

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MURILO VIDOTTO

**O BICHO-DA-SEDA EM GERME:**  
UMA INTRODUÇÃO A MURILO MENDES

BRASÍLIA

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**O BICHO-DA-SEDA EM GERME: uma introdução a Murilo Mendes**

Murilo Vidotto

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, com vistas à obtenção de título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo

BRASÍLIA

2019

## SUMÁRIO

Resumo	4
Abstract	5
1. Apresentação	6
1.1. Trajetória literária: <i>Poemas</i>	6
1.2. Estética moderna, “desumanização da arte” e peculiaridades murilianas	12
2. Leitura crítica de <i>Poemas</i>	17
2.1. <i>O jogador de diabolô</i>	17
2.1.1. <i>Canção do exílio</i>	17
2.1.2. <i>O menino sem passado</i>	22
2.1.3. <i>Noturno resumido</i>	28
2.1.4. <i>Biografia do músico</i>	40
2.1.5. Breve olhar sobre <i>Casamento</i>	48
2.2. <i>Ângulos</i>	50
2.2.1. <i>Modinha do empregado de banco</i>	50
2.2.2. <i>Homem trabalhando</i>	54
2.2.3. <i>Panorama</i>	60
2.2.4. <i>Homem pensando</i>	75
2.2.5. <i>Imparcialidade</i>	80
2.3. <i>Máquina de sofrer</i>	86
2.3.1. <i>O poeta na igreja</i>	87
2.3.2. <i>Vidas opostas de Cristo e dum homem</i>	91
2.4. <i>O mundo inimigo</i>	94
2.4.1. <i>Canto do desânimo</i>	94
2.5. <i>A cabeça decotada</i>	98
2.5.1. <i>Reflexão e convite</i>	98
2.6. <i>Poemas sem tempo</i>	102
3. Considerações finais	104
4. Bibliografia	108

## **RESUMO**

Este trabalho dedica-se à leitura crítica do primeiro livro publicado pelo poeta brasileiro Murilo Mendes, *Poemas* (1930). O objetivo é observar algumas das características peculiares do autor em germe, além de pontos de convergência e divergência entre a poética muriliana e aquela identificada como corrente principal à época da obra, o Modernismo brasileiro. Para tanto, nos apoiaremos em opiniões, sobre o poeta, de críticos como Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira e Murilo Marcondes de Moura; sobre as vanguardas artísticas, nossa crítica girará em torno de ideias de teóricos como José Ortega y Gasset, Octavio Paz, Hugo Friedrich, entre outros.

## **PALAVRAS-CHAVE**

- Murilo Mendes;
- Poética da totalidade;
- Modernismo brasileiro;
- Vanguardas;
- José Ortega y Gasset;
- Modernidade.

## **ABSTRACT**

In this work, we propose to proceed to read critically the first book published by the Brazilian poet Murilo Mendes, *Poemas* (1930). The objective is to observe some of the peculiar characteristics of the author in germ, besides points of convergence and divergence between the poetics of Murilo Mendes and those identified as main current at the time of the book, Brazilian Modernism. To do so, we rely on opinions on the poet of critics such as Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira and Murilo Marcondes de Moura; about the artistic vanguards, our critique will grasp around ideas of theorists like José Ortega y Gasset, Octavio Paz, Hugo Friedrich, among others.

## **KEYWORDS**

- Murilo Mendes;
- Totality poetics;
- Brazilian Modernism;
- Vanguards;
- José Ortega y Gasset;
- Modernity.

## 1. APRESENTAÇÃO

### 1.1. TRAJETÓRIA LITERÁRIA: *POEMAS*

Murilo Monteiro Mendes nasce logo no primeiro ano do século XX, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Perde a mãe já no ano seguinte, quando ela contava apenas 28 anos de idade. Seu pai se casa novamente, com Maria José Monteiro, quem o poeta viria a considerar não como madrasta, mas como mãe. Ainda muito jovem, toma lições de rima e metrificação com o poeta Belmiro Braga, seu vizinho e “padrinho de batismo literário” (MENDES, 2017, p. 169). O fato de maior relevo da infância de Murilo Mendes, para quem estuda sua poesia, é a visão da passagem do cometa Halley, em 1910. Segundo o próprio poeta, o evento lhe fornece sua “primeira ideia do cosmo” (TINOCO, 2001, p. 1); é possível identificar que as reflexões sobre o cosmo estarão espalhadas, às vezes de maneira difusa, às vezes de maneira ostensiva, por toda a sua obra. Outro fato frequentemente lembrado é a noite em que fugiu do Colégio Santa Rosa, em 1917, para ver apresentação do bailarino russo de origem polaca Nijinsky no Teatro Municipal de Niterói. À essa época, Murilo Mendes já escrevia com frequência e se mostrava de todo indisciplinado em seus estudos formais, recusando-se a permanecer no internato — um dos motivos de sua indisposição era um desentendimento com os religiosos alemães, por ser partidário da França na Primeira Guerra Mundial (MENDES, 2017, p. 170).

Após passar por muitas profissões (e já sendo um jovem poeta), todas por breves períodos, tendo inclusive assinado coluna intitulada “Crônica mundana” no jornal *A tarde*, muda-se para o Rio de Janeiro, acompanhando o irmão. Em 1920, torna-se arquivista do Ministério da Fazenda. É no Rio de Janeiro que conhece Ismael Nery, pintor essencialista que exerceu grande influência em suas meditações, naturalmente, em sua poesia. Em 1928 publica, no sétimo número da *Revista de Antropofagia*, o poema “República”, depois renomeado como “Quinze de novembro”, marco inicial de sua colaboração literária em diversos periódicos nas décadas seguintes (*ibidem*, p. 172). À época, a *Revista de Antropofagia* — título que remete ao *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade — era dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp, e contava com textos de autores como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, o que já sugere uma direção ou um encaminhamento relacionados à estética que Murilo Mendes praticava. Sobre sua adesão ao movimento modernista, o poeta afirma (1945): “Em 1922 eu estava no Rio, olhando de

longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive espírito gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo” (*ibidem*, p. 170).

1930 é o ano em que conhece Jorge de Lima, médico e poeta alagoano que, junto com Ismael Nery, muito o influenciou em suas posições em relação à espiritualidade. No fim do mesmo ano lançava seu primeiro livro: *Poemas*<sup>1</sup>, já se apresentando como poeta vigoroso, moderno, com forte senso de humor e espiritualidade pronunciada. A obra de estreia, custeada pelo pai do poeta (*ibidem*, p. 172), viria a receber o prêmio Graça Aranha de Literatura, e foi considerada por Mário de Andrade como “o mais importante dos livros do ano” (ANDRADE, 1943, p. 60-1), tendo como característica lograr “anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos” (*ibidem*, p. 60-1). Em meados da mesma década, a morte do amigo Ismael Nery provoca no poeta mineiro uma crise espiritual que desembocaria em sua (re)conversão ao cristianismo (MENDES, 2017, p. 174).

Conhece em 1940 Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador Jaime Cortesão; Maria da Saudade viria a ser seu amor definitivo: casa-se com a mulher que sintetizava “todas as *Berenice, Clotilde, Roxelane, Armilavda, Altair...* a musa, enfim” (TINOCO, 2001, p. 14) em 1947. Politicamente — não somente —, a posição de Murilo tendeu notoriamente à liberdade. Condenava veementemente o regime de Hitler e foi considerado *persona non grata* pelo regime franquista quando devia ir à Espanha em missão oficial.

Esteve na Europa pela primeira vez em 1952, passando nos anos seguintes por Bélgica e Holanda e retornando a Ouro Preto e Mariana nos intervalos. Em 1954 surgia *Contemplanção de Ouro Preto* como testemunho. Como funcionário do Itamaraty, instala-se na Itália em 1957, exercendo o cargo de professor de estudos brasileiros na Universidade de Roma. Além de poeta reconhecido, Murilo Mendes destaca-se também como crítico de arte; mantém contatos com grandes nomes das letras no mundo todo, como Ezra Pound, Albert Camus, André Breton e Giuseppe Ungaretti — que o traduziu para o italiano (MENDES, 2017, p. 188). Foi o primeiro poeta brasileiro a receber o Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina (1972).

Morre inesperadamente em Lisboa, no ano de 1975, deixando uma série de escritos não publicados.

Murilo Mendes nasceu em um Brasil formalmente republicano. Campos Sales, considerado por Renato Lessa (1990) o demiurgo da República — com sua “política dos governadores” —, a consolidava sob o domínio civil, continuando o trabalho de desmilitarizar

---

<sup>1</sup>Sublinhe-se a distância de oito anos que há entre a eclosão do movimento modernista no Brasil e essa publicação.

o aparato estatal, iniciado por Prudente de Moraes. A Primeira República é o ambiente em que o poeta cresce e se educa, como vimos, de maneira conturbada no aspecto formal, demonstrando desde cedo aptidão muito mais pronunciada à criatividade do que aos bancos escolares.

Lembremos do lapso de oito anos que separa a primeira grande manifestação brasileira da estética moderna nas artes, a Semana de 22, da primeira aparição pública do poeta (na publicação de *Poemas*), fato que surpreende Laís Corrêa de Araújo:

Em 1922 tinha Murilo vinte e um anos, uma idade portanto psicologicamente propícia às contestações, à rebelião, o que se acentuaria ainda mais numa curva histórica, marcada por mudanças de toda ordem, como a dos anos 20, quando à crise política e ideológica do pós-guerra, com os também naturais reflexos da revolução russa, se somavam as transformações decorrentes do acelerado desenvolvimento tecnológico, industrial social. Ademais, o temperamento do poeta iria revelar [...] o fortalecimento de uma tendência muito bem definida para o testemunho histórico, evidenciada por permanente atitude de alerta intelectual e de consciência crítica perante sua época. (1972, p. 23)

A autora não informa inequivocamente o motivo pelo qual o poeta não se lançou como um dos pioneiros do movimento; talvez seria já manifestação da “feroz independência de espírito” (*ibidem*, p. 23) do autor de *Poesia liberdade*. De qualquer maneira, *Poemas* data de 1930, embora, segundo o próprio autor, o início de sua obra compendiada date de 1925 e, para Laís Corrêa de Araújo, isso indica claramente deliberada abstenção de atividade artística pública.

O ambiente em que Murilo Mendes se movimentava pode ser considerado um ponto de inflexão em diversas áreas. O País iniciava um complexo e acelerado processo de industrialização; ao mesmo tempo, modernizavam-se as ideias: ganhavam força, entre outros, os novos valores do comunismo e do existencialismo. Foi nele que teve início nossa Segunda República — a qual a retórica varguista chamava Nova República —, após uma mudança política liderada pelas oligarquias dissidentes contrárias à hegemonia política do Estado de São Paulo; foi deposto o presidente Washington Luiz.

O evento ficou conhecido como Revolução de 1930; no campo intelectual, pode-se dizer, desenvolviam-se outras revoluções: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior (para citar alguns) lançavam obras seminais de nossas ciências sociais. Enquanto a exaltação da miscigenação e o ufanismo se tornavam política de Estado, havia nas

artes representadas pela Semana de 22 um espírito buscadamente telúrico, do qual *Poemas* se afastava. Murilo Mendes tinha uma abordagem mais ecumênica e universal. Examinemos, portanto e brevemente, algumas raízes da modernidade em perspectiva mais ampla.

Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências. A reação das primeiras a essa situação foi um salto para a frente rumo à inovação e à experimentação [...] (HOBSBAWM, 2016, p. 340)

Um dos principais difusores da expressão “modernidade” é, sabidamente, Baudelaire. Empregou-a em 1859 para comunicar, de maneira muito ampla, “o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1972, p. 35). Em que pese sua grande relação com os românticos, nota-se, já em Baudelaire, passos em direção a um fazer poético que “[...] mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida [...]” (*ibidem*, p. 38), elaborado como fruto do trabalho intelectual. Essas linhas gerais são desenvolvidas por Rimbaud e chegam a Mallarmé, tido por Ortega y Gasset como primeiro poeta moderno constituído (2008, p. 55).

A estreia de Murilo Mendes identifica-se mais com essas linhas de desenvolvimento gerais relacionadas à lírica moderna que encontramos, por exemplo, em Friedrich, do que com o momento literário brasileiro em que se insere. Um forte indicativo é a questão da fantasia. “Há que se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto” (FRIEDRICH, 1972, p. 37). O próprio poeta mineiro nos explica o que o impele ao trabalho literário: “[...] pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade [...]” (MENDES, 2017, p. 9); segundo a leitura de Mário de Andrade, em *Poemas*, “O abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas” (ANDRADE, 1943, p. 61). Também Laís Corrêa de Araújo o corrobora:

*Poemas* já abre na obra muriliana o jogo livre entre o abstrato e o concreto, na ambiguidade das relações do material poético, em que a preocupação com a essencialidade do homem busca resolver-se pelo defrontar a peito aberto, entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial [...] (1972, p. 25)

Em *Poemas* já se desenha uma peculiaridade do poeta mineiro em relação ao que predominava, à época, no modernismo brasileiro. Enquanto os manifestos e as tendências cujo grande marco inicial foi a Semana de 22 concentravam-se em torno do tema da nacionalidade, ele tinha, sem excluir reflexões assemelhadas, uma perspectiva mais universalista.

Há textos de Murilo Mendes que melhor se inserem na exaltação do nacional a que tendia a modernidade brasileira à época. *História do Brasil* (1932), por exemplo, tem temática ambiental e folclórica, e foi excluída pelo poeta de sua antologia *Poesias*, publicada em 1959: “O poeta fêz bem, excluindo os poemas satíricos do volume ‘História do Brasil’, por destoarem do conjunto da obra. Para apreciar essa veia do poeta, bastam algumas outras poesias, como aquela deliciosa ‘Canção do Exílio’” (CARPEAUX, 1960, p. 198-9) (analisaremos o referido poema em mais detalhes nesta Dissertação). Aponta-se a característica de a questão social contida na obra muriliana sobressair-se, mas, desde seus primeiros textos, demonstra-se a aptidão de Murilo Mendes para tratar de assuntos mais amplos — ou, dependendo da perspectiva que se adote, mais limitados.

Os compromissos assumidos pelo poeta já delineados nessa época, para Laís Corrêa de Araújo, são de magnitude incalculável:

[...] com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária, de que a obra do poeta seria paradigma radical e maior. (1972, p. 30)

A respeito de suas meditações estéticas e temáticas, Murilo Mendes nos esclarece:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e pensamentos, as dissonâncias da história. [...] O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão. (2017, p. 10)

Ele não parece inserir-se em nenhuma das diversas correntes propostas no período 1922-1930. O humorismo satírico de *História do Brasil* foi, e com isso concorda Otto Maria Carpeaux (1960, p. 198-9), um desvio, apontado pelo próprio poeta em advertência feita na publicação de sua antologia *Poesias (1925-1955)*: “Excluí as poesias satíricas que compõem a ‘História do Brasil’ pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro.” (1960, Advertência). O poeta, apesar disso e naturalmente, lança mão

das conquistas dos pioneiros em relação à forma. Apropriando-se da liberdade criativa que o verso livre passara a oferecer, Murilo Mendes fará poesia espiritualista, de marcado tom religioso e cristão, que também revelaria suas peculiaridades; quem passa em revista a história da literatura brasileira anterior a ele, pode-se imaginar, dificilmente esperará originalidade nessa combinação. Herdeira que é do Romantismo — Robson Coelho Tinoco intitula sua tese *A romântica poesia moderna de Murilo Mendes* —, natural seria esperar que a modernidade tratasse o tema espiritual e religioso. Segundo Antonio Candido, autores do primeiro quartel do século XIX, como, no caso brasileiro, São Carlos, Sousa Caldas e Elói Ottoni, foram escolhidos como fontes pelos românticos:

[...] não foi propriamente a literatura religiosa do fim deste período que condicionou a religiosidade romântica; esta, devida a motivos de ordem histórico-social (renascimento da fé depois da Revolução Francesa em países que nos inspirariam literariamente: França e Itália) e literária (moda nos mesmos países), foi buscar nos antecessores elementos que reforçassem a sua escolha. (CANDIDO, 2014, p. 227)

Prossegue o crítico e historiador da literatura brasileira:

Com o Romantismo, virão partes poéticas e romanescas, o aspecto lendário, donde sairão a *Hebréia*, de Castro Alves, *A ira de Saul*, de Varela — retomando a admirável exploração plástica dos *Poemas antigos*, de Vigny, das *Melodias hebraicas*, de Byron, e tantos poemas de Victor Hugo. (*Ibidem*, p. 228-9)

Ancorados nos apontamentos de Antonio Candido, parece-nos haver uma possível semelhança entre a religiosidade ou espiritualidade de Murilo Mendes em *Poemas* e algumas das características de um dos autores citados pelo crítico. Trata-se de Sousa Caldas:

Ao contrário do que se dá nos outros poetas, a religião não aparece nele [Sousa Caldas] apenas como indiscutida fidelidade à verdade revelada, isto é, submissão: é fruto de uma pesquisa interior, em que se corporificam respostas, duramente alcançadas, a perguntas metafísicas. Deste modo, é algo obtido, não um dado pacífico da tradição a que se incorporasse por automatismo ou falta de vibração; [...]. E mesmo peças frias e amaneiradas como a cantata *A criação*, ou pesadas e monótonas como as pindáricas sobre a imortalidade, mostram a constância com que vê a religião em seus aspectos psicológicos e filosóficos: sentimento de vazio interior que se preenche, destino do homem, significado da natureza. (*Ibidem*, p. 233)

Uma característica marcante em *Poemas* é a presença recorrente de conflitos resultantes de reflexões acerca do metafísico, do transcendente (“Entre a tua eternidade e o meu espírito/ se balança o mundo das formas./ Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/ pra repousar nos teus caminhos perfeitos.”: *O poeta na igreja*). Nessa perspectiva, os assuntos da vida material parecem ser tratados como parte da meditação espiritual e vice-versa, sendo que aqui se destaca uma característica da estética moderna apontada por Hugo Friedrich: a dissonância gerada se mantém — “A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15) —, não encontrando resolução imediata e tendendo a um “vazio interior” que não necessariamente se preenche (“Todo o meu ser procura romper seu próprio molde em vão!”: *O poeta na igreja*). “O seu messianismo [de Murilo Mendes] é conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo.” (ARAÚJO 1972, p. 33)

Nesta Dissertação, analisaremos sua obra de estreia, *Poemas*, publicada em 1930, antes portanto do marco espiritual<sup>2</sup> que lhe foi a morte do amigo Ismael Nery. Buscaremos na arquitetura poética da obra indicativos da *weltanschauung* de Murilo Mendes, em especial no que tange à estética característica da modernidade e, talvez, à construção ou ao desenrolar das tendências espirituais que viriam a se consolidar nas obras posteriores do poeta. A obra que compõe nosso *corpus* é apresentada com elevado grau de originalidade e propensão ao efêmero, à sugestão, que se aproxima daquela estrutura moderna sobre a qual discorre Hugo Friedrich em obra aqui citada. A transcendência que Murilo Mendes desenha é permeada por imagens concretas, muitas vezes dolorosamente reais, no que destoa das tradições de literatura religiosa que nos aponta Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*. Temos a partir da obra de estreia um “programa” de sua poética (CARPEAUX, 1960, p. 201), um encaminhamento já delineado: “Escudado por uma antologia aprendida do cristianismo e pela cosmologia de sua singularíssima visão poética, ele pode dirigir-se, afinal, para a meta do *essencialismo*, — sua estética visceral — [...]” (ARAÚJO 1972, p. 33).

## **1.2. ESTÉTICA MODERNA, “DESUMANIZAÇÃO DA ARTE” E PECULIARIDADES MURILIANAS**

Para nossa leitura crítica de *Poemas*, procuraremos apoiar-nos nas teses desenvolvidas pelo filósofo, esteta, professor e crítico de arte José Ortega y Gasset, especialmente naquelas

---

<sup>2</sup>Segundo cronologia presente em MENDES, Murilo. *Poliedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

desenvolvidas em sua obra intitulada *A desumanização da arte*, publicada integralmente em livro no ano de 1925, mesmo ano em que Murilo Mendes situa o início dos escritos que comporiam sua primeira obra em livro. Além dele, informarão nossos apontamentos teóricos da poética moderna teóricos como Hugo Friedrich e Octavio Paz. Procuraremos dar algum destaque a um método sintático de análise, aproximado aos moldes desenvolvidos por Roman Jakobson, por exemplo, em *Os oxímoros dialéticos em Fernando Pessoa*<sup>3</sup>.

O período que compreende a passagem do século XIX ao século XX trouxe consigo a consolidação de mudanças culturais que vinham se anunciando na arte, segundo H. Friedrich, desde Baudelaire. Murilo Mendes cresceu e educou-se, embora mais afastado dos epicentros culturais ocidentais que Ortega y Gasset e Friedrich, em contato com essas mudanças, o que moldou ou influenciou sua estética e sua poética.

As meditações do filósofo espanhol em torno do gosto estético moderno passam pelo fenômeno que denominou “desumanização da arte”, expressão que seria retomada por Hugo Friedrich. Ela compreende uma série de características que buscaremos articular com a arquitetura de *Poemas*; essas características servirão de instrumento para a leitura da obra de estreia do poeta brasileiro.

A discussão sobre o gosto estético moderno pode partir da indagação: o que se anseia atingir com a arte? (Para nós, o foco é a atenção à arte *moderna*; Ortega y Gasset, no entanto, se debruça sobre escopo mais abrangente, de que trataremos tangencialmente.) Para refletirmos sobre ela, aceitemos a seguinte premissa: do problema decorrem as funções. Tomemos, além disso, como razoável a proposição de que expressar-se é característica humana inexorável.

Que significaria expressar-se? Dentro de um raciocínio orteguiano, o ser compõe-se de si mesmo e de suas circunstâncias; as circunstâncias são, grosso modo, o complexo sistema de relações e movimentos que cercam e de alguma maneira tocam o objeto analisado. Não seria exagero considerar impraticável abranger todas as circunstâncias em que um objeto se insere — ou que constituem o *ser* do objeto —: eis um problema atrelado a uma característica humana inexorável.

Os meios de expressão de que dispomos são suficientes para que uma pessoa possa expressar-se? Se seguirmos a mesma linha de pensamento, a resposta certamente será não: mesmo a ciência, ferramenta extremamente fecunda que goza de grande credibilidade, é incapaz de retratar completamente a realidade enquanto sistema de relações e movimentos,

---

<sup>3</sup> In: JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

enquanto circunstância que, junto com o objeto analisado, forma o *ser*. Se a soma de relações — que forma a realidade — é infinita e a função da ciência é descrever, teorizar ou mesmo expressar a realidade, conclui-se que a ciência jamais logrará plenamente seu fim.

“Da tragédia da ciência nasce a arte” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 39). Buscando uma a uma as relações que compõem o ser para explicá-lo, a boa ciência extrai padrões identificáveis caso após caso, chegando a características que não se aplicam necessariamente a tal ou qual ser a nível individual; trata-se de uma abstração e de uma generalização. A arte, ao contrário, se não se pretende ciência, não busca o impossível e se furta ao objetivo de resolver plenamente o problema; entende que não é possível retratar a realidade completamente e assim abre novos caminhos de expressão para quem lança mão dela.

Seres humanos são, portanto, incapazes de expressar a realidade plenamente. Mais: dotados que são de notáveis órgãos perceptores e da extraordinária característica da consciência, são incapazes mesmo de perceber a totalidade de relações que compõem o real. Mesmo que nele se proponha um recorte específico, haverá movimentos da vida que escaparão à percepção humana. Conceber completamente a unidade da vida, para nós, é impossível. Mas isso não significa que não haja espíritos humanos ciosos por essa comunicação. Para Otto Maria Carpeaux,

Há temperamentos que não suportam a prisão; e Murilo Mendes é temperamento dêsses. Necessidade de comunicação é uma das raízes de sua religiosidade tempestuosa. [...] A necessidade de comunicação mandou-o procurar conforto e recursos em outras artes, na música, na pintura. Tudo, transforma em poesia; inclusive, até, experiências políticas e sociais. (1960, p. 200-1)

A impossibilidade aludida por Ortega tampouco significa que o real não desempenhe papel fundamental na busca pela resolução do problema essencial. As ciências — naturais e do espírito — desdobram-se da realidade, ou de partes dela, bem como a arte. Mesmo a arte moderna, que entendemos aqui como a arte *desumanizada*, para a qual Ortega também emprega o termo “desrealizada”<sup>4</sup>, desdobra-se do real e tem nele fundamento.

Essas reflexões de Ortega y Gasset dialogam com a poética de Murilo Mendes na medida em que esta, na obra que compõe o *corpus* deste estudo, gravita em torno de uma busca por abrangência e totalidade; para nós, há algo em comum entre os apontamentos de Ortega sobre o problema da vida e a multiplicidade de relações que compõe os seres e o ponto de partida dessa busca. Um indicativo disso é a afeição do poeta a alguns aspectos do modo

---

<sup>4</sup>Aqui entenderemos o “real” e o “humano” como termos intercambiáveis.

de composição surrealista, baseado na acoplagem de elementos díspares — que é discutida pelo espanhol em *A desumanização da arte* —: a compreensão de que a visão imediata de um objeto ou fenômeno não o esgota; de que é necessário, para uma apreensão menos deficiente daquilo que se observa, lançar olhares que possam captar outras perspectivas. Segundo Murilo Marcondes de Moura, “Murilo Mendes tinha em comum com os surrealistas precisamente essa *atitude* diante da realidade: ela parte do reconhecimento das dualidades e do desejo de integrá-las num todo” (1995, p. 41, grifos do autor); no caso do poeta mineiro, talvez fosse lícito identificar um reconhecimento, mais que de dualidades, de multiplicidades. Não obstante, há busca por uma compreensão “total” do fenômenos, e os passos na esperança de lográ-la serão observados mais adiante.

Note-se que a proposta das vanguardas, nos termos do filósofo espanhol, é a negação do real, a fuga do humano, a estilização da realidade. É manter na representação do objeto estritamente aquilo que seja suficiente para que seja reconhecível, e não propor figuras totalmente originais — embora ensaios nesse sentido tenham sido feitos. Essa operação pressupõe trabalhar na região limítrofe do conhecido ou familiar: se a atuação do artista se circunscreve à realidade observável ou vivida, não há pujança nem renovação; se é lançada no desconhecido sem alicerce algum, anula-se, faz-se ininteligível. Nas palavras de Octavio Paz, “Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o” (1984); se a totalidade é inapreensível de um modo real para Ortega y Gasset, “na obra de Murilo Mendes está [a] exigência que ele impôs à poesia, ao encarregá-la de totalizar os mais desconhecidos movimentos da experiência humana, geral e individual” (MOURA, 1995, p. 53). Não há dúvidas de que essa operação muito se distancia da maneira que o homem comum se aproxima da realidade ou da obra de arte; eis mais um ponto de convergência entre as teses do espanhol e a poética do brasileiro.

*A desumanização da arte* é uma obra que se propõe a conhecer, descrever; evitando juízos de valor, o autor investiga a estética da arte moderna buscando extrair aquilo que há de fundamental para apontar a direção na qual ela caminhava. Sem dúvidas, há muitos acertos: por exemplo, a façanha de indicar, em meio aos embates e indefinições da efervescência artística da década de 20 do século passado, três dos grandes pilares da vanguarda mundial — Mallarmé, na poesia; Debussy, na música; e Picasso, na pintura. Embora o termo “desumanização” esteja marcado com uma carga negativa, mesmo uma leitura desatenta do conteúdo da obra permite concluir que não se trata de diminuir a arte do período. Aliás, a

crítica da lírica moderna, por exemplo, apresenta categorias predominantemente negativas para descrevê-la. Hugo Friedrich sublinha que o objetivo não é depreciar, mas definir:

E agora, com a outra forma de poeatar, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo mas, antes, à forma. Já com Novalis elas vêm usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, para elogiar [...] (1978, p. 21)

“Desumanização” é um termo multifacetado. A citada obra de Friedrich traz dois subcapítulos que têm essa palavra como título. No primeiro (p. 110-1), a análise gira mais em torno da anulação do poeta enquanto homem protagonista de dramas a serem narrados ou portador de sentimentos a serem compartilhados com o leitor: “Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão [...]” (*ibidem*, p. 110). Esse aspecto, o da despersonalização do poeta — ou artista, pode-se pensar —, é tratado por Ortega como parte de um todo. A despersonalização do artista faz parte do processo mais amplo desumanização da arte.

No segundo subcapítulo intitulado “Desumanização” de *A estrutura da lírica moderna* (p. 169-73), Friedrich reporta-se diretamente às teses de Ortega:

Mas o traço essencial, mais importante, é a desumanização. Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem. (*Ibidem*, p. 169)

Cabe aqui destacar que Friedrich refere-se ao termo “desumanização” como palavra-chave na qual cabem diversas características da lírica moderna e cita, à sua maneira, diversos poetas de todo o mundo em que se podem identificá-las. Os Capítulos que se seguem têm por objetivo trazer essas reflexões para o contexto brasileiro por meio da análise da obra de estreia de Murilo Mendes, apontando para o jogo de influências da estética à qual se referem os críticos citados na poética muriliana. Mais do que isso, buscaremos entrever algumas das características particulares do autor de *Poemas* mais pronunciadas em algum nível de detalhe. Em uma crítica feita a *Convergência* (1970), João Alexandre Barbosa considera que “o seu último texto é resultado de um projeto e não uma aderência” (1974, p. 123); examinemos em germe esse “projeto”.

## 2. LEITURA CRÍTICA DE *POEMAS*

### 2.1. *O JOGADOR DE DIABOLÔ*

Pode-se notar já em *Poemas* a tendência de Murilo Mendes de aproximar assuntos sobre os quais não se costuma meditar em um *continuum*. Ela alterna imagens que dizem respeito, entre outras coisas, ao sentimento nacional, reflete sobre algumas das possíveis raízes da cultura e dos costumes, lida com o problema da limitação do homem diante da imensidão do mundo e com as noções de potencial e de futuro, além de tratar de assuntos correntes no Brasil de sua época. Os tons dos poemas variam da franca sátira até ponderações melancólicas, e sugerem um forte desejo de expansão ou alongamento de limites por parte do poeta. (Entendemos aqui o vocábulo “potencial” como significando simplesmente evento ou característica que ainda não foram realizados, mas que se apresentam como possibilidade; falamos em “potencial” como oposição a “aquilo que já foi realizado”.)

Talvez a metáfora que dá título à primeira série de *Poemas*, “O jogador de diabolô”, tenha como uma de suas leituras possíveis exatamente a observação de um objeto que deve permanecer em movimento, orientado pela mão do jogador, estando ora em cima, ora em baixo; ora fisicamente ligado ao fio condutor e mesmo em contato com o solo, ora lançado aos ares, observado e aguardado para, novamente, ser aparado e posto em conformidade imediata com o fio. O jogador tem, portanto, em suas mãos um objeto cujo motor é o próprio movimento e, estando em harmonia com ele, é possível exhibir truques que enchem os olhos dos espectadores.

#### 2.1.1. *Canção do exílio*

Um dos principais temas meditados por Murilo Mendes na série *O jogador de diabolô* é a nacionalidade (não apenas a brasileira). Sobre ela, propomos como amostra a leitura que segue do primeiro poema da série e do livro:

##### CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturamos de Veneza.  
Os poetas da minha terra

são pretos que vivem em tôres de ametista,  
os sargentos do exército são monistas, cubistas,  
os filósofos são polacos vendendo a prestações.  
A gente não pode dormir  
com os oradores e os pernilongos.  
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.  
Eu morro sufocado  
em terra estrangeira.  
Nossas flôres são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas  
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade  
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

Em sua maneira de representar certos elementos da cultura que percebia, Murilo Mendes, para além da sátira ao poema homônimo de Gonçalves Dias e do cosmopolitismo que sublinha nos dois primeiros versos, apresenta inicialmente três segmentos da sociedade e os caracteriza com imagens superpostas:

(a) “Os poetas da minha terra/ são pretos que vivem em torres de ametista,” — a torre é, num imaginário geral, símbolo de isolamento (tenham-se em mente os contos de fadas, em que a mãe protetora mantém a jovem no alto de uma torre); a ametista é pedra de valor ligada às Letras (e também à História), tradicionalmente presente em anéis de formatura dessa área do conhecimento. A alusão à etnia dos poetas gera contraste: os genes africanos, tão disseminados entre os brasileiros, e geralmente associados, em virtude de nossa história, às camadas sociais das quais os habitantes das “torres de ametista” se afastam ou isolam, são aqui predominantes.

(b) “os sargentos do exército são monistas, cubistas,” — o poeta liga indivíduos das forças armadas de baixa patente a duas tradições: uma filosófica e uma artística. A filosófica, em resumo, aponta para a hipótese de o mundo ser constituído de uma única substância, e encontra grandes expoentes em pensadores como Spinoza<sup>5</sup>; a tradição artística cubista procura, em síntese, lembrar ao espectador que, ao observar um objeto ou fenômeno, observa-se sempre um recorte, em determinado momento e por um determinado ângulo. A composição

---

<sup>5</sup> Corolário 1 da Proposição 14 de sua *Ética*: “Disso se segue, muito claramente, em primeiro lugar, que Deus é único, isto é [...], que não existe, na natureza das coisas, senão uma única substância, e que ela é absolutamente infinita [...]”.

do poema praticamente sobrepõe as duas tradições: não há gradação alguma, nem entrelaçamento articulado; o aparente paradoxo (tudo é uno, toda unidade possui elementos constitutivos) figura caracterizando o pensamento de indivíduos cuja profissão, pode-se argumentar, beneficia-se pouco com ele.

(c) ”os filósofos são polacos vendendo a prestações.” — a classe que tem por objetivo profissional o processo de pensar e formular questões (e quiçá apontar para alguns caminhos a partir delas) aparece aqui associada ao processo de mercado. No contexto do poema, os filósofos fazem concessões para que aquilo que produzem seja aceito e comprado. Se admitirmos que o que esses indivíduos comercializam é a Filosofia, estamos diante de um cenário sujeito a uma miríade de perversões do pensamento. Se imaginarmos que o objeto da comercialização é outro, iremos deparar-nos com uma situação na qual o filósofo (forçadamente?) dedica-se a meio de subsistência diferente da Filosofia ou, ainda, uma situação em que o pensamento filosófico emana de outros pontos que não a Academia ou as escolas de Filosofia.

Nota-se nessa divisão que propusemos uma forte tendência à ironia e ao contraste: sobrepõe-se a imagem dos doutores encastelados à dos genes, pode-se argumentar, mais difundidos na população brasileira, em “a”; em “b”, não apenas há contraste entre monismo e cubismo, mas também entre essas tradições e as funções desempenhadas por aqueles que nelas se inserem (os sargentos do exército); há dissonância também entre o ofício do filósofo e o do comerciante, que, em “c”, seguindo a mesma tônica, aparecem associados — quanto à maneira como se associam, sugerimos três leituras possíveis, conforme “c” *supra*.

Diante dessa configuração e dessas imagens, o poeta prossegue: “A gente não pode dormir/ com os oradores e os pernilongos.”. Mais uma superposição insólita: lado a lado, cumprindo um papel semelhante, estão seres humanos elevados à condição de transmitir conhecimento e/ou experiências — caso contrário não seriam oradores, mas palpiteiros, tagarelas ou loucos — e os pernilongos, seres que não apenas incomodam pelo seu zumbido característico, mas pelo fato de sugarem sangue e transmitirem doenças; isto é, atrapalham o sono “[d]a gente”, de maneira semelhante, pessoas — supostamente — versadas em retórica e detentoras de conhecimentos ou experiências valiosas (os oradores) e insetos barulhentos, de *modus operandi* parasitário. Em um texto a respeito das técnicas poéticas de Murilo Mendes, encontramos a seguinte passagem: “Interligadas intimamente estão outras duas técnicas combinatórias importantíssimas para Murilo Mendes: a fotomontagem e a colagem

surrealistas.” (MOURA, 1995, p. 26); no mesmo texto, seu autor traz citações de Max Ernst para colaborar na explicação dessas técnicas:

O encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont: Beau comme la recontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie. (ERNST *apud* MOURA, 1995, p. 26)

Uma realidade inteiramente dada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de uma outra realidade distante e não menos absurda (uma máquina de costura) em um lugar onde ambas devem sentir-se *deslocadas* (uma mesa de operação), escapará por esse fato de sua ingênua destinação e de sua identidade; [...] (*Ibidem*, p. 26-7, grifos do autor)

Em *Canção do exílio*, destacamos a associação entre “oradores” e “pernilongos”; o contexto (as horas de sono “[d]a gente”) parece *deslocar* apenas os primeiros. Não obstante, Murilo Mendes, com essa associação, tende à “supressão das passagens intermediárias” (MOURA, 1995, p. 31), causando um efeito explicado pelo próprio poeta:

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. (MENDES *apud* MOURA, 1995, p. 29)

Pode-se argumentar que Murilo Mendes não se inclui na classe dos oradores a que se refere na estrutura que compõe o sétimo e o oitavo versos (“A gente não pode dormir/ com os oradores e os pernilongos): a dissociação está presente na construção ambígua “a gente”, que aponta tanto para um substituto para “nós”, difundido entre os falantes da Língua Portuguesa, quanto para as pessoas em geral, na expressão matizada pela carga emocional contida na palavra “gente”.

O verso seguinte (“Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.”) — sintaticamente isolado — nos traz, de maneira consideravelmente abrupta, a concatenação de dois vocábulos que pertencem a campos semânticos muito afastados. A Gioconda, cuja riqueza de significações possíveis é vastíssima, figura como ente internacional, além de ícone da estética clássica, que observa até mesmo o cotidiano nacional; a construção sugere, com o emprego da expressão “Os sururus em família”, que o olhar da Gioconda recai sobre dois

possíveis aspectos de nossa cultura: além de representar o ingrediente principal de alguns pratos populares sobremaneira no nordeste brasileiro, o vocábulo “sururu” também pode referir-se a confusão ou briga, especialmente se havida entre muitas pessoas. Nesse verso parece ecoar, também em tom de ironia, um certo cosmopolitismo, ainda que não haja nele registro de inclinação voluntária a isso por parte do brasileiro. Ter alguém (ou algo) por testemunha não é necessariamente fruto de uma escolha; mais recorrentemente, trata-se de fenômeno fortuito. Cabe também apontar que a própria palavra “testemunha” é semanticamente ligada à noção de “observador” ou “espectador”, com a diferença de que não costuma indicar volição por parte de quem venha a presenciar determinado evento. Além disso, o vocábulo “testemunha” pode ser veículo de tom dramático ou enfático, por ser comumente empregado em contextos que envolvem delitos.

O cenário exposto pelo poeta até aqui mostra um mosaico de brasilidade e de fatores exógenos (que em certa medida também a compõem), uma estrutura social cheia de superposições insólitas e dissonâncias, testemunhada pelos ideais de alta cultura, é cabível dizer, notadamente os estrangeiros ligados à estética clássica. Esse olhar, que parece estar por toda parte, sugere-se, é sufocante para o poeta (“Eu morro sufocado/ em terra estrangeira.”). A pressão exógena (“macieiras da Califórnia”, “gaturamos de Veneza”, “a Gioconda”), além de compor nossa fragmentada noção de nacionalidade, contribui para essa fragmentação, o que se reflete na estética do poema: a sátira a Gonçalves Dias não parece buscar vulnerar a *Canção do exílio* romântica, mas talvez trazê-la para um contexto e uma estética mais modernos. Há ainda, além de crítica a um tipo de materialismo, alusão à dificuldade que é fruir das riquezas que a terra do poeta oferece, riquezas que parecem tão ostensivas e abundantes (“Nossas flores são mais bonitas/ nossas frutas mais gostosas/ mas custam cem mil réis a dúzia.”). A oração iniciada pela adversativa “mas” (opondo-se aos “mais” anteriores, enquanto assemelha-se a eles em sonoridade) injeta considerável dose de ironia à analogia que une os dois versos anteriores (“Nossas flores são mais bonitas/ nossas frutas mais gostosas”) à proposta de Gonçalves Dias em sua *Canção do exílio*. Sobre esse movimento, é esclarecedora a passagem de Octavio Paz:

A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. (1984, p. 100-1)

Após apresentar e iluminar partes específicas do mosaico percebido, ligado ao sentimento nacional brasileiro, o poeta se detém. Uma pausa precede o desejo, também irônico, que irrompe nos dois últimos versos (“Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade/ e ouvir um sabiá com certidão de idade!”). A expressão “ai quem me dera” transmite, possivelmente, as seguintes acepções: “desejo, porém é impossível” ou “desejo, mas não trabalharei para lográ-lo”. Isto é, a vontade de pertencimento do poeta à cultura de sua terra, aqui amalgamada nas figuras da carambola e do sabiá, demonstra um certo caráter fugidio. Quer-se usufruir de uma riqueza que emerge da natureza, ao mesmo tempo em que se deseja essa riqueza documentada, passada pelo crivo de algum burocrata (“e ouvir um sabiá com certidão de idade!”). Cabe também a leitura de que o poeta busca trazer a “terra” do poeta romântico, concebida num plano mítico e tratada em tom saudosista, para o contexto da “história” (conforme Octavio Paz situa a ironia no plano histórico), leitura que é corroborada pela presença de expressões como “de verdade” e “certidão”.

*Canção do exílio* aborda o tema da nacionalidade por meio de dissonâncias sutis que se repetem e acabam produzindo uma crescente sensação de *fora do lugar*; esse movimento culmina na inusitada e imponente presença da Gioconda entre os “sururus em família”. São citados estratos da sociedade nos quais a dissonância ressoa: poetas, sargentos e filósofos são todos representados com características que de alguma maneira os dotam de visão estreita ou inadequada; não está afinado o discurso dos oradores, já que parece tão incômodo aos ouvidos da “gente” quanto o zumbido do pernilongo. De alguma maneira, as dissonâncias articuladas por Murilo Mendes estão situadas em algo que é como uma estrutura social: as relações entre os entes, os estratos representados pelos profissionais presentes no poema, formam precariamente uma unidade — dissonante em sua composição — que aponta para o sentimento nacional. A estética moderna manifesta-se na rememoração irônica da versão romântica de “minha terra”, pontilhada, na modernidade, por dissonâncias cuja resolução não necessariamente se busca.

### **2.1.2. *O menino sem passado***

Na dinâmica de como o poeta maneja suas meditações em torno do tema da nacionalidade — e da estética — na primeira série de *Poemas* está a mudança do nível de análise proposto; se em “Canção do exílio” vimos uma construção poética que desvela o tema em suas manifestações em elementos como a composição social e as dissonâncias entre as

camadas, o quarto poema, *O menino sem passado*, traz uma reflexão fundamentalmente diferente sobre o sentimento nacional. Murilo Mendes não apenas se concentra no indivíduo, mas o elabora segundo um matiz de sua formação cultural, o matiz folclórico, concebido como um dos fundamentos do indivíduo.

Será possível notar que o tratamento ostensivo da nacionalidade, em suas manifestações, dá lugar a uma linha de raciocínio mais sutil, distante das riquezas materiais (como fauna e flora) e cioso de desenhar um mecanismo cultural mais fugidio e mais difuso.

#### O MENINO SEM PASSADO

Monstros complicados  
não povoaram meus sonhos de criança  
porque o saci-pererê não fazia mal a ninguém  
limitando-se moleque a dançar maxixes desenfreados  
no mundo das garôtas de madeira  
que meu tio habilidoso fazia pra mim.

A mãe-d'água só se preocupava  
em tomar banhos asseadíssima  
na piscina do sítio que não tinha chuveiro.

De noite eu ia no fundo do quintal  
pra ver se aparecia um gigante com trezentos anos  
que ia me levar dentro de um surrão,  
mas não acreditava nada.

Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas  
estou diante do mundo  
deitado na rêde mole  
que todos os países embalam.

Para Roman Jakobson, o folclore consiste em uma criação em conjunto entre o verbalizador da história e o grupo que a acolhe e sanciona: “En una palabra, en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada.” (1977, p. 10) O poema acima transcrito, por seu tom eminentemente negativo ou, mais precisamente, semanticamente voltado para a exclusão (4 vezes a palavra “não”: “não povoaram meus

sonhos de criança”, “porque o saci-pererê não fazia mal a ninguém”, “na piscina do sítio que não tinha chuveiro.”, “mas não acreditava nada.”; 3 vezes a palavra “sem”: o próprio título, “Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”; etc.), pode nos dar uma pista de quais, no universo muriliano, seriam as “formas” que foram abandonadas, bem como um vislumbre de algumas consequências disso.

A utilização da palavra “monstros” é sugestiva: segundo o *Dicionário Latino-Português* de Ernesto Faria (2003, p. 620), utilizava-se a expressão *monstrum* para designar um prodígio, um objeto ou ser de caráter sobrenatural, deixando claro que, em sentido próprio, fazia parte da língua religiosa. Em nosso contexto, a menção da palavra “monstro” evoca à mente imagem turva que foge à alta resolução. Diferentemente dos latinos, pensa-se, de pronto, em um ser ameaçador e amedrontador, sem forma única e definida. Há em nosso imaginário uma infinidade de formas que poderiam ser caracterizadas como “monstros”; a característica fundamental que parece assemelhá-las é o sentimento mau ou o prejuízo que elas nos poderiam causar. O poeta, no entanto, tende de alguma maneira a afastar-se de ambos os sentidos: ao modular o vocábulo “monstros” com o adjetivo “complicados”, sugerem-se pelo menos duas classes de monstros. A classe definida pelo adjetivo, cuja presença em sua infância o eu lírico nega, contrasta com a classe de monstros não adjetivada, mas desdobrada ao longo do poema.

Na classe não adjetivada estão listadas duas de nossas mais difundidas figuras folclóricas: o saci-pererê e a mãe-d’água. Ambos aparecem como que parcialmente, em uma versão simplificada; os sonhos do eu lírico emergem povoados de uma classe de monstros desprovidos de alguns de seus elementos constitutivos básicos. Há emprego de conjunção explicativa, (“porque o saci pererê não fazia mal a ninguém”) apontando a ausência de ambivalência desses seres como sendo o motivo de sua inexistente complexidade. Isso é corroborado pelo emprego de expressões de núcleo verbal cujo campo semântico indica restrição e limitação (“porque o saci-pererê *não fazia* mal a ninguém/ *limitando-se* moleque a dançar maxixes desenfreados”; “A mãe-d’água *só se preocupava*/ em tomar banhos asseadíssima”). Essa univalência suscita certo desinteresse por parte do eu lírico, que procura abertamente, sem sucesso, um encontro com a classe de monstros que lhe foi negligenciada; a investigação que se procura empreender para dentro do mundo dos monstros, o poema sugere, é também uma busca por aventura (não é raro encontrarmos na literatura e em peças culturais em geral a noção de que monstros são possíveis vetores de aventuras e geralmente figuram como elemento constituinte das narrativas heroicas; exemplos disso são Polifemo de Ulisses,

os moinhos-dragões de Quixote, o dragão de São Jorge etc.), uma ânsia por algo interessante, ainda que potencialmente perigoso (“De noite eu ia no fundo do quintal/ pra ver se aparecia um gigante com trezentos anos/ que ia me levar dentro de um surrão/ mas não acreditava nada.”). O poema indica que são notadamente severas as consequências de uma infância cujos sonhos são desprovidos de monstros complicados: a criança (o poeta refere-se ao eu lírico como menino) vê-se incapaz, a despeito de seus esforços, de encontrar um resquício de aventura em sua própria imaginação.

A última estrofe remete às consequências ou aos desdobramentos da configuração que o menino teve em seus mitos e sonhos: é um estado caótico, incerto, sem bases sólidas. No entanto, parece haver nele um sutil vislumbre de potencial — entendida essa expressão como “aquilo que ainda não foi realizado”, “algo que está na esfera das possibilidades” — associado à condição mesma de estar à deriva: bases sólidas também são, em alguma medida, limites, ideia à qual Murilo Mendes dá movimento no poema seguinte (leitura a ser feita mais à frente).

Em suas reflexões sobre o que denomina a “verdadeira narrativa”, o ensaísta alemão Walter Benjamin escreve:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (1987, p. 200)

Há uma aproximação com a ideia aqui aludida de Jakobson: a presença constante de uma utilidade prática, a exclusão daquilo que não é mais útil, que encontra-se desprovido de caráter funcional. Eis um elemento comum entre o tipo de história a que Benjamin se refere e o folclore tal como visto por Jakobson. Esse elemento, que podemos entender como a possível manifestação do conselho, nos ajuda a compreender a situação do “menino sem passado”. Ao meditarmos na última estrofe do poema a partir dos apontamentos de Benjamin e Jakobson, depreendemos que a falta de tradições, costumes e lendas resulta na ausência dessa propriedade que o autor alemão denomina “conselho”. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” (*Ibidem*, p. 200) Nessa passagem o autor de *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade*

*técnica* ressalta sutilmente a funcionalidade que as histórias<sup>6</sup> têm na formação cultural. Uma leitura possível do poema de Murilo Mendes também tem o condão de ressaltar essa funcionalidade, pela via da ironia ou do exemplo contrário. além de indicar uma causa do caráter desinteressante ou insuficiente dos sonhos de criança do eu lírico — ausência de complexidade, de ambivalência.

Walter Benjamin nos ensina que “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato [...], é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (*ibidem*, p. 206). Aqui, a palavra “comunicação” está dotada de propriedades capazes de romper barreiras de tempo e espaço: “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (*ibidem*, p. 198); trata-se portanto da comunicação de experiências e, uma vez que Benjamin refere-se aqui a duas classes de narradores anônimos, é inconveniente pensarmos essas experiências como ações ou eventos relativos a uma pessoa determinada. É possível relacionar essa noção à argumentação de Jakobson sobre a obra folclórica: “La existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello lo que dicha comunidad se haya apropiado.” (1977, p. 8-9). Não se imagina essa aceitação na forma de um evento único, como um referendo; ao contrário, o mais plausível é que a comunidade incorpore tacitamente a obra ao longo do tempo, inclusive interferindo em sua composição por meio de critérios como o da utilidade. A partir disso é possível argumentar que a chancela referida por Jakobson a tal ou qual narrativa folclórica seria um processo orgânico, que emerge na comunidade e que se estende no tempo, como que em um processo espontâneo de lapidação ou adequação a determinado contexto. Essa noção é retomada por Benjamin, que, ancorando-se em Valéry, também medita sobre alguns aspectos ou sintomas da modernidade:

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como ‘o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si’. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atignida a perfeição. “Antigamente o homem imitava essa paciência”,

---

<sup>6</sup>No texto de Walter Benjamin em tela, o autor elenca o folclore como um tipo de narrativa que tende a conter conselhos. “O narrador” constitui-se de meditações acerca da obra de Nikolai Leskov, escritor russo que publicou estudos etnográficos antes de contos e narrativas.

prosegue Valéry, “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.” Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (1987, p. 206)

Essa passagem, que trata de um modelo ideal de narrativa, é útil em nossa argumentação na medida em que concatena a noção de lapidação da narrativa — para o folclore, isto faria parte do processo de adequação ao contexto de determinada comunidade, aludido por Jakobson — e a maneira como a modernidade trata esse movimento. Murilo Mendes, em *O menino sem passado*, nos apresenta uma conjuntura que tem entre suas leituras possíveis a visão de um indivíduo que foi, em sua infância, apresentado a personagens como que abreviados — “porque o saci-pererê *não* fazia mal a ninguém/ *limitando-se* moleque a dançar maxixes desenfreados”; “A mãe-d’água *só se preocupava* em tomar banhos asseadíssima” (grifos nossos) —, cujas ambivalências lhe foram negadas — ressalte-se que isto só é possível a partir do conhecimento dessas ambivalências —, e como consequência ou desdobramento disso enxerga-se quase como um apátrida, “sem tradição sem costumes nem lendas”; embora não haja pontuação que o faça formalmente, o primeiro verso da quarta estrofe (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”) é sintaticamente independente dos seguintes (“estou diante do mundo/ deitado na rêde mole/ que todos os países embalam.”); nessa linha de raciocínio, trata-se de uma quebra estranha ao poema: as três estrofes anteriores mantêm entre todos os seus versos uma relação sintática encadeada, exprimindo cada um deles sua medida de negação ou de limitação. Na terceira estrofe somos apresentados a três versos em tom afirmativo (“De noite eu ia no fundo do quintal/ pra ver se aparecia um gigante com trezentos anos/ que ia me levar dentro de um surrão.”), tom que é matizado ou até revertido pelo quarto verso (“mas não acreditava nada.”), iniciado por conjunção adversativa e de caráter notoriamente negativo.

Essa construção aparece como que espelhada na quarta estrofe: o primeiro verso (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”) tem caráter negativo enquanto nos outros três (estou diante do mundo/ deitado na rêde mole/ que todos os países embalam.”)

predomina a afirmação; as circunstâncias descritas na quarta estrofe podem ser lidas como derivações ou fenômenos coetâneos das circunstâncias negadas. Isto aponta também para uma poética irônica, matizada por um grau de melancolia que joga ao mesmo tempo com uma severa limitação, a ausência de tradições e costumes, e com as possibilidades que o fato de estar “diante do mundo”, sob a influência de “todos os países” representa; para corroborar essa leitura, argumentamos que a imagem da “rêde mole” sendo equilibrada, articulada pelo poeta nos dois últimos versos (“deitado na rêde mole/ que todos os países equilibram”) opõe-se ao campo semântico da rigidez e sugere flexibilidade. Essa imagem remete também às possibilidades do verso livre moderno, em oposição à metrificacão, ao ritmo e às rimas românticas, que gravitam mais de perto em torno de uma estética tradicional. Essa associaçãõ ganha força quando reparamos que, em todo o poema, o eu lírico demonstra conhecer a tradiçãõ: se caracteriza as entidades folclóricas como desprovidas de algumas de suas características tradicionais, é porque as conhece; só se reconhece e se aponta uma ausência quando parece lícito pressupor uma presença. Dessas reflexões emerge o questionamento: quais seriam as consequências do afastamento das tradições, mantendo imagens e nostalgias delas no espírito? Uma possível resposta já foi aqui ensaiada: um jogo entre incerteza e possibilidade, entre limitacão e potencial.

### **2.1.3. *Noturno resumido***

Façamos uma breve digressão para remeter ao título da parte de *Poemas* que engloba *Canção do exílio* e *O menino sem passado: O jogador de diabolô*. Caso entendam-se os estratos sociais, as dissonâncias entre eles e as influências da cultura estrangeira no primeiro como elementos genéricos de uma estrutura social, obtidos por meio da busca por padrões e correlações entre fatos individuais, trata-se de um nível elevado de percepção; nessa linha de raciocínio, o trato com os costumes e as lendas locais, bem como a influência destes em como o indivíduo se posiciona diante do mundo, configura nível profundo de percepção; seria lícito aplicar para esse nível a expressão *raízes*: tradiçãõ, antecedentes etc.. Se, ao contrário, considera-se que as tensões sociais constituem fenômenos radicalmente ligados ao que é material e manifesto, medita-se, em escala vertical metafórica, sobre segmento mais baixo do objeto ou fenômeno; na mesma escala, a reflexãõ sobre a natureza da imaginaçãõ e de costumes recairia sobre segmento mais alto dele, por tratar-se de abstrações. Em ambas as leituras, subjazem as ideias de abstraçãõ — *altura* — e de raízes — profundidade —; vemos,

assim, desenhar-se com mais luz a metáfora que dá título à primeira série de *Poemas*. As noções de elevação e profundidade em *Canção do exílio* e *O menino sem passado* podem variar de acordo com a maneira como se direciona a argumentação, mas, se observados em diálogo, um representa o elevado no contexto em que o outro representa o profundo.

Segundo nossas análises acima, o poeta tem sob sua lente o tema da nacionalidade concatenado à estética de vanguarda, e esse tema se manifesta, segundo sua percepção e além de em outros níveis, nas tensões sociais e no folclore. *O menino sem passado* termina, como apontado anteriormente, em uma construção aparentemente incerta, flexível, que sugere um potencial latente. Não há inconveniente em dizer que tradições e costumes têm suas características limitadoras; em *Noturno resumido*, o tema da nacionalidade, aceitando que ele está presente, aparece algo descaracterizado, como que desmembrado em dois eixos sobre os quais o autor se debruça: o potencial (que emerge, entre outras coisas, da nacionalidade em formação e, com efeito, da estética moderna) e as tendências gerais da civilização em que se insere o poeta.

#### NOTURNO RESUMIDO

A noite suspende na bruta mão  
que trabalhou no circo das idades anteriores  
as casas que o pessoal dorme comportadinho  
atravessado na cama  
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna  
brigam no poema em branco.

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

As namoradas não namoram mais  
porque nós agora somos civilizados,  
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas  
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos  
e me aborrece tanto  
que não posso escrever a obra-prima  
que todos esperam do meu talento.

A noite é tema recorrente das meditações poéticas. O mecanismo que povoou, ao longo do desenvolvimento da espécie humana, o mistério da noite, é o mesmo mecanismo do qual brota a poesia: a imaginação.

As sociedades arcaicas e tradicionais concebem o mundo que as cerca como um microcosmo. Nos limites desse mundo fechado começa o domínio do desconhecido, do não-formado. De um lado, existe um espaço cosmicizado, uma vez que habitado e organizado. Do outro lado, fora desse espaço familiar, existe a região desconhecida e temíveis demônios, das larvas, dos mortos, dos estranhos — ou seja, o caos, a morte, a noite. (ELIADE, 1991, p. 34)

Diante da dificuldade ou impossibilidade de *ver* para conhecer, o ser humano das “idades anteriores” fantasiou sobre os seres da noite, talvez, numa tentativa de tentar compreendê-los, para saber como lidar com eles; é uma operação à qual recorre a criança, cuja imaginação amiúde faz com que ela pressinta ou entreveja *monstros* nos cantos escuros de seu quarto, no porão ou no sótão de sua casa etc.

Para o homem do passado, no entanto, o canto escuro de sua casa, em certo sentido, era a própria noite. Pode-se argumentar que, para ele, a noite consistia em um período em que os acontecimentos eram quase imprevisíveis, pois lhe era negligenciada sua fonte de percepção mais desenvolvida: a visão. Além de ter diminuída sua capacidade de detecção de pequenos animais peçonhentos próximos e de grandes animais predatórios à distância, há uma variedade de seres que preferem ser ativos à noite, o que inseria na experiência do homem arcaico seres jamais vistos com clareza, percebidos apenas por um ou mais dos outros sentidos.

Uma das maneiras que nossos ancestrais desenvolveram para lidar com os desafios do desconhecido foi construir muros. Se sólidos o suficiente, os muros são capazes de manter afastadas muitas das ameaças que nos causariam ansiedade ou desgraça. Da mesma maneira, a tecnologia da luz, que teve — em alguma medida, ainda tem — sua expressão no domínio do

fogo, permitiu ao homem arcaico uma incursão mais lúcida pelo mistério da noite. A primeira estrofe do poema (“A noite suspende na bruta mão/ que trabalhou no circo das idades anteriores/ as casas que o pessoal dorme comportadinho/ atravessado na cama/ comprada no turco a prestações.”) leva a essas meditações: a noite engloba todo o cenário, mantendo-o em suspenso; há um elemento de brutalidade em como a noite se apresentava a nossa espécie, e até hoje não se reformou o conselho materno: redobre-se o cuidado com segurança à noite. O período escasso em luz natural é aquele em que a maioria das pessoas se recolhe, encerra-se em ambiente murado e protegido, arranjo herdado de nossos ascendentes, que lhes custou incalculáveis meditações, tentativas, falhas, desastres etc.

O poeta sublinha uma certa indolência da pessoa moderna em relação àquilo de que, na primeira estrofe, usufrui: a aplicação do vocábulo no diminutivo “comportadinho” sugere ironia, além de admitir tanto o sentido relativo a bom comportamento quanto o relativo a armazenamento; a posição em que dorme (“atravessado na cama”) insere, talvez, elemento de indiferença ou displicência: se “comportadinho”, nas duas acepções sugeridas, pressupõe ideia de respeito a limites, o mesmo não acontece com “atravessado”, que, pelo contrário, pressupõe ideia de evasão de limites. O último verso da primeira estrofe faz ainda referência às comodidades da modernidade (“[o pessoal dorme atravessado na cama] comprada no turco a prestações”); inclui também alusão ao “turco”, termo genérico que designou árabes ou mesmo mascates em geral e fez (talvez ainda faça) parte da cultura e do vocabulário brasileiros.

A classificação de “turcos” dada aos primeiros árabes que aqui chegavam se deve aos documentos que traziam com os símbolos do Império Turco-otomano. Todos os imigrantes do Oriente Médio passaram a ser chamados de “turcos”, atribuindo uma ausência de identidade nacional, ou ainda, como Said aponta em relação ao léxico, contribuindo com mais um estereótipo para um grupo. Já instalados na terra, o vocábulo “turco” passava a designar todos os que trabalhavam como mascates. A partir daí, a carga semântica negativa envolve o termo “turco”; criava-se no Brasil, o estereótipo de um aventureiro errante, alguém ligado à ganância, à dissimulação e à busca do lucro a qualquer preço. O termo encerrava em si uma identidade marcada por uma alteridade cultural negativa e um preconceito cristalizado em termos pejorativos ligados a uma identidade. (OMRAN, 2016)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.icbl.com.br/ipsislibanis/admin/uploads/artigo201608312125241080.pdf>>. Acesso em 14 de jan. de 2019.

Inserida em seu contexto moderno, a imaginação de Murilo Mendes não está aqui a serviço de sua sobrevivência imediata ou de terror e ansiedade com relação à noite, como estava a do homem antigo; pondera sobre a confecção de um poema e sobre quais elementos devem — ou podem — ser base da meditação em que ele consistirá. Na leitura que fizemos de *O menino sem passado*, vimos um indivíduo cuja ideia nacional gira em torno de encontrar-se “diante do mundo” numa “rede mole”, imagem que sugere flexibilidade e potencial; em *Noturno resumido*, a ideia de potencial, enquanto possibilidade ainda não manifestada ou realizada, está mais clara. O “poema em branco” é esse potencial. Ele pode transfigurar-se, para o eu lírico, em reflexões sobre a lua — fonte de luz no oceano de escuridão que já foi a noite —, objeto de tantas metáforas e canções, ou em “manifestos de arte moderna”, peças culturais destinadas a articular um gosto estético específico e a marcar posição em relação a gostos estéticos anteriores. Com uma dose a mais de abstração — e sem prejuízo de outras leituras possíveis — poderíamos dizer: há meios de a possibilidade do “poema em branco” realizar-se, aqui, em estética romântica — a lua — ou em um tratado de rompimento com ela — o manifesto de arte moderna. Deve-se destacar que não é óbvio qual delas seria mais relevante.

A terceira estrofe (“A vizinha sestrosa da janela em frente/ tem na vida um camarada/ que se atirou dum quinto andar./ Todos têm a vidinha dêles.”) parece mais inclinada à primeira operação: apesar de referir-se inicialmente a uma pessoa marcadamente específica — “A vizinha sestrosa da janela em frente” —, o elemento constituinte da vida dela trazido pelo poeta se apresenta com contornos borrados, permitindo uma acepção baseada na generalidade, afastando-se do acidental e da exceção que, segundo Octavio Paz, configura a visão irônica de mundo. Corroborar com isso a presença de dois sucessivos artigos indefinidos — “um camarada”, “dum quinto andar” —, escassos no poema. Mais um argumento a favor da generalidade da terceira estrofe é seu verso final: “Todos têm a vidinha dêles”. Trata-se do único verso do poema cuja sintaxe não deriva de outro verso e nem dá origem a outro verso diretamente; traz em seu bojo, no entanto, uma melancólica ironia que arremata os três anteriores: todos os muros que cercam a pessoa moderna (e a protegem do grosso trato com o mundo, a que o antigo era submetido) são incapazes de manter afastada dela a tragédia. Cabe notar que esses muros (presentes nas casas, citadas nominalmente na primeira estrofe, e nos quartos, compartimentalização mais aguda, que podem ser presumidos no mesmo excerto do poema), na terceira estrofe identificados em uma de suas facetas modernas (o apartamento ou a sala comercial; em qualquer caso, compartimento de um prédio: “[atirou-se] dum quinto

andar”) apresenta-se como veículo ou meio da tragédia; o contexto da estrofe, com seus aspectos de generalidade, sugere, mantendo seu tom de ironia, articulação com a ideia de repetição e semelhança (“Todos têm a vidinha dêles”), isto é, de analogia.

A quarta estrofe (“As namoradas não namoram mais/ porque nós agora somos civilizados,/ andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.”) trata, de maneira mais ostensiva, do tema da modernidade e das mudanças decorrentes dela. Aqui também há ironia, embora menos melancólica. As tendências civilizacionais desencadearam o surgimento do automóvel; não parece haver disputa sobre o fato de que a produção em massa de automóveis foi elemento influente nos modos e nas filosofias do século XX, apontando ao mesmo tempo para a autonomia e para o consumismo. O trecho a seguir nos oferece um resumo de algumas dessas influências:

O carro deu fim ao campo, substituindo-o por uma nova paisagem onde era uma espécie de cavalo saltador de barreiras. Ao mesmo tempo, destruiu a cidade como ambiente espontâneo onde as famílias podiam criar-se. As ruas, e mesmo as calçadas, tornaram-se cenários por demais agitados para o jogo espontâneo do crescimento das crianças. A cidade encheu-se de passantes estranhos. (MCLUHAN, 1974, p. 254)

Murilo Mendes insere a imagem do automóvel como ilustração daquilo que está acontecendo *agora*: “porque nós agora somos civilizados”, isto é, na modernidade; por essa razão, entendemos que o automóvel aqui figura como ícone da modernidade, e consequências da emergência desse ícone estão presentes no verso anterior (“As namoradas não namoram mais”). Aqui também se manifesta o deslocamento estético do romantismo para o modernismo: não apenas o verbo “namoram” aparece em construção adverbial interruptiva (“não mais”), com presença do gerúndio indicativo de simultaneidade com o verbo no presente do indicativo (“andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo”); na construção “automóvel gostoso”, o adjetivo, que em contextos normais habita o campo semântico do prazer físico, como que abandonou a expressão amiúde contida em campo semântico aproximado — “namorar” — e pôs-se a serviço de um objeto que, via de regra, afasta-se desse campo. O prazer relacionado ao carro, pode-se argumentar, seria mais de ordem psicológica, mental, relativa ao ego. Segundo McLuhan:

Alguns vêem o carro grande como uma espécie de meia-idade inflada, que se seguiu ao acanhado período da primeira paixão entre a América e o carro. Por engraçada que seja a interpretação dos psicanalistas vienenses, que viram o carro como objeto sexual,

não há dúvida de que chamaram a atenção para o fato de que — como as abelhas no mundo vegetal — os homens sempre foram os órgãos sexuais do mundo tecnológico. O carro não é mais, ou menos, objeto sexual do que a roda ou o martelo. (*Ibidem*, p. 249)

Não obstante, McLuhan intitula o capítulo que trata do automóvel: *O automóvel: a noiva mecânica*. Mas, sejam quais forem as influências exercidas pelo carro na época de Murilo Mendes, parece seguro afirmar que elas vão além do campo dos transportes; essas reflexões permitem, talvez, traçar uma ligação do fenômeno automobilístico com o desenvolvimento de movimentos estéticos e filosóficos, em que o elo é a operação de lançar luz sobre facetas ocultas ou não previstas de um fenômeno. “Ninguém teria pensado na revolução econômica da produção e prestação de serviços aos carros e na dedicação de tanto tempo de lazer à sua utilização no sistema de auto-estradas.” (*Ibidem*, p. 248) Na estética, pode-se dizer, essa operação foi objeto do movimento cubista, aludido por Murilo Mendes no poema (“andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo”); a ligação estende-se, no campo filosófico, à fenomenologia:

Um homem ilustre agoniza. Sua mulher está junto ao leito. Um médico conta as pulsações do moribundo. No fundo do quarto há outras duas pessoas: um jornalista, que assiste à cena obituária por razão do seu ofício, e um pintor que a sorte conduziu até ali. Esposa, médico, jornalista e pintor precensiam um mesmo fato. Não obstante, esse único e mesmo fato [...] se apresenta a cada um deles com aspecto diferente. Tão diferentes são esses aspectos, que têm apenas um núcleo comum. A diferença entre o que é para a mulher aflita de dor e para o pintor que, impassível, observa a cena, é tanta que quase mais exato seria dizer: a esposa e o pintor presenciam dois fatos completamente diferentes.

Resulta, pois, que uma mesma realidade se quebra em muitas realidades divergentes quando é vista de pontos de vista distintos. E nos vem a pergunta: qual dessas múltiplas realidades é a verdadeira, a autêntica? Qualquer decisão que tomemos será arbitrária. Nossa preferência por uma ou outra só pode fundar-se no capricho. Todas essas realidades são equivalentes; cada uma é a autêntica para o seu congruente ponto de vista. O único que podemos fazer é classificar esses pontos de vista e escolher entre eles aquele que praticamente pareça mais normal ou espontâneo. Assim chegaremos a uma noção nada absoluta, mas, ao menos, prática e normativa da realidade. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 37)

Em um extremo, a mulher como que participa da cena de morte: é o que Ortega chama realidade “vívuda” ou “humana”; em outro, o pintor observa o evento de longe, atento apenas a luz e sombra, a valores cromáticos: o esteta ensina que dessa posição emerge a realidade “contemplada”. Essas reflexões, quando aplicadas à estética, devem partir da premissa de que há uma peculiar primazia ao ponto de vista da pessoa espiritualmente mais próxima da cena, isto é, o da realidade “vívuda”:

Se não houvesse alguém que vivesse em pura entrega e frenesi a agonia de um homem, o médico não se preocuparia com ela, os leitores não entenderiam os gestos patéticos do jornalista que descreve o fato, e o quadro no qual o pintor representa um homem no leito rodeado de figuras condoídas nos seria ininteligível. O mesmo poderíamos dizer de qualquer outro objeto, seja pessoa ou coisa. (*Ibidem*, p. 37)

A operação de, em uma obra de arte, lançar luz sobre um aspecto ou ângulo oculto ou não previsto de um fenômeno constitui parte do que Ortega y Gasset chama de “desumanização da arte”. Murilo Mendes, em seu poema, ilumina uma faceta do fenômeno do automóvel que rompe com a visão romântica de mundo, dando azo a um elemento de modernidade, o “cubismo”; é notável que o elo entre a tradição romântica e a estética moderna, no universo do poema, seja o automóvel: “As namoradas não namoram mais/ porque nós agora somos civilizados/ andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo”. Notável também é um certo ceticismo em relação à “civilização”, que lembra a de Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago*<sup>8</sup>, contida na ironia do verso “porque nós agora somos civilizados”.

É importante sublinhar que o eu lírico insere-se no poema apenas a partir de uma constatação que, no universo do poema, é eminentemente moderna: “As namoradas não namoram mais”. O poeta não deixa dúvidas de que esse fato decorre do avanço civilizacional empregando conjunção explicativa: “porque nós agora somos civilizados”; sugere que o desenvolvimento da civilização pressiona para que assim seja; compõe a estrofe em torno de verbos conjugados na primeira pessoa do plural — aqui não há ainda expressão individual do eu lírico. A quarta estrofe marca a entrada do eu lírico no poema, com contornos ainda indefinidos, inserido na civilização moderna<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval.” Aqui fazemos referência ao chamado esforço civilizatório eminentemente católico empreendido pelos portugueses em terras hoje brasileiras.

<sup>9</sup> Propomos, portanto, que o “nós” e o “andamos” referem-se a um sujeito a que se poderia aludir satisfatoriamente como “civilização moderna”.

A quinta estrofe (“A noite é uma soma de sambas/ que eu ando ouvindo há muitos anos.”) é a elaboração uma fórmula que remete ao título do poema (“Noturno resumido”). Algumas perguntas que surgem a partir dela: que seria uma “soma de sambas”? Trata-se de sambas tocados um após o outro ou de vários tocados ao mesmo tempo? Por que o único elemento sonoro do poema<sup>10</sup> é aquele que desempenha em seu contexto o papel de derradeiro predicativo da noite? Qual o objetivo, se há algum, do poeta ao conjugar uma expressão que transmite ideia de atualidade (“ando ouvindo”) a outra que faz referência ao passado (“há muitos anos”)? Considerar que a palavra “samba” esteja aqui empregada com sentido de “poesia” rende algumas reflexões. Relembremos o terror e o deslumbramento que o homem arcaico sentia diante da noite, segundo Eliade; se a noite é (continua sendo, enquanto símbolo) o reino do desconhecido, do sonho, e da fantasia, considerá-la como uma soma de poesias constituiria indicativo de visão analógica de mundo. Nas palavras de Octavio Paz: “Os românticos fazem do sonho ‘uma segunda vida’ e, mais ainda, uma ponte para atingir a verdadeira vida, a vida do tempo do princípio. A poesia é a reconquista da inocência. Como não se ver as raízes religiosas dessa atitude [...]?” (1984, p. 86); a noção de mistério que adquirem a noite e a poesia com essa leitura, no entanto, é quebrada imediatamente pelo verso seguinte: “que eu ando ouvindo há muitos anos”. Em uma visão mais literal, entendendo ao mesmo tempo o vocábulo “sambas” como “poesias” e como o gênero musical tradicional brasileiro, temos a imagem das sucessivas rodas de samba, ambiente noturno e criativo que costumavam — e costumam — frequentar poetas e outros artistas.

O que fica claro é que o eu lírico declara-se familiarizado com a noite; ressalte-se que estar familiarizado com algo não significa necessariamente sentir-se confortável, versado ou sequer cognoscente em relação a esse algo. Transparece no poema que a noite é para ser *ouvida*, captada por método de percepção menos agudo que o processo visual; algo que se pode destacar no que se ouve, em oposição ao que se vê, é o caráter metamorfósico do primeiro: um objeto que mudasse repentinamente sua qualidade ou estrutura visual — cor, tamanho, forma etc. — como pode a vibração mudar drasticamente a qualidade ou o tom do som — uma única voz, por exemplo, é capaz de produzir notas variadas e de timbres consideravelmente diversos — seria inequivocamente um prodígio. A noção de potencial, no sentido de não realizado, de possibilidade, que, segundo nossa leitura, vem sendo trabalhada pelo poeta é ligada à própria noite; lembre-se a reflexão sobre o povoamento da escuridão e do desconhecido, desempenhado pela imaginação: é uma operação recorrente conceber

---

<sup>10</sup>Veja-se que se trata do elemento sonoro do samba (“que eu ando ouvindo”), que também pode ser lido como uma dança ou como a combinação entre as duas coisas etc.

formas fantasiosas — respondendo a uma pergunta assemelhada a “o que pode haver ali?” — para, depois e aos poucos, proceder à tentativa de remover os elementos puramente imaginários e manter os confirmados pela experiência. Quando, diante de determinado fenômeno de causa desconhecida, levantamos uma hipótese (procura-se fazer isso a partir de bases sólidas; o homem “das idades anteriores”, pode-se argumentar, sem o aparato da ciência, lançava mão da imaginação em maior grau) e a investigamos, a fim livrá-la de elementos incompatíveis com a observação objetiva. Essa visão da noite enquanto potencialidade coaduna-se melhor com a forma sonora do que com a forma visual; eis um possível porquê para a noite estar sendo *ouvida* pelo eu lírico.

A última estrofe (“O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto/ que não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento.”) compõe, com as duas anteriores, a parte do poema na qual figura individualmente o eu lírico. Na quarta estrofe, aparece mesclado a um contexto (a civilização); na quinta, já figura a palavra “eu”, embora haja nela um verso independente do eu lírico (“A noite é uma soma de sambas”). A última estrofe tem uma característica única no poema: todos os seus versos se constituem em torno do eu lírico individual. As três primeiras expressões constituídas dessa maneira são “me suja”, “me aborrece”, “não posso escrever”; a última, “meu talento”, destoa consideravelmente das anteriores. As primeiras estão atreladas a um verbo e têm conotação negativa; a última está atrelada a um substantivo e parece possuir natureza positiva. Meditação em torno do potencial: a ação (o verbo), a concretização relacionada ao eu lírico — e portanto a metamorfose do potencial em algo realizado — está inserida em um contexto negativo; dos substantivos, temos três entidades sob as quais subjaz a ideia de potencial: o tinteiro, a obra-prima e o talento. O primeiro oferece ao poeta a flexibilidade e as propriedades materiais necessárias para registrar, na medida do possível, seus sonhos, suas fantasias, suas meditações; a segunda é como uma categoria: nela cabem inúmeras manifestações (mesmo as não artísticas) e, para o caso dos poetas, é como que uma síntese entre o primeiro e o terceiro. Este é eminentemente abstrato e equívoco, de difícil conceituação; dizer que alguém possui talento em algo é como dizer que a fonte da qual jorram as manifestações dessa pessoa relacionadas a esse algo têm qualquer coisa de notável ou insigne. Para quem ainda não escreveu sua obra-prima, é o mesmo de afirmar que esse alguém possui potencial.

Ainda na estrofe final, o poeta alude a uma expectativa em relação a ele mesmo; essa expectativa é proveniente de “todos”: “[a obra-prima] que todos esperam do meu talento”. Para buscar uma elucidação da dúvida sobre a quem se referiria o vocábulo “todos” no verso,

e seguindo a tônica da estética moderna, da ironia e da ruptura, meditemos com Ortega y Gasset:

Não é fácil enxergar a influência que sobre o futuro da arte tem sempre seu passado. Dentro do artista se produz sempre um choque ou reação química entre a sua sensibilidade original e a arte que já se fez. Ele não se encontra sozinho diante do mundo, senão que, em suas relações com este, intervém sempre como um trugimão a tradição artística.

[...] parece custar trabalho a quase todo mundo observar a influência negativa do passado e notar que um novo estilo está se formando muitas vezes pela consciente e complicada negação do passado. (2008, p. 70-1)

Também T. S. Eliot escreveu a esse respeito:

Num sentido peculiar, terá ele [o poeta] também a consciência de que deve ser inevitavelmente julgado pelos padrões do passado. Eu disse julgado, não amputado, por eles; julgado não para ser tão bom quanto, ou pior ou melhor do que o morto; e decerto não julgado pelos cânones dos críticos mortos. Trata-se de um julgamento, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas. Estar apenas em harmonia poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte.<sup>11</sup>

O jogo da harmonia e da desarmonia entre obra nova e passado é aludido por Octavio Paz:

Na história da poesia do Ocidente, o culto ao novo, o amor pelas novidades, surge com uma regularidade que não me atrevo a chamar de cíclica, mas que tampouco é casual. Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos: há outras em que se exalta a novidade e o inesperado. Apenas é necessário que se recorde, como exemplo do segundo, dos poetas ‘metafísicos’ ingleses e dos barrocos espanhóis. Uns e outros exerciam com igual entusiasmo o que se poderia chamar de estética da surpresa. (1984, p. 19)

Seria lícito considerar que a última estrofe de *Noturno resumido* (“O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto/ que não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento.”) como uma manifestação muriliana dessa “reação química entre a

---

<sup>11</sup> ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. Disponível em <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/09/eliot-t-s-tradiccca7acc830-e-talento-individual.pdf>>. Acesso em 13 de jan. de 2019. P. 40.

sua sensibilidade original e a arte que já se fez” aludida por Ortega y Gasset? A figura do “tinteiro caindo”, identificado a um modo de escrever mais antigo, já que as patentes de canetas com tinteiro acoplado — a *fountain pen* do inventor americano Lewis Edson Waterman — surgem no final do século XIX, parece corroborar essa hipótese. Nessa linha de raciocínio, o poeta estaria expressando sua “consciência de que deve ser inevitavelmente julgado pelos padrões do passado”; mais: a imagem presente em “O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto” pode sugerir também o cansaço do poeta em relação a alguns modos tradicionais de fazer poesia. Chama a atenção a utilização de expressões severas como “me suja” e “me aborrece”, ainda mais se concordamos que elas possam referir-se a tradições poéticas; essa leitura encaixa-se no diagnóstico de Ortega:

A nova arte é um fato universal. Há vinte anos, os jovens mais atentos de duas gerações sucessivas [...] ficaram surpresos pelo fato inelutável de que a arte tradicional não lhes interessava; mais ainda, repugnava-lhes. Com esses jovens cabe fazer de duas uma: ou fuzilá-los ou esforçar-se em compreendê-los. Eu optei decididamente por esta segunda operação. E logo percebi que germinava neles um novo sentido da arte, perfeitamente claro, coerente e racional. Longe de ser um capricho, significa seu sentir o resultado inevitável e fecundo de toda a evolução artística anterior. (2008, p. 30)

Talvez possamos entrever aqui a “feroz independência de espírito” sugerida por Laís Corrêa de Araújo em comentário (1972, p. 23) sobre *Poemas*, uma vez que a sensação de cansaço ou embotamento transmitida pela estrofe final não parece limitar-se a formas antigas: “O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto/ que não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento.”. Ressalte-se: “todos”. Prossigamos nas reflexões de Laís Corrêa de Araújo:

Publicado quando o poeta se aproximava dos trinta anos, o livro *Poemas* é já peculiarmente muriliano, seja pela originalidade do depoimento humano, seja pela novidade da estrutura poemática.

[...]

*Poemas* transcende o espírito buscadamente telúrico do modernismo, a sua polarização temática nacional, para alcançar um já alto grau de universalidade, de participação ecumênica no espetáculo do mundo [...] e nela denunciar a presença do ser dilemático, que a linguagem tenta elucidar pelo recurso ao arbítrio iluminador da metáfora, pela agressividade dos vocábulos contrastantes, pela formulação mágica de imagens de categoria simbólica. (*Ibidem*, 24-5)

Em *Noturno resumido*, segundo nossa leitura, o poeta põe em confronto algumas imagens da modernidade (como os manifestos de arte moderna e o automóvel) e outras muito fecundas para a tradição romântica (como a lua, a noite, o namoro, a morte); há uma essencial ironia que ecoa nas duas classes de imagens; dois exemplos disso são o ceticismo afeito ao oswaldiano em relação a uma chamada civilização (“porque agora nós somos civilizados/ andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo”) e a declaração de familiaridade em relação à noite, um dos mais densos símbolos para o mistério e para o desconhecido (o próprio título, “A noite é uma soma de sambas/ que eu ando ouvindo há muitos anos”). Murilo Mendes, com isso, parece afirmar sua posição diante das movimentações estéticas de ruptura e tradição em voga na década de 1920 no Brasil. A estrofe final (“O tinteiro caindo me suja os dedos/ e me aborrece tanto/ que não posso escrever a obra-prima/ que todos esperam do meu talento”) tem em uma de suas significações possíveis o arremate dessa tomada de posição, dessa manifestação — que também soa reivindicatória — de liberdade criativa e de espírito.

#### **2.1.4. Biografia do músico**

Para analisarmos o próximo poema, façamos uma breve incursão em pensamentos filosóficos que nos servirão de ferramenta.

Do ponto de vista fenomenológico, tendo sob nossa lupa os fenômenos de consciência e não uma existência objetiva das coisas, pode-se argumentar que tudo aquilo que não se conhece é constituído de potencial, aqui entendido como possibilidade não realizada. À medida que se vão conhecendo os objetos e fenômenos, estes adquirem para nós características próprias e se configuram com certa independência, destacando-se da massa desconhecida. “Uma mancha escura, longe no horizonte. O que será? Será um homem? Uma árvore? A torre de uma igreja? Não sabemos: a mancha escura aguarda, aspira que determinemos: diante de nós temos não uma coisa, mas um problema.” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 32) É ainda possível fazer essa reflexão com relação ao próprio ser humano: não parece haver disputa sobre a existência do potencial inerente a nossa espécie; não obstante, trata-se de característica indefinida e, se não manifestada, indiferente.

Se é verdade a proposição de que estamos não apenas rodeados, mas também preenchidos (ou infestados) por potencial, necessitamos de alguma orientação a respeito de

como agir para extrair, na medida do possível, “aquilo que há de bom” em nós e em nossas circunstâncias. Em *Adão no paraíso*, Ortega y Gasset alude a um problema fundamental — cuja conceitualização não é tarefa simples — inerente à condição humana:

O homem carrega dentro de si um problema heróico, trágico: tudo que faz, todas suas atividades, não são outra coisa que funções desse problema, passos que se dá para resolver esse problema. Este problema é de tal magnitude que não há maneira de enfrentar em batalha campal: seguindo a máxima *divide et impera*, o homem secciona e resolve por partes e estágios. A ciência é a solução do primeiro estágio do problema; a moral é a solução do segundo. A arte é o ensaio para resolver a última parte do problema. (*Ibidem*, p. 31)

Quando Adão apareceu no Paraíso, como uma árvore nova, começou a existir isto que chamamos vida. Adão foi o primeiro ser que, vivendo, sentiu a si mesmo viver. Para Adão a vida existe com um problema.

[...]

A gravitação universal, a dor universal, a matéria inorgânica, as séries orgânicas, toda a história humana, suas ânsias, suas exultações, Nínive e Atenas, Platão e Kant, Cleópatra e Don Juan, o corporal e o espiritual, o momentâneo e o eterno e o que perdura... tudo gravitando sobre o vermelho fruto, subitamente maduro no coração de Adão. Compreende-se tudo o que significa sístole e diástole daquela pequenez, todas essas coisas inesgotáveis, tudo isso que expressamos com uma palavra de contornos infinitos, VIDA, concretada, condensada em cada uma de suas pulsações? O coração de Adão, centro do universo, ou seja, o universo íntegro no coração de Adão, como um licor fervendo em uma taça.

Isto é o homem: o problema da vida. (*Ibidem*, p. 34)

Uma vez familiarizados com a argumentação de Walter Benjamin em *O narrador*, segundo a qual a boa narrativa constitui forma artística capaz de transmitir conselho e sabedoria — “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” (BENJAMIN, 1987, p. 200) —, e desenvolvendo-a até a noção de que o homem sábio tende a lidar melhor com o mundo que o cerca, cabe a pergunta: poderiam outras formas de arte servir ao mesmo propósito? Ortega y Gasset nos ensina que

Cada arte, pois, responde a um aspecto radical do mais íntimo e irreduzível que o homem encerra em si. E esse aspecto não será, por conseguinte, senão o tema ideal de cada uma.

A história de uma arte é a série de ensaios para expressar esse tema ideal que justifica sua diferenciação das outras artes: é a trajetória que percorre como uma flecha alada, para lá, no fim dos tempos, cravar sua meta. E este ponto no infinito aponta a direção, o sentido, o ser de cada arte. (2002, p. 32)

O filósofo espanhol enxerga aqui o fenômeno da arte como parte da resposta ao “problema da vida”. Mais: sugere que a arte atende a uma parte desse problema geral que foge às possibilidades da ciência e da moral.

Aceitemos que uma das facetas desse problema radical seja a dificuldade de orientar-se no mundo, este imenso mundo majoritariamente desconhecido, agravada pelo fato de o homem mesmo ter dentro de si manifestações e movimentos obscuros<sup>12</sup>; existirá, na arte, algo que possa contribuir nessa luta diária comum a toda a espécie humana? Há diferentes respostas para essa pergunta e várias escolas de pensamento que tendem a um “sim” com justificativas próprias. O poema “Biografia do músico” nos fornece material para que possamos meditar a esse respeito.

#### BIOGRAFIA DO MÚSICO

O guri nasceu no morro aniquilado de sambas  
bebeu leite condensado  
soltou papagaio de tarde  
aprendeu o nome de todos os donatários de capitania  
esgotou os criouléus da Cidade Nova  
bocejou anos e anos no Conservatório  
não tirou medalha de ouro  
coitado  
porque não tinha pistolão  
mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional  
botou sapato camuflagem terno de xadrez  
casou com a filha do vendeiro da esquina

---

<sup>12</sup>Investigações a respeito dos processos internos do homem são feitas em profusão desde a antiguidade; para os gregos, por exemplo, a explicação para isso girava em torno de vontades e possessões por parte dos deuses. Estudo sistemático dessas forças, ainda sob debate, são, por exemplo, as obras que versam sobre o inconsciente humano, notadamente as de Sigmund Freud, como *O chiste e suas relações com o inconsciente*.

que parecia com Carlos Gomes  
fêz diversas músicas imitando o gorjeio dos pássaros  
morreu vítima de pertinaz moléstia  
que zombou dos recursos da ciência  
ao entêrro compareceram pessoas de destaque  
citando palmas com sentidas dedicatórias  
chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta  
deram um concêrto de ocarina onde figurava a oitava nota  
e êle desmaiou de comoção.

Murilo Mendes nos apresenta um ambiente habitual, conhecido do leitor médio — à excessão do tédio no Conservatório, mais específico do indivíduo cuja história o poema narra. A vida mediana do músico desenrola-se com notável velocidade, estando presente até um aspecto de pressa, desencadeado pela ausência de pontuação: temos somente o ponto que fecha o poema. Não há ocorrência de fatos ou eventos grandiosos durante a vida do indivíduo, à excessão de dois: “mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional”, em sua ironia, apenas reforça a ideia de linearidade; “morreu vítima de pertinaz moléstia/ que zombou dos recursos da ciência” são versos que enunciam uma tragédia que parece ter se anunciado e arrastado por um tempo considerável — o vocábulo “pertinaz” permite essa leitura —, isto é, uma excessão à regra de linearidade que seguia a vida do músico; a ironia desta exceção está, além de no pequeno espaço que o poeta conferiu à moléstia nessa biografia, no fato de o evento mais destacável, que mais chama atenção em seu percurso em vida ser justamente o desenrolar que culmina em sua morte.

Não obstante essas melancólicas ironias, o indivíduo parece sair-se bem — para resgatar o pensamento de Ortega y Gasset e nossa leitura deles — na tarefa de orientar-se no mundo. Temos diante dos olhos um homem sóbrio e honesto, cuja infância e cuja juventude foram decentes, que teve méritos não reconhecidos devido a sua honestidade ou inofensividade (“não tirou medalha de ouro/ coitado/ porque não tinha pistolão”), que seguiu regras e especializou-se em algo que demanda muita disciplina, além de sensibilidade. Sua vida foi digna o suficiente para render-lhe uma tragédia própria e os solenes pesares de alguns outros seres humanos.

Pode-se identificar a música como algo que guiou o indivíduo em seus caminhos: nasceu em meio ao samba, educou-se no Conservatório, elegeu-a como sua profissão de fé, seguiu costumes e até o fato de seu sogro parecer-se com o compositor Carlos Gomes foi digno de nota em sua biografia poeticamente condensada; notemos que a figura do compositor

romântico brasileiro é aqui aludida como sendo presumivelmente pertencente à geração anterior à do músico do poema. Nesse guia geral que lhe foi a música, o sujeito lírico manifesta, assim como Villa-Lobos (veja-se, por exemplo, *Uirapuru*) e tantos outros, especial interesse no canto dos pássaros, em mais uma alusão irônica ao romantismo de Gonçalves Dias (“fez diversas músicas imitando o gorjeio dos pássaros”).

Não é descabida a pergunta: que buscariam essas pessoas cujo interesse envereda-se por assuntos como a qualidade, os padrões e as variações do canto dos pássaros? Seria uma busca por um estado “puro” de arte, algo como a procura por uma “arte do princípio”, livre o quanto possível de moldes ou cânones? Talvez uma investigação análoga a essa, no entanto ligada a outras artes, seja a de Vladímir Propp, que examinou uma miríade de coletâneas de contos populares russos (de Afanássiev e outros), ressaltando suas qualidades, seus padrões e suas variações até extrair algo como um esqueleto dessas narrativas, que chamou de “Morfologia do conto maravilhoso”, título da obra fruto dessas investigações. Analogia mais precisa seria entre os interesses de Propp e os do compositor húngaro Béla Bartók, que debruçou-se sobre as canções populares magiares para compor muitas de suas obras; Mário de Andrade também escreveu sobre canções populares e realizou estudos etnográficos, como demonstra a obra *Os mandarins milagrosos*, da antropóloga Elizabeth Travassos. Vale ressaltar que a referida obra de Travassos traça um paralelo entre os percursos e estudos sobre cultura popular de Mário de Andrade, no Brasil, e de Béla Bartók, na Hungria; outro paralelo do tipo desenvolvido em obra: *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos, procura analisar a narrativa sobre o “herói sem nenhum caráter”, um dos frutos das investigações de Mário de Andrade no tocante a contos populares brasileiros, à luz do “módulo fabular depreendido por Vladímir Propp na sua *Morfologia da Skázki* (Morfologia da Fábula).” (CAMPOS, 1973, p. 6)<sup>13</sup>.

A diferença entre a primeira analogia que sugerimos (entre os interesses do músico do poema e de Vladímir Propp) e as outras (Propp, Bartok e Mário de Andrade têm interesses semelhantes) é sugestiva: enquanto estas são mais rigorosas pelo fato de os autores compartilharem estudos de manifestações humanas — e procuravam comunidades afastadas e antigas, preferidas aquelas que haviam sofrido menos influência das mudanças da história —, aquela destoa porque o objeto de estudo do músico não é proveniente de manifestações humanas. Não obstante, o argumento principal é: em todos os casos, trata-se de uma investigação de determinada manifestação espontânea, não articulada ou não teorizada; esses

---

<sup>13</sup> O livro de Propp citado por Haroldo de Campos é o mesmo que citamos aqui sob o título *Morfologia do conto maravilhoso*; trata-se apenas de divergência na tradução.

estudiosos, parece-nos, buscavam encontrar uma essência local, longe de influências estrangeiras, ou mesmo uma essência “primordial”, afastada de tradições ou cânones: examinar o canto dos pássaros, talvez, tenha essa segunda operação entre seus intuitos. Com efeito, o músico do poema não alcançou o sucesso de um Villa-Lobos, mas, mediano como a biografia dele nos sugere, o personagem de Murilo Mendes compartilha interesses com o grande compositor.

Diante dessas hipóteses, apliquemos a pergunta inicial especificamente ao sujeito lírico: que buscava ele investigando o canto dos pássaros? O poema não permite responder inequivocamente a essa pergunta. Temos, no entanto, uma outra informação: o que ele acabou encontrando. Tendo sua digna vida sido suficiente não apenas para dar-lhe uma tragédia particular, mas também para levá-lo ao céu depois da morte, o homem inesperadamente é agraciado com a sublime experiência da “oitava nota”. O arranjo do verso em que ela aparece é pouco usual: “deram um concêrto de ocarina onde figurava a oitava nota”; se fosse um verso destinado a transmitir a mensagem de que teria sido produzido um som a ser ouvido pelo recém-chegado no céu, talvez fizesse sentido evitar os vocábulos “onde” — faz referência ao “concêrto”, munindo-o de caráter espacial — e “figurava” — faz referência à “oitava nota”, munindo-a de caráter visual. A maneira como o poeta compõe a cena final sugere, portanto, uma experiência deslumbrante e algo sinestésica, com confusão de sentidos, uma vez que o músico é apresentado à *figura* da oitava nota, *localizada* no “concêrto” celestial; o verso final (“e êle desmaiou de comoção.”) insinua a sobrecarga que essa experiência causou ao músico. A concatenação entre a confusão dos sentidos fornecidos por nossa plataforma biológica e a sobrecarga que a beleza da experiência causou, além de o sujeito encontrar-se em ambiente celestial, infunde no desfecho do poema algumas características que o aproximam de um êxtase espiritual. Santo Agostinho, em suas *Confissões*, no Livro IX, dedica um de seus capítulos ao êxtase que experimentou certo dia ao lado de sua mãe, Santa Mônica: *O êxtase de Óstia* é um dos mais célebres capítulos da referida obra, tendo sido interpretado em tela pelo pintor de origem holandesa Ary Scheffer, e traz as seguintes passagens:

Encaminhamos a conversa até a conclusão de que as delícias dos sentidos do corpo, por maiores que sejam e por mais brilhante que seja o resplendor sensível que as cerca, não são dignas de comparar-se à felicidade daquela vida [refere-se à vida eterna dos santos], nem merecem que delas se faça menção.

[...]

Enquanto assim falávamos, anelantes pela Sabedoria, a atingimos momentaneamente num ímpeto completo do nosso coração. Suspiramos e deixamos lá agarradas as primícias do nosso espírito. Voltamos ao vão ruído dos nossos lábios, onde a palavra começa e acaba. Como poderá esta, meu Deus, comparar-se ao vosso Verbo que subsiste por si mesmo, nunca envelhecendo e tudo renovando? (AGOSTINHO, 2017, p. 225)

O êxtase de Santo Agostinho é aqui descrito como a contemplação da Sabedoria; esta é vista como a fonte perene da qual jorra a renovação do mundo. Chamamos a atenção para a sugestão do religioso a respeito da insuficiência dos sentidos humanos na captação desse manancial: a limitação do homem diante da grandeza de Deus; a contemplação dessa grandeza, ainda que fugaz, difere de todas as experiências terrenas, por mais deleitosas que possam ser. Em *Biografia do músico*, a mistura entre os sentidos parece ir na mesma direção: “[os anjinhos no céu] deram um concêrto de ocarina onde figurava a oitava nota/ e êle desmaiou de comoção”. Nesse sentido, argumentamos que o músico de Murilo Mendes viveu pela música e com a música, e “lá, no fim dos tempos” (para lembrarmos a passagem já aqui citada de Ortega y Gasset) pôde contemplar a Música, uma experiência nova, maravilhosa, talvez *mágica*. Mircea Eliade aproxima crenças e ritos religiosos à magia: “Sem dúvida, todas essas crenças e todos esses ritos nos conduzem ao campo da mentalidade *mágica*.” (1991, p. 110); Octavio Paz, por sua vez, alude a uma aproximação da poesia à magia:

O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta idéia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade. (1984, p. 85, grifos do autor)

Seria, a partir desses apontamentos, demasiado dizer que como a poesia para Octavio Paz, a música no universo do poema de Murilo Mendes ora analisado poderia ser pensada como uma “operação mágica”? Não sabemos com precisão quais os objetivos do sujeito lírico em investigar o canto dos pássaros; eis uma hipótese: translocando as reflexões de Paz, quando diz que a poesia moderna é “também uma procura do manancial perdido, a água de origem” (*ibidem*, p. 84) da poesia para a música, cabe a leitura de que sua busca, assemelhada à de Villa-Lobos com sua estética modernista, era por uma versão musical do Santo Graal

arturiano, da Pedra Filosofal dos alquimistas ou da Palavra Primordial dos poetas. Em nossa hipótese, o sujeito lírico, estando consciente disso ou não, buscava em suas experiências artísticas aquele “manancial perdido” cujas pistas o cânone escamoteava; sugerimos, portanto, que há uma ponte possível entre a “água de origem” aludida por Octavio Paz e a “oitava nota”, cuja contemplação tocou tão significativamente a alma do músico. O fato de a “oitava nota” ter sido contemplada no “céu”, figurando em um “concerto de ocarina” promovido por “anjinhos de calça larga e gravata borboleta” pode ser indicativo de uma visão de mundo marcada pela simbologia cristã, embora a conversão definitiva de Murilo Mendes ao cristianismo tenha seu marco alguns anos após a publicação de *Poemas*, o que aponta para a possibilidade de este processo já estar em andamento quando da escritura de *Biografia do músico*.

Uma outra maneira de pensar nesses termos é desdobrar a indagação já feita, mas dessa vez com a condição suficiente que extraímos de Benjamin: se ao estudar as manifestações artísticas humanas, pensadores como Mário de Andrade, Propp e Bartók estão diante de possíveis expressões de sabedoria humana, que tipo de sabedoria busca aquele que se interessa pelo canto dos pássaros, se há alguma? Assim como o poema, não sugerimos aqui um nexo de causalidade entre essa curiosidade particular do sujeito lírico e o fato de ter-lhe sido apresentada a “oitava nota”. No entanto, reconhecemos a possibilidade de articulação entre o ensaio de resolução de parte do “problema da vida” que é a arte — José Ortega y Gasset —, a noção de sabedoria e de conselho derivados da arte — Walter Benjamin — e os caminhos traçados pelo músico de Murilo Mendes; o desfecho do poema, argumentamos, encontra paralelo na experiência relatada por Santo Agostinho, com a ressalva de que o músico muriliano, não sendo um santo, mas estando inserido na atmosfera de um indivíduo comum, só teve sua arrebatadora experiência após a morte.

A experiência extática do músico é como se fosse a realização de um projeto de vida nunca feito; essa vida guiava-se por orientações equívocas e pouco articuladas, talvez carentes de contextualização, em que a única constante verdadeira é a música. Essas orientações foram eficientes o suficiente não para evitar a tragédia inexorável da vida do músico, mas para talvez justificá-la de alguma maneira, oferecendo-lhe a maravilhosa contemplação da “oitava nota”.

### 2.1.5. Breve olhar sobre *Casamento*

Neste subcapítulo, não pretendemos analisar pormenorizadamente o poema *Casamento*, o que demandaria, entre outras coisas, estudos mais profundos de ordem sociológica e/ou política, o que foge a nosso tema central. Sublinharemos apenas e especificamente uma característica que se encaixa em nossas linhas argumentativas.

De acordo com nossa leitura até aqui, Murilo Mendes lida, entre outras coisas, com ideias como sentimento nacional, raízes culturais, fazer poético, modernidade, potencial, arte e seus desdobramentos; todas essas ideias podem ser relacionadas entre si compondo uma flora fugaz, que está no substrato das ações e comportamentos cotidianos, mas ainda não há presença forte de reflexões ou elementos metafísicos. As figuras mais próximas disto são “os anjinhos de calça larga e gravata borboleta” em *Biografia do músico*; deles emana o “concerto de ocarina onde figurava a oitava nota”, arranjo com insólita escolha de vocabulário, que sugere confusão de sentidos, apontando para uma quebra ou uma flexibilização dos limites da percepção humana. É curioso notar que apenas haverá uma presença marcadamente metafísica novamente no último poema de *O jogador de diabolô*, sendo esta a palavra que fecha a parte de *Poemas* em comentário: “Deus”. Curioso porque *Casamento* parece trazer em seu bojo reflexões afastadas do plano metafísico.

#### CASAMENTO

O violão entrou pela balalaica adentro  
êta palavra difícil!  
e saiu uma ninhada de sons povoando a floresta da noite,  
pulando mexendo nos corpos brancos e morenos.  
As côres se misturam  
a foice e o martelo furam a Ordem e Progresso,  
Lampião e Lenine calçados de botas vermelhas  
tiram o sangue do mundo e voam no caminho dos astros.  
O povo deixa a revolução no meio  
e toca a dançar o maxixe,  
carnes morenas se esfregando pra darem poetas e operários,  
dança minha gente, no criouléu, na planície, na usina e no dancingue,  
que a música é gostosa, tôdas as mulheres saem pra rua  
e os homens vão bancar o estivador pras pequenas terem vestido de sêda.

Ninguém tem a cabeça no lugar.  
Malazarte pegou numa tesoura e cortou o passado em mil pedaços,  
o índio, o português, o africano deram o fora  
mas os tártaros ainda perturbam o sono das crianças mineiras  
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.

Há aqui algumas passagens que tratam de situações sociais da época do poema com alguma agudeza. O título consiste em uma palavra que remete, para muitos, imediatamente a um dos sacramentos da tradição cristã. Uma possível leitura é que esse casamento se refere a fenômeno de ordem sociológica, cultural; a união proposta pelo poema se dá entre o “violão” e a “balalaica”, e redundante no relacionamento entre “corpos brancos e morenos”; “a foice e o martelo” e “a Ordem e Progresso”; “Lampião” e “Lenine”; “Brasil” e “Rússia”. É digno de nota a maneira como o poeta construiu o verso “e saiu uma ninhada de sons povoando a floresta da noite”: o emprego da palavra “ninhada”, que remete ao conjunto de animais nascidos de um mesmo parto, permite ler que o povoamento a que o verso se refere é fruto da união entre o “violão” e a “balalaica”; essa “ninhada”, assim como observamos ser o caso da “noite” em *Noturno resumido*, é algo para ser ouvido. Com efeito, o rebento daquela união acabou tornando-se a população da “floresta da noite”, construção que carrega em si noções como mistério, pouca visibilidade e até inospitalidade.

Não é proposta desta Dissertação levantar discussões ideológicas ou políticas; chamamos a atenção para esses “casamentos” porque estão inseridos em um contexto de tom sensual (“carnes morenas se esfregando pra darem poetas e operários”) que contrasta fortemente com a primeira aparição do vocábulo “Deus” em *Poemas*. Em *Casamento* é possível identificar uma mistura de muitos dos temas tratados anteriormente: nacionalidade, modernidade, cultura; o contraste se dá precisamente entre o tom do poema e a palavra “Deus”, e é a primeira vez de várias outras — a serem sublinhadas mais adiante — em que assuntos carnavais estão lado a lado com assuntos espirituais. Dentro de nossa linha de raciocínio, esse contraste pode figurar como uma introdução mais sólida à oposição físico/metafísico, ao “jogo livre entre o abstrato e o concreto [...], entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial [...]” (ARAÚJO, 1972, p. 25).

## 2.2. ÂNGULOS

Murilo Mendes dá à segunda parte de *Poemas* o título *Ângulos*; a escolha é sugestiva: além de dar continuidade à leitura metafórica que fizemos do título da primeira parte (*O jogador de diabolô*), relaciona-se mais diretamente com propostas estéticas e filosóficas como o cubismo e a fenomenologia, às quais já fizemos menção. Ao lembrarmos a imagem composta por Ortega y Gasset em *Umhas gotas de fenomenologia* (in: *A desumanização da arte*), notaremos que “uma mesma realidade se quebra em muitas realidades quando é vista de pontos de vista distintos” (2008, p. 33); assim, não há inconveniente em dizer que a mudança de *ângulo* de observação é capaz de provocar diferenças radicais de percepção. Temos um lembrete de que a percepção do espectador está limitada ao ângulo pelo qual observa o objeto ou fenômeno.

### 2.2.1. Modinha do empregado de banco

Se aceitamos que um dos eixos ao redor dos quais circulou até aqui a imaginação do poeta é a noção de potencial, de (ainda) não realizado, será possível argumentar mais densamente sobre uma das ideias meditadas em *Ângulos*: a limitação.

#### MODINHA DO EMPREGADO DE BANCO

Eu sou triste como um prático de farmácia,  
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.  
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher  
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.

Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda.  
Quantas meninas pela vida afora!  
E eu alinhando no papel as fortunas dos outros.  
Se eu tivesse êstes contos punha a andar  
a roda da imaginação nos caminhos do mundo.  
E os fregueses do Banco  
que não fazem nada com êstes contos!  
Chocam outros contos pra não fazerem nada com êles.

Também se o Diretor tivesse a minha imaginação  
O Banco já não existiria mais  
e eu estaria noutra lugar.

De uma forma geral, pode-se ler uma moderada angústia na voz que aqui se exprime. Essa angústia parece ter origem no expediente que o dono da voz cumpre e que o limita (“Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher/ mas só ouço o tectec das máquinas de escrever”; “Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda. Quantas meninas pela vida afora!”); ele se vê talvez impossibilitado de reivindicar suas aspirações pela profissão que exerce — embora aparentemente pudesse exercer outra sem prejuízo dessa insuficiência (“Eu sou triste como um prático de farmácia,”) —, enquanto fantasia sobre elas e sobre as mudanças que, se ocorressem, poderiam melhorar suas circunstâncias (“Se eu tivesse êstes contos”; “Também se o Diretor tivesse a minha imaginação”).

É sutil a sugestão de que uma das entidades que o limitam é a máquina: esta aparece em um sintagma (“máquina de escrever”) que tende a remeter imediatamente a um objeto concreto; talvez isto matize a forte associação que há entre a *máquina*, enquanto entidade abstrata — da qual se trata mais exatamente no poema seguinte, *Homem trabalhando* —, e outra das noções que tiveram lugar de destaque até aqui: a modernidade; sobre o impacto da máquina de escrever, McLuhan escreve:

Em seu caráter explosivo, homologando os processos existentes dos tipos móveis, a máquina de escrever teve um efeito imediato na uniformização da pronúncia e da gramática. A pressão da tecnologia de Gutenberg no sentido de uma gramática e de uma pronúncia “corretas” ou uniformes, logo se fez sentir. As máquinas de escrever provocaram um enorme aumento na venda de dicionários e criaram os inumeráveis e repletos arquivos que deram nascimento às companhias de racionalização burocrática de hoje. (1974, p. 295)

Parece-nos haver na menção à máquina de escrever uma dupla funcionalidade: ao mesmo tempo em que ela aparece como símbolo da limitação do sujeito lírico (“mas só ouço o tectec das máquinas de escrever”), concentrando em si a ideia burocrática das operações bancárias, é possível entrever, no relacionamento entre o empregado e a máquina, um lampejo de sensibilidade: em suas meditações, o sujeito lírico declara perceber a máquina *ouvindo-a*, o que nos leva a outras considerações de McLuhan a respeito das influências dela decorrentes na modernidade:

Eliot e Pound utilizaram a máquina de escrever para uma grande variedade de efeitos impotantes em seus poemas. Também para eles era um instrumento mimético e oral que lhes abria a liberdade coloquial do mundo do *jazz* e do *ragtime*. (*Ibidem*, p. 294, grifos do autor)

McLuhan comenta ainda a respeito do apego que Henry James tinha ao som da máquina de escrever (*ibidem*, p. 292). Marcadamente no tocante à sonoridade poética, ela contribuiu sobremaneira para a estética moderna: “A máquina é como um sistema de dirigir-se ao público, imediatamente ao alcance da mão. O poeta pode gritar, murmurar e assobiar [...]” (*ibidem*, p. 293).

A referência aos expedientes como barreiras e a reflexão em torno das contas bancárias dá margem para a leitura de uma dupla crítica: mais abstratamente, ao sistema econômico como um todo, e mais diretamente, à mentalidade das pessoas com quem o eu lírico lida — talvez fosse mais exato dizer: à mentalidade dos donos das contas bancárias com as quais o eu lírico lida (sublinhe-se que isto não sugere posição ideológica alguma). Além disso, propomos a possibilidade de uma leitura das maiúsculas em “Banco” e “Diretor” como uma irônica reverência a essas entidades.

Outra limitação do eu lírico que sugere o poema é a falta de dinheiro, expressa pelo emprego de oração condicional (“Se eu tivesse êstes contos punha a andar/ a roda da imaginação nos caminhos do mundo.”); a presença da condicional é suficiente para depreender o sentido indicado, ainda que a forma “punha” esteja no imperfeito, em vez de futuro do pretérito, como se esperaria em texto que exige rigor gramatical. É curioso que aquele que fala no poema considere posses financeiras — pode-se pressupor que ele trata de posses consideráveis, “fortunas”; a referência a esse vocábulo é feita pelo pronome demonstrativo contido em “Se eu tivesse êstes contos punha a andar”, embora, a rigor, o emprego de “este” anafórico esteja em desconformidade com a gramática tradicional no contexto da estrofe — condição para colocar em movimento a “roda da imaginação nos caminhos do mundo”. Talvez a sugestão seja que o eu lírico está demasiadamente imerso em seus expedientes para pensar diferente; talvez essa seja mesmo opinião refletida dele, uma vez que parece atento também a fatos externos alheios à sua função: em “Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda”, o empregado volta seus olhos para um marco de uma época passada — “a estátua de Floriano” — cuja contextualização no clima e no tempo em que se fazem as reflexões que compõem o poema parece embelezá-lo. Essa contextualização ocorre da seguinte maneira: a estátua é, pode-se argumentar, um marco, uma cristalização de um evento

ou personagem histórico, o que lhe confere (também abstratamente) um caráter estático. Ao indicar as condições meteorológicas que circundam a estátua de Floriano Peixoto, o sujeito lírico não apenas a insere em um contexto presente (o verbo, “chove”, está no presente do indicativo), mas também dá a ela algum movimento (“[a estátua] fica linda” indica uma mudança no grau de beleza do monumento); é digno de nota que essa operação, que encontra paralelo, por exemplo, na sátira que Murilo Mendes faz da *Canção do exílio* de Gonçalves Dias — procurando, com ironia, trazê-la mais para perto de seu contexto —, seja realizada em verso de estética assemelhada à romântica (“Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda”). Note-se que dessa contextualização, no universo do poema, decorre um efeito de embelezamento, dando margem para a interpretação de que atualizações, sátiras ou recontextualizações de obras que são marcos de situações ou personagens do passado têm o condão de causar esse efeito.

O que transparece, para nós, não é propriamente indignação ou revolta, mas uma sóbria melancolia e até a possibilidade de um grau de autoindulgência. A maneira como as declarações do eu lírico são feitas não cravam esta como única leitura possível: não indicam inequivocamente que o “andar” da “roda da imaginação nos caminhos do mundo” seria o mais desejável ou correto, tampouco que o “Banco” deixar de existir ou o eu lírico estar “noutro lugar” o faria mais feliz (já que se queixa de tristeza nos dois primeiros versos). O tom do poema, no entanto, mantém aberta esta linha de raciocínio: o empregado de banco de Murilo Mendes queixa-se de sua ocupação — e de outra ou outras (“Eu sou triste como um prático de farmácia”). Nada delimita que ele queira dirigir crítica especificamente à função de prático de farmácia, nem que se trata sem dúvida de metáfora mais ampla —, da instituição “Banco”, de seus fregueses e do “Diretor”, em suma, de suas circunstâncias profissionais, mas parece orgulhar-se da imaginação que tem. É possível a leitura no sentido de que se trata de um indivíduo ingênuo ou autoindulgente? Propomos que têm condições de corroborar com essa visão as preocupações expressas dele (“Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher”; “Quantas meninas pela vida afora!”), preocupações que dão margem para a identificação de algum grau de falta de maturidade ou mesmo de tacanhez no tocante àquilo a que o indivíduo aspira. Não obstante, e já introduzindo a análise seguinte, o empregado de banco de Murilo Mendes revela-se como um ser crítico: questiona seu trabalho (“Quantas meninas pela vida afora!/ E eu alinhando no papel as fortunas dos outros”), frui da beleza de paisagens físicas (“Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda”) e imaginárias (“Quantas meninas pela vida afora!”), imagina para si outras situações (“Também se o Diretor tivesse

minha imaginação/ O Banco já não existiria mais/ e eu estaria noutra lugar”). O poema a seguir também nos apresenta a cena de um homem em seu trabalho; observemos suas características particulares e comparemos às do sujeito lírico de *Modinha do empregado de banco*.

### 2.2.2. *Homem trabalhando*

Sigamos com a leitura de *Homem trabalhando*, ainda na linha da tônica da limitação.

#### HOMEM TRABALHANDO

O inventor das máquinas que mudam a vida da terra  
trabalha na bruta sala de cimento armado.  
Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça  
que êle não escuta o barulho macio  
que fazem as almas penadas  
esbarrando nos móveis.

Aqui a voz que se expressa é proveniente de um observador da cena. A cena, no entanto, parece tratar-se de algo que se repete ao longo do tempo: o emprego do presente do indicativo (“máquinas que *mudam* a vida”; “*trabalha* na bruta sala”; “*mexem* naquela cabeça”; “*não escuta* o barulho”; “que *fazem* as almas”), bem como do gerúndio (“*esbarrando* nos móveis”), e a ausência de outros tempos verbais — à excessão das formas “cimento armado” e “almas penadas” (todos grifos nossos), participios referentes a substantivos que descrevem características aparentemente permanentes destes —, conjugados com o tom genérico dos elementos apresentados — “O inventor”, pode-se sugerir, não se refere a um homem só; “as máquinas que mudam a vida da terra” é uma categoria na qual pessoas diferentes incluiriam máquinas diferentes, portanto, convém que tenha seus contornos borrados; “dínamos, êmbolos, cilindros” compõem, entre outras coisas, um conjunto de peças presente em muitas máquinas; etc. —, criam uma atmosfera de continuidade, de algo que *acontece*, em oposição a algo que *aconteceu*. Essas características criam no poema um tom de generalidade, de referência a uma condição humana que se desenvolve na modernidade, a ser comentada nos parágrafos seguintes.

O poema lida com a questão da percepção. Há como que uma divisão em dois planos: os três primeiros versos (“O inventor das máquinas que mudam a vida da terra/ trabalha na

bruta sala de cimento armado./ Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça”) apresentam um plano em que o sujeito lírico se movimenta conscientemente — embora não haja expressão de volição explícita a esse respeito — e pelo qual é caracterizado positivamente: o das máquinas. O outro plano (“que êle não escuta o barulho macio/ que fazem as almas penadas/ esbarrando nos móveis.”) consiste em um ambiente que, sem que o sujeito lírico o perceba, também é cenário e circunda suas ações; se este o caracteriza, isso acontece de maneira negativa. É o plano das “almas penadas”. Essa oposição de percepções dialoga com a seguinte passagem de Ortega y Gasset, tratando do tema da acomodação perceptiva diante de uma obra de arte:

Trata-se de uma questão de óptica extremamente simples. Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes. (2008, p. 27)

A metáfora apresentada pelo filósofo espanhol, apesar de tratar da acomodação ocular e do processo da visão, tem por tema uma das reflexões que podem ser extraídas do poema de Murilo Mendes: a acomodação do aparelho de percepção e suas consequências. *Homem trabalhando* nos apresenta em suma duas séries de acontecimentos simultâneos: uma que o homem percebe e de que participa (“O inventor das máquinas que mudam a vida na terra/ trabalha na bruta sala de cimento armado./ Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça”) e outra que ele não percebe (“que êle não escuta o barulho macio/ que fazem as almas penadas/ esbarrando nos móveis.”). Trata-se de uma diferença de “meta” que muito se assemelha a uma diferença de ponto de vista ou de ângulo de observação; lida, portanto, com a percepção relacionada às circunstâncias daquele que percebe — ou não. Vemos em *Modinha do empregado de banco* e em *Homem trabalhando* expressão de uma limitação de

seus respectivos protagonistas relacionada a suas atividades profissionais. No caso do segundo poema, não dispomos de material para meditar a respeito de como o “homem trabalhando” se sentiria ou lidaria com essa limitação caso pensasse sobre ela: não temos o *insight* que fornece o fato de o “empregado de banco” ser o eu lírico de seu respectivo poema e comentar suas próprias limitações.

Aparentemente o “homem trabalhando” não se incomoda com suas circunstâncias; estas tampouco parecem incomodar à voz que fala no poema: a composição em seis versos reserva para os três primeiros (“O inventor das máquinas que mudam a vida da terra/ trabalha na bruta sala de cimento armado./ Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça”) um tom de genérica grandiloquência algo elogiosa, afinal, ainda que não haja indicação de que as mudanças causadas por essas máquinas seja positiva, não há dúvida de que o ato de fabricá-las seja grande feito; os três versos finais (“que êle não escuta o barulho macio/ que fazem as almas penadas/ esbarrando nos móveis.”) — especialmente o primeiro deles — explicitam a limitação do homem, mais uma vez, sem indicar se ela é positiva ou negativa. O andamento objetivo de *Homem trabalhando*, bem como seu tamanho, colaboram com a insuficiência de espaço — ou tempo — dentro do poema para reflexões de ordem moral sobre os fatos descritos, o que corrobora a leitura de que o inventor desempenha suas funções sem dar-se a tais reflexões ou mesmo a outras que se poderiam esperar de alguém que está trabalhando, como de ordem financeira ou social. O título do poema é também uma expressão referente ao protagonista da cena apresentada pelo poeta, e, se é válida a linha de raciocínio tecida até aqui, podemos aplicar a ambos as características: objetividade, limitação — para o poema, esta característica refere-se à forma —, imparcialidade moral; tratam-se no poema de acontecimentos grandiosos, de “máquinas que mudam a vida da terra”, razão pela qual argumentamos que se poderia esperar algum indício de julgamento moral sobre a situação, como o entusiasmo do “empregado de banco”, do poema anterior, a respeito de assuntos alheios a sua profissão. Contribui com essa leitura a proposição de que essas características apontam, de maneira genérica, para o pensamento científico: deseja-se nessa tradição um raciocínio objetivo e, para tanto, contribuem significativamente a limitação, isto é, a descrição das circunstâncias e a apresentação estrita dos resultados observáveis, e a ausência de julgamentos morais com relação aos elementos estudados dentro do contexto da pesquisa científica.

São quatro as expressões que fazem referência explícita ao protagonista do poema: “Homem trabalhando”, o próprio título, já sugere algum movimento e alguma produtividade

(não sendo isto necessariamente bom ou ruim); “O inventor das máquinas que mudam a vida da terra”, todo o primeiro verso, que o caracteriza por seus frutos mais do que pelo próprio indivíduo; “naquela cabeça”, referência metonímica que privilegia a parte do corpo imediatamente relacionada ao intelecto e ao processamento de dados; e “êle”, já na segunda parte do poema, apesar de fazer referência ao mesmo indivíduo que as anteriores, não tem em si densidade de conteúdo e, em oposição a elas, não reafirma a produtividade e o movimento do personagem, mas limita-se a um traço dele, a uma referência. As classes gramaticais dos núcleos das expressões em tela corroboram com essa leitura: “Homem trabalhando”, além de condensar semântica bastante completa, é a associação de um substantivo a uma forma verbal. “O inventor das máquinas que mudam a vida da terra” já tem, do ponto de vista semântico e tendo em vista o objetivo — que não é o único — de comunicar a ação do personagem, menor alcance, uma vez que caracteriza apenas o personagem, mas não a ação dele, que se desenrola no verso seguinte; no entanto, há uma rica apresentação dos frutos do personagem, esta contendo três substantivos (“máquinas”, “vida”, “terra”) e um verbo (“mudam”), sendo portadora de considerável densidade semântica. A expressão “naquela cabeça” lança mão de termo referencial, mas ainda apresenta substantivo, oferecendo ainda semântica algo independente, apontando potencialmente inclusive, para noções como técnica ou planejamento. Vale notar que o terceiro verso veicula a ideia de movimento, mas quem desempenha a ação não é o elemento humano — metonimicamente representado pela “cabeça” —, mas as entranhas das máquinas, sendo o elemento humano apenas o espaço em que a ação é realizada; isto é indicado pela preposição de lugar “[em] aquela cabeça”. Ainda no terceiro verso, chamamos a atenção para o fato de que o verbo “mexer” foi empregado como verbo intransitivo, sendo essa modalidade de transitividade desse verbo específico relacionada ao campo semântico da acepção mais comum do verbo “dançar”, o que pode sugerir movimentos harmônicos, simétricos, padronizados, ou transgressores etc. Segundo essa leitura, ocorre no terceiro verso uma inversão hierárquica típica da arte analisada por Ortega y Gasset em *A desumanização da arte*:

A gente nova declarou tabu toda ingerência do humano na arte. Pois bem: o humano, o repertório de elementos que integram o nosso mundo habitual, possui uma hierarquia de três categorias. Há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas. Pois bem: o veto da nova arte se exerce com uma energia proporcional à altura hierárquica do objeto. O pessoal, por ser o mais humano do humano, é o que mais a arte jovem evita. (p. 94)

Isto é, a atenção dada às “coisas inorgânicas” nessa primeira parte do poema, até o terceiro verso, superam muito aquela dada ao elemento humano: as máquinas desempenham tanto a ação de “[mudar] a vida da terra” quanto a de mexerem-se, com a característica de o verbo (“mexem”) figurar em sua forma intransitiva, cuja acepção mais comum aproxima-se de “dançar”; o “inventor” “trabalha”, mas a expressão metonímica que faz referência a ele na imagem aqui concebida como uma *dança das máquinas* (“naquela cabeça”) dá-lhe aspecto de passividade; mesmo o primeiro verso (“O inventor das máquinas que mudam a vida da terra”), que é o sujeito da ação realizada pelo homem (“trabalha”) parece ter mais esmero em caracterizar aquilo que o homem produz do que o próprio homem.

A última referência ao homem do poema está no quarto verso (“que êle não escuta o barulho macio”). Trata-se de um pronome pessoal reto que, apesar de ocupar na sintaxe o lugar de sujeito, protagoniza oração matizada pela palavra “não”, apontando para uma dupla limitação: além não *escutar* (lembremos de *Noturno resumido*: “A noite é uma soma de sambas/ que ando ouvindo há muitos anos” e de *Modinha do empregado de banco*: “mas só ouço o tectec das máquinas de escrever”) alguns sons a seu redor, esse sujeito (“êle”) é um mero termo referencial, com densidade e independência semânticas muito reduzidas.

Sugerimos portanto um esvaziamento semântico, bem como uma diminuição na proeminência das expressões que fazem referência explícita ao homem em relação aos outros elementos do poema: primeiro, é título e possui grande densidade semântica (“Homem trabalhando”); segundo, é verso inteiro e tem menos densidade semântica, apesar de abarcar elementos de conotação grandiosa (“O inventor das máquinas que mudam a vida da terra”); terceiro, já é demonstrativo e claramente metonímico (“naquela cabeça”); quarto, além de ser apenas referencial (“êle”), é diretamente limitado pela palavra não, sendo destacado na condição de *não agente* (“êle não escuta”).

O quarto verso introduz um ambiente muito diverso daquele dos três primeiros versos. Em oposição ao “trabalha” do primeiro ambiente, temos “escuta”; opõem-se aos “dínamos, êmbolos, cilindros” do primeiro ambiente as “almas penadas” do quinto verso; ao “inventor das máquinas que mudam a vida da terra”, de maneira semelhante, opõe-se “êle”, muito menos grandiloquente, apenas uma sombra do que era no contexto anterior. A diferença é que, além de oposição, no caso do homem há correspondência: trata-se rigorosamente do mesmo indivíduo, que se mostra capaz em um ambiente e incapaz em outro. É importante notar que são dois ângulos de visão sobre uma mesma cena, parecendo desvelarem-se em uma abrupta mudança de acomodação do aparelho perceptor daquele que profere a voz lírica, e aqui se

configura uma ironia: tendo apontado até o terceiro verso para a capacidade do homem (e das máquinas que “mexem” na cabeça dele), a mudança de perspectiva é indicada pelo fato de o tom do poema passar a apontar para a direção contrária, isto é, para uma limitação dele (“ê ele não escuta”).

Na leitura que fizemos de *O menino sem passado*, na última estrofe, o menino encontra-se em um estado ambíguo, declarando-se, ironicamente, sem tradições e costumes, sentindo-se como que à deriva (“deitado na rêde mole”), enquanto a tudo isso subjaz a possibilidade da indagação: é possível que essas tradições também se configurem como limites? Em caso de resposta positiva, por exemplo, no caso do sentimento nacional (“estou diante do mundo/ deitado na rêde mole/ que todos os países embalam.”), talvez pudesse se inverter a argumentação e dizer mais propriamente que essas tradições e costumes seriam também moldes e limites: já que não há tradição clara ou cânone, será mais possível e conveniente pensar mais livremente. Isto é, ainda que o potencial para lidar com objetos ou fenômenos não materiais do menino esteja comprometido (“De noite eu ia no fundo do quintal/ pra ver se aparecia um gigante com trezentos anos/ que ia me levar dentro dum surrão,/ mas não acreditava nada.”), ele não aparece de todo limitado, ou somente limitado, devido à presença sutil das possibilidades exemplificadas na inversão do argumento.

*Homem trabalhando* nos apresenta um indivíduo cuja percepção voltada para o que vai além do seu trabalho — o poeta faz referência à audição (“que ê ele não escuta o barulho macio”) — está inoperante, e isso parece não influenciar suas possibilidades práticas. Insistimos na lembrança de que a não influência no potencial prático do indivíduo de maneira alguma aponta para a inutilidade daquela percepção. A expressão “máquinas que mudam a vida da terra”, segundo nossa leitura, deve preservar seu caráter ambíguo. Não pressupomos que Murilo Mendes não tivesse críticas às máquinas recém-construídas à época do poema. Uma leitura sintática do quarto verso permite estabelecer a seguinte relação entre a surdez metafórica e o dinamismo e o movimento prático do homem: o “que” em “que ê ele não escuta o barulho macio” introduz oração subordinada consecutiva, isto é, o que se expressa nela é consequência do que se expressa na anterior (“Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça”). A surdez — que não prejudica as atividades do surdo do poema — é consequência de um possível excesso (sugerido pela presença de “Tantos”) de máquinas, peças, elementos de atmosfera industrial: pode ser lida como uma limitação pela modernidade, sem excluir a grandiosidade de suas conquistas.

A menção às “almas penadas” aponta ambiente imaterial e efêmero, contrastando com a “sala de concreto” e a maquinaria pesada. Na primeira acepção, se entendermos essas “almas penadas” como manifestações dos mortos e meditarmos sobre o poema como uma reflexão sobre a poética moderna, veremos desenhar-se um afastamento entre o poeta vivo — o “inventor” — e o poeta morto ou o cânone — as “almas penadas” —; se é cabível essa interpretação, devemos ser cuidadosos para não tomar o poema como um ataque à estética moderna, tomando o poeta vivo por ignorante ou desdenhoso do poeta morto. Para que essa leitura se coadune com a proposta estética cujos contornos tentamos aqui descrever, é preciso separar as características do “inventor” daquelas do próprio poeta: lembremos que trata-se em *Homem trabalhando* de uma cena observada de fora. Talvez configure uma advertência sobre ruptura eventualmente demasiado apaixonada ou violenta com a tradição: já vimos em Ortega y Gasset, T. S. Eliot e Octavio Paz comentários a respeito da complexa relação do movimento modernista com o passado; esta pode ser uma contribuição de Murilo Mendes para o mesmo assunto.

### **2.2.3. Panorama**

Nossa leitura tem se concentrado, na parte de *Poemas* intitulada *Ângulos*, na noção de insuficiência ou limitação ligada ao ser humano como um ponto de convergência de algumas tendências que pudemos identificar nos poemas analisados; essa noção contrasta com as ideias de potencial, enquanto possibilidade (ainda) não realizada, mais presentes em *O jogador de diabolô*, embora também figurem em *Ângulos*. Isto, pode-se argumentar, aponta para uma necessidade de transcendência, que é pontilhada por ceticismos e ironias melancólicas e satíricas. Esse fragmento de visão de mundo continua a configurar-se em *Panorama*, poema no qual Murilo Mendes apresenta um melancólico cenário cujas imagens, majoritariamente cotidianas, contrastam com algumas figuras fantásticas ou sobrenaturais:

#### PANORAMA

Uma forma elástica sacode as asas no espaço  
e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.  
Num recanto da terra uma mulher loura  
enforca-se e vem no jornal.  
Uma menina de peito largo e ancas finas

sai do fundo do mar,  
sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.  
A filha mais môça do vizinho  
lá está estendida no caixão  
na sala de visita com paisagem,  
um cheiro enjoado de angélica e meus sentidos pêsames.

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

eu estou no meu corpo.

A primeira imagem é apresentada de maneira consideravelmente vaga (“Uma forma elástica sacode as asas no espaço”); apesar de sua sintaxe relativamente completa, abrangendo nesse único verso um sujeito adjetivado e precedido de artigo (“Uma forma elástica”), um verbo em forma transitiva com seu devido argumento (“sacode as asas”) e um adjunto adverbial de lugar (“no espaço”), o próprio eu lírico parece querer preservar borrados os contornos dos elementos da oração: o núcleo do sujeito, além de estar ligado a artigo indefinido, é léxico que expressa ideia abrangente, mais próximo à ordem das categorias, e é modulado por adjetivo cuja significação faz um jogo com a acepção imediata da palavra que faz referência ao agente da oração, “forma”. Um dos significados desse substantivo diz respeito ao aspecto físico de objetos e seres, bem como à configuração de suas partes; o adjetivo empregado, “elástica”, também faz referência a esses aspectos, adicionando elemento de flexibilidade ao objeto ou ser e matizando a ideia de que o sintagma “Uma forma”, ainda que injetando noção de indeterminação, indique que se trata de uma forma fixa. A composição “forma elástica” não delimita o objeto ou ser em seus aspectos físicos ou na configuração de suas partes, mas, ao contrário, o mantém suspenso e longínquo. Uma possível acepção para essa “forma” é o tempo, ente abstrato e flexível (o tempo da poesia, por exemplo, é diferente do tempo comum).

O caráter dinâmico do ente aludido no primeiro verso, sublinhado pela elasticidade de sua forma, desdobra-se em sua ação, “sacode as asas”. O verbo empregado não apenas implica movimento, como também dá margem para entender que trata-se de movimento

abrupto e, pode-se argumentar, com alguma medida de aleatoriedade. Pensando na metáfora do vôo — talvez a que mais se pronuncia em uma primeira leitura desse verso —, dela seria mais aproximada a expressão “bate as asas”, que representaria de maneira mais clara essa forma a que se refere o poeta como um ente em ascensão física ou em pleno vôo; “bate as asas” transmite mais diretamente a ideia de um sujeito que pratica a atividade aludida (no caso, *bater*, e não *sacudir* as asas) com a finalidade de voar. Sugerimos que o emprego de “sacode as asas” em vez da expressão anterior traz nuances de repentinidade e menor clareza quanto ao objetivo do ato, uma vez que pode indicar movimento menos especializado, apontando, ao lado das características flexíveis do sujeito, para a imprevisibilidade do ente.

A localização dessa forma também evoca generalidade e indefinição. A fórmula “no espaço” pode ser concebida como oposição a “na terra”, isto é, em um lugar além de nossa atmosfera terrestre; nesse caso, a imagem remete-nos à visão de um astro indefinido esticando seu efeito visual no céu, como uma estrela cadente ou um cometa (Halley?). Outra leitura possível do núcleo da fórmula aloca o ente em um lugar a ser preenchido: onde há *espaço*, há potencial de preenchimento; esse sentido mais abstrato decorre de uma noção genérica de espaço, a extensão indefinida que engloba todos os seres e objetos, e onde se desenrolam os eventos.

O poema procede então caracterizando uma ressonância que aquele ente indefinido e seus movimentos causam no eu lírico; para o segundo verso, temos duas propostas de leitura sintática. Na primeira, trataremos “amor” como termo que rege “ao sonho”, formando “o amor ao sonho” uma expressão coordenada com “a preguiça”. Com essa configuração, o verbo (“infiltra”) apresenta dois argumentos internos, sendo um — de dois núcleos — aquilo que o sujeito infiltra (“a preguiça, o amor ao sonho”) e outro onde ou em quem infiltra (“me”, isto é, *em mim*). Desta leitura pode-se depreender que “preguiça” e “amor ao sonho” são dois humores ou estados de espírito causados diretamente ao eu lírico — ainda que o termo “me”, referente a ele, pressuponha preposição. A segunda leitura leva a aceção diferente: se considerarmos como coordenada à expressão “a preguiça” apenas “o amor”, excluindo dessa correlação “ao sonho”, teremos para o verbo não dois, mas três argumentos internos; o que é infiltrado passa a ser “a preguiça, o amor”, onde ou em quem a ação se manifesta é representado por “ao sonho” e a partícula “me” passa a ser um termo dativo, isto é, indica quem é afetado pela ação. A partir dessa configuração sintática, depreende-se que a ação do ente (“infiltra a preguiça, o amor”) recai sobre outra coisa que não o eu lírico (“ao sonho”), e que este sofre influência indireta da misteriosa “forma elástica”. Uma leitura como a segunda

sugere que o eu lírico enxerga o “sonho” como uma entidade genérica da qual, de alguma maneira, toma parte: o caráter dativo que adquire o “me” indica que o eu lírico está fora da ação, embora ela o influencie em algum grau, bem como que não se trata de um sonho específico, de um sonho daqueles que no poema se manifestam, mas como que de uma estrutura à qual uma pessoa se liga; se considerarmos “ao sonho” não como regido por “o amor”, mas como argumento ligado ao verbo por preposição, teremos coordenadas as expressões “a preguiça” e “o amor”, representando, ambas, aquilo que foi infiltrado pela “forma elástica” no “sonho”, ao passo que a primeira leitura aponta mais para infiltração no eu lírico da “preguiça” e do “amor ao sonho”, deixando o sonho livre da infiltração da preguiça. (O emprego da preposição “a” em vez da preposição “em” levanta questionamentos sobre essa hipótese. Talvez não atenda satisfatoriamente o rigor gramatical da norma, mas, ao mesmo tempo, aqui é necessário que raciocinemos segundo a flexibilidade que proporciona a composição poética.) É possível enxergar nessa primeira imagem uma referência a uma etapa do processo criativo poético; em um texto que faz referência à sua obra *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna escreve:

Na verdade, o elogio que eu queria fazer na peça era, em primeiro lugar, o do ócio criador do Poeta. Contam que, certa vez, um homem de ação — não sei se industrial ou comerciante — teria dito ao paraibano José Lins do Rego uma dessas frases com que, de vez em quando, esse pessoal fala a nós, escritores, com afetuoso desprezo: “Então, Doutor? A vida é para o senhor, hein? Vida folgada, trabalhando pouco...” — “Eu escrevo muito!” — objetou José Lins do Rego. — “E escrever é trabalho?” — insistiu o homem. Ao que o paraibano teria retrucado, meio ácido: — “Para quem olha o mundo pelo ângulo da cangalha que usa, não!” Pois bem: essa ideia do ócio criador do Poeta, do artista e do Santo era uma das duas ideias centrais da *Farsa da boa preguiça*. (2012, p. 13)

Se tomarmos esse movimento de “infiltração da preguiça” no eu lírico como sua entrega ao “ócio criador do Poeta”, poderemos proceder ao raciocínio de que os dois primeiros versos descreveriam o estado inicial que o impele à composição poética (“Uma forma elástica sacode as asas no espaço/ e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho”) e, a partir do terceiro verso, inicia-se a composição poética em si, formada por imagens sobrepostas à maneira de colagem ou montagem. Corrobora com esse raciocínio o fato de o sujeito poético aparecer na primeira imagem (“e *me* infiltra”, grifo nosso), estando ausente nas imediatamente seguintes.

De uma maneira ou de outra, desenvolve-se uma ação de termos contidos predominantemente no campo semântico do físico — “Uma forma elástica sacode as asas no espaço” —, ainda que de contornos borrados, seguida de efeitos — *sacudir* pressupõe nível de volição mais elevado que *infiltrar* nesse contexto — que, recaindo direta ou indiretamente sobre o eu lírico, configuram movimento de campo semântico predominantemente abstrato — “preguiça”, “amor”, “sonho”. As noções de concreto e abstrato se confundem no diálogo entre os dois primeiros versos; estes soam como um prelúdio para a misteriosa jornada feita pelo eu lírico no desenrolar do poema. Vejamos como se relacionam os versos aparentemente assimétricos ou rebeldes da primeira estrofe.

Em nossa leitura dela, consideraremos cada passagem iniciada por maiúscula e arrematada por ponto final como uma imagem diferente. Na medida em que entendemos a primeira dessas passagens como uma preparação ou um prelúdio, as outras três imagens — das quais participam “uma mulher loura”, “Uma menina de peito largo e ancas finas” e “A filha mais môça do vizinho”, respectivamente — relacionam-se a ela nessa tônica, sendo independentes entre si e conferindo uma atmosfera de montagem, de *flashes*; configura-se, na concatenação dessas imagens, um gosto pela fotomontagem e pela colagem surrealistas, características apontadas em Murilo Mendes, por exemplo, por Murilo Marcondes de Moura (1995, p. 26-31). Utilizaremos as indicações I (“Uma forma elástica sacode as asas no espaço/ e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.”), II (“Num recanto da terra uma mulher loura/ enforca-se e vem no jornal.”), III (“Uma menina de peito largo e ancas finas/ sai do fundo do mar,/ sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.”), e IV (“A filha mais môça do vizinho/ lá está estendida no caixão/ na sala de visita com paisagem,/ um cheiro enjoado de angélica e meus sentidos pêsames.”) como atalhos para nos reportarmos a essas imagens.

No tocante à referência ao lugar onde o eu lírico ambienta essas imagens, é possível notar uma progressão de especificidade: em I, a vaga referência “no espaço”; em II, ligeiramente menos vaga é a expressão “Num recanto da terra”; em III sobem-se pelo menos dois degraus nessa escala: “fundo do mar”, mais específico que a referência à localidade anterior, evolui para “[d]aquele navio que afundou” (grifo nosso), que já apresenta pronome demonstrativo e diminui bastante a abrangência do cenário; em IV a referência é consideravelmente específica: a personagem encontra-se “no caixão”, que por sua vez está “na sala de visita”, construções cujos artigos evocam definição e cujos substantivos não são tão imprecisos quanto, por exemplo, o “fundo do mar” de III (que também apresenta artigos definidos).

Os sujeitos descritos nas imagens também vão se tornando paulatinamente menos obscuros no desenrolar da estrofe. Da “forma elástica” de I passamos para “uma mulher loura”, em II, fórmula que já nos permite identificar uma série de coisas; além do que é patente, não há inconveniente em especular seu tamanho médio, sua idade, seu potencial de flexibilidade física ou as cores de outras partes de sua imagem, coisa que, se fizéssemos com o sujeito de I, inevitavelmente o faríamos com dose incômoda de arbitrariedade. A imagem III é protagonizada por “Uma menina de peito largo e ancas finas”, sujeito cujo núcleo “menina”, mais fortemente do que o núcleo do sujeito anterior “mulher”, fornece base para conjecturar sobre sua idade e seu tamanho; a descrição física dessa menina, nos parece, seria mais útil na tarefa de achá-la no meio de uma multidão do que a da mulher de II na mesma situação. Em IV, novamente, deparamo-nos com artigos definidos, mas aqui há termos carregados de especificidade (“A filha mais môça do vizinho”); uma expressão como o sujeito de IV opera como uma dêixis *am phantasma* (como, aliás, a referência ao navio de III com o emprego do demonstrativo “[d]aquele”), matizado pelo fato de o leitor dificilmente conhecer o contexto ao qual o eu lírico se refere, o que gera um paradoxal efeito de vagueza que é relacionado ao caráter específico dos termos.

As imagens I, II e III, a seu modo, apresentam além de um sujeito, duas ações, sendo a primeira mais volitiva que a segunda, e um contexto espacial. Mesmo diante da sintaxe aditiva representada pela conjunção “e” (“e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.”, em I; “e vem num jornal.”, em II; “e vira uma sereia.”, em III), o andamento semântico da primeira estrofe permite ler as passagens introduzidas pela partícula de adição como consecutivas daquelas com as quais se coordenam. Embora não haja relação causal explícita entre as duas ações de cada uma das três passagens, o poema não veta essa leitura: parece-nos lícito considerar que os humores ou estados de espírito do eu lírico decorrem do sacudir de asas da misteriosa entidade em I; que o fato de a mulher loura vir no jornal decorre de seu suicídio em II; e que a menina que “vira uma sereia” em III não o faria se antes não tivesse saído “do fundo do mar”, ou “daquele navio que afundou”. Corrobora com essa leitura o caráter menos volitivo que injetam os verbos designadores do segundo processo de cada uma das imagens com relação ao primeiro; se compararmos o nível de volição, matizado por seus argumentos internos, presente nos verbos de “sacode as asas” *versus* “infiltra a preguiça, o amor ao sonho.”, em I; “enforca-se” *versus* “vem no jornal”, em II; e “sai do fundo do mar” *versus* “vira uma sereia.”, em III, notaremos uma possível tendência a apresentar uma ação e uma consequência, de onde emerge contraste relacionado a atividade e passividade. Essas

reflexões se aplicam à imagem IV com as seguintes ressalvas: a) não apresenta duas orações, mas apenas uma, indicada pela locução verbal “está estendida”; b) a partícula coordenativa “e”, apesar de manter arquitetura semelhante, em vez de coordenar um contraste atividade-passividade separado pela conjunção, dá lugar a uma construção mais afeiçãoada à coesão passividade-passividade, uma vez que “lá está estendida no caixão” e “meus sentidos pêsames.” são as passagens de um lado e de outro do conectivo. Em IV, a conjunção não introduz oração, mas uma frase nominal, na qual figura o eu lírico, cuja presença textual estava suspensa desde o segundo verso (“e me infiltra”).

É interessante notar que ambas as aparições textuais do eu lírico nesse primeiro parágrafo, isto é, em I e em IV, além de acomodarem-se após a conjunção “e”, acontecem em contexto que guarda relações com humores ou estados de espírito: na primeira, “preguiça”, “amor” e “sonho”; na segunda, “sentidos pêsames”. Essa simetria soma-se à proporcionalidade que há entre o nível crescente de especificidade dos termos que compõem as imagens — aplicando-se aos sujeitos, às ações e aos indicativos de lugar — e a quantidade de versos que as compõem — dois, em I; dois, em II; três, em III; e quatro, em IV. Há evolução semelhante no uso da dêixis ao longo das quatro imagens. Em I, “[a]o sonho” não faz referência específica, apesar de seu artigo definido, mas a semântica do substantivo “sonho” permite com relativa facilidade uma acepção genérica (podendo significar imaginação, processos mentais espontâneos etc.), matizando o aspecto de vazio que poderia implicar a diáfana referência; paralelo a “[a]o sonho” de I é “[n]o jornal” de II, que também tem acepção genérica relativamente imediata (podendo significar, por exemplo, qualquer meio que veicula notícias). Para as expressões destacadas de I e II, podemos dizer que o artigo definido nos induz a procurar por referência também definida e, ao não encontrá-la, recorreremos a uma acepção geral do termo; poderíamos também argumentar que o próprio contexto poético nos induz a não procurar uma referência específica, mas a trabalhar com a multiplicidade que oferece uma leitura mais abrangente. Em III há uma variação: nesta linha de raciocínio, a expressão correspondente em III é “[d]aquele navio que afundou”; além de apresentar demonstrativo em vez de artigo definido, o eu lírico caracteriza o dito navio mediante pronome relativo restritivo da classe invariável, compondo, porém, um referente nulo, ou cuja correspondência com o referente do poeta não pode ser verificada. No caso da terceira imagem não há acepção genérica imediata, o que encontra mais de um paralelo em IV: “A filha mais moça do vizinho” nos traz um núcleo precedido por artigo definido e modulado por características de filiação e de idade relativa no contexto de seus irmãos por

parte de pai (subentende-se que o vizinho seja pai de mais de uma pessoa); entendemos que o sujeito de IV, assim como o “navio” de III, não proporciona uma acepção geral fácil ou imediata, e nos induz a procurar referente, com resultado semelhante ao obtido quando do exame feito em III. Temos em IV o emprego do vocábulo “lá”, que, em situações comunicacionais corriqueiras, poderia ser lido como um expletivo ou uma simples partícula destinada a dar ênfase ou destaque; esse “lá” faz referência a “[n]a sala de visita”, outra construção de referência equívoca. Segundo essa leitura, propomos a existência de mais uma proporcionalidade: em I e em II, as referências destacadas (I: “[a]o sonho”; II: “[n]o jornal”), a despeito de seus artigos definidos, são tênues, mas permitem uma acepção geral mais satisfatória do que as referências destacadas em III e em IV (III: “[d]aquele navio que afundou”; IV: “A filha mais moça do vizinho”; “lá”; “na sala de visita com paisagem”); nestas, a acepção geral falha, em parte pelo maior empenho em caracterizar os núcleos, em parte pela natureza semântica deles. De acordo com essa leitura, o efeito obtido é o fato de a vaguidade dos referentes se agravar conforme aumenta a especificidade dos termos que os caracterizam. Uma outra correspondência da primeira estrofe está no fato de, ao observarmos essa estrutura em blocos (I e II; III e IV), a primeira imagem de cada bloco ter um ar mais vaporoso (I: “Uma forma elástica sacode as asas no espaço”, “preguiça”, “amor”, “sonho”; III: “fundo do mar”; “sai daquele navio que afundou e vira uma sereia”), enquanto a segunda evoca mais concretude (II: “uma mulher loura”, “enforca-se e vem num jornal”; IV: “A filha mais moça do vizinho”, “caixão” etc).

Todas essas reflexões levam à conclusão de que o poema, a despeito de sua considerável liberdade métrica e da ausência de rimas em finais de versos, isto é, de sua fuga às formas canônicas mais ostensivas de alguns movimentos estéticos anteriores, sobremaneira o romântico, tende a uma essencial e talvez fugaz simetria, sutilmente entranhada em sua estrutura; quem sabe fosse intenção do poeta dar uma contribuição para torcer ou ampliar a seu modo a própria noção de simetria em poesia; se é cabível levantar essa hipótese, trata-se de um projeto estético admiravelmente ambicioso e, para nós, bem-sucedido.

A presença do eu lírico na primeira estrofe é discreta; referências textuais a ele são feitas por meio das partículas “me”, no segundo verso, e “meus”, no décimo primeiro. Como comentamos anteriormente, essas referências estão inseridas em contexto abstrato — “me” é acompanhada de “sonho”, “amor”, “preguiça”; “meus”, de “sentidos pêsames”. É possível argumentar em favor da tese de que o nível de pessoalidade do texto aumenta grandemente na imagem IV, por motivos que vão além da presença do pronome possessivo relacionado ao eu

lírico. Pode-se dizer, por exemplo, que o emprego da partícula “lá”, em “lá está estendida no caixão”, injeta ênfase na oração — alguns diriam que esta é a única função da partícula no dado contexto —, o que pressupõe algum nível de pessoalidade; também a maneira abrupta como é introduzida a “filha mais m<sup>o</sup>ça do vizinho” poderia indicar uma pressuposição, por parte do eu lírico, de que o leitor compartilha com ele o conhecimento necessário sobre aquele referente para compreendê-lo; pode-se comentar em torno do fato de haver algo que soa como um julgamento feito pelo eu lírico: “um cheiro enjoado de angélica”, no décimo primeiro verso, sugere entre seus significados uma opinião daquele que fala no poema, apontando para uma pessoalidade que o possessivo “meus”, do mesmo verso, viria confirmar.

Se na primeira estrofe a imagem do eu lírico está apagada e precisamos de um olhar atento para levantar hipóteses sobre seus resquícios, grande parte do segundo parágrafo parece girar em torno dele. Após a narração dos eventos que, apesar de terem sido tratados com detido grau de melodrama, poderiam ser vistos como verdadeiras tragédias, o eu lírico pronuncia: “Tudo está no seu lugar”. Se formos pensar essa passagem buscando a “realidade vivida” (cf. ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 33-8), poderíamos concluir que deve haver alguma desconformidade entre o conteúdo dela e os eventos que se desenrolaram no primeiro parágrafo, ou entre o que entendemos por “estar tudo no lugar” e o que entende o eu lírico pela mesma expressão. Isso porque é difícil, após presenciar semelhantes eventos, dizer que “está tudo no lugar”. Sugerimos que é possível que haja essa desconformidade sem prejuízo do poema; com efeito, entendemos que ela pode ser um eco da tendência artística definida por Ortega y Gasset em *A desumanização da arte* na medida em que o olho do poeta não parece dirigir-se à “realidade vivida”, mas à “realidade contemplada”.

Lembramos a metáfora do esteta já citada neste estudo, em que um homem agoniza, e pessoas com variados graus de proximidade espiritual com ele observam a cena, que se quebra em diferentes possíveis visões, uma tão embasada na cena quanto a outra. Em comentário a essa imagem, Ortega y Gasset escreve:

O pesar inevitável desta análise ficaria compensado se nos permitisse falar com clareza de uma escala de distâncias espirituais entre a realidade e nós. Nessa escala os graus de proximidade equivalem a graus de participação sentimental nos acontecimentos; os graus de distanciamento, pelo contrário, significam graus de libertação em que objetivamos o acontecimento real, transformando-o em puro tema de contemplação. Situados num dos extremos, nos encontramos com um aspecto do

mundo — pessoas, coisas, situações — que é a realidade “vivida”; do outro extremo, em contrapartida, vemos tudo em seu aspecto de realidade contemplada. (2008, p. 36)

Caso busquemos a leitura de que o poeta, confrontado com essas visões dramáticas (“uma mulher loura/ enforca-se e vem num jornal”; “navio que afundou”; “A filha mais môça do vizinho/ lá está estendida no caixão”), buscou “contemplá-las” em vez de “vivê-las”, isto é, procedeu à operação que Ortega y Gasset considera característica das vanguardas, o verso “Tudo está no seu lugar” adquire um outro aspecto. Não por acaso, adquire um ar mais afastado, mais parecido com aquele que emana da imagem I, o que causa uma ruptura: apesar de não atingir propriamente tom de pronunciada concretude (por razões que já discutimos) o andamento do poema vinha apresentando fórmulas cada vez mais específicas e formalmente analíticas. Em “Tudo está no seu lugar” assistimos a um retorno de termos abrangentes e genéricos — “Tudo”, “seu lugar” — , que parece apontar para um raciocínio assemelhado a “a vida segue o curso esperado”, ou, de maneira mais pessimista, “a tragédia humana segue o curso esperado”. Essa leitura pode ser vista como uma ressonância desta passagem com teor próximo em *Noturno resumido*: “A vizinha sestrosa da janela em frente/ tem na vida um camarada/ que se atirou dum quinto andar./ Tôdos têm a vidinha dêles.”.

Essas leituras possíveis, ainda que haja prevalência de uma ou de outra, não interferem na marca de personalidade presente no primeiro verso da segunda estrofe. “Tudo está no seu lugar” é uma expressão que, de tão geral, depreende-se não se tratar de afirmação peremptória, mas sim de opinião de quem a enuncia. Não convém que marca de personalidade nesse verso seja ignorada, uma vez que fornece base para interpretar a enunciação como um comentário não só ao que se passa na primeira estrofe, mas também ao que se desenrola adiante, de maneira que, se houvesse um ponto final no verso, poderíamos vislumbrar melhor o comentário ao primeiro parágrafo; e se houvesse o emprego de dois-pontos, entreveríamos mais claramente o comentário ao que vem depois do verso.

A segunda estrofe procede com um maior grau de personalidade. Além de sua abertura gerar possibilidade para a identificação de uma opinião ou constatação do eu lírico a respeito dos eventos descritos antes, dela brota o caminho para lermos os versos seguintes já embebidos dessa posição: “minha namorada está sòzinha na janela”, enuncia o poema, e não podemos deixar de trazer para esse verso um eco da fórmula “Tudo está no seu lugar”, que talvez soaria como um “e este é o lugar dela”. O mesmo pode ser dito a respeito dos versos seguintes (“o sonho está dormindo na cabeça do homem/ o homem está dormindo na cabeça de Deus,/ minha mãe está no céu em êxtase,/ [pausa/] eu estou no meu corpo.”). Nesse

escopo, talvez fosse prudente abandonar a expressão *opinião* e optar por *constatação*, dado que nesta há ausência do juízo de valor que aquela pode pressupor. Um outro motivo para preferirmos constatação é o fato de que os eventos ou estados sobre os quais o eu lírico comenta, aceitando que é esse o caso, podem ser caracterizados como tristes ou ao menos melancólicos (mortes concretas no caso da “mulher loura” e da “filha mais môça do vizinho” e sugestões de solidão, no caso da “namorada”, e de morte, no caso da “mãe”), o que apontaria mais fortemente para o termo preferido do que para o outro.

Como no primeiro parágrafo, podemos, no segundo, classificar os fenômenos relatados sob a divisão mais concreto/mais abstrato. Enquanto o verso “minha namorada está sòzinha na janela” não nos apresenta em si uma imagem etérea nem sobrenatural, mas, ao contrário, constitui-se de termos bastante concretos, os versos seguintes articulam-se sobre um léxico imaterial e até metafísico: “o sonho está dormindo na cabeça do homem/ o homem está andando na cabeça de Deus,/ minha mãe está no céu em êxtase,”. A atmosfera etérea desses três versos pode adquirir, assim como ocorreu com o verso “Tudo está no seu lugar”, um caráter retroativo e atingir a imagem da solitária “namorada na janela”, que parece receptiva a um contexto vaporoso ou fantasmagórico, ainda mais se, fazendo um exercício de intertextualidade, nos lembrarmos de peças artísticas com o tema da noiva fantasma; um dos exemplos célebres é *O morro dos ventos uivantes* da escritora inglesa Charlotte Brontë, em que a mulher morta vai à janela de seu amor vivo para pedir abrigo.

Se é cabível essa proposta, podemos identificar na segunda estrofe uma outra gradação crescente, e que a ruptura realizada por “Tudo está no seu lugar” introduz essa nova gradação. Da imagem concreta, porém receptiva a uma leitura imaterial, de “minha namorada está sòzinha na janela”, passamos para um território eminentemente abstrato em “o sonho está dormindo na cabeça do homem”. O sujeito desse verso consiste em uma vaga referência que, assim como aquela do segundo verso (“e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho”), aponta para uma pressuposição de que o leitor a conhece, bem como para uma aceção geral do termo. O jogo de palavras entre “sonho” e “dormindo” torce o tom do verso para uma leve ironia: é cabível a noção de que alguém ou algo que está dormindo não está sendo dinâmico, não está em movimento, não está sendo produtivo. A ironia se aprofunda se admitimos relação entre a aparentemente prodigiosa capacidade do eu lírico de presenciar eventos ocorridos “Num recanto da terra”, “no fundo do mar” e também “no caixão/ na sala de visita com paisagem” com essa entidade aqui chamada “sonho”. Talvez essa ironia forneça argumentos para interpretar que, no contexto do poema, todos esses eventos tomaram lugar na

imaginação do eu lírico, mesmo os mais concretos. Se essa parece uma proposta excessiva, podemos meditar sobre a possibilidade de que esses eventos foram observados por olhos imateriais, sejam os da imaginação, sejam os da parte imaterial do ser humano — alma, espírito etc. — ou outros ainda; entendemos ser útil considerar que esses eventos foram observados pelos olhos do “sonho” referido no poema, com a multiplicidade de leituras que essa expressão oferece.

Há alguns elementos que dotam a experiência havida no primeiro parágrafo com ares de viagem astral: uma observação longínqua, um aspecto de torpor, localizações imprecisas ou extremas, um quê de distância dos eventos que não é propriamente uma distância física, como se o observador estivesse em outro plano, o que contrasta com as construções cada vez mais analíticas e voltadas para entes materiais específicos. O verso médio da segunda estrofe (“o sonho está dormindo na cabeça do homem”) também retroage: seu teor estimula precisamente reflexões como a natureza dos olhos que fizeram as observações que culminaram na primeira estrofe — se material ou não. Ele também evoca dúvidas sobre a ocorrência factual dos eventos ali descritos: uma vez que relacionamos a entidade ou estrutura “sonho” como vetor daquelas observações, o verso em tela poderia dotar essa entidade ou estrutura com aspecto estéril, fazendo, se cabe essa leitura, uma relação entre *estar dormindo* e *não estar sendo produtivo*. Mas, ainda que se entenda assim o jogo semântico “o sonho está dormindo”, já que a fórmula “está dormindo” tem aspecto marcadamente durativo, sugerindo que o despertar é possível ou mesmo natural.

Podemos notar ao longo do primeiro parágrafo que o eu lírico se dedica a algo que se assemelha a uma peregrinação, que relata em formato próximo àquele dos *flashes* (lembramos da montagem e da colagem surrealistas). Com essa característica em mente, a leitura do verso “o homem está andando na cabeça de Deus” pode desdobrar-se da seguinte maneira: o caráter etéreo dessa peregrinação ganha força se considerarmos as expressões adverbiais de lugar (“no espaço”, em I; “Num recanto da terra”, em II; “do fundo do mar”, em III; “na sala de visita com paisagem”, em IV) como diferentes recantos ou manifestações da “cabeça de Deus”. Nessa linha de raciocínio, o desenrolar dos eventos presenciados durante essa peregrinação, além de se aproximarem de algo que — no contexto do poema — poderíamos talvez chamar de *pensamento de Deus*, como uma derivação da expressão “cabeça de Deus”, conferem a essa derivação um caráter concreto; de maneira que, considerando válidas nossas premissas, “o homem está andando na cabeça de Deus” poderia ser continuada pela formulação “e está relatando seus pensamentos”, sendo estes os eventos — alguns fantásticos

— presentes na primeira estrofe. Essa leitura nos permite ainda reconsiderar a posição do eu lírico quando enuncia que “Tudo está no seu lugar”. Segundo ela, o homem, ao andar “na cabeça de Deus”, lançando mão para isso do “sonho”, que está em sua própria cabeça, observa eventos predominantemente cotidianos e melancólicos ou trágicos, com *insights* de fantasia, sendo isto que é observado algo aproximado do que caberia talvez chamar *pensamento de Deus*, já que se trata daquilo que se passa “na cabeça de Deus” e que consideramos possível a leitura de que a “cabeça de Deus” guarda correspondência com a ambientação espacial feita em todas as imagens que representam a peregrinação do eu lírico.

Se adotarmos essa perspectiva, parece lícito que se considere que “Tudo está no seu lugar”: dentro de uma cosmovisão que pressuponha um Deus único, pode ser conveniente entender o mecanismo pensante dessa entidade como o lugar de todas as coisas e todos os eventos, bem como considerar o pensamento da entidade como o desenrolar de todos os fenômenos. Mais do que isso, o eu lírico percebe a si mesmo como parte desse pensamento: “o homem” que “está andando na cabeça de Deus” pode ser mais um exemplo de referencial definido por artigo, mas que aponta mais propriamente para uma indefinição, uma aceção geral, uma categoria abrangente; não vemos impedimento para dizer que, quando fala de “o homem” no referido verso, o eu lírico se inclui nessa categoria. Essa visão corrobora nossa hipótese de haver uma forte injeção de concretude na abstrata noção de pensamento divino, uma vez que aquele que fala no poema considera a si mesmo como parte desse pensamento. Não se subentende disso que o homem tenha anulada sua individualidade: “o homem está andando” é construção que apresenta completude sintática, em que o sujeito figura como agente, e cuja ação não necessitaria de complemento.

O jogo entre o material e o imaterial continua: “o homem está andando” representa evento eminentemente material, inclusive no aspecto durativo da expressão verbal “está andando”, que foge das possíveis noções abstratas de passado ou futuro. Essa ação toma lugar, no entanto, “na cabeça de Deus”, expressão que pode soar sumamente imaterial ou simbólica assim como pode soar como a verdadeira fonte de tudo aquilo que é material, diminuindo o espaço para dar-lhe essa visão, a depender do ângulo pelo qual se observa a expressão. Não temos base para inferir qual é a posição do eu lírico nesse sentido; a questão fica em suspenso.

A dimensão religiosa que entra em destaque permite ler o verso seguinte (“minha mãe está no céu em êxtase,”) com uma dupla aceção do sujeito: “minha mãe” remeteria mais à genitora do eu lírico ou a uma mãe imaterial, isto é, faz referência à mãe de *um* homem ou à

mãe *do* homem? A expressão é carregada da pessoalidade advinda do pronome possessivo; se considerarmos válida a noção de que o eu lírico, quando enuncia a imagem do “homem andando na cabeça de Deus”, faz uma proposição inespecífica e que esse “homem” é na verdade uma categoria na qual ele se encontra inserido, essa pessoalidade perde força. Adiciona-se a isso a notícia (talvez) fantástica de que essa mãe “está no céu em êxtase”. Reiterando o verso que, segundo nossa leitura, encontra-se no limiar entre a peregrinação e as meditações do eu lírico (“Tudo está no seu lugar”), poderemos destacar melhor uma visão segundo a qual o lugar “próprio” tanto para a “mãe” aludida quanto para o estado de êxtase seria o “céu” (não identificamos nisso juízo de valor por parte do eu lírico: depreendemos apenas que ele considera que as coisas estão em seu lugar “natural”, seguindo normalmente seu curso, não no lugar “certo”, por exemplo); isto remete à ideia popular em diversos pensamentos sobre espiritualidade que a Terra, ou o mundo material, é fonte de sofrimento e limitação, e que a ida para o mundo celeste ou divino consiste em parte na superação da materialidade, ideia que identificamos na articulação entre os elementos da arquitetura do poema que destacamos até aqui e as temáticas que procuramos sublinhar: se na primeira estrofe identificamos uma nuance que varia de viagem astral a uma penosa peregrinação, na medida em que descreve acontecimentos tristes ou melancólicos relacionados à morte — limitação extrema — com intromissões de fantasia, na segunda, o eu lírico muda seu foco de observação; da realidade tal como se apresentava a seus olhos, o foco transpõe-se para um ambiente mais imaterial, o que pode ser observado pelo léxico empregado nos adjuntos adverbiais de lugar; estes vão, no contexto da estrofe, se tornando paulatinamente mais afeitos a um clima abstrato: “na cabeça do homem”, “na cabeça de Deus”, “no céu”. Se na primeira estrofe o homem está narrando coisas que viu ou sentiu, a segunda se assemelha mais a meditações ou quiçá constatações. O objeto do discurso não está mais “Num recanto da terra”, mas “no céu”, e se pensarmos a “mãe” como pessoa material, subentende-se que tenha abandonado essa condição.

Pensar a fórmula “minha mãe” como indicadora de relação sanguínea leva à lembrança da experiência relatada por Santo Agostinho em suas *Confissões*, quando descreve o êxtase espiritual havido ao lado de sua mãe, Santa Mônica, à qual já nos referimos neste trabalho. Há duas diferenças radicais que se destacam: a) o eu lírico de Murilo Mendes, assim como o pintor de Ortega y Gasset em sua metáfora para introduzir o pensamento fenomenológico, tem baixo grau de participação espiritual na cena relatada, em oposição à esposa do agonizante, que, como Santo Agostinho em sua confissão, participa

irresistivelmente do evento. Deve-se notar que, se quisermos utilizar completamente a metáfora de Ortega, entenderíamos que o grau de participação espiritual do filho com relação a fenômenos relacionados à mãe deveria estar no outro extremo, e que o eu lírico de Murilo Mendes tem comportamento contrário ao de Santo Agostinho. b) O último verso do poema (“eu estou no meu corpo.”) tem como um de seus efeitos possíveis o da retroação, já observado em *Panorama*: tendo em mente os três termos da comparação que buscamos tecer — a metáfora de Ortega como ponte entre o êxtase de Santo Agostinho e a contemplação, por parte do eu lírico, do êxtase da entidade que ele chama de “minha mãe” —, é possível entrever, a partir do último verso, obstáculo para a participação espiritual ausente no caso do poema: “eu estou no meu corpo”.

Quando analisamos em capítulo passado o poema *Biografia do músico*, sugerimos que é possível extrair do poema a noção de que, para aquele indivíduo, o sublime e o celeste se manifestaram como uma quebra no limite com que lidava escutando os sons do mundo, na figura da “oitava nota”; isto acontece apenas após sua morte, apesar de a música ter sido uma das tônicas de sua vida. A sugestão que enxergamos em *Panorama* é parecida, mas é como se tivesse sua polaridade invertida: em vez de suscitar a possibilidade de transcendência, o último verso surge como uma barreira a ela. No entanto, à menção de uma barreira subjaz a ideia de um além: ao mesmo tempo que localiza aquele que fala em limitadíssimo espaço, bem como o submete aos mecanismos próprios do corpo (como os cinco sentidos), a sintaxe do verso identifica dois entes distintos, “eu” e “meu corpo”. De maneira que uma das leituras possíveis, dentro do jogo entre abstrato e concreto que o poema desenvolve (e que é característica da poética de Murilo Mendes), é pensar o verso como uma oposição entre eles; “eu”, opondo-se a “meu corpo”, aproxima-se da figura implícita *meu espírito* ou *minha alma*. Essa linha de raciocínio leva, mais uma vez, à possibilidade de enxergar a peregrinação do primeiro parágrafo por meio de um mecanismo imaterial; destaca-se a hipótese de esse mecanismo ser o que o eu lírico chama de “sonho”, apoiando a retroação do último verso no que se declara anteriormente: “o sonho está dormindo na cabeça do homem” transmite ideia que entendemos paralela a uma acepção de “eu estou no meu corpo”: aquilo que o eu lírico chama de “eu” parece afeiçoar-se mais ao “sonho”, enquanto “estou no meu corpo” assemelha-se a “está dormindo na cabeça do homem”; esse paralelo, entendemos, ganha força se sublinharmos a expressão “está dormindo” em sua acepção contrária a *está desperto*, injetando melancolia no último verso. Se há a possibilidade de equação ou paralelo entre esses dois versos, ela nos leva a pensar que, para o eu lírico, o fato de ele estar em seu próprio corpo

o remete a um tipo de dormência, o que, em contrapartida, aponta para um possível despertar em caso de saída. Talvez fosse possível inclusive aproximar-se da “mãe” e tomar parte dos fenômenos imateriais que a ela são possíveis.

Entendemos que, no contexto de *Ângulos*, estamos diante de mais uma modalidade de contemplação da insuficiência do sujeito lírico: se em *Modinha do empregado de banco* e em *Homem trabalhando* identificamos a temática da limitação associada a aquilo que o homem decide fazer — como profissão etc. — e a algumas dimensões de suas circunstâncias — necessidades materiais ou o próprio andar da civilização em que se insere —, em *Panorama* o que surge como uma barreira para o eu lírico é o fato fundamental e a condição humana de ele estar em seu próprio corpo, de este ser seu lugar próprio (“Tudo está no seu lugar”); subjaz a tudo isso o paralelismo que sugerimos entre “eu” (“eu estou no meu corpo”) e o “sonho” (“o sonho está dormindo na cabeça do homem”), bem como entre as fórmulas “estou no meu corpo” e “está dormindo na cabeça do homem”, cuja construção de aspecto durativo leva à expectativa de algum tipo de “despertar”. A necessidade de transcendência mais uma vez se manifesta: o corpo e seus cinco sentidos, como já comentamos, em muitas tradições religiosas representa um escamoteamento do vislumbre do divino; na imagem do êxtase de Santo Agostinho é possível entrever um abandono momentâneo do corpo e dos sentidos comuns e a entrega a uma experiência diferente, relacionada à alma ou ao espírito. Em sua peregrinação, o sujeito lírico de *Panorama* tem a visão da “mãe” em estado de transcendência, e isso provoca nele uma hesitação (representada pela pausa antes do último verso) durante a qual, possivelmente, ele reflete a respeito dessa transcendência, chegando à conclusão de que, mesmo tendo feito essa “viagem onírica” ou “astral”, a sensação que fica é de uma permanência consciente, de distanciação do divino (“eu estou no meu corpo”).

#### **2.2.4. Homem pensando**

As ideias de potencial e de limite dialogam de perto. É possível haver delas acepções que soam como antagonistas entre si: se o potencial é aquilo que ainda não se definiu ou ainda não se configurou, ou mesmo que ainda não se manifestou, trazendo em si uma noção eminentemente abstrata, o limite, para além de estabelecer separações e finais, é o que nos permite classificar e ordenar coisas e fenômenos. O fato de codificar um fenômeno em língua falada ou escrita, por mais articulada que possa ser essa operação, já o transmite de maneira limitada. Veja-se por exemplo a antiga tradição segundo a qual não se pode nomear

propriamente certas divindades, como é o caso do próprio Deus cristão ou judeu, sob pena de incorrer na blasfêmia de referir-se a ele como ente limitado. Ao mesmo tempo, é possível vislumbrar que, num mundo hipotético livre de todos os limites, um simples copo em cima de uma mesa não nos seria inteligível pela fórmula “o copo em cima da mesa”, uma vez que copo e mesa se confundiriam, assim como todo o ambiente e o próprio espectador da cena. Se são válidas essas reflexões, cabe concluir que, entre potencial e limite, é prudente buscar um equilíbrio.

Um dos caminhos sugeridos pelas meditações aqui discutidas de Murilo Mendes vai nessa direção. As ideias de potencial e limitação subjazem nas propostas de leitura aqui apresentadas, sendo o contraste entre elas identificado tanto a partir da comparação entre poemas quanto de um movimento interno no próprio poema. Este caso é particularmente notável em *Homem pensando*:

#### HOMEM PENSANDO

O homem sôlto no mundo  
pensa a mulher que nasce debaixo do olhar dêle  
e não pára nunca, não acaba,  
cresce, vive com outros sêres,  
é uma criança, cresce, brinca de roda.  
Carneirinho carneirão olha pro céu olha pro chão,  
descobre o corpinho dela no colégio,  
fica horas e horas esquecida no espelho,  
gruda com o namorado parecido com um ator de cinema,  
casa ao som da marcha alemã com flôres e telegramas  
desdobra-se nos filhos dela  
reparte-se com as amigas e os vizinhos,  
morre vendo a vida dela projetada pra trás no último instante  
vai num átimo povoar o caminho dos astros  
e ainda gira até agora com o corpo branco  
na cabeça do homem.

O título do poema nos leva às seguintes reflexões: a) sugere um paralelismo com outro poema de Ângulos, *Homem trabalhando*, oferecendo como que uma contrapartida, de acepção mais abstrata, a ele; b) o aspecto durativo do verbo injeta alguma concretude na forma

infinitiva “pensar”, cuja significação habitual remete à ausência de ação material; c) o vocábulo “Homem” traz à mente a imagem de uma entidade concreta, de contornos previsíveis ou familiares, que tanto é capaz de agir na esfera material, com seu corpo e suas ferramentas, quanto na imaterial, com sua imaginação, seu espírito etc.; d) a sugestão de ação na esfera imaterial feita pela fórmula que constitui o título do poema é tão cotidiana e familiar quanto a fórmula eminentemente concreta “Homem trabalhando”, de maneira que não parece inconveniente enxergar ambas as esferas de ação — material e imaterial — como próprias ou naturais do homem. Este, entidade concreta, dispõe de mecanismo invisível e intangível — espírito, imaginação, intelecto —, o qual utiliza em grande medida para orientar-se no mundo material, de maneira a classificar e ordenar objetos e fenômenos, isto é, para lançar sobre eles uma rede que os contenha, como uma área do conhecimento, ou para encapsulá-los em algo que os represente, como uma palavra ou um conceito. É possível enxergar já no título uma faceta do jogo entre potencial e limitação, estando o contraste presente tanto na ideia de “Homem” quanto na ideia de “pensando”; o jogo se intensifica com o enlace sintático entre as expressões.

O corpo do poema nos dá uma noção da potencialidade da imaginação do homem. O primeiro verso (“O homem sôlto no mundo”) nos apresenta o sujeito da ação (“pensa”) sobre a qual se desenrolam todas as outras ações presentes no poema; esta, no entanto é a única que é atribuída a ele. As outras têm por sujeito uma certa “mulher” que, segundo nossa leitura, assemelha-se à “nenhuma mulher” aludida por Ortega y Gasset nesta passagem a respeito da poesia de Mallarmé, que, segundo o espanhol, foi o primeiro homem do século XIX que quis ser um poeta: “Essa poesia não necessita ser ‘sentida’, porque, como não há nela nada humano, não há nela nada patético. Se se fala de uma mulher, é da ‘nenhuma mulher’, e se soa uma hora é ‘a hora ausente do quadrante’.” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 55). A imaterialidade da mulher de *Homem pensando* é corroborada pelo fato de ela estar contextualizada dentro do pensamento do homem e também pela ausência da preposição “em”, geralmente regida pelo verbo “pensar”. O segundo verso (“pensa a mulher que nasce debaixo do olhar dêle”), ao dispensar a preposição, dá margem para — entre outras — as seguintes leituras: se entendemos a construção “pensa a mulher” como uma variação de “raciocina sobre a mulher”, a acepção que se destaca é que se trata de uma mulher real, concreta, com a qual o homem se deparou e na qual o interesse ou a vontade dele se fixaram, seja qual for o motivo para isso; mas, se lemos a fórmula como uma variação de “imagina a mulher”, “cogita a mulher”, aí então temos aproximação à “nenhuma mulher” de Ortega, uma

vez que se trata de um fruto da imaginação ou do intelecto do homem, dando a impressão de que ela vai se desdobrando à medida que o homem vai pensando. Essa hipótese coaduna-se melhor com o último verso, adverbial de lugar (“na cabeça do homem.”), e mesmo uma relação possível entre o título e o corpo do poema sugere que as ações da “mulher” são coetâneas à ação de pensar do homem. Em outras palavras, este homem “cria” a “mulher” ao pensá-la e, ao aproximarmos essa leitura do processo criativo poético, seremos remetidos a uma característica central na poética Murilo Mendes: a criação de algo novo, “cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la” (MOURA, 1995, p. 25).

Predomina nas ações da “mulher” o tempo presente (“nasce”, “pára”, “acaba”, “é”, “cresce”, “vive”, “brinca”, “descobre”, “fica”, “gruda” etc.) e, nos vocábulos que sugerem algum tipo de limite (“pára” e “acaba”), no terceiro verso, a expressão é negativa (“não pára”, “não acaba”); há a repetição de um verbo, “cresce” (quarto e quinto versos), de acepção ligada à de potencial. Mesmo o evento que gravita na esfera da limitação e não é acompanhado de expressão negativa (“morre vendo a vida dela projetada para trás no último instante”, décimo terceiro verso) parece negado pelos dois versos seguintes (“vai num átimo povoar o caminho dos astros/ e ainda gira até agora com o corpo branco”), sugerindo que, ainda que se trate de uma mulher de carne e osso, o pensamento do homem não se detém nessa materialidade; embora a primeira ação dessa mulher no poema seja nascer, a última não é morrer: pelo contrário, é ostensiva a noção de continuidade das ações dela, como demonstra a fórmula “e ainda gira até agora”, cuja referência extratextual de tempo, condensada em “agora”, tem potencial de renovar-se a cada leitura.

Se faz sentido pensarmos essa mulher como “nenhuma mulher”, ou como um fruto da imaginação do homem, cabe ressaltar a autonomia que ela parece apresentar em relação àquele que a imagina: dos vinte verbos no presente do indicativo grafados no poema, dezessete têm por sujeito a “mulher”, sendo apenas um atribuído ao homem (“pensa”) que pensa e dois, que são na verdade o mesmo, inseridos no poema como excerto de cantiga de roda (“Carneirinho carneirão *olha* pro céu *olha* pro chão”, grifo nosso), podendo ser lidos tanto como presente do indicativo quanto como imperativo. Aliás, na maneira popular da cantiga, é mais comum a forma “olhai”, em vez de “olha”, como grafado pelo poeta. Além disso, o contexto da cantiga sugere pedido ou súplica, como demonstra o desdobramento: “manda o Rei, nosso Senhor/ para todos se levantar”. De qualquer maneira, o número de verbos no presente do indicativo que têm por sujeito a “mulher” é maior que o número de versos no poema, e eles compõem uma trajetória bastante familiar — isto é, conhecida,

habitual —, com excertos de notória especificidade e materialidade (“descobre o corpinho dela no colégio,”; “casa ao som da marcha alemã com flôres e telegramas”), que culmina em uma ascensão pós-vida e pode ser colocada em paralelo com aquela presente em *Biografia do músico* (“chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta/ deram um concêrto de ocarina onde figurava a oitava nota/ e êle desmaiou de comoção”), com a ressalva de que, no contexto de seus respectivos poemas, o músico indica ser um ente mais concreto, com seus verbos predominantemente no pretérito perfeito (perfeito: feito completamente), do que a mulher e suas ações no presente que não parecem referir-se a acontecimentos específicos, mas sugerem uma abstrata habitualidade.

Outro fator que nos leva à comparação entre essa “mulher” e a “nenhuma mulher” é o fato de sua vida, sua morte e sua pós-vida passarem-se entre os dois versos em que figura o homem, isto é, o primeiro e o último (“O homem sôlto no mundo”; “na cabeça do homem.”). Do ponto de vista formal, nos limites das ações dessa “mulher”, antes da primeira e depois da última, está o homem que a imagina; o único verbo atribuído a ele, “pensa”, é a primeira palavra do segundo verso e introduz a personagem que, seguindo a linha de raciocínio que permite identificar nela a autonomia à qual aludimos, compõe a maior parte do poema. Sendo ela objeto de “pensa”, o poeta lança mão do pronome relativo “que” (“pensa a mulher que nasce debaixo do olhar dele”) e, pela ausência de vírgulas, podemos classificar as orações seguintes — exceto a passagem de cantiga de roda — como restritivas, isto é, têm a função de destacar a “mulher” referida dentre as outras, o que também contribui para o jogo entre concreto e abstrato, material e imaterial. Se admitirmos que ela é fruto da imaginação do homem, a função sintática dessas orações contribui para a leitura de que essa “mulher” se desenvolve no pensamento do homem, em vez de ele desenvolvê-la em pensamento. Segundo essa visão, o potencial abstrato dessa “nenhuma mulher”, que “não pára nunca, não acaba”, encontra em seus limites a ação do homem, “pensa”, em uma margem, e a noção adverbial de lugar, “na cabeça do homem”, na outra margem, incluindo-se o fato de que a própria morte dela não cessa seus desdobramentos. A sugestão que tentamos sublinhar aqui é a de que os limites do pensamento podem ser descritos aproximadamente como o próprio pensador.

O efeito do último verso (“na cabeça do homem.”) assemelha-se àquele do último verso de *Panorama* (“eu estou no meu corpo.”), apontando para a irrealidade ou imaterialidade dos eventos que são descritos ao longo do corpo dos poemas. Ao mesmo tempo, são destacados a natureza de potencialidade da imaginação e o cunho limitador do

homem material que imagina, noções que se entrelaçam e até mesmo se confundem nas composições poéticas de que participam.

Se é lícita essa leitura, de que *Homem pensando* trata das possibilidades imaginativas do homem por meio da *criação* de uma figura com peculiar grau de autonomia, que “cresce”, “descobre”, “desdobra-se”, e transcende a própria condição na qual foi criada, isto é, a condição humana, não há inconveniente em aplicar essa leitura à poética, reforçando a ideia já aqui aludida, característica de Murilo Mendes: a poesia como criação.

### **2.2.5. Imparcialidade**

Para buscarmos compreender de que maneira poderia operar-se uma “poética da totalidade”, convém levantar hipóteses sobre modos como essa “totalidade” se dá, como ela se manifesta no mundo e como ela poderia ser apreendida. Uma pista ou uma linha de raciocínio útil para essa tentativa de apreensão encontra-se em Ortega y Gasset:

A vida de uma coisa é seu ser. E o que é o ser de uma coisa? Um exemplo nos deixará claro. O sistema planetário não é um sistema de coisas, neste caso de planetas. É um sistema de movimentos; portanto, de relações: o ser de cada planeta é determinado, dentro deste conjunto de relações, como determinamos um ponto em uma quadrícula. Sem os demais planetas, pois, não é possível o planeta Terra, e vice-versa; cada elemento do sistema necessita de todos os outros: é a relação mútua entre as coisas. Assim, a essência de cada coisa se resolve em puras relações.

Não é outro o sentido mais profundo da evolução no pensamento humano desde o Renascimento até aqui: dissolução da categoria de substância na categoria de relação. (2002, p. 36)

É possível, a partir dessa reflexão do filósofo espanhol, abordar o caráter limitador do homem, sobre o qual meditávamos ao longo de leituras anteriores, por um outro ângulo. Os versos finais de *Panorama* (“eu estou no meu corpo.”) e de *Homem pensando* (“na cabeça do homem.”), além de destacarem esse caráter com a sugestão de que as jornadas tecidas em seus respectivos poemas poderiam ter sido imaginárias, ainda que poderosas, assumem ares distintos se os tomarmos como arremates ou conclusões — ainda que parciais — de seus respectivos contextos: no primeiro como no segundo, o poeta constrói uma atmosfera de suspensão semântica que se resolve neles, lançando mão de imagens imateriais ou etéreas (*Panorama*: “minha mãe está no céu em êxtase”; *Homem pensando*: “vai num átimo povoar o

caminho dos astros/ e ainda gira até agora com o corpo branco”), com a distinção de que, no primeiro, a forma inclui uma pausa paragrafíca que agrava o efeito de suspensão, adicionada da indicação clara de continuidade suscitada pela ausência de pontuação ao fim do penúltimo verso e pela ausência de maiúscula no desfecho, que é composto por oração sintaticamente completa. No segundo caso, além de não haver essa pausa, a expressão que o compõe é apenas indicativa de lugar, não apresentando autonomia sintática; destacada, a expressão “na cabeça do homem” (segundo caso) fica à deriva e seu lastro semântico é tênue, e não é esse o caso de “eu estou no meu corpo” (primeiro caso). Se é cabível pensar os dois desfechos como manifestações de uma mesma reflexão — o caráter limitador daquilo que é material —, sem excluir outras leituras possíveis, e se retomarmos a sugestão de que o primeiro surge como uma barreira à concepção material das viagens que se desenrolam no poema, podemos trabalhar a ideia de que o segundo mostra-se mais integrado a seu próprio contexto, ideia que é corroborada tanto pelo título (*Homem pensando*) e por sua ambientação inicial (“O homem sôlto no mundo/ pensa [...]”) quanto pelas nuances sintáticas e semânticas apresentadas.

Essa maior integração que sugerimos matiza o caráter limitador da condição de homem: se no primeiro o poeta, olhando para si, opta por expressão que sugere prisão ou confinamento, no segundo, olhando para outro — podendo o outro ser tomado como uma categoria ou classe *homem* ou mesmo como outro indivíduo —, a expressão de desfecho (bem como o título e a ambientação do poema) aponta para um relacionamento mais fluido entre o ente limitado e o ente potencial. Segundo essa linha de raciocínio, *Panorama* sugere um grau de desconexão maior entre o homem e os eventos descritos do que aquele que há em *Homem pensando*; isto não nos parece prejudicar a peculiar autonomia que identificamos nos eventos do segundo, ainda que os tomemos, no contexto do poema, como puramente imaginários.

No segundo caso, em relação ao primeiro, é possível vislumbrar um passo na direção daquelas reflexões de Ortega y Gasset, manifestado nesse ar mais integrado entre o ente potencial e o ente limitador; ele se destaca em um contexto no qual o poeta não fala sobre si — pelo menos não direta ou especificamente. Se tomarmos *Panorama* e *Homem pensando* como “mundos nuevos”<sup>14</sup> de um mesmo universo, podemos dizer que há uma maior “distância espiritual”<sup>15</sup> do sujeito lírico em relação ao segundo caso, o que lhe proporciona não uma visão mais exata do fenômeno — aqui nos referimos à oposição entre potencial e limite —, mas um outro *ângulo* de visão. Isto é, no primeiro caso, trata-se de “realidade vivida” e, no segundo, aproxima-se mais de “realidade contemplada”. Segundo essa leitura, o

---

<sup>14</sup>Expressão de Vicente Huidobro no poema *Arte poética*, 1916.

<sup>15</sup>Na expressão já aqui citada de Ortega y Gasset, em *A desumanização da arte*, p. 34.

poeta enxerga o mesmo fenômeno como algo assemelhado a uma barreira, em um (o fato de estar “no meu corpo”), e como uma espécie de veículo, em outro (por tudo se desenrolar “na cabeça do homem”), e a soma das duas acepções formam uma introdução ao “conjunto de relações” que constitui este homem. Assim, começa a desenhar-se outra característica central na poética de Murilo Mendes: a busca por uma estética “totalizante”. Discorrendo sobre a visão de mundo de Ismael Nery e suas decisivas influências sobre a do autor de *Tempo e eternidade*, Murilo Marcondes de Moura escreve o seguinte:

Qualquer realidade considerada sofria um duplo tratamento: por um lado, era exaltada pelas suas peculiaridades concretas e sensíveis; por outro, era sempre remetida a um plano genérico e abstratizante. Nessa interação entre os níveis físico e moral consistia seu objetivo, muitas vezes reafirmado e nada modesto: o conhecimento “total”. (1995, p. 45)

Para desenvolver melhor essa linha de raciocínio e levantar mais reflexões a respeito dessa busca pela “totalidade”, propomos uma breve leitura de *Imparcialidade*, seguindo a mesma tônica:

#### IMPARCIALIDADE

À beira do meu corpo  
a noite mostra as meninas de ancas firmes  
que uma estrêla acende.  
O mundo se pendura no seio das lâmpadas,  
acorda os personagens do ar,  
estremece de agonias distantes ao som de sanfonas.  
Reino das noites claras,  
céu de alumínio, formas penteando os cabelos  
no espelho da lua.  
Os espíritos da noite fogem pelos olhos das mulheres  
pra outro mundo de estrêlas verdes  
onde o pensamento acaba, e a sombra é vasta.

A lua depende da inocência de teus sonhos.  
Dos caminhos do ar se debruçam olhares sôbre teu corpo  
e o mundo é bom pra quem não quer destruir a ordem.

A fórmula “À beira do meu corpo” sugere aproximação ou contato, matizados pelo emprego da preposição “a” no lugar de “em”, dando à localização referida um ar menos exato ou rigoroso; representa com certa sutileza região limítrofe entre “meu corpo” e “aquilo que não é meu corpo”, o que permite uma acepção segundo a qual os contornos do próprio corpo do poeta lhe parecem borrados. Essa situação equívoca, que não transparece nos dois poemas comentados anteriormente, nos oferece uma entrevisão de outro ângulo desse sistema de relações que constitui o homem poeta: se a região limítrofe entre poeta e mundo parece esquivar-se de uma definição clara, cabe indagar se isso poderia representar um outro passo na direção daquela visão de mundo presente na passagem de Ortega. Em caso de resposta positiva, o segundo verso desdobra essa visão para além do sujeito: “a noite mostra as meninas de ancas firmes” não apenas apresenta duas entidades — sendo uma delas um conjunto, “as meninas” —, mas injeta na manifestação da segunda um nexos de causalidade com a primeira; talvez, sem a presença da “noite”, as “meninas de ancas firmes” não fossem captadas pela percepção do sujeito lírico. Se há um nexos entre as duas entidades, o elo que o constitui no contexto apresentado é o eu lírico: a regência do verbo empregado, “mostrar”, admite dois argumentos internos, sendo um referente àquilo que é mostrado, grafado no verso (“as meninas de ancas largas”), e outro a pessoa a quem o primeiro argumento é mostrado; pode-se pensar que esse outro argumento, que o texto não explicita, encontra referente no primeiro verso, na forma possessiva “meu”. Do ponto de vista do eu lírico, “a noite” como que desvela “as meninas” à sua própria percepção, servindo-lhes talvez de moldura, ornamento ou elemento introdutório. No universo do poema, a imagem apresentada tem matizados seus elementos uns pelos outros, estabelecendo relações: o evento, isto é, o fato de a “noite” desvelar “as meninas” conecta-se ao eu lírico, marcado no possessivo “meu” do primeiro verso, em termos de localização. Localiza-se à beira de um corpo que o eu lírico identifica como sendo seu, e aqui sugerimos duas leituras: podemos, partindo da premissa de que as pessoas em regra percebem a localidade de “si mesmas” como sendo idêntica à de seus corpos, depreendemos que os eventos do poema se passam em redor do eu lírico; mas, se formos ao excepcional e considerarmos possível a separação entre o “si mesmo” e o corpo, estaremos, mais uma vez, diante de um fenômeno assemelhado a uma viagem astral, em que o sujeito sente observar a alguma distância eventos que se passam lá, em redor do que identifica como seu corpo, e talvez este seja um dos motivos para o emprego da preposição “a” (“À beira do meu corpo”) em vez do mais rigoroso “em”; essa segunda leitura aproxima-se mais daquele tratamento dos fenômenos em suas esferas material e imaterial, buscando o

“total”, que compõe, segundo Murilo Marcondes de Moura, a visão de mundo de Murilo Mendes. De qualquer maneira, o ponto referencial é o “corpo”, e a localização se estabelece em relação a ele. A relação seguinte — entre segundo e terceiro versos: “a noite mostra as meninas de ancas firmes/ que uma estrêla acende” — apresenta-se para nós com as seguintes nuances: para além do emprego do pronome relativo “que”, uma primeira acepção leva a crer que o verbo em “que uma estrêla acende” carece de um argumento interno, um objeto direto, como em “acender a vela”. Esse objeto pode ser o próprio relativo e, em o sendo, remeteria a “as meninas de ancas firmes” ou simplesmente a “ancas firmes”, o que leva a significações assemelhadas a “uma estrela acende as meninas de ancas firmes” ou “uma estrela acende as ancas firmes das meninas”, respectivamente. No entanto, lembrando da sonoridade do verbo “acender”, que pode ser tomada pela de “ascender”, é possível satisfazê-lo em termos de argumento sem a necessidade de recorrer a referenciais: assim como faz sentido pensarmos na ascensão de uma estrela, também não há inconveniente em imaginar uma estrela acendendo, uma vez que se trata de um astro em combustão constante; a significação dessa leitura se aproximaria da forma literal “uma estrela acende”, deixando de lado o “que” inicial do verso. Talvez caiba considerar a construção “a noite mostra as meninas de ancas firmes/ que uma estrêla acende” como moldada por um conector frásico de valor consecutivo, em forma esgarçada ou modificada, em sentido de “tanto que” ou de “de tal maneira que”: “a noite mostra as meninas de ancas firmes/ [de tal maneira] que uma estrêla acende”. Sugerimos aqui um jogo parecido com outro, feito por Murilo Mendes no poema *Cartão postal* (“O sol afunda-se no ocaso/ como a cabeça daquela menina sardenta,/ na almofada de ramagens bordada por Dona Cocota Pereira.”), em que figuram com relação subordinativa uma imagem celeste e uma imagem terrena; mas, em *Imparcialidade*, em vez de empregar conjunção comparativa (“como”, do exemplo anterior), faz uso de conectivo de forte valor consecutivo (“a noite mostra as meninas de ancas firmes/ [de tal maneira] que uma estrêla acende.”) e, se formos além e entendermos esse conectivo como uma variação de mesmo sentido de “tanto é que é uma estrela acende”, a construção poderá tomar ares argumentativos. Essa leitura traz à mente o já aqui citado texto de José Ortega y Gasset: “E o que é o ser de uma coisa? Um exemplo nos deixará claro. O sistema planetário não é um sistema de coisas, neste caso de planetas. É um sistema de movimentos; portanto, de relações [...] cada elemento do sistema necessita de todos os outros: é a relação mútua entre as coisas.” (2002, p. 36); essa passagem, colocada lado a lado com essa mudança no conectivo entre o celeste e o terreno de comparativo para consecutivo (talvez com teor argumentativo), faz lembrar aquela

“dissolução da categoria de substância na categoria de relação” (*ibidem*), do mesmo autor, e reforça a leitura de que, no universo do poema, os contornos do corpo do eu lírico lhe parecem borrados.

Não elegemos nenhuma das leituras citadas como a mais cabida ou adequada; uma visão delas em conjunto fornece mais elementos para identificarmos o jogo entre celeste e terreno, como é o caso da localização do evento que se desenrola no poema em relação ao eu lírico: tanto pode estar encarnado, na posição de participante da cena, quanto desencarnado, na posição de espectador da cena. De tal maneira que a cena se apresenta de maneira ambígua, em perspectivas diferentes, mas não apenas do ponto de vista da forma, também do ponto de vista da experiência do eu lírico, já que, no caso dele, a mudança de perspectiva muda de maneira geral a experiência; não se trataria de observar ângulos de um mesmo objeto: a mudança de perspectiva é operada na mudança da relação entre o observador ou participante da cena e a própria cena, quebrando-a em duas, que são apresentadas simultaneamente; se cabem essas reflexões, deparamo-nos com uma tentativa de visão “total” da cena.

Em *Imparcialidade*, também há a aplicação das técnicas de colagem e montagem: sobrepõem-se imagens que remetem à modernidade (“O mundo se pendura no seio das lâmpadas”; “Reino das noites claras”; “céu de alumínio”) a outras de teor mais etéreo ou abstrato (“acorda os personagens do ar”; “espelho da lua”; “espíritos da noite”). Essas sobreposições também parecem buscar uma integração: a modernidade, as “lâmpadas” e o “alumínio” não suprimem as manifestações imateriais da existência, os “personagens do ar”, os “espíritos da noite”, mesmo sendo a ela aplicável a expressão “Reino das noites claras”. Há, ao contrário, um jogo de relações entre as imagens da modernidade e aquelas da imaterialidade: o mesmo “mundo” que “se pendura no seio das lâmpadas” é sujeito da ação “acorda os personagens do ar”. A aproximação entre esses dois tipos de imagens, em certa medida, injeta ironia: se em análises anteriores observamos alguns elementos de modernidade em suas facetas eminentemente concretas ou práticas (o automóvel, a máquina de escrever, os “cilindros” e “êmbolos”), aqui eles se combinam a figuras que remetem àquela necessidade de (ou busca por) alguma transcendência, em um jogo de relações que exemplificam o apontamento de Murilo Marcondes de Moura, a respeito do desenvolvimento de uma poética “totalizante”.

### 2.3. MÁQUINA DE SOFRER

Em nossas leituras, muito se falou a respeito do tema da limitação, sobremaneira da limitação humana. Um dos grandes vetores dessa limitação, conforme identificamos, é o próprio corpo (lembremos o verso final de *Panorama*: “eu estou no meu corpo”); a busca por algum tipo de transcendência, que propomos existir em Murilo Mendes, faz enxergarmos no corpo um ente a ser abandonado ou temporariamente suprimido, já que, não sendo útil para a experiência do êxtase (que sugerimos existir em *Biografia do músico* e que é contemplada em *Panorama*), acaba surgindo como um empecílio. Mais um possível vetor de limitação identificado por nós neste estudo são alguns modos de vida típicos da modernidade: em *Notruno resumido*, *Modinha do empregado de banco* e *Homem trabalhando*, podemos ver que há margem para essa interpretação, como no caso das “namoradas que não namoram mais” em virtude do avanço da “civilização” e do advento do automóvel; ou do empregado que passa o dia sonhando com “carinhos de mulher” mas “só” escuta o “tectec das máquinas de escrever”; ou, o que nos parece mais drástico, do homem cuja “cabeça” está tomada por “cilindros” e “dínamos” de tal maneira que sua atenção parece não voltar-se para o que é alheio às máquinas. Não queremos com isso afirmar que Murilo Mendes fosse inimigo da modernidade: trata-se do contexto em que ele se movimentava e de uma proposta estética da qual muito se beneficiou, contribuindo com ela, e sobre a qual muito meditou. Lembremos da busca pela totalidade cujas evidências apontamos neste trabalho: se há de fato essa característica na visão de mundo do autor de *Poemas*, é lícito que levantemos, nos textos poéticos dele que tratam de temas que mais lhe interessavam (e sugerimos ser a modernidade um deles), elementos que apontem para suas reservas, ceticismos ou desconfiâncias com relação a esses temas. A ironia de Murilo Mendes não se dirige só aos cânones ou modos românticos ou antigos, mas também às vanguardas e à revolução moderna.

Essas considerações nos levam, com efeito, ao título da terceira parte de *Poemas*. Parece-nos aceitável a proposição de que a ideia de sofrimento está fortemente ligada à de insuficiência ou limitação; igualmente, não vemos objeção cabível para esta outra proposição: sem limitação não há sofrimento. Sendo o corpo um dos principais símbolos de limitação que identificamos em nossas leituras anteriores, *Máquina de sofrer* parece ser uma boa metáfora para referir-se a ele, ainda mais se contextualizamos a expressão e ressaltamos das máquinas o seu essencial aspecto de concretude. O título é irônico na medida em que o vocábulo “máquina” carrega em si uma sugestão de extraordinária eficiência naquela que é sua

especialização. No caso da máquina que Murilo Mendes aqui compõe, a especialidade é o sofrimento; poderíamos talvez, para completar o argumento, dar mais um passo e dizer que uma das mais desenvolvidas especialidades do corpo é ser limitado.

### **2.3.1. *O poeta na igreja***

Passaremos agora ao exame da temática da limitação do indivíduo não apenas em relação a si mesmo, com vetor no próprio corpo, mas em relação a outros corpos — como veremos, ao “mundo das formas”. Seguindo a linha da poética da “totalidade”, esta é uma continuidade natural: há, na busca de Murilo Mendes apontada por Murilo Marcondes de Moura, uma dose considerável de sofrimento e dificuldade, noções que identificamos à ideia de limitação; uma das causas para esse sofrimento é a objeção que o “mundo das formas” parece impor ao poeta:

#### O POETA NA IGREJA

Entre a tua eternidade e o meu espírito  
se balança o mundo das formas.  
Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais  
pra repousar nos teus caminhos perfeitos.  
Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,  
pronto.  
Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,  
sitiado pelas imagens exteriores.  
Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde  
em vão! noite do espírito  
onde os círculos da minha vontade se esgotam.  
Talhado pra eternidade das ideias  
Ai quem virá povoar o vazio da minha alma?

Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,  
pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,  
seios decotados não me deixam ver a cruz.

Me desliguem do mundo das formas!

Destaquemos em primeiro lugar: *O poeta na igreja* é construído de maneira que muito se assemelha a uma oração, uma súplica ou uma confissão. Parece destinar-se diretamente, num primeiro momento, a uma entidade eterna e perfeita (“Entre a tua eternidade e o meu espírito/ se balança o mundo das formas./ Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/ pra repousar nos teus caminhos perfeitos.”); há uma contraposição clara entre o vislumbre dessa entidade e o “mundo das formas”, que imprime neste características de finitude e imperfeição. Ressaltamos que transparece dos primeiro par de versos (“Entre a tua eternidade e o meu espírito/ se balança o mundo das formas”) um sentimento de que o “espírito” do sujeito lírico está deslocado: não está nem na “eternidade” nem tampouco no “mundo das formas”; este configura-se, *em relação* ao “espírito” e à “eternidade”, como um marco que os separa, como uma objeção que, ao menos no tempo do poema, impede a união entre eles. Por “mundo das formas” entendemos a esfera material da existência ou da experiência do eu lírico. Do par de versos seguinte (“Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/ pra repousar nos teus caminhos perfeitos”), em relação ao primeiro par, depreende-se que: a) existe uma noção de paralelismo entre eles, já que ambos os pares apresentam imagens que expressam separação entre a figura do sujeito lírico e uma figura imbuída de divindade ou perfeição, além de menção a uma barreira que efetua essa separação (“mundo das formas”, no primeiro par, e “linha dos vitrais”, no segundo); b) existe no universo daquele cuja voz compõe o poema uma identificação entre “eu”, único sujeito possível, porém não grafado, de “consigo” e a fórmula “meu espírito”, o que não é óbvio nem imediato, já que a ideia de “si mesmo” é complexa e não se esgota necessariamente na ideia de “espírito”; c) há uma identificação entre o “mundo das formas” e os “vitrais”, que pressupomos, a partir do título do poema (*O poeta na igreja*), fazer referência às peças de vidro que, nas igrejas, servem de ornamento; d) além de haver correspondência entre a “eternidade” e os “caminhos perfeitos”, a menção à entidade divina é indireta e se faz por meio de atributos ou posses dela (“tua eternidade”; “teus caminhos perfeitos”); e) isso contrasta com o emprego da segunda pessoa, que no discurso indica a pessoa com quem se fala, na composição dos versos; f) do primeiro par para o segundo, no tocante à forma escolhida pelo poeta, o sujeito lírico afasta-se da entidade divina: no primeiro par, o sujeito lírico encontra-se no mesmo verso em que figura a referência à divindade (“Entre a tua eternidade e o meu espírito”), enquanto no segundo par, além de emergir a ideia de negação, a referência ao eu lírico encontra-se em um verso e a à divindade, em outro; g) as referências ao sujeito lírico, assim como as referências à divindade, também são indiretas, sendo uma metonímica (“meu espírito”) e outra ancorada em uma (não) ação do sujeito (“[eu]

não consigo”); e h) as barreiras que há entre a divindade e o sujeito lírico efetivamente o incomodam, como ficará demonstrado também mais adiante, uma vez que frustram tentativas empreendidas por ele (“não consigo”), apontando mais uma vez para a noção de limitação e para a necessidade de transcendência, aqui mais fortemente religiosa.

A religiosidade de Murilo Mendes, como destacamos no início deste trabalho, mostra-se peculiar: ela não apenas contrasta com suas propostas de vanguarda artística, mas também afasta-se de procedimentos dogmáticos ou rígidos. Provavelmente em grande parte por influência de Ismael Nery, deparamo-nos já em *Poemas* com a presença de imagens eminentemente religiosas lado a lado com imagens sensuais, característica que já foi apontada aqui, como uma introdução, em *Casamento* (pela primeira vez no livro, aparece o vocábulo “Deus”, em um contexto povoado por imagens francamente carnis, como, por exemplo, “carnes morenas se esfregando para darem poetas e operários”). *O poeta na igreja* também o demonstra: “Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,/ pronto. Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,/ sitiado pelas imagens exteriores.”; há nesses versos paralelismo do paradigma poético quando o comparamos aos dois pares anteriores: a) o sujeito lírico é referido, primeiro, por metonímia (“meu pensamento”) e, depois, como sujeito não grafado da ação “[eu] Estou”; b) a entidade divina é referida por meio de um atributo seu ou uma posse sua (“tua vontade”); c) há referência, além de aos entes já citados (o sujeito lírico e a divindade), às barreiras que os separam (“seios”, “coxas”, “ancas das mulheres”; “imagens exteriores”): as formas “[meu pensamento] esbarra” e “[estou] sitiado” transmitem fortemente as ideias de barreira e de cerca, isto é, de objetos limitadores; e d) é empregada novamente a segunda pessoa na referência à divindade (“tua vontade”). Aqui fazemos uma ressalva: embora consideremos que o fato de o sujeito lírico declarar-se nu colabora com a atmosfera carnal desses quatro versos, propomos uma outra leitura: a nudez não necessariamente associa-se predominantemente à sensualidade; entendemos que sublinhar sua nudez ressalta mais um caráter de vulnerabilidade do sujeito lírico; além de estar inserida em uma composição poética em tom de súplica ou confissão, a pronunciada religiosidade permite que lembremos daquela nudez presente no Antigo Testamento: logo quando Adão e Eva cometem o Pecado Original, percebem-se nus e tratam de cobrir-se, mas não nos parece que isto seja motivado especificamente por vergonha. Em uma versão do texto, Adão confessa a Deus: “Ouvi teus passos no jardim. Fiquei com medo porque estava nu, e me escondi.” (2001, Gênesis 3-10); em outra: “Ouvi que estavas andando pelo jardim e me escondi. Tive medo, pois eu estava nu.” (2016, p. 5); o sentimento de medo parece-nos apontar mais para um

sentimento de vulnerabilidade ou fraqueza. Sugerimos que, assim como a de Adão, a nudez do sujeito lírico aponta mais propriamente para uma sensação de vulnerabilidade, de pequenez diante de Deus. Com essa leitura, está identificado mais um elemento que gravita em torno da temática da limitação.

O jogo de correspondências dos oito primeiros versos dá então lugar a uma expressão central: “Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde”; dizemos central por estar no centro do poema, isto é, pelo fato de ser precedido por e preceder oito versos, sendo o nono dos dezessete totais, e por exprimir com densidade e clareza elementos que procuramos destacar já diversas vezes neste estudo, e que são tidos como centrais na poética de Murilo Mendes: a busca por um conhecimento “total” e por uma transcendência. Essa busca ambiciosa, alguns diriam utópica, não é ingênua, e é vetor de reconhecidas dificuldades e angústias, conforme demonstram os versos seguintes: “em vão! noite do espírito/ onde os círculos da minha vontade se esgotam./ Talhado para a eternidade das idéias/ ai quem virá povoar o vazio da minha alma?”.

O *enjambement* em “Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde/ em vão!” faz com que figure no centro do poema a busca, mas não seu insucesso, o que consideramos significativo. Em nossa leitura, isso não significaria necessariamente otimismo, mas talvez, mais propriamente, persistência. É significativo também que a referência ao sujeito lírico nessa construção não seja nem metonímica nem apenas por meio de desinências verbais, mas que tenha uma carga marcadamente totalizante: “Todo o meu ser”. Essa expressão contrasta com todas as outras referências ao sujeito lírico: deste figuram nos versos excêntricos o “espírito”, o “pensamento”, a “vontade”, a “alma”; no centro, a expressão totalizante “Todo o meu ser” e a mais ligada à limitação, “seu próprio molde”, como aquilo que se deseja “romper”.

Na segunda estrofe do poema (“Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,/ pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos, seios decotados não me deixam ver a cruz”), após uma pausa, a fórmula inicial retorna com alguns matizes; por fórmula inicial queremos significar o paradigma em que figuram, referenciados indiretamente, o eu lírico (“não me deixam ver”) e a divindade (“a cruz”), com menção explícita à barreira que os separa. Diferenças de destaque: a) a entidade divina aparece aqui por meio de uma simbologia cristã, o que sugere já uma tendência a esse pensamento religioso (a conversão definitiva do poeta ao catolicismo aconteceria cerca de quatro anos após a publicação de *Poemas*); b) a barreira configura-se mais densa, aparentemente menos transponível, ocupando quase toda a estrofe:

“Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,/ pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,/ seios decotados”. Parece-nos lícito dizer que essa configuração aponta mais decisivamente para a consciência das dificuldades do projeto que se expressa no verso central (“Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde”) e que é um dos elementos mais destacados da poética de Murilo Mendes — pelo menos da fase em que se insere seu primeiro livro.

Outra pausa precede o último verso do poema, que destoa em parte do tom que vinha predominando: “Me desliguem do mundo das formas!”, embora mantendo um caráter de súplica, soa mais imperativo; além disso, o sujeito lírico não parece dirigir-se diretamente à divindade mais: a fórmula abandona o uso da segunda pessoa, que dá lugar a uma genérica e difusa terceira pessoa. Esta não encontra referente satisfatório no poema, e isso leva a crer que a súplica em tom imperativo pode destinar-se a qualquer um. (Essa leitura é corroborada pela lembrança da indagação aparentemente angustiada que fecha o primeiro parágrafo: “ai quem virá povoar o vazio da minha alma?”.) Seja súplica, solicitação, ordem, angustiada ou não, o direcionamento é, com efeito, muito semelhante àquele do verso central (“Todo o meu ser busca romper o seu próprio molde”); em *O poeta na igreja*, os versos do centro e do fim apontam para um mesmo projeto existencial.

### **2.3.2. *Vidas opostas de Cristo e dum homem***

Comentamos aqui a respeito da tendência em Murilo Mendes à sobreposição de imagens notoriamente distintas, muitas vezes consideradas opostas, à maneira surrealista; essa tendência se manifesta sobremaneira na aproximação da esfera material à imaterial, do concreto ao abstrato. Segundo Manuel Bandeira:

De fato, em tôda a poesia de Murilo Mendes assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente. E por outro lado a abstração do espaço acaba por abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível. Não se trata porém do super-realismo no sentido da escola francesa: sente-se sempre na poesia de Murilo Mendes a força da inteligência e do coração dominando o tumulto das fontes do subconsciente. Poesia bem de católico, terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de tôdas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor — um fulgurante amor não só pelos seus semelhantes como por tôdas as criaturas e coisas da Criação. (1954, p. 167)

Otto Maria Carpeaux concorda: “Não poderia dizê-lo melhor do que com as palavras que dedicou a Murilo Mendes o mestre Manuel Bandeira: ‘Conciliador de contrários — incorporador do eterno ao contingente’. Murilo é um espírito dialético” (1960, p. 198). Essas considerações sobre o poeta mineiro são especialmente interessantes se pensadas nesta leitura:

#### VIDAS OPOSTAS DE CRISTO E DUM HOMEM

Senhor do mundo,  
cada vez que ressucitas um homem, me destruo a mim mesmo.  
Enquanto o demônio te tenta no deserto  
eu sonho com os corpos que a terra criou.  
Enquanto passas fome e sede quarenta dias  
os meus sentidos se desalteram.

Cada vez que caís ao péso da tua cruz  
eu caio com uma mulher de última classe.

Enquanto te multiplicas na humanidade  
não saio dos limites da minha pessoa.

Depois da morte voltas para absolver o justo e o pecador,  
eu antes da morte já condenei o pecador, o justo e eu mesmo.  
Senhor do mundo,  
me tira de mim para que eu possa olhar os outros e eu mesmo.

Conciliador de contrários: novamente em tom de confissão, já desde o título e do primeiro verso, com emprego de vocativo (“Senhor do mundo”) e da segunda pessoa (“ressucitas”; “te tenta”; “passas”; “caís”; etc.), Murilo Mendes aproxima, no universo do poema, o plano histórico, material, do plano mítico ou religioso, ideal. O sujeito lírico o faz a partir de uma analogia irônica, se é que faz sentido utilizar essa expressão: as imagens que cria colocam lado a lado e em um paradigma muito assemelhado a vida de Cristo e a sua própria; não obstante a semelhança de paradigma (analogia), essas vidas são opostas (ironia), e pode-se argumentar que, dentro de uma cosmovisão cristã, o reconhecer-se como pecador e mau seguidor dos caminhos ideais de Cristo é atitude lícita e mesmo necessária.

Eis como se dão as semelhanças de paradigmas às quais nos referimos. Todo o poema é composto em dísticos que, à exceção do primeiro (“Senhor do mundo,/ cada vez que

ressucitas um homem, me destruo a mim mesmo”) e do último (“Senhor do mundo,/ me tira de mim para que eu possa olhar os outros e eu mesmo”), seguem a fórmula: no primeiro verso, a atitude ideal em determinado contexto; no segundo, a atitude do homem em contexto muito semelhante. “Enquanto o demônio te tenta no deserto/ eu sonho com os corpos que a terra criou”: ambos, homem e Cristo, estão contextualizados em meio a tentações; “Enquanto passas fome e sede quarenta dias,/ os meus sentidos se desalteram”: consideração sobre ambos no tocante a sensações físicas; “Cada vez que cais ao pêso da tua cruz/ eu caio com uma mulher de última classe”: ambos em um contexto de “queda”, uma física e outra metafórica; “Depois da morte voltas para absolver o justo e o pecador,/ eu antes da morte já condenei o pecador, o justo e eu mesmo”: as atitudes espirituais de ambos no tocante ao tema do perdão. O emprego reiterado das expressões “cada vez que” (duas vezes) e “enquanto” (três vezes), além de imprimir, aos versos em que se encontram, noções de simultaneidade (corroboram com isso as formas verbais no presente: “ressucitas”, “destruo”; “tenta”, “sonho”; “passas”, “desalteram”; etc), somam-se ao título (*Vidas opostas de Cristo e dum homem*) na injeção de uma ideia de comparação entre os contextos. Se é clara a maneira como essas vidas se opõem, essa oposição baseia-se em alguma semelhança. José Ortega y Gasset escreveu: “Já ensinava nosso bom e velho Aristóteles que as coisas diferentes se diferenciam no que se assemelham, ou seja, em certo caráter comum. Porque todos os corpos têm cor, percebemos que uns têm cor diferente de outros.” (2008, p. 39).

Sobre as oposições, faremos sobre algumas delas apenas breves destaques. Se lermos, com apoio no título, que o sujeito lírico não é propriamente uma pessoa individual, mas “um homem” genérico, o segundo verso, que compõe a primeira oposição (“cada vez que ressucitas um homem, me destruo a mim mesmo”), põe em contraste “ressucitas um homem” e “destruo a mim mesmo”, isto é, manifesta cosmovisão segundo a qual a destruição provém da humanidade, e a salvação, de Cristo. O segundo dístico (“Enquanto o demônio te tenta no deserto/ eu sonho com os corpos que a terra criou”), em que pese a possibilidade de não representar propriamente uma oposição — uma vez que “sonhar” não é, em suas duas acepções mais comuns, exatamente um ato voluntário —, imbui-se de noção contrastiva na medida em que comparamos as ideias de “tentação” (algo a que se deve *resistir*) e “sonho” (algo que *impelle* o sonhador); somando-se aos outros, portanto, compõe a atmosfera opositiva sugerida pelo título. O quarto dístico (“Cada vez que cais ao pêso de tua cruz/ eu caio com uma mulher de última classe”) opõe um momento de fraqueza física — isto é, da encarnação, não propriamente do Cristo — a um momento de fraqueza moral ou espiritual do homem;

lembramos de nossa leitura de *O poeta na igreja*, e das reflexões sobre as limitações do corpo: ecoam em ambos os contextos presentes no dístico. O par seguinte (“Enquanto te multiplicas na humanidade/ não saio dos limites da minha pessoa”) tem não apenas seu contraste interno, mas opõe-se também ao anterior (“Cada vez que cais ao pêso da tua cruz/ eu caio com uma mulher de última classe”): enquanto o quarto dístico aproxima, porque feito homem, o Filho de Deus ao sujeito lírico — na temática da limitação da carne —, no quinto o contraste é completo: Cristo multiplica-se; o “homem” apenas o contempla, ciente da própria insuficiência e cioso por transcendência.

É significativo que o quarto e o quinto dísticos, que tratam respectivamente, segundo nossa leitura, dos temas da limitação e da ânsia por transcendência, estejam separados entre si e dos outros versos por pausas. Essas pausas, talvez reflexivas, conferem-lhes algum destaque e alguma dramaticidade adicional, colaborando com nossos apontamentos a respeito da centralidade dessas meditações para o autor de *Poemas*.

## **2.4. O MUNDO INIMIGO**

### **2.4.1. Canto do desânimo**

Quando nos deparamos com um título com *O mundo inimigo*, é inevitável buscarmos uma resposta para uma indagação como: “inimigo de quem?”; “inimigo do poeta” não seria uma resposta satisfatória se com ela não estivesse combinada a hipóteses sobre o quê buscaria ele, e de que forma “o mundo” se opõe a isso. Em nossa análise de *O poeta na igreja*, procuramos demonstrar que o sujeito lírico sente-se como que distraído pelo “mundo das formas” e limitado pelo seu “próprio molde”, numa busca difusa; ancorados nos estudos de Murilo Marcondes de Moura, sugerimos que essa busca gravita em torno de uma “totalidade”, conceito que não ousamos tentar colocar em termos definitivos, mas cuja compreensão, pelo menos em parte, é algo intuitiva. Murilo Marcondes de Moura diz haver em Murilo Mendes um “horizonte utópico” (1995, p. 40); se o “mundo” é “inimigo”, é possível depreender ser algo a ser combatido, e com efeito parece atitude utópica colocar-se diante do mundo em postura combativa, com esperança de vencê-lo. A partir dessas reflexões, examinemos *Canto do desânimo*, último poema da seção *O mundo inimigo*:

#### CANTO DO DESÂNIMO

Dorme, mundo!  
Estrêla, deita-te a meus pés,  
tempo, some da minha memória,  
infância, famílias aparvalhadas olhando pra mim,  
sumi.

Desaparece, gravura da primeira comunhão,  
some, primeiro olhar da namorada,  
corpo da prostituta na cidade sibilante,  
noite do crime, vida de amor, sombra do santo.

Desaparece,  
bruma da criação anterior,  
manequim da nebulosa vermelha ardendo no quarto em febre,  
vestido e sombra da mulher primitiva me tomando nos braços,  
apaga-te, mão de Deus me formando na manhã remota,  
som, movimento, vontade, tempo, energia, desaparecei.

“Horizonte utópico”? Talvez, mas não ingenua ou desinformadamente: o título sugere consciência de dificuldade, cansaço; não obstante, o poema é composto em tom grandiloquente e imperativo (“Dorme, mundo!/ Estrêla, deita-te a meus pés”; “Desaparece,/ bruma da criação”; etc.), apontando para uma busca, que se sabe talvez impossível; mais uma vez, deparamo-nos com uma atmosfera de persistência e vulnerabilidade, consciência de limitação: busca, ainda que diante do “desânimo”. Em *Vidas opostas de Cristo e dum homem*, vimos o sujeito lírico comparar seus próprios caminhos a caminhos que considera ideais, trazendo à tona aquela noção de “horizonte utópico”; também lá reluz uma persistência subjacente (“Senhor do mundo,/ me tira de mim para que eu possa olhar os outros e eu mesmo”) que, além de indicar um fragmento de visão de mundo (“mundo” como “inimigo” da buscada “totalidade”), aponta também para uma *atitude* diante do mundo. Chamamos por “atitude diante do mundo” não propriamente os imperativos característicos de *Canção do desânimo*, nem exatamente a inclinação a um horizonte aparentemente utópico, mas a ideia de persistência e devotamento que subjaz a tudo isso. Talvez essas características sejam já informadas pela figura de Cristo e pela trajetória da Crucificação, já que não nos parece haver inconveniente em sugerir influências de uma cosmovisão cristã precedendo uma conversão declarada e definitiva (ocorrida, no caso de Murilo Mendes, em meados da década de 30).

É possível ler o título do poema (*Canto do desânimo*) como um oxímoro: em poesia, um canto consiste em uma subdivisão da epopeia, forma poética na qual geralmente somos apresentados a grandes feitos e grandes heróis; isto já contrasta com o genitivo (“do desânimo”) presente na fórmula, graças à presença do prefixo indicativo de contrário “des-“ acoplado ao vocábulo “ânimo”, que, tendo entre suas acepções noções como “disposição de espírito” e “coragem”, aproxima-se grandemente da ideia de heroísmo — “conciliação de contrários”. Lido por essa chave, o título nos permite a seguinte reflexão, mantendo em mente nossos apontamentos sobre *Vidas opostas de Cristo e dum homem*: se é lícito dizer que a) o oxímoro que aqui discutimos procura separar o sujeito lírico de *Canto do desânimo* da figura do herói épico, ainda que inseridos em contexto semelhante (o “canto”); b) que a figura do Cristo é composta nas Escrituras em torno de características como a humildade, a modéstia e o devotamento; c) que o sujeito lírico de *Vidas opostas de Cristo e dum homem*, como sugere o título, não só conclui que não segue seus caminhos, como caminha na direção contrária; e d) que ambos os sujeitos líricos são facetas do poeta (não necessariamente da pessoa) Murilo Mendes, estaremos diante de um espírito que ora se afasta da figura ideal — no comportamento destrutivo, no apego aos corpos da terra, nas quedas morais e na limitação —, ora se aproxima dela — na humildade de saber-se afastado do heroísmo e no devotamento persistente, mesmo na (provável) utopia de combater um “mundo inimigo”. Cumpre ressaltar que os apontamentos sobre a “vida contrária” que leva uma dessas facetas são feitos em tom de confissão: tudo isso leva a crer na germinação de uma peculiar e pouco dogmática cosmovisão cristã já em *Poemas*. Sabendo da influência que exerceu Ismael Nery na espiritualidade e na poética de Murilo Mendes, a seguinte passagem ajuda a compreender essa peculiaridade:

Ismael Nery era o oposto do catolicão, desse tipo antipático e ridículo cujas atividades se reduzem a ir à missa, falar mal do comunismo e se escandalizar com os banhos de mar. Como verdadeiro católico que era, sua inteligência se preocupava com todas as pesquisas do espírito, e pelo contínuo método da abstração, fazia frequentemente “cortes” nos fatos e nas idéias a fim de levá-los a um plano universal. (MENDES *apud* MOURA, 1995, p. 50)

Uma outra leitura possível do título do poema: em música, “canto” corresponde a uma *sustentação* melodiosa da voz. Para além do oxímoro que possa ser entrevisto a partir dessa acepção (ideia de sustentação da voz em oposição a “desânimo”), ela chama nossa atenção para a sonoridade do poema. Em cada estrofe, a sensação é de que o ritmo vai paulatinamente

se acelerando; esse efeito é criado em parte pelo aumento gradual de imagens coordenadas nos versos. Quando concatenados de maneira mais encadeada (como quando um termo rege outro; em “gravura da primeira comunhão”, por exemplo, podemos dizer que há um único sintagma, que suscita uma única imagem), a paisagem poética se mantém calma; mas, à medida que número de termos coordenados aumenta (por exemplo, em “som, movimento, vontade, tempo, energia, desaparecei”), o verso vai se saturando de imagens, e a imaginação do leitor precisa acelerar seu ritmo para acompanhar a composição. Observamos na primeira estrofe (“Dorme, mundo!/ Estrêla, deita-te a meus pés,/ tempo, some da minha memória/ infância, famílias aparvalhadas olhando pra mim,/ sumi.”) que a coordenação sintática só aparece no quarto verso (“infância, famílias aparvalhadas olhando pra mim”), e que se dá entre duas imagens (é todo o verso; a vírgula separa uma da outra); na segunda estrofe (“Desaparece, gravura da primeira comunhão,/ some, primeiro olhar da namorada,/ corpo da prostituta na cidade sibilante,/ noite do crime, vida de amor, sombra do santo.”), as coordenações são no último verso, e já apresentam três imagens (“noite do crime”; “vida de amor”; “sombra do santo”); na última estrofe (“Desaparece,/ bruma da criação anterior,/ manequim da nebulosa vermelha ardendo no quarto em febre,/ vestido e sombra da mulher primitiva me tomando nos braços,/ apaga-te, mão de Deus me formando na manhã remota,/ som, movimento, vontade, tempo, energia, desaparecei.”), há duas coordenações, sendo que a última é uma série delas: no quarto (“vestido e sombra”) e no último (“som, movimento, vontade, tempo, energia”) versos. Além de serem aqui mais numerosas as imagens — o último verso apresenta cinco substantivos coordenados —, elas são compostas de uma única palavra, o que agrava ainda mais a sensação de aceleração. Quanto à sonoridade, predominam as plosivas (“*deita-te*”; “*tempo*”; “*Desaparece*”; “*prostituta*”; etc.) e as *clusters* (“*Estrêla*”; “*gravura*”; “*primeira*”; “*primeiro*”; “*corpo*”; “*prostituta*”; “*crime*”; “*sombra*”; “*bruma*”; “*febre*”; “*vestido*”; “*primitiva*”; etc.), com especial destaque para as plosivas seguidas de tepe, que lembram estampidos, estouros ou estrépitos e remetem possivelmente a uma atmosfera apocalíptica. O ritmo crescente, a alusão a um ambiente de confronto (conforme nossas acepções do título), o tom de ânsia por libertação do mundo e de destruição presentes no poema, inseridos em um pensamento influenciado pelo cristianismo, são elementos que, parece-nos, permitem essa leitura.

## **2.5. A CABEÇA DECOTADA**

O estranhíssimo título da quinta parte de *Poemas (A cabeça decotada)* não é tão estranho se tivermos em mente a inclinação do poeta às técnicas de composição surrealistas e sua visão criadora da superposição insólita, de aproximação ideias que muito dificilmente se relacionariam sem o esforço do poeta. Uma proposta de leitura: ao inserir na mesma imagem as ideias de “cabeça” e “decote”, se considerarmos possível que o primeiro vocábulo faça também referência a “meditações”, “filosofias”, “pensamentos”, Murilo Mendes cria mais uma vez uma “conciliação de contrários”: o campo semântico abstrato de “cabeça” contrasta com a noção concreta de “decote”, que imediatamente remete à sensualidade e, por conseguinte, ao ícone eminentemente carnal que é o sexo. Se desdobrarmos as significações possíveis de “decote” em um esforço de abstração, cabe dizer que o “decote” é, mesmo tempo, encobre e revela, e que uma maneira como o faz se sabe provocativa. Nessa linha de raciocínio, há margem para dizermos que nessa parte da obra o poeta nos revela algumas de suas influências morais, filosóficas ou espirituais, o que é corroborado pela presença dos poemas *Saudação a Ismael Nery*, como já vimos, uma de suas grandes fontes, e *Mapa*, dedicado a Jorge Burlamaqui, que também se aproximou no chamado “essencialismo”. Passemos ao exame de um outro poema contido em *A cabeça decotada*, *Reflexão e convite*, que, a nosso ver, sintetiza a proposta de leitura que fizemos neste parágrafo.

### **2.5.1. Reflexão e convite**

Ressalva: em nosso julgamento, não cabem, a partir da interpretação do título da seção que sugerimos (*A cabeça decotada*), e sua aproximação com o título do poema que analisaremos (*Reflexão e convite*), conclusões literais do tipo “um decote é um convite”. Lembremos que estamos trabalhando com poesia de tendências vanguardistas e que literalidades como essa não só ferem o espírito desse tipo de arte, como também demonstram, por parte de quem as possa concluir, profunda dificuldade de contextualização do poema na arquitetura da obra e nas inclinações do autor.

#### **REFLEXÃO E CONVITE**

Nós todos estamos na beira da agonia  
caminhando sôbre pedras angulosas e abismos.

Ninguém ouve o barulho da banda de música  
que está ali firme do outro lado do século.

Encontramos o sonho e o pusamos no altar.  
Incenso e adoração, culto ardente pra servir.  
Saímos dos planos múltiplos do sonho,  
não nos integramos na ciência da total realidade.  
Vamos colhêr as flôres grandes que crescem nos abismos  
e apreciar as explosões de luz de dois universos.  
Apressando o passo estaremos do outro lado do séculos  
ouvindo o barulho da banda de música que não pára nunca.

Para nós, trata-se de um convite a conhecer uma poética e uma filosofia. Sobre a primeira estrofe (“Nós todos estamos na beira da agonia/ caminhando sôbre pedras angulosas e abismos./ Ninguém ouve o barulho da banda de música/ que está ali firme do outro lado do século.”), parecem-nos elucidadoras as seguintes reflexões do próprio poeta, a respeito de pessoas que se reuniam em torno de Ismael Nery e de seu “essencialismo”, o que inclui Jorge Burlamaqui:

Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga idéia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação. (MENDES *apud* MOURA, 1995, p. 42)

Além de menções à proposta estética surrealista (“caminhando sôbre pedras angulosas e abismos”), há na primeira estrofe uma reflexão que se aproxima da vontade de fazer “tábua rasa dos antigos processos de pensamento”: “Ninguém ouve o barulho da banda de música/ que está ali firme do outro lado do século.”; parece-nos caber aqui duas ressalvas: “Ninguém ouve”, para nós, não indicaria surdez completa, mas assemelharia-se mais a uma expressão como “ninguém dá ouvidos”, uma vez que a passagem “que está ali firme do outro lado do século” sugere uma persistência ou uma perenidade com que ecoam os sons advindos “do outro lado”; além disso, essa expressão, “do outro lado do século”, não faz menção especificamente ao passado, podendo referir-se também ao futuro. Também recorreremos às palavras do próprio poeta para lançar luz sobre esse apontamento:

Por imperfeição de sentido, 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 pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria uma representação fragmentária e portanto deficiente para o conhecimento. (*Idem*, p. 45-6)

Essa proposta de “abstração do tempo” está a serviço de uma poética ou uma visão de mundo que busca “totalidade”; parece haver um tom de advertência no segundo dístico (“Ninguém ouve o barulho da banda de música/ que está ali firme do outro lado do século”), e esse tom se desdobra na segunda estrofe: “Encontramos o sonho e o pusemos no altar./ Incenso e adoração, culto ardente pra servir./ Saímos dos planos múltiplos do sonho,/ não nos integramos na ciência da total realidade.”. Além da menção explícita à não integração na “ciência da *total* realidade”, o poeta insere nela termos agudos que sugerem devoção religiosa ao “sonho” (“altar”, “incenso”, “adoração”, “culto ardente”, “servir”), identificado à estética surrealista, numa expressão daquele “delírio” que aponta no grupo de Ismael Nery, do qual ele mesmo fazia parte.

O “convite”: “Vamos colhêr as flôres grandes que crescem nos abismos/ e apreciar as explosões de luz de dois universos./ Apressando o passo estaremos do outro lado do século/ ouvindo o barulho da banda de música que não pára nunca”. Embora o primeiro verso dessa estrofe seja composto ao gosto da “arte combinatória” surrealista, na sobreposição das “flôres grandes” aos “abismos”, e a proposta geral desses quatro último versos parece ir no sentido de sugerir que se matize o caráter “delirantemente moderno” do grupo (e quiçá poderia estender-se a outros poetas e artistas inseridos nos movimentos de vanguardas) e a intenção de “fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento”, em favor de uma estética “totalizante”. Otto Maria Carpeaux traz-nos uma ideia que se coaduna com essa proposta:

O comportamento dêsse homem revolucionário, às vezes até anárquico, em face da tradição e das tradições, foi um enigma para seus contemporâneos de então e talvez para êle próprio. Mais tarde, porém, Murilo Mendes esclareceu as aparentes contradições em uma declaração admirável, parece que em entrevista, que só posso, infelizmente, citar de memória: “Na minha mocidade gritei: abaixo Chopin, viva Stravinsky! Hoje, prefiro dizer: viva Chopin, viva Stravinsky! Mas só se eu tivesse, na mocidade, gritado: viva Chopin, abaixo Stravinsky!, eu sentiria vergonha”. (1960, p. 199)

Nessa citação, podemos dizer que Chopin representa a tradição e Stravinsky, a modernidade. Embora estejamos refletindo a respeito de obra cujo contexto é a fase inicial do poeta, nossa visão é de que, como ocorre com o cristianismo, podemos ver em germe uma maneira de pensar que se consolidaria nos anos e nas obras seguintes. Sobre essa relação do poeta moderno com a tradição, T. S. Eliot escreve:

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.<sup>16</sup>

A nosso ver, portanto, em suas “aparentes contradições” — como diz Carpeaux —, Murilo Mendes sugere em *Reflexão e convite* um caminhar em direção a uma “conciliação” com o passado: sugere ouvir “o barulho da banda de música que não pára nunca”, e que está “do outro lado do século”; “apreciar as explosões de luz de dois universos”: mais um desdobramento daquela busca aparentemente utópica por uma poética “total”, tendo como um passo considerar o “sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos”.

---

<sup>16</sup> ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. Disponível em <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/09/eliot-t-s-tradiccca7acc83o-e-talento-individual.pdf>>. Acesso em 15 de jan. de 2019. Pp. 38-39.

## 2.6. POEMAS SEM TEMPO

Diante dos apontamentos anteriores, talvez parecesse repetitivo pormenorizar o que ecoa no título da última parte de *Poemas — Poemas sem tempo*. Tendo em mente a faceta da visão de mundo que, esperamos, pudemos ver desenrolar-se ao longo da obra, procederemos a algumas considerações mais gerais, sem nos determos neste ou naquele poema, de maneira a reforçar o sentimento do poeta em relação a este tema que lhe foi tão caro: o tempo.

Em suas *Confissões*, Santo Agostinho também se debruça sobre o tempo; intitula o livro XI: *O homem e o tempo*. Nele, encontramos a seguinte passagem:

Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e que todo o passado e futuro são criados e dimanam daquele que é sempre presente. (2015, p. 301)

Com efeito, a tradição cristã que consideramos informar Murilo Mendes já em seu primeiro livro, questiona as noções de tempo em três divisões, e sobre isso também nos apoiaremos no Bispo de Hipona:

De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro — se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser? (*Ibidem*, p. 304)

Uma maneira que o poeta encontrou para exprimir ou representar um amálgama das divisões do tempo foi construir em *Poemas sem tempo* imagens que giram em torno de ascendência e descendência familiares, em que as relações entre avós, pais, filhos como que os confundem, criando um efeito de fusão temporal:

Tua beleza definitiva  
depende da sombra do filho que ainda não tens. [*Equilíbrio*]

Que pena você não ser minha filha, minha irmã e minha mãe, tudo ao mesmo  
[tempo. [*Relatividade da mulher amada*]]

Minha filha,  
o meu corpo ficou maior do teu corpo.  
A minha alma ficou maior da tua alma.  
Nasci outra vez com o teu nascimento. [*Dilatação*]

A cabeça da minha nora que morreu  
está no corpo da minha neta.  
Às vezes meu filho olha pro corpo da sua filha  
e revê a cabeça da mulher [*O avô descobre analogias*]

As particularidades do corpo da mulher ao longo das gerações era um dos assuntos prediletos de Ismael Nery (MOURA, 1995, p. 46); Murilo Mendes viria a tratar desse assunto mais longamente na obra *O visionário* (1930-33). Aqui observamos o incipiente interesse poético no assunto, combinado à busca por uma compreensão mais abrangente do tempo. Essa busca também se reflete, na última seção de *Poemas*, nas influências simultâneas que exercem o passado e o futuro na situação presente:

Às vezes meu filho olha pro corpo da sua filha  
e revê a cabeça da mulher,  
pensa na morte da mulher,  
na vida dos dois,  
no nascimento da filha,  
na noite do casamento,  
na marcha nupcial  
e no primeiro encontro. [*O avô descobre analogias*]

Todos esperam o nascimento da criança  
que repartirá os ritmos entre eles.  
(Depois do seu nascimento não haverá mais lugar para lutas.) [*O mediador*]

Êle separou-se da mulher  
porque notou que as formas dela se alteram pouco a pouco:  
Mas as formas dêle também se alteram pouco a pouco. [*Transformações paralelas*]

A costureira, môça, alta, bonita,  
ancas largas,  
os seios estourando debaixo do vestido,

(os olhos profundos faziam a sombra na casa),  
morreu.

Desde então o viúvo passa os dias no quarto olhando pro manequim. [*Afinidades*]

Me casei com a minha mulher  
e com todo o passado dela.  
Sou o pai dos meus filhos,  
do filho que ela teve com o amante antigo  
e dos filhos que eu já vejo andando no ar. [*Integral*]

Também pode contribuir para essa operação de vislumbre da simultaneidade a observação que separa facetas de um mesmo ente, como propomos ser o caso em *Declaração do criminoso*:

Matei minha mulher.  
Matei.  
(O ódio com que a odiava  
era maior que o amor com que a amava).  
Mas não matei a mãe de meus filhos.  
É por isso que o retrato dela está sempre comigo.

Se é possível considerar que a pessoa à qual o sujeito lírico se refere como sendo “sua mulher” é a mesma a que remete a expressão “mãe dos meus filhos”, estamos diante de duas atitudes sumamente diversas diante de uma mesma mulher: o “ódio com que a odiava” foi suficiente para que o sujeito lírico cometesse assassinato, mas não chegou a atingir a faceta de mãe desse ser complexo; consideramos essa diferença de atitude como um reconhecimento dessa complexidade, e a expressão poética desse reconhecimento, uma busca por compreensão total.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para Otto Maria Carpeaux, “a influência de Murilo Mendes é permanente, embora às vezes subterrânea, mas sensível também nos novos e nos novíssimos: embora ou antes porque sendo um poeta difícil, um ‘poet’s poet’” (CARPEAUX, 1960, p. 197); essa observação nos

lembra de uma característica da arte de vanguarda apontada por Ortega y Gasset: “Então teremos um objeto que só pode ser percebido por quem possua esse dom peculiar da sensibilidade artística. Seria uma arte para artistas, e não para a massa dos homens [...]” (2008, p. 29). Nesse sentido Carpeaux classifica o poeta mineiro: “A poesia de Murilo Mendes não é nem pode ser leitura para todo mundo.” (1960, p. 197). Para Manuel Bandeira, “Murilo Mendes é talvez o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração [modernistas].” (1954, p. 165); a combinação de tendências no autor de *Tempo e eternidade* é, de fato, insólita: técnica surrealista — embora se afastando da “escrita automática” —, temática universalista, inclinações a simetrias subreptícias na forma poética — “amor platônico às matemáticas” (MENDES, 2017, p. 10) —, espírito cristão pouco ou nada dogmático: “conciliador de contrários”. Na contracapa da edição utilizada para este trabalho de *Poliedro*, encontram-se as seguintes palavras de Antonio Candido: “Murilo Mendes era um viveiro de contrastes. Libérrimo e disciplinado, caprichoso e cumpridor, fantasista e estrito, tudo nele convergia para a divergência. Assim, era católico e revolucionário com a mesma naturalidade com que violava as conveniências e respeitava as formas.”; a ânsia por liberdade do autor de *Poesia liberdade* exprime-se sobremaneira na poesia: disse sentir-se compelido “pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário” (*ibidem*, p. 9).

Talvez seja essa característica uma das mais marcantes de Murilo Mendes. Talvez ela esteja no fundo daquela “estranheza” que atribui ao mineiro a crítica de Manuel Bandeira; “congênito amor à liberdade”: a ideia de naturalidade é atribuída a nosso poeta também por Mário de Andrade. “O que nos outros é fruto duma vontade, em Murilo Mendes é apenas um fenômeno por assim dizer de reação nervosa.” (ANDRADE, 1943, p. 63) “Conciliador de contrários”: embora essa naturalidade incomum seja notada também por Carpeaux — argumentando sobre o espírito dialético do poeta, o crítico escreveu que “Talvez quisessem dizer isto os críticos que já lhe diagnosticaram a inteligência [...], uma suposta qualidade intelectualista da sua poesia. Mas a dialética de Murilo Mendes não é fenômeno cerebral. Tem fontes vitais que o próprio poeta citou em ‘Os dois lados’” (CARPEAUX, 1960, p. 168) — e a despeito da modernidade “delirante” de suas primeiras fases e de suas inclinações surrealistas, Murilo Mendes interessou-se pouco pela “escrita automática”; parece este desdém por uma das principais técnicas de uma escola a que muito se afeiçoava ser mais uma manifestação de sua devoção pela liberdade.

O catolicismo de Murilo Mendes também é uma dessas manifestações:

O seu culto afronta o ridículo; incorpora-o. E — coisa curiosa — poesia e catolicismo dialéticos. [...] Certos versos podem até transpirar heresia para espíritos mais estreitos, como aqueles onde exclama: “Amor! Amor! Palavra que cria e consome sêres. Fogo, fogo do inferno! Melhor que o céu”. (*Ibidem*, p. 168)

Há em entre as características de sua religiosidade uma curiosa tranquilidade em sobrepor imagens espirituais e divinas a imagens carnavais e eróticas, gerando um efeito, pode-se argumentar, mais poderosamente contraditório à moral de um “catolicão”, como referiu-se o próprio poeta em passagem citada neste trabalho, do que a pura sensualidade. “Do cristianismo, o poeta absorveu uma perspectiva universalista, a partir de uma reflexão sobre o tempo e a história, desinteressando-se pela dimensão propriamente moral da doutrina.” (MOURA, 1995, p. 192) Eis mais um ponto em cujo fundo parece-nos reluzir o “congénito amor à liberdade” que enuncia como vetor de sua poesia.

O gosto predominante dos modernistas brasileiros, que buscava sobremaneira sentimentos de brasilidade e de nacionalidade, muitas vezes rejeitando o que se havia feito em literatura e poesia até as vanguardas, manifesta-se apenas tangencialmente em Murilo Mendes. Não obstante, Mario de Andrade saúda suas contribuições nessa área:

E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele [refere-se a *Poemas*], como em nenhum outro poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar. Todos os outros, com maior ou menos erudição, maior ou menor experiência pessoal, qualquer homem do mundo teria feito. (1943, 62-3)

Não sabemos até que ponto concordariam outros críticos com essa aguda observação do autor de *Macunaíma*, mas ressaltamos uma palavra utilizada por ele: “visceral”; mais uma vez sublinha-se o caráter de naturalidade com que Murilo Mendes medita e escreve, a sua vocação para poesia.

Frequentemente frisa-se o jogo livre entre concreto e abstrato — consideramos, abundantemente exemplificado neste trabalho —, material e imaterial, carnal e espiritual em nosso poeta, que vai muito além dos contrastes entre religiosidade e erotismo. Essa característica soma-se à inclinação que demonstra aos procedimentos da arte combinatória e aos seus “estudos” — por vezes assim chamava seus poemas (BANDEIRA, 1954, p. 165) — em busca de uma compreensão “total” dos seres, dos fenômenos ou das experiências. Utopia? Segundo José Ortega y Gasset:

Observamos que um indivíduo, seja coisa, seja pessoa, é o resultado do esforço total do mundo: é a totalidade das relações. No nascimento de uma folha de grama colabora todo o universo.

A arte percebe a imensidão da tarefa que ela toma para si? Como colocar em evidência a totalidade das relações que constitui a vida mais simples, desta árvore, desta pedra, deste homem?

Isto é impossível de um modo real; é precisamente por isso que a arte é antes de qualquer coisa artifício: tem que criar um mundo virtual. (2002, p. 40-1)

Entrevemos nas palavras do filósofo espanhol, pelo menos, consideração de possibilidade para uma “totalidade poética”. Murilo Mendes parecia mirar um horizonte assemelhado a isso; sobre este assunto cabe ressaltar mais duas características suas pelas quais o próprio poeta dizia-se impelido à atividade literária: “pelo desejo de suprir lacunas da vida real” (MENDES, 2017, p. 9); “pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade” (*ibidem*, p. 9). Neste ponto lembramos da persistência que subjaz aos esforços “totalizantes” de sua poética, em meio a confissões de vulnerabilidade e limitação de sua pessoa e de seu espírito.

Em *Poemas*, obra de estreia de Murilo Mendes, podemos observar uma trajetória poética que passa por todos esses elementos. A sátira e o humor presentes em *O jogador de diabolô*, somados à presença de reflexões sobre nacionalidade, passando pelo folclore, e sobre a significação e a função da arte — pelo menos, assim foi nossa leitura —, com a sobreposição peculiar, no desfecho da seção, de um contexto sensual à primeira aparição da palavra “Deus”. Em nossas análises, identificamos o tema da modernidade como abertura para *Ângulos*, não em tom de exaltação pura ou de nostalgia do passado, mas de sobriedade consciente em meio às técnicas surrealistas; estas contribuem para o despontar de uma característica poética mais totalizante, pontilhada pela temática da limitação do corpo, da abstração do tempo e da multiplicidade que compõe as coisas e os fenômenos. *Máquina de sofrer* desenvolve a questão da insuficiência do “mundo das formas” e adquire tom de confissão, que colabora para a atmosfera espiritual mais acentuada que apresenta; para nós, reluz no fundo dessa seção um indicativo de cosmovisão cristã que, se é lícito dizer que existe, precede a conversão definitiva do poeta em, no mínimo, quatro anos. Os indicativos dessa cosmovisão mostram-se mais claros em *O mundo inimigo*: não só pululam imagens que evocam consciência e aceitação de vulnerabilidade diante do mundo, como também subjaz uma ideia de persistência e devotamento que configuram não só uma visão de mundo, mas também uma atitude diante dessa visão que se aproxima grandemente dos ensinamentos do

Cristo bíblico. O insólito título de *A cabeça decotada*, bem como a dedicação de poemas a Ismael Nery e Jorge Burlamaqui, levam a crer que Murilo Mendes participava seus leitores mais explicitamente das influências que sofria seu pensamento; o “essencialismo” em torno do qual meditava então o poeta informou seu trabalho literário sobremaneira na busca por uma poética “totalizante”. A última seção de *Poemas* é dedicada a Ismael Nery e tem na “abstração temporal” um de seus cernes; entendemos que a ideia de examinar atenciosamente os fenômenos não apenas em seu momento presente, mas de maneira a conciliar — ou confrontar — também deles o passado e o futuro, bem como o desenvolvimento posterior de toda essa multiplicidade, contribuíram grandemente para que o poeta pudesse gritar, em sua maturidade, “Viva Chopin! Viva Stravinsky!”.

#### 4. BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Americ=Edit, 1943.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 18 de jun. de 2018.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1954.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

*Bíblia Sagrada*. Gênesis 3-10. Rio de Janeiro, Vozes, 2001. 46ª edição.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- DROGUETT, Juan Guillermo. *Ortega y Gasset: uma crítica da razão pedagógica*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. Disponível em <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/09/eliot-t-s-tradiccca7acc830-e-talento-individual.pdf>>. Acesso em 13 de jan. de 2019.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HUIDOBRO, Vicente. Arte poética. In: JIMENÉZ, José Olivio (Selección, prólogo y notas). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. 7. ed. Madrid, ES: Alianza Editorial, 1984.
- JAKOBSON, Roman. El folklore como forma específica de creación. In: *Ensayos de poetica*. México: Fondo de cultura economica, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LESSA, Renato. *A invenção republicana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1990.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MENDES, Murilo. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Poliedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- O livro da vida*/[organização Mundo Cristão]; Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

OMRAN, Muna. *Uma das mil histórias do Šahrāzādo Baiano*. Instituto de cultura Brasil Líbano, 2016. Disponível em: <<http://www.icbl.com.br/ipsislibanis/admin/uploads/artigo201608312125241080.pdf>>.

Acesso em 14 de jan. de 2019.

ORTEGA Y GASSET, José. *A beleza foi feita para ser roubada: ensaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

\_\_\_\_\_. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_. *A rebelião das massas*. São Paulo: Vide Editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROPP, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Autêntica, 2013.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TINOCO, Robson Coelho. *A romântica poesia moderna de Murilo Mendes em O visionário, A poesia em pânico e Poesia liberdade*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.