre sujeito lírico/biográfico; tensão entre sujeito/objeto poéticos, proliferação de objetos sugeridos mais que descritos, fina ironia. Eis alguns pontos importantes de "Microdefinição do autor" que convergem nos quatro setores de *Poliedro*, como vértices a delimitar os planos de um poliedro de n faces.

3.2) "Microzoo", "Microlição de coisas" e "A Palavra circular": os três primeiros setores de *Poliedro*

Em carta ao amigo Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, poeta celebrado por seu grande pendor construtivo, comenta que o uso das bolinhas pretas a partir de *Tempo Espanhol* favorece a

"espantosa unidade" da poesia muriliana. Para Cabral, seus poemas parecem em sua maioria **desdobramentos** uns dos outros.

A palavra grifada me parece fundamental. É que em *Poliedro* detecto a mesma tendência a esse desdobramento, não apenas no nível das imagens (como se verá, comumente detalhadas e esmiuçadas) mas também num degrau acima, o de sua concatenação no texto (pois se trata, aqui, de páginas em prosa, gênero a rigor mais discursivo que a poesia). Tudo isso tem como resultado mais imediato a marca significativa da narratividade.

Por um lado, está ela ligada naturalmente à maior discursividade que normalmente marca os gêneros em prosa; por outro, relaciona-se à importância que a referencialidade adquire na obra de 72: a visão de mundo do poeta acerca de coisas, fatos e pessoas que o cercam. No fundo, refiro-me mais uma vez às categorias aristotélicas de *mythos* e *dianóia*. No Capítulo 1, coloquei-as em contraste na análise de "Perspectiva da sala de jantar", do livro *Poemas*. É que naquela composição, eminentemente pictórica, a narrativa (o enredo ou *mythos*) a ser desenvolvida é interrompida pela crítica sutil e quase imperceptível que o poeta faz à cena familiar. É como se quisesse desfazer a atmosfera pretensamente idílica do quadro suburbano carioca pela suspensão da história a ser contada.

O poema vai em sentido contrário, aliás, ao da maior parte das composições do livro, em que o clima provinciano do Rio de Janeiro de 30 é mais celebrado que criticado, e toda a carga "reflexiva" cai sobre questões muito mais individuais que sociais. Os dilemas dizem mais respeito às curvas proibidas da namorada do que à ameaça comunista, à paz mundial ou ao fim dos tempos; no máximo, há o debate entre as duas ordens de coisas, naquela tensão sempre assinalável em Murilo Mendes entre o individual e o coletivo:

Passam braços e seios com um jeito

que se Lenine visse não fazia o Soviete. ("Cartão Postal", *PCP*, p.88)

Como se mostrou no Capítulo 1, e como se voltará a comentar neste à guisa de comparações com *Poliedro*, raramente o poeta sustenta por muito tempo, no livro de estréia, a personagem do "poeta nocaute". Salvo em poemas isolados, como "Perspectiva da sala de jantar", não é tanto a reflexão contundente ou a crítica rasgada à época histórica que fazem com que Murilo desista de contar ou narrar seus casos. Repito que mais contam nos poemas de 30 as crises individuais de quem, no entanto, já se "desespera porque não pode estar presente a todos os atos da vida"⁶. Afinal, Murilo Mendes, em

⁶ Cf. "Mapa", *Poemas, PCP*, p. 116-7.

30, ainda não se convertera definitivamente ao Catolicismo mas já entrara em seus anos de amizade intensa com Ismael Nery. O "coletivo", então, já lhe angustia, e em breve encontrará no Dogma da Comunhão dos Santos justificativa perfeita para o papel de poeta-apóstolo.

Mas que não se cobre grande engajamento ou reflexão desse estreante na cena modernista que, como ele mesmo diria de forma bem humorada, "acabara de nascer"⁷. Até porque os escritores da hora se voltam para a pesquisa lingüística, para a ousadia da mimese do coloquial, para a paródia dos modelos literários saturados. A literatura de contornos ideológicos mais nítidos de 30 estava apenas começando; é bastante previsível, portanto, que *Poemas* apresente alguns traços significativos da fase heróica.

Isso tudo não quer dizer que ao longo da produção poética muriliana a *dianóia* não seja uma dimensão importante e que apenas em *Poliedro* ela adquira relevância. Pelo contrário, toda poesia de guerra de Murilo Mendes, por exemplo, apresenta indubitável dimensão reflexiva. Apenas quero mostrar como em *Poliedro mythos* e *dianóia* se imbricam, de modo tal que os enredos das páginas, por mais ingênuos e aparentemente gratuitos que sejam, vinculam quase sempre ponderações significativas sobre o estar-no-mundo.

Ilhas de reflexão despontam entre os blocos de texto narrativos que compõem principalmente as três primeiras partes de *Poliedro*, sempre em meio às famosas oscilações murilianas entre o contar e não contar, narrar e não narrar, o que está diretamente ligado à oscilação entre gravidade e humor gratuito. No fundo, no caso de um poeta católico como Murilo, essa gravidade e essa reflexão têm alcance de *exemplos* ou lições morais. São os *exempla* que Flora Sussekind assinalou, falando especificamente de *A Idade do Serrote*⁸.

O que a ensaísta mostra para o livro de memórias se encontra também em *Poliedro*. Os animais e coisas a que o poeta se refere são também *exemplares*. Narra para dar exemplos, mesmo que desista, quase sempre, da empreitada moral: seu galo é paradigmático, sua tartaruga, seu telefone etc., como os personagens de sua galeria de infância eram paradigmas de pessoas, de certas qualidades e atributos abstratos. Tanto em *A Idade do Serrote* como em *Poliedro* o concreto serve para dar conta do

⁷ "Li "Anicet" aí pelas alturas de 1926. Eu acabara de nascer, como diria Cecília Meireles". (*"O Tomate"*, *Poliedro, PCP*, p. 1004).

⁸ "Como base de suas memórias vai estar a filiação a uma História paradigmática, na qual Murilo se inscreve apenas como um exemplo. Quanto ao seu plano geral, *A Idade do Serrote* se subdivide numa série de pequenos retratos-casos. São escolhidas algumas personagens e de suas vidas, algum caso que tenha arcado Murilo-menino. (...) ou cada caso ilustrará uma conclusão genérica relativa à vida de Murilo já adulto ou à História de uma maneira geral; ou será incluído num princípio universal qualquer". (Cf. SUSSEKIND, Flora. "Murilo Mendes, um bom exemplo na História." *Encontros com a Civilização Brasileira*. N. 7, Rio de Janeiro: jan. 1979, p. 147-169). A citação está na p. 149.

abstrato: qualidades, conceitos, lições. Mesmo que o humor dissolva tudo (ou aparente dissolver tudo) depois.

Por tudo isso (didatismo e dimensão narrativa das páginas; esmiuçamento das imagens), pode-se afirmar que as imagens de *Poliedro* não têm a surpresa, a estranheza e o choque semântico como características principais. Seu grande fio de continuidade em relação aos livros de poemas da "primeira fase" de Murilo parece ser a **concretude**, sobretudo em "Microzoo" e "Microlição de coisas", em que os títulos simples já apontam para referenciais bem concretos ("O galo", "A preguiça", "O peixe", etc.). Os títulos simples, diga-se de passagem, colaboram também, na opinião de João Cabral, para a grande unidade da poesia de Murilo Mendes. Essa é outra observação digna de nota que faz na carta citada.

É necessário precisar aqui, mais uma vez, o que se entende por concretude da imagem poética. Não que o poeta opere tanto com os significantes em si, aleatoriamente, como em alguns momentos de *Convergência*. A concretude não é propriamente da palavra. A imagem aqui não será levada em conta como item lexical, e isso embora muitas vezes a intenção pareça ser a de revitalizar lugares comuns, expressões e nomes próprios, como topônimos e outros termos já lexicalizados; consagrados e desgastados pelo uso e cuja carga semântica foi há muito esquecida. Colho exemplos na primeira página de *Poliedro*:

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse **das abas redondas de Chapéu d'Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá (...)** ("O galo", *PCP*, p. 979 — grifei)

Na página "O cavalo" (*PCP*, p. 982) ocorre o mesmo, quando se revitaliza uma surrada expressão: "e sempre tirei o cavalo da chuva.". Isso porque o poeta associa a expressão que se usa comumente para repreender uma ousadia qualquer ao animal *cavalo*; objeto e referência concreta provavelmente imprescindível, quando a expressão surgiu, antes de ser lexicalizada com um sentido específico muito distante do referente concreto .

Esse é um ponto interessante. É notável que em *Poliedro*, ao revitalizar metáforas desgastadas (podemos preferir usar o termo que vimos usando ao longo de toda a dissertação, *imagem*⁹), Murilo Mendes pareça tentar o que propõe o famoso aforismo 371 de *O Discípulo de Emaús* tão citado e equivocadamente tomado como resumo de seu projeto estético: "Passaremos do mundo adjetivo ao mundo substantivo" (*PCP*, p. 851). A concretude a que se refere, repito, não parece ser tanto relativa à

⁹ Ver capítulo 1, seção 1.2, onde justifico minha preferência pelo termo *imagem*.

materialidade do significante com que opera quanto à referencialidade das coisas e objetos com que lida.

Em "O queijo", por exemplo, a cor branca é mais que mero *atributo* do alimento (o que seria simplesmente *adjetivo*); é a própria concretização da idéia de eternidade. O abstrato é manipulado e até entendido nas e pelas imagens como coisa palpável:

A eternidade nasceu pois para mim redonda e branca, vinda da forma do queijo de Minas que despontara na mesa ainda fresco(...) (PCP, p. 1009).

Acrescente-se a isso outro ponto notável: ao revitalizar imagens, voltando a somar-lhes significados solapados pelo uso, o poeta faz com que funcionem como conceitos, isto é, torna-as formas de aprimoramento e expansão do conhecimento de mundo. Isso fica muito claro especialmente em "O queijo" e "A preguiça", páginas que se referem à aprendizagem constante do poeta em seus anos de criança. Os referentes — a cor branca, o queijo Minas, o animal preguiça — são os mais próximos e acessíveis possíveis; elementos bastante concretos que integram, de muito perto, sua infância mineira. Na página "A preguiça", por exemplo, é dito que...

Muito cedo descobri, naturalmente, o bicho-preguiça, maravilhando-me com seus ademanos. Foi mais tarde, em plena juventude, que revisitando a preguiça no Jardim Zoológico do Rio que tive a revelação de sua importância: deu-me de repente, mal sabe ela, a idéia do nosso limite no tempo e no espaço.

A referencialidade direta e a concretude do queijo Minas (redondo e branco como a eternidade) e do andar da preguiça (delimitada no tempo e no espaço, como o homem, segundo a página de *Poliedro*) encarna em conhecimento o que é puramente abstrato e especulativo. Exatamente como o Cristianismo vê no Antigo Testamento figuras da Verdade trazida pelo Novo. Esse paralelo será retomado mais à frente; por hora, analiso os efeitos estritamente poéticos da concretude.

Pode-se dizer que o texto muriliano continua lidando com imagens fulgurantes, ainda que tal figuração tenha alcance diferente da imagética de sua poesia, já que as imagens são agora muito mais discursivas. Refiro-me a outro tipo de fulguração, aquela das **metáforas vivas**, para retomar a famosa expressão de Paul Ricouer. Elas correspondem, via de regra, às imagens desgastadas pelo uso aqui referidas, quando atualizadas em conhecimento novo e capazes de abrir novas portas ou canais de compreensão das coisas. Assim, na página "O queijo", se o conceito de eternidade é lembrado pela desgastada imagem do círculo, com seu centro em toda a parte e a periferia em parte alguma (lembrança que chega a ser ironizada pelo poeta: "Que decepção quando soube o círculo já fora

inventado há muito tempo! Julgava que o tivesse descoberto"), o poeta atualiza-o pelo queijo Minas, a "despontar na mesa" "ainda fresco".

Mas não se pode perder de vista que o queijo que concretiza imagetivamente a eternidade traz em si uma espécie de carga referencial bastante peculiar a Murilo: a carga religiosa. As águas inaugurais do dilúvio bíblico são metaforizadas pelo leite com o qual se fabrica o queijo fresco. Releia-se o fragmento já citado, avançando um pouco:

A eternidade nasceu pois para mim redonda e branca,
vinda da forma do queijo de Minas que despontara na
mesa ainda fresco, trazendo uns restos de água alegre —
ou do leite? — do dilúvio. A eternidade me dava de
comer nas mãos.

Antes de prosseguir, faço uma observação quanto ao gênero da página: trata-se indubitavelmente de prosa, se se parte da já clássica classificação jakobsoniana para a linguagem estritamente poética, isto é, para poemas em sentido estrito. De fato, o fragmento acima não apresenta *estrutura* poética nos termos de Jakobson, o que só mostra a insuficiência de suas formulações no trato da prosa poética, tão freqüentemente encontrada na poesia moderna. E se os gêneros literários da modernidade são bastante fluidos, é justamente a imprecisão de limites entre poesia e prosa modernas que será aqui privilegiada. Ao invés de tentar delimitar, como Jakobson, gêneros fechados e estanques, tentarei sempre indicar uma certa confluência entre eles.

Na leitura de *Poliedro*, preferirei falar em prosa poética, mais até do que poema em prosa. Creio que a segunda nomenclatura ainda privilegia o que seria uma estrutura poética clássica ou tradicional: a expressão faz a poesia figurar como o grande paradigma de que a prosa tentaria se aproximar, lançando mão de recursos que seriam típicos de poemas. Já a expressão "prosa poética" me parece mais vaga e talvez dê mais conta da fluidez genérica de *Poliedro*. Acrescente-se a essa minha opção um outro fator de ordem não estrutural, mas contextual: o próprio Murilo, na época de composição, estava indubitavelmente mais interessado em desenvolver escritos em prosa. É o que mostra o grosso de sua produção da época. Tudo isso deve ser levado em conta, a par de pequenas diferenças entre os dois gêneros¹⁰.

Por tudo isso, se prossigo lançando mão das estruturas fechadas estipuladas por Jakobson para a análise da página "O queijo", adianto que ficará evidente de novo sua insuficiência para o estudo da

¹⁰ A dificuldade de delimitação dos gêneros prosa poética e poema em prosa não é depreendida apenas da leitura de Murilo. Suzanne Bernard, no mais famoso estudo sobre o assunto, ocupa-se praticamente apenas em descrever e analisar isoladamente os textos escolhidos, sem classificá-los definitivamente como uma coisa ou outra. As dificuldades de classificação parecem mesmo inerentes aos dois gêneros. (Cf. BERNARD, Suzanne. *Le Poème en Prose* — de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Librairie A-G. Nizet, 1994).

prosa poética. Começo assinalando o uso de travessões e a idéia de explicação ou conclusão introduzida pela partícula "pois", que seriam típicas da prosa ou de textos discursivos.

Por outro lado, a "poeticidade" do trecho ficaria clara, segundo os padrões tradicionais, pelo uso do verbo "despontar" no pretérito-mais-que-perfeito, por lhe conferir um tom bíblico ou atemporal e cuja carga semântica sugere a inauguração dos tempos, ainda mais marcada pela referência a "águas alegres" do dilúvio. Essas são, por sua vez, comparadas ao leite, alimento primordial. O tempo histórico, das reminiscências infantis, só volta na frase seguinte, "A eternidade me dava de comer nas mãos", com o uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo. Veja-se, então, como os tempos verbais utilizados e a escolha de expressões, metáforas e simples vocábulos ("dilúvio", "eternidade") do universo bíblico confluem na criação de uma certa atmosfera de poesia, em plena prosa. Os limites genéricos são, portanto, confundidos já de saída.

Insistindo na nomenclatura jakobsoniana, note-se que é ainda em plena prosa que se encontra uma espécie de projeção, no eixo sintagmático do texto (ou seja, no nível do encadeamento de expressões, frases, tempos verbais etc.) de uma certa equivalência que o crítico postula para o eixo paradigmático da linguagem, no nível das escolhas que se faz de expressões, frases e tempos verbais a serem encadeadas no que se diz e se escreve.

Mas o interessante é que, imediatamente após essa passagem quase grave, de tom bíblico e mesmo lendário (o poeta que come da eternidade nas mãos lembra uma espécie de enviado dos deuses) a referência concreta do objeto *queijo* — agora, aos mais diversos tipos deles — volta a ser evocada, novamente como concretização de um conceito abstrato, a mesma eternidade.

Até que um dia apareceu lá em casa o queijo tipo flamengo, vermelho; alguns, é verdade, redondos, mas outros com pretensões a quadrados ou retangulares. Desde então meu conceito de eternidade perdeu a primitiva pureza ortodoxa.

Só que o tom, agora, é outro. O humor aparece justamente quando a página atinge maior peso e gravidade; quando o poeta já se insinuava conhecedor dos mistérios eternos, familiar e próximo do conceito de eternidade católico (ou ao menos cristão, em se tratando de Murilo Mendes). O concreto e referencial voltarão então não como vinculadores de conhecimento mas, ao contrário, como espécies de veículos de restrição do que se deu a conhecer a priori: "Desde então meu conceito de eternidade perdeu a primitiva pureza ortodoxa.". Isso a ponto de o poeta relativizar completamente o que parecia ser antes convicção absoluta:

De resto, entre o redondo e o quadrado, entre o branco e o vermelho meu espírito balança desde o início. E não sei bem se a eternidade é efêmera.

Não se está agora no pólo oposto àquele das afirmativas em tom bíblico, arrematadas pela citada há pouco pelo comentário "A eternidade me dava de comer nas mãos"? Os elementos das estruturas poéticas "fechadas" já caíram por terra, antes mesmo da solene frase citada. Ela vem disposta no texto em posição imediatamente anterior àquela em que se listam os diversos tipos de queijos e em que já se insinua a nota humorística. É como se o poeta pretendesse desfazer a gravidade da página e dissolvesse qualquer oportunidade de aprendizagem ou lição moral daquilo que comentara anteriormente. Daí o alcance quase herético do arremate desse parágrafo: "E não sei bem se a eternidade é efêmera", afirmativa absolutamente destoante e até um pouco arruinadora do que se vinha sugerindo.

Essa oscilação entre o exemplo e a brincadeira, entre espécies de conceitos absolutos que se pretende transmitir e a relativização de tudo, pelo humor, marca muitas outras páginas de *Poliedro*. Mesmo em "O queijo" ela já ocorrera no fragmento imediatamente anterior ao acima analisado:

Naquela época eu conhecia somente queijos redondos; mais tarde nasceram usurpadores queijos quadrados. Depois, ovais. Havia por exemplo um queijo oval com o nome de queijo cavalo. Fiquei então sabendo que o cavalo é de forma oval, coisa digna de ser meditada: quem ousaria negar que a cabeça do cavalo é oval? Já para achar horizontalmente oval seu corpo todo, faz-se necessário uma lente mais poderosa.

É também pelo humor, nesse fragmento, que o poeta toca em outra questão significativa em *Poliedro*: a geometria como vinculadora de conhecimento, isto é, o recurso a formas geométricas como esquematizações de conceitos abstratos. O processo é quase o mesmo usado na associação entre círculo e eternidade, mas nela a forma ajudava a entender o conceito; aqui, chega-se do real à forma ("oval") numa ligação que toca o absurdo:

fiquei então sabendo que o cavalo é de forma oval, (...) quem ousaria negar que a cabeça do cavalo é oval?

Todavia a observação parece absolutamente razoável e previsível quando é lembrada a ligação de Murilo Mendes com a arte abstrata, levada ao extremo em sua importante atividade de crítico de artes plásticas.

Quanto à questão da oscilação entre gravidade e humor, assinalada ao longo de todo este trabalho, retomo-a pelo viés da leitura de duas outras páginas: "A tartaruga" (*PCP*, p. 980-1) e "A girafa" (*PCP*, p. 984-5).

A tartaruga é evocada como símbolo ou ser lendário e a página parece introduzir o tempo dos mitos:

A tartaruga, **vivendo séculos**, consegue dar a volta ao mundo, *piano piano* (negrito meu).

Se bem que a expressão em italiano diminua o alcance mítico do texto, acrescentando-lhe, como é de praxe em *Poliedro*, o trivial e cotidiano pelo viés do humor.

O mesmo para a afirmação de que é o "animal anti-moderno por excelência", "hostil ao movimento". Só que, logo em seguida, o poeta reconhece-lhe um traço de modernidade:

Considero entretanto que ela, carregando a casa às costas, antecipa-se ao *camping*. Neste ponto a tartaruga é um animal moderníssimo.

Assim como para a eternidade em "O queijo", o poeta nega o que diz anteriormente (a tartaruga é e não é moderna). Brinca com os conceitos que formula e, somando negativas ao que afirma, foge de conclusões definitivas. Tudo isso para logo depois introduzir a reflexão mais grave do texto:

Se todos nós agíssemos como a tartaruga não sobraria tempo para o fabrico e circulação da Bomba. Com a vantagem de se chegar mais tarde ao cemitério, absurda meta.

Por fim, há nova oscilação após essa verdadeira **lição de vida** da tartaruga: outra bolinha preta relativizará o que foi dito anteriormente sobre o "ser quase mitológico, "cariátide" e "autocariátide", sustentáculo do mundo e de si mesmo"; exemplo de modernidade, "solução para o problema da circulação e transporte de pessoas nas grandes cidades". Porque a tartaruga, que antes somara tantos atributos, é reduzida a suas escamas através de uma citação de Michaux:

"Même la tortue se croit sans doute parfois composée uniquement d'etincelles. Qui dit qu'elle a tort?"(Michaux).

O que se tem é uma espécie de espelhamento entre o que se diz e a própria estrutura do texto: a aparente profundidade que se esconde nas camadas do que se vai dizendo, isto é, a listagem das nobres funções e atributos da tartaruga apresenta-se ao fim como verdadeiras escamas textuais, já que a palavra final, última definidora do animal, vem da redutora citação de Michaux. Talvez esse procedimento determine que o mecanismo de construção e concatenação das assertivas seja nesta

página mais importante que a mensagem vinculada, em todo seu alcance ético. No entanto, uma leitura de conjunto que leve em conta todos os textos do setor, voltará a valorizar a mensagem de "A tartaruga". Pois todos eles, repito, trazem lições morais.

A página "A girafa" também alterna humor e gravidade. Seria interessante analisá-la devido ao fato de a reflexão grave ser aí introduzida apenas no último fragmento, separado do restante do texto, mais uma vez, por uma bolinha preta.

O texto é um dos que mais remete aos poemas pictóricos murilianos. Porque, além de ser uma página de alto teor narrativo (e, para Käte Hamburger, os poemas narrativos são em geral os mais pictóricos) as cenas narradas parecem saídas de um quadro de um pintor surrealista muito caro a Murilo, Magritte. Isso pelo recurso, usado ao extremo na página, de deslocamento de objetos e seres de sua localização espacial tradicional, e que ganham em função dessa nova espacialização medidas e funções diferentes e inusitadas. Exatamente como nas telas do pintor. Penso por exemplo em "O tempo ameaçador" (1931-1932) e "A voz dos ventos" (1931):

Estou na minha casa de mil salas paralelas. (...) Abro uma das salas (com fecho eclair) e mostro-lhe uma girafa que passeia sozinha no jardim interno. De repente faz-se escuro, a girafa pára e estende o pescoço: um operador escondido projeta num pequeno écran filmes de Méliès, Buster Keaton, além dos primeiros — somente os primeiríssimos — de Walt Disney. Afasto-me discretamente com o hóspede: o cineminha é privativo da girafa. (...).

O texto, especularmente, abre também mil salas paralelas. Mil fios narrativos que vão sendo deixados de lado e depois retomados; fios cuja tessitura vai sendo interrompida pela reflexão. É assim que se volta ao "cineminha" mencionado antes:

A girafa, repito, é *douce*.— não gosto da palavra doce, por isso apelo para o francês, a inserção da vogal u no texto da girafa provocando uma sensação de escuro ligada ao cineminha.

Se aqui se detém um pouco sobre a materialidade das palavras ("douce", "doce"), o poeta volta a puxar o "fio do cinema" ao lembrar o substantivo *dolce*, em italiano, para depois citar o cineasta Fellini, encadeando essa lembrança com outra reflexão ou *dianóia*, que coloco em negrito no fragmento abaixo. Veja-se, portanto, a brincadeira com a materialidade do significante, tal qual em outras páginas de *Poliedro*, **não é**, em absoluto, **gratuita; engendra uma reflexão:**

Poderia também apelar para o italiano, definindo a girafa *dolce*, vocábulo talvez mais indicado pois evocaria a *dolce vita* da girafa, inimiga declarada do trabalho, do pagamento de impostos, **de qualquer forma de guerra (há tantas!)**. Com a vantagem de também aludir ao cinema e ao cineasta Fellini, pertencente ao reduzido número de homens que viram a girafa. Porque, como é notório pelo menos em Portugal e no Brasil, a girafa não existe.

Assim é que a absurda girafa de *Poliedro* — posto que "responde sempre sim às nossas perguntas, mesmo as absurdas" —, configura-se como mero *constructo* intelectual. À maneira de tantas outras páginas de "Microzoo" e "Microlição de coisas", o poeta valorizará definições enciclopédicas (num exercício bem-humorado de falsa erudição) e, como já assinalado, a materialidade da palavra:

A girafa pertence em parte ao reino do camelo e ao do pardal, já que seu nome cinetífico é *giraffa caemlopardalis*. Informam-me que esse nome vem do árabe *zarafah*. (..)

Eis outro exemplo, extraído de "Microlição de coisas":

O tomate é terrivelmente vermelho; tem tataporas; quanto mais vermelho mais inquieto, quase uma pessoa. Pertence à família das Solanáceas, portanto chama-se Solano. Resmunga. (...) ("O tomate", *PCP*, p. 1003).

Observe-se, todavia, que a paronomásia continua a aproximar conteúdos caros ao universo poético muriliano. Afinal o que a imagética de Murilo tem de mais peculiar não é tanto os elementos selecionados para formar as imagens. Esses elementos são retirados de campos da experiência mais ou menos constantes: elementos do universo bélico se combinam com outros retirados da simbologia bíblica; há alguns também, do tempo de infância, bastante recorrentes, como a flor de magnólia e o serrote, que aparecem ao lado de manoplas, estátuas e sereias, bem como de transístores, manequins, aviões e outros indicadores da modernidade. O que é mais significativo, por conseguinte, é o grau de estranheza de suas combinações, quase sempre imprevisíveis.

Em *Poliedro*, nas páginas que partem, desde os títulos, de referentes simples e diretos, as associações são mais significativas em outro nível. Aos mais diversos objetos são ligados conteúdos

mais ou menos constantes da poética muriliana, notadamente religiosos. Leia-se "A luva" (PCP, p. 1005):

A luva é uma sociedade secreta que nos ajuda a esconder a mão.

A luva, ser volúvel, solúvel. Chove na luva. Neva na luva. Descalçar o sapato-da-mão: a luva. As luvas de Luísa. As luvas da lua. As loas da luva. A luva lava a mão. Uma luva lava outra. Uma mulher lava outra. A mentira deslavada, com luva. A verdade lavada, inconsútil. O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável.

A metáfora inicial já sugere a associação de conteúdos "enigmáticos" ao objeto — ou, indo além, ao "ser" luva. Essa dimensão "ontológica" fica mais evidente quando à luva se liga, mais que o enigma, a mentira ("a mentira deslavada, com luva"), em oposição à Verdade transcendente. Esse conteúdo cristão, por sua vez, é sugerido pela palavra *inconsútil*. Porque a túnica inconsútil do Cristo é tradicionalmente associada no simbolismo do Cristianismo à Verdade única, sendo homogênea, "sem costuras", capaz de ligar todos os tempos, lugares e fatos pelo mesmo sentido último: a Revelação.

Assim a página associa o oculto, o enigmático, bem como o provisório ("uma mulher lava outra") e tudo o que é puro artifício e solução contingente à mentira, dirimindo-se a idéia de solidariedade contida na tradicional expressão "uma mão lava outra", quando é substituída no texto por "uma luva lava outra".

Mas todos esses descaminhos acabam por levar/"lavar", por fim, à Verdade purificada, transparente; lavada. E entre a cegueira e a visão cristã está o homem. Ao mesmo tempo "lavável" (possível metáfora para o batismo, que pode simbolizar, por sua vez, a Revelação e a comunhão com a Verdade) e "levável" (dirigível ou encaminhado à Verdade; "louvável", portanto. Mas é também... "luvável", suscetível à cegueira imposta pelas luvas enigmáticas, obliteradoras, artificiais e efêmeras: "a luva é um ser volúvel e solúvel"). Pois só a Verdade cristã é permanente e permanece.

Em suma, o humor aparentemente gratuito da página "A luva", superficial e descompromissado a emergir de jogos paronomásticos, revela um sentido último, ou profundo, se quiserem. O texto nos encaminha para conteúdos cristalizados fora do texto, cristãos; para uma espécie de Significado último e definitivo a dissolver aquele riso fácil que ecoa de uma primeira e apressada leitura. O humor de "A luva" pode ser entendido talvez como uma espécie de "humor profundo", em

contraste com o que se capta primeiramente como um tipo de humor "superficial"¹¹. Parece nos ajudar, na interpretação, a revirar camadas profundas de sentido e não permanecer na superfície textual que o jogo de palavras constrói.

Já "A girafa" caminha em direção um pouco diferente, em função de sua maior dimensão narrativa. Aqui é o excesso de informação, pseudo-científico, enganoso e comprometedor da lógica narrativa (aparentemente esvaziado, portanto, como as brincadeiras com os significantes em "A luva") que faz com que o humor da página pareça gratuito.

Não obstante a falta de lógica e a miscelânea enciclopédica servem como armas críticas. Nesse sentido, "A girafa" apresenta características do gênero ficcional *sátira menipéia* ou *anatomia*. Sendo típico da prosa, mas tendo derivado do verso, aproxima-se das estórias romanescas, por seus enredos empobrecidos, e dos romances, embora suas personagens não tenham a mesma consistência psicológica. A sátira lida menos com "pessoas bem delineadas" do que com atitudes espirituais. As personagens valem como "porta-vozes das idéias que representam"¹².

Tais personagens remetem aos comentários de Flora Sussekind acerca dos tipos paradigmáticos de *A Idade do Serrote*, que se estendeu aqui para os animais, objetos e pessoas de *Poliedro*. São eles **concretizações** de categorias abstratas; figurados exatamente como os conceitos que Murilo manipula.

Na sátira menipéia a visão de mundo do autor tampouco tem bases reais e não passa geralmente de uma configuração intelectual. Ora, essa característica não marca *Poliedro*, livro em que referenciais do mundo contemporâneo são detidos e reproduzidos, mas algumas páginas, como "A girafa", de atmosfera surreal e absurda, aproximam-se dessas configurações. Tanto que a lógica da narrativa é violentada (outra característica das sátiras, possibilitada justamente pelo desligamento do real).

É comum também que o satirista não hesite em "empilhar enorme massa de erudição sobre seu tema, soterrando seus alvos pedantescos sob uma avalanche de seu próprio palavreado"¹³. Murilo faz o mesmo em certa medida, na abertura do texto. Mas, repito, a dimensão crítica da página e de todo *Poliedro*, bem como suas ligações diretas com o real, impedem que o livro seja filiado pacífica e

¹¹ Uso a dicotomia proposta por Gilles Deleuze em *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹² A sátira menipéia é também chamada "mais raramente sátira à Varrão, supostamente inventada por um cínico grego de nome Menipo. Suas obras perderam-se, mas ele teve dois grandes discípulos, o grego Luciano e o romano Varrão, e a tradição deste, que não sobreviveu tampouco, foi continuada por Petronônio e Apuleio. (...) parece ter se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa, mas nós a conhecemos apenas como uma forma de prosa, embora um de seus traços recorrentes (...) seja o uso de verso incidental". (Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica. Op. Cit.*, p. 303). Note-se de novo, pela observação de Frye, a fluidez deste gênero ficcional, marcado tradicionalmente por interferências da Poesia.

¹³ *Ibidem*, p. 305.

indiscutivelmente ao gênero. Há que se falar apenas em algumas características isoladas, até porque a diversidade formal dos setores do livro de 72 é bem grande.

A crítica mais contundente de "A girafa", embora sutil, diz respeito à falta do que o poeta chama de visionarismo realista, tanto em Portugal quanto no Brasil. Para um poeta como Murilo, tão atento aos principais movimentos e tendências artísticas do século — a começar pelo Surrealismo, com o qual se familiarizou através da pintura de Ismael Nery; isso ainda em 1928, quando o movimento de Breton era ainda absolutamente obscuro no país —, o provincianismo artístico, travestido de nacionalismo, deve sempre ter sido um grande incômodo. Daí provavelmente a crítica aos dois países, pela resistência a movimentos realistas/visionários ou visionários/realistas em que o próprio Surrealismo pode ser encaixado¹⁴. Isso porque, como diz Davi Arrigucci Jr. ...

Ao afirmar a importância do inconsciente e do irracional, o Surrealismo procede com método, transformando-os em objeto de pesquisa, praticando uma investigação minuciosa das muitas faces da realidade. E não é diferente a prática muriliana, detido esquadrihar da realidade concreta, do mundo imanente, ainda que obcecado pela transcendência, a que empresta seu olhar visionário, o qual, no entanto, não se despreza da base realista nem jamais anula o senso crítico. Grande parte de sua graça e força poética vem da forma paradoxal com que junta contradições que são, feliz ou infelizmente, reais.¹⁵

De fato, em "A girafa" o próprio Murilo Mendes se inclui entre os visionários/realistas ou realistas/visionários: "Por minha parte acredito firmemente na existência da girafa". Quanto à referida "graça" muriliana, responsável pela prática de fusões que já se assinalou aqui até mesmo no texto

¹⁴ Um comentário de mesmo teor crítico aparece em outra página de *Poliedro*, "Uruguai", do setor "A palavra circular". Esse país, terra natal de três poetas de poética inovadora, é posto em contraste irônico com o Brasil: "O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle.

O país não tem oeste.

As principais produções do Uruguai são: Lautréamont, Laforgue, Supervielle.

O Uruguai conta três habitantes: Lautréamont, Laforgue, Supervielle que formam um governo colegiado. Os outros habitantes acham-se exilados no Brasil visto não se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue, nem com Supervielle". (*PCP*, p. 1023-4).

O interesse de Murilo por escolas e movimentos artísticos de vanguarda sempre foi tão grande que talvez justifique, ao menos em parte, sua relativa "adesão" ao concretismo, o que externou através da obra *Convergência*. Ainda que não seja exatamente concretista, o livro é inegavelmente marcado por algumas de suas práticas. O que não indica mudança definitiva do projeto poético muriliano, mas, talvez, mera tentativa de adesão, mais externa que substancial; mais contextual que estrutural. Em *Convergência*, nas palavras de Davi Arrigucci, "parece buscar, pelo construtivismo declarado, pelos jogos paronomásticos e trocadilhescos da sonoridade, os modelos de uma vanguarda tardia, inteiramente anacrônica para quem vinha de antes e não precisava de *aggiornamento* na década de sessenta", dando a impressão "um tanto mecânica e irrisória de meios transformados em fins." (Cf. "Arquitetura da Memória". In: ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Cacto e as Ruínas* — a poesia entre outras artes. *Op. Cit.*, p. 98).

¹⁵ *Ibidem*, p. 88.

"Microdefinição do autor", é em parte fruto do **contexto** surrealista em que o poeta erigiu sua poética, e que soube captar. Em outras palavras, uma sociedade de "desordem endêmica" como a brasileira teve em Murilo uma espécie de "cronista surreal"¹⁶ ideal, apto a apreender certos ângulos da realidade que, em culturas mais, digamos, cartesianas, soariam como pura fantasia.

Em suma, é a singularidade poética de Murilo Mendes que o leva a perceber correspondências secretas e mágicas, típicas do Surrealismo, entre o que é cotidiano e vulgar, transfigurando o mundo poeticamente e erigindo uma surrealidade quase palpável, a par da ordinária. Como se sabe, porém, esse empenho poético, que pode ser definido também como procura do invisível no visível ("O invisível esconde-se no visível", diz um aforismo do setor "Texto Delfico"), conhece também inspiração cristã. A fé enxergará também espécies de correspondências ocultas entre todas as coisas, que acabam por remeter tudo e todos à mesma origem divina.

Há muitas passagens na obra muriliana que exploram a mesma idéia. Como se comentou no Capítulo 1, esse é o mote do episódio bíblico de Emaús, do qual Murilo Mendes parte para compor seu primeiro livro em prosa. Em *A Idade do Serrote*, há também uma passagem bem ilustrativa:

Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? (*A Idade do Serrote, PCP*, p. 973).

É verdade que Murilo cita São Paulo, mas a frase poderia ser também um comentário de André Breton, motivado, por exemplo, pelo acaso objetivo dos surrealistas. Não é à toa que Murilo coordena imediatamente a pergunta com outra, de tom igualmente surrealista: "Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos?".

Em sua tendência à concretização, isto é, em ilustrar o que é conhecimento abstrato através de objetos da realidade concreta, Murilo se utiliza do temporal para transmitir mais uma lição de coisas: a ordem invisível sempre encoberta pelo mundo visível. Leia-se "O temporal":

O temporal ao mesmo tempo mostra oculta a realidade. É bem deste mundo mas desvenda-nos um ângulo do outro. Quem é no temporal, quem está? O verbo desarticula-se, o som. Inquietante pensar que o invisível adverte.

Nenhum Dubuffet consegue pintar a matéria do temporal. Serão fluidas todas as coisas? Talvez todas as coisas sejam através. (*PCP*, p. 1016).

¹⁶ As expressões entre aspas e a idéia do caráter surreal da sociedade brasileira também foram colhidas no ensaio "Arquitetura da memória".

Sim, todas as coisas são *através*. Porque no Cristianismo o invisível é sempre *figurado* pelo visível ou concreto. A concretude de certos acontecimentos significa metaforicamente; "através," portanto, deixa ver o espiritual e o verdadeiro. A diferença básica desse entendimento para a postura surrealista é que, na mentalidade cristã, as correspondências são unívocas e o visível manifesta e revela sempre uma verdade única .

O Essencialismo é outra via que faz pensar nas correspondências entre visível e invisível: a abstração de tudo o que é supérfluo, repetitivo e enganoso deixa decantar ao fim de qualquer experiência humana as ligações essenciais, verdadeiras e divinas que ligam seres e fatos entre si. Tais ligações, camufladas pelo desenrolar linear do tempo e acobertadas pelas distâncias espaciais, são plasticamente representadas pela continuidade das formas artísticas. Do traço, na pintura de Nery; e das imagens, desdobradas umas nas outras, nos poemas essencialistas de Murilo Mendes.

Essa recapitulação acerca do Essencialismo pretende ratificar sua importância para a "graça" e singularidade da poética de Murilo, mesmo em um livro posterior como *Poliedro*. Há, porém, que se ponderar a influência e peso da doutrina nesta obra. Talvez pela necessidade de o poeta posicionar-se de forma um pouco diferente em relação ao tempo histórico (como se pretende deixar claro ao final deste item), o Essencialismo tem em *Poliedro* alcance diverso daquele de *O Visionário*, por exemplo.

Começo a demonstrá-lo através de imagens do corpo da mulher, um dos carros-chefe da *práxis* essencialista. Note-se como a página "Marilyn", de "A palavra circular", traz tratamento bastante diverso desse tipo de imagem. O texto se inicia com um mote em caixa alta:

TEMA: A IDÉIA DE TENTAR FIXAR QUALQUER COISA ME
IMPELE, ME FASCINA, ME ESPAVENTA.

A elegia a Marilyn Monroe, longe da canonização que o gênero geralmente veicula ("Guarda uma tal figura que súbito sumirá, já sumiu, **sem auréola**" — grifo meu), tem algo dos sonetos barrocos de Góngora, especialmente o famoso "Mientras por competir con tu cabello". Também aqui partes do corpo de uma das maiores musas de cinema do século são evocadas em separado (prática comum e constante de Murilo, aliás, na construção de imagens que celebram o feminino):

Frágil-formidável no sexo, paisagem da coxa ao seio, do ventre ao
lábio debruado

(...)

aquela que estendia o corpo público a tantos olhos erécteis — mesmo escondendo-lhes o *immortel pubis*;

Outra aproximação com Góngora é a constatação do poeta acerca da efemeridade e transitoriedade das formas de Marilyn, que "foste e já não és, voluntariamente subtraída à Bomba¹⁷". Como em Góngora, em que as partes femininas se transformam "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", aqui Marilyn é reduzida a uma superfície de partículas de poeira que se vão depositando em uma projeção de cinema: o *écran*, espécie de antecipação da morte:

próxima poeira signo de morte preto e branco ou technicolor já consumido antes da morte;

No fundo, mais que constatar a fugacidade da vida, como em Góngora (em que as mudanças, embora rápidas, ainda são sentidas como **processo**), a página sugere transformações de outra ordem, operadas num *barlume*¹⁸; mudanças regidas pelo inesperado e pela surpresa — e não pelos ciclos naturais — como a modernidade, o cinema e mesmo a morte de quem se "subtrai **voluntariamente** à bomba". Eis um distanciamento importante em relação ao Essencialismo: Murilo deixa um pouco de lado a prática da continuidade de formas femininas umas nas outras; Marilyn apenas pode "desdobrar-se em mil cópias"... cinematográficas, já que é "inserida no *écran*". Isso quer dizer que o poeta até opera cortes espaço-temporais, o que fica claro na coordenação do sintagma a seguir:

O *écran*, batistério, magistério e cemitério de Marilyn desdobrando-se em mil cópias a consolar num *barlume*, autodesconsolada. (PCP, p. 1024).

¹⁷ "voluntariamente subtraída à Bomba": esta é a única reflexão — bastante ligeira — nos moldes da *dianóia* aristotélica. É o único instante em que o poeta se volta para referenciais do real. Também nesse sentido a página se aproxima sutilmente dos sonetos de Góngora, em que a fugacidade e transitoriedade da vida e da beleza são mais meramente constatadas que discutidas.

¹⁸ Uma nota do poeta ao final de *Janelas Verdes* informa que o italianismo "barlume" (usado também nesta obra) significa "vislumbre". (PCP, p. 1445).

Mas os cortes parecem querer mais mimetizar a montagem do cinema que imitar a continuidade plástica das formas da mulher no tempo e no espaço, tal qual se vê nas pinturas essencialistas de Ismael Nery.

Na análise do poema "Mulher em três tempos" mostrou-se que esse efeito de continuidade é conseguido principalmente pela repetição de palavras, e as diversas partes do corpo feminino encontram-se com as mesmas partes de outros corpos, fundindo-se com elas. Aqui, ao contrário, os recursos formais são quase que opostos: a sintaxe conta com pouquíssimos elementos de coordenação, pois mesmo as vírgulas são poucas; ademais, as frases são em sua maioria nominais, o que também sugere rapidez e mudança, jamais continuidade. Assim, a "idéia de fixar qualquer coisa", que fascina o poeta e que se apresenta como espécie de mote para a página, é glosada de forma curiosa: fixa-se a imagem da musa Marilyn, como se espera de uma elegia, mas sem que se consiga, em absoluto, a solidez dos monumentos ou dos epitáfios, pois as imagens fixadas são mimese das transitórias imagens de poeira das salas de projeção.

A montagem do cinema parece estar muito mais próxima da montagem surrealista do que da continuidade essencialista. Nela os cortes espaço-temporais também são possíveis, mas há maior fulguração e instantaneidade. Assinalo uma imagem da página "O museu de Armeria":

...armaduras (...) necessariamente excluídas por se filiarem à época, abolida para sempre, da *caverna atômica da Bomba*". (Setor "A palavra circular, *PCP*, p. 1017 — grifei).

Há a superposição ou montagem de tempos e espaços, porém o efeito de choque torna a imagem muito mais surrealista que essencialista. A diferença fundamental, contudo, parece ser o fato de que no Essencialismo aqueles cortes devem ser sempre respaldados **doutrinariamente**.

É o caso de "Chaves do tempo". A par do *ethos* escolhido, o título da página já sugere pontos cruciais do *continuum* temporal; pontos fulcrais (as "chaves") que abrem as portas da compreensão de toda seqüência histórica. A Encarnação é um deles, pois o Cristo está jejuando no deserto; todavia, aponta-se simultaneamente para outro acontecimento decisivo da linha dos tempos: o apocalipse, sob a forma de "guerra, campos de concentração e bombardeios":

Um aloprado fotorrepórter, americano ou não, dispondo somente de meia hora concedida pelo seu jornal, cai de um helicóptero na cidade de Nazaré para documentar-se sobre a sociologia da sagrada família:

Helás! Nosso Senhor acha-se no deserto, jejuando e fazendo penitência contra a guerra, os campos de concentração, os bombardeios; a Virgem, seguindo lições de enfermagem na Escola das Dominicanas; José, ensinando o ofício de carpinteiro a jovens de um quibuz, numa aldeia distante de Nazaré um tiro de fuzil. (PCP, p. 1026).

O tempo é tratado como uma espécie de bloco espacial, único e não seqüencial, já que as catástrofes se superpõem, enquanto as distâncias são comprimidas, vencíveis por um tiro de fuzil.

O que se falou a respeito da narratividade das páginas de *Poliedro* é bem exemplificado aqui. O primeiro parágrafo é ligeiro (há duas frases nominais e um aposto ligados a apenas uma frase verbal, todos formando um só período) e traz muitas informações. Parece preparar o cenário de uma espécie de anedota que será, aparentemente, contada a seguir. O tom é mesmo o de uma piada, graças talvez a certas escolhas vocabulares (o coloquial "aloprado" e "fotorrepórter", palavra muito atual então, cuja ortografia atualizo). Ocorre também uma certa imprecisão, proposital, na caracterização do fotorrepórter, que acaba, paradoxalmente, caracterizado de forma caricatural como americano. Ou seja, não importa se é de fato americano ou não; o paradigma é aquele misto de jornalista e mocinho que se vê nos filmes de ação hollywoodianos, até mesmo pelo tipo de ação narrada: deve heroicamente correr contra o tempo, já que dispõe de meia hora para cair de helicóptero sobre Nazaré e entrevistar a Sagrada Família.

A interjeição que inicia o segundo parágrafo ("Hélas!") praticamente suspende a anedota, ainda que o efeito final da página seja humorístico. Mas se trata de um humor corrosivo, com uma pitada de amargura, distante da leveza sugerida pelas trapalhadas do fotorrepórter. É pois com ironia que o poeta, à maneira do que faz em *As Metamorfoses*, justapõe elementos bíblicos e bélicos a partir de cortes espaço-temporais, nas imagens que encadeia a seguir. São esses cortes que permitem reunir em uma mesma imagem o Cristo e os campos de concentração, a Virgem e a escola de Dominicanas, José e o quibuz. A diferença é justamente a ênfase em um pequeno enredo, que torna as imagens mais narrativas — além, é claro, de contarem com um alto grau de **referencialidade**. Porque o poeta evoca e nomeia elementos referenciais tirados diretamente dos noticiários da época.

No capítulo 2 procurei mostrar que em livros como *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses* a influência essencialista, se não minimizada, já se exercia de forma diferente sobre o poeta. Seu projeto ético e seu fazer poético recebem nessas obras intermediárias influências talvez ainda mais universais. Por isso tentei caracterizar, para *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses*, um poeta de impulsos ascensionais:

Em pé no monumento das nuvens

("O observador marítimo", *Os Quatro Elementos, PCP*, p. 271).

Sozinho no monumento dos séculos (...)

Sou eu quem segura a água, a terra, o fogo e o ar.

("Pirâmide", *Os Quatro Elementos, PCP*, p.265)

Eu me encontrei no marco do horizonte

("A marcha da História", *As Metamorfoses, PCP*, p. 332)

Guardião dos sonhos, levantei a aurora

("O Rito geral", *As Metamorfoses, PCP*, p. 330)

Eu me envolvo numa nuvem e suscito os fantasmas

Para a inquisição dos vivos que destroem a poesia

("O Espectador", *As Metamorfoses, PCP*, p. 322)

Amiga, amiga! De braços dados atravessamos o arco-íris

("Poema lírico", *As Metamorfoses, PCP*, p. 322).

E os ecos desse impulso verticalizante ainda são ouvidos em textos como "A girafa". Volto a ele:

Por minha parte acredito firmemente na existência da girafa. Mesmo porque, **egresso da montanha**, costumo passar longas horas no alto dela. Agarro-me ao seu pescoço, com medo da Bomba (*PCP*, p. 985 — grifei).

Na redução pelo humor do poeta visionário, sugerida pela expressão em negrito, configura-se novamente outra das tensões centrais na obra de Murilo Mendes, entre o particular e o coletivo ("agarro-me ao seu pescoço, com medo da Bomba."). Mas no prosseguimento do texto se percebe que o interesse individual esconde na verdade a crítica e o ressentimento quanto às asperezas da "civilização, técnico-industrial" que leva o homem ao cosmos mas não cura um resfriado". Ou seja: no quadro da civilização, o poeta assinala a mesma tensão entre o que é individual e o coletivo, e que nos termos das culturas capitalistas do século vinte significa a afirmação burguesa do indivíduo; o adestramento e manipulação das *massas* em detrimento do bem-estar verdadeiramente *coletivo*.

E então o vate, representante dos interesses de todos, é lembrado novamente na "convocação dos povos" para "a realização do congresso universal da paz", espécie de comunhão que se sabe na verdade absurda. Daí a "presidência de honra **justamente da girafa**", "pacífica, *douce* e civilizada"; absurda também. De novo é suspensa a lógica narrativa e o congresso universal da paz é tão fantasioso quanto a girafa de *Poliedro*.

Também o é a missão do poeta-apóstolo em tempos de Bomba e a pretensão de uma espécie de canto coletivo inspirado no Dogma da Comunhão dos Santos, nos anos pós-guerra. Por isso a opção final do vate é pelo silêncio, no que é acompanhado pela girafa, seu duplo: "[A girafa] não gosta de fazer discursos." (*PCP*, p. 985).

Em "A girafa", porém, mais do que oscilação entre o particular e o geral, ou alternância entre o poeta engajado e o poeta nocaute; mais até mesmo que humor gratuito, o que se tem é uma espécie de zombaria amarga que se estende às próprias tarefas estéticas do poeta, enquanto o livro de estréia de Murilo, por exemplo, atingia apenas tons levemente amargos em algumas composições isoladas, quando se autodefinia "nocaute". Já em *Poliedro* a zombaria se torna uma espécie de fonte para o fortalecimento do sujeito poético. O que é, aliás, uma convicção surrealista importante, e é mesmo ao Surrealismo que ela remete, embora seja mais presente em *Poliedro* que nos livros murilianos mais marcados pela escola de Breton. A zombaria chega algumas vezes a tocar as raias de crueldade, e também nesse aspecto associa-se ao humor surrealista em uma de suas variantes principais: a do humor negro. Leia-se a página "Estilhaços":

ESTILHAÇOS

Detesto estilhaços de vidro. Quando irrompem de qualquer parte, atacam-me a pele, a vista, os ouvidos, a planificação do texto; *sournois*.

Insistem, o que é grave. São merdinhas de diamante a gritar.

Eu ofereceria a uma nazista (mas felizmente não conheço nenhuma) um colar de estilhaços de vidro giratórios, movidos por um dispositivo mecânico especial, o que lhe permitiria roer-lhe o pescoço dia e noite. (...)

Escapou a Dante mais esta oportunidade de aumentar seu Livro: fazer servir a certos criminosos uma salada de estilhaços de vidro. (*PCP*, p. 996).

Marca a página o "emprego de elementos mórbidos ou macabros em situações cômicas e vice-versa", revelando um certo gosto pela "notação cruel, certo comprazimento com a maldade e o

sofrimento, temas que em geral não se prestam ao riso¹⁹". Essas características do humor negro parecem fazer dele um tipo mais centrado no sujeito do que no objeto poético; explicando melhor, mais voltado para a reação e a atitude do artista diante de determinadas situações e sistemas vigentes do que para a celebração de imagens inusitadas pela fulguração humorística.

Essa outra espécie de humor — humor objetivo, também cultuado pelos surrealistas —, tem no acaso sua mola mestra. "O acaso é o grande mestre do humor", nas palavras de Max Ernst, alimentando igualmente as "chispas do desconcerto muriliano". Enquanto o humor subjetivo parece uma reação mais *pessoal* às agruras do mundo, deitando suas raízes na arte romântica e passando facilmente a zombaria amarga; respondendo à crueldade cósmica e ao destino imposto de forma triunfal, sempre com o respaldo indispensável de uma consciência criadora a mais lúcida possível (ainda que *blasé*), o humor objetivo parece ter fins éticos mais velados. Pelo menos é o que fica sugerido por alguns surrealistas que se ocuparam teoricamente deste ponto²⁰.

Em "O menino experimental", texto que abre o setor "A palavra circular", essas duas espécies de humor parecem se combinar: as críticas aos referenciais do tempo histórico em que vive o poeta atingem os ápices de amargura e crueldade do humor negro:

O menino experimental come as nádegas da avó e atira os ossos do cachorro. (*PCP*, p. 1013)

Por outro lado, há uma preocupação significativa com a novidade e a carga de estranheza das imagens. A fulguração e o choque são facilitados pelo caráter epigramático da página,

¹⁹ Cf. CAMILO, Vagner. *Riso entre Pares* — poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997. p. 171.

²⁰ Para o poeta surrealista Louis Aragon, a zombaria (e a invenção humorística, de modo geral) são critérios expressivos de avaliação da qualidade do *sujeito* que escreve, mais até do que fator constituinte e constituidor do objeto poético. Daí sua afirmação peremptória de que certos artistas, muito *fracos*, não saberiam jamais zombar. Aragon, porém, acabará por modificar o teor de suas formulações. Em seu *Tratado do Estilo*, alguns anos mais tarde (1928), recusará aquela "perspectiva existencial" em nome da associação direta entre poesia (ou objeto poético) e humor: "L'humour n'est pas le poison des âmes, (...) ni le ricanement amer (...) l'humour est une condition de la poésie". Talvez se possa dizer que, nessa nova perspectiva, os "efeitos" humorísticos desconcertantes serão maiores ou menores de acordo exclusivamente com méritos do estilo — o que serve também para as imagens poéticas de modo geral. (Cf. ARAGON, Louis. *Traité du Style*. Apud AUBERT, T. "Trois regards humoristiques sur l'individu moderne. In: PONGE, Robert (org.). *Aspectos do Surrealismo*. *Organon* 22. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 8, Número 22, 1994. p. 83-95. A citação de Aragon está na página 85).

sintomaticamente localizada entre os dois primeiros setores de *Poliedro*, mais discursivos, e o aforismático "Texto Delfico".

A figura vai muito além do *enfant terrible* que foi o próprio poeta, segundo vários depoimentos. O *ethos* aqui não é simplesmente inconformista. Na verdade, parece uma atualização irônica e invertida do topos do *puer senex*, criado ao fim da Antiguidade pagã. O "adolescente pelo aspecto... e velho pelo espírito" adquiriu importância por sua correlação com algumas passagens bíblicas. O *Livro da Sabedoria*, por exemplo, declara a velhice digna; porém, não deve ser aquilatada pelos anos (4:8 e seguintes). Vem da prudência, e não da experiência; dos livros e do contato precoce, mas profundo, com a tradição. Uma variante do *topos* aparece em diversas religiões. Os salvadores são "crianças velhas" e se caracterizam pela união de infância e velhice²¹. Aqui, ao contrário, "O menino experimental (é) futuro inquisidor. Devora livros e soletra o serrote."

Também experiência e tradição são ironicamente dinamitadas pela personagem, no que se refere à História:

O menino experimental atira uma granada em forma de falo na mãe de Cristóvão Colombo, sepultando as Américas. (p. 1014)

Aos Mitos:

O menino experimental atea fogo ao santuário para testar a competência dos bombeiros. (p. 1013)

O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No tempo do oco pré-natal gritava: "Champanha, mamãe! Depressa!". (p. 1013)

E à Arte:

²¹ Cf. CURTIUS, Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Hucitec/Edusp, 1996. Ver p. 144-152.

O menino experimental, escondendo os pincéis do pintor e trancando-o no vaso sanitário, obriga-o a fundar a *pop art*, única saída do impasse. (p. 1014)

No fundo, figura-se aqui a própria experiência do século. O "menino experimental" é representação metonímica do mundo em que vive o poeta, em vários aspectos. Daí a crítica discreta à *pop art*, por exemplo; arte circunstancial em que não conta tanto a **experiência** e a técnica. Veja-se como algumas declarações das páginas de crítica de arte de Murilo Mendes sugerem sutilmente o mesmo conteúdo crítico. Lê-se em "Gastone Biggi", de *A Invenção do Finito*:

A arte de Biggi, criador de uma realidade estrutural baseada em relações de números e figuras geométricas, na aplicação de princípios estéticos bem definidos, rigorosos, **exclui improviso facilidade, gosto espetacular.** (PCP, p. 1299 — grifei)

Outro aspecto relevante de "O menino experimental" é a crueldade, característica de um século marcado ele mesmo por uma espécie de humor negro: as imagens dos testes nucleares e do cogumelo atômico, vinculadas pelos meios de comunicação; as imagens de destruição de Hiroshima, que se tornaram célebres e que quase se converteram em uma espécie de entretenimento coletivo. A guerra se fez espetáculo banalizador do horror.

Seleciono outra página de "A palavra circular" em que uma certa morbidez continua servindo à crítica da ordem do mundo:

CLÍNICA DE NERVOSOS (TEATRO MANQUÉ)

Perdeu a razão, conservando-a . Pelo menos mensalmente.

(...)

O que se pretende molusco — e talvez o seja. O que se crê papagaio, mas não fala quase, nem repete palavras alheias: olha sempre o tapete, aliás verde e amarelo.

(...)

O ex-diretor dos correios diz que só responde a cartas dormindo.

(...)

E aquele que pretende medir o tempo com uma fita métrica!

Lições são vinculadas como em "Microzoo" e "Microlição de coisas". Pode-se tentar entender o alcance das personagens através da categoria do *ethos* aristotélico, que extrapola a mera caracterização dos *personae* para abranger o **contexto social interno** de uma obra literária, bem como a relação do autor com o leitor ou a audiência. O *ethos* está sem dúvida ligado às lições e mensagens que o poeta pretende veicular, através do enredo e da reflexão (relaciona-se, portanto, tanto ao *mythos* quanto à *dianóia*).

Aqui a reflexão é vinculada pelo fato de a casa de loucos ser uma espécie de microcosmo ou mundo em miniatura regido por uma lógica própria:

Existe sempre um fundo de verdade, mesmo deformada, na informação dos nervosos. Só que eles possuem um código pessoal, intransferível; não dispomos de chaves especiais para interpretá-lo.

Essa verdade que escapa aos limites estreitos da lógica ordinária tem o alcance da **verdade poética**: verdade não oposta, mas coerente e complementar ao falso e ilusório, ao menos no mundo das imagens e do sonho a que os surrealistas foram mestres em dar consistência. Daí a citação:

Même si c'est vrai, c'est faux, escreve Henri Michaux. Aqui nesta casa a recíproca é verdadeira.

Para depois o poeta coordenar no mesmo sintagma estes elementos, tornando as experiências respectivas mais ou menos equivalentes:

O eletrochoque. O eletrossono. O eletrossonho.

Por fim, estende aos "nervosos" a definição que utiliza comumente para os poetas:

Felizes os visionários: deles é o reino infinito da visão.

Os realistas visionários e os visionários realistas da página "A girafa" voltam a marcar presença. A inversão dos termos cabe aqui também, já que não vale qualquer hierarquia entre o falso e o verdadeiro. Daí a violação "aparente" do "contrato social"; daí o nervoso que "se pretende molusco — e que talvez seja", "O que se crê papagaio" e "aliás olha para um tapete verde e amarelo".

Há ainda o que "pretende medir o tempo com uma fita métrica". Não se vê aqui, em dimensão anedótica, o entendimento cristão do tempo como bloco espacial; ou ainda, uma concretização do abstrato conceito de tempo, como ocorre em páginas como "O queijo" e "A preguiça"? Há também os "doutores, desmemoriados *inoficiais* e *ineficientes*" (grifos meus). As palavras formadas pelos prefixos de negação parecem confirmar a reversibilidade entre o que é falso e verdadeiro, por isso mudar os códigos de leitura e valoração do mundo parece tão simples quanto anexar ou remover essas pequenas partículas de negação.

É interessante que o poeta delimite esse mundo de inversões, sonho e verdade relativa às dimensões de um teatro, atualizando a velha figura do **teatro do mundo**:

O doente Roberto, ex-ator, chama a clínica de teatro. Tem razão.

Essa gasta metáfora explora a dicotomia verdade *versus* ilusão também para ensinar a verdade do falso e a falsidade da verdade. É interessante que, a despeito de sua longa tradição ter se iniciado na Antiguidade Clássica, o *topos* do *theatrum mundi* tenha encontrado tanta guarita nos autores cristãos e na idéia de Deus como ordenador do espetáculo da vida, restando aos homens representar os papéis dessa grande farsa. É tradicionalmente como comédia, aliás, muito mais que drama, que a mentalidade cristã figura o mundo como espetáculo teatral.

A despeito da inversão que caracteriza a figura, parece clara a importância da referencialidade em sua utilização. De modo geral (e não apenas em *Poliedro*) pode-se dizer que quanto maior destaque encontram os referenciais históricos maior será o comprometimento ético do sujeito poético, qualquer que sejam seus fins últimos. E esse comprometimento favorece também, por outro lado, o fortalecimento do pólo subjetivo.

O destaque do sujeito lírico, em *Poliedro*, se dá também pelo viés do humor. Como tentei destacar antes, essa espécie de reação *pessoal ao mundo*, de *atitude* de um *eu empenhado eticamente* na reorganização da ordem vigente; consciência lúcida e severa (*severe ludit*, na expressão de V.

Jankélévitch²²) se volta muito diretamente para os referenciais do real²³. Daí talvez a importância da zombaria amarga em *Poliedro*, livro que, nem de longe, é o mais influenciado pelas práticas surrealistas. O poeta *fin de siècle* é aqui um homem constantemente assombrado pela angústia da morte próxima, como relata Luciana Stegagno Picchio:

Em Roma, ao lado do poeta instala-se a morte-angústia. Ela foi a última condição do amigo que nós recordamos, o Murilo pálido, de olhos ardentes, ao qual, a quem lhe perguntava do como e o porquê, podia só responder "angústia". A morte pressentida de quem está já no limite e quer, mas não pode, esperar sereno, apartado e apaziguado a aparição do véu de Maia²⁴.

Como na "Microdefinição do autor", o sujeito poético, talvez pela intenção de engajamento, apresenta vários traços do sujeito biográfico, o que se repete na página "O golpe da manhã" ("A palavra circular", *PCP*, p. 1028-9):

Abrindo o ponto de interrogação da janela, acuso com os ouvidos um pássaro próximo pela sua relativamente pouca musicalidade. Trata-se de uma longa manhã idiota: moscas, projeto de nevoeiro, recordações negativas de 1942, fotografias repetidas de baleias sem nenhuma nota didascálica de Melville, e jornais ameaçadores.

A manhã que se inicia, apesar do ponto de interrogação na janela, não anuncia o novo: é meramente "quantitativa" (expressão utilizada na página "Terezenzio Mamiani della Rovere", a penúltima de "A palavra circular") e não, digamos, qualitativa. Tanto que o poeta começa a caracterizá-la pelo que lhe falta; por exemplo, o pássaro que escuta à janela é pouco musical.

O canto dos pássaros, especialmente da cotovia, é um elemento tradicional que integra a figura do topos *locus amoenus* — não tanto quanto o riacho, a sombra das árvores, pastores e ovelhas, é verdade, mas como mostra Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*, é incorporado também por muitos autores.

Curtius se ocupa também de um outro topos, esse de conclusão ou remate, que pode ser assim formulado: "Convém acabar, porque anoitece". Esse topos relaciona a atividade da criação poética com

²² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

²³ Não quero dizer com isso que, numa espécie de pólo oposto, o humor objetivo se aliene necessariamente da realidade para se tornar mera brincadeira com o inusitado e a surpresa de certas imagens desconcertantes. Foi o que tentei mostrar ao ler a página "O menino experimental".

²⁴ Cf. PICCHIO, Luciana Stegagno. "Introdução a *Ipotesi*." Trad. Maria da Saudade Cortesão Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa. Op. Cit.*, p. 1709.

o dia, a luz, o período solar. O curioso é que, quando passou da Antiguidade à Idade Média, tenha sido com roupagem pastoral (a mesma dos principais exemplos de *locus amoenus*), depois deixada de lado, quando esse lugar comum se tornou mais convencional. Se se pensa nesse *locus* de remate, vê-se que também ele é atualizado às avessas em "O golpe da manhã". Porque o dia nevoento parece hostil à qualquer criação. Insinua-se aqui uma possível paráfrase para o *locus*, algo como "Convém não começar, porque não amanhecerá completamente; a manhã não será radiosa".

E o prosseguimento do texto apenas confirma tudo isso. "Trata-se de uma longa manhã idiota": "moscas" (índices não de renovação, mas de acúmulo de restos; de podridão ou mesmo morte), "projeto de nevoeiro" (novo índice de que o dia não se iniciará devidamente. A idéia é quase a da continuação da noite em pleno dia), "recordações negativas de 1942" (não se pode precisar exatamente tais recordações, mas 42 é provavelmente o ano em que Murilo descobre sua tuberculose pulmonar, já que se interna em um sanatório no ano seguinte).

De qualquer modo, "recordações" também sugerem *recorrência*, tais quais as triviais fotografias, sem qualquer grandeza épica à la Melville. São por si só já meras reproduções, ainda por cima *repetidas*. Quanto aos jornais, que bem poderiam ser veículo de novidade, são apenas ameaçadores. Tratam portanto de fatos que já vêm se impondo como provável ameaça, alongando-se pelo presente e comprometendo o futuro.

Assim é que o "ponto de interrogação" que se abre na janela não pode dizer respeito ao novo e a qualquer boa surpresa, mas às dúvidas de alguém que se mantém apenas sob as expectativas de ameaças já conhecidas, sujeito "aos coices do século e à guerra do Vietnã", como diz também a página "Terenzio Mamiani Della Rovere" (*PCP*, p. 1030).

Portanto, o "grande golpe" da manhã consiste em não trazer qualquer renovação. Nada de novo acontece e tampouco os assuntos do poeta se renovam. Na verdade a página atualiza, também às avessas, o topos "trago coisas inéditas", que já aparece na Antiguidade grega como "repúdio à matéria épica repisada" e que continua sendo utilizado no Renascimento. A promessa de seguir por "ondas nunca sulcadas antes por nenhum outro engenho" foi um lugar-comum exordial importante, comumente apresentado como motivo para a criação de uma obra. Ora, o caso de Murilo, em "O golpe da manhã", é exatamente oposto. Daí o penúltimo parágrafo terminar com a expressão "Silêncio amorfo", isolado no canto da página²⁵. Depois dele, apenas um "P. S." em que lembra Picasso e Shakespeare (através da personagem trágica Ofélia, de *Hamlet*).

²⁵ Desde o final da antiguidade pagã a escritura é definida como "silêncio eloquente", oxímoro muito usado bem depois, por exemplo, por Calderón de la Barca, no dezessete: o *retórico silencio*. (Cf. CURTIUS, E. *Op. Cit.*, p. 382). Ora, o *silêncio amorfo* citado por Murilo ao final de "O golpe da manhã" é literalmente *sem forma*. Logo,

Continua então a página:

Minha acidez de estômago acena ao fato de eu persistir, queira o não queira, cotidiano. De resto nem mesmo uma estrela fixa ou um planeta móvel resistiriam ao choque de qualquer notícia de guerra. Então, quase me consolando (!), reabro com atentos dedos litúrgicos o Journal de Jules Renard, uns talvez fragmentos de Oblomov, Hamleto, até o Rei Lear, um dos poucos reis toleráveis. (Que pena, no fundo o que eu viso mesmo é a substância do futuro. De resto a morte, com ou sem direito a uma segunda vida, é sempre o futuro). Ler: continuar a passar fome. O verdadeiro leitor: nunca saciado.

Após a bolinha preta o texto se volta para o sujeito poético, superposto aqui ao biográfico. Assim como a manhã não anunciava qualquer fulguração ou novidade, o poeta simplesmente *persiste*. Tampouco ele se renova, espécie de anti-herói que é, sentindo-se inapto a golpear a manhã, em contrapartida, com a arma de que dispõe: a escrita. A ele, mais uma vez, só resta o silêncio amorfo e a insaciabilidade de leitor.

Daí construir seu texto baseado em citações. A baleia de Melville (como na página "A baleia"), traria ao dia alguma fulguração, pela literatura ("A baleia: auto-suficiente, melvilleana, inexpugnável", diz o texto de "Microzoo"); e é pois quase se "consolando (!)"²⁶ que consulta com dedos litúrgicos — como se integrasse um ritual sagrado — Hamleto, Oblomov, Kafka. Falarei da citação de Kafka, tão importante no texto que é apresentada isoladamente, separada por uma bolinha preta.

Chamei o poeta anti-herói porque é pela dor (e não por qualquer êxito; dor que é um pouco de morte em plena vida) que ele simplesmente *permanece cotidiano*. Ou seja: igual, "rotineiro". Trata-se de uma espécie de integração forçada não ao ciclo da vida natural, mas à vida mecanizada ou autômata. Como o dia, como a "manhã idiota", o poeta também não se renova. E é interessante que esse herói às avessas reproduza exatamente o quadro de uma manhã que não chega como aurora renovadora.

Estamos muito perto das histórias arquetípicas ou mitológicas, em que os heróis, como ensina Northrop Frye, espelham as diversas fases dos ciclos naturais, pois eles mesmos são cíclicos. Às fases de nascimento e ressurreição do herói correspondem a aurora e a primavera, já que as estações do ano formam também ciclos, apenas mais longos que o de um único dia. Embasam principalmente as

mais uma vez, o poeta atualiza um *topos* pelo seu avesso. Se a escrita é silêncio eloqüente é provável aqui a alusão à impossibilidade de qualquer criação literária.

²⁶ O ponto de exclamação entre parênteses indica o absurdo, para o poeta, de se pensar em qualquer consolo diante da cena do século. Ele que, na página "Terenzio Mamiani Della Rovere" denomina-se um "desconsolado habitante da Via del Consolato". (PCP, p. 1031).

histórias romanescas, de lendas, fadas e princesas. Às de apogeu, união, reprodução e triunfo heróicos, correspondem o verão e o zênite; são encontradas na comédia, na poesia pastoral e idílica. Já à fase de decadência, doença, sacrifício ou isolamento do herói, liga-se o crepúsculo, o outono e a morte dos seres da natureza, que aparecem sobretudo na tragédia e nas elegias. Finalmente, à fase de dissolução total correspondem a noite, as tempestades, o inverno, as trevas, o retorno do caos. Essa fase aparece sobretudo na sátira.

O que justifica essas correspondências entre fases literárias das narrativas que tenham alguma ligação com a mitologia e os ciclos da natureza é o fato de toda literatura ser sequencial ou rítmica. Se fosse possível existir uma narrativa como pura seqüência de fatos ou desenrolar de ações no tempo, sem qualquer significação subjacente, tratar-se-ia de uma narrativa pura; nessa origem hipotética estariam os rituais. Isso porque um ritual é sempre um esforço humano de integração à natureza, um conjunto de atos e práticas cuja significação a mera observação externa dificilmente pode depreender. Mas há sempre um fragmento de significação imbricado a qualquer narrativa, relacionado à dimensão não mais temporal das obras literárias, mas espacial. Em outras palavras, toda obra literária desenha ou configura um determinado sentido. Mais uma vez, na verdade, evoco a *dianóia* aristotélica.

Se fosse possível isolar, em outra situação hipotética, fragmentos de sentido de qualquer narrativa, chegar-se-ia à origem da significação de qualquer obra, pura, abstraída de qualquer ação. Nessa origem estariam as epifanias oraculares, núcleos de consciência que não se desenvolvem no tempo. Essa idéia dos oráculos como centros de irradiação de sentido será importante na análise do "Setor Texto Delfico"²⁷.

Por hora, o que quero reter da tipologia estipulada por Frye é a correspondência entre fases heróicas e ciclos naturais, bem como salientar os principais gêneros literários em que aparecem essas relações. "O golpe da manhã" trata de uma manhã sem aurora, em que a miséria, como sugere a citação de Kafka, é capaz de negar a existência do sol. Pois o mundo dos anti-heróis kafkianos se alonga entre o crepúsculo e a treva intensa; é o mundo de homens isolados ou dilacerados; do outono ou do frio inverno; da desordem ou do caos. Mundo como aquele em que vive Murilo, em que não cabe "uma estrela fixa" ou um "planeta móvel", que não "resistiriam ao choque de qualquer notícia de guerra." Inclusive é digno de nota que do mesmo setor "A palavra circular" conste a página "Algólida".

Murilo, que desde criança era "obsedado por certos nomes de plantas, minerais, lugares" ("Dores do Indaiá", *PCP*, p. 1023), vai buscar num verbete de dicionário um mote para sua escrita. "Algólida", segundo o verbete, incorporado à página como se tivesse sido elaborado pelo próprio poeta

²⁷ Cf. FRYE, Northrop. "Os arquétipos da literatura". In: _____. *Fábulas de Identidade* — estudos de mitologia poética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p. 13-27.

(pois é separado do restante do texto por uma bolinha preta), "é um tipo de estrela de curto período, que varia bruscamente de magnitude" (*PCP*, p. 1026).

Por um lado o poeta a personifica, atribuindo-lhe sensualidade e, sobretudo, volubilidade tipicamente femininas:

Quem te viu e agora, algólida, quem te vê, se és brusca e variável,
se imprevista cambias de atitude, altitude e magnitude, com teus
olhos de rainha-cláudia²⁸, raivosa no teu chapéu de vento, se opões
à eternidade o efêmero (*PCP*, p. 1026-7).

Por outro, considera a estrela **destoante** do terrível cenário de trevas do século. Daí imaginá-la a "fechar a janela da incômoda madrugada, apenas ao longe columbras o penacho de um cosmonauta, por agora pacífico". A mesma disparidade o faz pensar em sua "metamorfose — talvez em cacto ou sol de bolívia" em meio a uma verdadeira cena bélico-apocalíptica: uma "descarga de milhões de ratos brancos" antecedendo o "operador da bomba".

A página, como é corrente em "A palavra circular", remete mais uma vez para um cenário caótico, de tempestade e trevas, se se quiser retomar a terminologia de Frye relativa às narrativas mitológicas que tratam da completa dissolução do herói. Também em "O golpe da manhã", se ainda não se instalou o caos absoluto, a manhã mais se assemelha a um crepúsculo, correspondendo perfeitamente ao estado de isolamento e queda do sujeito.

A ligeira leitura dos títulos das páginas do setor "A palavra circular" já mostra o quanto se exploram aí as duas fases mais obscuras ou negativas que Frye detecta nas narrativas mitológicas: "O temporal", "O trovão" e "As núpcias falhas" (já que o casamento é típico da fase de apogeu e união harmônica do herói, espelhado pelo verão e pelo zênite). Há também a alusão a um recém-nascido repellido pelo poeta que é quase uma antítese dos heróis desejados, prometidos, missionários ou ressurrectos da fase da aurora ou primavera:

uma larva chorando por todos os lados, chatíssimo no seu babador,
limpo mas parece sujo, não posso tolerar sua presença, lá vem outro
para complicar ainda mais ainda os problemas imediatos do mundo!
(...) ("O recém-nascido", *PCP*, p. 1028).

O setor inclui ainda a **elegia** a Marilyn Monroe²⁹ e, finalmente, a ameaça de catástrofe coletiva na forma de holocausto, tema da "Carta aos Chineses", que fecha o setor.

²⁸ "Cláudia" é o nome de uma das musas da infância do poeta; menina que, como a estrela algólida, cedo morre. Cf. *A Idade do Serrote*, *PCP*, p. 920-3.

²⁹ Outras páginas de "A palavra circular" reverenciam personagens isoladas, e a intenção parece ser, quase sempre, a de fixá-las, fazendo-as menos esquecidas ou transitórias. Assim, as páginas quase têm o alcance da

O chapéu verde que desponta no fim da rua, em "O golpe da manhã", não consegue colorir a paisagem com cores mais, digamos, idílicas. Diferentemente do que se tem no poema "A bela e a fera", de *As Metamorfoses*,

O mundo inteiro se tinge
Do sangue do Minotauro,
Até que branca Poesia
Lhe mostre o dedo mindinho.
(*"A bela e a fera"*, *PCP*, p. 347).

... em que as "trevas vermelhas" ligadas ao monstro encontram resistência e combate no poder máximo de uma Poesia "mínima". Isso quer dizer que a convicção aí, como em tantos momentos da obra muriliana, é a do poder combativo da poesia. Aqui a página prossegue em sentido diferente:

Desponta no fim da rua um homem de chapéu verde. Que espera ele? Uma sereia das Antilhas travestida de mulher? A notícia de um súbito ataque de juízo dos americanos no sudeste asiático? Uma vaca de dois andares? Um quadro de Crivelli?

Silêncio amorfo.

P.S. — Última hora. Segundo Picasso, Ofélia atira-se num copo d'água, afogando-se.

A eloquência com que Murilo supõe as expectativas do passante (todas infladas por um certo visionarismo-realista já assinalado outras vezes; no fundo, típico do próprio poeta em momentos de maior otimismo, lembrados acima) contrasta com o "silêncio amorfo" em que ele mesmo, por agora, *mergulha*, espécie que é de Ofélia suicida: "o que visio mesmo é a substância do futuro. De resto a morte, com ou sem direito a uma segunda vida, é sempre o futuro".

elegia a Marilyn. É o caso do texto "Santa Filomena", sobre uma santa cuja inexistência tinha sido recentemente decretada, e que o poeta deseja evocar e cultivar. No mesmo sentido caminha a página "Segunda-feira santa" ("Quem se lembra da segunda-feira santa?"). Há também "Os índios", em que o poeta comenta o fato de nunca ter visto um índio brasileiro de carne e osso; "Iéti", página belíssima, espécie de homenagem ao "abominável homem das neves", cuja existência, ao menos imaginária, parece depender mesmo do mistério em torno de si; e, finalmente, "Terenzio Mamiani Della Rovere", texto em que o poeta tira do esquecimento uma importante personagem da história política e literária italiana, convertida numa mera estátua corroída pelo tempo. Em suma, os setores "Microzoo" e "Microlição de coisas" são mais voltados que o terceiro para as lições morais e edificantes, através da galeria de coisas e animais convertidos em paradigmas. Já em "A palavra circular" é comum a celebração e a tentativa de fixação de certas figuras.

Já o "P.S." final introduz, como é comum em *Poliedro*, a nota de humor amargo. Isso porque a Ofélia redimensionada por Picasso³⁰ confere sem dúvida um toque humorístico à página (até porque se lembra aqui inevitavelmente da expressão "fazer tempestade em copo d'água", ou seja, tornar catastrófico o que não é tão terrível). Mas a dimensão trágica da personagem, **dissolvida pela morte**, acaba por não ser dirimida: remete-nos novamente às fases trevosas das narrativas mitológicas. Ao fim, o tom trágico, que se opõe aqui a qualquer expectativa cristã a ponto de abafá-la (chega-se a pôr em dúvida a existência de uma segunda vida), é o predominante. À maneira de Jó, cuja tragicidade é inquestionável, o sofrimento e a angústia parecem por vezes intransitivos, sem que acenem para qualquer compensação misericordiosa³¹. E é mesmo notável a atenção ao transitório e passageiro em várias páginas de *Poliedro*. Em "Álgolida", o poeta já assinalara, com certo fascínio: "opções à eternidade o efêmero".

Diante de tais observações talvez caiba a pergunta: será que em *Poliedro* se pode opor, ao poeta cristão de outros momentos, um sujeito poético constituído por traços mais pagãos, cuja dimensão trágica se justaponha à cristã? Um sujeito poético que, redimensionando o sujeito biográfico, o próprio poeta Murilo Mendes, faça da *via crucis pessoal* (a angústia dos últimos anos) matéria de uma espécie de **tragédia universal**?

Não que a poesia muriliana não tenha sempre sido marcada pela universalidade, como toda grande poesia. Mas o substrato cristão, em maior medida que o pagão, sempre **informou** (tanto no sentido de fornecer conteúdo quanto de erigir a forma) a poesia de Murilo Mendes. A "palavra final" foi comumente cristã, pela voz do poeta-apóstolo. Mesmo na poesia de guerra, as imagens do caos que aproximam elementos bélicos e apocalípticos acenam, como a Escritura joanina, para a redenção próxima. Pois o Apocalipse é uma espécie de ante-sala imagética do Juízo Final, o "espetáculo dos espetáculos"; a manifestação por excelência da misericórdia divina e a resposta definitiva da Eternidade aos males dos tempos. Ou, nas palavras de Murilo Mendes:

A criação é a tese. O pecado original, fundador do tempo e da história, é a antítese. O juízo final é a síntese. (aforismo 251, *O Discípulo de Emaús*, PCP, p. 840).

Em outras páginas de *Poliedro*, porém, a solução cristã superpõe-se à agonia trágica. A página "Santa Filomena", de "A palavra circular", termina com uma prece (o que é bastante previsível, se se pensa no poeta-apóstolo ou porta-voz):

³⁰ A sugestão, melhor dizendo, é a de que o cenário da morte da personagem é geometrizado. Seguindo os procedimentos cubistas, assume as formas e as dimensões limitadas de um copo.

³¹ É o próprio Murilo Mendes quem nota, em *O Discípulo de Emaús*: "A tragédia grega, embora fortíssima, empalidece diante do Livro de Jó". (aforismo 223, PCP, p. 837).

Santa Filomena, livra-nos da superstição da verdade histórica absoluta, que até hoje ninguém conseguiu desvendar. Livra-nos da fome, do neofascismo, da peste atômica; dá-nos a força e a técnica necessárias para a comparecermos em breve ao julgamento universal, espetáculo dos espetáculos. Amém. (*PCP*, p. 1015).

Em *Poliedro* o trágico seria o que permanece temporal e histórico, sem a síntese redentora da visão cristã. Pensar nessa nova postura ética, em que todos os dilemas são colocados e resolvidos no tempo e na História, tem alguma pertinência. Até porque páginas como "O golpe da manhã", como se mostrou, apresentam dimensão mitológica: o Mito é incorporado ao fazer poético. Para a decadência humana espelhada pelo outono, inverno, crepúsculo e trevas dos ciclos naturais, não parece haver saída ou misericórdia possíveis. O divino não vem em socorro do herói combalido pelo século.

Em suma, para definir a obra, mais uma vez — e como sempre em Murilo — há que se falar em tensão. Aqui assinalo aquela entre projeto cristão e uma espécie de projeto ético marcado pelo signo do trágico, condizente com um poeta angustiado pelo tempo, para quem as soluções históricas precisavam surgir com urgência.

Creio que o projeto cristão fica claro sobretudo nas lições morais de "Microzoo" e "Microlição de coisas" e seus animais e objetos paradigmáticos, bem como no desejo de transformar em conhecimento concreto conceitos abstratos, fazendo **encarnar** o que é vago e impreciso. Isso porque a lição, a verdade cristã — o invisível — é comumente significado pelo visível de forma metafórica; revelado concretamente de forma unívoca. As lições morais de "Microzoo" e "Microlição de coisas" também são eminentemente unívocas, à maneira de verdadeiras alegorias religiosas ou, já que estamos no reino dos animais e coisas, fábulas ou apólogos, apesar dos enredos bastante simplificados.

Quanto à dimensão trágica da obra de 72, repito, à guisa de sistematização, que parece parte de um projeto ético de mergulho no histórico. Parte da "vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso, cientificamente organizada" ("Colagens", *PCP*, p. 1020). Assinalo ainda o recurso ao Mito como principal estratégia de que o poeta lança mão para dar conta da tragicidade de sua época.

Talvez esse esforço de coerência entre projeto ético e fazer poético explique, ao menos em parte, a presença de um setor oracular, isto é, de um texto que mimetiza um oráculo grego, a fechar um livro tão eivado pelo histórico como *Poliedro*. O retorno aos Deuses mitológicos, o disfarce de áugure que o poeta toma para si e os aforismos enigmáticos são os instrumentos com os quais lida com o trágico em "Texto Delfico".

3.3) Setor "Texto Délfico":

3.3.1) A Casa dos Átridas: figura do trágico

A prosa poética de "Microzoo", "Microlição de coisas" e "A palavra circular" é regida por um princípio de organização que a concatenação de episódios num enredo, mais ou menos simples, exige por si só. Mesmo que as ações em si mesmas não sejam o mais importante, há sempre uma espécie de lógica narrativa regendo as páginas. Pode ser também uma lógica narrativa absurda, coerente apenas segundo códigos particulares, mas ainda assim lógica. Era o caso de "A girafa", em que a narrativa constrói uma espécie de tela surrealista, à la Magritte.

Formalmente as concatenações do enredo implicam o encadeamento de sintagmas ligados por subordinação. Mas em alguns momentos, como se mostrou para a página "O queijo", esse princípio organizador se apresenta, mais que isso, como verdadeiro impulso coesivo, tornando a estrutura em prosa sobre a qual opera fechada e singular como a própria poesia. Volto a usar a terminologia jakobsoniana, mas apenas para demonstrar a equivalência das estruturas, já que prevalecem entre elas relações de coordenação. Quero frisar novamente que a classificação estanque de Jakobson para a linguagem poética parece não dar conta de gêneros como a prosa poética.

Para a análise específica do princípio construtivo muriliano, leio a página "O telefone":

O telefone é um objeto de metal, geralmente pintado de preto, geralmente redondo: uma boca sem corpo aderindo a uma e solicitando outra boca através do espaço.

Pelas estradas do telefone transitam milhões de palavras redondas, quadradas, perdidas, quebradas, afastadas do seu centro, travestidas de realidades.

Os gritos ao telefone da família dos Átridas, entrematando-se com a palavra e a espada. Os gritos ao telefone em Jerusalém, naquele dia que se repete até o final dos tempos, em todos os lugares, da crucificação de Jesus Cristo. Nenhum grito ao telefone se a Bomba descesse. (...)

A coordenação de atributos do objeto, graças à repetição das estruturas e termos ("é um objeto de metal; (é) **geralmente** pintado de preto; (é) **geralmente** redondo" (...)) **uma boca** sem corpo, **aderindo a uma (boca)** e **solicitando outra boca** através do espaço), cria equivalências reforçadas pelas vírgulas e pelos dois pontos no meio do período. A equivalência se prolonga pelo segmento seguinte, em que se somam atributos das "milhões de palavras" que transitam "pela estrada do telefone". Os recursos formais de repetição de termos no primeiro e de equivalência dos atributos no segundo têm efeito no plano da significação: a aproximação do que está espacialmente distante. A coordenação funciona então como uma espécie de linha de continuidade, tal qual "a estrada do telefone".

O próximo parágrafo é antecedido por uma bolinha preta. Apesar de as estruturas dominantes serem ainda a repetição e a coordenação, criando equivalências, há aqui um alcance novo do significado: os elementos coordenados não são mais espaciais, mas temporais. Ou seja: pontos temporais são postos em *continuum*, concatenados em seqüência, como faz o telefone com as milhões de palavras e como se fez antes com pontos do espaço. Portanto, em "O telefone" prevalece a concepção cristã do tempo, tomado como bloco; ou, mais que isso, a visão essencialista, já que se abstraem tempo e espaço na decantação dessa linha única de acontecimentos. Para dizer anedoticamente como a página "Teatro Manqué", o tempo é medido com uma fita métrica.

Os acontecimentos selecionados permitem também falar em visão cristã e essencialista: a crucificação e o apocalipse, figurado pela Bomba. Mas o mais interessante é que os episódios bíblicos são aqui equivalentes ao episódio mítico dos Átridas. A dimensão trágica, metonimicamente representada pelos gritos que ecoam em todos eles, aproxima-os. Talvez, como se mostrou em "O golpe da manhã", a intervenção mítica dirima a possibilidade de redenção que a tragédia cristã veicula. Tanto que o apocalipse figurado pela Bomba extingue qualquer grito. Não há segunda vida e tampouco misericórdia divina.

Recorro então a um fragmento de setor "Texto Déléfico", em que a tragédia dos Átridas é comparada ao fim apocalíptico dos tempos:

Na casa dos Átridas há plurissalas onde cabem todos os espantos, putas, lolitas, vice-lolitas, aguardando o estrangulador, guerreiros abúlicos arrastando caudas de pavão: górgones autoterrorizadas revogam o corpo alheio e renovam o próprio corpo.

Os tempos? Os tempos desovam os tempos. Monumentos paridos e partidos, auroras putrefatas, labirintos de letras, rotativas rodando gritos de agamenons, orestes, electras e clitenmestras, a revolução batendo-se com a involução às portas da cidade, no centro e na periferia da história declarada ou clandestina, fuzilando uns porque infalam, e outros porque superfalam. Os tempos! Os tempos com

máquinas que maquinam, marginam e cumprem. Os tempos com animatógrafo, cinematógrafo, oráculo de carreira letra O radar, magnetofone, cérebro eletrônico e persuador oculto. De quantos fios dispõe o aço da navalha! De quantos milhares de gongos a casa dos Átridas dispõe! (PCP, p. 1042)

À maneira de "O telefone", primeiro se operam justaposições espaciais. As plurissalas comportam espécies de corredores que ligam pontos distantes no espaço. Sabemo-los pela diversidade de *ethos* que reúnem, verdadeiros paradigmas (como é comum em *Poliedro*; no caso, espécies de paradigmas do mal). São eles típicos de locais e *épocas* diferentes, o que quer dizer que mais uma vez o tempo é tratado espacialmente. Assim é que Lolitas e vice-lolitas, personagens da literatura contemporânea, convivem com guerreiros abúlicos (cuja referência pode ser tanto o passado quanto o presente³²) e górgones, seres míticos que, em outra passagem de *Poliedro*, são também atualizados:

Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones. ("O serrote", PCP, p. 995).

No segundo parágrafo as etapas temporais são assumidamente encadeadas, mas o verbo usado na concatenação, "desovar", sugere que não se distinguem umas das outras, mas simplesmente se sucedem. Daí não haver qualquer marco temporal e qualquer monumento que valha como tal: a idéia é também a de uma sucessão de ruínas em série (os "monumentos paridos e partidos"), de tempos sempre iguais em sua carga trágica. Por isso há como em "O golpe da manhã" a sucessão de manhãs que não se renovam, indicadas pela imagem "auroras putrefatas". E novamente surge o impulso de se tratar essa seqüência como bloco espacial único, na imagem do labirinto; quanto àquela que remete ao "centro" e a "periferia" da História, note-se que também localiza espacialmente o que é temporal.

Por outro lado, "revolução e involução" se equivalem, pois essa História trágica é sempre a mesma. Um acontecimento vale pelo outro, e assim até o fim dos tempos. No fundo, a inspiração é cristã, embora não se insinue, repito, esperanças de salvação. Tanto que agamenons e electras, desindividualizados e pluralizados, tornados também paradigmas do trágico, se multiplicam, sempre os mesmos, pelo *continuum* histórico.

O trágico atinge tanto a História "declarada" quanto a "clandestina", o que pode ser entendido como história dos povos (coletiva) e individual. Aqui se insinua mais uma vez a tensão entre coletivo

³² Os "guerreiros abúlicos" "arrastando caudas de pavão" não deixam de ser atualizados, pois remetem à página "O pavão", em que o *ethos* do ditador, em sua ânsia de poder, é criticado: "E quando os ditadores e os gerarcas levantam as caudas — ruantes — nas ruas, nas praças e nas tribunas, é claro que se inspiram no pavão; donde sua perene atualidade". (PCP, p. 987). Notem-se os traços das sátiras menipéias da página, pela irônica investida contra um certo paradigma de personagem/tipo humano.

versus particular que marca toda a obra de Murilo Mendes. A propósito, há em *A Poesia em Pânico* um poema intitulado "A casa dos Átridas", em que a família mítica não toma, como em "Texto Déléfico", as dimensões de toda a humanidade, mas antes da suposta família do poeta. Assume dimensões particulares, portanto:

Levem-me da casa dos Átridas, levem-me desta varanda
 De onde vejo rir o mar limitado e cruel.
 Levem-me desta casa de prezar e de angústia
 Onde os filhos se levantam contra os pais
 Onde os irmãos ardem em febre pelas irmãs
 E os pais suicidam-se por causa das filhas.
 Levem-me destas salas coloniais, espaçosas e brancas,
 Onde os espíritos do mal confabulam atrás das cortinas,
 Senão me despencarei das cortinas, me enforcarei como meu tio,
 Arrastando na minha queda a nostalgia dos poetas.

Até quando deverei opor a minha nudez
 Ao mistério da Tua insaciabilidade?
 Nada tenho para Te oferecer, senão os crimes de outrem.
 Ah! Dinamitem a casa dos Átridas, para que se dissolva
 A espessura das gerações anteriores.

(*A Poesia em Pânico*, PCP, p. 295-6)

A dimensão trágica está no poema bastante sobrepujada pela cristã: a maldição dos Átridas é equiparada ao Pecado Original ("crimes de outrem"), responsável pela "espessura das gerações anteriores". Isso na última estrofe, espécie de oração.

Não pretendo analisar o poema aqui, evocado a título de mera curiosidade, mas saliento outros elementos que tornam claro o redimensionamento do Mito a medidas particulares ou familiares: as

plurissalas míticas dos Átridas são substituídas por "varandas" e "salas coloniais, espaçosas e brancas" (a referência parece ser a das casas do interior mineiro, semelhantes àquelas freqüentadas pelo poeta na infância). A morte aqui é de **um tio**, parente próximo enforcado em uma cortina, e é apenas essa tragédia de dimensões meramente particulares que atinge potencialmente o poeta.

3.3.2) Organização e desorganização

Há em "Texto délfico", como é previsível para uma obra tão familiarizada com procedimentos surrealistas, imagens cuja base de comparação (isto é, os símiles ou projeções mentais de que partem) é muito difícil de precisar. Mas por mais arbitrária que seja uma imagem (ou metáfora, que é o termo comumente utilizado quando se fala em comparações mentais) há sempre um certo **princípio construtivo** a aproximar os elementos díspares: comparações simples, paralelismos e mesmo antíteses operam a aproximação.

No ensaio "Em torno da poesia", Todorov comenta que o poema em prosa, segundo Suzanne Bernard, tem sua essência:

representada por sua denominação oximorônica (...) ele é fundado na união de contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destruidora e arte organizadora.

Cada poeta levaria mais a fundo uma dessas tendências antitéticas. Em Baudelaire, por exemplo, prevaleceria o rigor e a organização; um princípio construtivo que se manifestaria tanto temática quanto formalmente por uma constante *dualidade* organizadora. As figuras principais desta dualidade seriam a inverossimilhança (a discrepância entre o mundo da obra e o cotidiano), a ambivalência (dois termos contrários caracterizando o mesmo objeto) e a antítese (oposição de termos na caracterização do objeto, de longe a mais comum em Baudelaire). O princípio da dualidade tornaria a metáfora o tropo principal da obra, posto que a metáfora é, antes de tudo, comparação mais ou menos implícita entre dois termos³³.

Na leitura de "Texto délfico" procurei, a partir de agora, rastrear a incidência tanto do princípio construtivo quanto do anárquico ou destruidor. Leia-se um aforismo de sentido bastante obscuro:

No umbráculo do sol vem a revolução (renovação) dançando. Os pés participantes de Dionísio. (p. 1035)

³³ Cf. TODOROV, T.. "Em torno da Poesia". In: _____. *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-115.

O "umbráculo" alude a uma capa, e por extensão a sombras que só dias luminosos projetam; ou ainda, a penumbra que ainda convive com a claridade quando está amanhecendo. Ambas são indicações bastante concretas. O nascer de um dia claro é sugerido também pelo jogo de palavras revolução/renovação. Já se viu que, no âmbito dos Mitos, há correspondência entre ciclos naturais e ciclos humanos. Aurora e renovação (ou apogeu, o que se reforçaria aqui pela utilização do verbo "dançando") se correspondem.

Mas são bastante imprecisas as bases de projeção das imagens. Apenas se pode afirmar ao certo que evitam bastante a abstração. Tanto que o ritmo da dança é sugerido pelos "pés participantes de Dionísio", identificado na mitologia grega com Orfeu, deus da música e da poesia.

Em suma, o aforismo parece anunciar a Poesia pela imagem de uma manhã luminosa. A menção é talvez aos "primeiros tempos do mundo", porque a aurora pode ter o alcance mítico de início dos tempos, fazendo equivaler o ciclo do dia e o das eras:

(Vico) Primeiros tempos do mundo. O silêncio desdorme, gera filhos explosivos do silêncio, a metáfora, a onomatopéia. (p. 1035)

Vico, como o próprio Murilo indica, estabelece diversas fases da linguagem humana. A primeira é a metafórica, de imagens muito concretas. Não há ainda capacidade de abstração; o *logos* ainda não organiza o pensamento e a palavra *não substitui* a coisa. Na primeira fase (que se opõe à segunda, chamada "fase metonímica") as palavras são solidamente ancoradas em imagens físicas e tratadas como o próprio referente. Na fase metafórica, idade dos mitos em que o homem domina a natureza, vale o princípio da identidade: "isto" é isto. O que vale também para a onomatopéia (o som é a coisa).

Já na fase racional, cujo marco é a filosofia de Platão, "isto" vale por aquilo e as palavras são postas no lugar do pensamento, tornando-se expressão de uma realidade interior que é também transcendente³⁴.

³⁴ Cf. FRYE, Northrop. *The Great Code — the bible and the literature*. Nova York: Harvest Edition, 1983. Ver especialmente o capítulo 1, "Language I". Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Pensamento entre os Gregos*, também ensina acerca da passagem do pensamento mítico ao pensamento racional, iniciada pelos pensadores jônicos. Até o aparecimento definitivo de um novo modelo de pensador, o filósofo, as **narrativas míticas eram a grande forma de conhecimento**. Os conceitos e o raciocínio dedutivos se firmam soberanamente à época platônica, quando a linguagem conceitual e racional já começa a superar os mitos. Apenas nessa altura os pensadores jônicos, por exemplo, tidos por muito tempo como os primeiros "filósofos", deixam de personificar e transformar em deuses os quatro elementos naturais em suas narrativas cosmogônicas; porém, por outro lado, continuam "explicando" a formação do mundo pela união sexual daqueles elementos. (Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, s. d.).

Veja-se como o aforismo a seguir mimetiza a fase em que as narrativas mitológicas são ainda forma de conhecimento:

O limite do sol é a tocha das Erínias, mediadoras minuciosas da justiça. (p. 1037).

O Sol é a metáfora platônica do *logos* na Parábola da Caverna, que procura dar conta do conceito ou Idéia de Justiça e, como figura platônica, pertence não mais à fase mítica, mas à fase racional do pensamento grego e da linguagem. No entanto não consegue "substituir" as Erínias (e a substituição é o procedimento metonímico por excelência), cujo mito narra a ação daquelas três implacáveis representantes da justiça e do destino. É como se o mito barrasse o pensamento racional, pois a figura é a da tocha das Erínias **impondo limites ao sol**. Afinal, "O mito pré-fabrica a história, superando-a", diz outro aforismo.

Um dado interessante é que, ao formular esse aforismo de conteúdo ligado à fase mítica ou metafórica da linguagem, o poeta cria mais um paralelismo entre forma e significação, posto que sua linguagem é metafórica, dando conta de conteúdos bastante complexos através de uma imagem concreta, cujos elementos são "tocha", "sol", as "Erínias", elas mesmas metáforas do destino.

Este outro aforismo parece cuidar justamente daquela transição entre as duas linguagens, sendo também extremamente metafórico:

O ar délfico explode em gnose e gnomos. O compasso dos passos,
agora já passados. (p. 1037).

A paronomásia de "gnose" e "gnomos" coordena e faz equivaler **conhecimento** e **Mito**. A aliteração da segunda oração cria um ritmo que sugere formalmente ritmo de vida ou passagem do tempo, como a dar consistência de realidade ("passos") ao que já existiu em épocas imemorais e que não mais existe como tal ("já passados"). Como em "os pés participantes de Dionísio", imagem que pode ser posta em paralelismo com essa, o concreto traz consistência ao puramente abstrato: o ritmo do escoamento temporal.

Mas o aparecimento definitivo do filósofo também é lembrado pelos aforismos murilianos:

O agouro, agora na ágora, agrega os agressores.

As rodas da opinião nos redemoinhos da ágora.

Mais uma vez a paronomásia está a serviço de conteúdos complexos. Pois aqui a referência é possivelmente a Sócrates, símbolo por excelência da transição, o que é indicado pelas "rodas de opinião". O filósofo ainda é chamado de "agouro" (lembre-se que ambos são veículos divinos) e está

"agora na ágora", isto é, deixou o restrito círculo do oráculo e foi para a praça pública³⁵. Note-se o quanto esses aforismos enigmáticos, à maneira dos Mitos, têm de narrativa condensada.

A tendência à concretude que marca a idade mítica não é novidade em *Poliedro*. Viu-se aqui como conceitos abstratos tendem a ser transmitidos da forma a mais concreta possível. Daí ler-se em "O ovo":

Num tempo ainda mais recuado eu tinha medo do ovo. O medo: confere-nos uma tésseira de identidade, fazendo-nos enfrentar algo de real, o próprio medo. O medo é o ovo da aventura posterior. ("Microlições de coisas", *PCP*, p. 995)

Antes sublinhei o caráter cristão desse procedimento, que encarna o espiritual e o vago para se chegar ao conhecimento. Porém em "Texto délfico", mais que no restante do livro, a dimensão mítica vem a par da cristã para explicar a grande incidência de imagens que privilegiam o concreto:

Os inimigos do mito não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, **quando eles são a própria figura da realidade.** (*PCP*, p. 1038 — grifei).

Apono outra imagem igualmente enigmática e bastante concreta:

Nas sandálias da manhã o pássaro sem poeira.

Talvez o caminho para a interpretação de imagens como essa seja a análise da recorrência de seus elementos, tanto na literatura em geral quanto no texto muriliano. As "sandálias da manhã" são uma figura corrente, principalmente, ao que parece, na literatura bucólica. Nas *Lycidas* de Milton indicam o fim gradual do dia³⁶.

Por uma espécie de inversão, a expressão "sem poeira" não é, como esperado, associada a "sandálias", mas ao "pássaro", que se movimenta no ar. Essa manipulação e troca entre atributos dos

³⁵ Diz Vernant que a divulgação de um segredo religioso, a extensão a um grupo aberto de um privilégio reservado, o saber, público agora e antes interdito, são "as características da viragem que permite à figura do filósofo destacar-se da pessoa do mago". Pois, durante a transição entre pensamento mítico e racional, "adivinho, poeta e sábio têm em comum uma faculdade excepcional de vivência para além das aparências sensíveis; possuem uma espécie de extra-sentido que lhes descobre o acesso a um mundo normalmente interdito aos mortais". (Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Op. Cit.*, p. 360. — Grifei).

³⁶ Refiro-me aos versos de conclusão de *Lycidas*: "Thus sang the uncouth Swain to th'okes and rills, / While the still morn went out with Sandals gray, / He touch'd the tender stops of various Quills, / With eager thought warbling his Dorick lay: / And now the Sun had stretch'd out all the hills, / And now was dropt into the Western bay; / At last he rose, and twich'd his Mantle blew: / To morrow to fresh Woods, and Pastures new." Citado por CURTIUS, Ernst. *Op. Cit.*, p. 135.

elementos naturais, no caso terra e ar, é típico de Murilo e da poesia órfica com pretensões a erigir um novo mundo, poético. Algumas imagens de *Os Quatro Elementos*, analisadas no Capítulo 2, repetem este mesmo movimento de constituição:

Os meninos soltaram um barco-papagaio ("Carta Marítima, *PCP*, p. 268)

Os peixes correm a todo vapor
Perseguidos por uma esquadrilha de gaivotas. ("Marinha nº 2", *PCP*, p. 269)

Identifico aqui um processo de inversão, verdadeira "ilusão de ótica", em que uma "uma coisa que está em cima, num quadro, sobe e estando embaixo, desce".

As expressões são de Todorov em sua análise dos poemas em prosa rimbaudianos, pois tal processo é comum no poeta. Ao contrário dos poemas em prosa de Baudelaire, as *Illuminations* não seriam regidas por um princípio de semelhança. "A metáfora," tropo-mestre em Baudelaire, "está praticamente ausente em Rimbaud. As comparações, quando existem, não evidenciam qualquer similitude: são comparações propriamente imotivadas". Quanto às inversões espaciais, parecem ser também substituições operadas mais por contigüidade do que por semelhança. Logo, se existe algum tropo-mestre em Rimbaud, seria a metonímia, embora às vezes seja impossível identificar "seu ponto de chegada".

Prefiro não estender esse tropo organizador à leitura das imagens murilianas. Até porque pensar em metonímia causaria uma certa confusão aqui, já que se identificou a figura como regedora do *logos*; da linguagem racional. E sobretudo "Texto délfico", mimese de um oráculo em suas imagens concretas, aproxima-se mais da fase metafórica da linguagem. Para pensar nesse setor, detenho-me a outra sistematização genérica estabelecida por Todorov, respaldado em Suzanne Bernard e já evocada neste estudo. Refiro-me ao princípio organizador que rege a poética de Baudelaire, e ao desorganizador ou de descontinuidade, que rege a de Rimbaud.

Se para as três primeiras partes de *Poliedro* há a clara prevalência de um princípio ordenador da forma, de construção e coesão a erguer estruturas em prosa por vezes fechadas como na poesia, aqui o princípio ordenador e construtivo *convive* com um princípio anárquico, de fragmentação ou descontinuidade. Talvez ele estructure o setor oracular de Murilo Mendes, todo constituído por fragmentos cuja ligação entre si é difícil de perceber. Porque formar "grupos" de fragmentos e aforismos nem sempre é fácil; a leitura exige um certo esforço de reordenação.

No nível das imagens, somos tentados também a identificar essa espécie de força anárquica:

O respiro das rodas dos deuses em silêncio.

"As rodas dos deuses" é de fato uma imagem bastante descontínua, aproximada, no entanto, dos "pés participantes de Dionísio", citada anteriormente, bem como de um outro aforismo: "O oráculo não tem pés". Postas em paralelo todas elas, "as rodas dos deuses" parecem aludir a ritmo ou passagem de tempo ("O respiro" também alude a movimento sincronizado e sequencial). Se estão "em silêncio" a sugestão final pode ser justamente a de suspensão do tempo linear e rítmico da História, confirmando-se o tempo circular dos Mitos. Portanto, em confronto com as outras, a imagem muito concreta vinculada por "O oráculo não tem pés" acaba por remeter ao conceito abstrato da atemporalidade.

Assim é que por aproximações e paralelismos ressalta um certo princípio de construção para imagens em aparência totalmente descontínuas. De qualquer modo, tanto Suzanne Bernard quanto Todorov concordam que a incoerência e aparente desorganização são ainda formas de unidade e continuidade, posto que capazes de erigir um novo cosmos poético. Recusando a coerência do real, esse mundo novo faz-se alternativa vigorosa contra a ordem prosaica, cotidiana e apoética, e acaba por firmar-se como princípio de construção.

Mas há outros dados que poderiam fazer pensar em uma certa anarquia construtiva. A literatura sagrada, derivada dos oráculos, é repleta de trocadilhos e ecos verbais, tornando difícil a distinção entre verso e prosa. O oráculo dá origem, portanto, a tipos de poesia limítrofes da prosa, sendo ele mesmo um gênero de características fluidas. Parece então coerente que um livro como *Poliedro*, escrito predominantemente em prosa poética, seja concluído por um setor oracular, e sua anarquia estrutural em relação aos outros setores acaba por se confirmar, também por este viés, como parte de um esforço organizador. É apenas aparente a anarquia da forma, e a opinião da crítica quanto à disparidade de "Texto délfico" pode ser contestada³⁷.

O mesmo esforço ordenador parece estar por trás também da constituição de imagens surrealistas. Naquelas de livros como *As Metamorfoses* e *Os Quatro Elementos* o princípio construtivo fica claro na recorrência de elementos (o que já se apontou em outros momentos) e no concerto de elementos bélicos e apocalípticos, para aludir cristãmente ao fim dos tempo histórico e ao advento do Tempo da Redenção.

Mas a recorrência não marca apenas as obras mais surrealistas de Murilo Mendes. Está presente também em "Texto Délfico" tanto em relação à tradição literária quanto ao restante da produção do poeta. Há também recorrências no âmbito do próprio setor.

³⁷ Eliane Zagury chega a afirmar que o setor "ultrapassa o *Poliedro*". Cf. ZAGURY, Eliane. "Murilo Mendes e o Poliedro". In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. VII-XII. Quanto à questão do oráculo como origem de gêneros literários híbridos, ver FRYE, N. *Anatomia da Crítica. Op. Cit.*, p. 289.

Assinalo uma outra imagem da tradição, que alude aos "dedos róseos da aurora". Aqui aparecem como impressões digitais, numa tensão comum em Murilo entre elementos do mundo natural e moderno:

As impressões digitais da aurora, do vento, da pomba. As impressões digitais da aurora trazidas pelo vento à pomba. (p. 1047)

Ao estender "as impressões digitais" ao "vento" e à "pomba", sugere-se de forma muito concreta a interpenetração de ar e luz; e mais, o perfeito concerto dos reinos naturais, típico da idade mítica. Mas é claro que o elemento moderno traz alguma tensão a esse mundo de identidades entre os elementos, os seres vivos e a natureza em geral, e tem como consequência uma certa fulguração imagética.

Os exemplos desse tipo de concerto entre elementos míticos ou tradicionais e modernos se multiplicam:

Acontece que os deuses mandam discar um número, mas o telefone está ocupado: outro recebe a mensagem. (p. 1036)

A silenciosa aguardente dos deuses. (p. 1042)

"O clandestino é o homem, o avião sou eu" , diz uma águia sobrevoando Delfos. (p. 1040).

Chegamos ao reator, conservando o fiacre. (p. 1038)

As lentas sandálias do bem, as hélices velozes do mal (p. 1038)

"Sandálias da manhã" também é uma imagem recorrente. Ei-la em outro aforismo:

Nas sandálias da manhã o eco vem rodando sem cruz nem telegramas.

Se o elemento concreto ("sandálias") aludir, como em Milton, à expiração da manhã e da luz, o ciclo do dia pode estar aqui, mais uma vez, espelhando uma situação trágica. Assim, há paralelismo entre este aforismo e o citado anteriormente, por exemplo, que aludia à aurora e ao concerto de tempos tranquilos (o que se confirma pela elemento "pomba"). Mas também "o eco", coerentemente, remeterá ao trágico por extensão.

Para percebê-lo, basta que se leia este outro aforismo:

O eco da voz de Agamenon arromba Electra.

O eco se aproxima ainda dos gritos de terror que se leu na página "O telefone":

Os gritos ao telefone da família dos Átridas, entrematando-se com a palavra e a espada.

Tanto que voltam os gritos, associados desta vez diretamente a Electra ("Os gritos eletrônicos de Electra"). Se em "O telefone" concertam-se elementos do mundo mecanizado (histórico) e mítico, aqui também há essa conjugação, pois "o eco vem rodando sem cruz nem telegramas".

A cruz é símbolo cristão tradicional do martírio e o telegrama veículo de notícias importantes, mas não graves, segundo o imaginário de infância do poeta. Mais que isso, era tão esperado que a página "O telegrama" de "Microlição de coisas" lhe confere um certo alcance mítico e uma espécie de celebração ritualística:

No meu tempo de menino, recordo-me, a chegada dum telegrama à casa paterna tornava-se um acontecimento. Reunia-se toda a tribo, empregados inclusive, para o rito. (*PCP*, p. 997)

Os ecos do aforismo estão relacionados ao trágico pagão, para o qual não há redenção, ultrapassando a própria cruz e o telegrama. Pode-se estabelecer paralelo entre esses ecos e os gritos do Cristo na cruz, porém a aproximação ao episódio bíblico se faz por antítese. Porque a cruz não é trágica, é redentora; símbolo de martírio e salvação ao mesmo tempo.

Nesses paralelismos de tempos e espaços díspares sente-se ainda a influência essencialista, com outras roupagens. É que se operam os mesmos cortes espaço-temporais de antes, que recebem aqui mais uma justificativa: o disfarce metaficcional de áugure ou adivinho oracular. Pois o áugure coordena livremente passado-presente-futuro e sua palavra alcança todos os tempos:

é um homem que vê o invisível. Conhece pelo contato direto as coisas e os acontecimentos dos quais está separado no espaço e no tempo. (...) Divulgando o que se oculta nas profundidades do tempo, o poeta revela na própria forma do hino, da encantação e do oráculo, uma verdade essencial que tem o duplo caráter de um mistério religioso e de uma doutrina de sabedoria.³⁸

³⁸ Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Op. Cit.*, p. 360. (Grifos meus). E ainda, como diz Nietzsche, citado no retrato-relâmpago a ele dedicado: "A palavra do passado é sempre palavra de oráculo: só a compreenderdes se fordes os construtores do futuro e os visionários do presente". ("Nietzsche", *PCP*, p. 1210).

O áugure ou leitor do vôo dos pássaros, intermediário entre os homens e os deuses ("O áugure é equidistante do homem e dos deuses" — *PCP*, p. 1038) é uma variação do poeta órfico, aquele de impulsos ascensionais, imbuído de tarefas éticas e estéticas e "compelido ao trabalho literário", conforme a "Microdefinição do autor". Pois "Ler" o vôo dos pássaros equivale a ler as correspondências do mundo, "decifrar os códigos da criação".

Se em *Os Quatro Elementos* e *As Metamorfoses* Orfeu sentia-se incapaz, por vezes, de entoar seu canto, o mesmo vale para o áugure de "Texto Déléfico":

Passarei. Sobrevoado pelo mito, o espanto, o in-pássaro no impasse, o cosmonauta, o céu planifica-dor.

O in-pássaro (pássaro niilificado? Ou espécie de pássaro voltado para si, isto é, que não porta a chave de qualquer enigma e que não se faz símbolo de nada?) é paronomasticamente aproximado do im-passe, fugindo à leitura do poeta e não deixando sinais reveladores do futuro:

Nas sandálias da manhã o pássaro **sem poeira**. (Grifei)

A necessidade de manipulação do concreto faz com que o **futuro** seja figurado como **rastro** — o que não é incoerente ou descontínuo, se se pensa na ciclicidade dos tempos míticos. A ausência de qualquer verbo incrementa a idéia do pássaro "intransitivo". Isto é, "O pássaro absoluto (que) voa sem vento, sem o dia nem a noite", como diz outro aforismo. Aqui o "in-pássaro" pode, ainda, aterrorizar-se com o teor de suas próprias predições:

O pássaro vê passar do alto a palavra, e segue, aterrorizado, as linhas da sua sigla.

A dimensão órfica fica clara na fulguração da imagem poética, ao mesmo tempo espécie de revelação ou transe divino. É o que sugere este aforismo:

O auriga inicia-se ao relâmpago.

Mas é também, por outro lado, construção e engenho; domínio sobre aquele mesmo transe. Talvez com o objetivo de aliar arquitetura e inspiração poéticas o aforismo seguinte declare:

O arquiteto ilumina o relâmpago³⁹.

3.3.3) A ordem invisível e alegre

Em um manuscrito datado de 1965 e reproduzido em "Cronologia da Vida e da Obra" (*Poesia Completa e Prosa*, p. 77), Murilo Mendes lista os principais conceitos e temas de *Poliedro* e planeja seus diversos setores⁴⁰. Destaco de saída dois temas: tangência e síntese.

Enquanto a última é preocupação previsível para um poeta que, "torturado da forma" sempre "trabalhou duramente seus papéis⁴¹"; preocupação que "começou muito cedo", desde as páginas finais de *Poemas*, o tema "tangência confirma o poeta como "amante platônico das matemáticas", que "pelo lirismo propende à geometria", como diz o Bloco E da "Microdefinição do autor". Geometria homenageada desde o título da obra de 72.

Em "Newton", Willian Blake desenha uma espécie de demiurgo, titã, herói ou anjo rebelde a procurar na matemática a verdade que há nas coisas. O problema é que não consegue vê-la e tenta então inutilmente apreendê-la através de uma figura geométrica, com a ajuda de um compasso⁴².

O esforço do Newton de Blake é um esforço cristão. Isso porque a visão de um mundo erguido pela constância numérica e do cálculo é um pilar do Cristianismo. Há um famoso versículo do *Livro da Sabedoria* que sugere o Criador como um grande matemático: "Mas tudo dispusestes com medida, número e peso" (*Sabedoria*, 11: 21). Isso justifica que um livro como *O Discípulo de Emaús* traga

³⁹ Incrementando o paralelo entre o áugure e o poeta Murilo Mendes, o próximo aforismo perora: "Nas asas do transistor voa o áugure". (*PCP*, p. 1037-8). Ora, o objeto "Transistor" tem alcance metapoético, já que alude à obra de Murilo. Por dar nome a uma coletânea póstuma de textos em prosa e por compor, ao lado de hélices, aviões e cérebros eletrônicos, certas imagens de alguns poemas mais antigos como um objeto-símbolo da Modernidade.

⁴⁰ Se tivesse vigorado essa distribuição primeira, a estrutura do livro seria significativamente diferente: *A Idade do Serrote*, autobiografia em prosa poética publicada em 1968, foi prevista como um dos setores, seguido por "Microzoo. A "tangência" dos dois textos, aí aproximados pelo próprio Murilo, explica-se: em ambos predomina o tom memorialístico e as recordações da infância em Juiz de Fora. Ademais, "Microzoo" contém as páginas mais longas de *Poliedro*, no que se aproxima formalmente de *A Idade do Serrote*. "Microlição de coisas" seria, no planejamento inicial, o terceiro setor; na versão final, ficou sendo o segundo. É seguido no manuscrito por "Colagens" (que corresponderia provavelmente ao definitivo "A palavra circular"). Por fim, vem "Texto délfico", separado dos demais itens no manuscrito por um grande espaçamento, que se torna expressivo por conta das particularidades formais e de conteúdo da última parte de *Poliedro*.

⁴¹ "Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo", *PCP*, p. 50.

⁴² Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottamnn e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 35-6. Há na edição uma reprodução do desenho de Blake.

também aforismos que compartilhem daquela visão, a de uma Criação divina disposta de forma matematicamente ordenada:

Número, ordem, medida são leis supremas da vida espiritual, como da vida física. (aforismo 124)

Geralmente ensina-se a matemática dentro de critérios rígidos, como se ela fosse uma prisão para o espírito. É preciso apresentá-la poeticamente, mostrando sua força espiritual de ataque, sua inumerabilidade, ao invés de demonstrar somente sua numerabilidade. (aforismo 508)

Na matemática equilibram-se admiravelmente o espírito realista e o de evasão. (aforismo 509)

A idéia de Deus é *matematicamente* a mais simples, necessária, perfeita e grandiosa de todas as idéias. (aforismo 511)⁴³

E, em livros muito posteriores como *Conversa Portátil*:

Se Deus fosse à escola aprenderia somente matemática. (*PCP*, p. 1461)

Onde já se sugere, com algum humor, que os números, pesos e medidas da Criação devem ser repensados...

Contudo, mais que a matemática, é especificamente a geometria que fascina Murilo Mendes nos últimos anos, e é ela que pode, para além da ordem algébrica percebida pelos olhos cristãos entre todas as coisas, reorganizar o mundo histórico em que vive o poeta. Volto então ao desenho de Blake e a um Newton que não consegue perceber um mundo algebricamente harmonioso em suas medidas, números e peso. Dessa espécie de cegueira, segundo a concepção cristã, vem a necessidade de geometrizar-lo através da figura do círculo.

Também associado comumente à divindade, o círculo parece mesmo **figurar concretamente** um certo esforço de ordenação do caos. A figura geométrica tem então o mesmo alcance da linguagem mítica, em sua figuração ou metaforização concretizante. Não é à toa que se pode estabelecer um

⁴³ Devo a lembrança da alusão ao *Livro da Sabedoria* e a listagem dos aforismos acima a NEHRING, Marta. "Murilo Mendes, crítico de arte: *A Invenção do Finito*. São Paulo: FFLCH. 1999. (Dissertação de Mestrado). Os aforismos estão na p. 113.

paralelo entre a tendência à geometrização pictórica, típica da pintura do século XX, e a inclinação da literatura do mesmo período de retornar às narrativas míticas e de se apropriar de heróis e deuses mitológicos.

Não sem razão, também, afirma o "Murilograma a Baudelaire", de *Convergência*:

Metáfora: equivale a épura. (PCP, p. 674)

Ou seja, uma metáfora (que é, como a épura, construção e figura), equivale à planificação de um sólido, ou a seu redimensionamento no espaço através de números e linhas geométricas. Novamente o que está em jogo é a concretização do abstrato. Alguns exemplos desse procedimento foram assinalados em "Microzoo" e "Microlição de coisas"; agora, pinço na página "O peixe" a realização estética do preceito contido no verso de *Convergência*. É que o último fragmento traz justamente a equivalência entre metáfora e épura:

Peixe:

O tempo em que — sagrado— vivias no lago do Tiberiade

Quando _____

A referência ao Cristo é clara⁴⁴, bem como a alusão ao tempo histórico do Messias, ou primeira Vinda, narrada nos Evangelhos ("o tempo sagrado em que vivias no lago Tiberiade"). Ele pode ser entendido como ponto de partida ou marco inicial ("Quando") de um tempo único que se estende, como bloco, até a Parusia. Corresponde ao período histórico em que estamos imersos, praticamente homogêneo na visão de um certo Cristianismo, que se interessa mais pelo Tempo atemporal que anuncia. Daí sua representação por um segmento de reta estendido entre as duas Vindas.

⁴⁴ "A palavra grega Ichthus (=peixe) é, com efeito, tomada pelos cristãos como ideograma, sendo cada uma das cinco letras gregas vista como a inicial de palavras que se traduzem por Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador. (...) visto que o peixe é também um alimento e que o Cristo ressuscitado o comeu (*Lucas 24, 42*), ele se transforma no símbolo do alimento eucarístico, e figura ao lado do pão. Por fim, como o peixe dentro da água, o simbolismo às vezes será estendido, vendo-se nele uma alusão ao batismo: nascido da água do batismo, o cristão é comparável a um peixinho, à imagem do próprio Cristo." No texto de Murilo, "ser pescado pelo Peixe" pode ser lido como metáfora tanto do batismo como da comunhão, pela qual o homem participa do corpo de Deus. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa Silva et alii. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

Geometrizou-se o tempo e se chegou, assim, poeticamente (pois a linha é também uma imagem poética) a um determinado conteúdo cristão. O que significa que a aliança entre poesia e geometria, pela concretização, produziu conhecimento. E assim esta página de "Microzoo", como tantas outras, cumpre sua função didática e moralizante.

Leiam-se também alguns aforismos de "Texto délfico" relacionados diretamente àquele verso de *Convergência*:

Teorema, enigma planificado. (p. 1037)

O oráculo planifica a visão. (p. 1037)

E mais:

O abismo planificado sem flores me fascina. (p. 1039)

Ou seja: sólidos geométricos, a linguagem, o real (ou a visão do real), enigmas e o abismo são matéria planificável ou, o que dá no mesmo, passível de concretização. Tal qual imagens ou metáforas na poesia, o reordenamento geométrico do mundo tem também alcance ético. Porque a concretização do abstrato e vago vincula conhecimento e, o que é mais importante, corrige as desproporções e desequilíbrios da realidade. Por isso um aforismo define:

Paralelas e tangentes, alegrias da construção geométrica. (p. 1037)

E mesmo "o abismo **sem flores**" — planificado, geometrizado, concretizado — fascina. Murilo estende a missão órfica da poesia à geometria, e é impossível não lembrar então de sua atividade como crítico de artes plásticas. O poeta estará sempre atento para a precisão geométrica e a exatidão do cálculo, dados importantes da arte cinética, vendo nesses procedimentos artísticos um empenho órfico. Veja-se novamente um fragmento da página "Gastone Biggi", de *A Invenção do Finito*:

- O desejo de evadir-se da realidade pode ser substituído por outro: o de mudar de realidade. (...) Ora, a realidade é poliédrica, inumerável, ambígua.
- Sucede-me às vezes evadir-me nos quadros de Gastone Biggi. A arte de Biggi, criador de uma realidade estrutural baseada em

relações de números e figuras geométricas, na aplicação de princípios estéticos bem definidos, rigorosos, exclui improviso facilidade, gosto espetacular. A grande protagonista destes quadros é a esfera, segundo Empédocles de Agrigento, "altiva e alegre na sua independência⁴⁵". A esfera que resumo dos resumos, existe desde o começo e existirá até o fim. Quando vontade, imaginação, planificação e geometria se encontram, então algo de vivo se inaugura. (PCP, p. 1299)

"Algo de vivo se inaugura" através de verdadeiras fulgurações geométricas. É necessária uma certa dose de realismo visionário e visionarismo realista ("vontade e imaginação") para perceber a função ética e ordenadora — poética — da figuração geométrica:

As alamedas do retângulo, os labirintos do triângulo, as festas do cilindro,

alegrias da fome e da sede, ora concreta, ora abstrata.
(p.1037)

Como se fossem metáforas a concretizar o abstrato pelo concreto, as figuras geométricas aproximam conteúdos distantes, tais quais "alamedas", "labirintos" de sentido (definições já em si mesmas metafóricas) e conteúdos também inusitados e imprevisíveis: espécies de "festas" da significação que fogem ao banal e cotidiano.

3.3.4) O caos visível e risível

⁴⁵ Em "Texto délfico", uma variante dessa citação é transformada em aforismo: "Empédocles de Agrigento alude à alegria da esfera em sua solidão circular" (p. 1047). Assim como Biggi parecer ser considerado por Murilo um artista órfico, Empédocles pode ser definido como uma espécie de filósofo órfico. Não só "Texto Délfico" o sugere, mas também Gaston Bachelard em *Fragmentos de uma Poética do Fogo*. Para Bachelard, o salto de Empédocles no Etna em ebulição é um verdadeiro ato poético, mais vigoroso que qualquer imagem poética. Porque não é um ato simplesmente humano; é "cósmico". No lançar-se às chamas, torna-se tão grande quanto o fogo, isto é, *elemento* de um verdadeiro cosmodrama. Daí o malogro de poetas como Hölderling e Nietzsche, ao tentar dar conta da tragédia empedocliana em poema: por tentarem fazer dela um drama *humano*, quando essa morte elementar seria uma morte pelo Cosmos, para o Cosmos. (Cf. BACHELARD, G. *Op. Cit.*, p. 113 e seguintes).

A evasão aludida na página "Gastone Biggi" é por vezes, em "Texto délfico", ligada não a "fome" e "sede" de um mundo erigido pela poesia, mas `a negação de ângulos da realidade múltipla. A face intolerável do mundo, porém, é justamente aquela de todos os dias, trágica e ameaçadora, espécie de "tampão que explode":

Evadir-se da "realidade", tampão que explode. Evadir-se de uma subrealidade que mina a face múltipla da realidade.

Evasão, consciência saturada do real. (*PCP*, p. 1040)

O otimismo das imagens órficas, que viam na esfera a perfeição, a alegria e a possibilidade de reconstrução do mundo, é minado pela subrealidade do tempo histórico. A oscilação entre humor e amargura marca portanto o "Texto délfico", e faço essa ressalva não por tautologia, mas para mostrar novamente a coerência do setor em relação a todo *Poliedro*, em que ela é verdadeiramente estrutural. Alguns aforismos e fragmentos trazem a marca de um humor que chega a ser chistoso ou anedótico, como se verá, notadamente aqueles que se ocupam de narrativas mitológicas. Já os que se relacionam diretamente ao tempo histórico são predominantemente irônicos. Pois Jankélévitch ensina que por trás da máscara irônica sempre estão os olhos perplexos de um sujeito envolto em dilemas insolúveis e em perguntas sem resposta:

Desconhecerás na tua sabedoria, Delfos, tantos desafinados e semibárbaros países distantes da tua esfera? Conhecerás o jovem espectro do Brasil? Países martelados, esdrúxulos, consoantes, partícipes da fome, heróis da seca, inscientes de Apolo, atentos sem saber aos restos do rito de Dionísio? Onde milhões ignoram o alfa e o beta? Entretanto muitas constelações divinas geometrias acendem-nos. (*PCP*, p. 1040)

O elevado grau de referencialidade do fragmento mostra a sobreposição do sujeito biográfico ao poético, solapando o disfarce do áugure. Tanto que pergunta, perplexo, sem achar soluções para seus enigmas.

O testemunho pessoal fica claro também nos aforismos em que o "mapa poético muriliano" faz convergir lugares de eleição do poeta. Aqui, Delfos e Brasil; em outro momento, Jerusalém e Delfos.

Santuário délfico, ninguém crucificaste.

Aqui nasceram mil vozes que foram ouvidas e cridas, mil Jeannes d'Arc excluídas da fogueira; dançantes. Aqui a visão foi vista e ouvida, a ouvição foi ouvida e vista. Sagrou-se

Entre Delfos e Jerusalém plantei um arco; vôo a bordo dele. As cidades são adversativas ou vizinhas conforme o metro espiritual usado na sua medida. Como opor as cidades que o próprio gênio do homem construiu? A distância foi um *pathos* em outra época (*PCP*, p. 1043).

O procedimento já é conhecido: são cortes espaço-temporais de raízes essencialistas que permitem o desenho dessa geografia particular e afetiva, pois "as cidades são adversativas ou vizinhas conforme o metro usado em sua medida". Note-se como os atributos aqui coordenados para "cidades" são ligadas tanto a julgamentos subjetivos ("adversativas") e objetivos ("vizinhas").

Por outro lado, é interessante notar que, se em vários outros fragmentos o trágico esteve associado ao mítico, notadamente na figura da genealogia dos Átridas, aqui a tragicidade fica totalmente restrita ao histórico. Delfos permanece fora do tempo, como puro palco de celebração de ritos: "Santuário délfico, ninguém crucificaste". Faz-se alusão ao martírio de Cristo, é certo; até mesmo por conta do paralelo com Jerusalém, mas outros fatores temporais — as guerras, como sempre em Murilo —, anulam a dimensão trágica de Delfos:

Delfos não teve importância política ou militar. Um dos motivos máximos da sua força espiritual que cresceu progressivamente. (p. 1043)

A observação acerca dos cortes espaço-temporais, procedimento estético, remete a um outro ponto importante: a dimensão metaficcional de "Texto délfico". Várias são as informações quanto ao fazer poético muriliano, sugeridas ou declaradas:

Rotação, contaminação, colóquio com os tempos. Subversão do espaço (*PCP*, p. 1043).

Assim é que a cultura grega e a paisagem de Delfos, "onde a perfeição (circunscrita) se inseria no normal cotidiano, na exigência do cotidiano" trazem lições de arquitetura formal e de planificação; como se viu, relacionadas tanto às imagens quanto à estrutura do texto. Diz um fragmento:

O pensamento grego:
Rotação — contato — ambigüidade — tangência — polivalência.
(p. 1043)

Leia-se agora um trecho do já mencionado manuscrito de 65 em que Murilo planejava a estrutura de *Poliedro* e listava seus conceitos principais. A coincidência de termos é expressiva:

APOLOGIA. ASSIMILAÇÃO. ATRITO. COMUNICAÇÃO.
 CONTATO. CONTRAPONTO. CONVERGÊNCIA.
 INFORMAÇÃO. RECIPROCIDADE. REVERSIBILIDADE.
 ROTAÇÃO. RUPTURA. TANGÊNCIA⁴⁶.

Informações metapoéticas são vinculadas também no disfarce do áugure, tão próximo ao poeta órfico. Viram-se algumas delas: a preocupação com a fulguração imagética e a leitura do invisível no visível.

O disfarce chega a abranger, mais que a personagem, toda a cena oracular. Destaco a mimese de um transe epifânico, possível "evasão da realidade" de uma "consciência saturada do real", que necessita "beber da vida":

Aristóteles Platão pássaros possantes polêmicos paralelos
 contrastantes inquietantes oficinas volantes passai passai não passeis
 parai liberei os pontos de interrogação parai o passo a página tocai-
 vos nunca mais nunca mais me encontrareis a outros voltareis para o
 passo a página: a outros instruireis a outros legareis

o trabalhado canto.

Além do além além do paralém alô a dupla flecha alada voa além do
 álamo, da lâmpada, além de Alá, além de Elêusis... além de Belém
 além de Belém do Pará além de Delfos o movimento alado voa
 alódola tangendo os deuses para além dos deuses amém e além do
 amém anti-Zênon de Eléia a flechadéia a pura semidéia a flechaidéia
 voa amém além do amém, do santiâmen ou do santiamém, âmem
 além do amar o além do paralém além do amém, âmem.

Bebi da vida. Suportei dos deuses. Acrescento-me da morte. (*PCP*, p.
 1049)

⁴⁶ Uma espécie de correlato formal ao conceito de tangência pode ser encontrado no uso das bolinhas pretas, já que estas permitem que se tangenciem num poema ou página em prosa poética os mais diversos ângulos de visão acerca de um objeto qualquer. O que também está relacionado aos outros conceitos: rotação ("das coisas e das idéias"), assimilação, atrito, comunicação, contato, contraponto, convergência, reciprocidade, ruptura...

Aristóteles, filósofo da consagração do *logos*; Platão, símbolo da transição dos modos de pensamento. Daí serem "polêmicos, paralelos, contrastantes"; daí o poeta declarar prosaicamente na "Microdefinição do autor":

Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. (*PCP*, p. 47).

Em "Texto délfico", como se notou, "pássaros" são elementos imagéticos que portam (ou não) as respostas oraculares, "liberando os pontos de interrogação". De fato, o poeta parece conferir-lhes também dimensão órfica, como aponta, aliás, a conclusão do primeiro fragmento: legarão "o trabalhado canto".

O interessante é que, à primeira vista, o fragmento se assemelha a um epitáfio ou elegia — como em "Marilyn"—, havendo todo um esforço de fixação das figuras exaltadas a despeito da inexorável passagem do tempo, sugerida pelas aliterações e repetições cíclicas de palavras, algumas delas com carga semântica que também colabora para o ritmo acelerado da página ("passo", "passai", "voltareis"). No entanto logo se percebe que há aqui uma espécie de "despedida de Orfeu". A página é confessional, e essa impressão é maior se são lidos em seqüência o fragmento seguinte e o último aforismo, em que o poeta anuncia textualmente sua morte. O fragmento é então uma espécie de testamento esvaziado, já que nada deixa, porque nada lhe pertence: "a outros voltareis"; "a outros instruireis a outros legareis// o trabalhado canto".

No segundo fragmento o ritmo se torna ainda mais rápido e o jogo estéril de significantes o confirma. Os corte espaço-temporais aleatórios e alguns neologismos esvaziados de significado, pura criação sonora, fazem pensar em automatismo, não fosse a referência mais sofisticada a Zenão de Eléia e sua célebre tese da impossibilidade de movimento, ilustrada por uma flecha (aqui, a "flechaidéia", a serviço do conceito). Sabe-se que para o filósofo antigo a divisibilidade ao infinito do espaço e do tempo torna impossível o movimento, porque o menor deles já consome um infinito.

De fato a página é "anti-Zênon de Eléia", posto que, pelo ritmo, consagra justamente o movimento, fazendo ainda com que se espelhem perfeitamente a forma e o conteúdo exaltado e negando a mera rotulação de escrita automatizada.

Mas por outro lado, como se disse antes, a forma também mimetiza os transe oraculares. Em sua origem, as revelações oraculares são epifanias, isto é, jorros atemporais de compreensão ou consciência global das coisas. Como os rituais (conjunto de atos sem significação imediata) são a origem hipotética das narrativas, as epifanias, desprovidas de qualquer enredo, são o gérmen de uma espécie de poesia pura. Os fragmentos de sentido que vinculariam seriam regidos por aquele princípio anárquico que já se assinalou, em oposição ao sentido construtivo, empenhado em concatenar episódios em uma narrativa qualquer.

A questão é que mesmo as predições oraculares mais enigmáticas já vinculam alguma narrativa, na formulação dos Mitos, sentenças, provérbios, adivinhas. É o que torna talvez inviável a realização da poesia pura oracular, que seja apenas fulguração de sentido. De fato, no setor "Texto délfico", os fragmentos e aforismos incorporam vários Mitos (no sentido genérico de narrativas mitológicas):

Se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir.

Penélope não muda a trama do tear. Ulisses dialético deixa Ítaca. (p.1035)

Enquanto Penélope dentro de casa tece diariamente a história na sua roca, Ulisses lá fora fabrica o mito com seus companheiros. (p. 1046)

Na hospedaria da noite Perséfone prepara a beladona e a sigla. (p. 1038).

O grifo é meu⁴⁷. (p. 1038)

Quem tivesse recolhido a sandália excedente de Empédocles! (p. 1048)

Vênus-menina perturba o sono dos deuses aposentados. (p. 1046)

Antes de me deter ao aspecto narrativo, assinalo o grau de concretude de algumas imagens e o complexo aparato conceitual que passa aqui a figuras. A história, por exemplo, se concretiza no tear de Penélope à roca. Note-se que sua "trama" "não muda"; a história é sempre a mesma. Apesar de sequencial (o tear é sequencial), não é dialética; segundo o aforismo, o mito é que é dialético. Portanto, a cena é mitológica mas a concepção subjacente de tempo histórico é cristã. Porque, lembro

⁴⁷ Aqui, como é comum em *Poliedro*, o poeta brinca com a ambigüidade da palavra "grifo"; faz referência à figura mitológica e parodia o discurso acadêmico... O que é retomado em *Janelas Verdes*: "Por motivo de saúde, há muitos anos não tomo banho de mar. Um italiano diria (traduzo) *não faço* banhos de mar (o grifo é meu; claro que o grifo é um monstro mitológico; nenhum monstro, felizmente, é meu, mas tudo que cabe na mitologia, sim." ("Foz do Arelho", *PCP*, p. 1402).

novamente, o fluxo temporal pode apenas valer como espera entre as duas vindas do Cristo. Por fim, em outra imagem bastante concreta, o Reino de Hades é figurado como "hospedaria da noite".

É interessante que ao vincular significado e narrativa os aforismos esmiucem os enredos. O poeta parece mesmo voltado para a *anagnórisis* ou *reconhecimento*, isto é, para acontecimentos ou detalhes que, vindo à tona, causam reviravoltas ou peripécias. Manipula-os então pela hipótese, supondo a mudança de curso das narrativas míticas: "Quem tivesse recolhido a sandália excedente de Empédocles!"; "Se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir".

A *anagnórisis* não se relaciona com as epifanias porque é puramente episódica e, por isso, ao se deter a detalhes, o poeta age apenas anedoticamente. O efeito humorístico é grande. Ora, para uma obra que se constrói sobre uma significativa tensão entre o geral e o particular, ou o coletivo e o geral, esse enfoque no que os Mitos têm de mais episódico ou prosaico não surpreende. A redução pelo humor é tanta que parecem perder um tanto da carga de universalidade para se tornar historietas particulares, casos de um Empédocles familiar, de um Orfeu velho conhecido e de uma Vênus dona de curvas salientes como as meninas que namoram no portão em *Poemas*.

Se aqui desponta o humor leve e eufórico das primeiras composições de Murilo Mendes, logo se percebe que "o germe da euforia cresce paralelo ao da angústia". E é nessas oscilações que o humor muriliano consegue alcance ético; oscilações de profundidade e não de superfície. Trata-se via de regra de um humor irônico, portanto, que revira camadas de sentido aparentemente gratuitas, como aquelas que se depreendem de jogos inconseqüentes de palavras. Mesmo quando parece não haver nada por trás das brincadeiras e das citações que a erudição afinadíssima do poeta faz desfilar diante de nós (lembrem-se as escamas textuais da página "A tartaruga", por exemplo) acaba por emergir algum sentido, alguma lição moral, de contornos cristãos e católicos, ou ao menos alguma perplexidade que permanece no ar, como um sólido ponto de interrogação.

O humor de *Poliedro*, em resumo, não é nada superficial e tampouco uniforme, como o que caracteriza *História do Brasil*. Talvez seja justamente esse aspecto — o humor **uniformemente** anedótico de suas paródias; espécies de caricaturas de personagens e episódios da cena brasileira — que explique o fato de Murilo Mendes recusar reunir o livro às suas *Poesias* de 59. Faltava-lhe uma nota de gravidade mínima. Tratava-se, talvez, de um humor cuja leveza ficava por demais impune. No Murilo dos últimos anos, pelo contrário, registra-se sempre os "crimes da euforia", seu peso ou contraface que se resume em amargura:

Os terrores acompanhando a euforia. Os crimes da euforia. Porque eufórico, mais de uma vez caí de bruços no chão, mordendo o pó. O

germe da euforia cresce paralelo ao da angústia. A terrível euforia desencadeada arma o braço de muitos na inefechável, indestrutível casa dos Átridas prolongada e aumentada até hoje e sempre. (*PCP*, p. 1047).

O poeta nocaute "morde o pó" ao cair no chão da realidade histórica. Essa expressão soa um tanto bíblica, mas é o peso do trágico cotidiano, alimentado por notícias de fome, guerra e ameaça nuclear que cai sobre o poeta, "acrescentado da morte" individual e de todos. Como diz Davi Arrigucci Jr., um trágico que não é nem pagão nem cristão, mas os dois ao mesmo tempo. E é a convergência das duas culturas que embasa o fazer poético de Murilo Mendes, inspirando-o também eticamente.

Conclusão

Entre o humor e a amargura

*Acendendo um fósforo acendo Prometeu, o futuro,
a liquidação dos falsos deuses, o trabalho do
homem.*

Setor “Microlição de Coisas”, Poliedro.

Em *Poliedro*, na página “O fósforo”, Murilo Mendes transfigura um objeto banal e cotidiano, alçando-o às alturas míticas de Prometeu, o semideus grego que roubou o fogo aos deuses olímpicos. Ao enumerar “Prometeu”, “futuro”, “liquidação dos falsos deuses” e “o trabalho do homem”, Murilo repete a interpretação comum do Mito, que o associa à inauguração do progresso e à História linear e sequencial, em detrimento do tempo mítico circular — daí a “liquidação dos falsos deuses”.

Mais uma vez, portanto, e em um único sintagma, o poeta coordena conteúdos bastante complexos, concretizando-os por meio de uma figura mitológica. Mas não só: de Prometeu, o poeta “desce” ao fósforo, bem como, a partir do fósforo, alcança as alturas universais do mito.

Murilo Marcondes de Moura¹ já se ocupou da aparente disparidade entre a recorrência do mito celebrador do progresso e do trabalho histórico e humano em um poeta católico como Murilo Mendes, que encara tantas vezes a História como bloco temporal espacializado, cuja progressão não tem alcance tão importante quanto seu próprio fim, marcado pelo Juízo Final e pelo advento da Redenção. De fato, vários são os momentos da produção muriliana, mesmo em livros plenos de referências à época histórica como o são *As Metamorfoses*, em que aquela espacialização do fluxo de tempo salta aos olhos. Por vezes, pelo grande embasamento do poeta no que diz respeito à cultura grega pagã, tal espacialização assemelha-se à atemporalidade mítica, ou melhor, alude a seu tempo circular, que não avança ou progride, mas que é sempre o mesmo. Assim, imagens muito concretas, como a vinculada por “O oráculo não tem pés”, podem sugerir lições bastante abstratas e/ou de alcance universal. Por isso, como se anotou, esse aforismo de “Texto délfico” aponta para a ciclicidade dos tempos míticos, sem progressão ou ritmo. Viu-se, aliás, o quanto imagens altamente concretas e carregadas de lições abstratas são comuns no último setor de *Poliedro*.

Assinaiei porém que o contrário também pode acontecer. Detendo-se ao aspecto narrativo dos mitos, Murilo pode historicizá-los e particularizá-los, transformando personagens simbólicas em

agentes de historietas particulares, sem grande alcance universal — da mesma forma que o poeta vai do fósforo a Prometeu e de Prometeu ao fósforo. A facilidade com que alça o anedótico ao universal e com que, em contrapartida, redimensiona humoristicamente o mítico, é sintomática daquela alternância que se indicou em todo este estudo, entre o contar e não contar. Daí Murilo optar por vezes por uma espécie de engajamento que o faz cumprir a missão poética de levar a todos lições ou ensinamentos importantes, e esse fazer poético “apostólico” é embasado por um projeto ético cristão. Em outros momentos, contudo, surpreende sua própria lira destemperada e sua voz enrouquecida, para usar as famosas imagens camonianas, caindo então em um significativo “silêncio amorfo”.

Mas tal opção, como se observou, pode ser ainda uma espécie de disfarce em que o não dizer apenas acoberte o que se pode chamar de “silêncio eloqüente”. O não contar pode se configurar, portanto, como uma forma mais eficaz de contar aquilo que, se dito banalmente ou `a exaustão, teria sua gravidade, novidade ou carga trágica dirimidas.

A tensão entre gravidade e gratuidade, que pode ser desdobrada daquela entre contar e não contar, aponta, geralmente, para uma gravidade subjacente que é na verdade indissolúvel pelo riso. Daí o aparente jogo entre humor e amargura lembrar o humor subjetivo do Surrealismo, em toda sua carga de zombaria amarga, mesmo em um livro já tão distante cronologicamente do movimento surrealista como *Poliedro*. E distante também, é bom que se diga, no que se diz respeito a práticas poéticas em sentido estrito: viu-se que as imagens de *As Metamorfoses*, por exemplo, são quase sempre muito mais fulgurantes que as de *Poliedro*, mais discursivas e mais próximas de outro tipo de fulguração, por sua vez. É que as imagens da obra de 72 são talvez mais ostensivamente vinculadoras de conhecimento, como as “metáforas vivas” de Paul Ricouer.

Quanto à zombaria amarga, é comprometida, como sugeri, com um humor de profundidades, e não de superfícies. Uso a dicotomia deleuziana pelo fato de *A Lógica do Sentido* associar o primeiro à ironia e o segundo à gratuidade de, por exemplo, certos jogos de palavras que o filósofo francês surpreende na filosofia estóica. Deleuze aponta como origem da ironia “profunda” a filosofia de Platão e os diálogos socráticos, a acobertar, sempre, um sentido último e transcendente por trás da Parábola, do diálogo, da anedota, do riso.

Em Murilo, vejo também humor de profundidade a embasar as brincadeiras aparentemente mais gratuitas com os significantes. A paronomásia, como tentei demonstrar na leitura de “A luva”, por exemplo, aproxima, pela associação à primeira vista inconseqüente de palavras que só se

¹ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes — a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, p. 121-135.

assemelhariam pelo som, conteúdos mais ou menos constantes e caros ao poeta, inclusive religiosos. Assim, o mundo substantivo muriliano não é um mundo de significantes manipulados aleatoriamente, mas de palavras que, integrando as imagens poéticas, vinculam lições e significados importantes e têm nexos intensos com o real. Sua concretude está ligada então a uma dimensão referencial bastante significativa.

Se a oscilação entre humor e gravidade é uma estratégia do fazer poético muriliano, a indicar, mais que alternância, a constância de um projeto ético (comprometido com a religião e as referências históricas) sempre mais ou menos subentendido, pode-se dizer, talvez, que a ironia “profunda” de livros como *Poliedro* é verdadeiramente estrutural. Ou seja: deve ser levada em conta mesmo em discussões quanto ao gênero da obra de 72.

Procurei chamar atenção para a fluidez e a dificuldade de delimitação genérica da prosa poética. Assinalei que tanto características tradicionalmente ligadas à poesia em sentido estrito quanto à prosa não servem para sistematizar, de forma estanque, esse gênero tipicamente moderno. A prosa poética não se encaixa, por exemplo, nas sistematizações gerais de Jakobson que tentam dar conta da especificidade da Poesia.

Por tudo isso tentei deixar de lado a caracterização definitiva do gênero e as discussões abstratas, que não me ajudariam a estipular padrões de classificação. Preferi rastrear em fragmentos de *Poliedro* a confluência entre poesia e prosa, isto é, a própria fluidez da prosa poética. Cheguei assim à origem hipotética da Poesia religiosa, pela lição de Northrop Frye. O crítico ensina justamente que em sua gênese prosa e poesia são dificilmente distinguíveis, e que a poesia religiosa desenvolveu-se, provavelmente, de predições *oraculares* antiqüíssimas. E o fato de um livro de características genéricas tão fluidas ser encerrado pela mimese de um oráculo, ele mesmo fluido e tomado como a origem hipotética dos primeiros textos poéticos, faz com que a estrutura de *Poliedro*, à primeira vista anárquica e arbitrária, torne-se absolutamente coerente.

Quanto à ironia estrutural de *Poliedro*, encontro em Northrop Frye respaldo teórico que me permite tomá-la como elemento de sua arquitetura geral, já que o crítico ensina que a ironia pode colaborar na caracterização dos gêneros literários. Esse esforço de Frye é sintomático de sua preocupação em não delimitar gêneros poéticos estanques, instituindo justamente, em sua anatomia crítica, a categoria da ironia estrutural, presente tanto em obras literárias que tenham o tema ou *dianóia* como aspecto mais importante (obras que correspondem, grosso modo, a textos poéticos em sentido estrito. O que Frye chama de ironia *temática* marca poemas centrados no fazer poético, típicos do filão da “arte pela arte”), quanto em outras em que o enredo ou *mythos* seja a dimensão mais relevante

(geralmente textos mais discursivos, bastante realistas, a retratar mundos ficcionais o mais próximos possíveis do real).

Mas para que essa explanação teórica não permaneça em nível abstrato volto novamente ao texto de Murilo. Continuo a leitura de "O fósforo":

O gás não funciona hoje. Temos greve dos gasistas. A Itália tornou-se a Grevelândia. Mas preferimos essa semi-anarquia à "ordem" fascista.

O fósforo, hoje em férias, espera paciente no seu casulo o dia de amanhã desprovido de greves. O dia racional, o dia do entendimento universal, o dia do mundo sem classes, o dia de Prometeu totalizado.

A página deixa clara a preocupação de Murilo Mendes com a verossimilhança, isto é, seu empenho em construir um retrato objetivo e autêntico da Itália pós-guerra, e as referências históricas pululam. Por outro lado, o poeta insiste no paralelo entre o fósforo e o ato libertador de Prometeu, bem como na aproximação entre problemas contingentes, urbanos, particulares, característicos de seu dia-a-dia, e soluções universais, definitivas, que tragam o reordenamento de todo o cosmos.

A ironia como modo de ficção (ou seja, a ironia de gêneros em que a narratividade é ainda mais significativa que a reflexão, tema ou *dianóia*) apresenta justamente essas características. Além de produzir heróis fracassados e condenados por um mundo que se reproduz de forma a mais objetiva possível, nos limites os mais estreitos da verossimilhança, a escrita irônica tende a voltar à escrita mítica, isto é, às histórias maravilhosas de Deuses e mitos. Totalmente decalcado da mimese do real, este que é o mais antigo modo de ficção literária celebra seres mais capazes que nós quanto à ação, e que se movem num mundo também sobre-natural.

Mas a conjugação entre modos de ficção irônicos e míticos não é característica exclusiva de *Poliedro*. É típica também da poesia de Murilo Mendes. No Capítulo 2 assinalou-se a incidência do mito de Minotauro em poemas de guerra. Havia neles, portanto, a mesma preocupação com o verossímil (o que fica claro na importância de elementos referenciais sobretudo em *As Metamorfoses*, mas também em *Os Quatro Elementos*, relativos às duas grandes guerras do século e à Modernidade), aliada a um acentuado retorno às narrativas e personagens míticas.

Talvez se possa afirmar que, à medida que a produção muriliana avança, torna-se estrutural ou genericamente mais irônica: mais voltada, simultaneamente, para os referenciais reais e para as narrativas míticas. Essa preocupação com o real desvincularia a obra de Murilo de qualquer espécie de humor gratuito. Momentos como *História do Brasil* e *Convergência* precisariam ser analisados tendo-se em vista essa espécie de evolução irônica de toda a obra. A disparidade que se pode detectar nesses

livros em relação aos outros é conseqüência, talvez, de sua ínfima profundidade irônica, já que ambos se alinham mais àquela outra espécie de humor que aqui se apontou, mais superficial. Para tais obras é mais difícil perceber o projeto ético de Murilo, sempre subjacente a seu fazer poético. Porque não há dúvidas de que a preocupação referencial do poeta e a crescente utilização de mitos — típicos de um mundo melhor que o nosso — são conseqüência de uma crítica acirrada a seu próprio tempo.

Em obras mais marcadas pelo Essencialismo de Nery, nas duas primeiras décadas de produção muriliana, a preocupação com a verossimilhança e a referencialidade, além do retorno aos modos míticos, não é tão expressiva. Ou melhor: recorre-se mais a mitos do universo cristão, sendo o próprio Ismael Nery, como aponta Luiz Munari em comentário que reproduzi na Introdução deste estudo, uma espécie de herói trágico grego. É por viver a própria desmedida (*hybris*) que Murilo alça o amigo pintor a alturas míticas, nos escritos compilados em *Recordações de Ismael Nery*. Ademais, os mitos e narrativas da Bíblia, desde o Gênese ao Apocalipse, passando pelo Novo Testamento e pela visão da Mulher como criatura ligada à serpente e à tentação, marcam presença importantíssima nos poemas dessa época.

De qualquer forma, talvez os aspectos mais relevantes de *O Visionário* e *Poemas* não sejam mesmo a referencialidade, a narratividade ou aquela espécie de movimento externo que se assinalou nas imagens de *Poliedro*, para falar nos termos de Frye. É provável que o movimento mais significativo dessas obras seja mesmo o que se chamou aqui de movimento interno, constituidor das imagens. Isso porque a plasticidade imagética das últimas composições de *Poemas* e de quase todo *O Visionário* prepara a fulguração daquelas de *Os Quatro Elementos* e, sobretudo, de *As Metamorfoses*, para usar agora termos bachelardianos. Sobretudo nessa última obra a narratividade e a reflexão, a referencialidade e a arbitrariedade surrealista; ou ainda, o movimento narrativo externo e o movimento interno de constituição das imagens — todos lembrados exaustivamente ao longo deste estudo — apresentam-se muito bem conjugados. Por isso *As Metamorfoses* tratam-se, provavelmente, de uma das melhores realizações estéticas de Murilo Mendes, respaldadas por um projeto ético anti-belicista e cristão bastante rigoroso.