

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Admarcio Rodrigues Machado

**Forma e indeterminação em *As Metamorfoses* de Murilo
Mendes**

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Admarcio Rodrigues Machado

**Forma e indeterminação em *As Metamorfoses* de Murilo
Mendes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Literatura Brasileira

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

SÃO PAULO
2015

AGRADECIMENTOS

A João Adolfo Hansen agradeço primeiramente. Outro não poderia ser o lugar desse nome em um texto sobre motivação do signo linguístico. A ele, pela orientação sempre cuidadosa e competente, e, principalmente, por ter, ao longo desses doze anos, me ensinado a pensar.

Agradeço também ao professor Ricardo Souza de Carvalho pelas contribuições em conversas informais e durante o exame de qualificação. Igualmente ao professor Murilo Marcondes de Moura, parceiro em Murilo Mendes, pela leitura atenciosa do texto de qualificação e por todas as correções apontadas.

Não poderia deixar “passar em branco” um agradecimento à Rosely e ao Júlio da secretaria da Pós-graduação, por me ajudarem ao longo desse percurso.

Agradeço especialmente aos meus dois amores: Gisele Vilar de Araujo, a metade perfeita de um ser misto, e à Sandy, pela companhia nas horas de trabalho e de descanso. Sem vocês, este trabalho seria apenas um projeto. Vocês são especiais para mim.

A ocasião pede também agradecimento a todos os professores da Letras que direta ou indiretamente contribuíram para a minha formação acadêmica. Não citarei nomes, pois esquecer algum seria injusto.

Não posso deixar de agradecer aos amigos que, por meio de conversas, participam deste trabalho. Citar um nome seria ofender tantos outros. Todos que me ajudaram devem se sentir representados aqui.

À Gracita, que graciosamente me agraciou com a recente antologia do Murilo Mendes, meu agradecimento.

Ao Flávio Scarel.

Aos meus familiares vivos, e aos falecidos (*in memoriam*).

RESUMO

MACHADO, A. R. *Forma e Indeterminação em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho analisa o livro *As Metamorfoses*, do poeta Murilo Mendes. A perspectiva escolhida é a da invenção por meio da linguagem desse poeta. Reconhecendo que a imagem tem valor inestimável na poesia de Murilo, nossa análise elucida a construção imagética atentando para o modo *como* a organização das palavras figura o efeito de desorganização semântica que lembra alguns quadros surrealistas. Nesse sentido, a pergunta que norteia este trabalho é: Como o poeta usa a forma para a construção da indeterminação de sentido? Para respondê-la, recorreremos, além de textos poéticos e não poéticos de Murilo Mendes, a textos sobre o Surrealismo, o Essencialismo de Ismael Nery e sobre forma e indeterminação semântica, que nos ajudaram a entender melhor o código poético de Murilo Mendes, inclusive entrevendo nesse código um padrão compositivo. Sendo a junção de imagens descontínuas no poema a principal característica do trabalho de montagem em Murilo Mendes, julgamos coerente supor que esse procedimento de composição exige uma *performance* idiossincrática do leitor. Na condição de obra moderna, a poesia muriliana exige um leitor também moderno. Para constituí-lo textualmente, estudamos também alguns pré-requisitos de leitura que devem ser acionados para a compreensão da proposta artística de Murilo Mendes, recorrendo sistematicamente a textos da estética da recepção.

Palavras-chave: Murilo Mendes, poesia, forma, indeterminação, sentido, linguagem, modernidade, Modernismo, Surrealismo.

ABSTRACT

MACHADO, A. R. *Form and Indeterminacy in Murilo Mendes' As Metamorfoses*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This dissertation analyzes the book *As Metamorfoses*, by the poet Murilo Mendes. The chosen perspective of analysis are his poetical procedures. Recognizing that images are central in Murilo's poetry, our analysis elucidates his imagery construction, focusing on the ways the organization of words features the semantic disorganization effect which reminds Surrealistic paintings. In this sense, the question that guides this work is: How does the poet use the form to build the indeterminacy of meaning? In order to answer it, we use, besides Murilo Mendes' poetic and non poetic texts, texts on Surrealism, the Essentialism of Ismael Nery and about form and semantic indeterminacy, that help us to understand Murilo Mendes' poetic code, including glimpsing a compositional standard in such code. Since the main feature in Murilo Mendes' work is the joining of discontinuous images in the poem, it seems coherent to assume that his composition model requires an idiosyncratic reader's performance. Murilo's poetry also requires a modern reader. With that in mind, we also studied some reading prerequisites that must be triggered for the understanding of Murilo Mendes' artistic proposal, systematically resorting to aesthetics of reception's texts.

Keywords: Murilo Mendes, poetry, form, indetermination, sense, language, modernity, Modernism, Surrealism.

CONTEÚDO

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUÇÃO.....	8
I. MURILO MENDES: O TEMPO DO POETA.....	14
1. Apresentação de Murilo Mendes.....	14
2. Murilo Mendes e Ismael Nery.....	19
3. Modernismo.....	26
4. Histórico do Surrealismo.....	29
5. A imagem surrealista.....	34
6. O Surrealismo à brasileira.....	38
II. A INVENÇÃO DO <i>LIVRO DE IMAGENS</i>	41
1. <i>As Metamorfoses</i>	41
2. <i>As formas em novos corpos mudadas</i>	47
3. Elocução em <i>As Metamorfoses</i>	49
4. Forma e indeterminação segundo Umberto Eco.....	58
III. O PENSAMENTO POR IMAGENS.....	65
1. Da metáfora à imagem.....	65
2. A metáfora muriliana.....	70
3. A montagem: o olho câmera.....	74
4. A poesia hermética.....	83
5. A língua pré-babélica.....	89
6. A metáfora como visão de mundo.....	97
7. O poema metafórico.....	99
8. A poesia como sonho.....	102
9. As formas de indeterminação.....	105
10. A plasticidade das imagens.....	117
11. As imagens cromáticas.....	126
12. O buquê de sensações.....	135

IV. A OBRA ABERTA.....	140
1. Interpretação e indeterminação semântica.....	140
2. Forma e indeterminação na poesia muriliana.....	145
3. O leitor dos estudos inacabados murilianos.....	160
4. O tempo indeterminado.....	170
5. O espaço indeterminado.....	174
6. O Essencialismo: espaço e tempo indeterminados.....	178
7. Androginia e Essencialismo.....	187
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
VI. BIBLIOGRAFIA.....	198
1. Textos de Murilo Mendes.....	198
2. Artigos escritos por Murilo Mendes.....	199
3. Textos sobre Murilo Mendes.....	199
4. Outros textos.....	203

INTRODUÇÃO

*Na tarde preguiçosa um pensamento de amor
É doce como um pensamento de morte*

(“Estudo nº1” - PCP, 317-318)

No livro II da *Retórica* (1393b), após explicar as provas próprias, Aristóteles define as comuns e especifica serem de dois gêneros: o exemplo e o entimema. Dos exemplos, ele diz que há duas espécies: aqueles formulados a partir de fatos anteriores e os *inventados* pelo próprio orador (fábulas e parábolas). Também na *Retórica a Herênio*, a invenção (*inventio*) ou descoberta de argumentos baseando-se em lugares comuns é referida.

No tratado do Anônimo, a *invenção* figura como a primeira das cinco partes do discurso, sendo as demais, respectivamente: *dispositio*, disposição das palavras na estrutura do discurso, que a Semiótica formula como organização sintagmática, segmentação e o recorte das unidades discursivas; *elocutio* – elocução -, que compreende o decoro na ornamentação das palavras, isto é, o respeito ao gênero como formulação verossímil e decorosa adequada às matérias; a *memória*, “casa de tesouro da invenção”; e a *pronuntiatio* ou *actio*, a consideração daquilo que a Semiótica define como os elementos suprasegmentais (prosódia, entoação, ritmo, voz, timbre, pausas, tom), da cenografia e da movimentação que entram numa atividade discursiva, enfim, a linguagem enquanto pragmática ou ação sobre o mundo e sobre receptores do discurso ¹.

Seja pensada como promoção de provas, ou definida como parte do discurso, a *invenção* é um dos procedimentos de produção da verossimilhança objetivada pela argumentação, pois é ela que orienta todo o discurso: como porção de um todo, fornece a tópica adequada a cada

¹. ARISTÓTELES. *Retórica*. (Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005. *Obras completas, Vol. VIII, tomo I*, p.206; ANÔNIMO. *Retórica a Herênio* (Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra). São Paulo: Hedra, 2005.

assunto; como espécie do gênero *Exemplo*, produz prova. Pode, então, ser retomada como tópica em um discurso sobre a poesia moderna, como este, que trata da *invenção* em textos de Murilo Mendes.

Discurso, a poesia moderna também recorreu e recorre à tripartição básica da retórica. Mesmo com a desvalorização dos tratados de preceptivas artísticas que se deu com a valorização do pensamento idealista kantiano (a partir da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, (§1 - §60), em que o foco é a figura do gênio) apropriado pelos artistas românticos a partir da segunda metade do século XVIII, *inventio*, *elocutio* e *dispositio* continuam a estruturar a poesia moderna, talvez com a diferença fundamental de que modernamente a *invenção* não funciona necessariamente como arquivo de lugares-comuns que devem necessariamente ser imitados segundo preceitos normativos. Na modernidade, ela mesma é uma tópica.

Com isso queremos dizer que a arte moderna não subentende a noção retórica antiga de *inventio*, mas a de valorização do fazer algo original. Trata-se de uma nova convenção que supõe o artista como gênio, alguém dotado de capacidade criadora, demiurgo (artista criador) que não imita modelos/autoridades de gênero, embora necessite apropriar-se do conhecimento do alheio como meios de invenção, raciocínio e escolhas, pois mesmo a *invenção* como originalidade pressupõe a comparação com o já feito, já que é dessa comparação que surge a diferença, arte original, moderna. “Pois não é a poesia a arte de transformar materiais e permutar elementos?”, pergunta Murilo Mendes leitor de Castro Alves ².

A partir desses pressupostos modernos sobre a *invenção*, neste trabalho lemos o livro *As Metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes. Nossa hipótese é a de que ele recorre ao conceito pós-iluminista de *invenção* para compor seus poemas como obra aberta, ou seja, como atos de linguagem sem um sentido normativo primeiro. Para entendê-los, recorreremos aos

². “Retrato-relâmpago”. In: *PCP*, 1211. No perfil de Castro Alves, Murilo revela que escondia nas páginas do *Manual de Química* da F.T.D. as *Poesias Completas* do poeta baiano e arremata: “Transcurei a química. Sem me afastar entretanto do seu território: troquei a pela alquimia, sua irmão colaça.”, completando com a citação em que aproxima alquimia e poesia: artes que operam transformações e permutações.

conceitos de *forma e indeterminação semântica*, formulados por Umberto Eco em *Obra Aberta*, que detalharemos oportunamente. Por ora, destacamos que nossa hipótese é que essas duas categorias, na medida em que permitem pensar numa definição geral da arte em que a abertura seria uma espécie de diferencial entre o uso estético da linguagem e o seu uso cotidiano, funcionam como modelo explicativo de procedimentos retóricos empregados por Murilo Mendes e do efeito que a sua arte objetiva provocar no leitor.

Católica, a poética muriliana é fundamentada pela adoção de um princípio cosmológico - o *devir* – que orienta a concepção de seus poemas enquanto corpos, formas passíveis de transmutação (“estudos inacabados”, diria ele) e, concomitantemente, desencadeadores de transmutação dos signos que os compõem. Sendo o *devir* um processo temporal cuja suposta unidade não se fixa num conceito apriorístico estável, não pode ser figurado numa forma fixa, unitária e determinada. Pode, no entanto, ser intuído por meio de um jogo de linguagem que sugere ou efetua sua presença no movimento mesmo das transformações dos conceitos. É justamente sua falta de forma determinada que possibilita pensá-lo livremente. Como veremos, na impossibilidade de representar o *devir* como um ente fixo, a mente inventiva de Murilo Mendes cria-o, no livro de 1944, por meio de procedimentos retóricos que o figuram no movimento das suas metamorfoses.

Assim, elegendo o *devir* como fundamento universal do existente, a poética muriliana tem consonância com o pressuposto católico da transcendência, Deus. Figurando a escatologia do Catolicismo, a poesia muriliana pressupõe Deus como Causa Primeira e Final das formas mundanas. Sabendo que na Eternidade todo o tempo está completo desde sempre; que para os homens o tempo tem um sentido, que é o de se completar em um futuro contingente, o Dia do Juízo, e que, por enquanto, os homens vivem divididos entre a luz da Graça, que lhes aconselha a ação, e a herança do Pecado, o mal, Murilo figura em *As Metamorfoses* a separação do corpo e da alma e as divisões contraditórias que essa cisão acarreta,

aludindo na mesma figuração, à unidade ausente que lhes dá sentido.

Para compor segundo essa concepção artística, Murilo precisou formular uma linguagem específica, que desse conta de expressar o indizível por natureza, a metafísica, fundamento dos conceitos terrestres. Para isso, rompeu com os usos linguísticos convencionais, inventando novas ordenações sintático-semânticas, que definimos aqui como *sistema muriliano de composição*. De posse desse código particular de combinação de signos, foi capaz de tensionar harmonicamente o infinito e o finito, obtendo imagens de efeito de sentido inesperado na imediaticidade dos conceitos formulados segundo a lógica da linguagem tradicional, linear. Definimos esse *sistema* como estratégia lógico-discursiva por meio da qual o enunciador, enquanto entidade anunciadora e ordenadora do discurso, cria o *devir* que não preexistia à linguagem como realidade poética paralela ao discurso da lógica convencional.

Confrontando a concepção aristotélica e concepções modernas de metáfora, verificamos que, na prática de Murilo, as metáforas pautam-se pela tensão dos significados das palavras: possuem valor ontológico, ou seja, significam aquilo que as palavras dizem em sua interpretação mais literal. Sendo assim, entendemos ser coerente afirmar que o discurso metafórico muriliano cria linguisticamente um mundo poético tão plausível quanto o mundo que conhecemos como mundo empírico das verdades científicas, mas não o mimetiza, correndo ao lado dele. Ainda nesse sentido, recorremos ao conceito de *montagem*, tal como formulado por Sergei Eisenstein, pelo que ele oferece de explicação da arte moderna em termos de justaposição de signos. Operacionalizado por Murilo em *As Metamorfoses*, esse conceito moderno de linguagem artística possibilita a invenção de uma sintaxe de sintagmas agrupadores de formas supostamente inconciliáveis em um mesmo contexto discursivo que tendem a continuamente desestabilizar os sentidos do leitor, requerendo deste um contínuo apelo à intuição como meio de rejeição da alienação no mundo moderno significado no discurso convencional.

É dessa perspectiva que deve ser lido este trabalho. Quanto ao método de exposição do “sistema muriliano”, no primeiro capítulo examinaremos a relação de amizade entre Murilo Mendes e Ismael Nery, pelo que ela revela da ligação do poeta mineiro com o Surrealismo e o Catolicismo, balizas de seu modo de ver o mundo. No mesmo capítulo, a discussão se abre também para uma contextualização do Modernismo e do Surrealismo, a fim de explicitar a visão particular de Murilo Mendes sobre essa vanguarda europeia. Sabendo igualmente que a absorção de elementos do Surrealismo por Murilo Mendes, mediada pelo Essencialismo de Ismael Nery, assemelha-se à arte do primeiro De Chirico e à de Max Ernst, a despeito dos meios empregados por esses artistas, esboçamos uma aproximação comparativa ao dissertar sobre a imagem surrealista.

O capítulo seguinte introduz o livro *As Metamorfoses* articulando-o com a obra ovidiana que lhe emprestou o nome. Ainda nessa parte do trabalho, tratamos da elocução do enunciador muriliano e da relação entre forma e indeterminação de sentido, conforme formulada por Umberto Eco, a fim de elucidá-la nas imagens do livro de Murilo em análise.

O terceiro capítulo compõe o núcleo propriamente dito deste trabalho. Nele procedemos à uma análise da linguagem poética órfico-hermética de Murilo Mendes, a partir da leitura de *As Metamorfoses* atenta ao modo de construção das metáforas e imagens inauditas. O esforço de (re)constituição de um “sistema Murilo Mendes” - isto é, um *modus operandi* muriliano capaz de abarcar sua linguagem construída pela tensão entre o automático, sugerido pela multiplicação de imagens oníricas, traço de escrita herdado do Surrealismo, e o arquitetado, marca de um projeto construtivista em arte, nunca negado por Murilo Mendes, dá a tônica de nosso discurso sobre a indeterminação das formas no livro publicado em 1944. Nesse intuito, guiamos o estudo de Modesto Carone Netto, *Metáfora e Montagem*³.

Finalmente, no quarto capítulo, concentramos nossos esforços para analisar a relação entre forma, indeterminação e interpretação na poesia de

³. NETTO, Modesto Carone *Metáfora e Montagem: Um Estudo Sobre a Poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Murilo Mendes. Supondo também que a linguagem desse poeta, em consonância com seu tempo, fala de um mundo de verdades relativas, julgamos necessário discorrer sobre a concepção de espaço e o tempo na poesia muriliana. Modeladoras da arte moderna, inicialmente essas categorias foram, na medida do possível, analisadas aqui em separado. Só nos dois itens finais, as categorias *tempo* e *espaço* foram analisadas conjuntamente, segundo a “visão de mundo” essencialista que orienta a produção poética em *As Metamorfoses* e remete ao mito do andrógino, lido neste trabalho a partir do livro homônimo de Ovídio e de *O banquete*, de Platão ⁴.

⁴. Platão. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas: J. Cavalcante de Souza. São Paulo: EDUSP, 1966.

I. MURILO MENDES: O TEMPO DO POETA

*Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.*

(“O emigrante” – PCP, 313)

1. APRESENTAÇÃO DE MURILO MENDES.

São variadas as facetas do homem Murilo Mendes: poeta, professor e crítico de artes (sobretudo pintura e música). Logo, alguém facilmente adaptável às circunstâncias e conveniências, “terrivelmente eclético”, que achava “que as fronteiras da arte (...) tornaram-se muito fluidas; todas as invenções, todas as tendências, todas as rubricas” eram lícitas⁵. Talvez isso explique, pelo menos em parte, o fato de sua poesia desembocar em um estilo complexo, elaborado, “hermético”⁶, que várias vezes fez lembrar a linguagem dita barroca. Mas um barroco sempre subtraído do formalismo e convencionalismo do estilo de época datado. Pois, na modernidade, momento histórico no qual está inserida a poesia muriliana, a metáfora não quer disfarçar a empiria sob roupagem elegante, mas revelá-la, fazer-se voz de uma realidade essencial, oculta; no caso, a suprarrealidade preconizada por Breton e outros surrealistas⁷.

A primeira dificuldade ao abordar a obra de um poeta tão heterogêneo

⁵ . MENDES, Murilo. “Murilo Mendes por Murilo Mendes”. In: *Poesia Completa e Prosa*. Vol. Único. Organização e preparação de texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 45-51. Doravante PCP, seguido da página.

⁶ . Usamos as aspas como forma de evitar nossa inserção no grupo dos críticos “que às vezes apressadamente me [Murilo Mendes] rotulam de surrealista e hermético sem ter em conta que a minha obra mergulha as raízes na tradição, e que toda poesia válida é num certo sentido hermética”. Cf. “A poesia e o nosso tempo”. In: *Antologia Poética: Murilo Mendes*. Organização, estabelecimento de texto e posfácio: Júlio Castanõn e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 248-256. Texto publicado originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 25 de julho de 1959, na seção “Véspera do livro”. Doravante, quando nos referirmos a esta antologia, citaremos apenas o capítulo, seguido de *Antologia Poética* e a página.

⁷ . ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

é a necessidade da escolha. É praticamente impossível evitar o recorte e a motivação que derivam de uma certa concepção da poesia e da literatura. No caso deste trabalho, nossa atenção se concentra no momento intermediário da obra de Murilo Mendes, quando a imagem se afirma como o recurso fundamental de sua poesia. Assim, nosso objetivo aqui não é o estudo sistemático da trajetória do poeta, mas de parte dela. Evitando relações causais que converteriam cada momento da poesia muriliana em um degrau de uma escada que culminaria no *estilo muriliano típico*⁸, diluindo a especificidade dessas manifestações anteriores, privilegiamos o momento a partir do qual a indeterminação semântica se consolida mais claramente: no livro *As Metamorfoses*, obra em que a complexidade e importância crescentes da imagem poética muriliana se revelam com maior nitidez.

Conforme observou José Paulo Paes, a obra de Murilo Mendes não se caracteriza por um processo de amadurecimento linear de uma dicção que se dá a conhecer desde o primeiro livro. O Murilo Mendes típico só se deixa apreender em alguns poemas dele, de modo que se torna imprudente falar em unidade nessa poesia. Tanto é assim que o próprio Murilo Mendes descartou o livro *História do Brasil* (1933) do conjunto de suas obras reunidas sob o título *Poesias*, em 1959. A unidade poética muriliana depende mais da persistência descontínua de algumas linhas de força, que prosseguem subterrâneas e afloram em função de encontros felizes (o do Surrealismo e o Catolicismo, por exemplo) e o fortalecimento de algumas necessidades expressivas secundárias, como a busca da *hispanidad* em *Tempo Espanhol*, que levou o poeta a modelar seu estilo à *secura* dos temas espanhóis que pretendeu cantar ou a (re)experimentar em novas formas de expressão em *Convergência*⁹, que, a despeito de não ser um

⁸. Adaptamos essa expressão de outra, cunhada por José Paulo Paes: *poema muriliano típico*. Cf. PAES, José Paulo. "O Poeta/Profeta da Bagunça Transcendente." In: *Armazém Literário: Ensaios*. (Organização e apresentação de Vilma Arêas). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 128-138.

⁹. Cf. CAMPOS, Haroldo de. "Murilo e o Mundo Substantivo". In: *Metalinguagem e Outras Metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 69-75.

livro concretista, “deve muito ao concretismo”, uma vez que em vários textos dele o poeta desarticula a “estrutura clássica”, “o verbo é abolido” e “muitas palavras são postas em evidente relevo (...) Outras são isoladas, etc.”¹⁰.

Por isso, o que parece ser saltos abruptos nas transições estilísticas dessa obra poética chocaria menos, caso fosse interpretado no contexto de sua produção global. Assim, a formulação poética de um “tempo” específico – Eternidade - deslocado da noção convencional de tempo em *Tempo e Eternidade*, prenuncia a passagem do jogo das formas em *As Metamorfoses* para a relação entre tempo histórico e forma sintetizada em *Poesia Liberdade*. Porque Murilo Mendes é um experimentador de formas, um poeta que “jamais cai em formas antiquadas de apologética”¹¹, segundo pontuou Alfredo Bosi.

Da mesma forma deve ser entendida a diferença de tom e de linguagem que perfaz o intervalo entre a publicação de *Poemas*, livro de incontestável viés surrealista, conforme o classificou Mário de Andrade, e o Murilo que surge, em função de sua conversão ao Catolicismo, completamente outro em *Tempo e Eternidade*. O “conciliador de contrários”¹² de *Poemas*, que fazia uma poesia das coisas físicas do mundo, marcada pelos versos de ocasião, abandona em *Tempo e Eternidade* o tom prosaico e os temas convencionais, abraçando o projeto de restauração da poesia em Cristo. Vale destacar, porém, que esse projeto, para o qual Murilo contou com Jorge de Lima, pautava-se num singular entendimento da religião católica: aderiram ao chamado *Catolicismo sincrético*, Catolicismo de participação muito mais do que de contemplação, que contribuiria para a identidade do Murilo Mendes típico¹³.

Da perspectiva formal, o abandono, ainda que momentâneo, da

¹⁰ . PCP, 50.

¹¹ . BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1980, p.498.

¹² . BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Cosac Nayf, 2009, pp. 199-205.

¹³ . ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado)

construção imagética surrealista com suas imagens simbólicas em favor das alegorias abstratas prenunciadoras da volta do Cristo, representou a passagem dos temas cotidianos de *Poemas* para o misticismo de *Tempo e Eternidade*, cujos poemas deixam a desejar relativamente ao apelo visual, o que os distancia da dicção muriliana típica. Neles a imagem é simples e transparente, quase sempre recurso descritivo, como nessa apresentação da amada:

Tu és a relação entre o poeta e Deus.
 Tu prefiguras uma imagem do Eterno
 Porque a todo o instante organizas o mundo,
 Sem ti minha poesia se extinguirá,
 Sem ti eu ficaria mirando as construções do tempo.

(“A musa” – *PCP*, 254)

São, como se vê, versos miméticos, objetivos, quase desprovidos de linguagem metafórica essencial, diferentemente destes de *As Metamorfoses*, nos quais a imagem de “Certa mulher” surge plena de complexidade:

A linha do horizonte
 Passa pelos teus cílios
 Tua fonte a inquietação murmura

A alta lâmpada do templo balançou
 Porque não brincaste nunca mais com o arco
 Nos lânguidos terraços
 (...)

(*PCP*, 325)

Complicação que se deve fundamentalmente ao modo como são combinadas as palavras em cada um dos poemas: enquanto no poema “A musa” a conjunção explicativa “porque” estabelece relação de causa e efeito entre elementos tidos como conaturais (o Eterno efetivamente organiza o mundo), nos versos de “Certa mulher”, a associação entre o balanço da “lâmpada do templo” e a ação de não mais brincar com o arco é mais fluida, mais artificial e “ilógica”.

O que teria provocado tamanha diferença na dicção muriliana?

Desencadeou essa mudança basicamente um fator - a convivência de Murilo Mendes com Ismael Nery – que se desdobra em três outros: sua conversão ao Catolicismo após a morte do amigo, em 1934; o contato com o Surrealismo e o aprendizado do Essencialismo. Essa amizade provocou em Murilo Mendes o reatamento com o Catolicismo e sua conseqüente reordenação da visão de mundo. Este é o fundamento que, explicitando-se em *Tempo e Eternidade*, modelaria praticamente toda a poesia muriliana posterior. Além disso, é preciso destacar que, com Nery, Murilo conheceu e vivenciou o Essencialismo, “uma concepção que do mundo e da arte formava o artista” segundo a qual a essência das formas só é apreensível por meio da abstração do tempo e do espaço, conforme discutiremos adiante ¹⁴.

Guiado por esses dois fatores, visão religiosa da poesia e entendimento de que as formas do mundo estão em processo de acabamento, espécies do *sendo* de um Absoluto, Murilo Mendes empreenderia em *As Metamorfoses* a efetuação de sua concepção do processo artístico como cosmogonia e do poeta como demiurgo. Para efetivar esse projeto artístico, desenvolveu um novo tipo de imagem, mais complexa, “surreal”, que se tornou o traço distintivo por excelência de sua obra, *o poema muriliano típico*, conforme expressão de José Paulo Paes. Algo que definimos como “sistema Murilo Mendes”. Antes de passarmos à sua exposição, é relevante reconstruirmos a relação quase fraterna de Murilo Mendes e Ismael Nery, pelo que ela explica desse “sistema”.

¹⁴. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery: V*, p. 9 (em nossa versão). Publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 01/07/1948. Doravante, *RIN*, seguido da seção escrita em algarismo romano. Utilizamos cópia da versão datilografada por Murilo Mendes. Mas há uma versão da EDUSP, mais recente. Agradecemos ao nosso orientador, o professor Doutor João Adolfo Hansen, o empréstimo da cópia datilografada, bem como de outros documentos sobre Murilo Mendes usados neste trabalho.

2. MURILO MENDES E ISMAEL NERY

Há vários registros da amizade de Murilo Mendes e Ismael Nery, quer na forma de artigos publicados em jornais ou ainda como poemas.¹⁵ Esclarecedora para a compreensão do desenvolvimento da obra católica e surrealista de Murilo Mendes, muito dessa relação deles pode ser definido por meio da oposição complementar. É o que se verifica em *Recordações de Ismael Nery*, uma biografia crítica do pintor paraense escrita por Murilo Mendes, fundamental para a compreensão do quanto esses artistas se frequentaram.

Enquanto Murilo Mendes fez questão de registrar o desejo de ver seus textos publicados e sua obra reajustada e situada “no seu plano verdadeiro”¹⁶, Ismael Nery, espírito mais reservado, jogava seus desenhos e escritos no lixo, de onde muitos deles foram retirados por Murilo Mendes, conforme este relatou:

Ismael não dava a menor importância a qualquer realização. (...) Não tinha em casa nenhum quadro de sua autoria. Jogava os desenhos no cesto, de onde eu conseguia retirá-los, ora com a ajuda de sua mulher – a poetisa Adalgisa Nery – ora subornando as empregadas¹⁷.

Ademais, Nery, apesar das viagens à Europa, seria uma espécie de Sancho letrado, que sempre nutriu verdadeira paixão pelo conhecimento obtido em longas conversas:

O método de cultura de Ismael era muito prático e inteligente. Quando ele queria saber qualquer coisa, dirigia-se a um conhecedor autêntico do assunto. Muitas vezes sabia em 10 minutos o que levaria semanas a aprender se consultasse um livro. Ismael lia no grande livro aberto, no livro dos homens e da vida. Com ou sem biblioteca, o fato é que

¹⁵. Em *A Ordem*, fevereiro de 1935, Murilo publicou os seguintes poemas de Ismael Nery: “Poema post-essencialista” (1931), “O Ente dos entes” (1933), “Oração de I.N.” (1933), “A virgem inútil” (1932), “Poema” (1933), “Confissão” (1933), “A noiva do poeta” (1932), “Ismaela” (1932), “A primeira parte do meu poema” (1933), “Fragmentos do meu poema” (1933). No mesmo jornal, também em abril de 1935, Murilo Mendes escreveu “Comentários aos poemas de Ismael Nery”, e no *Boletim de Ariel*, julho de 1934, publicou “Ismael Nery, poeta essencialista”.

¹⁶. “A Poesia e o Nosso Tempo”, *Antologia poética*, p. 253.

¹⁷. *RIN*, II.

durante 13 anos de convivência diária com ele, nunca o vi engasgar nem emudecer ao abordar qualquer assunto ¹⁸.

Ao passo que Mendes nunca escondeu seu fascínio precoce pela cultura letrada, com exceção das leituras filosóficas, só feitas depois dos trinta anos de idade. Rememorando sua vida e arte, também em “A poesia e o nosso tempo”, afirma:

Minha adolescência e primeira mocidade foram profundamente impregnadas da leitura constante de Baudelaire e Victor Hugo, seguido mais tarde por Edgar Poe. (...) Li centenas de poetas, romancistas, ensaístas, clássicos e modernos, seja no original, seja em traduções ¹⁹.

Se esses dados especificam a oposição entre Nery e Mendes relativamente à divulgação de suas obras e forma de obter conhecimento, os dois artistas parece se completarem no que se refere aos meios onde efetuaram as respectivas artes. Guiados pelo mesmo pensamento - a perspectiva escatológica a partir da qual representaram o mundo objetivo - aquilo que Nery planejou e executou em linguagem pictórica Mendes realizou na forma de poemas. Conforme ponderou Fábio Rigatto de Souza Andrade, guiado por essa perspectiva, o enunciador da poesia muriliana desestrutura a suposta ordem totalitária e perversa de relações cotidianas, solidamente estabelecidas, para, a partir dos resquícios de realidade, examinar questões últimas do binômio que sempre perturbou os homens: a morte e a criação ²⁰:

Ó meus irmãos, travestidos de homens
Dançais a dança do aniquilamento,
E não ouvis o alto coro dos pobres e dos nus,
Ó meus irmãos, criados à imagem e semelhança de Deus.

(“O espectador” – *PCP*, 323)

¹⁸. *RIN*, I.

¹⁹. “A Poesia e o Nosso Tempo”, *Antologia Poética*, p. 249.

²⁰. ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP. (Dissertação de Mestrado).

Na poesia de Murilo Mendes, ademais, o passado se mescla ao presente, tradição e modernidade misturam-se (“Somos contemporâneos de raças extintas”) (“Pastoral” – *PCP*, 317), compondo o “estado bagunça transcendente” como evidência da descontinuidade na noção moderna de tempo, acepção bem diversa da linearidade a que esse conceito se vinculou até a descoberta da Teoria da Relatividade, a constituição do sujeito e sua subsequente fragmentação enquanto percepção coletiva. Para figurar esse estado de desordem, de caos, do mundo moderno, o poeta Murilo Mendes recorre frequentemente à justaposição de coisas opostas, fundamentalmente através da mistura do seu Catolicismo atípico e aspectos terrenos, que levou Mário de Andrade a criticá-lo no ensaio “A Poesia em Pânico”. Para Mário de Andrade, a poesia muriliana desmoraliza

as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o Catolicismo de MM guarda a seiva de perigosas heresias ²¹.

Também Ismael Nery em sua fase surrealista figura o caos em seus quadros fazendo conviver neles elementos opostos. Conforme Antônio Bento - que divide a obra de Nery em três fases, sendo a surrealista a terceira delas - esse é um período em que o pintor paraense “introduziu na arte brasileira uma nova sintaxe visual. Era uma outra linguagem, que vinha fazer apelo ao mistério, ao mundo do maravilhoso, do acaso, do irracional, do insólito (...)” ²². Nos quadros dessa fase, a percepção do caos e do fim dos tempos é intuída através da sobrecarga de cores e do jorro de imagens, ambos orientados pelo impulso do artista em sua tentativa de encontrar novas formas que lhe permitissem cristalizar as constantes contrariedades do mundo moderno. Nesse sentido, os meios empregados por Mendes e Nery são diferentes, mas o efeito de sentido pretendido pelos artistas é parelho.

²¹. ANDRADE, Mário. “A Poesia em Pânico”. In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins/MEC, 1972, pp. 45-52.

²². BENTO, Antônio. “O Pintor Maldito”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984, p. 178.

Vale destacar que para Mendes e Nery a figuração do caos foi uma conquista. A abordagem diacrônica das suas obras evidencia que os dois percorreram um caminho que vai da apropriação de dados “nacionais” como matéria artística até à incorporação da matéria universal produtora de imagens progressivamente mais “herméticas”, metafísicas mesmo ²³. Aos poucos, suas imagens ganharam densidade de sentido, de modo que cada forma passou a remeter a mais de um conceito. Se na empreitada nacionalizante que efetuaram cada signo guardava um sentido mais ou menos fechado (apontando para um referencial empírico), com o passar do tempo cada signo passou a aceitar mais de um sentido, fruto de uma visão abstratizante dos artistas. Na pintura de Nery, por exemplo, as formas se metamorfoseiam: uma forma pode ser um homem *ou* uma mulher, ou ainda, simultaneamente, homem e mulher, ser andrógino.

Em Mendes também se percebe um salto através do qual o signo linguístico se abre à multiplicidade do sentido: as cores, por exemplo, conforme veremos, assumem também carga subjetiva ligada à sensação. Fora isso, na chamada fase surrealista, embora operando com meios expressivos distintos, o poeta e o pintor guardam afinidade eletiva quanto à valorização da imagem; isto é, apreciam a aproximação de elementos contrários: baixo e alto; passado e futuro etc., acima dos demais recursos artísticos, fator que liga a produção artística de ambos e faz com que constituam uma espécie de vertente singular do modernismo brasileiro. Enquanto para os modernistas da década de 1920 a referência decisiva foi o Futurismo italiano ²⁴, para Mendes e Nery o contato com o Surrealismo é que foi uma espécie de *coup de foudre*.

²³. A fase “nacionalista” de Nery compreende a série por ele mesmo denominada “História de Ismael Nery”. Faz parte dela o autorretrato de Ismael, óleo sobre tela de 1927, no qual a figura do artista sentado numa cadeira divide o quadro em dois espaços: à direita uma paisagem parisiense com a Torre Eiffel sugerida; à esquerda uma paisagem carioca com a representação do Pão de Açúcar. Cf. BENTO, Antônio, *idem*. Em Murilo Mendes, a fase “nacionalista” é representada fundamentalmente pelas carioquices de *Poemas*, conforme Mário de Andrade: “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, 4ª edição, p. 43.

²⁴. Na Introdução ao volume 5 de *A Literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho lembra que o Modernismo era chamado Futurismo.

Mas há distinções a serem feitas quanto ao contato deles com o Surrealismo. No caso de Ismael Nery, o conhecimento da técnica de composição da imagem surrealista deriva do contato direto com representantes daquela vanguarda europeia. Apesar de, assim como Murilo Mendes, ele nunca ter aderido de fato ao Surrealismo,

(...) em muitos quadros e desenhos levanta uma realidade *autre*, na linha surrealista da invenção e metamorfose; sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou). (“Giorgio De Chirico” - *PCP*, 1270 -1271)

Já Murilo Mendes, conforme se depreende do trecho acima, aprendeu de segunda mão: quando Nery retornou da Europa, apresentou-lhe o Surrealismo. A partir daí, a precedência da imagem na poesia muriliana prolonga-se até pelo menos o livro *Sonetos Brancos*, a partir do qual se inicia a chamada fase classicizante de Murilo Mendes ²⁵.

Do ponto de vista da relação entre Murilo Mendes e Ismael Nery, os anos 1930 assistiram também a uma virada ideológica, cuja consideração é essencial para a compreensão do desenvolvimento futuro da obra do autor de *As Metamorfoses*. Trata-se da conversão de Murilo ao Catolicismo, que se deu após a morte de Nery em 1934. Embora o Catolicismo estivesse presente na sua vida desde que era criança (seu pai lia “habitualmente vidas de santos ou de grandes figuras do Catolicismo” - *PCP*, 971), é de fato por meio do contato com Ismael Nery que se deu o reencontro de Murilo Mendes com Cristo ou pelo menos o conhecimento do Cristo manifestando-se de maneira nada ortodoxa: “[Ismael Nery] Apresentava-nos o Cristo não só na

²⁵. O termo *classicizante* e a expressão *feição neoclássica* definem para o professor Vagner Camilo, além da poesia de outros autores da chamada geração de 45, a do Murilo Mendes dos livros *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Sonetos Brancos* (1959), *Siciliana* (1959) e *Convergência* (1970), pelo que “eles apresentam de abandono das principais conquistas do Modernismo”. Cf. CAMILO, Vagner. “Percalços da Modernidade Poética no Brasil: Sobre a Reposição do Poético na Lírica do Pós-Guerra”. In: *Estar en el Presente: Literatura y Nación desde el Bicentenario*. (KIRKPATRICK, G. ; CORTEZ, E.). Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2012, pp. 163-187.

sua divindade, mas também na sua humanidade, mostrando constantemente a verdade da encarnação e ainda o Cristo como filósofo e modelo supremo dos poetas e dos artistas”²⁶.

Como se vê, a vertente do Catolicismo a que se filiou Murilo não é a do contemplativo e dogmático, mas sim um Catolicismo dialético, cujo “culto afronta o ridículo; incorpora-o”²⁷. Viés católico reativado no Centro Dom Vital, no Rio de Janeiro, em torno de Tristão de Ataíde. Aparentemente o fato de Nery participar desse Centro e este ter progressivamente se desligado de sua inspiração original de direita, autoritária e conservadora, defendida pelo fundador Jackson de Figueiredo, e enveredado pela militância social, atraiu o recém-convertido Murilo Mendes, levando-o inclusive a escrever em *A Ordem*, revista do mesmo Centro, onde publicou poemas de Nery e escreveu pelo menos um artigo sobre seu amigo pintor, conforme já vimos. A figura mística de Ismael Nery reunia assim os dois polos de atração em torno dos quais se daria o desenvolvimento futuro da obra de Murilo Mendes: por um lado, uma configuração particular do cristianismo milenarista, que se ocupa dos dois momentos limites propostos para a existência humana, segundo a concepção judaico-cristã da história (a Criação e o Juízo Final); por outro lado, uma visão mítica, órfica, do processo artístico, cuja inspiração estava no Surrealismo²⁸.

A importância do Surrealismo na arte de Murilo Mendes renderia um estudo à parte. Neste trabalho, porém, trataremos apenas parcialmente dessa relação. Por ora, pontuamos que a disposição dessa vanguarda para a exploração do inconsciente com intuito de ampliação das possibilidades do signo marcaria a poesia metafísica de *As Metamorfoses*. Na empreitada “freudiana” de resgate do inconsciente, embora renegassem ou minimizassem a importância da construção em artes, os surrealistas criaram e naturalizaram vários procedimentos artísticos, entre os quais a escrita automática e a montagem. Desses, a montagem certamente foi o mais

²⁶. RIN: VIII.

²⁷. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Cosac Nayf, 2009, p.202.

²⁸. ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

vantajoso, passando então a orientar textos de diversos autores que, assumidamente ou não, mantiveram relação mais ou menos disfarçada com aquela vanguarda europeia. É o caso de Murilo Mendes, poeta surrealista “à moda brasileira”, explorador do subconsciente empenhado em “ajustar a realidade a uma dimensão diversa”²⁹.

Grosso modo, a crítica tem entendido que, dialogando com vários dos princípios do Surrealismo, a produção artística de Murilo evidencia um esforço contínuo no sentido não de reproduzir um mundo exterior de relações solidamente estabelecidas, mas criar poeticamente a complexidade da civilização ocidental moderna com olhos criativamente desorganizadores do bárbaro que em tudo vê a natureza metamorfoseando-se. Porém, essa mesma crítica (com raras exceções, entre as quais lembramos o estudo de Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade* (1995)) “tem se esquecido” de determinar como efetivamente é a linguagem surrealista de Murilo Mendes.

É nesse sentido que vislumbramos a possibilidade de comparar o efeito de sentido produzido nessa poesia com a indeterminação objetivada na pintura surrealista, identificando em ambas as produções artísticas a eleição do mesmo material temático e estilístico, embora os meios onde são empregados os procedimentos sejam distintos. Parece que Murilo Mendes, como que rememorando a antiga tópica horaciana *ut pictura poesis*³⁰, pretendeu em muitas peças de *As Metamorfoses* figurar poeticamente aquilo que pintores surrealistas como Nery, Chagall ou Ernst pintaram.

Tem-se essa impressão porque as formas nesse livro, como se deduz do título, se metamorfoseiam sofrendo sucessivas alterações de sentido, para figurar a metafísica católica do sujeito da enunciação poética. A poesia propriamente metafísica de *As Metamorfoses* nasce da descoberta do

²⁹. “André Breton”, *PCP*, 1238-1239.

³⁰. Uma discussão romantizada da tópica *ut pictura poesis* encontra-se em PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cutrix/EDUSP: 1982. Há outras abordagens também: LESSING, G.E. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: EDUSP, 2013.

conflito entre a experiência da pluralidade sensível do mundo (pássaros, nuvem, estátua, cometa) e a ideia de uma fonte transcendente única e acima das contingências do tempo: Deus, figurado no Cristo, seu filho (“Deus me dá sua fome e sede.” (“Estudo nº 3” - *PCP*, 322). Dividido entre mundo das formas temporais e a ideia de um ser supremo, o poeta vislumbra na imagem das metamorfoses das formas terrenas, essa espécie de fluxo de imagens transubstanciadas brotando do inconsciente, a possibilidade de apreender a Eternidade, o não tempo em que “Tudo começa de novo e existe para sempre” e “Tocam-se o fim e o princípio” (“1999” - *PCP*, 328).

Porém, apesar de a palavra “Deus” aparecer no livro dezenove vezes, a maneira que o poeta encontrou de falar do “Ente dos entes” é indiretamente, indeterminando-o. Assim como em *Grande Sertão: Veredas*³¹ Deus e o diabo se fazem notar nas coisas terrenas, também na poesia muriliana a essência poliédrica de Deus não permite aprendê-lo na linearidade da linguagem verbal. O poeta precisou então de um outro modo de expressá-Lo ou pelo menos intuí-Lo. Precisou criar seu próprio código, a linguagem “ilógica”. Antes de discutir esse novo código, porém, é coerente discuti-lo no contexto do Modernismo. Esse é o nosso passo seguinte.

3. MODERNISMO

Nesta parte do trabalho, fazemos uma exposição de textos fundamentais do Surrealismo a fim de entender melhor o projeto muriliano de “inventar o livro de imagens” chamado *As Metamorfoses* (“Confidência” – *PCP*, 366). Porém, antes de tratar dos antecedentes históricos e culturais que permitiram as ideias surrealistas, discutiremos brevemente o conceito “Modernismo”, rótulo que engloba, além do Surrealismo, diversos “ismos” que modelaram uma nova concepção de arte pelo menos desde o começo do século XX: o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo.

Não é repetitivo lembrar que o termo *Modernismo* compreende diversas concepções do novo, daquilo que se distingue de uma tradição

³¹. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

esgotada. Em seu livro *La Tradición Clásica*³², Gilbert Hight procura mostrar como o termo “Modernismo” moldou historicamente distintas interpretações do novo, mesmo conceitos antigos que se vestiram de roupagem nova. Assim, segundo Hight, é possível vislumbrar indícios de modernidade *latu senso* também no passado. As descobertas geográficas do século XVI, a nova percepção do corpo humano, a invenção do telescópio e a prensa, por exemplo, permitiriam falar de “Modernismo” na passagem da chamada Idade Média para o Renascimento. O conceito apareceu disfarçado também, para ficarmos em dois exemplos, na *Querela dos Antigos e Modernos*. Segundo essa concepção, *Moderno* seria então tudo aquilo que valoriza a novidade.

Sendo assim, é preciso diferenciar esse tipo de modernidade da que se manifestou a partir do final do século XIX. Para Octávio Paz, a particularidade da modernidade de nosso tempo não se fundamenta apenas na “celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte”, mas no “fato de ser uma ruptura crítica do passado imediato, interrupção da continuidade”³³. Segundo esse entendimento, um Dante Alighieri, a despeito das novidades que introduziu na poesia de seu tempo, jamais poderia receber o qualificativo de poeta moderno, porque sua obra não rompe com o passado. Sua obra continua a emulação das autoridades poéticas, como Virgílio e Arnaut Daniel, que o antecederam. Por outro lado, Lautréamont, Baudelaire e Rimbaud, por exemplo, são moderníssimos, ainda que não pertençam rigorosamente ao chamado Modernismo: na poesia dos três, encontram-se sinais de ruptura com uma tradição esgotada.

A pergunta que Paz elabora, e que julgamos prudente repetir, é esta: por que é exatamente em nossa época que se verifica a obsessão da ruptura, essa espécie de horror pelo passado e pelo suposto imobilismo de certas tradições? De fato, Baudelaire e seus pares são um verdadeiro oásis, em meio a artistas de seu tempo que, mesmo quando rejeitavam o passado, ainda não ousavam romper com lugares-comuns estéticos consagrados. É a

³². HIGHT, Gilbert Hight. *La Tradición Clásica: Influencias Griegas e Romanas en la Literatura Occidental*. Fondo de Cultura Económica. Edición en español: México, 1954.

³³. PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

partir do fim do século XIX e, mais precisamente na aurora do século XX, que ganha força a “tradição da ruptura”, com ênfase notável em alguns dos manifestos mais conhecidos do período. “*Destruiremos os museus e as bibliotecas, e lutaremos contra o moralismo, o feminismo e toda a covardia utilitarista*”³⁴, defendeu Marinetti no *Manifesto Futurista*, em 1909. Seguido de perto por Tzara que, poucos anos depois, também afirmou: “Escrevo um manifesto que não visa a nada, mas apesar disso digo umas tantas coisas, e em princípio sou contra manifestos e *contra princípios*”³⁵. [Grifamos]

Na proposição do novo como ruptura, Futurismo e Dadaísmo foram seguidos de perto por vários outros “ismos” surgidos principalmente no começo do século XX, cujo denominador comum é o epíteto de “vanguarda”, que, por ser “um movimento de choque, ao mesmo tempo de ruptura e abertura (...), não aspirava a qualquer espécie de permanência, e muito menos a qualquer imobilidade”³⁶. De acordo com o espírito combativo e inovador das vanguardas, e sua proposta de rejeição de tudo que lembrasse passado e tradição, o futuro era o limiar das projeções. Não é ocasional que um dos mais influentes “ismos” se chame justamente Futurismo.

A bem da verdade, conforme destaca Octávio Paz, a percepção da vida moderna como ruptura já vinha ocorrendo desde pelo menos meados do século XIX, com a revolução romântica. Explica o crítico que o princípio de ruptura nasce do culto do “eu”, a valorização do sujeito, que provocou verdadeira cisão entre o homem e o mundo, seguida diretamente por aquela ruptura ocorrida nos meandros do próprio sujeito, e “descoberta” por Freud. Revelados os desencontros entre a vida manifesta e a vida latente, a cisão sujeito/mundo encarcera o sujeito em um mundo de obsessões, que deformam seu modo de ver. Em outras palavras, o sujeito, ele próprio uma invenção moderníssima, percebe a lacuna que o separa do mundo,

³⁴. MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto Futurista de 1909”. In: NASH, J. M. *O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo*. Trad. Manuel de Seabra. Barcelona: Labor, 1976, p. 30.

³⁵. TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá de 1918”. In: ADES, Darwin. *O Dadá e o Surrealismo*. Trad. Lélia Coelho Frota. São Paulo: Labor, 1976, p.21.

³⁶. TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. Trad. Armando Silva Carvalho e Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença, s.d, vol.I, p. 24.

compreende o falseamento da visão de mundo e a compreensão defeituosa da realidade circundante.

Justamente essa ruptura entre a *vida latente* e a *vida manifesta* do sujeito provocou verdadeira crise de valores, captada exemplarmente por vários dos artistas que fizeram do Surrealismo uma forma de revolta anárquica contra esse estado de coisas. Nesse sentido, ele é fruto da vida moderna, e elege o *status quo* dela como seu alvo preferido. Em oposição ao utilitarismo crescente, aos meios de produção do capitalismo e às diversas formas de cerceamento do ser humano, o Surrealismo ofereceu uma utopia: a promessa de uma vida de sonhos, a qual Murilo Mendes, sem aderir completamente ao Surrealismo, jamais abandonou como objetivo de sua poesia.

4. HISTÓRICO DO SURREALISMO.

Embora André Breton recusasse reconhecer antecessores ³⁷, não seria difícil relacionar diversos pontos em comum entre o Surrealismo e o Romantismo. Mas não é nosso propósito reconstruir a gênese do Surrealismo, por isso apenas citamos a *interioridade/subjetividade*, o *senso do mistério* e o *ímpeto revolucionário* como ponto em comum aos dois “ismos” ³⁸. Interessa-nos sim entender e explicar o Surrealismo a partir daquilo que o especifica.

Convencionou-se chamar “Surrealismo” a última (cronologicamente) das vanguardas históricas europeias, surgida oficialmente em 1924, com a divulgação do *Manifeste du Surréalisme*, por André Breton. De acordo com Sérgio Lima, as origens do Surrealismo remontam ao Expressionismo, com o qual conjuga o gosto pela deformação da lógica convencional, valorização da psicanálise freudiana (a análise do sonho e a metáfora) e pelo Marxismo

³⁷. Breton escreveu no *Manifesto* de 1924: “em matéria de revolta, nenhum de nós tem necessidade de antepassados. Insisto em frisar que, segundo o que me parece, é preciso desconfiar do culto prestado ao homens, por grande que sejam, aparentemente”. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1983, p. 81.

³⁸. PAZ, Octávio, *idem*.

(a revolução). Trata-se de uma busca pela emancipação total do homem; sua transposição para fora da lógica convencional, da razão, valorizando, para tanto, a liberação da imagem dos usos cotidianos ditos normais, e a reivindicação do homem como ser do desejo ³⁹.

Simultaneamente, valoriza, por meio de uma operação sobre a linguagem, a potência da imaginação como crítica do discurso do poder. É também um ponto de partida para a ação imediata, como um guia por analogias, não por teorias; ou seja, um guia “pela relação espontânea, extralúcida, insolente, que se estabelece, em certas condições, entre determinada coisa e outra, que o senso comum deixaria de confrontar” ⁴⁰, o que evidencia seu caráter “autoexplicativo”, que desqualifica tentativas (como a nossa, inclusive) de teorizá-lo. É igualmente uma posição revolucionária, já que possibilitava uma postura crítica e engajada ante tudo aquilo que era omitido, desqualificado, reprimido e improvável no âmbito da poesia, do amor e da liberdade, permitindo, assim, acesso ao que era recalcado e negado no reino do desejo como orientação das *práxis*. Entendido por Walter Benjamin como “o último instantâneo da inteligência europeia” ⁴¹, o Surrealismo é a proposição de conceitos radicais de liberdade tendo como pressuposto a noção de que

a vida só era digna de ser vivida quando dissolvida a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. (BENJAMIN, 1994: 22)

Certamente por isso a liberdade tenha sido colocada claramente em primeiro plano logo no início do primeiro *Manifesto do Surrealismo*: “Somente uma palavra é tudo o que ainda me exalta: liberdade. (...) [A

³⁹. LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista - Tomo I*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Unesp, 1995.

⁴⁰. BRETON, André. *Signe Ascendant*. Paris: Gallimard, 1973.

⁴¹. BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Europeia.” In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, vol. 1), p. 32.

liberdade] corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima”. E a maneira mais eficiente de se alcançar a liberdade é por meio da imaginação: “Apenas a imaginação me faz compreender aquilo que *pode ser*, e isto basta para suspender um pouco a terrível proibição; basta também para que eu me abandone a ela sem medo de me enganar”⁴². Para André Breton, o indivíduo, vivendo sob o reinado da lógica, precisaria da imaginação para libertar-se do utilitarismo. A imaginação é uma forma de ampliar as possibilidades de vivências do espírito na sociedade burguesa, responsável pela castração e aprisionamento do homem dentro de sistemas concebidos *a priori*. O ódio à lógica da sociedade moderna aparece também em Antonin Artaud, na forma de ameaça: “cuidado com vossas lógicas, senhores, cuidado com vossas lógicas, não sabeis até onde nos pode levar nosso ódio à lógica”⁴³.

Negação da lógica tradicional, no Surrealismo teoria e *práxis* se imbricam. Ainda segundo Lima, a desordem intrínseca ao Surrealismo dificulta qualquer tentativa de apreender sua significação em termos de escola, forma plástica, ou retórica, ou mesmo modelo, pois esses, por definição, falseiam a proposta surrealista que é a de contínua *experimentação*. Também não é esteticismo (unicamente formal), já que o esteticismo pressupõe um julgamento *a priori* que subordina a experiência artística a modelos. Agregando referências teóricas e artísticas tão díspares, o Surrealismo supõe justamente a exclusão de tais classificações, dos campos de saber e poder que as realizam, do modo como são costumeiramente feitas, pois delas advém o mau uso do saber. Para os surrealistas, o conhecimento (e a imaginação, que é o meio de alcançá-lo, conforme dissemos) são libertadores e libertários; não cabem em categorizações; pelo menos, não nas tradicionais⁴⁴.

Nesse sentido, aos surrealistas interessava explorar a multiplicidade das experiências do homem, tendo como único regulador o desejo. É a ideia

⁴². BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1983.

⁴³. ARTAUD, Antonin. *La Révolution Surréaliste*, nº 3, 15 de abril de 1925. *Apud* FORTINI, Franco. *O Movimento Surrealista*. Lisboa: Presença, 1965, p. 118-119.

⁴⁴. LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista - Tomo I*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Unesp, 1995.

de que a rigor não existe oposição entre prazer inferior e prazer superior, ou entre trabalho e prazer, pois “o *eros* criador os anima igualmente”⁴⁵. Surrealismo é valorização do gozo, da *voluptas* como um prazer em si, independente da busca por qualquer conhecimento fora do próprio gozo. Uma aventura em busca da liberdade do espírito, do livre pensar/imaginar. Breton mesmo defende esta ideia em artigo de *Le Figaro littéraire*, de 19 de maio de 1951: “Surrealismo não tem nada de um partido nem tão pouco de dogma, e, ao longo do seu curso, justifica-se em tanto que aventura espiritual”⁴⁶. Ele é, “no sentido mais agressivo e mais total do termo, uma aventura”⁴⁷. É a partir dessas reflexões - em que se subentende uma crítica à lógica, ao bom senso e ao hábito, fundamentada na pesquisa da verdade - que Breton, já no *Manifesto* de 1924, tratou das descobertas de Freud relativas ao inconsciente.

Negando ao inconsciente o papel secundário na obtenção de experiências e conhecimento, Breton postula que a soma dos momentos de sonho não é inferior à soma dos momentos de vigília. É tamanha a valorização que o sonho recebe por parte de Breton, que o autor de *Nadja* formula quatro princípios fundamentais a respeito do sonho, que nos interessam pela maneira como remetem a traços da poesia muriliana:

1º) “O sonho é contínuo e carrega traços de organização”. E a fragmentação do sonho é dada pela memória, que, em vez de nos fornecer uma ideia de continuidade, pelo contrário, nos oferece a imagem de vários sonhos descontínuos: “Apenas a memória arroga-se o direito de fazer-lhe cortes, de não levar em conta as transições e de representar para nós mais uma série de sonhos que o sonho”⁴⁸.

2º) Invertendo o senso comum, Breton propõe que o homem em estado de vigília obedece a sugestões impostas pelo mundo do sonho, de tal maneira

⁴⁵. LIMA, Sérgio. *Idem*.

⁴⁶. *Apud* LIMA, Sérgio. *Idem*.

⁴⁷. LIMA, Sérgio. *Idem*.

⁴⁸. BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1983.

que ele só poderia explicar os efeitos de determinados objetos que causam através do sonho:

Retorno ao estado de vigília. Sou obrigado a considerá-lo como um fenômeno de interferência. Não apenas a mente testemunha, nessas condições, estranha tendência à desorientação (...), mas ainda não parece que, em seu funcionamento normal, ela obedeça a outra coisa a não ser as sugestões que lhe vêm dessa noite profunda que lhe atribuo ⁴⁹.

3º) No sonho, o homem é livre. Está liberto inclusive da morte. Sonhando, ele se satisfaz plenamente com o que lhe acontece no sonho, isto é, se deixa conduzir por aquilo que o sonho lhe revela:

A mente do homem que sonha satisfaz-se plenamente com aquilo que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais se apresenta. Mata, rouba, ama quanto quiseres. E, se morreres, não estás certo de que acordarás entre mortos? Deixa-te levar, os acontecimentos não permitem que os retardes. Não tens nome. É inapreciável a facilidade de tudo ⁵⁰.

4º) A valorização do sonho é capaz de revelar o grande Mistério que tomará o lugar dos falsos mistérios. Com isso, Breton tocou o cerne do Surrealismo: a prática do sonho seria responsável pela eliminação da contradição essencial em que vive o homem entre o real e o irreal. A solução desse problema estaria na criação de uma realidade absoluta, ou seja, a criação da suprarrealidade, uma realidade outra, através da unificação da realidade interior e exterior, ou seja, da *vida latente* e da *vida manifesta*.

No momento em que o sonho for submetido a um exame metódico, em que, através de meios a serem determinados, chegarmos a nos dar conta do sonho em sua integridade (...), podemos esperar que os mistérios que não o são darão lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *suprarrealidade*, se é possível dizer isso ⁵¹.

Esses quatro princípios sobre o sonho dão uma ideia clara da postura assumida pelos surrealistas relativamente à imaginação e valorização do

⁴⁹ . BRETON, André. *Idem*.

⁵⁰ . *Ibidem*.

⁵¹ . *Idem*.

subconsciente, “lugares” de convívio da contradição. Pressupondo a convivência harmônica do que é diverso e de contrários, o Surrealismo questiona a pouca realidade que nos é dada viver, estipulando que ela pode ser mudada na linguagem e pela linguagem. Mais que isso, instaura a pluralidade e simultaneidade como seus fundamentos, à medida que recusa formulações apriorísticas apoiadas na linearidade discursiva. Essa postura, todavia, não implica necessariamente a cultura do caos, mas antes uma constante busca da multiplicidade de elementos e sentidos e da indeterminação semântica provocada por seu agrupamento simultâneo, como ocorre na poesia de Murilo Mendes em *As Metamorfoses*, conforme veremos.

5. A IMAGEM SURREALISTA

Tendo como base os pressupostos acima, que supõem a convivência de contrários, chegamos à imagem surrealista, tal como a formulou P. Reverdy, e como foi modelarmente praticada por Murilo em *As Metamorfoses*: aproximação de duas realidades mais ou menos distantes; a convivência de dois elementos da realidade, de categorias distanciadas uma da outra, que a razão recusaria relacionar. Nas palavras de Reverdy:

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte ⁵².

Percebe-se a ideia de arte como pura criação do espírito, que inventa nexos novos e insólitos. Enquanto segundo os padrões lógicos de observação da realidade o mundo é visto através de identidades “naturais” entres os elementos, imagens bem construídas permitem ao homem acessar o que não é evidente segundo aqueles padrões. Por elas, somos capazes de

⁵². REVERDY, Pierre. *Nord-Sud*, março de 1918. *Apud* Jaqueline Chénieux-Cendron. *O Surrealismo*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.72.

perceber o mundo em estado latente, tal como as imagens do inconsciente durante o sonho. Esse modo incomum (para os padrões ditos normais) de captar a realidade não passou despercebido a Aragon, que formulou assim a relação entre imagem surrealista e realidade objetiva:

O vício denominado *Surrealismo* é o emprego desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta, no domínio da representação, de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: isso porque cada imagem todas as vezes nos força a revisar todo o Universo ⁵³.
[Grifos no original]

É notável, tanto na formulação de Reverdy quanto na de Aragon, que a imagem é um procedimento criativo que pressupõe um despir-se do espírito crítico, ainda que momentaneamente. A revisão da empiria decorre de uma apreciação em que os símbolos são multiplicados, adquirindo independência do “magma original” e cedem lugar a uma representação do mundo oculto, “surrealidade”. (LIMA, 1995)

O papel da imagem surrealista, então, é quebrar a coerência das imagens estáveis que sustentam o mundo das ciências e da razão positivista, mundo objetivo. Na luta contra as formas e técnicas herdadas e impostas pela estética do Belo, tanto os escritores quanto os artistas plásticos ligados ao Surrealismo recorrem à imagem. Têm claro que, por um lado, perdeu-se o costume de pensar por imagens, mas por outro elas ainda são fontes de inspiração. Sabem que o pensamento por imagens individualiza a pessoa. Supõem também que esse pensamento dispensa leitura linear, pois a apreensão do conceito transmitido pela linguagem imagética é simultânea. Enfim, para os surrealistas a imagem é libertadora, pois revela todas as potencialidades do ser.

Diferentemente do dizer verbal, que é um dizer *sobre* algo, um enunciar algo exterior, a imagem surrealista é um *dizer em si*. Nela a realidade se dá na própria enunciação. Como no ensinamento *do Veda*

⁵³. ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926, pp. 80-81.

Upanishad, que afirma *isto é aquilo*, ignorando as possíveis contradições dos signos, a imagem admite os diversos valores das palavras sem excluir suas significações.

No caso de Murilo Mendes, essa *homogênese* foi sintetizada nesses versos epigramáticos: “Não se trata de ser ou não ser,/ Trata-se de ser e não ser”, que orientaram o estudo de Joana Matos Frias sobre a dialética das imagens murilianas (FRIAS, 2002). Um modo de pensar que pressupõe uma linguagem diversa da convencional (verbal, linear, dita lógica). Usemos uma imagem para exemplificar o mecanismo do pensamento por imagens: enquanto o discurso dito lógico, modelado pelas mais diversas representações da *práxis* (ciência, por exemplo), opera fundamentalmente pautado na apreensão e disposição linear dos conceitos, de modo que um conceito liga-se a outro, o que inviabiliza uma leitura que não seja também linear, e a junção da sequência linear forma um todo semanticamente organizado, o pensamento por imagem funciona em espiral: as imagens ganham certa autonomia significativa, podendo, portanto, ser lidas numa ordem descontínua.

No poema “Manhã metafísica” (*PCP*, 340), por exemplo, lemos: “Os pássaros juntando conchas/ Refazem pacientemente as Pirâmides”. Aplicado como procedimento construtivo no poema, a descontinuidade discursiva (junção de *pássaros*, *conchas* e *Pirâmides*) produz o efeito de *nonsense*: quebra da lógica usual. Recorrendo ao pensamento imagético, o poeta dá a ver outras possibilidades de entendimento do mundo, e o leitor é “forçado” a *revisar todo o Universo*, pois o mundo criado no poema não corresponde à denotação dos enunciados unívocos, “lógicos”, mas tem outra lógica. Em vez de mostrar o mundo supostamente preordenado a qualquer linguagem anterior à enunciação, o sujeito da enunciação poética muriliana cria um mundo que não preexiste ao discurso. Para isso, ele decompõe imagens convencionais do mundo dito objetivo para reordená-las de modo não habitual, ou seja, não pressuposto neste mundo.

Côncios de que o trabalho icônico de fraturar a referência à empiria e reordená-la em outro nível requer procedimento, técnica mesmo, os

surrealistas se defendem da constante acusação de que sua arte não tem (ou tem pouco) acabamento formal. Na verdade, acreditam que, no campo das *imagens*, isto é, no campo pictórico e plástico, semelhante ao da poesia, as imagens, além de serem coisas, matéria e objeto, são também *formas*. Entendem que “A arte dá-se no espaço plástico” (LIMA, 1995).

A construção de um poema surrealista, segundo essa percepção artística, requer a escolha das palavras adequadas e disposição calculada dessas palavras na sentença, para que produzam a significação desejada pelo poeta. Breton foi bem contundente acerca do poder criativo da linguagem surrealista ao defender que

...as palavras, pela natureza que lhes reconhecemos, merecem representar de outra maneira um papel decisivo. De nada adianta modificá-las, já que, tais como são, respondem com prontidão a nosso apelo. Basta que nossa crítica se apoie nas leis que presidem a sua reunião. A mediocridade de nosso universo não depende essencialmente de nosso poder de enunciação? (...) O que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atentar dessa maneira contra a existência totalmente aparente das coisas! A linguagem pode e deve ser arrancada a sua servidão⁵⁴.

Nesse trecho, destaca-se a crítica dirigida contra as leis que presidem a reunião das palavras. Para evitar o mau uso da linguagem, Breton propõe “embaralhar a ordem das palavras”. Porque, para ele e tantos outros surrealistas, a subversão da ordem das palavras era uma maneira de barrar o “dito e o redito”, de se insurgir contra as “estações mais mortas” da poesia, seus lugares-comuns, e propor uma nova realidade no lugar da “existência totalmente aparente das coisas” (BRETON, *idem: ibid.*).

É inegável a funcionalidade da imagem para essa proposta de arrancar a linguagem de sua servidão e transformar o homem em seu servo (“Silêncio, a fim de que eu caminhe por onde ninguém jamais caminhou, silêncio! – Depois de ti, minha bela linguagem.” BRETON, *idem*). Isso porque, se por um lado a imagem é a memória de algo que foi visto, sentido ou mesmo apenas imaginado por quem a reproduz, seja na escrita, seja nas artes plásticas, por outro, ela é obra da imaginação absoluta com base em

⁵⁴. BRETON, André. “Introduction au Discours sur le peu de Réalité”. In: *Point du Jour*. Paris: Gallimard, 1924, pp. 22-23.

modelos *a priori* tirados da “existência totalmente aparente das coisas”, os quais são recombinaados por uma linguagem específica, que lhes embaralha as palavras.

A imagem, diz Lima, “provoca uma identidade, uma sensibilidade e um reflexo, e não uma linearidade. A imagem é sempre re-presentação e não-discurso. A imagem é cognitiva. O texto é denotativo” (LIMA, 1995: 453). Ela visa à multiplicidade, enquanto a linguagem lógica usual prefere segmentações. Nessa mesma linha de pensamento, afirmou Aragon que a imagem tem “enquanto tal sua realidade que é sua aplicação, sua substituição ao conhecimento”⁵⁵. Ela não *quer* dizer, *diz*, pois ela é simultaneamente a *forma* e o *conteúdo*, e não um mero transporte de sentido.

A imagem é, em suma, a expressão de um pensamento visual, plástico, dado, exposto, acabado. Ela não é só um meio, tem significação própria. Ela é síntese de conceitos. Daí a dificuldade em traduzi-la em outro discurso; qualquer tentativa de sua tradução implica sua destruição e a criação de outra imagem. Porque o pensamento imagético é não-linear, e a imagem poética, exteriorização desse pensamento, não é redutível a outros códigos, sua experiência não é passível de ser expressa na linearidade do discurso verbal. Entretanto, a imagem verbal poética pode imitar outra linguagem; a pictórica, por exemplo. Este *status* da imagem surrealista em *As Metamorfoses* é que pretendemos discutir. Mas antes analisaremos as particularidades do Surrealismo em Murilo Mendes.

6. O SURREALISMO À BRASILEIRA

Por ocasião da morte de André Breton, Murilo Mendes escreveu sobre aquele que, “recusando cumplicidade com o sistema corrente do mundo”, é considerado o pai do Surrealismo (PCP, 1238). Neste texto, Murilo Mendes descreve como eles se conheceram e relembra sua vinculação àquela vanguarda europeia. A morte do companheiro na luta contra a realidade

⁵⁵. ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926, pp. 245-246.

imediate rendeu a Murilo uma reflexão sobre “épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado,” ele e mais alguns poucos descobriam no Rio de Janeiro o Surrealismo (*PCP, idem*). Embora Mendes afirme que aquela vanguarda europeia “foi mesmo um *coup de foudre*” para ele, ressalta em seguida que pôde “escapar da ortodoxia” do Surrealismo. Sua adesão foi parcial, conforme fez questão de ponderar:

Abrazei o Surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. (*PCP, 1238-1239*)

De saída, é notável a preocupação de Murilo Mendes no sentido de traçar uma espécie de preceptiva surrealista adequada à realidade da situação em que, enquanto poeta, estava inserido por ocasião da difusão do Surrealismo: o Brasil dos anos 1920, quando diversos artistas se empenhavam na consolidação de um projeto modernista em artes, cuja base se constituía pela ruptura com a tradição literária imediatamente anterior. Nessa busca, se o verso livre, “o tom irônico, *blagueur*” (BANDEIRA, 2009: 203) e o prosaísmo significaram algumas conquistas comuns a vários escritores da chamada fase “heroica” do Modernismo, inclusive o Murilo Mendes dos primeiros livros – de *Poemas* a *O Visionário* -, aos poucos elas não contemplavam mais a multiplicidade da mente criativa desse artista. Seu projeto de “contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas” necessitava de procedimentos ainda mais libertários; era preciso *inventar* colocando novamente as palavras em liberdade.

Na concepção muriliana de arte, escrita libertária não deve ser confundida, porém, com o automatismo da proposta surrealista europeia. Murilo pressupunha a arte como uma técnica e não necessariamente decalque imediato da inspiração. Nesse sentido, “inventar” para ele recebe conotação bem particular, em conformidade com seu projeto de arte como procedimento, isto é, a “criação de uma atmosfera poética baseada na

acoplagem de elementos díspares” [Grifamos]. No seu caso, o efeito, a atmosfera da arte surrealista deveria imitar a ausência de um sentido prévio tal qual a escrita automática. Porém, como o automatismo pressupõe a interferência do acaso, a atmosfera poética almejada por Murilo Mendes seria o produto de construção, ou seja, de um cálculo de linguagem. Nesse sentido, a expressão “Surrealismo à moda brasileira” particulariza o efeito do procedimento técnico de acoplagem consciente de elementos díspares operacionalizado pelo poeta Murilo Mendes objetivando “inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade”.

É pertinente supor que Murilo não é só mais um modernista, poeta “hermético”, difícil, categorias apriorísticas que pouco contribuem para que entendamos a sua poesia. É sim um artista mantendo um intenso diálogo com o que havia de mais moderno em arte na Europa - o Surrealismo e o que este propunha de liberação do *subconsciente* – desde que isso não representasse a abolição de seu projeto construtivo em arte. Enfim, um poeta defensor muito convicto de que para a poesia moderna “O mundo é muito pouco” (“Poema hostil” – *PCP*, 368) - ou, como disse Rimbaud, *La vraie vie est absente*, e que, portanto, o trabalho do artista moderno consiste fundamentalmente em elevar “a matéria-prima do *subconsciente* a um plano de *contínua vigília crítica*” (“André Breton” - *PCP*, 1239). [Grifamos]

II. A INVENÇÃO DO LIVRO DE IMAGENS

*Digo-te que invento o livro de imagens
Para ressuscitar a infância
- Não a verdadeira, mas a que sonhei.*

(“Confidência” – PCP, 366)

1. AS METAMORFOSES

A publicação de *As Metamorfoses* (1944) coloca a poesia de Murilo Mendes em um novo patamar. Desligando-se dos vícios anedóticos e do nacionalismo, tão característicos de livros como *Poemas* (1930) e *História do Brasil* (1933), o livro de 1944 cumpre efetivamente, ao vir a público, o ideal surrealista do poeta, reforçando assim traços da universalidade que Mário de Andrade já apontara no primeiro livro de Mendes. Dando continuidade à “impulsão macunaimática do indivíduo” que distinguia os primeiros livros do poeta no contexto do Modernismo nacional pelo que traziam de matéria “profundamente humana e genérica” (ANDRADE, 1972: 44), com seus ritmos impessoais e assuntos genéricos, o livro de 1944 intensifica essa vertente poética na medida em que suas imagens constroem-se agora tomando como matéria poética o tempo presente: a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o ímpeto universalista do poeta agora se evidencia na própria escolha do assunto que vai moldar os “quadros” dessa espécie de galeria surrealista que é o livro *As Metamorfoses*, cuja força imagética pautada na aproximação de elementos contrários da realidade empírica não deixou de ser notada por críticos renomados, entre os quais Lauro Escorel, Antonio Candido e Murilo Marcondes de Moura. Vejamos.

Sendo o livro dedicado a Mozart, Escorel defende que o dado principal dele é o seu caráter musical. Ressalta, porém, que a musicalidade em *As Metamorfoses* “não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso”⁵⁶. As imagens do livro desligam-se da tradição tonal. Apesar da dedicatória a Mozart, não causa estranhamento que o jogo de

⁵⁶. LAURO, Escorel. “*As Metamorfoses*”. *A Manhã*, Rio de Janeiro. 8 out. 1944.

transubstanciação das formas nesse livro lembre muito mais a música atonal, porque singulariza Murilo Mendes o fato de ao longo de sua trajetória artística ter perseguido “sempre mais a musicalidade que a sonoridade”⁵⁷. As várias metamorfoses das imagens do livro derivam muito mais da plasticidade vinculada a dados visuais do que ao sentido da audição. Conforme destacou Marcelo Pen, Murilo Mendes “cria um mundo de imagens em conflito, de recombinação de sentidos. É um mundo em que vemos pássaros de quatro folhas, rosas migradoras, buquê de nuvens; onde árvores se abraçam, pastores apascentam pianos e os sonhos têm mãos e pé” (PEN, 2002), mundo revelador de uma visão tipicamente surrealista, enfim, que lembra quadros metafísicos de De Chirico, Max Ernst e Nery.

Antonio Candido, por sua vez, percebeu melhor os traços marcantes do Surrealismo em *As Metamorfoses*. Sua análise do poema “O pastor pianista” busca recriar os dados de produção do efeito suprarrealista nas imagens desse poema. Para isso recorre ao conceito de anormalidade, de desvio em relação à regra do código linguístico - formulado por Jean Cohen, fundamentalmente em sua obra *Structure du langage poétique* – como categoria de análise das imagens do poema.

Assim, Candido faz a hipótese de que a dimensão surreal das imagens murilianas no livro de 1944 deriva da subversão do sentido das palavras, causando no leitor um efeito de estranheza, o qual só se desfaz quando aceitamos a nova estrutura significativa de seu discurso, mais recorrente no âmbito do inconsciente e dos sonhos:

Soltaram os pianos na planície deserta
 Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
 Eu sou o pastor pianista,
 Vejo ao longe com alegria meus pianos
 Recortarem os vultos monumentais
 Contra a lua.

(“O pastor pianista” – *PCP*, 343)

⁵⁷. MENDES, Murilo. “A Poesia e o Nosso Tempo”. In: *Antologia Poética*. Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castanõn e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naif, p. 251.

De fato, misturando *pianos* e *pastores* no mesmo contexto enunciativo, Murilo obtém “o efeito de surpresa, que desde muito é visto como um dos fatores de constituição da linguagem poética” e pode ser expresso pela série: divergência → ruptura → surpresa”⁵⁸. A sequência em três etapas, segundo Candido, lembra o ato de sonhar: durante o sonho, como se sabe, as imagens oníricas nos parecem normais; no estado de vigília, é que as julgamos incongruentes. Mendes propõe a aceitação do sonho no estado de vigília. Descontente com a realidade da década de 1940, com sua atmosfera de guerra, que predispõe o poeta a “buscar aquilo que ‘falta’” (MOURA, 1995: 143), viver sonhando constitui uma das divisas que ele segue: “O sonho me disse: Bebe,/ Que eu sustento a copa amiga.” (“Aeropoema” - *PCP*, 363).

Fazendo leitura mais exaustiva da poesia de Murilo Mendes, Murilo Marcondes de Moura, por sua vez, pontua (tanto em seu estudo *Murilo Mendes: A poesia como totalidade* como no *Posfácio* à mais recente antologia poética de Murilo Mendes), que a incorporação da II Guerra como matéria de poesia fundamenta o discurso poético em *As Metamorfoses*, *Mundo enigma* (1945) e *Poesia liberdade* (1947), “livros próximos, tanto pelo ímpeto participativo como pela densidade artística, à fase drummondiana que vai de *Sentimento do mundo* a *A Rosa do Povo* (MOURA, 2014: 262).

Nesse sentido, alinhando-se a uma tendência dos anos 1940, o livro *As Metamorfoses* evidencia a absorção da negatividade social à poesia muriliana, na qual a temática da guerra passou a “lutar” com o impulso da poesia em afirmar uma totalidade (MOURA, 1995:146), frequentemente ganhando batalhas, como quando o poeta afirma querer correr a cortina sobre si mesmo, transcender sua história, “esperar que Deus remova” seu corpo, “Mergulhar num saco de cinzas,/ Montar num avião de fogo, e nunca mais descer” (“Estudo Nº 4” – *PCP*, 323). Em consonância com a tendência

⁵⁸. CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 82.

modernista de desestruturação do discurso poético, ou melhor, da efetuação da poesia em outro nível, em que o discurso lógico se encontra deformado, as imagens que criam essa “luta” são formadas por versos e estrofes predominantemente irregulares.

É ainda Moura quem ressalta que o contato de Murilo Mendes com outros grandes autores - entre eles Drummond e Cecília Meireles, com os quais Murilo manteve em comum o projeto de contestação da Guerra -, não ofusca a singularidade da sua poesia: “... seu lugar na história da lírica brasileira do século XX é antes deslocado e dissonante (...). A tarefa maior, então, é tentar surpreender aquilo que o singulariza” (MOURA, 2014: 263).

Em nossa empreitada de singularização da poesia muriliana, então, mais do que evidenciar que o caráter idiossincrático da crítica muriliana à guerra se dá por meio do Surrealismo, objetivamos esclarecer como são construídas as imagens surrealistas que efetuem essa crítica. Dito de outro modo, buscamos discutir um aspecto idiossincrático da poesia de Murilo Mendes em *As Metamorfoses*: sua linguagem, ressaltando a especificidade da construção do efeito de indeterminação semântica nela.

Pressupondo com Murilo Mendes que “a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo”⁵⁹, isto é, o efeito de uma organização particular da linguagem⁶⁰, entendemos que esse poeta constrói suas imagens por meio de um cálculo de linguagem que pretende causar no leitor o efeito de desorganização dessa linguagem e, conseqüentemente, do mundo que ela representa/apresenta, a despeito de ela ser muito organizada. Vale destacar, porém, que o índice de poeticidade estudado aqui (indeterminação de sentido) não se restringe ao livro de 1944. Na verdade, talvez com raras exceções, a indeterminação semântica abranja quase a totalidade da produção poética muriliana⁶¹.

⁵⁹. “A Poesia e o Nosso Tempo”, 255.

⁶⁰. CHKLOVSKI, V. “A Arte Como Procedimento”. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. (Diversos autores). Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

⁶¹. Certamente *História do Brasil e Bumba-meu-poeta*, juntamente com as demais “carioquices do poeta”, estão fora desse elenco, pois neles é evidente a utilização da referencialidade imediata como matéria poética.

Ainda nesse sentido é que propomos que a indeterminação semântica visada por Murilo Mendes dialoga com a pintura de Max Ernst, De Chirico, e fundamentalmente com a de Ismael Nery. Sendo assim, ao tratar da visualidade das imagens murilinas, e principalmente no item sobre a figura do Hermafrodita, estabeleceremos um paralelo entre a poesia muriliana e a pintura de Nery, figura cuja filosofia essencialista, a despeito da sua “valorização decrescente ao longo da trajetória” poética de Mendes (MOURA, 2014: 266), é referência constante para o autor de *As Metamorfoses*, juntamente com o Catolicismo e o Surrealismo, conforme apontamos.

Por antecipação, propomos que a figura do Hermafrodita, esse ser misto, síntese da duplicidade dos seres humanos (o masculino e o feminino), é algo de constante imitação nos discursos poéticos de Murilo. Por semelhança, as imagens de *As Metamorfoses*, na busca da criação do absoluto do ser, fazem a síntese dos diversos seres arrolados no livro. Como se, por meio de imagens que, formadas como fusão do sendo de “seres” teses e “seres” antíteses, Murilo pretendesse figurar o Ser das imagens:

Diurno e noturno
 Longo e breve
 Másculo e feminino
 Onda e serpente
 Água metálica
 (...)

(“Maria Helena Vieira da Silva” – *PCP*, 35)

Se lembrarmos com Antônio Bento que, sobretudo nos “seus trabalhos tendo como tema a fixação plástica de um tipo de humano ideal, desligado das contingências de tempo e espaço”, era “intenção de Ismael representar de certa forma uma imagem quimérica da figura humana.”, é perceptível nesses versos murilianos um esforço no sentido de aplicar os princípios do Essencialismo para a composição do ser humano ideal, misto das formas masculina e feminina.

Esse processo, que lembra a tentativa de Ismael Nery de pintar a essência da figura humana, ou seja, “a ideia que na mente lhe ficara dessa mesma figura” ⁶², daria o tom das imagens murilianas a partir de *As Metamorfoses*. O ser delas é um misto de figuras heteróclitas, lugar de insólita e complexa composição. Ser feito de associações inesperadas, conforme a cartilha surrealista (MOURA, 2014: 268). E sendo a *passagem* o motivo principal da poesia muriliana, “dar forma às passagens é o difícil trabalho do poeta.” Daí o absurdo de se falar em inacabamento na poesia muriliana. O que ocorre de fato é que “o impulso totalizante de sua lírica coloca em crise a própria ideia de arredondamento harmônico.” (MOURA, *idem.*). Porque em Murilo Mendes, conforme ressaltou Mário de Andrade, “desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto. [...] As obras se tornam enormemente parecidas umas com as outras [...] e a possibilidade de distinção desaparece estranhamente” ⁶³.

Observamos assim que a alteração do tempo histórico exigiu do poeta novos modos de expressão em *As Metamorfoses*. Se até *A Poesia em Pânico* (exceção talvez a *Tempo e Eternidade*, que cumpre eminentemente função catequética), a poesia muriliana inclinou-se para o objetivo de *delectare*, efetivamente os primeiros anos da II Guerra Mundial marcam sua produção poética no sentido de incorporar a preocupação com o *docere*. Contudo, essa guinada para uma poesia contestadora da Guerra e das diversas formas de governos totalitários e autoritários por si só não particulariza a poesia de Murilo Mendes, pois, conforme vimos em Moura, nessa “luta”, o poeta mineiro se junta a pelos menos dois outros nomes de peso da poesia brasileira (Drummond e Cecília Meireles) com os quais constitui uma tendência dos anos de 1940. Nesse contexto, o que efetivamente distingue a poesia muriliana é a aplicação da arte surrealista

⁶². BENTO, Antônio. “O Pintor Maldito”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984, p. 177.

⁶³. ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, 4ª edição, p. 45.

para efetuar a sua crítica da realidade. Neste aspecto, portanto, vislumbramos algo de Ovídio em Murilo Mendes, para além dos títulos em comum. Vejamos.

2. AS FORMAS EM NOVOS CORPOS MUDADAS

No já citado artigo publicado na *Folha de São Paulo*, o crítico Marcelo Pen destacou o fato de pouco se ter discutido até agora a correspondência entre *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, e seu antecessor, o longo poema homônimo de Ovídio. Ressalta Pen que sobre o poeta mineiro costuma-se mencionar, à guisa de justificativa para o empréstimo do título, a cadeia de significados mutantes suscitada por sua obra, na qual uma coisa se transforma incessantemente em outra, numa metamorfose contínua. É o caso dos primeiros versos do livro, em que o sujeito da enunciação poética se transubstancia em nuvem, pássaro e estátua:

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante
O pássaro e a estátua de pedra.
(...)

("O emigrante" – *PCP*, 313)

Mas, ainda segundo aquele crítico, há algo além dessas transfigurações e das alusões que Mendes faz a ninfas, a deuses e ao Minotauro. De fato, um ponto em comum entre os dois poetas é que ambos aludem a um estado de inocência original, onde o "real é fábula" e é possível comunicar-se "com os deuses" ("O pastor pianista" - *PCP*, 343), ou onde as palavras "eram simples, a alma sincera" e não havia "regras" e "opressão" (Ovídio):

Primeva, a idade de ouro, sem ultor nem lei,
cultivava o direito e a fé espontaneamente.
Faltos de pena e medo, em bronze não se liam
ameaças, nem, súplice, a turba temia

juiz, mas, sem ultor, sentiam-se seguros ⁶⁴.

O poeta romano chamou a essa era de pureza perdida de "Idade do Ouro", anterior ao reinado de Júpiter. Contrapondo o *agora* da enunciação ("tempo de homens subterrâneos") com um *outrora*, o enunciador muriliano também associa imagens de seu livro a uma época remotíssima em que "o ar puro e a inocência/ Estão mais recuados do que os deuses gregos".

Seguindo a Idade de Ouro e de Prata, veio a Idade de Bronze. Progênie belicosa, embora essa terceira raça seja "dada a horríveis armas" e se mostre pronta para a "fúria sangrenta", era ainda "não criminosa" (OVÍDIO. *Apud* CARVALHO, 2010: 42: versos 125-127).

Se até a Idade de Bronze a violência se manteve controlada, na subsequente, de Ferro, última das idades, Ovídio menciona uma humanidade que se desprendeu dos "laços morais". Nesse mundo de guerra e fraudes, o hóspede é assassinado por seu anfitrião:

logo assomou na idade deste vil metal
 todo o crime; o pudor, a verdade e a fé foram
 substituídos pela fraude e pelo dolo,
 por ciladas, violência e desejo de posse.
 (...)
 (...) e surge a guerra em que cada um brande
 em mão ensanguentada as armas crepitantes.
 Vive-se da rapina, o sogro teme o genro;
 o hóspede, o anfitrião; rara a paz entre irmãos.
 Os cônjuges desejam a morte um do outro;
 madrastas más fabricam venenos terríveis;
 o filho anseia o fim prematuro dos pais.

(*Ibidem*, versos 128-148)

Em Murilo Mendes, por sua vez, a violência equivalente à Idade de Ferro ovidiana assume a forma de um mundo com "gases mortíferos" e "homens bárbaros que fuzilam crianças com bonecas no colo", que ele rejeita propondo em seu lugar o estado de harmonia dos tempos, a era

⁶⁴. OVÍDIO. *Les Métamorphoses*. Paris: *Les Belles Lettres*, 1955, 3. v. Tradução: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. In: *Metamorfoses em Tradução*. Relatório de conclusão de pós-doutoramento. DLCV- USP, 2010, versos: 89-93.

dourada de "raças extintas", em que "a música é pão de todo o dia" ("A marcha da história" - *PCP*, 332). Mas, diante da barbárie que devasta o velho continente, restam apenas "as dissonâncias" e o "abismo... sem pianos", ou seja, um mundo sem esperança, ou pelo menos sem realização da paz e da felicidade nesta vida.

O choque das imagens de Mendes remete, portanto, não só ao registro onírico de um mundo primitivo e cambiante, mas também aos estilhaços das bombas, às arestas dos fuzis, ao caos da guerra. O poeta procura a fluidez dos sonhos e dos presságios, mas tem de se entender com o clamor dissonante da "poesia em pára-quedas" ("Abismo" – *PCP*, 350). O que Murilo Mendes almeja, sobretudo, é decifrar o "alfabeto antigo", abraçar a ordem "da anarquia eterna", talvez só pressentida em sonhos ou possível no além-túmulo: "Os imortais nos aguardam nas esferas da música".

Nesse sentido, entendemos que, num momento em que várias pessoas eram afetadas pela guerra que se agravava na Europa e atingia o mundo, os poemas de Mendes em *As Metamorfoses* com suas várias formas personificadas orientaram-se ao mesmo tempo para um passado perdido e a Eternidade sonhada: os dois momentos limites da vida humana. Enfim, miraram a utopia, porque para Murilo era claro que para haver harmonia novamente entre os homens seria preciso que se tocassem "o fim e o princípio" e houvesse novo "FIAT LUX" ("1999" – *PCP*, 328).

3. ELOCUÇÃO EM AS METAMORFOSES

As Metamorfoses (1944) é um livro em que os resultados da personalidade heterodoxa de Murilo Mendes debruçada sobre a combinação católico-surreal já aparecem plenamente desenvolvidos, da mesma forma que a assimilação da técnica surrealista da montagem se mostra completa, visível a partir do título. A mescla do divino no plano da realidade cotidiana é trabalhada a partir da identificação do poeta com a divindade criadora - "Eu consegui me encarnar" – ("Extensão dos tempos" – *PCP*, 344), afinidade que se faz possível por meio da escolha de situações limites, em que a

multiplicidade das coisas do mundo retoma a uma unidade primordial - a “Grandeza unida metafísica”, formulada em termo de totalidade por Murilo Moura - ou se volta para uma nova ordem, transcendente ⁶⁵.

A perspectiva escatológica, milenarista, que privilegia os deslocamentos espaço-temporais, a passagem, aos momentos limites da criação (as metamorfoses são, ao mesmo tempo, o nascimento de uma forma e a morte de outra) resultam em uma poesia de visões proféticas, revelações, em versos marcados pela presença de um enunciador que se faz maior do que os limites de sua experiência pessoal, privada, histórica e contingente, para assumir um olhar fora do tempo, mas nele imerso:

(...)
 Onde está o meu amor?
 Eu sou o convidado de pedra,
 Estenderei a todos a mão
 No último festim.
 (...)

(“O convidado de pedra” – *PCP*, 357)

Conforme ponderou Fabio Rigatto de Souza Andrade, a insistência na primeira pessoa, porém, deixa de ser narcísica na medida em que o sujeito da enunciação poética identifica-se enfaticamente com a natureza, como força de criação e renovação que ele próprio exerce e encarna na poesia-mágica. (ANDRADE, 1993) É o que acontece, por exemplo, quando, repetindo o sermão de Santo Antônio aos peixes, o enunciador muriliano obtém maior sucesso que o da pregação do Santo português: enquanto este (conforme se lê no sermão do Padre Antônio Vieira) não obtém a atenção dos hereges que o rodeiam no momento de seu sermão, a voz poética muriliana consegue adesão não só dos peixes, mas também de outras criaturas da terra e do ar:

⁶⁵. ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

Os peixes movem as antenas
 Para me escutarem,
 Os bichos do campo fiam minha roupa.
 Dou uma grande ceia aos pássaros.
 (...)

(“Encontros” – *PCP*, 324)

Registro surpreendente de epifania divina mesclada às coisas cotidianas, o Catolicismo consubstancial ao impulso dionisíaco de que fala Merquior (“Notas para uma murilosopia” - *PCP*, 11), o discurso poético de Murilo Mendes é predominantemente visualista, confunde os planos do sagrado e do terreno, as perspectivas humana e divina, e cria uma nova ordem de relações espácio-temporais, que frequentemente soa como desordem:

Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.
 Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,
 E da árvore de tuas pestanas
 Nascem luzes atraídas pelas abelhas.

(“Estudo Nº 6” – *PCP*, 332)

Além disso, a perspectiva animalista assumida pelo enunciador faz com que ele se permita rivalizar com os elementos (“Virei ciumento do orvalho da madrugada”) desafiando a natureza para um combate de iguais (“... tendo aplacado uma a uma as estrelas”) (“Estudo nº 6” – *PCP*, 332-333). Operando a primitiva ou nova reunião de todos os elementos dispersos e divididos (“Aboli as dissonâncias”) (“Canção” – *PCP*, 315), implícita na ideia da origem e do fim dos tempos, corporifica-se numa sucessão de imagens que “tanto desantropomorfizam o homem, como humanizam a natureza” ⁶⁶ compondo a tópica do *mundo às avessas* ⁶⁷, que percorre praticamente todo o livro:

⁶⁶. MOURA, Murilo Marcondes de. “A Poesia Como Totalidade. Conflitos na Obra de Murilo Mendes no Início dos Anos 40”. Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 31, p. 143-161, 1991, p. 146.

⁶⁷. Para uma apreciação da tópica do mundo às avessas em Murilo Mendes, ver: MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a Poética do Visionário”. *Razão*

Ó altas constelações,
 Nuvem prenhe de fantasmas,
 Preguiçosa onda do mar,
 (...)
 Minhas irmãs elementares,
 Tendes mãos, ouvidos, boca,

("À janela" – *PCP*, 314)

Muitos pássaros, muitas luas viajantes têm nostalgia de nós.

("Pastoral" – *PCP*, 317)

Sabendo que vais passar
 A colina agita os ramos.

("Mulher no campo" – *PCP*, 318)

Os sonhos caem na cabeça do homem

("Estudo para um caos" – *PCP*, 334)

Os sons transportam os sinos.
 (...)
 As águas me bebem.

("A inicial" – *PCP*, 338)

Os pés do deserto me alcançam,
 Trazem recados das rosas migradoras.

("Poema hostil" – *PCP*, 368)

Essas imagens dão mostra de que para a concepção poética muriliana "O mundo é muito pouco". Por isso essa voz poética ajuda "a construir/ A Poesia futura,/ Mesmo apesar dos fuzis" ("Orfeu" - *PCP*, 342), evidenciando que a poesia, essa arte tão poderosa quanto a de Orfeu, "sopra onde quer" ("Novíssimo Orfeu" – *PCP*, 361) para dar forma a outro mundo. Ela é capaz de superar as contingências do espaço e do tempo que aprisionam as formas históricas, reintegrando os seres numa ordem harmônica e superior que não distingue mais entre ações humanas e caráter

estático de seres inanimados. A metamorfose permite a mistura de “funções” das formas.

Essa nova ordem incorpora fragmentos do caos cotidiano e redefine sua significação a partir do novo contexto, sejam os pianos conduzidos à condição de mansas ovelhas que o pastor-pianista tange/toca, sejam as casas que fogem, enquanto “no bosque futuro”, as árvores se abraçam e adotam a moda do espartilho e diadema, seja o estranho buquê de miosótis e gramofones, que Cordélia, semeadora de pés de nuvem, colhe, ou ainda o mundo empobrecido no mapa-múndi e servindo de pasto a “cavalos brancos vermelhos”.

Revelados pela visão transfiguradora do poeta, os encontros das coisas do mundo com seu novo destino (o definitivo e final, na perspectiva cristã; o fruto de permanentes transfusões, cambiante e instável, na ótica mágico-simpática que caracteriza o orfismo) são projetados num tempo mítico, geralmente futuro, mas que interage permanentemente com fragmentos reconhecíveis do estado de coisas presente, compondo um universo misto (ANDRADE, 1993).

Eu te direi: poderás te libertar do peso da vida,
 Poderás encontrar um amigo no fantasma que te habita,
 Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num
 [só.

(“Canto amigo” – *PCP*, 335)

É esta qualidade que o poeta pretende enxergar e dar a ver: o Eterno no transitório, traduzindo o múltiplo e o instável numa ordem violentamente nova, transcendente, em face da qual as coisas passam a se equivaler e deixam-se aproximar e confundir pela palavra intervencionista do visionário:

(...)
 Vi o recém-nascido asfixiado
 Por seus irmãos, à luz crua do sol.
 Via atirarem ao mar sacos de trigo
 E no cais um homem a morrer de inanição.
 (...)

(“O visionário” – *PCP*, 326)

Até aqui destacamos fundamentalmente dois aspectos da poesia muriliana entrevistados na elocução de *As Metamorfoses*: a impulsão escatológica e a inversão da ordem natural das coisas no mundo. Nos próximos parágrafos, atentaremos à organização material do livro como um todo, bem como a algumas imagens recorrentes nele, além de detalhar um pouco mais o padrão da voz poética que enuncia esse outro mundo. Começemos pela organização.

Dedicado “Ao [meu] amigo Wolfgang Amadeus Mozart”, o “aero amigo” “parceiro no esforço de poetização da vida” (MOURA, 2014: 266), *As Metamorfoses* é composto por duas partes nomeadas à maneira antiga, tal como a obra homônima de Ovídio que serve como referência a Murilo Mendes: *Livro Primeiro*, denominado *As Metamorfoses* e escrito em 1938, e *Livro Segundo*, chamado de *O Véu do Tempo*, 1941. A edição do livro de 1944 constante no volume *Poesia Completa e Prosa*, da Nova Aguilar⁶⁸, usada aqui como referência, apresenta 115 poemas “desproporcionalmente” distribuídos nos dois livros: 46 no primeiro, e 69 no segundo.

A veia construtiva de Murilo Mendes, todavia, compensa essa desproporção quanto ao número de peças por meio da medida dos versos: “Minha órfã”, “R.”, “Ideia fortíssima”, “Pastoral”, “Estudo nº 1”, “O poeta futuro”, “Corrente contínua”, “Estudo nº 2”, “Idílio”, “Nuvem”, “Poema lírico”, “O espectador”, “Estudo nº 4”, “Poema bíblico atual” e quase todos os outros poemas do *Livro Primeiro* apresentam versos longos (alguns chegam a ocupar a página toda); enquanto os versos dos *Livro Segundo* raramente ultrapassam sete sílabas poéticas. Desse modo, no meio da suposta desordem do livro, emerge o diálogo com o caráter harmônico da música de

⁶⁸. Adotamos essa versão porque nela Luciana Stegagno Picchio utilizou exemplares de obras de Murilo Mendes anotados por ele. Vale lembrar, além da *Antologia* (2014), a editora Cosac Naif está preparando uma edição nova de *As Metamorfoses*, com previsão de lançamento para o primeiro semestre de 2015. Cf. Blog da Cosac Naif: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=colecão-murilo-mendes>. Acesso: 22/01/2015.

Mozart, que constantemente teve que equilibrar “melodia e harmonia”, “as duas antigas praias que se defrontam” em suas peças ⁶⁹.

Com raríssimas exceções, o conjunto de poemas é modulado pela primeira pessoa gramatical, que se deixa ver fundamentalmente através de formas verbais:

Sou aquela nuvem andante.

(“O emigrante” – *PCP*, 313)

Voo com abril nas mãos

(“Canção” - *PCP*, 315)

Apesar de em alguns raros momentos mostrar-se também por meio de pronomes:

Eu sou o pastor pianista,

(“O pastor pianista” – *PCP*, 343)

Ninguém moverá para *mim*
A máquina do sonho e da noite.
Eu a moverei.

(...)

Tantos amores dissonantes
Se alimentaram de *mim*.

(...)

Até quando, Ente oblíquo,
Abusarás da *minha* sede?

(“Vigília” – *PCP*, 345) [Grifamos]

Há momentos também em que, embora seja clara a tentativa de o enunciador projetar o discurso para o destinatário, compondo por apóstrofes,

⁶⁹. “Exegese: Mozart, divertimento em ré maior, K334” – *PCP*, 549-550. A relação entre a música de Mozart e a poesia de Murilo Mendes foi esboçada no artigo “Quatro Movimentos de uma Justaposição Polifônica”, de Marcus Vinícius de Souza, disponível em <https://www.ufpe.br/nehte/hipertexto2009>. Acesso: 22/01/2015.

Ó altas constelações,
 (...)

 Minhas irmãs elementares,
 (...)

 Murmurais doces cantigas

("À janela" – *PCP*, 314)

(...)
 Roxelane, Roxelane:
 Porque tens olhar morto e cabelos sem brilho,
 Boca sem frescura e sem expressão,
 (...)

("Minha órfã" – *PCP*, 314)

ainda assim ele se revela, seja textualmente, seja por meio da perspectiva escolhida para enunciar, geralmente um "local" de onde ele pode contemplar, por exemplo, a beleza da amada e o caminho por onde ela passeia com seu riso que "dá cor ao mundo":

A manhã suspende guizos
 No teu colo, cantam flautas
 Atrás de cortinas azuis.
 Há sombras pelos caminhos,
 Murmura o gênio do bosque:
 Sabendo que vais passar
 A colina agita os ramos.

("Mulher no campo" – *PCP*, 318)

Em outros momentos, essa voz se distancia do restante da humanidade e assume modulação profética para anunciar a natureza do poeta futuro, que, espécie de Cristo renascido, "apontará o inferno/ Aos geradores de guerra,/ Aos que asfixiam órfãos e operários," e "já se encontra no meio de vós":

Ele nasceu da terra
 Preparada por gerações de sensuais e de místicos:
 Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos,
 Encerrando no espírito épocas superpostas.

("O poeta futuro" – *PCP*, 319)

Noutros, sabendo que, a qualquer instante, “O céu pode se abrir em dois, e o fim do mundo” acontecer (“Estudo nº 2” - *PCP*, 320), o sujeito da enunciação poética implora a Deus que lhe feche “as pálpebras/ À contemplação do ódio” e abra-lhe os olhos “À renascença do mundo” (“Inspiração” - *PCP*, 320). E enquanto espera ver a “formação de trincheiras na nuvem”, “os anjos reunindo os elementos” e “as filhas do relâmpago empunhando fuzis” (“Poema bíblico atual” - *PCP*, 323), símbolos do fim dessa “doença fértil a que chamam vida” (“Estudo nº 4” – *PCP*, 323), o enunciador muriliano, tal qual os olhos do “eu” drummondiano no “Poema de sete faces”, se espanta com a multiplicidade das formas observadas através da “Janela aberta”, metáfora da vida:

Quantos braços e seios,
Quantos cabelos e torsos,
Quantas vidas obscuras a habitaram.

(“Estudo nº 3” – *PCP*, 321)

Por fim, mas ainda relativamente à dicção no discurso poético muriliano, vale destacar a preferência manifesta dessa voz poética por enunciados geralmente formados por verbos do campo semântico de “junção/união”, fato que justifica esta citação mais longa: “recapitulei os fantasmas” (“Imigrante” – *PCP*, 313); “Quando soarem clarins/ (...)/ E a alma se reunir/ Ao corpo que apodrecera” (“À janela” – *PCP*, 314); “Para o Oriente do amor/ Meus sentidos aparelham” (“Canção” – *PCP* - 315); “Jerusalém, Jerusalém,/ Recolho meu último sopro” (“Jerusalém” – *PCP*, 316); “Traz a sandália e o bordão para passearmos no campo sereno.” (“Pastoral” – *PCP*, 317); “Misturas-te às plantas do vale,” (“Mulher no campo” – *PCP*, 318); “[O poeta futuro] Surgiu do universo em crise (...)/ Encerrando no espírito épocas superpostas” (“O poeta futuro” – *PCP*, 319); “Preso entre dois choques, invoco o Tudo ou o Nada” (“Estudo nº 2” – *PCP*, 320); “Quantas manhãs me consumi te acompanhado.” (“Nuvem” – *PCP*, 321); “Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação.” (“Poema lírico” – *PCP*, 322); “Quero tudo, ou nada:/ Todas as paixões, todos os crimes, delícias e propriedades.” (“Estudo nº 4” – *PCP*, 323); “Roseiras dando-se as mãos,” (“A volta do filho

pródigo” – *PCP*, 324); “Atravessa este mundo mineral e de luta,/ Ó Maria (...)/ E une todos os homens, num abraço elétrico.” (“*Regina pacis*” – *PCP*, 325); “À meia-noite convoquei fantasmas” (“O visionário” – *PCP*, 326); “Armilavda, (...)/ Lembras-te do tempo em que descobríamos o universo,/ Em que folheávamos grandes livros de gravuras,” (“Armilavda” – *PCP*, 327); “Tocam-se o fim e o princípio” (“1999” – *PCP*, 328); “Ei-la que surge, taciturna,/ Anunciada pelos grandes candelabros que se tocam.” (“A dama branca” – *PCP*, 329); “Homens, irmãos de todos os tempos e países,/ Formamos juntos um vasto Corpo/ Estendido na história através das gerações.” (“Cântico” – *PCP*, 330); “Eu dialoguei com eles,/ Aprendi a história de todos” (“O rito geral” – *PCP*, 331); “Onde o homem e a mulher são um,” (“A marcha da história” – *PCP*, 332); “Encontrarás em mim, fundidas para sempre,/ A loucura e a lucidez.” (“Paternidade” – *PCP*, 335); “Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num só.” (“Canto amigo” – *PCP*, 335)⁷⁰.

A escolha formal nesses exemplos não deixa dúvida quanto à vontade manifesta de essa voz efetuar sínteses, em conformidade com a sua predisposição para constituir a totalidade (MOURA, 1995). Não deixa também de assinalar sua aceitação da *forma* como meio de obter *indeterminação semântica*, um dos objetivos maiores dessa poesia. Pelo menos conforme esses dois conceitos foram teorizados em alguns escritos de Umberto Eco, que passamos a discutir.

4. FORMA E INDETERMINAÇÃO SEGUNDO UMBERTO ECO

Dirigindo nosso estudo para o estabelecimento do conceito de indeterminação semântica na poesia de Murilo Mendes, fundamentalmente em *As Metamorfoses*, é oportuno recorrer aos trabalhos de Umberto Eco.

⁷⁰. Um levantamento parecido, feito no *Livro Segundo*, evidencia igualmente a valorização da união das formas. A título de exemplo: “O poema entrando na cidade/ (...)/ Abraça-se ao busto de Altair/ Recebe contrastes do mundo inteiro,/ Ouve a secreta sinfonia/ Em combinação com o céu e os peixes.” (“A criação e o criador” – *PCP*, 337). Não publicamos aqui o levantamento completo para poupar da repetição exaustiva o leitor.

Primordialmente no livro *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*⁷¹, a formulação do conceito de “indeterminação” em arte por Umberto Eco se dá a partir da distinção que Jakobson fez da função estética em relação às demais funções da linguagem. Como é sabido, em *Linguística e Comunicação*⁷², Jakobson conceitua a função poética/estética como aquela em que uma mensagem se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como autorreflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem.

Partindo dessa definição, Eco defende que “Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa” porque coloca o destinatário diante de numerosas escolhas interpretativas. Mas, como a variedade semântica pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se à pura desordem, Eco ressalta que a ambiguidade pressuposta na obra de arte é a ambiguidade produtiva: a que desperta a atenção do fruidor da obra e solicita-lhe um esforço interpretativo, permitindo-lhe, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, “encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes” (ECO, 2005: 53).

Essa caracterização da ambiguidade em arte possibilita entender melhor a poesia “hermética” de Murilo Mendes. Ela é ambígua, mas trata-se de ambiguidade programada. O poeta joga com a expectativa do leitor em relação à normalidade informativa quando faz o sujeito da enunciação poética dizer à amada:

Cristal frio
Bebendo a eternidade
Em teus olhos translúcidos.

(“A criação feminina” - *PCP*, 363)

⁷¹. ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁷². JACKOSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

Ele sabe que existe uma linha de probabilidade que normatiza os usos dessas palavras em contextos onde predominam outras funções da linguagem. Mas escolhe fazer seus enunciados (com sua linguagem desconexa de versos justapostos sem uma lógica externa que os oriente) tangenciar esses usos convencionais. Assim a sua linguagem reafirma-se *paradoxal*, à margem da opinião comum.

Ela relativiza a opinião de que o fim primeiro do enunciado é a comunicação de significados unívocos. “Cristal frio quebrando-se”, por exemplo, na sua função referencial, desloca a atenção do leitor para o significado contextual dos termos e daí para a busca de um referente, mas este não se deixa encontrar em ligações de sentido entre as palavras. Estamos fora do universo usual *de sentido* dos signos; isoladamente o signo perde seu poder de comunicação, deixa de significar em si, consome-se, restando uma “ação” que a ele responde. Em outras palavras, importam mais agora as relações arbitrárias entre significantes, que produzem conjuntamente novas significações inesperadas.

Efetivamente um enunciado do tipo “Cristal frio/Bebendo a eternidade”, que faz o fruidor oscilar entre informação e novidade, obrigando-o a perguntar “o que quer dizer?” (enquanto nele vislumbra, por entre as artimanhas da ambiguidade, algo que, na base, dirige a decodificação desse mesmo fruidor), é uma mensagem que exige do destinatário um olhar para o *como* ela se organiza. Acrescidos de uma circunstância de local (no rio, por exemplo), os dois versos acima tenderiam à normatização semântica, uma vez que as formas *beber* e *rio* tendem a se combinar sem ruído em discursos não literários e mesmo em literários guiados por outras preceptivas discursivas onde predomina a função referencial da linguagem. Porém, se o locativo for “Em teus olhos translúcidos”, como ocorre no poema, o expectador percebe nova proposta de ambiguidade. Nota que o poeta deslocou propositadamente significações imediatas que orientam a disposição dita normal das formas “cristal” e “bebendo”.

Diante dessa nova organização das palavras, não basta ao leitor

recorrer a antigos modos de construção de sentido, como os que permitem uma compreensão razoável do enunciado “Cristal frio quebrando-se” [Nosso exemplo]. Evidentemente não queremos tomar um enunciado (os versos de Murilo, com função estética) pelo outro (nosso exemplo de mensagem utilitária). Não dá, conforme discutimos no item sobre a imagem surrealista. Mas não só porque as palavras usadas não são exatamente as mesmas; e sim porque a *forma* é diferente.

Fundamentalmente o que os destoa é o fato de que, em Murilo, os significantes adquirem significados apropriados só pelo interagir contextual. À luz do contexto, eles continuamente se revivificam por meio de clarezas e ambiguidades sucessivas; remetem a determinado significado, mas, tão logo isso feito, surgem ainda mais prenhes de outras escolhas possíveis. Se um elemento contextual é alterado, também os demais perdem aquele peso inicial, assumindo novas possibilidades significativas. Dito de outro modo, em Murilo Mendes, o sentidos das formas está indeterminado, enquanto certa estabilidade semântica rege nossa mensagem de valor utilitário “Cristal frio quebrando-se”.

Recusando a definição saussureana de que o signo linguístico é imotivado, o verso muriliano deixa ver que, na sua organização linguística singular, a escolha da matéria que compõe os signos (isto é, seus significantes) não é arbitrária no que concerne aos significados e à relação contextual desses significantes. Nela, o parentesco entre duas palavras ligadas pelo significado (*crystal* e *translúcidos*, por exemplo) é reforçado pelo complexo físico dos significantes do contexto formados primordialmente por consoantes: a linguodental surda [t], a sonora [d] e a alveolar vibrante [r], que truncam os versos como forma de figurar a dureza do “cristal frio” e os goles de eternidade que saem dele.

Evidentemente, à medida que a mensagem se faz mais complexa e sua esteticidade mais intensa, a imagem se complica e fragmenta em diversos níveis, produzindo indeterminação de significação. No caso particular do truncamento produzido pelos significantes da primeira estrofe de “A criação feminina”, percebemos que estabelecem uma espécie de rede

de formas homólogas que constitui como que o código particular de Murilo Mendes “e que surge como medida calibradíssima das operações efetuadas no sentido de destruir o código preexistente para tornar ambíguos os níveis de mensagem”⁷³.

Nessa lógica particular do poeta, cada significante carrega-se de significados novos, não mais à luz do código base, que foi violado, mas dessa espécie de idioleto, que organiza o contexto, e à luz dos outros significantes, que reagem uns sobre os outros como que para encontrarem aquele apoio que o código transgredido não mais oferece. “Da linguagem universal” o poeta “extraí sua linguagem específica.” Assim, “a linguagem, ao mesmo tempo que informa o poeta, revela-lhe sua fisionomia pessoal”, isto é, seu modo de compor, seu estilo, seu sistema linguístico. (MENDES, 2014: 255). Transgredido o código, “Cristal frio” não é mais duro apenas porque é cristal, mas também porque a expressão “cristal frio” transmite uma dureza de outra natureza, de natureza significante: a expressão é truncada, assim como praticamente os três versos em estudo.

Nesse sentido, essa linguagem idiossincrática metamorfoseia continuamente suas denotações em conotações, e seus significados em significantes de outros significados. Diante de uma mensagem assim, o leitor deve acreditar que tudo quanto faz convergir para ela está de fato nela contido. Não é preciso buscar algo fora da mensagem, no mundo empírico. Ela é autossustentável, na medida em que é autorreferencial. Não fala de exterioridades. Em vez disso, exprime o universo das conotações semânticas, das associações emotivas, das reações fisiológicas que sua estrutura ambígua e autorreflexiva suscitou. As conotações das formas ganharam peso novamente, resgataram seu potencial significativo. Novamente as possibilidades de sentido das palavras estão abertas; a obra é aberta, e o fruidor é quem se encarrega de “fechar” *um* sentido, mas nunca o sentido (ECO, 2005).

⁷³. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*. 7ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 58.

Nesse ponto, é provável que nosso leitor esteja indagando sobre a seguinte questão: se a obra muriliana tem seu compasso de possibilidades interpretativas aberto, não poderíamos supor que o fruidor estaria diante de uma *aporia*? A resposta a essa possível pergunta é “não”, desde que as formas dessa poesia sejam analisadas em conjunto. Evidente que isoladamente os versos murilianos têm sentido muito vago. Por isso precisam ser interpretados em conjunto. Daí a importância da montagem, por exemplo, para o entendimento da poesia de Murilo. Esse procedimento cinematográfico é eficaz também como modelo interpretativo, pois nele é a junção das partes que compõe um todo significativo.

Por outras palavras, não é uma palavra ou um verso isolado que se deverá submeter à análise, mas a relação entre o sistema geral de relações efetuadas. Só esse conjunto poderá ser remetido a um nexos relacional ulterior; e sobre essa série de nexos relacionais fundar-se-á a estrutura singular do “sistema muriliano”, tanto que, no limite, nele as palavras, isoladamente, são substituíveis e pode o jogo combinatório sofrer algumas variações sem que se modifique a relação de conjunto. Tudo isso de modo programado, conforme inferimos deste comentário de Manuel Bandeira: “[Murilo Mendes] considera seus poemas como ‘estudos’ que outros poderão desenvolver. Entende que o germe da poesia existe em todos os homens, competindo ao artista ‘desenvolvê-lo nos outros’” (BANDEIRA, 2009: 199 – 200).

Nesse sentido, voltando aos três versos de “A criação feminina”, basta imaginar a forma *tomando* no lugar de *bebendo*, para percebermos que o sentido do conjunto permanece indeterminado. O contato com qualquer das duas formas, entretanto, permite ao fruidor experimentar sensações não sujeitas à verificação e que passam a compor seu campo de fruição, aumentando sua percepção do mundo através delas. Desse modo, nos versos murilianos, o leitor passa a conhecer outro sentido para a forma “bebendo”. Percebe-se então que, a fim de que a *aporia* não se instale, é preciso analisar conjuntamente os diferentes apelos coordenados nos poemas murilianos: associações sinestésicas, traços suprasegmentais, as

cores, o ritmo, a sintaxe..., sua forma, em suma, pois na obra aberta a validade do discurso poético deve ser “medida justamente pela possibilidade de operar a redução do motivado, do contínuo, do expressivo, ao arbitrário, ao discreto, ao convencional” (ECO, 2003: 63-64).

Vale destacar que para Eco o conceito de *abertura* opera por meio das diversas possibilidades combinatórias das formas do código linguístico. Assim, mesmo onde a análise estilística parte em busca dos desvios da norma, podem-se identificar desvios que não devem ser vistos como licenças poéticas e criações individuais, sendo antes o resultado de manipulações do material linguístico disponível e hábeis utilizações das possibilidades inerentes à linguagem falada, de modo que a liberdade criadora do artista se afigura mais relativa do que pensamos, e a maioria das soluções expressivas pode ser encarada como o produto de complexas transações entre os membros do corpo social, que fixam matrizes combinatórias convencionadas, aptas para gerarem variações individuais e inesperadas de um código reconhecido (ECO, 2003: 67). A ressalva acima (*mesmo onde...*) se justifica na medida em que instaura um limite da interpretação, o qual é inerente à própria obra, que, através de uma lógica interna dos significantes, desenvolve uma dupla função de estimulação das interpretações e controle do campo de liberdade delas.

Essa lógica “interna” à organização dos significantes determina o processo de abertura da interpretação, no sentido de que a mensagem, como fonte oferecida ao destinatário, se propõe, também, como forma significativa a preencher os níveis que já articulam grupos de significados conotados. Significa que a chave, por assim dizer, de “decodificação” de versos como estes: “Na dignidade da onda/ Puseste os pés de poesia/ Que as fadas tornaram em séculos,” (“A criação feminina” - *PCP*, 363), não se encontra submersa à cadeia significativa, mas constitui-se pelo que está na superfície dela, materialmente visível e articulável. É necessário um esforço no sentido de compreensão da linguagem, o código particular do poeta. É esta a etapa seguinte e mais importante deste trabalho, à qual passaremos.

III. O PENSAMENTO POR IMAGENS

*Fiz um buquê de mulheres,
Respiro ciúme traição:
Braços e pernas de uma
Estão no torso de outra.*

(“Quase segredo” – PCP, 337-338)

1. DA METÁFORA À IMAGEM

Tendo percorrido até aqui um caminho no qual priorizamos estabelecer algumas relações esclarecedoras de um contexto artístico que exigiu do poeta Murilo Mendes a formulação de um “sistema” próprio de composição capaz de responder adequadamente às suas necessidades expressivas no conturbado período da Segunda Guerra Mundial, nesta parte do trabalho objetivamos a resolução de um problema cuja solução não é fácil, porque talvez de fato não haja solução: como conciliar um conceito antigo (metáfora) e um procedimento moderno (montagem)? Nessa empreitada, recorreremos fundamentalmente ao livro de Modesto Carone Netto, *Metáfora e Montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*⁷⁴, obra na qual o crítico tenta compreender estruturas paratáticas de diferentes poemas de Trakl segundo a concepção cinematográfica de Sergei Eisenstein e de disposição de planos, nos quais as imagens conjugam-se eminentemente pelo contraste.

Do ponto de vista histórico, um dado ajuda a entender a problemática da união dos dois procedimentos na obra muriliana. A questão tende a minimizar-se quando ambos os conceitos se juntam para descrever a obra desse poeta que entendia com Jorge de Sena que O Brasil “é surrealista de nascimento”. De fato, o contexto histórico brasileiro até pelo menos os anos 1940 - um país marcado, segundo Pedro Shimose, por agudas contradições como a dualidade campo-cidade, que permitia a convivência de uma *urbe*

⁷⁴. NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem: Um Estudo Sobre a Poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

que “*intentaba conectar con el siglo XX a través de un proyecto nacional capitalista*” e o campo vivendo ainda “*rezagado em el siglo XVII e inmerso em uma tradición feudal conservadora*” (1978: 95) - facilitou tanto o florescimento da veia barroca de Murilo Mendes quanto sua “conversão”, ainda que parcial, ao Surrealismo.

Já a análise do aspecto técnico-funcional da metáfora e a montagem ajuda a entender a junção desses conceitos na poética moderna. Conforme Carone Netto, se de um lado existe certa contradição na associação de metáfora e montagem; de outro vale destacar que a referência à metáfora é praticamente um lugar-comum, quando se trata de analisar uma obra literária de poesia, porque pelo menos desde Aristóteles, “a metáfora tem sido colocada no contexto de uma teoria mimética da linguagem e da arte”, (NETTO, 1974: 78) e o *gênio* poético medido pelo vigor de suas metáforas.

Referida tanto na *Retórica* quanto na *Poética* de Aristóteles ⁷⁵, a metáfora ora exerce uma ação oratória ora desempenha uma ação poética. O Estagirita pondera, contudo, que é

necessário usar metáforas provindas não de coisas muito afastadas, mas de coisas semelhantes e do mesmo gênero e da mesma espécie da do termo usado, designando assim algo que não tem designação, de forma que seja evidente que estão relacionadas. (ARISTÓTELES, 2005, 248)

São notáveis no trecho duas marcas da metáfora antiga: a aproximação de coisas com certo grau de afastamento semântico entre si; e a designação de algo ainda não designado. São esses os dois aspectos básicos que aproximam a metáfora antiga da que se pratica na poesia moderna. Porém, como nesta poesia o intervalo semântico entre as coisas aproximadas é grande, parte da crítica literária moderna rejeita mesmo o uso do termo metáfora. Estamos agora, defendem, na era da imagem poética.

Por mais que variem, porém, as teorias da metáfora (como têm variado, desde Aristóteles até Jakobson), é ponto pacífico que essa técnica

⁷⁵. ARISTÓTELES. *Retórica*. (Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005. *Obras completas, Vol. VIII, tomo I*. _____. HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, 7ª edição.

discursiva se presta, com perfeita adequação, à análise de um texto poético. Ainda que o fenômeno discursivo receba nomes variados – como imagem, para destacar sua plasticidade, ou símbolo, para ressaltar sua recorrência - não é descabido empregar este termo no discurso crítico sobre poesia. (NETTO, 1974). De fato, se nos detivermos no caráter analógico da metáfora aristotélica, observamos na poesia moderna o rompimento com essa tradição imagética. Porém, o “objetivo” pretendido pela metáfora antiga, designar aquilo que é desconhecido, permite aproximar estes dois procedimentos discursivos aparentemente contraditórios: a metáfora e a imagem moderna.

No caso específico de Murilo Mendes, é *lugar-comum* trabalhos sobre a sua poesia enveredarem também pelo caminho da metáfora, seja para negar a sua presença, seja para afirmá-la. Entre estes se destaca o artigo de José Paulo Paes já citado, no qual ressaltava a relevância da metáfora na composição de *As Metamorfoses*. Recorrendo ao conceito de *metáfora invertida*, estudado por Gérard Genette, Paes considera a metáfora um mecanismo eficaz de permutação dos planos natural e humano nesse livro:

Não passe tampouco sem registro uma peculiaridade da metáfora de Murilo Mendes que ressaltava com frequência em *As Metamorfoses*, embora já estivesse presente nos seus livros anteriores. Refiro-me àquela inversão do trajeto normal da metáfora, a qual em vez de ir buscar ao mundo natural ou cósmico, como de hábito, símiles para exprimir aspectos do mundo humano (“Teus olhos são duas estrelas”), toma destes símiles para exprimir aspectos daquele. Tal inversão foi estudada por Gerard Genette na poesia barroca, cuja afinidade com a poesia moderna ele não se esquece de acentuar. Uma e outra têm predileção pelos efeitos de surpresa, e os conseguem pelo recurso ao caráter hiperbólico das metáforas de trajeto invertido, que aproximam “por uma espécie de intrusão, realidades naturalmente distanciadas dentro do contraste e da descontinuidade”. Intrusão e distanciamento que tais são perceptíveis em lances metafóricos de *As Metamorfoses*, a exemplo de “A manhã veste a camisa” ou “Conto as estrelas pelos dedos, faltam várias ao trabalho. Desmontam o universo-manequim”. Em ambos os lances, a desmesura do cósmico assume a pequenez humana do vestuário, do emprego e da vitrine. (PAES, 1997: 176)

Vê-se então que, objetivando desestabilizar os modos ditos “normais” de percepção do mundo empírico, a técnica da metáfora invertida - propícia

à convivência de elementos contrários - corrobora a criação do chamado *mundo às avessas*, esta maneira peculiar de descobrimento do ser (MERQUIOR, 1965).

Nesse sentido, se não bastassem versos de *As Metamorfoses* que seguem a estrutura canônica da metáfora (que diz A é B), como os dois últimos da primeira estrofe de “O Emigrante”,

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

para evidenciar a continuidade da metáfora na poesia moderna, talvez seja válido lembrar que o discurso metafórico nem sempre se mostra nessa fórmula mais usual. É o que defende Max Black, estudioso da metáfora.

Partindo de um princípio diverso da transposição de sentidos (A é B), Max Black propôs que a metáfora integra a língua mesmo em seus contextos ditos normais. Segundo esse autor, em diversas situações cotidianas nos deparamos com metáforas facilmente reconhecíveis (“Os terroristas explodiram a ordem”, por exemplo). Baseado nos conceitos de “teor” e “veículo”, formulados por I. A. Richards, Black defende que a metáfora constitui-se na interação de dois contextos diversos: o literal e o metafórico. Assim, inicialmente o que determina se um enunciado seria metafórico é sua capacidade de ser transposto para o sentido literal ⁷⁶. Mas nem toda metáfora pode ser reduzida a termos literais numa paráfrase interpretativa, ressalta Black. Assim, sentenças como estas

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsaram da sombra do avião.

, embora não apresentem a base de comparação direta (A é B), não deixam de significar algo que está “por trás” da sequência de significantes. O que efetivamente ocorre nesses versos é a elevação do potencial da metáfora às

⁷⁶. MARCUSCHI, Luiz Antônio. “A Propósito da Metáfora”. In: *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.71-89, jan./jun. 2000.

últimas consequências, como modo de resgatar a capacidade metafórica da linguagem, desgastada com o uso. Nesse sentido, é programático que a metáfora, pelo menos a moderna, não exija compreensão definida, e sim apenas sugerida, ou melhor, intuída.

Sendo assim, não nos parece despropositado falar de metáfora na poesia de Murilo Mendes. Aliás, ele mesmo fez questão de ressaltar a importância desse recurso expressivo em sua poesia. Em *A Poesia e o Nosso Tempo*, declarou: “Certo da extraordinária riqueza da metáfora – que alguns querem identificar com a própria linguagem – tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força” (MENDES, 2014: 251).

O que particulariza então a metáfora da poesia muriliana? Aqui tocamos o cerne mesmo do “sistema Murilo Mendes”: sua linguagem opera por meio da metáfora absoluta. Para entendê-lo, talvez primeiramente seja preciso lembrar que, para Murilo Mendes, “a missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova”. Sendo o seu tempo marcado pela relatividade dos conceitos, uma “época, nascida sob o signo do relativismo”, Murilo Mendes, pretendendo expressar com adequação essa realidade caracterizada “em boa parte pela flutuação e instabilidade das ideias”, precisou formular uma linguagem que aceitasse a contradição como fator interpretante da realidade moderna, cuja “medida dominante” é também “a da universalidade”. (MENDES, 2014: 248).

Instalada “no poema com toda a sua carga de força”, a metáfora se mostrou um procedimento eficaz ao poeta, resolvendo uma de suas principais preocupações: “a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos”. Possibilitou-lhe assim “atingir o núcleo da ideia essencial, a ideia mais direta possível”. Desse modo, ele pôde capturar a contradição do mundo empírico na forma de linguagem e “manifestar dialeticamente essa conciliação” no poema. Ainda que a dicção muriliana com sua “forma elíptica”, que anula as “passagens intermediárias”, obscureça a identificação da metáfora, esta permanece lá, “obrigando o leitor a uma disciplina mental,

ensinando-lhe a ler nos intervalos, a descobrir analogias e paralelismos.” (MENDES, 2014: 251). Nessa empreitada, tão melhor será o desempenho do leitor se este perceber logo que a metáfora muriliana deve ser conceituada no âmbito de sua poesia, usando para isso julgamentos críticos que não subentendem um sentido anterior à linguagem metafórica.

2. A METÁFORA MURILIANA

No artigo “O que as metáforas significam”, Donald Davidson defende a tese que “as metáforas significam aquilo que as palavras, em sua interpretação mais literal, significam, e nada mais que isso”, acrescentando que para ele a metáfora não tem, “além do seu sentido ou significado literal, um outro sentido ou significado”⁷⁷. Postula ainda o mesmo professor: “O conceito de metáfora, como, primeiramente, um veículo para transmitir ideias, mesmo se inusitadas, parece-me tão errado quanto a ideia matriz de que a metáfora tenha um significado especial” (*Ibidem*). O que o discurso metafórico afirma é o que se pretendeu afirmar. Não há, segundo Davidson, sentidos ocultos a serem decodificados. Assim, por exemplo, quando Murilo Mendes escreve “A poesia sou eu,/ A poesia é Altair,/ A poesia somos todos”, está literalmente afirmando que a poesia é ele, é Altair, “somos todos.” Se há algum “subentendido”, talvez seja o sentido de coletividade que a poesia pressupõe para o enunciador, mas essa também está evidentemente expressa nos versos acima, por meio da diversidade de termos interpretantes: “eu”, “Altair” e “todos”.

O argumento de Davidson baseia-se na pragmática da linguagem, ou seja, na esfera de *uso* da linguagem. Partindo da função poética de Jakobson, Davidson distingue enunciados metafóricos de enunciados literais, tal qual Max Black. Assim, defende que na metáfora ocorre o “emprego imaginativo de palavras e sentenças” cuja significação depende

⁷⁷. SACKS, Sheldon (Org.) *et alii*. In: *Da Metáfora*. Tradução: Leila Cristina M. Darin. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p.35.

dos “significados comuns daquelas palavras e, por conseguinte, dos significados comuns das sentenças que eles abrangem” (1992: 36).

Pensadas à luz da poesia de Murilo Mendes, essas reflexões não pretendem convencer ninguém de que os enunciados de seus poemas *representam* uma realidade empírica. Pelo contrário, propomos desde já que os enunciados murilianos são figurações, falam de abstrações. Aliás, é justamente essa idiossincrasia que permite falar em metáforas na poesia de Murilo. Tal qual o conceito de metáfora de Davidson, as sentenças murilianas não envolvem um segundo significado; logo, não podem ser decodificados pela linguagem usual: “A sombra fértil de Deus/ Não me larga um só instante.” significa exatamente o que aí está escrito. Não tem como traduzir sua significação em outra linguagem; ela pode ser, no máximo, intuída. Explicá-la provoca sua destruição. Porque a indeterminação de sentido é justamente o que configura a linguagem “hermética” desse poeta.

Explicado de outro modo, as sentenças nas quais as metáforas murilianas ocorrem são verdadeiras ou falsas de um modo normal ou literal. Suas palavras não têm uma verdade especial. Todavia, isso não significa negar que exista uma verdade metafórica em Murilo Mendes, mas apenas negá-la em relação às sentenças de sua poesia: o que o poeta “quis dizer” está dito; se ele quisesse dizer outra coisa, ou de outra maneira, teria recorrido a outras formas. Seja então nomeando o fenômeno de metáfora ou imagem, uma verdade não muda: a poesia muriliana nos leva a notar aquilo que poderia deixar de ser notado de outra *forma*; ela nos deixa ver aquilo que, sem sua linguagem metafórica/imagética, não seria notado de forma alguma, porque inexistente sem essa linguagem específica: o avião que “sacode as penas/ Para o juízo final”, por exemplo (“Iniciação” – *PCP*, 370). A obscuridade quanto ao modo de dizer muriliano, nesse sentido, produz a clareza do que é dito, em consonância com as contradições do mundo moderno.

A imagem em Murilo Mendes, ainda nesse sentido, não se desprega totalmente da metáfora aristotélica, uma vez que ambas pressupõem um grau de clareza resultante da capacidade de “colocar frente aos olhos” do

leitor o sentido por elas exposto. A expressão “colocar frente aos olhos”, formulada por Paul Ricoeur, sugere uma dimensão pictórica da metáfora, que pode ser nomeada de função pictórica do sentido metafórico. A formulação de Ricoeur pressupõe um elo entre metáfora e o que ele chama de “momento pictórico”, associação que vai “além de qualquer teoria específica relacionada a um *status* semântico da metáfora”. Entende ele que a metáfora sofreu mudanças de *função* historicamente: de mecanismo de transposição de sentidos, ela passou a definir a interação entre “um sujeito e um predicado lógico” ⁷⁸:

O significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um novo significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiamos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. *A metáfora não é enigma, mas a solução de enigma.* (RICOEUR, *op. cit.*, 147) [Grifamos]

Vê-se que para Ricoeur existe estreita relação entre o processo de metaforização e a imaginação, a qual é algo imanente ao mecanismo de predicação da linguagem. Assim, seu conceito de metáfora coaduna-se com o de linguagem poética de Jean Cohen em *Estrutura da linguagem poética* (1974). Nessa obra, como é sabido, o teórico francês do campo da poética, defende que na metáfora moderna as relações são da ordem da “não-pertinência” semântica. Para Cohen, caracteriza a linguagem poética moderna uma espécie de violação do código de pertinência ou relevância que governa a atribuição dos predicados em uso normal.

Nesse sentido, ambos referem um procedimento artístico-discursivo que se aproxima dos conceitos “dissonância” e “anormalidade”, formulados por Hugo Friedrich como categorias interpretantes da poesia moderna, em seu *Estrutura da Lírica Moderna* (1991). Neste livro, sem negar que “a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja,

⁷⁸. RICOEUR, Paul. “O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento.” In: SACKS, Seldon (Org.). *Da Metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.146.

de ser comunicação”, Friedrich ressalta que, a partir da segunda metade do século XIX,

ocorreu uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação. A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado... (FRIEDRICH, 1991: 17)

No limite, então, quanto maior o grau de deformação da linguagem na poesia moderna, tanto maior será a incomunicabilidade oferecida pela metáfora gerada por essa linguagem. Pelo menos parece ser essa uma das bases da composição poética de Murilo Mendes, poeta que, com a “sua audácia criadora, o seu nenhum respeito às convenções, a sua coragem de afirmar sem reservas a própria originalidade” (ESCOREL, 1944), junta, *monta* mesmo elementos insólitos por meio de um desvio na lógica da linguagem usual.

Ao afirmar que Murilo compõe sua linguagem *montando* restos do código linguístico normatizado, não queremos, porém, criar o mito de um Murilo Mendes formalista. Ele mesmo recusou esse rótulo mais de uma vez: “Sou contra a idolatria da linguagem; (...) Não creio, repito, no artesanato literário como um fim: é precisamente uma técnica de comunicação.” Contudo, referindo-se à poesia concreta, fez também questão de destacar: “Não creio que a preocupação com as pesquisas da linguagem se oponha à ‘iluminação’, não creio que o ‘fazer’ se oponha ao sentir, ao amar, ao se entusiasmar” (MENDES, 2014: 254), sem deixar de ponderar a sua preocupação com o viés construtivista de sua arte:

Sendo de natureza impulsiva e romântica, cedo percebi que no plano da criação literária devia me impor um autocontrole e disciplina. Tendo em conta esta minha primeira natureza, julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de explosão, *meus textos são até muito construídos e ordenados*. (MOURA, 2014: 252) [Grifamos]

Voltando à discussão da metáfora, destacamos com Ricoeur que a produção do sentido da metáfora moderna é transmitida pelo enunciado

como um todo, e não por uma ou outra palavra da sentença. É nesse sentido que a teoria da metáfora em Murilo Mendes ainda é válida. Ela ajuda a entender o conceito de montagem, este procedimento moderníssimo capaz de juntar elementos contrários para a criação de um sentido terceiro não perceptível antes que eles tivessem sido justapostos. Assim, ao falar de efeitos da linguagem muriliana, podemos usar indistintamente *imagens* ou *metáforas*. Porque, conforme vimos, além de esses conceitos guardarem entre si a semelhança de serem um *falar algo* e não *falar de algo*, uma coisa não muda: a linguagem idiossincrática desse poeta.

É conhecendo esses pressupostos que analisaremos os sintagmas padrão da poesia muriliana. Através deles podemos observar mais detidamente a relação entre estrutura e sentido, que, no limite, é a questão a linguagem, ou seja, aquilo que constitui o *estilo Murilo Mendes* de enunciar, sua elocução. Mas antes é necessário discutir o outro lado da questão, a montagem, o lado moderno da moeda de troca de Murilo, sua linguagem.

3. A MONTAGEM: O OLHO CÂMERA

A contradição, esta particularidade da metáfora/imagem moderna que permite o “encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o ‘social’ não se opõe ao religioso”, lembra o procedimento da montagem (MENDES, 2014: 251). Sendo assim, apesar de a arte surrealista em *As Metamorfoses* pressupor o acaso como meio para se obter a verdade, não é por acaso que alguns procedimentos empregados na poesia muriliana imitam a arte de Eisenstein, conforme pontuou Murilo Mendes:

Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a ‘câmara’ ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema. (MENDES, 2014: 252)

Seguindo essa lógica de pensamento, nossa convicção de que aspectos distintos podem compor um todo significativo é justamente o que

permite coordenar metáfora (um conceito nobre da Retórica) e montagem, um procedimento que vem do cinema, este verdadeiro símbolo dos meios de comunicação em massa. Daí nossa tentativa de particularizar o conceito de montagem na poesia muriliana. Para isso, devemos ampliar este conceito para além do que convencionalmente ele tem sido entendido em literatura, recorrendo ao estudo de Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, que por sua vez recorreu às formulações do diretor de cinema Sergei Eisenstein, referência no estudo da montagem.

Partindo da hipótese do cineasta russo Sergei Eisenstein de que a montagem é um procedimento típico das *artes modernas* em geral, não se restringindo ao cinema, Moura propõe que a montagem em Murilo Mendes deve ser entendida em sentido denotativo, ou seja, um processo que leva o poeta a constituir o seu produto na base de junção de imagens descontínuas. Desse modo, a montagem muriliana apresenta-se como um conjunto de *metáforas visuais* agrupadas sem necessidade lógica, ou seja, agrupadas em um *sistema* semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra, como costumeiramente ocorre no discurso linear comum, o da ciência, por exemplo.

Nesse sentido, *metáfora, metáfora invertida ou imagem*, uma coisa parece inegável na poesia de Murilo Mendes: em seus discursos de natureza poética, é notável a ruptura com padrões usuais de percepção da realidade através da elaboração de um pensamento extremamente inventivo, que abole as dissonâncias pressupostas na linguagem usual, não literária. Trata-se de um pensamento por imagens montadas com formas que muitas vezes se contradizem. Vejamos:

Voo com abril nas mãos,
Para continuar o ciclo
De antiga revolução:
Aboli as dissonâncias,

Como, no mundo objetivo, um ser com sêma [+ humano] pode voar com “abril nas mãos”? Impossível. Porque este mundo é regido por uma lógica diferente da que organiza os sentidos das formas na poesia. No

espaço do poema, entretanto, o estranhamento causado pela organização verbal dos versos acima é menor. Porque este espaço, conforme Gaston Bachelard, rege-se pela capacidade de apreciar o inusitado, e pede um campo de abertura para voos da sensibilidade, voos da imaginação. Trata-se de um “lugar” que aceita com normalidade o que é usualmente “anormal”⁷⁹.

De fato, ser *humano* e conseguir voar com abril nas mãos são, respectivamente, característica e ação conviventes nessa poesia. Como se vê, as imagens são descontínuas, não se ligam umas às outras por relações causais. Basicamente são dispostas segundo padrões pouco perceptíveis na percepção física dos elementos que as constituem. Sua “percepção” é na verdade intuitiva. Assim como a aproximação dos termos *A* e *B*, na metáfora, produz um sentido inesperado, também na poesia de Murilo Mendes é a justaposição de elementos contraditórios o fator desencadeante de um terceiro sentido, um conceito novo e inesperado. Por isso não é fácil apreender os conceitos que o poeta pretende formular. Daí a sua poesia ser frequentemente tachada de hermética, obscura... Daí também a necessidade de entender a sua linguagem, conforme dissemos.

Este é o motivo pelo qual recorreremos ao conceito de montagem: trata-se de uma via de acesso à linguagem dessa poesia e, conseqüentemente, à significação que ela pretende expressar, mesmo que frequentemente seu sentido seja fundamentalmente um não sentido segundo padrões “normais” de compreensão da significação verbal. A análise por meio da óptica da montagem é uma tentativa de responder a esta pergunta: como as imagens individuais do poema muriliano relacionam-se umas às outras? E mais, como essa articulação teima em produzir o efeito de indeterminação semântica, isto é, em desestabilizar a percepção lógica do leitor?

Uma resposta coerente é que, isoladas do poema, as imagens murilianas comportam-se como as “tomadas” ou fotogramas montados num filme. Vejamos:

⁷⁹. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. (Tradução: Antonio de Pádua Danesi). 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Os peixes movem as antenas
 Para me escutarem,
 Os bichos do campo fiam a minha roupa.
 Dou uma grande ceia aos pássaros.
 Três estátuas de antigo mármore
 Surgem do chão da Grécia num abraço.
 Recolho na pupila os últimos vestígios do dilúvio.
 A dançarina adere ao meu o corpo aprendiz:

Porque o princípio divino se cumpriu,
 Porque a morte morreu.
 Onde está, ó morte, a tua vitória?

(“Encontros” *PCP*, 324)

Articulando planos e cenas insólitos (peixes que movem antenas, com bichos do campo e pássaros, a que se juntam três estátuas gregas e uma dançarina), essas imagens imitam o efeito de sentido provocado no espectador de um filme. Isoladas essas imagens/“tomadas” não sugerem muito ao leitor. Entretanto, agrupadas, isto é, colidindo umas com as outras na consciência do leitor/“espectador”, formulam o encontro tematizado no poema.

Dito de outro modo: a significação do poema é intuída através dos diversos choques provocados pelas imagens que o compõem. Isolados, os versos 1, 3 e 4, por exemplo, são pouco esclarecedores. Quando se encontram, porém, passam a expressar a comunidade (“abraço”) entre o enunciador e a natureza, a qual se mostra em partes (metonímia *pars pro toto*) no poema através dos índices *peixes* (água), *bichos do campo* e *estátuas*=mineral (terra), *pássaros* (ar) e *dilúvio* (água). Os mais variados elementos que convergem para o sujeito da enunciação, inclusive a *dançarina aprendiz*, perderam sua autonomia e, conseqüentemente, sua natureza, compondo conjuntamente uma segunda natureza, que engloba a primeira, na qual estavam separados uns dos outros. Esse agrupamento inesperado do que não mantém entre si relação causal é o modo que o poeta encontrou de figurar poeticamente o “princípio divino” que prevê o fim da morte (conforme *Apocalipse*, 20: 13: “Então a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo”). Cada cena, imitando tomadas de um filme,

colabora com sua parcela de sentido para a produção da significação do poema: “Encontros” num “tempo” em que “a morte morreu”, ou seja, na Eternidade.

Justamente essa compreensão de uma arte de conciliação de contrários - conforme a definição de Manuel Bandeira - permite pensar a afinidade entre a metáfora/imagem e a montagem, uma vez que não só a primeira é, de certo modo, uma junção de elementos aparentemente incongruentes que aponta para um termo excluído, como também a montagem é uma “metáfora”, na medida em que se apresenta como uma ideia que salta da colisão de signos ou imagens contrários, mas justapostos na mesma página, como os peixes, as estátuas, o dilúvio, os pássaros, a bailarina... do poema “Encontros”, causando a impressão de caos semântico.

De fato, não parece outro o efeito pretendido pelo poeta, uma vez que essa articulação inesperada dos dados que compõem a realidade imediata está de acordo com o seu pressuposto de que “Só não existe o que não pode ser imaginado”. E se a imaginação, no sentido artístico do termo, ou seja, essa espécie de força criadora que tanto pode interferir na construção de uma fantasia consciente como de uma fantasia inconsciente, é uma forma de pensamento (ARISTÓTELES, *De Anima*: 428^a, 1-4), e em Murilo ela instaura a existência (uma natureza outra, formada pelo encontro simultâneo dos quatro elementos e a bailarina - ser com o traço semântico [+ humano]), parece coerente afirmar que estamos diante de um verdadeiro pensamento por metáfora ou por imagens.

Para perceber melhor essa dialética da linguagem muriliana, é coerente estudar a associação que Eisenstein, assim como Ezra Pound, perceberam na relação interna entre forma e conteúdo no ideograma. Ambos notaram que a linguagem ideogrâmica opera com uma combinação de signos capaz de produzir um terceiro elemento, cuja dimensão e grau são diferentes daqueles; cada um dos signos corresponde, separadamente, a um objeto ou fato, mas sua articulação conjunta cria um conceito novo. Sobretudo Pound, na senda de Ernest Fenollosa, entendeu que o signo na

linguagem ideogrâmica segue uma lógica em que a “forma de expressão (...) ‘recorta’ uma forma de conteúdo com interpretantes visuais e esquemáticos”⁸⁰.

A linguagem ideogrâmica pressupõe a fusão de dois conceitos separados com vistas a um terceiro conceito. Assim dois pictogramas dessa linguagem, cada um isoladamente representando um ser concreto (isto é, de natureza pictural), quando justapostos expressam um terceiro “ser”, uma ideia ou conceito abstrato. Vejamos: o conceito 秋 “outono” é expresso nessa escrita pela junção de dois hieróglifos, pictogramas ou desenhos estilizados - um que representa 禾 “cereal” (planta) e outro que representa 火 “fogo”. Outono, por sua vez, pode ser justaposto ao pictograma “coração”, compondo outro conceito: “秋 (outono) + 心 (coração) = 愁 (tristeza), ou seja, um coração outonal”⁸¹. Note-se: o ideograma é uma metáfora visual engendradora por uma montagem de pictogramas.

Esta nossa análise da linguagem ideogrâmica não pretende esgotar o assunto, nem generalizar seu uso para um grupo ou grupos de artistas, sejam eles surrealistas ou não, mas sim especificar a funcionalidade desse código na linguagem muriliana. Até porque a rentabilidade do método ideogrâmico para a poesia do século XX foi satisfatoriamente estudada por Haroldo de Campos, para quem esse recurso estilístico

elimina as cortinas de fumaça do silogismo: permite acesso direto ao objeto. Duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de ideias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar. (CAMPOS, 1993, p. 144)

Pensado assim, é válido relacionar este conceito à metáfora e à montagem praticadas por Murilo Mendes. Como aparentemente as possibilidades combinatórias da linguagem ideogrâmica tendem ao infinito,

⁸⁰. MENDONZA, Inty Scoss. “O Ideograma Como Forma de Expressão”. *Notandum* 35/36 mai-dez, 2014. CEMOrOC-Feusp / IJI-Univ. do Porto / PPGCR Umesp.

⁸¹. Exemplos retirados de “O Ideograma Como Forma de Expressão”. MENDONZA, Inty Scoss. *Notandum* 35/36 mai-dez, 2014. CEMOrOC-Feusp / IJI-Univ.do Porto / PPGCR Umesp.

podemos supor uma cadeia mais complexa de ideogramas formada não mais por signos isolados, mas por frases inteiras, por fragmentos reunidos não mais por nexos causais explícitos, mas por outros que são apenas locais, à maneira de haikai. Teríamos então a metáfora absoluta: construções linguísticas que, aproximando, num regime de descontinuidade, imagens isoladas e fechadas em si mesmas, acabam por radicalizar-lhes a obscuridade e a tendência que têm de se tornarem “absolutas”, ou seja, remetidas a um universo de significações que beira a indeterminação semântica. Essas construções em que a relação entre “significante e significado é motivada, ou antes, o significante já é o significado”⁸² possibilitam dizer o indizível, constituem a linguagem do indizível.

Dito de outra forma, as metáforas juntadas no processo de montagem desempenham a função de nomear algo (o terceiro elemento, o conceito formado pela linguagem ideogrâmica) que radica num espaço situado além do mundo objetivo, além da experiência verbalizável, algo que nasce com essa e dessa linguagem.

Assim, nos poemas de *As Metamorfoses*, o não dito é o âmbito e a raiz ontológica dessa poesia feita de fragmentos montados. Pensada a linguagem muriliana nesse sentido, é coerente supor também que, para instaurá-la, o poeta proceda a uma virtual negação ou destruição do já-verbalizado, sem o que só poderia verbalizar o que já foi dito ou, no máximo, ampliar a área do que é convencionalmente dizível. Por exemplo: se até Nietzsche, o conceito Deus, o indizível por natureza, podia ser formulado segundo padrões lógicos da linguagem dita convencional, porque se tratava de um Ser unitário e evidente; na modernidade Deus não passa de uma possibilidade. Sendo, portanto, impossível expressá-Lo, a menos que para isso seja usada uma linguagem “ilógica”, capaz de sugeri-Lo como forma. Para figurá-Lo, era necessária uma linguagem fraturada como o Ser que ela pretendeu dar a ver.

Contudo, quando se fala em destruição verbal na poesia de Murilo

⁸². CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos traduzidos por Heloisa de Lima Dantas. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p.13.

Mendes, esbarra-se em nuances, pois não se trata apenas de desrespeito à lógica sintática, ou seja, de uma técnica atomizada ou programaticamente incorporada aos espaços da página em branco, à maneira dos concretistas, nem tampouco de um discurso que se desfaz no *nonsense* do automatismo surrealista ou das palavras em liberdade dos futuristas. A montagem em Murilo Mendes é, na verdade, o recurso do poeta para livrar-se de um mundo verbal pré-constituído, que o levaria - se articulado fielmente - a dizer não o que afinal conseguiu, mas o que de alguma forma já tinha sido dito; é a sua maneira de fraturar a linguagem através da “alogicidade” da metáfora e da “descontinuidade” da montagem. São esses os procedimentos retóricos básicos para a criação do efeito de indeterminação semântica na poesia muriliana. Ambos representam um desafio radical aos hábitos do discurso normal e a convenções literárias pré-modernistas.

O primeiro recurso, “alogicidade”, envolve a constituição das unidades do discurso muriliano, o segundo (“a descontinuidade”), a organização dessas unidades no espaço do poema. Por isso devem ser pensadas conjuntamente na leitura dessa poesia, pois elas respondem, no nível da imagem individual e de sua articulação conjunta, àquilo que Moura chamou de “arte combinatória” do poeta, uma espécie de combinatória semântica peculiar a Murilo Mendes, seu estilo. Trata-se de uma maneira original de relacionar signos que tende a abrir o horizonte de significados anômalos ou imprevistos por meio da ruptura de padrões usuais de percepção e verbalização do mundo empírico. Ou seja, nessa poesia, “a manipulação de signos, no plano das imagens ou metáforas individuais, envolve a utilização de possibilidades da linguagem” que fogem às convenções semânticas do discurso, “cuja linearidade também se vê ameaçada, e até mesmo rompida, pela ordem descontínua que preside à montagem das imagens do corpo do poema” (NETTO, 1974: 17).

Sendo a invenção uma das balizas da poesia moderna, segundo Ezra Pound ⁸³, percebemos o quanto Murilo Mendes é inventivo: recorre a dois

⁸³. Vale destacar com Júlia de Carvalho Hansen que a concepção poundiana de *invenção*, conforme já elucidamos neste trabalho, não subentende a noção retórica

procedimentos retóricos atualizando-os esteticamente para cercar, com palavras antigas, o novo que, em sua obra, coincide com o supostamente indizível:

(...)
Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

Conto as estrelas pelos dedos,
Faltam várias ao trabalho.

(..)
A noite explode em magnólias.

Carregam a areia do mar
Para a ampulheta do tempo.

Escuto as plantas crescerem
E o diálogo sinistro contínuo
Das ondas com o horizonte.
(...)

(“O nascimento do mito” – *PCP*, 355)

Mantendo no nível de constituição da frase uma aparência de normalidade, a linguagem muriliana é inequivocadamente antilinear e moderna. Explicando melhor, vale dizer que, se por um lado, as sentenças que armam os versos murilianos não são agramaticais no sentido chomskyano, por outro, elas desobedecem a regras conhecidas e rotinizadas, estabelecendo assim um código pessoal que as particulariza

antiga de *inventio*, mas a de valorização do fazer de algo original”, conforme também se lê no verbete “*Invention*” do *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “*It has traditionally been said that, while the original meaning of ‘invention’ involved primarily the idea of ‘finding’ subject matter (even by imitating or borrowing from other writers), the term later came to suggest, through association with the concept of imagination, not so much finding as ‘creating’.* (...) *It was romanticism which fixed in the modern mind the valorization of creativity and purely original invention over the wider concept of antiquity. ‘Outside of god,’ Victor Hugo remarked, ‘Shakespeare invented most.’* MARSH, Robert e BROGAN, T.V.F. “*Invention*”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 629. Cf. HANSEN, Júlia de Carvalho. *Convívio e Dispersão: da Tradição Poética em Ensaios de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos*. Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, setembro de 2012. Agradeço ao professor João Adolfo Hansen e à sua filha pelo empréstimo do texto.

como “sistema Murilo Mendes” de composição. Parece que, no limite, o poeta está tentando, por meio das metáforas *absolutas* montadas no poema, articular coisas conhecidas não mais em seu próprio nome, mas em nome de outras – de coisas que não poderiam ser evocadas ou representadas de outra maneira, porque não existe uma linguagem preexistente a elas. A realidade que o poeta diz existe apenas com o poema e no poema.

Nesse sentido, voltando à questão da elaboração de uma linguagem capaz de representar Deus na modernidade, podemos supor que, se a incompreensão do cristianismo por Nietzsche mostrou a Murilo a incoerência em falar de Deus como Ser unitário, com o filósofo alemão o poeta mineiro aprendeu também que “A palavra do passado é sempre palavra de oráculo”, só compreendida pelos “construtores do futuro e os visionários do presente”⁸⁴.

Daí o código muriliano ser uma linguagem de cortes e pausas, mais assentada em intervalos e brancos do que em conexões lógicas; uma linguagem fragmentada que se poderia associar (fazendo-a transcender o espaço do texto) a toda uma leitura do mundo, exatamente como ele se apresenta ao “olho armado” de Murilo Mendes e que, de certa forma, ainda se abre diante de nós; isto é, um mundo desconexo, fraturado, ilógico, pleno de incertezas. Um mundo que, conhecendo a drástica provocação da Primeira Guerra Mundial, experimentava efetivamente a desintegração no estilhaçamento da Segunda Guerra Mundial e se deixava “mimetizar” na forma de poemas.

4. A POESIA HERMÉTICA

A despeito da aparente naturalidade com que aqui estamos tentando tratar Murilo Mendes, esse poeta não é um nome muito conhecido entre nós – até mesmo a academia tende a ignorá-lo, com raras exceções. Trata-se, porém, de um dos maiores poetas do Brasil. Apesar do pouco reconhecimento que atingiu até agora, mesmo entre o público leitor de

⁸⁴. A citação está no retrato-relâmpago de Nietzsche, in: *PCP*, 1210.

poesia, a importância de sua obra não passou em branco a admiradores da boa poesia. Basta lembrar que poetas renomados como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, com destaque para este, escreveram sobre o autor de *As Metamorfoses*, e seus poemas têm sido cada vez mais estudados pela crítica brasileira contemporânea⁸⁵. Isso se deve, em grande parte, ao fascínio que sua linguagem “cifrada” exerce sobre o leitor moderno, de alguma forma habituado a perceber, no discurso poético, uma especialização da linguagem, que a torna *estranha, enigmática* ou *hermética*. Moderna, enfim.

Contudo, não parece ter sido essa a reação do público contemporâneo do poeta juiz-forano, conforme relatado por Fernando Ferreira Loanda no artigo “Poesia Hermética”, publicado em 06/04/1946. Nele Loanda sai em defesa da arte moderna rebatendo a opinião de que esta arte é hermética. Partindo de nomes do Modernismo português e do brasileiro, o autor comenta que, lendo o livro *Poesias*, do pernambucano Antonio Rangel Bandeira, mostrou-o a alguns amigos que disseram tratar-se de um livro de poesia “um tanto difícil”. Loanda, entretanto, rejeita essa impressão comum no seu tempo. Defende ele que, “para espíritos tacanhos e lentos”, “a leitura dos poemas de um Murilo Mendes, um Drummond de Andrade, um João Cabral de Melo Neto”, é tão difícil quanto Shakespeare, Proust e Clarice. Pois, ainda segundo ele, a obra de arte moderna em si não é difícil nem fácil. Na hipótese dele, normalmente a “dificuldade” de uma obra se deve muito mais ao leitor/espectador do que à obra. O receptor é que não compreende a significação que ela pretende produzir. Tanto é assim que uma mesma obra pode ser entendida por um leitor e incompreendida por outro. Do que se deduz que o problema, a dificuldade,

⁸⁵. Para Luciana Stegagno Picchio, no período entre 1975 e 1993, “O ‘retorno’ de Murilo Mendes, especialmente entre os jovens, é anunciado por vários artigos nos jornais e por um número notável de teses de mestrado e doutoramento, no Brasil e no estrangeiro”. (*PCP*, 77). De fato, nesse intervalo foram publicados pelo menos 154 títulos sobre Murilo Mendes, entre artigos, editoriais, redacionais e teses de doutoramento ou de mestrado.

não é inerente à obra, mas contingência de alguns apreciadores ⁸⁶.

Loanda exemplifica seu ponto de vista citando os poemas “Jandira”, “Alta Tensão” e “Campos Sombrios”, de Murilo Mendes. Completa o articulista que aqueles seus amigos ficavam pasmados quando ele lhes afirmava que “Jandira” “é um dos mais belos poemas da língua portuguesa”. Segundo ele, seus amigos “atacam Murilo dizendo-o difícil.” Loanda, por sua vez, diz não ver em Murilo nada de hermético. E completa: “Não encontro dificuldade alguma. Se um poema é claro para um leitor e difícil para outro, deduzimos que a dificuldade não está no poema e sim na faculdade interpretativa do leitor.” Na verdade, segundo ele, a poesia de Murilo é tachada de hermética porque nela é a

rapidez com que é efetuada a ideia poética, sem explanações necessárias, que as tornam impossíveis às inteligências morosas, de difícil compreensão, acostumadas a que o criador dobre a ideia do princípio ao fim explicando minuciosamente cada passo, mastigando para que o leitor possa digerir melhor. (LOANDA, 1946)

Ainda segundo Loanda, essa morosidade não é especificidade manifestada apenas diante da obra muriliana. Para ele, “não é nada fácil, a um leitor que não tem a mínima noção do que é arte, e particularmente a moderna, aventurar-se a dizer que tal poesia não é poesia”, porque o leitor habituado ao padrão clássico de arte tem ódio da arte moderna em geral e preguiça de procurar os valores que ela contém (*Ibidem*).

Não é tarefa deste trabalho reconstituir as causas pelas quais a poesia de Murilo Mendes foi por muito tempo “ignorada” por boa parte da crítica literária brasileira. Talvez seu Catolicismo exacerbado afaste os

⁸⁶. LOANDA, Fernando Ferreira de. “Poesia Hermética”. *Dom Casmurro*, 06/04/1946, p. 4. Na senda daqueles leitores descritos no artigo de Loanda, Fábio de Souza Andrade, recorre a conceitos encontrados no livro *Poetas do Brasil*, de Roger Bastide, para afirmar que a poesia muriliana é hermética (“possui zonas de obscuridade”) porque “retrocede no tempo até o limite último onde o tempo nasce da decomposição do eterno”. In: ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. Dissertação de mestrado apresentada ao DTLLC da FFLCH, USP, em 1993, p. 37.

críticos menos pacientes em investigar a relação entre essa religião e o Catolicismo ortodoxo, uma das influências fortes desse poeta. Porém, se suas ideias poéticas demoraram a agradar o público leitor, é inegável que Murilo Mendes tentou comunicar-se com seu público não só através de livros. Escreveu artigos sobre artes em geral e alguns de seus poemas saíram primeiramente em jornais ou em revistas. Desde 1929, com a “*Canção do Exílio*”, Murilo Mendes vinha publicando em veículos como a *Revista de Antropofagia* e jornais, em geral órgãos representativos da mentalidade modernista que buscava sua afirmação no contexto artístico das primeiras décadas do século XX.

Mas efetivamente a guinada para o reconhecimento que a poesia muriliana viria a ter começou com a publicação do famoso artigo de Mário de Andrade sobre a poesia de 1930, onde foram apontadas as bases do que configuraria o poema muriliano típico: “Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos”, princípios formulados através de uma técnica verbal onde “o abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas” (ANDRADE, 1972: 42).

A visada de Mário de Andrade ao eleger no repertório da lírica brasileira da década de 1930 a poesia de Murilo Mendes como representante genuíno de uma vertente poética que efetivamente desvela e funda o ser perdido no entulho de um falar metafísico automatizado com sua poesia “profundamente humana e genérica” evidencia a poesia muriliana como detentora de valores estéticos que a tipificam como obra universal. Além disso, a importância do texto de Mário nos estudos murilianos decorre de uma abordagem crítica que elege a lição surrealista como principal conquista em termos de procedimentos artísticos dessa poesia, que permite incluir Murilo Mendes entre os principais vanguardistas (BANDEIRA, 1974).

É dessa perspectiva que os estudiosos de Murilo Mendes passaram a aproximar-se do autor de *As Metamorfoses* com mais cautela e reconhecimento. Confrontando o imaginário de Murilo Mendes, descartaram

continuamente padrões institucionalizados de abordagem, como, por exemplo, os biográficos, que, relacionando diretamente sua imagística ao Catolicismo, desconsideram, por exemplo, a especificidade da religiosidade de Murilo Mendes. Em vez de tentar interpretar a obra muriliana a partir de dados biográficos (suas carioquices, e sua brasilidade, diríamos hoje), a crítica tem se esforçado por uma apreciação “formalista” do poeta por meio de uma investigação simultaneamente sensível e rigorosa de sua linguagem, que, não sendo “*surréaliste* no sentido de escola”, também não deixa de aproveitar a lição surrealista (ANDRADE, 1972: 42). Abordagem crítica que passou a vigorar em diversos dos mais de 150 títulos de trabalhos dedicados ao estudo de sua poesia, aos quais, à nossa maneira, pretendemos dar uma contribuição.

Nesse sentido, o estudo da indeterminação semântica na obra muriliana aqui realizado, na medida em que associa metáfora e montagem, não só se insere no quadro de uma pesquisa contemporânea sobre Murilo Mendes, como também cede à evidência de que uma apreensão produtiva do poeta só se constitui com uma análise textual. Isso não implica a impossibilidade de remeter a obra a algo que transcenda o texto – a História, por exemplo. Mas a condição para se chegar à transcendência do texto é percebê-lo primeiro no nível de sua estrutura. Nesse prisma, metáfora e montagem devem ser consideradas como fatores constitutivos prioritários de uma obra produzida por um poeta eminentemente *construtor*, que fazia e refazia continuamente seus poemas ⁸⁷, fundamentado numa perspectiva de *lucidez artística*. Enfim, um poeta muito mais intuitivo do que inspirado.

Embora Murilo Mendes seja católico, o que supõe uma determinação, seu Catolicismo é de rebeldia, jogando com os dogmas do Catolicismo

⁸⁷. Luciana Stegagno Picchio afirma que a produção poética de Murilo é marcada pela introdução de “numerosas variantes que muitas faziam do antigo poema um texto completamente novo, mais apurado, maduro, livre da constrição das modas (...)” e que a “ânsia de apuro e de atualização de Murilo se manteve e reforçou na Itália, onde os poetas maiores, a começar por Ungaretti e Montale, eram institucionalmente ‘variantistas’, no sentido de retocar continuamente os seus textos (...)”. In *PCP*, 25-26. Reconhecemos que o contato de Murilo com “os poetas maiores” se deu após a escrita de *As Metamorfoses*. Nesse sentido, essa citação funciona aqui mais como índice de uma poética pautada no trabalho artístico.

ortodoxo, o que o torna, por todos os títulos, um homem de seu tempo, “contemporâneo” ao século XX. Sem dúvida é enquanto poeta que ele tem algo a dizer, mas isso já abarca um projeto existencial inteiro, sustentado até o fim sob a divisa “restaurar o mundo deformado” através de sua poesia ortopédica. Talvez seja a partir dessa convergência de vida e obra que se entenda corretamente o estilo, ou melhor, o *sistema Murilo Mendes*. Sempre a obra é mais eloquente que a biografia. Em outras palavras, dados biográficos como o Catolicismo e a visão do cometa de Halley são significativos para a compreensão da obra muriliana, desde que analisados juntamente com a linguagem do poeta. Em conjunto enformam sua imagística, seu modo de ver o mundo.

Aqui vale ponderar também que a visão de mundo de Murilo Mendes sofreu alterações. O Catolicismo dos anos imediatamente subsequentes à sua conversão em 1934 passou a disputar espaço com o patrimônio cultural surrealista, sobretudo com a montagem, procedimento que alterou o relacionamento do artista com um patrimônio cultural pré-formado, conforme apontamos. Este deixa de ser propriedade privada para tornar-se público, com igualdade de direito, ao lado de outros materiais à disposição do poeta. O recurso desenvolvido esteticamente por Murilo Mendes torna-o, por outro lado, precursor de modalidades de invenção que, mediadas pela colagem e montagem, particularizaram sua poesia dita surrealista no cenário brasileiro, mesmo entre os modernistas.

A partir dessa perspectiva é possível, então, perceber o poeta juiz-forano como um verdadeiro *inventor*, pois ele inaugura na poesia de língua portuguesa, ao menos na do Brasil, técnicas discursivas que particularizariam sua poesia no conjunto da produção modernista. Sua postura diante da vida, que a confunde com a própria poesia, impregna sua obra e dá notícia de um trabalho que, a despeito de toda uma tradição estética e de uma realidade histórica adversa (escrevendo no Brasil pós-colonial e “recém” capitalista do começo do século XX), representa a suma de um ato existencial desse poeta para o qual “o sonho é o pensamento em férias” (*PCP*, 875). Fazendo do poema um lugar privilegiado do sonho, e

sabendo que “o espaço e o tempo estão catalogados e previstos” (*PCP*, 877), Murilo Mendes recorreu ao Essencialismo do amigo Ismael Nery, uma filosofia cristã que, à maneira da dialética hegeliana, aceita os contrários, para atingir a identidade (*PCP*, 877).

5. A LÍNGUA PRÉ-BABÉLICA

É inegável que, em certo sentido, a afirmação de que a poesia muriliana é obscura, “hermética”, continua válida mesmo nos dias de hoje, a despeito do volume considerável de trabalhos empenhados em elucidá-la. Aliás, sua obscuridade deve, inclusive, ser tomada como ponto de partida em qualquer abordagem que pretenda fazer-lhe justiça, embora não precisemos necessariamente concordar com ela. Porque aceitando ou não o hermetismo, o fato é que a constatação da dificuldade da poesia muriliana, por si só, não basta. É preciso procurar saber de que *maneira* essa linguagem é obscura e em relação ao que o poema de Murilo Mendes pode ser considerado difícil. Talvez seja viável, desde logo, supor que a percepção da “obscuridade” de Mendes é resultado de uma expectativa tradicional em relação à poesia, isto é, de que ela esteja em condições, em seu tempo como hoje, de dar respostas às perguntas sobre a existência humana, oferecendo ao leitor imagens (re)ordenadoras da realidade porventura capazes de servir de contrapeso às “máscaras contra gases mortíferos” (*PCP*, 321).

Vale ressaltar, porém, que diante dos versos de Murilo Mendes não se tem uma clareza maior do que em relação ao problema genérico da nossa existência. Porque a sua fala é, conforme Mário de Andrade, “negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos” (1972: 42). Ilustremos esse ponto de vista com o poema “Mulher no campo” (*PCP*, 318):

A manhã suspende guizos
No teu colo, cantam flautas
Atrás de cortinas azuis.
Há sombras pelos caminhos,

Murmura o gênio do bosque:
 Sabendo que vais passar
 A colina agita ramos.
 Travestida em camponesa
 Nascestes há pouco da terra.
 Surgem amoras da tua boca,
 Teu riso dá cor ao mundo.
 Deixaste longe a espessura,
 Aceitas sem resistência
 O domínio da água, da luz.

Misturas-te às plantas do vale,
 Debruças-te à beira da fonte,
 Fazes sinais para a nuvem,
 Conversas com a pomba-rola.

O engenheiro retificou
 Os caminhos para andares,
 Continua a ação divina.

A manhã suspende flores
 No teu colo, cantam flautas
 Atrás de cortinas azuis.

A despeito de percebermos que os objetos e a figura humana que dele participam são conhecidos - bosque, flautas, guizos, cortinas, sombras, caminhos, colina, ramos, amoras, boca, riso, água, luz, domínio, plantas do vale, fonte, nuvem, pomba-rola, engenheiro, ação divina- as relações entre esses elementos tão familiares não são claras. Nesse sentido, a peça toda assume um aspecto “enigmático”, principalmente quando submetida a perguntas ingênuas, tais como: “Do que trata o poema?”; Como devem ser entendidas – segundo padrões de uma linguagem cotidiana, explicativa e linear - imagens como: “A manhã suspende o guizo”; ou “Surgem amoras da tua boca”?

A visível impertinência de tais questionamentos evidencia a diferença que existe entre a forma do discurso muriliano e o discurso dito normal, pois aqui o poeta trabalha com imagens, ele pensa por imagens, cujo caráter conotativo não se presta – a não ser com séria perda cognitiva – a indagações como as que foram formuladas. As imagens do poema traduzem, no seu radicalismo, não só a natureza denotativa da linguagem comum, como também, possivelmente, uma *postura* diante do enunciado

poético, que sem dúvida o faz parecer “obscuro”. Para evitar essa contingência, seria necessário partir do pressuposto de que a poesia, embora consista de linguagem, produz efeitos que a linguagem comum, convencional das práticas rotineiras, não consegue produzir, uma vez que seus objetivos são distintos: esta cumpre uma função prática; aquela, a estética. Sendo assim, a conclusão mais óbvia é que a linguagem do poema continua sendo linguagem, mas manipulada de forma diferente.

Essa colocação do problema pode facilitar, em outro nível, o entendimento da *relação* que se trava entre as imagens do poema. Estas se apresentam como se estivessem soltas, pois o nexos que eventualmente as poderia ligar num contexto significativo de caráter discursivo (ou seja, num contexto onde uma decorresse *necessariamente* da outra), está ausente, como que substituído por outra lógica. O que as vincula agora, possibilitando uma envolvente trama de associações, é um liame puramente *local*, na medida em que aquilo que verdadeiramente as estrutura não é mais uma cadeia *causal*, mas uma verdadeira sintaxe da descontinuidade; em suma: elas são agrupadas segundo regras de combinação de signos de natureza não linear, diferentes das que regem a linguagem comum, embora camufladas pela *aparência* de que o poeta está falando de coisas conhecidas numa dicção conhecida. Daí, provavelmente, a “estranheza” causada por esta forma de elocução, daí o seu caráter de quase charada, “hermético”. Mas é exatamente nessa condição especial de linguagem “criada” pelo poeta que a dicção de Murilo se presta (como acontece com todos os elementos de ele que se utiliza) para evocar uma *outra coisa*, ou seja, para funcionar como imagem de um mundo por vir (NETTO, 1974). Um mundo em metamorfoses.

Além disso, a questão do *sistema muriliano* de composição envolve em *As Metamorfoses* outro aspecto que precisa ser mencionado. Trata-se da “obscuridade” da linguagem vista pelo prisma da relação entre *a palavra* e *a coisa*, entre o signo e o referente. É sensível, em praticamente todo o livro, que a realidade empírica é posta de lado, em detrimento das imagens do “universo em crise” (“O poeta futuro” – *PCP*, 319). Isto significa, em

outros termos, que a ordem ou as relações em que as coisas estão dispostas no mundo empírico passam a ser desrespeitadas no corpo desses poemas. Figurando o poeta futuro o enunciador muriliano, um tipo humano “sereno, síntese de todas as raças, o portador da vida”, “sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido” e tange “os sinos do universo” “convocando formas e elementos para o ofício geral da poesia”:

(...)
 Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
 Vieram as enormes borboletas-fadas
 Que cobriam de azul o abismo vazio.
 Vieram as inspiradoras dos poetas desde o início,
 Veio a *dália gigante* de mil braços.
 Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas.

Eu dialoguei com eles,
 Aprendi a história de todos
 E todos aprenderam a minha história
 Que levaram para o outro lado da terra,
 Para o fundo do mar e o céu.

(“O rito geral” – *PCP*, 331)

Se a empiria opera classificações do tempo separando os eventos vindos da *dália gigante*, tempo mítico, vindos do *Filho do homem*, nascimento do Cristianismo ou fim dos tempos, por exemplo, o poema, este espaço regido pelo “Guardião de sonhos” capaz de levantar a aurora, aceita a superposição desses dois tempos. Esse ato corresponde a uma “deformação” do mundo objetivo por meio da linguagem. O poeta sabe que qualquer desfiguramento do “real” só pode ser entendido em função de uma deformação da linguagem, visto que é por meio desta que o mundo de alguma forma “se ordena” ao nível da consciência. Nesse sentido, o problema que se põe é, em essência, o mesmo já levantado anteriormente, pois a “desorganização do mundo”, em Murilo Mendes, reduz-se, em última instância, a uma “desorganização” da linguagem, isto é, ao uso de uma outra modalidade de organização, que passa a agir no lugar da convencional (inclusive da convencional *literária*), em conformidade com a proposta modernista de ruptura de padrões estéticos (PAZ, 1984).

É por meio dessa violação de padrões consagrados que a “realidade”

em Murilo Mendes surge “transsubstanciada”, isto é, reunida numa nova ordem, que muitas vezes pode ser confundida como “desordem”, segundo o seu senso de elaboração de “uma combinatória capaz de abrigar a concórdia na discordância, uma versão atualíssima da barroca *discordia concors*”⁸⁸. Com isso queremos dizer que o “real”, na obra de Murilo Mendes, aparece deformado, “recriado”, ou ainda metamorfoseado. Nesse sentido, é admissível supor que em *As Metamorfoses* o poeta não esteja prioritariamente empenhado em *reproduzir* o ser segundo categorias já existentes, mas em *criá-lo* através da instrumentalidade de uma linguagem metafórica, entendida aqui segundo os ensinamentos de Ernst Cassirer, para quem a metáfora é uma *condição constitutiva* da realidade (1972: 112).

Isso não implica, necessariamente, que Murilo Mendes tenha se distanciado da realidade empírica referida na linguagem convencional existente - ou preexistente - a ponto de considerá-la algo obliterável. Propõe, no entanto, um novo tipo de leitura e compreensão mais voltado para a sua combinatória (pela qual o poeta se sente em condições de veicular relações que de outra forma não poderiam ser reveladas) do que para a realidade inserida numa semântica pré-formada. A realidade dos poemas de Murilo em *As Metamorfoses* continua sendo a de quem instaura no mundo a desordem calculada, o “estado de bagunça transcendente” (“Mapa” – *PCP*, 117). A realidade de quem conserva o “Mundo público”, mas antes o transsubstancia “pela poesia pessoal” (“O rito geral” – *PCP*, 330).

É o que, em outros termos, subentende-se deste comentário onde Moura afirma que os poemas de *As Metamorfoses* “guardam o mesmo mistério de certos produtos naturais que subvertem toda noção comum de proporção e medida, instaurando nexos insólitos entre formas, cores e elementos”⁸⁹. Isso explica em grande medida o motivo básico pelo qual sua poesia parece “obscura”. E mais, ajuda também a situá-lo como obra

⁸⁸. CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o Mundo Substantivo”. In: MENDES, M. *PCP*, 42. Publicado originalmente em “Suplemento literário” do *Estado de São Paulo*, I, 19.1 1963; II, 26.1.1963. Depois em *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Vozes, 2006, p.66.

⁸⁹. “A Poesia Como Totalidade. Conflitos na Obra de Murilo Mendes no Início dos Anos 40”. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n.31, p. 143-161, 1991.p.145.

moderna, se concordarmos com Friedrich que a metalinguagem caracteriza a obra moderna: uma produção artística se esclarece a partir de si mesma na medida em que expõe a “necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado” e que não permitem “compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações” (FRIEDRICH, 1991: 18).

Essa circunstância, entretanto, levou alguns dos estudiosos de Murilo Mendes, como Sérgio Milliet, a considerar o seu universo poético fechado como um conjunto de “cifras”, que uma interpretação competente estaria apta a decodificar, desde que dispusesse de uma chave segura capaz de revelar o significado “escondido” atrás de cada um de seus termos. Isso equivaleria a dizer que o poema de Murilo Mendes é um veículo sofisticado de “cosmovisões” (de natureza cristã) perfeitamente transponíveis para os modelos de interpretação religiosa do mundo.

A interpretação de Milliet, porém, desvaloriza a intersecção de poesia e pintura surrealista, que na poesia de Murilo transparece por meio da justaposição de elementos díspares, mistura que, segundo Milliet, produz imagens mescladas de mau gosto: “as pombas chegam como aviões e os anjos falam pelo telefone”. Entendida pelo crítico como sintoma de valor positivo em arte, a unidade léxica permitiria julgar o objeto linguístico que é o poema. Assim, a ausência de unidade de termos dessa poesia permite a Milliet desqualificar as imagens murilianas como modismo que recorre à ciência a fim de assumir para si a condição de diálogo com a modernização (MILLIET, 1944: 40-45).

Essa abordagem obviamente limita de maneira drástica o alcance das imagens de Mendes, uma vez que elas não seriam mais metafóricas, mas simplesmente alegóricas. Segundo essa leitura da poesia de Murilo Mendes, suas imagens não são comparações, mas *identificações*, e, sempre que o poeta fala, expressa uma coisa que não é vaga, indeterminada, mas definida. É inegável que o que Murilo Mendes nos comunica é algo à sua maneira muito definido, mas isso não pode ser compreendido nos parâmetros de uma linguagem *que não seja a sua*. É a ela que se deve

voltar a atenção, e não, porventura, a coisas que lhe são estranhas: um ser que preexiste à linguagem que o expressa, por exemplo. No máximo, talvez, pudéssemos remontar a uma tradição da poesia moderna, que tem por fundadores Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, cuja ocupação primeira é justamente a ruptura com um suposto sentido primeiro da linguagem (FRIEDRICH, 1991).

E para compreender os escritos dessa tradição, precisamos aprender a sua linguagem. Sem essa plasticidade na leitura, o poema de Mendes continuará irremediavelmente obscuro, “hermético”. É importante atentar para o fato de que a “obscuridade” muriliana resulta do paradoxo de coisas reconhecidamente familiares aparecerem num contexto em que elas, por assim dizer, deixam de o ser, na medida em que se combinam num novo quadro semântico que as desfigura, esvaziando-as de significados rotineiros e abrindo-as para novos conteúdos. Indeterminando, em suma, o sentido das formas. É essa concepção de poesia que baliza o efeito de estranhamento que as formas murilianas passam a provocar na mente habituada às comodidades da tradição, onde, ao contrário do que se afirma em “O poeta futuro”, não há espaço para o ser misto borboleta-fada. Nesse sentido, é válido identificar a “surpresa” da linguagem muriliana ao seu caráter metafórico, uma vez que a metáfora, esse “pequeno escândalo semântico” não é “propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico”⁹⁰.

Por esse motivo não parece viável uma abordagem meramente conteudística das peças de *As Metamorfoses*. Qualquer tentativa de simplesmente “destilar” dos poemas desse livro um significado unívoco perfeitamente enquadrável nos conceitos do discurso normal, a despeito de toda a sua riqueza, está fadada ao fracasso. Em vez disso, é preciso lembrar com Gottfried Benn que

os conteúdos de um poema, digamos tristeza, sentimento de pânico (...), estes todo mundo possui (...) numa medida mais ou menos múltipla e sublime, mas isso só resulta em poesia quando chega a uma forma que

⁹⁰. DUBOIS, J. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse, 1970, p. 106.

torna esse conteúdo autóctone (...). uma forma isolada, uma forma em si, realmente não existe. Ela é o ser, a tarefa existencial do artista, seu objetivo ⁹¹.

Em suma, não se deve ignorar que “a forma é o mais alto conteúdo” ⁹². Forma é determinação. Isso não impede, porém, o artista de manipulá-la conforme seus objetivos. Pelo contrário, supondo momentaneamente a possibilidade de diferenciar *forma* e *conteúdo*, poderíamos pensar que, através da manipulação da forma, o artista é capaz de produzir qualquer sentido, desde que ele faça um cálculo programático do efeito de sentido pretendido. No limite, então, o artista pode ordenar as formas para a produção da indeterminação de sentido, isto é, a construção de um sentido “obscuro”, quase um *não sentido*.

É este o artifício que percebemos em Murilo Mendes. Sua linguagem, caracterizada por uma considerável autonomia em relação às regras do discurso comum (inclusive do literário “comum”), libera os signos da univocidade, transformando-os em polivalentes, indeterminados semanticamente, tornando inadequada uma leitura conteudística de seus poemas. Essa idiosincrasia da poesia muriliana, aliás, mostra que não é viável derivar o significado de um detalhe imagístico apenas de um número limitado de suas aparições, porque este detalhe pode surgir em outros lugares também com outros significados. Em outras palavras, é preciso observar todo o *sistema muriliano* de composição, confrontando sua linguagem com a expectativa tradicional em relação à poesia, ou seja, a concepção largamente difundida de que a poesia pode ser entendida, traduzida ou desfrutada no mesmo quadro de referências da linguagem estereotipada, de cujos hábitos não nos desligamos facilmente.

⁹¹. BENN, Gottfried. “Problemas da Lírica”. Tradução: F. W. Cadernos Rioarte/Caderno Ouro, s/d, p.4-11. Conferência publicada em 1951, na Universidade de Marburg.

⁹². *Ibidem*.

6. A METÁFORA COMO VISÃO DE MUNDO

Recusada a apreciação conteudística, repetimos, é pertinente indagar: por que Murilo Mendes se serve de uma linguagem “obscura”, ou seja, distanciada dos padrões normais da linguagem, na medida em que ela se apresenta ambígua, rica em associações, mais evocativa que representativa, semanticamente transformada; em suma, uma linguagem metafórica?

A pergunta coloca o problema da metáfora necessária em Murilo Mendes. Uma vez que se reconheça este procedimento discursivo como um “processo radical em que são alcançadas as relações internas peculiares à poesia”⁹³, é coerente admitir que a metáfora, na obra do poeta juiz-forano, não deve ser considerada uma alternativa que ele pode eleger ou não. Ela é, frequentemente, o único meio de que dispõe para escrever; não é simples ornato, uma figura de linguagem, uma família de tropos, um ornamento do discurso. Em Murilo Mendes, a posição da metáfora não é “a de uma figura entre outras, mas significa o processo básico da poesia, isto é, da atualização das potências contidas na faculdade imaginativa”⁹⁴. A metáfora poética não está na obra de Mendes de forma apenas *suavitatis causa*, ela é muito mais do que resultado de uma operação intelectual que deliberadamente coloca a expressão imprópria no lugar da expressão própria.

Isso significa que, assim como tantos outros artistas surrealistas, Murilo Mendes vivencia metaforicamente, pois a empiria involuntariamente se lhe transforma nas imagens do seu mundo individual de representações. Ele pensa por imagens: “Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos”, afirmou em *A Idade do Serrote*, ressaltando algumas linhas depois:

⁹³ . *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton. “Metaphor”. Apud NETTO (1974: 37).

⁹⁴ . BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls*. Berlim: Erich Schmidt Verlag, 1968, p. 187. Apud CARONE NETTO (1974: 38).

O universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. (*PCP*, 973-974)

e fecha o capítulo afirmando: “O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida” (*Ibidem*).

Aceita essa colocação, é compreensível que o poeta não consiga submeter-se *totalmente* a nenhuma linguagem preestabelecida, na medida em que esta já é, de certa forma, uma maneira de pensar e ordenar o mundo que não coincide com a sua. Reforçamos: linguagem é determinação.

Certa vez, referindo-se a si mesmo, Murilo Mendes escreveu:

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real (...); pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; (...); por manejar uma caneta que, desacompanhando minha ideia, não consegue viajar à velocidade de mil quilômetros horários... (“Murilo Mendes por Murilo Mendes” - *PCP*, 45)

Essa mente velocíssima, desejosa de “suprimir lacunas da vida real”, precisava de um procedimento que, pelo menos, tentasse acompanhar seus pensamentos. Embora partilhando com a comunidade a linguagem como tal, Murilo Mendes necessitava de uma linguagem imagética única e exclusivamente sua. Que lhe permitisse “assimilar e fundir elementos díspares”, expressando assim o seu pensamento por imagens. A metáfora absoluta, então, foi eleita como o mecanismo discursivo privilegiado, capaz de conceder a liberdade incomum desejada por essa mente que buscava a expressão verbal adequada ao seu próprio modo de pensar e sentir. Sendo assim, é válido admitir não só que em Murilo Mendes a metáfora é *necessária* (na medida em que só através dela ele consegue realmente se expressar), mas também que é por meio dela que ele se *individualiza* como poeta.

Em face dessas aproximações não é difícil reconhecer que a originalidade de Murilo Mendes se evidencia mais na área de manobra da metáfora, ou imagem. Ali, momentaneamente liberto das “formas” impostas

pela época e pela tradição literária, ele tem condições para exercer a “fantasia ditatorial” que define o poeta moderno (Hugo Friedrich, 1991). E é através da metáfora que ele confirma a conceituação de poeta expressa por T.S. Eliot: “uma sensibilidade excepcional *com um domínio excepcional sobre a palavra*”⁹⁵ [Grifos no original]. Ratificando assim também a sua importância histórica, pois através de seus poemas o leitor se vê mais próximo à peculiaridade de uma poesia moderna que raramente encontrou realização tão importante na língua portuguesa empregada no Brasil.

7. O POEMA METAFÓRICO

Nossa discussão até aqui procurou apresentar a metáfora como uma necessidade expressiva em Murilo Mendes, e não simples ornato. É preciso elucidar agora como se dá a constituição do “poema metafórico”. Para exemplificar de que maneira este fenômeno pode ser entendido concretamente, valemo-nos da análise do poema “1941”:

Adeus ilustre Europa
Os poemas de Donne, as sonatas de Scarlatti
Agitam os braços pedindo socorro:
Chegam os bárbaros de motocicleta,
Matando as fontes em que todos nós bebemos.

Somos agora homens subterrâneos,
Andamos de muletas
Preparadas pelos nossos pais.
O ar puro e a inocência
Estão mais recuados do que os deuses gregos.

Somos o pó do pó,
Fantasmas gerados pelos próprios filhos.
Nunca mais voltará a fé aos nossos corações,
Adeus ilustre Europa.

Conforme se lê no primeiro verso, trata-se de uma despedida. Um após outro, são apresentados símbolos da Europa. Porém, na mesma proporção em que nos são expostos, eles vão sendo dissolvidos por traços característicos de uma atmosfera bélica: *adeus, agitam os braços pedindo*

⁹⁵. ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1957, p 21.

socorro, bárbaros de motocicleta, matando. Procedendo ao exame das palavras que assinalam tais pormenores característicos, é coerente levar em consideração um outro grupo de material léxico utilizado no poema, formado de palavras que estão relacionadas com o movimento emocional do enunciador, isto é, com a sua vida psíquica: *homens subterrâneos, andamos de muletas, somos pó do pó, [somos] fantasmas*. Notável também o afunilamento que vai de *Europa*, termo generalizante, a *somos*, forma verbal que, acrescida de “homens subterrâneos” e da expressão bíblica “pó do pó”, restringe seu alcance referencial aos seres humanos. Sendo assim, é coerente pensar que o objeto do poema é simultaneamente a derrocada da Europa com seus valores, como os poemas de Donne, as sonatas de Scarlatti e os deuses gregos, e a dos humanos subterrâneos de muletas, metonímia (causa pelo efeito) da destruição causada pelo nazismo que assolava o Velho Continente em 1941: historicamente as vítimas da guerra viviam no subsolo por causa do medo; então são homens subterrâneos; e usam muletas por causa de ferimentos provocados em batalhas.

Aceita essa temática, há contradição entre o gigantismo da ilustre Europa “das fontes em que todos nós bebemos” e a pequenez simbolizada pelas formas *subterrâneos* e *pó*, que se referem aos seres humanos. A essa altura vale lembrar que a expressão “homens subterrâneos” remete ao livro de Dostoiévsky *Memórias do subsolo*⁹⁶, no qual esse escritor moldou o conceito de “homem subterrâneo”. Conforme a problematização que Antonio Candido fez desse conceito, o homem subterrâneo reflete basicamente o conflito entre “um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e fragilidade em tudo e em si mesmo” (CANDIDO, 2006: 114).

Embora a formulação de Candido especifique uma inadequação em relação a determinadas *normas sociais*, que não transparecem na textura do poema “1941”, não parece descabido pensar o conceito como modelo

⁹⁶. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, 6ª edição.

descritivo de um “estado psicológico” figurado no poema de Murilo Mendes. Assim, mais do que descrever a situação espacial do homem submetido à guerra (e que por isso vive no subsolo), a expressão “homens subterrâneos” é signo do estado de realidades psíquicas e espirituais desse mesmo homem, seu *pathos*. Em outras palavras, o ser humano figurado em “1941” sente-se triste, coagido, medroso, vivendo como os “ratos” encurralados da alegoria *Maus*, de Art Spiegelman ou os “homens partidos” dos versos de Drummond em “Nosso tempo”.

Aceita também essa proposição, é razoável pretender que a grandeza da ilustre Europa funcione como *correlato objetivo* da insignificância humana pressentida pelo enunciador. Embora em proporção inversa, é a correlação desses eventos que já não permite mais decidir se o estado de desespero do *eu* (nós=humanidade) ou o “fim” da Europa é o verdadeiro pretexto para o poema. Paradoxo bem representado pela imagem do parricídio em “Somos.../Fantasmas gerados pelos próprios filhos”. Há, como se vê, uma correlação entre o processo histórico e o processo psicológico do enunciador. Assim, o desespero, a tristeza, do sujeito da enunciação poética é figurado diretamente através da forma “socorro”, bem como por meio da animalização dos “poemas de Donne” e das “sonatas de Scarlatti”, que, personificadas, “agitam os braços pedindo socorro”.

Ainda nesse sentido, a forma verbal “matando” tem sua carga semântica, vinculada à guerra, ampliada. Contrapondo-se a essa atmosfera de desespero, as formas “ar puro e inocência” dão esperança de tempos melhores ao enunciador e, conseqüentemente, ao leitor. Mas trata-se de esperança momentânea, pois o verso seguinte quebra essa expectativa ao postular que aqueles símbolos de dias mais promissores “Estão mais recuados do que os deuses gregos”, verso no qual a última palavra (“gregos”) intensifica o distanciamento temporal do evento descrito. Também nesse mesmo sentido (de recuo temporal), a forma “pó do pó” é muito significativa: indica um tempo ainda mais anterior ao tempo dos deuses gregos, o começo da vida humana, segundo a visão cristã descrita em

Gênesis 2: 7 (“E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.”).

A essa altura, uma gradação ascendente de abstração, que vai da primeira estrofe à última, faz que os símbolos culturais da Europa cedam lugar aos resultados da guerra, que, por sua vez, substituem a esperança: poemas e sonatas → muletas → falta de ar puro → ausência de fé. Nesse momento, a repetição do verso inicial “Adeus ilustre Europa” pode provocar a falsa impressão de circularidade da peça. Porém, o primeiro e o último verso desfilam diante dos olhos do leitor metáforas de duas “Europas” bem distintas: a do começo da peça, *ilustre*, símbolo da cultura ocidental, e a que fecha o poema, um continente feito dos fragmentos expostos ao longo da página. Feito esse percurso, *grandeza* e *ruínas* - *pó* (começo e fim da humanidade) e *fantasma* (fim dos homens) - se encontram. É o fim dos tempos, “momento” em que nem mesmo a *fé* tem sentido no mundo.

À vista dessas especificações, é possível compreender o alcance da expressão “poema metafórico”, aplicada às peças de Murilo Mendes, e concluir momentaneamente que “a metáfora determina tanto o tratamento do objeto e o emprego dos meios linguísticos, que se deve falar de uma estrutura metafórica do poema” (NETTO, 1974: 45). Resta, no entanto, caracterizá-la. Como pode ser descrita e interpretada a metáfora muriliana?

8. A POESIA COMO SONHO

Não parece descabido comparar as condições em que o poema de Murilo Mendes se articula às circunstâncias de que um sonho pode surgir. Isso ocorre no poema “1941” e vale genericamente para *As Metamorfoses* como um todo. Apesar de ressaltar que “O poeta deve tirar partido do sonho como elemento subsidiário”, Murilo reafirmou importância do sonho em algumas passagens de *O discípulo de Emaús*. Citamos duas: “O sonho é o pensamento em férias” (PCP, 875); “A poesia é tão diurna como noturna” (PCP, 880). Nesse sentido, parece necessário, na abordagem da poesia de Murilo, considerar como objeto dela o mundo dos sonhos. Ressaltamos, no

entanto, que, diferentemente do que acontecia com frequência entre muitos surrealistas europeus, que chegavam de fato a fazer do sonho uma plataforma poética ⁹⁷, no caso de Murilo Mendes a atmosfera onírica só forneceria o material e as imagens mentais a serem manipuladas na elaboração do poema. Dessa forma, o problema básico relativo aos seus poemas permanece fundamentalmente inalterado.

Essa articulação com o mundo dos sonhos presta-se, então, para preparar terreno a uma possível abordagem da poesia muriliana sob o prisma particular das imagens oníricas criadas *como que* provocadas pelas drogas ⁹⁸, embora saibamos que: a) seus poemas devem ser considerados como produto consciente de uma manipulação específica da linguagem; b) os arranjos das imagens no poema, que tantas vezes assume o caráter de “montagem” (justaposição de elementos descontínuos visando à produção de significados), assemelham-se à descrição dos efeitos provocados pelas drogas pelo menos no que diz respeito às formações caleidoscópicas que as imagens mentais apresentam nesse estado. Como neste “Estudo nº6”:

Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.
 Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,
 E da árvore de tuas pestanas
 Nascem luzes atraídas pelas abelhas.

Caminharei esta manhã para teus seios:
 Virei ciumento do orvalho da madrugada,
 Do tecelão que tece o fio para teu vestido.
 Virei, tendo aplacado uma a uma as estrelas,
 E, depois de rolarmos pela escadaria de tapetes submarinos,
 Voltaremos, deixando madréporas e conchas,
 Obedecendo aos sinais precursores da morte,
 Para a grande pedra que as idades balançam à beira-nuvem.

⁹⁷. No primeiro Manifesto do Surrealismo, Breton relata que o poeta Saint-Pol-Roux, diariamente antes de adormecer, mandava afixar um aviso à porta de seu solar em Camaret: “O poeta está trabalhando”.

⁹⁸. A citação a seguir, de Paul Éluard, esclarece o símile de nossa afirmação: “O Surrealismo abre as portas do sonho a todos aqueles para quem a noite é avara. O Surrealismo é a encruzilhada dos encadeamentos do sono, do álcool, do tabaco, do éter, do ópio, da cocaína, da morfina; mas ele é também aquele que rompe as correntes, nós não dormimos, não bebemos, não fumamos, não aspiramos drogas, não nos picamos e sonhamos, e a rapidez das agulhas das lâmpadas introduz em nossos cérebros a maravilhosa esponja deflorada do ouro.” ÉLUARD, Paul *et alii*. Préface. *La Révolution Surréaliste*, nº 1, 1º dez. de 1924, p.1.

no qual o perfil da amada constrói-se como “unificação de ideias e emoções díspares num complexo apresentado espacialmente num instante temporal”, cujo efeito lembra tanto a atmosfera onírica quanto alucinações causadas por drogas alucinógenas (POUND, *apud* NETTO, 1974: 50).

Ressaltamos, porém, ele não deve ser entendido nos termos de uma reprodução de vivências realizadas sob o efeito de drogas. Ou seja, por meio da articulação entre imagens poéticas e efeito causado pelo uso de drogas, não pretendemos tachar Murilo Mendes de drogado. A bem da verdade, não conhecemos nenhum relato de que ele produzisse sob efeito de qualquer droga. Pelo contrário, temos tentado demonstrar justamente o oposto: que Murilo foi um poeta que procurou trabalhar conscientemente sua forma poética objetivando efeitos de linguagem inesperados. E vale ressaltar que nossa descrição dos efeitos de drogas baseia-se em estudos os quais demonstram que determinadas drogas alucinógenas, como a maconha, a mescalina, LSD-25 e cogumelos do gênero psicolocibe, agem no cérebro fazendo-o funcionar fora das suas atividades normais, gerando quadros de delírios, alucinações e ilusões, que imitam o *deslocamento* e a *condensação*, esses dois conceitos básicos para o entendimento do sonho, de acordo com Freud ⁹⁹.

Feitas essas ressalvas, voltemos ao “Estudo nº 6”. É inegável que, ao lermos principalmente a sua primeira estrofe - onde a cabeça da amada vira uma dália gigante, e as unhas dela escondem algas - temos a impressão de sermos transportados para outra dimensão, onde as formas, agrupadas de uma maneira extraordinariamente caótica, perdem sua referencialidade imediata, formando novas totalidades. Vale destacar que provocar essa sensação de deslocamento espaço-temporal não é um ato fácil nem gratuito. E se as imagens murilinas atingem esse grau de desregramento de sentido é porque elas se coadunam ao que de mais moderno existe em poesia, segundo Eliot, para quem na poesia moderna:

⁹⁹. Nossa descrição dos efeitos das drogas se baseia em: BENFICA, Francisco Silveira; VAZ, Márcia. *Medicina Legal*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008. E a descrição dos sonhos a partir dos conceitos *deslocamento* e *condensação* aparece, como é sabido, em FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

Quando a mente de um poeta está perfeitamente equipada para o seu trabalho, ele amalgama consistentemente experiências díspares; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele se apaixona, ou lê Spinoza, e essas duas experiências não têm nada a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever, ou com o cheiro da comida; na mente do poeta estas experiências já estão formando novas totalidades (*Apud* NETTO, 1974: 50)

Não há dúvidas de que no poema “Estudo nº6” nos deparamos com a unificação de ideias e emoções díspares formando um complexo imagético apresentado espacialmente num mesmo instante temporal como meio de alcançar a imagem mais adequada do mundo moderno - marcado pela “incoerência e falta de relação entre as coisas” (ELIOT, *apud* NETTO, 1974: 50).

Certamente essa empreitada exigiu de Murilo Mendes uma técnica discursiva capaz de fazer os fragmentos imagéticos da sua visão de mundo reunir-se em blocos de imagens, dando a impressão de arranjos de fragmentos de frases e palavras isoladas, como se estivessem dispostas à maneira de um mosaico, motivo pelo qual sua relação ideacional ora está totalmente ausente ora se apresenta oculta ou confusa, e o sentido geral do conjunto imagético permanece indeterminado, como se passa com imagens oníricas na mente humana quando está sob o efeito de alucinógenos.

9. AS FORMAS DE INDETERMINAÇÃO

No item “A metáfora muriliana”, propusemos a associação direta entre metáfora e imaginação em Murilo Mendes, a partir dos estudos de Davidson e Jean Cohen, que relacionam diretamente esses dois conceitos por meio da cognição e da estrutura frásica. É hora de aprofundar essa relação. Conforme dissemos, para entender Murilo Mendes é preciso primeiro aprender a sua linguagem. E o plano mais manifesto desta linguagem é o da construção gramatical. Analisados nesse nível, os poemas de *As Metamorfoses* aparecem constituído basicamente por três grupos de palavras: os elementos formais de construção do que aqui denominamos

sistema de Murilo Mendes. São eles os *sintagmas-padrão* que o poeta mobiliza sistematicamente na fatura do poema. Os exemplos a seguir podem demonstrá-lo mais claramente:

Nuvem *prenhe* de fantasmas,
Preguiçosa onda do mar,
Friíssima noite, lua.

(“À janela” – *PCP*, 314)

Me expulsaram da *sombra do avião*.

(“O Emigrante” – *PCP*, 313)

Para o *Oriente do amor*
 Meus sentidos *aparelham*.

Bandeiras azuis, vermelhas,
Cruzam-se no horizonte.

(“Canção” – *PCP*, 315)

Na *madrugada* *acessa* pelos *arcos voltaicos*.

(“R.” – *PCP*, 315)

Esquadrilhas de mitos.

(...)

Paz aos *corpos insaciados de amor*, aos *membros genitais em delírio*

(“Pastoral” – *PCP*, 317)

Deus me dá sua *forme e sede*:
 Não *morrerei eternamente*.

(“Estudo nº3” – *PCP*, 322)

Deslocam com agilidade as *montanhas*
 Que *serenas adejam* nas *nuvens*.

(“Estudo nº5” – *PCP*, 325)

Os mares se *contraem*,
 As *nuvens esticam* as *asas*.
 O espaço *abre-se em sedes e clamores*
 (...)
 O *espírito poderoso* que *fundirá* os *tempos*
 Espera, *impaciente*, nos *átrios celestes*.

(“História” – *PCP*, 330)

Os sonhos caem na *cabeça do homem*
As crianças são expelidas do *ventre materno*

("Estudo para um caos" – PCP, 334)

Pela *grande campina deserta* passam os cavalos a galope.
(...)
Os *cavalos nervosos* sacodem no ar *longas crinas azuis*.
(...)
Os *impacientes cavalos azuis* fecham a *curva do horizonte*.

("Cavalos" – PCP, 334)

Eu sou o que espera a *vitória divina* sobre as *forças do mal*
Que *agem poderosamente* dentro de mim e de vós.

("Canto amigo" – PCP, 335-336) [Grifamos]

As palavras em itálico assinalam as três séries de categorias gramaticais com que Murilo sistematicamente trabalha:

- a) Adjetivo e substantivo: *Preguiçosa onda; Friíssima noite; Bandeiras azuis, vermelhas.*
- b) Substantivo com atributo como adjunto adnominal ou complemento nominal: *Preguiçosa onda do mar; sombra do avião; esquadrilhas de mitos.*
- c) Advérbio e verbos personificadores: *forças do mal/ Que agem poderosamente; Deslocam com agilidade as montanhas.*

A análise minuciosa da recorrência desses sintagmas mostra que os grupos "adjetivo" e "substantivo" e "advérbio e verbo" apresentam maior estabilidade que a série "substantivo com atributo no genitivo". Este último sintagma não se mantém puro; muitas vezes o poeta acrescenta um adjetivo ora ao substantivo, ora ao atributo no genitivo. É o caso, por exemplo, dos versos "Admiro a ordem da anarquia *eterna*" ("A liberdade" – PCP, 341), e "a *grande* castidade da Poesia". Situação mais rara, pode ocorrer ainda de o substantivo ou o genitivo (na forma de complemento ou adjunto adnominal) receber carga adicional de um adjetivo, fórmula abundante, por exemplo, no poema "Idílio" (PCP, 320):

A noite adulta abre os cachos de pensamentos
 Na *árvore convulsionada dos amantes*
 Suspensos pelas *últimas notícias de guerra*.
 Ao longo do *corpo flexível da moça magra*
 Perpassam reflexos de aviões, o amor é triste.
 Os pianos viram tambores rufando a marcha *Danúbio Vermelho*
 E os *antigos portões de madressilva*
 São *entradas disfarçadas* para subterrâneos
 Onde a família ansiosa se reúne
 A fim de ensaiar *máscaras contra gases mortíferos*.
 [Grifamos]

Esses grupos de palavras são constantes de construção da linguagem de Murilo Mendes e não formações que aparecem neste ou naquele poema de *As Metamorfoses*. É por meio delas que as metáforas murilianas se materializam, na medida em que suas várias formas são entendidas como o próprio conteúdo da construção das imagens. Estabelecendo um paralelo com a linguagem “hermética” de Georg Trakl, propomos que o âmbito destas metáforas na poesia muriliana corresponde ao âmbito dos grupos de palavras mais importantes dela (NETTO, 1974: 53).

Visto que os grupos de palavras mais frequentes são aqueles de que o adjetivo participa (adjetivo + substantivo ou substantivo + adjetivo; adjetivo + substantivo/substantivo + adjetivo + genitivo; adjetivo + substantivo/substantivo + genitivo + adjetivo), são estas as séries de categorias gramaticais que englobam as metáforas mais importantes e esclarecedoras que se podem encontrar na obra de Murilo Mendes.

Então parece coerente estudarmos o adjetivo e o substantivo como elementos formadores das metáforas murilianas. Porém, sabedores de que o conceito de metáfora é recusado por parte da crítica moderna, conforme discutimos, empregamo-lo com ressalva, considerando-o uma espécie de conceito sucedâneo ao de *imagem*, conforme também já expusemos no item “Da metáfora à imagem”.

Sendo assim, o importante agora é fundamentar que os grupos de sintagmas mencionados constituem as matrizes imagéticas em *As Metamorfoses*, ou seja, compõem o sistema dessa poesia. É a partir deles que Murilo constrói as imagens que participam da montagem de seus poemas. Entretanto, se de um lado a recorrência dos sintagmas-padrão

facilita ao poeta o trabalho de composição, de outro, acaba por transfigurá-las em uma espécie de fórmula poética. Aplicados a um material léxico reduzido (“Restringi voluntariamente meu vocabulário”. In: MENDES, 2014: 251), os grupos sintagmáticos resultam na formulação de peças próprias, mas muito semelhantes umas das outras¹⁰⁰. Sendo o seu número reduzido, o poeta os submete à recorrência: eles migram constantemente de um contexto para outro, tornando-se partes itinerantes de expressão. Uma vez bem sucedido o uso de uma determinada construção verbal, o poeta não a abandona mais, recorrendo a ela em outros poemas, mas alterando o contexto de sua significação, de modo que as formas por ele empregadas recusam sistematicamente enquadrar-se em um sentido pré-definido.

Por exemplo, nos poemas “Rito geral” (PCP, 330) e “Estudo nº6” (PCP, 332), já apresentados neste trabalho, a forma *dália* aparece respectivamente como “*dália gigante de mil braços*” e “*dália gigante que se desfolha nos meus braços*”. Embora nos dois versos apareça “*dália gigante*”, no primeiro caso, a estrutura com genitivo atribui à *dália* os mil braços; enquanto no “Estudo nº6”, a construção com oração adjetiva projeta para o enunciador a posse dos braços: os braços, que não são mais mil, pertencem ao enunciador.

Exemplificam também essa reapropriação evidenciadora de uma arte combinatória as construções imagéticas que envolvem a presença de “*nuvem*”, forma que figura entre as prediletas do poeta. Se em “Mulher no campo” (PCP, 318) e “Poema abraço” (PCP, 370), o termo *nuvem* aparece desprovido de qualquer atributo:

¹⁰⁰. Relativamente a certa semelhança entre as peças, são notáveis as famosas aberturas dos poemas murilianos, com seus começos mirabolantes: *Ó altas constelações,/ Nuvens prenhes de fantasmas* (“À janela” - PCP, 314); *Para o oriente do amor/ Meus sentidos aparelham*. (“Canção”- PCP, 315); *O manto de chumbo voa:/ E eu me reconstitui*. (“Iniciação” – PCP, 370). Ainda nesse sentido de semelhança entre as peças, é prudente observar que tanto em “Pastoral” (PCP, 317) quanto em “O pastor pianista” (PCP, 343) discute-se a questão da espera humana na Terra, a despeito de cada um desses poemas pertencer a partes distintas do livro: *Convém dançar entre os humanos, comer o pão e o mel/ Até que desçamos para os rios invisíveis/ Os imortais nos aguardam nas esferas da música*. (“Pastoral”); o ... *homem/ Que reclamando a contemplação,/ Sonha e provoca a harmonia,/ Trabalha mesmo à força,/ E (...)/ Comunica-se com os deuses*.

Sim: letra e nuvem (“Poema abraço”)
 Fazes sinal para a nuvem. (“Mulher no campo”)

em “O emigrante”, primeiro poema de *As Metamorfoses*, “nuvem” é caracterizado pelo participio presente com valor adjetivo “andante”.

A nuvem andante acolhe o pássaro
 Que saiu da estátua de pedra.
 Sou aquela nuvem andante,
 O pássaro e a estátua de pedra.

Formação que se repete como *Nuvens anônimas* em “Corrente contínua” (*PCP*, 319) e em tantos outros poemas, dos quais damos uma amostra:

nuvem indecisa

(“O visionário” – *PCP*, 326)

nuvens órgãos

(“Tema antigo” – *PCP*, 331)

Distribuímos a tarde em nuvens inefáveis

(“Os dois” – *PCP*, 359)

Atiro uma braçada de nuvens

(“Momentos puros” – *PCP*, 362)

A nuvem densa e absurda se desfez.
 Fiquei só, enrolado em outra nuvem, eterna.

(“Uma nuvem” – *PCP*, 367)

Soletrar as nuvens calmas

(“Aeropoema” – *PCP*, 363)

A forma “nuvem” foi também utilizada sistematicamente isolada de caracterizadores em outros poemas, onde assume a função sintática de adjunto adverbial de lugar, como no poema “O espectador” (*PCP*, 322): “Eu

me envolvo numa nuvem e suscito os fantasmas.”; e no “Poema bíblico atual” (PCP, 323): “Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem”.

Mas, de fato, a imagem poética muriliana ligada à forma “nuvem” ganha complexidade, na medida em que o sintagma-padrão privilegiado constrói-se pelo acréscimo do genitivo (ou adjunto adnominal). Vejamos:

Envolta numa camisola *de nuvens*

(“Anamorfose” – PCP, 369)

Encarregado de levar o alimento *da poesia e da música*
Aos habitantes *da estrada, do arranha-céu e da nuvem.*

(“Começo de biografia” – PCP, 327)

Vestem roupagens *de nuvens*

(“Duas mulheres” – PCP, 339)

Um buquê *de nuvens*

(“A liberdade” – PCP, 341)

Cordélia semeia pés *de nuvem*

(“Abismo voador” – PCP, 342)

Da cortina azul *da nuvem*
Os deuses fazem sinais,

(“A bela e a fera” – PCP, 347) [Grifamos]

Percebemos assim diferentes maneiras pelas quais a forma “nuvem” ganha “vida”, anima-se. Em todas elas, o poeta recorre a construções sintáticas “canônicas” a fim de estilizá-las na fatura do poema: ora “nuvem” recebe um caracterizador, atributo, (“nuvens calmas”), ora passa a atribuição (“buquê de nuvens”). Embora a estrutura do procedimento construtivo varie, não se altera o propósito de o poeta indeterminar o sentido de “nuvem” através da manipulação distinta dessa forma nos poemas, onde ela simboliza essencialmente aquilo que é efêmero, volúvel, passageiro.

Fazemos então a hipótese de que, caso Murilo pretendesse fixar um sentido para “nuvem”, não proporia um verdadeiro *ballet* dessa forma

quando da construção das imagens de *As Metamorfoses*. Nesse sentido, é esclarecedor um poema como “A nuvem” (*PCP*, 321):

Palma glorificadora, que te avanças numa nuvem,
 Não quero te colher, porque não saís de Deus.
 Mulher amorosa, que me estendes os braços numa nuvem,
 Vais te entregar a outro que te enlaça o busto.

Antiga nuvem, és o princípio da dança,
 A construção do real, a poesia do pobre.
 Ó nuvem, fértil contadora de histórias:
 Quantas noites te observei,
 Quantas manhãs me consumi te acompanhando.
 (Os homens marchavam para seus negócios
 Ou então para a matança dos irmãos.)
 Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças,
 Nuvem plástica no passado e no futuro,
 Confidente da minha história, da minha funda insônia,
 Confidente dos meus amores golpeados,
 De tudo o que alcançamos e perdemos – nuvem.

Quando acompanhamos a forma “nuvem” ao longo do poema, percebemos que ela flutua no espaço da página: do canto superior direito, move-se para o começo da segunda estrofe, à esquerda da página, onde fica durante a sucessão temporal de dois versos, quando finalmente, torna-se elemento da interlocução do processo enunciativo, movendo-se ainda verticalmente, para finalmente atingir o canto inferior direito da página. Nesse processo de deslocamento e de presentificação da “nuvem”, o sujeito da enunciação poética, nega a “palma glorificadora” e a “mulher amorosa”, formas transitórias de “nuvem”. Rejeita-as porque derivam da nuvem, mas não são *a nuvem*, única como se depreende do título do poema. É a imagem desta que o poeta pretende captar na página. E sua fixação - que na verdade é seu rastreamento no “céu” do poema, registro de seus “passos da dança” - (“Nijinski”- *PCP*, 1275) se dá somente na segunda estrofe, conforme veremos.

Quando acompanhada do adjetivo “antiga”, a forma *nuvem* principia sua dança”. “Que dança?”, talvez se interrogue o leitor. A resposta surge da manipulação da materialidade do significante *nuvem* no poema. Unida ao qualificativo “antiga”, *nuvem* agora surge na função de vocativo: é o parceiro

enunciativo do enunciador. Se antes este rejeitou “palma” e “mulher”, agora se dirige diretamente à “nuvem, fértil contadora de histórias”. Nesse momento “surgem” palavras bastante expressivas: *noite* e *manhã*, que evidenciam continuidade, frequência dos “eventos” *observar* e *acompanhar*; “figuras do mesmo conflito, eclipsam-se luz e sombra” (“Nijinski” – PCP, 1276), que se desenrolam enquanto o mundo continua sua rotina com homens marchando “para seus negócios” ou “para a matança dos irmãos”.

O verso seguinte, que compara o movimento da nuvem no céu com a dança, é o mais significativo da relação do enunciador com a nuvem. Dançarina exímia, ela dançou e dançará com plasticidade. Nos três últimos versos, a “nuvem” é nomeadamente confidente do sujeito da enunciação poética: conhece sua história, as noites em que a insônia levou-o a observá-la, conhece até mesmo seus “amores golpeados” (a “mulher amorosa” e a “palma glorificadora”, em forma de nuvem da primeira estrofe). Por fim, é tamanha a empatia entre eles, que “nuvem” e enunciador se confundem nas formas “alcançamos” e “perdemos”. É notável também a mudança de tom que percorre a segunda estrofe indo do majestoso “Ó nuvem” (verso 3) ao singelo “nuvem” do verso final. Expressivamente este rebaixamento do tom parece figurar o sumiço da nuvem: após sua aparição gloriosa, dançou como “nenhum dançarino dançou nem dançará”, e finalmente sumiu, provavelmente desfeita em outra forma.

Nesse sentido, a forma “nuvem” percorre um caminho que vai de sua metamorfose de “palma gloriosa” a “mulher amorosa”, na primeira estrofe – quando ela é precedida do artigo indefinido feminino *uma*; passa por sua transubstanciação em *antiga* nuvem (determinante que ajuda na concretização, por assim dizer, da *nuvem*); para em seguida fixar-se momentaneamente como “princípio da dança”, espécie de bailarina materializada na expressão apostrófica “Ó nuvem”; para finalmente desaparecer no céu e na página em branco: *nuvem*, sem qualificativo algum no fim do poema.

Uma vez que detectamos uma coreografia da forma *nuvem*, caberia aqui o seguinte questionamento: por que o enunciador afirma que a nuvem

“bailarina” dança como “nenhum dançarino dançou nem dançará”? Se pensarmos em Nijinski, por exemplo, o grande bailarino russo que “atrai a força do universo” (*PCP*, 1275), soa estranha a afirmação do verso, uma vez que a admiração de Murilo Mendes por esse bailarino era tamanha que motivou sua fuga do colégio interno Santa Rosa, em Niterói, aos dezessete anos, para vê-lo dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (*PCP*, 68). Dito de outro modo, em que medida a dança da nuvem supera a coreografia do bailarino russo?

Na verdade, à maneira de Nijinski, a nuvem também “voa no espaço, mal toca o pavimento” e “traz consigo o apetite da terra e o disfarce do céu” (“Nijinski” - *PCP*, 1275), mas supera-o na medida em que o *ballet* dela é duplo. Explicamos: além do rastro espacial, a palavra *nuvem* no poema executa outra manobra: em sua dança, ela assume diferentes valores sintáticos. Na primeira aparição, é advérbio de meio; na segunda, advérbio de lugar; depois assume a função de vocativo (conforme apontamos). Percebemos então que as diferentes funções sintáticas dessa palavra corroboram para a *suprema dança* que ela executa diante dos olhos do leitor, segundo afirma o décimo segundo verso. Assistimos então a uma dupla coreografia executada pela mesma forma, *nuvem*: aquela marcada por sua disposição espacial e outra evidenciada pelas suas sucessivas trocas sintáticas. Nesse sentido, a indeterminação sintática e a disposição espacial dessa forma no poema compõem um *ballet* com o qual nem mesmo Nijinski pode ombrear.

Insistamos um pouco mais nos sintagmas-padrão da poesia muriliana. Nela são recorrentes imagens em que dois atributos contraditórios qualificam a mesma forma, como lemos no poema “Tu” (*PCP*, 349):

Espero-te desde o começo,
Desde o tempo das pianolas,
Desde a luz de querosene.

És meu amor triste e lúcido,
Por ti me vinguei da vida,
Matei a figura estéril
E fiz a pedra florir.

Céu e terra se tocaram
 Com grande aplauso do fogo,
 Ondas bravas se abraçavam
 No início do nosso idílio.

Áspera e doce criatura,
 És o arquétipo encarnado
 Das mulheres oceânicas
 E ao mesmo tempo tranquilas.

Nosso amor será uma luta:
 Ao som de clarins vermelhos
 Subiremos pelo arco-íris
 Semimortos de paixão,
 Até encontrarmos o Hóspede.

É notável que o poeta transpôs para a palavra “amor” características da amada. Assim, “amor” recebe simultaneamente os qualificativos “triste e lúcido”. O mesmo processo de metaforização permite ainda caracterizar a amada como criatura “áspera e doce”. Encerrando contradições do poema, o termo *mulheres* recebe, “ao mesmo tempo”, embora em dois versos sucessivos, a companhia dos atributos contrários *oceânicas* e *tranquilas*. Contradição que se estende através dos pares antitéticos *céu e terra*, *fogo e ondas* (água). Na sequência, porém, as formas *se tocam e abraçavam*, pertencentes ao mesmo campo semântico, lembram que a convivência de contrários supõe o agrupamento do que é diferente. Assim, o conjunto de contradições modela o amor retratado no poema como uma *luta*, termo que reverbera na expressão “Semimortos de paixão”, a qual, por sua vez, remete à cópula. A cena se revela então como clímax do momento sexual dos amantes, que “morrem” momentaneamente.

Até aqui o quadro que se nos apresenta é o do orgasmo como uma pequena morte, aquela morte simbólica que se tornou um lugar-comum da literatura a partir de *O Erotismo*, de Georges Bataille:

(...) no momento de excitação sexual, nós nos conduzimos de uma maneira oposta: gastamos nossas forças desmedidamente e, às vezes, na violência da paixão, dilapidamos à toa recursos consideráveis. A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que nós chamamos de *petite mort* o momento de seu paroxismo. Em consequência disso, os aspectos que evocam para nós o excesso erótico representam sempre uma desordem. (BATAILLE, 2004: 112)

O orgasmo descrito no poema “Tu”, porém, lembra mais aquele do “zangão lúcido, que sabe da morte após o desejo saciado” (BATAILLE, *idem*: 152), isto é, após fertilizar a abelha-rainha. Essa semelhança se deve ao fato de que no poema o encontro amoroso se eterniza “ao som de *clarins vermelhos*”, este Absoluto dos clarins. Ou seja, o momento imediatamente antecedente ao encontro do casal com o Hóspede, Jesus Cristo.

Para finalizarmos a abordagem da caracterização na linguagem de Murilo Mendes, vale destacar uma particularidade da adjetivação na poesia muriliana, que se revela exemplarmente em *As Metamorfoses*: um “mesmo” adjetivo combina-se com substantivos distintos variando assim sua carga semântica. Explicamos com base nos adjetivos *doce*, *triste*, *áspero(a)*, *lúcido(a)* e *tranquila*.

Em outras peças poéticas do livro, Murilo Mendes combina-os com outros substantivos, sempre com o intuito de desestabilizar sua significação. Assim, *doce* ora caracteriza *um pensamento de amor* (“Estudo nº1” – PCP, 317-318); Armilavda, a amada do enunciador; ou os acordes que “Cordélia” (PCP, 356) tira *No piano do crepúsculo*. *Triste* pode ser Roxelane, o amor, o “contrário” de morena (em “Duas mulheres” – PCP, 339) ou a notícia de guerra transmitida pelo “Telegrama” (PCP, 358). Já o adjetivo *áspero* tanto pode modificar o sentido da forma *chão* (“O poema morto” – PCP, 352), onde assume valor mais próximo do convencional, não literário, como pode vincular-se ao substantivo *poema* (“Poema em pé” – PCP, 368), imprecisando-lhe o sentido. Semelhantemente *lúcida* pode ser a morte (“Aeropoema” – PCP, 331-332), e *lúcido*, o modo como o sujeito da enunciação poética corre ao enalço da amada em “Os amantes absurdos” (PCP, 366) ou ainda a mão que *sacode a floresta* do maiô da amada em “Estudo para uma Ondina” (PCP, 333).

Funcionando como partículas móveis de expressão, esses adjetivos assumem valores distintos conforme o contexto em que são utilizados. Em cada contexto, essas formas combinam-se com diferentes substantivos compondo partes móveis típicas do repertório muriliano. Manipuladas assim,

mostram-se muitíssimo funcionais na arte combinatória de Murilo Mendes, seu sistema de indeterminação das formas. Dito de outro modo, isso significa que o emprego sistemático de sintagmas-padrão transformados por Murilo Mendes em uma espécie de jogo de Lego de construção verbal resulta na constituição de unidades complexas padronizadas. Submetidas à recorrência, em virtude do léxico limitado mas flexível do poeta, esses *móviles* linguísticos tornam-se substituíveis e até mesmo permutáveis, articulando em conjunto (seja na forma de fragmentos de frase, seja na de metáforas fechadas em si mesmas) a indeterminação do sentido que define a arte surrealista de Murilo Mendes.

10. A PLASTICIDADE DAS IMAGENS

A questão das imagens poéticas foi bem elucidada por Ezra Pound. Afirma ele que o termo “imagem”, no domínio da literatura, refere-se à utilização que o poeta faz da palavra para provocar a receptividade emocional e/ou intelectual do leitor. Partindo da afirmação consensual que “a linguagem é um meio de comunicação”, o poeta e crítico norte-americano defende que dispomos de três modos retóricos principais para carregar a linguagem de sentido no mais alto grau: “1. Lançar o objeto (fixo ou móvel) ao encontro da imaginação visual; 2. Induzir correlações emocionais pelo som e pelo ritmo da fala; 3. Induzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregadas”¹⁰¹. Ainda segundo Pound, a primeira técnica, porque ligada à visualidade das imagens “fabricadas” pelas palavras, caracteriza a chamada poesia *fanopeica*, enquanto os tipos 2 e 3 correspondem, respectivamente, à poesia *melopeica* e *logopeica*.

Embora entendamos que as três categorias poundianas sejam redutoras na análise do texto poético, na medida em que ignoram outros procedimentos de composição e a possibilidade de os três modos

¹⁰¹ . POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. (Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 2006, p. 63.

comparecerem em um mesmo texto, não nos parece despropositado relacionar a primeira delas, *fonopeia*, à poesia de Murilo Mendes, em função da inegável valorização da visualidade em suas imagens.

Como é sabido, a questão da visualidade da poesia de Murilo Mendes não tem passado despercebida. João Cabral de Melo Neto, que conviveu com o autor de *As Metamorfoses* por muitos anos, admitiu que a sua dívida com a poesia de Murilo Mendes no que tange à imagem poética, a despeito das evidentes diferenças, marcou toda a sua obra. Por mais de uma vez, o pernambucano ressaltou a plasticidade da imagem poética de Murilo, referindo-se à sua “importância visual” -

[...] Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro em ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. O fato de Murilo ter usado essa concepção da palavra poética com uma intenção completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. Influência básica, porque se situa na própria concepção do tratamento da poesia poética ¹⁰² -

ou empregando diretamente a forma “plasticidade”:

Sua poesia me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela que me ensinou a dar procedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo ¹⁰³.

Nas duas passagens, Cabral afirma a importância da plasticidade das imagens poéticas murilianas. Aliás, o próprio Murilo Mendes ressaltou a importância da visualidade em seus poemas, afirmando que desde cedo “O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar” a sua existência e que “O olho armado” lhe dava “força para a vida” (*PCP*, 974), sem deixar de afirmar-

¹⁰². Entrevista de 1976, In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia Crítica, Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982)*, São Paulo: Nobel/EDUSP/INL/Vitae/Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987, p.155.

¹⁰³. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 66.

se “tocado todos os dias pela visão do cometa Halley”, a qual o “desperta para a poesia” (PCP, 972). Nesse sentido, podemos pensar que Murilo Mendes é um poeta que pensa por imagens. Sua “lógica” é associativa, não discursiva. Também nesse sentido não surpreende que seus poemas se proponham à leitura como uma imagem. Portanto, adequados à comparação com a pintura surrealista de Ismael Nery, Max Ernst ou Chagall (“Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...); pela fúria galopante dos quadros e colagens de Max Ernst” PCP, 45).

Relativamente à associação com obra de Ismael Nery, embora os meios empregados pelo poeta e pelo pintor sejam distintos, o efeito de sentido pretendido por ambos é justamente a indeterminação do sentido das formas que compõem cada arte. Dito de outro modo, o que Mendes escreveu, muitas vezes, lembra o que Nery pintou, e vice-versa. Vale destacar, porém, que ao falar da “imagem” criada por um poema temos em mente o efeito específico de uma modalidade também específica de organização verbal, que, captada pelo ouvido e/ou pelo olho, é capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual, que não devem, porém, ser confundidas com as percepções ópticas de objetos do mundo físico, a empiria, mas podem guardar com a pintura semelhanças composicionais e de procedimentos e técnicas. É pensando assim que entendemos a expressão “plasticidade imagética” aplicada à poesia muriliana, porque aqui se trata, evidentemente, de recursos de linguagem.

Figurando uma espécie de *mimese* da linguagem pictórica, destaca na linguagem poética de Murilo Mendes a aptidão para evocar, na mente do leitor, imagens semelhantes àsquelas produzidas pelo sentido da visão; imagens cujo efeito lembra a pintura surrealista de Nery, a qual também se desenrola numa atmosfera onírica como resultado do Essencialismo, que permite a junção, fora do tempo e espaço, das partes masculinas e femininas, para a composição da figura do andrógino, um dos temas recorrentes desse pintor, conforme veremos no item “Androginia e Essencialismo”.

Voltemos à plasticidade das imagens poéticas murilianas. Dissemos que, das três categorias formuladas por Ezra Pound, o conceito de *fanopeia* é o que melhor se presta a descrevê-la. E, conforme depreendemos do comentário de Cabral, esse conceito perpassa a obra de Murilo Mendes. Além desses argumentos, para os propósitos deste trabalho, alguns exemplos bastam para demonstrar o caráter efrástico, visualizante das imagens murilinas. Vejamos:

Vens, toda fria do dilúvio, com dois peixes na mão.
É grande e flexível, na madrugada acesa pelos arcos voltaicos.

("R." - *PCP*, 315)

Os imortais nos aguardam nas esferas da música.

("Pastoral" - *PCP*, 317)

A manhã suspende os guizos
No teu colo, cantam flautas
Atrás das cortinas azuis.
Há sombras pelos caminhos
(...)
A colina agita os ramos.
(...) surgem amoras da sua boca,
Teu riso dá cor ao mundo.
(...)

("Mulher no campo" - *PCP*, 318)

A menina de cabelos cacheados
Brinca com o arco na nuvem.

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

("O nascimento do mito" - *PCP*, 355)

O manto de chumbo voa:
(...)
Poemas velozes
Explodindo no meu corpo
Batem as hélices
De encontro ao espelho oblongo
(...)

("Iniciação" - *PCP*, 370)

Caracteriza em conjunto esses exemplos o desdobramento de metáforas de uma plasticidade tão manifesta que se torna possível absorvê-las contemplando basicamente seu caráter visual, isto é, sem a inspeção mais detida de suas vinculações semânticas. Não podemos negar que estas se irradiam dentro dos contextos a que pertencem, mas sempre modeladas pelos contornos “visuais” que lhes são próprios. Essa característica se explica pelo fato de Murilo Mendes atender à “compulsão de concentrar (...) o sentido do poema dentro de suas imagens”¹⁰⁴, recorrendo sistematicamente ao aspecto fanopeico da linguagem. Portanto, o que especializa esse tipo de imagem é a circunstância de coincidirem com os significados que pretendem veicular, pois na poesia moderna “sentido e imagem são a mesma coisa”¹⁰⁵. Nessa poesia, as imagens se apresentam como quadros feitos de palavras; são *constructos* verbais muito distanciados do comentário lógico-discursivo de caráter meramente descritivo, conforme a declaração de João Cabral.

Isso significa que a principal tarefa e aptidão dessas construções verbais é remeter o objeto diretamente à imaginação do leitor, sem recorrer aos suportes da linguagem não imagética. Assim o leitor “visualiza” imediatamente, por exemplo, os *poemas explodindo no corpo do poeta e batendo hélices ao encontro do espelho oblongo*, a despeito de ele saber ou não saber o que isso significaria em outro código. Na verdade, o sentido de uma imagem como essa só existe quando expresso pela formação verbal que a apresenta. Pois Murilo sabe com Pound que “é melhor apresentar uma Imagem em toda uma existência do que produzir obras volumosas” (*Apud NETTO*, 1974: 71), embora *As Metamorfoses* sejam uma entre tantas obras da copiosa produção muriliana.

A “plasticidade” das imagens, porém, não parece limitar-se a um ou outro verso individual dos poemas de Murilo Mendes. Observando a própria distribuição gráfica, a materialidade mesma das formas no espaço da página, notamos que não só o sentido das palavras determina sua

¹⁰⁴. LEWIS, Cecil Day. *The Poetic Image*. Nova York: Oxford, 1948, p. 95. *Apud NETTO*, 1974, 71.

¹⁰⁵. PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 47.

distribuição nos versos, mas também certas relações espaciais que se comunicam visualmente ao olho do leitor. É exemplar, nesse sentido, o poema “A nuvem”, no qual a disposição da forma *nuvem* corrobora, conforme vimos, para a produção de sentido de deslocamento de uma nuvem no céu. Deduzimos então que seus poemas são construções verbais para serem preferencialmente lidas, não ouvidas. Com outras palavras, a composição muriliana valoriza a imagem tipográfica do poema impresso, como meio de exposição do objeto que ele pretende “*dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir)” (MAMEDE, *op. cit, idem.*).

Nesse sentido, a “plasticidade”, tanto das imagens isoladas como do poema como um todo, não deve ser considerada aleatória em Murilo Mendes, pois serve a uma finalidade cognoscitiva típica da poesia moderna. Sendo a expressão comum, na modernidade, inadequada à veiculação de vivências emocionais, a linguagem moderna é por natureza simbólica. Seu signo descarta explicações imediatas e imediatistas que o vinculam a um sentido predeterminado. Na modernidade, aprendemos com Saussure, o signo linguístico é arbitrário. Nesse contexto, valores como Verdade, Bem e outros são ruínas de um tempo e uma linguagem que não mais existem. O conceito agora é uma incógnita dependente de cada sujeito e de um contexto específico. Se a ideia mesma de sujeito é discutível, que dizer das supostas verdades, os absolutos expressos por ele? Evidenciada a fragmentação do sujeito moderno e da linguagem que o constitui, foi necessário Mendes formular outra linguagem, pois, como afirmou W. Van O'Connor, “a linguagem que evita sistematicamente símbolos imagísticos não consegue captar as tramas de significados, os matizes de sentimento, os ecos de memórias fortes ou quase esquecidas ou de reações emocionais inarticuladas mas reais”¹⁰⁶.

É o que parece expressarem esses versos de “Manhã metafísica” (*PCP*, 340), carregados de “visualidade”: “Os pássaros juntando conchas/

¹⁰⁶. O'CONNOR, W. Van. *Sense and Sensibility in Modern Poetry*. The University of Chicago, 1948, p.121. *Apud* NETTO, *op. cit.*, 72.

Refazem pacientemente as Pirâmides.” Pulando passagens intermediárias, que poderiam precisar o sentido das formas, o poeta colocou diante do leitor imagens insólitas, exigindo-lhe “uma disciplina mental, ensinando-lhe a ler nos intervalos, a descobrir analogias e paralelismos” (MENDES, 2014: 251 - 252) entre *pássaros* e *Pirâmides*. Para o sujeito da enunciação poética muriliana, não haveria outro modo, mais claro, de dizer o que ele vê. Sua linguagem corresponde objetivamente à sua visão de mundo.

Eliot afirmou que para expressar a emoção em forma de arte é necessário encontrar o “correlato objetivo”. Às vezes este é a *forma* mesma da linguagem, que, deslocando sentidos, cria um novo sentido a partir dos restos de uma linguagem desgastada pelos sentidos que suas formas adquiriram historicamente. Pensada em relação a esse conceito, a linguagem desarticulada, fragmentária e fragmentada de Murilo Mendes, que cria imagens descontínuas misturando *pássaros*, *conchas* e *pirâmides*, é uma necessidade, algo intrínseco à sua proposta de captar e dar a ver ao leitor vestígios de um tempo que passou ou ainda virá, e se apresenta vivo numa nova linguagem que permite ao leitor intuí-lo através de uma nova roupagem. Essa observação mais demorada remete à “plasticidade” percebida em vários níveis dos poemas de Murilo Mendes, porque está estreitamente associada a uma preocupação central do conceito moderno de arte - a “restituição dos objetos à linguagem” (CONNOR, *apud* CARONE NETTO, *op.cit.*: 73), com o intuito de negar e substituir as abstrações do discurso lógico – proposta claramente defendida por Duchamp, por exemplo, ao colocar uma roda de bicicleta sobre um banquinho tachando de arte esse procedimento.

Contudo, se para Duchamp o banquinho e roda serviram de *correlatos objetivos* de um sentido que ele pretendeu expressar, ou melhor, criar, devemos igualmente indagar a respeito da função que o binômio plasticidade/objetividade desempenha no poema de Murilo Mendes. Vejamos, nesse sentido, o poema “Cavalos” (*PCP*, 334):

Pela grande campina deserta passam os cavalos a galope.
 Aonde vão?
 Vão buscar a cabeça do Delfim rolando na escadaria.
 Os cavalos nervosos sacodem no ar longas crinas azuis.
 Um segura nos dentes a branca atriz morta que retirou das águas,
 Outros levam mensagens do vento aos exploradores desaparecidos,
 Os finos cavalos azuis relincham para os aviões
 E batem a terra dura com cascos reluzentes.
 São os restos de uma antiga raça companheira do homem
 Que os vão substituir pelos cavalos mecânicos
 E atirá-los ao abismo da história.
 Os impacientes cavalos azuis fecham a curva do horizonte,
 Despertando clarins na manhã.

Considerando a semiótica de Hjelmslev, continuada por Greimas, defensora de que todo texto manifesta um *plano de conteúdo* (a parte inteligível, conceitos, impressões, valores afetivos e sociais, negativos ou positivos que um signo-texto evoca) e um *plano de expressão* (a parte perceptível, a materialidade dos significantes) ¹⁰⁷, percebemos que, no nível imediato de leitura, o poema apresenta coisas, figuras e processos: *cavalos, campina, passar, galope, cabeça, Delfim, escadaria, atriz, terra dura, cascos*. Em conjunto, essas palavras compõem um esboço de paisagem e são lançadas objetivamente para nós, ou seja, desprovidas da articulação lógico-discursiva linear da linguagem usual, não poética. Contudo, não se pode afirmar que não haja ordem na composição dessa paisagem estranha. O efeito que as palavras produzem é de estranhamento, mas um rigor formal as rege. A análise do processo de caracterização de algumas formas que compõem esta espécie de quadro surrealista dá a dimensão de como o poeta cria essa desordem organizada, “o estado de bagunça transcendente” (“Mapa” – *PCP*, 116).

Na primeira estrofe a forma *campina* recebe carga semântica do adjetivo *deserta*, o qual remete o leitor para o campo semântico *isolamento*. Inicialmente a peça se passa então em um espaço ermo. No mesmo verso, porém, “surgem” os cavalos galopando ante os olhos do leitor, neste local que, a princípio, era deserto. Imediatamente o leitor é convidado a descartar

¹⁰⁷. HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

suas referências de sentido imediatas, convencionalizadas, usuais, para a palavra *deserta*. Na sequência da leitura verso a verso (que não é necessariamente a que o poema “pede”), os olhos do leitor defrontam a imagem da “cabeça do Delfim rolando na escadaria”, para reencontrar no quarto verso novamente os cavalos da campina. Mas agora eles estão *nervosos*, adjetivo insólito do ponto de vista da linguagem usual, porque construído em referência a cavalos, vocábulo com sema [- humano]. Além disso, eles têm “crinas azuis”, cor não encontrável em crinas de cavalos empíricos.

Continuando a contemplação do “quadro”, o leitor passa ainda pelas imagens da “branca atriz morta”, pelas “mensagens do vento” até reencontrar “os finos cavalos azuis”. Nesse momento, percebemos que o poeta está, na verdade, brincando com o processo usual de adjetivação do código que utiliza: de *cavalos*, substantivo concreto, ele compõe “cavalos azuis” e na sequência “finos cavalos azuis” e, por fim, “impacientes cavalos azuis”, sintagmas cuja estrutura estiliza a sintaxe habitual. Desse modo, o sentido das formas *cavalos*, *azuis*, *finos* e *impacientes* é deslocado, na medida em que os significantes desses signos usados conjuntamente não encontram referencial empírico. Assim, conforme o poeta incorpora determinantes (*azuis*, *finos*, *impacientes*) ao substantivo concreto *cavalo*, o sentido desta forma tende a esmiuçar-se; o cavalo no poema vira continuamente uma abstração. O mesmo procedimento ocorre com a caracterização dos cascos. São *reluzentes*, adjetivo que, adicionando informação aos cascos, o que supostamente aumentaria o grau de comunicabilidade da mensagem, produz efeito de indeterminação semântica, deslocando referências de sentido imediatas do leitor.

Esse mesmo princípio rege outras peças de *As Metamorfoses*. Assim, se recorrermos ao conceito de indeterminação de sentido na obra moderna, formulado por Umberto Eco, podemos supor que no poema de Murilo Mendes há uma matriz de caracterização dos substantivos que opera segundo esta lógica: quanto mais adjetivação, menos clareza na informação. Mais ruído, diria Eco.

Dispostas assim, as palavras na poesia muriliana rejeitam a lógica dita normal de composição, produtora de uma ordem que o leitor pode perfeitamente introduzir imediatamente nos seus modelos pessoais de significação, baseados num ideal de realidade predeterminado à linguagem. Com isso não queremos dizer que Murilo Mendes seja hermético, obscuro... Não se trata disso, conforme já discutimos. Na verdade, o poeta entende que a linguagem cria o objeto: “Pus de lado certos preconceitos: por exemplo, o preconceito contra o adjetivo, que empregado com justeza recria o substantivo, e longe de ser tornar um apêndice supérfluo, em muitos casos faz um só bloco com ele” (MENDES, 2014: 251).

Murilo parece propor a reconstrução do real em outro nível. Ele quer ser objetivo; para isso precisa de uma linguagem também objetiva, despojada dos rodeios explicativos da lógica discursiva usual, comum, não literária. No caso do poema “Cavalos”, intensifica essa busca pela objetividade da ausência de um “eu” materializado no texto: o pintor/arranjador desse quadro feito de palavras evita nomear-se. Existe evidentemente um sujeito da enunciação poética, mas ele não transparece em marcas textuais. Conseqüentemente, os objetos passam a desfrutar de vida própria no poema, animam-se; em alguns casos, personificam-se, como na expressão “impacientes cavalos”.

Escondendo o enunciador, Murilo consegue criar as condições peculiares em que os objetos podem ser apreendidos como “imagem” ou “correlato objetivo” de uma subjetividade que se retirou do texto, ou melhor, que se transferiu para esses objetos. Nesse caso, poderíamos parafrasear Modesto Carone Netto (1974) e afirmar que a peça “Cavalos” como um todo é uma presença ausente do próprio poeta que pensa por imagens, e cujo “olho armado” e eloquente enxerga com a palavra.

11. AS IMAGENS CROMÁTICAS

Creemos ter deixado suficientemente esclarecida a importância dada à plasticidade na poesia muriliana no que se refere às combinações de versos.

Contudo, vale ressaltar que as imagens de Murilo Mendes valorizam a visualidade também em outro nível: de forma especialmente clara, ela é percebida em *As Metamorfoses* já no nível da visão em seu sentido primeiro, ou seja, físico, por meio do uso recorrente do adjetivo de cor nos sintagmas-padrão. Nesse sentido, não é gratuito que em vários poemas do livro ocorram adjetivos de cor. Azul, vermelho, branco, cinza e preto (além de outros termos do mesmo campo semântico, como “negro”/“negra”, “escuridão”, “sombra”, “escuro” e “noite”, que aparece vinte e seis vezes no livro, contabilizado seu uso no substantivo composto *meia-noite*, em “O visionário”) são os tons preferidos por esse poeta-pintor surrealista.

Verificamos, assim, que a imagem, no sentido abrangente em que vinha sendo usado esse termo, vai ao encontro da noção de visão, dimensão física. No mundo “pintado” por Murilo, as imagens são repletas de cromatismo, fato constatado, entre outros, por Ruggero Jacobbi, que, escrevendo a propósito de *As Metamorfoses*, destacou que na última série de poemas desse livro está “também evidente a presença da pintura metafísica em todas as suas variantes, do primeiro De Chirico a Max Ernst”¹⁰⁸.

Embora inexata quanto às aproximações que faz entre poesia e pintura na poesia muriliana (se a menção à última série do livro restringe uma área do livro, a expressão abrangente “a pintura metafísica”, conforme assinala Júlio Castañon, inclui “todas as suas variantes”), a observação de Jacobbi dá uma dimensão da convivência (no que se refere à plasticidade das imagens) da poesia muriliana com o Surrealismo de Max Ernst, De Chirico e Nery, relação que o próprio Murilo Mendes fez questão de assinalar nos *Retratos-relâmpagos*.

Nos livros de fotomontagens de Max Ernst, Murilo garante ter aprendido “a criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão pelo enigma” (*PCP* - 1248). Ou seja, do autor de *La Femme 100 Têtes* Murilo

¹⁰⁸. JACOBBI, Ruggero. “Introduzione alla Poesia di Murilo Mendes.” In: Mendes, Murilo. *Murilo Mendes. A cura di R. Jacobbi*. Milão: Nuova Academia Editrice, 1961, p.29.

imitou o procedimento, a técnica. Quanto à temática de seus “quadros”/ poemas, a grande referência foi certamente o primeiro De Chirico, cujos manequins, “interiores ‘metafísicos’” e “deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonhos”, modelou a “linha surrealista da invenção e metamorfose” seguida por Murilo Mendes¹⁰⁹.

É evidente que o reconhecimento da vinculação entre poesia e artes plásticas remete naturalmente à questão do recurso à visualidade das imagens tal como referimos anteriormente. O vínculo entre essas artes se dá efetivamente a partir de procedimentos constitutivos próprios a cada uma das linguagens. Dito de outro modo: à verificação de procedimentos similares corresponderá a aproximação entre determinados textos e obras plásticas. Através das imagens poéticas podemos ver associações com certas obras plásticas, principalmente de certa linhagem surrealista, conforme os dois comentários acima a respeito de De Chirico e Ernst. É possível observar tal associação no caso específico do uso das cores em *As Metamorfoses*:

Hospedamos companheiros imprevistos,
O Máscara de Ferro, Nosferatu,
Ou então a Órfã do *Castelo Negro*.

(“Pastoral” – *PCP*, 317)

À meia-noite convoquei fantasmas,
Corri igrejas de cidades mortas,
Esperei a *dama de veludo negro*,
Esperei a sonâmbula da visão da ópera:

(“O visionário” – *PCP*, 326)

¹⁰⁹. Da relação de Murilo com as artes plásticas, sobretudo a de cunho surrealista, é sintomática essa passagem dos *Retratos-relâmpagos*: “Giorgio De Chirico foi um dos ídolos da minha mocidade. (...). Alguns poemas da minha fase inicial da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores ‘metafísicos’, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho. (...) [Ismael Nery] Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento [surrealista], em especial sobre De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou).” (*PCP*, 1270 – 1271).

Toda *vestida de branco*
 Magnólia em riste
 Investes para mim
 (...)
 Toda *vestida de negro*
 Ora esfinge ora pianola.

(“Poema em pé” – *PCP*, 368)

E agora é ele [o poema] quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
 É ele quem empunha o chicote
 Até que o *verbo da noite*
 O faça voltar domado
 Ao pó de onde proveio.

(“A criatura e o criador” – *PCP*, 337)

Mundo antigo,
 (Árvore de campainhas;
Bola azul negra)
 Já conheço teu alfabeto
 E o que pretendes de mim.

(“Quase segredo” – *PCP*, 337-338)

À beira da sombra vigio a matéria,
 Trago *lendas negras* para o meu amor.

(“Poema hostil” – *PCP*, 368) [Grifamos]

Estes exemplos esclarecem uma tendência da dicção muriliana no livro: os adjetivos dos grupos “adjetivo e substantivo” e “substantivo e atributivo” tendem a incorporar elementos cromáticos. Não basta, porém, constatar apenas a alta incidência das cores. A estatística, nesse caso, não deve ser mais do que uma ferramenta para delinear as modalidades do emprego das cores por Murilo e, aí sim, decidirmos a respeito da função semântica que elas desempenham nessa poesia. Contudo, uso e efeito de sentido podem ser apreendidos conjuntamente. No caso dos versos citados, por exemplo, observamos que o adjetivo “preto” e seus correspondentes semânticos desempenham duas performances distintas:

a) acompanhando os substantivos *Castelo*, *veludo* e *vestida* (em *Órfã do Castelo Negro*, *dama de veludo negro* e *toda vestida de negro*), funciona para anotar uma percepção física, óptica, uma vez que tanto um castelo

quanto veludo podem ser pintados de “negro” (preto), segundo os parâmetros da realidade empírica percebida pelos sentidos e consagrada pelo uso comum da linguagem.

b) todavia, nas construções [poema] *negro, verbo da noite, bola azul negra, lendas negras*, o determinante de cor passa a funcionar metaforicamente, pois aqui não se trata de simples registro de dados sensoriais. *Preto* (negro) e os outros adjetivos cromáticos assumem aqui carga semântica inesperada, indeterminando o sentido das formas que acompanham.

Exemplos como esses podem ser colhidos em quantidade considerável em *As Metamorfoses*. Contudo, tal qual vimos na análise dos sintagmas padrão da poesia muriliana, também no caso dos adjetivos de cor percebemos que Murilo compõe a partir de uma matriz: uma vez desgastado o uso de certa cor, ele cria novas modalidades de uso das mesmas cores. Assim, esgota-se a quantidade de cores, mas não o seu potencial significativo. A cada uso que o poeta faz de uma determinada cor, estamos novamente diante da palavra em estado de dicionário, onde explodem todas as suas potencialidades de sentido. Vejamos melhor como funciona esse sistema.

Não passa despercebido que o uso arbitrário ou metafórico do adjetivo de cor em Murilo Mendes assume frequentemente o caráter de hipálage, procedimento retórico-poético produtor de desvio semântico a partir da atribuição a um objeto de uma característica que, na realidade, pertence a outro com o qual está relacionado. É o caso, por exemplo, do adjetivo *azul*, que ao longo do livro acompanha os substantivos *cavalo* (“Tema antigo” – *PCP*, 331) e *lua* (“O coronel Fawcett” – *PCP*, 360), e em cada um desses usos assume valor semântico diferente. O sentido da forma *azul* nestes versos

Foi então que vi o amor
Colado aos braços da morte
Montar no cavalo *azul*:
A solidão sem ornatos
Me apresentou a mim mesmo.

(“Tema antigo” – *PCP*, 331) [Grifamos]

não é o mesmo que aparece nesse outro contexto:

Espírito que murmuras
Ouve o nome que pronuncio,
Abraça-me na noite opaca
Antes que a lua *azul* se vá.

(“O Coronel Fawcett” - *PCP*, 360) [Grifamos]

E ambos certamente diferem do sentido que *azul* assume ao lado dos vocábulos *poema* (“A criação e o criador” – *PCP*, 337), *cabeça* (“Fatalidade” – *PCP*, 346), *lua* (“O coronel Fawcett” – *PCP*, 360), *cortina* [da nuvem] (“A bela e a fera” – *PCP*, 347), *estrela* (“Novíssimo Orfeu” – *PCP*, 361) e da expressão “dia tão azul” de “A primeira comunhão” (*PCP*, 359):

Nunca tive um dia tão *azul* assim
Meninos a soltar papagaios
Longínquos sons de flauta
Sinos velozes no sol
O mundo de cabeça para baixo
Aspirava à alegria:
E eu triste estremecendo
Na minha roupa de veludo
Não senti a presença real.

[Grifamos]

Impregnado pela carga semântica negativa que, reverberando de “morte” à expressão “solidão sem ornatos”, percorre os versos de “Tema Antigo”, o verso “montar no cavalo azul” veicula o conceito de uma despedida que se efetivou. Já no segundo exemplo, o adjetivo de cor une-se ao substantivo “lua” que, juntamente com a expressão “noite opaca” (translúcida, inacabada), e o advérbio “antes”, expressa a ideia de esperança. Por fim, a forma *azul* é associada também à euforia (“um dia tão azul”) dos “Meninos a soltar papagaios”, contrapondo-se à tristeza do

enunciador que, em sua “roupa de veludo”, lamenta não ter sentido a presença real de Deus, na “Primeira Comunhão”.

É notável nesses exemplos que ao poeta não interessa devolver a realidade empírica, e sim apresentá-la na forma como a enxerga e quer que outros a vejam. O leitor é colocado, assim, diante de uma nova perspectiva de leitura das cores. Além de designar a cor “real” dos objetos, os adjetivos de cor atribuem-lhes também outras nuances cromáticas que não lhes pertencem no mundo empírico.

O sistema cromático de Murilo Mendes estabelece ainda outro procedimento de indeterminação de sentido: atribuição da cor branca a elementos que remetem quase sempre a ideias, abstrações:

Ventos frios ventos brancos
Telegrafam para o oriente

“Momentos puros” (*PCP*, 362)

Queremos a visão branca, a imaculada,
Para quebrar o espelho do demônio

“Revelação” (*PCP*, 325)

O mundo inteiro se tinge
Do sangue do Minotauro,
Até que branca Poesia
Lhe mostre o dedo mindinho.

(“A bela e a fera” – *PCP*, 347)

Enquanto nos poemas “Tema antigo” e “O Coronel Fawcett” as expressões “lua azul” e “cavalo azul” guardam ainda certo grau de empiria, uma vez que “azul”, nesses casos, adjetiva substantivos concretos; algo bem distinto ocorre na coletânea formada pelos sintagmas nominais “ventos brancos”, “visão branca” e “branca Poesia”, onde a condensação semântica é bem mais radical. Isso porque, nestes exemplos, os substantivos adjetivados são abstratos, o que amplia a carga de subjetividade dos possíveis sentidos que essas expressões podem assumir, provocando verdadeiro estranhamento cromático no leitor.

“Brincando” ainda mais com a lógica de caracterização da língua portuguesa, o poeta chega mesmo a personificar o adjetivo “azul”:

Suspendei de novo *no azul* a gaiola dos anjos,
Voltem de novo os lírios do vale em lugar dos fuzis.

(“Pastoral” – *PCP*, 317)

Tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos,
E te empinas *no azul* com a graça dos papagaios que soltava.

(“Poema lírico” – *PCP*, 322) [Grifamos]

Nesses exemplos, o objeto adjetivado não é mostrado diretamente ao leitor. Em vez de nomeá-lo primeiro e caracterizá-lo em seguida com a cor azul, o poeta preferiu recorrer à sinédoque (parte pelo todo), colocando o objeto diretamente diante dos olhos de leitor. Ele presentifica/da a ver um objeto através de seu recorte colorido: se por um lado o artigo definido masculino da contração “no” permite saber que se trata de um ser masculino azul, por outro, é praticamente impossível definir que ser é esse. Empiricamente “azul” pode ter como referente o céu, sentido que é reforçado no contexto pela expressão “os papagaios que soltava”, mas, no limite, pode ser qualquer outra coisa. Preferencialmente, algo que não se conhecia antes. É justamente a totalidade das possibilidades de sentido do adjetivo *azul* que interessa a Murilo Mendes. Se pretendesse restringir um sentido para essa cor, ele o teria feito. Escolheu essa forma justamente porque ela “bagunça” a lógica da linguagem usual.

Nesse sentido, até mesmo a expressão “estranhamento cromático” do objeto caracterizado (como foi possível em *cavalo azul*, por exemplo) parece inadequada, porque aqui já não se nomeia explicitamente objeto algum. O poeta subverte prescrições da estética convencional pré-surrealismo, regida por uma sequência linear segundo a qual, na descrição, apresenta-se primeiro o objeto e depois sua caracterização, a cor, por exemplo. Murilo Mendes pula a etapa intermediária, fazendo o próprio azul ganhar vida diante dos olhos que leem/veem seus poemas/ “quadros”.

A partir desses exemplos, percebemos que o poeta opera uma matriz de automatização cromática que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente alheia. Nesse sentido, podemos dizer que a adjetivação em Murilo Mendes é um procedimento que liberta o adjetivo da servidão gramatical diante do substantivo (isso segundo pressupostos da linguagem usual). “Cansado de decifrar as mesmas cores”, o poeta rearranja o esquema de cores do mundo empírico a fim de obter “os novos elementos”, conforme cantou no poema “A chave” (PCP, 357). Aplicados com técnica poética aos mais diversos objetos, os adjetivos cromáticos se impregnam de diferentes valores semânticos, lembrando assim a indeterminação de sentido de certos esquemas pictóricos frequentes na pintura surrealista de De Chirico e Ernst, ou pelo menos alguns dos objetivos da pintura metafísica, segunda a concepção de De Chirico:

Qual será o objetivo da pintura do futuro? O mesmo que aquele da poesia, da música e da filosofia. *Oferecer sensações que não se conhecia antes.* Despojar a arte de tudo o que poderia ainda conter de rotina, de regra, de tendência a um tema, a uma síntese estética; suprimir completamente o homem como ponto de referência, como meio para exprimir um símbolo, uma sensação ou um pensamento; se liberar de uma vez por todas disto que entrava sempre a escultura: o antropomorfismo. Ver tudo, mesmo o homem, enquanto coisa. É o método nietzscheano. Aplicado em pintura, ele poderia dar resultados extraordinários. É isso que eu tento provar com meus quadros. (DE CHIRICO, 1985: 31) [Grifamos]

Vale reafirmar, porém, que o “sistema cromático” de Murilo Mendes em *As Metamorfoses* apresenta grande dificuldade relativamente à proposição semântica das cores em seus poemas, porque a qualificação que os adjetivos de cor veiculam não se deixa fixar de forma definitiva. Aliás, essa é uma característica do “sistema Murilo Mendes” como um todo, ou seja, das imagens murilinas nesse livro onde o sentido das formas não passa muito de um cálculo de probabilidades.

Dito de outro modo, assim como a palavra “nuvem”, por exemplo, aceita tantas interpretações quantos são os contextos em que aparece - certamente a *nuvem andante* de “O emigrante” (PCP, 313) não é a mesma *Nuvem prenhe de fantasmas* do poema “À janela” (PCP, 314) ou a matéria

do *buquê de nuvens* em “A liberdade” – *PCP*, 341, tão pouco as *nuvens inefáveis* de “Os dois” (*PCP*, 359) ou aquela *densa e absurda* pintada por El Greco e cantada por Murilo no poema “A nuvem” (*PCP*, 367) - também as cores, integrando o sistema poético-retórico de Murilo Mendes, funcionam como engrenagens de sua máquina produtora de sentido em *As Metamorfoses*. O valor semântico delas depende da posição que ocupam no poema. Por exemplo: o sentido expresso pelo significante *branco* nos versos “O longo vestido branco/ Ocupa a linha inteira do horizonte” (“A dama branca” – *PCP*, 329) não é o mesmo veiculado pela forma “branco” nestes de “Momentos puros” (*PCP*, 362): “Ventos frios ventos brancos/Telegrafam para o oriente.”

Como os cristais de um caleidoscópio, as formas cromáticas dessa poesia, mudando de um contexto para outro, são carregadas de múltiplos significados, atualizando e enriquecendo, a cada nova intervenção, o seu capital semântico: o sentido da forma “branco” fica indeterminado, e esse adjetivo metamorfoseia-se diante do leitor.

12. O BUQUÊ DE SENSAÇÕES

Cor e sinestesia são dados fundamentais do poema metafórico de Murilo Mendes. Há entre ambos o traço marcante de atenderem ao impulso no sentido da violação de padrões perceptuais e linguísticos usuais. Isso significa que - da mesma maneira que em *As Metamorfoses* a cor em geral não é mais decretada pelo objeto (é ela que o qualifica), desviando-se dos modelos correntes da percepção visual, tal como estes se evidenciam na linguagem ordinária e literária convencional - também a sinestesia não corresponde às expectativas ditas normais de percepção da realidade, nem em termos de probabilidade psicológica, nem de sua transcrição verbal. Eis alguns versos de considerável apelo sinestésico:

1.
Ventos frios ventos brancos
Telegrafam para o Oriente.

("Momentos puros" - *PCP*, 362 - 363)

2.

a) Um *coro invisível* de pássaros
 Alterna com escalas de piano.

("Estudo nº3" – *PCP*, 321)

b) A voz *côncava* de longe
 Augura uma noite sinistra

("Alcance" – *PCP*, 341)

c) Nosso amor será uma luta:
 Ao som de clarins vermelhos

("Tu" – *PCP*, 349)

3.

a) Minhas irmãs elementares
 (...)

 Murmurais doces cantigas

("À janela" – *PCP*, 314)

b) Beber o orvalho dos pianos

("A extensão dos tempos" – *PCP*, 344)

c) Bebi na música

("Abismo" – *PCP*, 350)

d) Tão doces acordes tiras
 No piano do crepúsculo!

("Cordélia" – *PCP*, 356)

e) Tantos amores dissonantes
 Se alimentaram de mim.

("Vigília" – *PCP*, 345)

4)

Os ventos famintos
 Mudaram tua cor.

("Cordélia" – *PCP*, 356)

Esses exemplos mostram que a construção de metáforas sinestésicas convoca todos os sentidos, por meio de palavras cujos referentes estão a eles vinculados no plano da linguagem: audição, tato, paladar e visão. Numa ordem crescente de complexidade das imagens sinestésicas, constatamos que:

I) no exemplo 1, termos de percepção tátil (“vento” e “frio”) unem-se a um fenômeno óptico (“brancos”).

II) no exemplo 2, observa-se um caso de “audição colorida” em “som de clarins vermelhos”.

III) nos itens 3a e 3d, um substantivo de dimensão sonora é adjetivado em termos de uma percepção gustativa (“doces”). Já em 3b e 3c, o verbo “beber”, habitualmente referido ao paladar, se junta aos substantivos “pianos” e “música”, que direcionam o sentido para a esfera auditiva.

IV) no exemplo 4, o poeta materializa a carga metafórica da forma referente ao tato (“ventos”) justapondo-a ao caracterizador (“famintos”), ligada ao sentido do paladar.

Estes são, entretanto, apenas alguns dos modos particulares de agrupar sensações em Murilo Mendes. Além deles, seu mecanismo de composição dos sentidos segue outra via de complexidade maior. Referimo-nos a construções imagéticas formadas pela interação de mais de dois sentidos:

5) Esperei a dama de veludo negro
Esperei a sonâmbula da visão da ópera:

(“O visionário” – *PCP*, 326)

6) Os finos cavalos azuis relinham para os aviões
E batem a terra dura com os cascos reluzentes.

(“Cavalos” – *PCP*, 334)

7) Cristal frio
Bebendo a eternidade
Em teus olhos translúcidos.

(“A criação feminina” – *PCP*, 363)

8) Tão doces acordes tiras
No piano do crepúsculo!

(“Cordélia” – *PCP*, 356)

V) no exemplo 5, tato (“veludo”), visão (“negro” e “visão”) e som (“ópera”) interagem com os substantivos *dama* e *sonâmbula*, contribuindo para a amplificação de suas possibilidades interpretativas.

VI) no exemplo 6, a imagem sinestésica construiu-se através da mistura do tato (“finos” e “dura”) com a visão (“azuis” e “reluzentes”) e a audição (“relincham”), amplificando a plasticidade dos versos.

VII) já o exemplo 7 evidencia um caso de fundição de percepções tátil, gustativa e visual.

VIII) por fim, o exemplo 8 apresenta referências da área de verbalização de fenômenos auditivos (“acordes” e “piano”) atreladas, respectivamente, a um adjetivo da área semântica reservada ao paladar (“doces”) e a um substantivo em construção com genitivo, ligado ao sentido da visão (“crepúsculo”).

Note-se que nesses exemplos Murilo aumenta o grau de percepção dos sentidos físicos na medida em que potencializa o valor semântico das formas que emprega na construção de suas imagens sinestésicas. Metafóricas, no sentido de que não existem no mundo empírico, essas imagens operam pelo choque de hábitos mentais cristalizados na linguagem cotidiana. O sistema sensitivo muriliano descarta similaridades e contrastes preexistentes na lógica objetiva do ser e da linguagem que o expressa ordinariamente. A sinestesia em Murilo Mendes não serve só à percepção de fenômenos reais, mas à expressão, sensorialização, de uma realidade inerente ao olho armado desse poeta cujas imagens pretendem instaurar o *ser* por meio do instrumento demiúrgico da linguagem manipulada poeticamente.

Suas imagens sinestésicas são de fato contrassensos, mas não obscuras em si, herméticas, porque o efeito que produzem pode ser intuído pelo leitor. Resultam de um princípio artístico conscientemente manipulado (uma técnica) orientado por um poeta que nega a pouca realidade do mundo

empírico e se propõe a perturbar a regularidade das informações comuns, por entender que “A poesia confere a investidura na universalidade, uma participação na linguagem divina” (MENDES, *PCP*: 833).

Não é demais destacar também que, assim como sistema de cores, o esquema sinestésico de Murilo Mendes configura em *As Metamorfoses* uma matriz de indeterminação semântica que realça o grau de literariedade dessa poesia. Expliquemos: a abstração dos sentidos físicos, isto é, do significado sensorial objetivo das palavras, por meio da articulação de cores, sons e impressões tácteis e visuais, suspende as linhas divisórias naturais entre as esferas sensoriais, e amplia as possibilidades de sentido das formas manipuladas nessa poesia. Suas imagens sinestésicas rompem as barreiras da lógica da linguagem usual, não literária (NETTO, 1974).

Nesse sentido, as imagens sinestésicas murilianas funcionam como uma espécie de *captatio benevolentiae*, pois o contraste de sensações (*respirando o som dos sinos*. “Aproximação da tempestade” – *PCP*, 365) não passa despercebido ao leitor, que é convidado a uma contemplação reflexiva ao longo de duas ou mais vias dos sentidos físicos. Essa desordem organizada dos modos de percepção encontra adequada elocução na quebra sistemática das ligações lógicas da linguagem (“A voz côncava”, por exemplo); e, através desse procedimento reiterado, o leitor pode intuir o *devir* das sensações, a transubstanciação dos sentidos objetivos em *As Metamorfoses*, cujas formas estão semanticamente abertas à diversidade interpretativa, segundo dispositivos da moderna concepção de arte.

IV. A OBRA ABERTA

*Minha forma
Devo eu fabricá-la no tempo
Com estas mãos autônomas:
A WORK IN PROGRESS
OPERA APERTA*

(Murilo Mendes. *PCP*, 662)

Poesia é a linguagem do indizível

(Goethe)

1. INTERPRETAÇÃO E INDETERMINAÇÃO SEMÂNTICA

A adjetivação insólita, bem como as construções sinestésicas ímpares, serve à expressão da percepção singular da vida e da linguagem na óptica do poeta Murilo Mendes. Colocando em crise o código, a obra aberta muriliana convida o leitor a confluir para dentro da forma vazia novos significados, controlados por uma lógica dos significantes que mantém tensa uma dialética entre *liberdade da interpretação e fidelidade ao contexto* estruturado da mensagem. Nesse sentido, há um enriquecimento do código, pois ele tem ampliadas as possibilidades de alusão, sua capacidade de dizer coisas que até então passavam despercebidas ou obliteradas, como neste “Estudo para um caos” (*PCP*, 334):

O último anjo derramou seu cálice no ar.

Os sonhos caem na cabeça do homem,
As crianças são expelidas do ventre materno,
As estrelas se despregam do firmamento.
Uma tocha enorme pega fogo no fogo,
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.
Os vulcões vomitam cometas em furor
E as mil pernas da Grande dançarina
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.
Rachou-se o teto do céu em quatro partes:
Instintivamente eu me agarro ao abismo.
Procurei meu rosto, não o achei.
Depois a treva foi ajuntada à própria treva.

Personificando as formas “sonhos”, “estrelas”, “tocha”, “água” e “vulcões”, e recorrendo aos verbos “expelir”, “despregar”, “jorrar” e “vomitar”, que indicam descontrolo da ação descrita por eles, Murilo Mendes efetua estranhamento no universo de sentido do leitor e, assim, faz com que atente para novas combinações linguísticas e pense, por meio delas, toda a língua com as suas diversas variáveis, todo o patrimônio do não dito e do já dito que a mensagem poética muriliana arrasta atrás de si como possibilidade entrevista. Trata-se de um modo inovador de organizar o material linguístico que desautomatiza a linguagem dita normal. Joga contra determinadas e determinantes leis de combinação operantes por fórmulas fixas segundo as quais um evento como “vomitar” pressupõe um ser com o sema [+ animado]. Negando essa combinatória “óbvia”, a poesia muriliana propõe um mundo à parte, com vulcões que vomitam e crianças sendo “expelidas do ventre materno”. Neste mundo de sonhos, o próprio sonho ganha peso e cai *na* (e não *da*, como seria mais “normal”) “cabeça do homem”.

Nesse universo paralelo, a organização singular da linguagem é o modo que Murilo Mendes formulou para retirar as bases de sentido imediato das formas “sonhos”, “estrelas”, “tocha”, “água” e “vulcões”, que, recombinações, passam de algo já visto e compreendido de longa data a substância que incomoda a percepção do leitor, causando-lhe uma espécie de *expatriamento*. A partir dessa sensação de estranheza, o leitor é levado a reconsiderar a formulação, a qual o “obriga” a olhar de modo diferente as formas empregadas nesse tipo de mensagem.

Desestabilizando padrões de normalidade do leitor, a elocução idiossincrática, vanguardista e moderníssima de Murilo Mendes, que atribui qualidades humanas a seres inanimados, é um modo de esse poeta aumentar a dificuldade e a duração da percepção de sua mensagem, e descrever o objeto como se o visse pela primeira vez. Procedendo assim, ele alcança seu objetivo de criar uma imagem que não se presta a “tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar

uma percepção particular do objeto ou acontecimento”¹¹⁰: o derramamento do cálice do último anjo, a queda dos sonhos, o vômito dos vulcões, o despregamento das estrelas do firmamento, a perda da substância humana (“procurei meu rosto, não o achei”). Desse modo, o sentido das formas resta indeterminado, embora o conjunto dos versos produza significação, no caso, o fim dos tempos.

Murilo consegue manter a significação por meio da relação entre as diversas partes do poema. Nesse sentido, é significativo o fato de o título dele ser “Estudo para um caos”: não bastasse o caráter de inacabamento subentendido no vocábulo *estudo*, que remete a um processo, “algo” indeterminado, portanto; também a forma *caos*, antecédida do artigo indefinido *um*, expressa algo de sentido incompleto. Estamos, portanto, diante de uma releitura do caos revelado a João no *Apocalipse*¹¹¹. Como releitura, a retórica muriliana figura o caos de uma maneira que ora se aproxima e ora se afasta da versão joanina. Vejamos.

Afora a temática do caos, os dois textos assemelham-se relativamente à exposição das visões símbolos do final dos tempos na medida em que, no poema, também são apresentadas pelo menos sete visões do caos terrestre, sete catástrofes, uma em cada um dos sete primeiros versos. E, assim como no texto joanino, onde a abertura do sétimo selo é acompanhada por novo ciclo de catástrofes, também no poema a apresentação da sétima catástrofe, os vulcões vomitando “cometas em furor”, desencadeia nova série de catástrofes representadas pela conjunção aditiva *e*, unindo o sétimo e o oitavo versos do poema. Nesse momento, efetiva-se a ruptura do firmamento, com o céu rachando-se em quatro partes.

Entretanto, na visão bíblica os eventos que indicam o fim dos tempos são narrados em primeira pessoa, com João sendo arrebatado para diante daquele que se autodenomina “o primeiro e o último” (*Apocalipse*: 1,17), de

¹¹⁰. CHKLOVSKY, Vitor. *Uma Teoria della Prosa*. Bari: De Donato, 1966. *Apud* ECO, 2003: 70.

¹¹¹. BRITO, Tarsilla Couto de. *A Poesia Apocalíptica de Murilo Mendes*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. São Paulo: Campinas, 2005.

quem recebe a ordem de registrar suas visões e enviá-las às sete igrejas da Ásia. Já em Murilo eles são modelados pela dicção mais objetiva de um enunciador que só aparece no antepenúltimo verso, mesmo assim não por inteiro: apesar de procurar seu rosto, não o encontra. Além disso, enquanto o texto joanino é narrado no passado, predominam no texto muriliano, com exceção do primeiro verso, formas verbais no presente do indicativo, aspecto que pode representar tanto uma verdade atemporal como um relato imediato e simultâneo da visão que lhe é concedida (BRITO, 2005). E mais, em Murilo há nítida inversão da sequência narrativa dos eventos: enquanto João apresenta no fim do *Apocalipse* o último ciclo de sete desgraças (o derramamento das sete taças da ira divina), “Estudo para um caos” já se inicia com o último anjo derramando seu “cálice no ar”, quando tudo já “Está feito” (*Apocalipse*: 16, 17).

A junção dessas técnicas expositivas no poema dinamiza o texto apocalíptico, evidenciando que o sujeito da enunciação poética muriliano estabelece com o texto joanino uma relação viva e não de simples comentador. O efeito mais evidente desse procedimento discursivo é a presentificação dos eventos expostos. A palavra poética muriliana narra *in media res*: impaciente, lança-nos, de chofre, no centro dos acontecimentos apocalípticos narrados por João. Mal o leitor começa a leitura, é bombardeado por sonhos que caem, por crianças expelidas, por estrelas que se despregam do céu e vários outros símbolos do começo do fim. Imagens que se sucedem

vertiginosamente na composição mosaica de uma visão de horror que representa, ao mesmo tempo, toda a história de pecado e dor do mundo cristão; os conflitos vividos interiormente pelo homem no curso de sua vida terrena; e as desgraças que se abaterão sobre a espécie humana no fim dos tempos. (BRITO, 2005: 53)

O próprio enunciador, que nos versos finais do poema havia se limitado a relatar objetivamente suas visões, diante dessas imagens catastróficas demonstra descrença, agindo instintivamente ao agarrar-se ao abismo na tentativa de conseguir a salvação antes que a treva seja

“ajuntada à própria treva”. Desesperança simbolizada também quando ele lamenta sua pequenez diante das forças que (des)organizam a matéria terrestre: “Procurei meu rosto, não o achei”.

Não há dúvida de que, ao criar seu próprio Apocalipse como “Estudo para um caos”, Murilo Mendes oscila entre imagens que presentificam o fim dos tempos e imagens que usam o fim dos tempos para afirmar o princípio do Eterno, bem como anunciar a palavra essencial de Jesus Cristo (PAES, 2008: 173). De modo que, pensando-se o conjunto da proposta católica de Murilo Mendes, é coerente afirmar que esse poema faz do *Apocalipse* joanino uma fértil matriz de imagens para as mensagens de fé e esperança que o poeta mineiro deseja transmitir.

Porém, ao contrário da retórica joanina, que no *Apocalipse* articula sentidos discursivamente, em “Estudo para um caos” a compreensão do fim do mundo não se dá de forma imediata em cada verso, mas por meio de uma complexa rede significativa construída a partir da articulação que o leitor faz quando lançado nesse campo aberto de significações que é a mensagem poética muriliana. Colocado diante do mar de imagens da poesia muriliana, o leitor deve efetuar um jogo dialético entre aceitação e repúdio dos códigos e léxicos manipulados pelo poeta, de um lado, e introdução e repulsa de seus códigos e léxicos pessoais, de outro. Não deve se entregar às significações primeiras de cada termo isoladamente. Porque sozinhas as formas perdem muito de seu sentido nessa poesia e só (re)adquirem o sentido, ou melhor, *um* sentido, quando lidas em conjunto com as outras formas do mesmo contexto enunciativo. E, no trabalho de (re)montar as articulações possíveis dessas formas para a composição de um todo significativo, o leitor deve

procurar captar os convites da ambiguidade da mensagem e preencher a forma incerta com códigos próprios (...) e ver a mensagem tal como foi construída, num ato de fidelidade ao autor e à época em que essa mensagem foi emitida. (ECO, 2003: 71)

Vale ressaltar também que nessa dialética de forma e abertura, nada impede o leitor de buscar referenciais imediatos das formas; ou seja, não lhe

é negada a tentativa de encontrar, no mundo empírico, os referenciais denotados pelos signos da mensagem muriliana. Mas certamente esse não é o melhor caminho interpretativo. Obviamente terá mais sucesso se entender que em Murilo Mendes a significação resulta de um processo de experimentação, isto é, se ensaiar a materialidade do signo linguístico “para ver até que ponto ele suporta a inserção de novos sentidos, graças a códigos de enriquecimento, num repúdio de códigos arbitrários que se insiram no curso da interpretação e não saibam fundir-se com os demais” (ECO, *ibidem*).

2. FORMA E INDETERMINAÇÃO NA POESIA MURILIANA

A relação entre forma e indeterminação semântica em *As Metamorfoses*, questão central deste trabalho, se esclarece mais quando articulada em conjunto também com os escritos de natureza não poética de Murilo Mendes. Nesse sentido, é crucial lembrar que, na *Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo*, após comentar sua estadia na Itália, sua relação com as vanguardas poéticas nesse país e com um grupo de artista alemães, bem como a suposta relação entre seu livro *Convergência* e a poesia concreta, Murilo Mendes enfatiza sua “grande preocupação com a síntese”, afirmando-se alguém que “desde há longos anos [trabalha] duramente nos [seus papéis]”, um verdadeiro “torturado da forma” (PCP, 50). Discorramos então um pouco mais sobre a forma nessa e dessa poesia, a partir do “Poema Lírico” (PCP, 322), que figura no “Livro Primeiro” de *As Metamorfoses*:

Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris.
Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas?

Deixamos lá embaixo os bens materiais e a violência da vida.
Amiga, amiga! Teu rosto é semelhante à lua moça,
Há nas tuas roupas um cheiro bom de mato virgem.
Tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos,
E te empinas no azul com a graça dos papagaios que eu soltava.
Ó amiga! Deixamos o reino dos homens bárbaros

Que fuilam crianças com bonecas ao colo,
 E eis-nos livres, soprados pelos ventos,
 Até onde não alcançam os aparelhos mecânicos.
 Unidos num minuto ou num século, que importa.

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

A propósito da relação com a síntese, vale ressaltar que “Poema lírico” relaciona uma variedade de coisas inagrupáveis segundo a lógica requisitada em enunciados convencionais, ou seja, no padrão da linguagem cotidiana, na linguagem em sua função utilitária ¹¹². Elementos abstratos, *vida*, *azul* (substantivado), *criação*, *mistério*, *amor e morte* convivem no poema com o mundo das artes (*caixinha de música*), o reino mineral (*montanhas e mato virgem*) e mar, que se coordenam com dados espaçotemporais (*acima, embaixo, sete anos, espaço e tempo, minuto, século*) e os símbolos artificiais figurados nas formas *bens materiais* e *aparelhos mecânicos*.

A fragmentação das imagens e a estilização da linguagem popular por meio da forma “num”, em consonância com gosto vanguardista do primeiro tempo modernista, dão a tônica deste poema onde ressalta uma mistura de sentidos: tato (“de braço dado”), visão (*azul, arco-íris*), olfato (“cheiro bom de mato virgem”), audição (“tua fala saiu da caixinha de música”), compondo uma espécie de quadro; surrealista, no caso. Plásticas, visualizantes, suas imagens são compostas de elementos abstraídos do natural por uma observação muito acurada (o “olho armado”) que põe as coisas frente ao olho do leitor, com a *enargeia* ou a *evidentia* antigas: “atravessemos o arco-íris”, “agarrados à cauda de um cometa”. A nitidez de suas imagens ressalta a força da imaginação desse poeta. Para compor essas imagens, ele

¹¹². Seguindo Roman Jakobson, em “Linguística e Poética”, entendemos por linguagem convencional ou em função utilitária aquela em que não predomina uma clara disposição para o emprego da função estética ou poética. Cf. JACKOSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

precisou romper com a linguagem convencional. Em vez de usá-la nos moldes usuais, Murilo fraturou a linguagem deslocando formas para a construção de enunciados onde vigora o *nonsense*, a indeterminação semântica: não é fácil afirmar com precisão o sentido de “te empinas no azul”.

Exemplifiquemos: se dissermos, por exemplo, “percorremos agarrados”, nosso interlocutor, salvo casos excepcionais, não perceberá qualquer improbabilidade sintático-semântica nessa sentença. Ele partilha conosco o fato linguístico e extralinguístico que a ação expressa pela forma *percorremos* pode vincular-se a um ser com o sema [+ humano], e que este pode figurar mesmo em enunciados usuais, assumindo a forma do pronome “nós”, subentendida na desinência verbal “-mos”. Sabe também que “agarrados” pressupõe o “alvo” da ação, que poderia ser os próprios amantes: um agarrado ao outro. Nosso leitor hipotético não ignora também o fato de que, no mundo objetivo, é possível que amantes percorram determinados espaços agarrados a outros seres: à cauda de um gato, por exemplo. Mais que isso, esse interlocutor reconhece que poderíamos acrescentar ainda alguma informação àquele enunciado, aumentando assim o grau de informação da mensagem. Diríamos então: “percorremos o quarto (a rua, a cidade...) agarrados à cauda de um gato”.

Certamente nenhuma dessas sequências linguísticas causaria incômodo ao nosso interlocutor hipotético, que partilha conosco certo conhecimento de mundo; que sabe que amantes podem possuir o animal gato, que geralmente tem cauda, e que a palavra *gato* é passível de figurar em sentenças usuais na função de complemento nominal. Além disso, não desconhece que o termo *gato* pode objetivamente funcionar como adjunto adnominal de “cauda”.

Por outro lado, nosso interlocutor virtual deve estar igualmente convencido de que, no mundo das coisas empíricas, o ser *cometa* não possui os requisitos básicos [+ animado] para ter cauda. Quando dizemos “cauda do cometa”, empregamos catacrese, como é sabido. Portanto, denotativamente, é impensável que a cauda de cometa seja alvo da ação de

agarrar. Motivo pelo qual, objetivamente, um enunciado que refira *cauda de um cometa* como alvo da ação descrita pela forma *agarrados*, rompe com o nexó lógico dos enunciados convencionais a que estamos habituados.

Aplicando este mesmo raciocínio ao objeto direto “a criação”, certamente chegaríamos à mesma conclusão. Constataríamos que os substantivos *cometa* e *criação* ganharam novas possibilidades de ordenação sintagmática, gerando novos sentidos inesperados pelo leitor, que tem sua atenção captada e seu poder de imaginação estimulado durante o ato da leitura. Ou seja, o leitor sai de sua zona de conforto interpretativo. Com outras palavras, para ser objetivo Murilo Mendes precisou lidar com a sintaxe, construção funcional baseada na posição das palavras na frase. Valendo-se de um instrumento lógico, a sintaxe, ele conseguiu atingir o que é, por definição, não lógico, o que tem sentido indeterminado ¹¹³: um mundo de conceitos ainda não formuláveis, ou pelo menos ainda não formulados, inomináveis: “onde não alcançam os aparelhos mecânicos”.

Um enunciado do tipo “agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação” dificulta sua interpretação por parte do leitor, e neste sentido interfere em seus hábitos de leitura. Pois em Murilo Mendes

(...) a imaginação atua na forma como movimento da sensação em ato, sugerindo outra imagem indeterminada na qual a percepção, por assim dizer instintiva do leitor, tem de ignorar as noções e os conceitos sensatos que conhece, para imaginar uma ideia superior sugerida como ideia só captável pela intuição. (HANSEN, *ibidem*)

O conceito *viajar na cauda de um cometa*, por exemplo. Nesse sentido, o sujeito da enunciação poética muriliano é platônico, embora não seja necessário um leitor filósofo, como o do mito da caverna, para intuir essa ideia que transcende o mundo objetivo. Na verdade, desde que o leitor não seja estúpido ¹¹⁴, percebe que, embora efetivamente a realidade

¹¹³. HANSEN, João Adolfo. “Forma, Indeterminação e Funcionalidade das Imagens de Guimarães Rosa.” In: *Veredas no Sertão Rosiano*. (Org. Antonio Carlos Secchin; José Maurício Gomes de Almeida; Maria Lucia Guimarães de Faria; Ronaldo de Melo e Souza). 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 29-49.

¹¹⁴. Apenas parafraseamos um trecho no qual, explicando o uso da forma elíptica em sua poesia como sintoma da poesia moderna, Murilo Mendes ponderou: “E se o

supostamente acabada da racionalidade dogmática prescritiva de uma verdade absoluta esteja ausente no “Poema lírico”, o enunciador muriliano não deixa de postular um “lugar/tempo” para o encontro dos amantes. Entretanto, o espaço/tempo que ele propõe é uma espécie de *distopia*, ou *atopia*, porque indeterminado.

Alinhando-se ao que há de mais moderno em termos de teoria do conhecimento, e neste sentido conhecedor de que a “realidade” não é mais uma totalidade apreensível pelo discurso linear da lógica binária de V/F, Murilo Mendes propõe no “Poema lírico” o refúgio poético relendo a tradição literária de uso da tópica *fugere urbem*¹¹⁵ por meio de sua óptica moderníssima, que contrapõe o passado – época da caixinha de música e dos papagaios, símbolos da inocência - e o presente – tempo em que predominam os bens materiais e violência da vida, “dos homens bárbaros/ Que fuzilam crianças com bonecas de colo”. A comparação dos dois aspectos temporais deixa entrever certo gosto momentâneo do enunciador pelo tempo que se foi. Fica claro seu desejo de isolar-se, com a amada, do mundo moderno e refugiar-se na paz bucólica da infância, livres dos incômodos causado pelos “aparelhos mecânicos”.

leitor é estúpido também não vale a pena escrever claro demais.” (MENDES, 2014: 252)

¹¹⁵. Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucite/ EDUSP: 1996. Djalma Espedito de Lima historiciza essa tópica assim: “Esta ideia de refúgio poético aparece no livro *Utopia* de Thomas More, onde é narrada uma história dos agricultores ingleses, despojados de suas terras para o desenvolvimento do pastoreio. O tema foi atualizado por Sannazaro, modelo de poesia nas academias dos letrados italianos, tornando-se convenção poética na última década do século XVII e durante o XVIII, a partir da fundação da academia italiana da Arcádia, em 1690, propondo a retomada do *cattivo gusto* de Petrarca: o *topos* da nostalgia arcádica, da reposição de um lugar ideal não-existente, que é a verdade de um não-lugar, ou o *topos* do lugar utópico ou, simplificando, o *topos* do utópico.” Vale explicitar com LIMA a existência de dois conceitos de *topos*: “Primeiramente *topos* é o recurso retórico da memória aplicado programaticamente na invenção de um discurso de opiniões verdadeiras ou prováveis, os chamados *lugares-comuns* da retórica e poética. Depois nós temos também a ideia de *topos* no sentido concreto do termo, de um lugar, de um espaço geográfico concreto.” Cf. LIMA, Djalma Espedito de. *A Épica de Cláudio Manuel da Costa: Uma Leitura do Poema Vila Rica*. São Paulo: USP: 2007, p. 46-47. (Dissertação de Mestrado).

A fuga possibilita aos dois amantes viverem “livres, soprados pelos ventos”. Longe da vida moderna, levam uma vida simples, sem mistério, completando-se um ao outro, conforme evidencia a opção pelos artigos definidos masculino e feminino no verso “Eu sou o amante e tu és a amada” [Grifamos]. Isolados, vivendo um para o outro, orientam-se por uma lógica particular que prescinde da organização habitual das categorias tempo e espaço: “unidos num minuto ou num século, que importa?”. A fuga para um lugar/tempo distante no “Poema lírico” molda uma espécie de “vou-me-emborismo”, constituindo uma proposta de “libertação da vida presente”. Repropondo assim aquilo que Mário de Andrade, em 1930, já havia notado em Murilo Mendes ao dizer que este é “mais um que foi-se embora pra Pasárgada... E (...) definitivamente, em toda a sua maneira mais natural de poetar” (ANDRADE, 1972: 43).

A junção de elementos insólitos (*arco-íris, mar, montanhas, aparelhos mecânicos, cometa, minuto, séculos...*) cria a Pasárgada muriliana, que nada mais é que a sensação de um tempo e um espaço indeterminados. Porque a dicção de Murilo Mendes é

um jogo de linguagem em que o dizer postula que a determinação da fala é uma pré-visão (visão interior do enunciador) sem conceito definido, materializada na forma reclassificada e recategorizada gramaticalmente como algo anterior às categorizações culturais do sujeito, das normas sociais que regulam ações e dos esquemas verbais de comunicação que nós, leitores, acreditamos como naturais em nossos usos ¹¹⁶.

Efetivamente o enunciador não postula “onde” e “quando” os amantes viverão livres. Talvez na Eternidade, única perspectiva que permite percorrer a criação. Sua “Pasárgada” é um território e um tempo que só podem ser

¹¹⁶. HANSEN, *Ibidem*. Reconhecemos as particularidades dos discursos de Guimarães Rosa e de Murilo Mendes, mas entendemos que a posição de ambos frente à linguagem permite a aproximação aqui efetuada. O próprio Guimarães Rosa propõe semelhanças entre sua prosa de ficção e a poesia, em carta a seu tradutor alemão, quando afirma que GRANDE SERTÃO: VEREDAS “obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...” de modo “que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos)”. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Tradução de Erlon José Paschoal. Organização de Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 115.

acessados depois que “atravessamos o arco-íris”, nos elevamos “acima do mar e das montanhas” deixando “lá embaixo” a vida besta e nos projetamos com graça “no azul”.

Nesse sentido, se interrogarmos sobre o *ser* dessa linguagem com questões do tipo “Do que fala o poema?”, que buscam uma essência primeira nos enunciados murilianos, certamente a resposta será de novo um vazio: o poema fala do nada, do inexistente fora da linguagem poética. Falando “de um objeto não unívoco, e usando signos não unívocos interligados segundo relações não unívocas” (ECO, 2005: 90), Murilo Mendes acrescenta e multiplica as significações possíveis de sua mensagem proporcionando assim aquela abertura da obra de que fala Umberto Eco. Citamos:

A poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO, *idem*: 41)

A rede de “relações inesgotáveis”, que é o poema muriliano, permite a convivência de vários significados em um significante. Assim, no “Poema lírico”, as formas *acima*, *lá*, *embaixo*... não se referem mais apenas a referenciais de direção. São isso e mais um campo aberto de significações. Expressam um local sem esclarecê-lo. Nesse sentido, indeterminam a localização do encontro amoroso. Oferecem uma abertura semântica que integra o programa poético de Murilo Mendes, poeta sabedor de que os artistas modernos não devem se colocar como vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, e sim utilizar a possibilidade de abertura da obra de arte moderna como caminho de construção artística por meio da criação de obras que possam oferecer o máximo de possibilidades de fruição. Pois a fragmentação discursiva e a indeterminação semântica que ela produz estão de acordo com o sujeito moderno, este *ser* descontínuo, fragmentado e contraditório como o mundo que ele habita: onde a inocência convive com barbárie dos assassinos de “crianças com bonecas de colo”.

Agrupados, os significantes produzem imagens irreconhecíveis empiricamente. Embora saibamos que “cometa” traz alusão biográfica ao poeta, pessoa empírica, que em 1910 se impressionou com a passagem do cometa de Halley, fato que interferiria no poder da visualidade da poesia muriliana, o verso “Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação” não descreve um acontecimento, um fato e sim cria o *devir* por meio da indeterminação das formas utilizadas em sua composição, o que abre o compasso da interpretação dos seus enunciados, ampliando as possibilidades significativas de cada forma, cujo potencial semântico é reativado no eixo distributivo da linguagem. Percebe-se que, “afirmando-se como imaginação produtiva que passa ao lado das reproduções da semelhança modelar”, o jogo de linguagem muriliano “reativa o sentido primeiro do *poiein* grego, não só como um ver e um dizer aplicados à representação de coisas e ações empíricas, e anteriores à linguagem, mas como produção de significações que fazem o leitor ler o dizer do texto como o outro da visão interna de algo secreto que murmura no devir da sensação”¹¹⁷. Postulada como formas da obra aberta, no limite, a sequência de significantes “Agarrados à cauda de um cometa...” pode significar qualquer coisa.

Se não fala de substâncias inteiras, no sentido de anteriores à linguagem, de que fala a poesia muriliana? Na verdade, fazemos a hipótese de a poesia muriliana nem mesmo falar *da coisa*. Entendemos que ela fala *a coisa*, não falando de substâncias empíricas, mas *criando* a coisa, porque seus enunciados típicos objetivam justamente *colocar em xeque* a designação de uma realidade anterior à linguagem. Inventiva, essa linguagem cria um mundo que não preexiste a ela. No “mundo” chamado poema - regido pelas leis da magia das palavras, produtoras de uma lógica nomeada poesia, onde os amantes podem percorrer a criação na cauda de

¹¹⁷. HANSEN, João Adolfo. “Grande Sertão: Veredas e o Ponto de Vista Avaliativo do Autor”. In: *Revista Nonada*, Nº 10, 2007, p. 59-60. Em Murilo Mendes o conceito grego *poiein* (“fazer”) transparece, entre tantas outras passagens, nesta fala: “Penso que a poesia deve propor não só um conhecimento, mas ainda uma transfiguração da condição humana, elevando-nos a um plano espiritual mais alto.” (MENDES, 2014: 254).

um cometa - a justaposição de contrários permite a captação de elementos supostamente inconciliáveis (“aparelhos mecânicos” e “cheiro bom de mato virgem”) possibilitando assim a transcendência do mundo das formas imperfeitas, inacabadas, porque pertencentes ao mundo sensível, na visão platônica; mundanas, temporalizadas, segundo a concepção católico-cristã de Murilo Mendes. Restos do passado, tempo das lembranças boas da infância, justapostos ao tempo atual, das máquinas e violência, criam um conceito novo - espaço/tempo sem mistério - no qual só uma coisa importa: “Eu sou a amante e tu és amada”.

Nesse lugar/tempo em que apenas os amantes “unidos um ao outro” sabem seus nomes e “as fronteiras entre amor e morte”, a força que os impele acima do mar e das montanhas não se revela, conforme se depreende do segundo verso. Nem mesmo Deus, tão recorrente na poesia muriliana, aparece como força motora do encontro do casal. Isso não significa, porém, que o enunciador se entrega às “forças” contrárias ao Catolicismo, como o materialismo ou paganismo. De fato, ele não chega a ignorar sua posição terrena como criação (“percorremos a criação”). Entretanto, é lícito pensar que o encontro amoroso se dá por uma coincidência, como obra do acaso. Propomos então que a visão surrealista do *acaso objetivo*¹¹⁸ rege esse encontro amoroso.

Recusando determinações do mundo dado, Murilo forjou sua visão *idílica* do mundo (no sentido moderno deste termo) como possibilidade de fuga do sentimento trágico da vida que perpassa o poema,

sentimento que não é exatamente pagão ou cristão, mas talvez ambos misturadamente, em síntese peculiar e diferenciada do comum, porque concretizada em imagens de extraordinária força poética, cuja complexidade, de enlaces inusitados e improváveis, não permite reduzi-lo a etiquetas religiosas ou filosóficas bem comportadas¹¹⁹.

¹¹⁸. A teoria do *hasard objectif* (acaso objetivo) - que sumariamente pode ser descrita como a ação de forças misteriosas do universo que se organizam para favorecer a realização do desejo do indivíduo, seu encontro com o que ele desejou - aparece em vários escritos de Breton. Cf. *Les Vases Communicantes*. Paris: Gallimard, 1955; *L'Amour Fou* (1937). Paris: Gallimard, 1997; *Nadja* (1928). Paris: Gallimard, 1972.

¹¹⁹. ARRIGUCCI JR, Davi. *O Cacto e as Ruínas: A Poesia Entre Outras Artes*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 113.

Como as contrastantes visões “dos homens que fuzilam crianças com bonecas ao colo” e “a caixinha de música dos meus sete anos”. Percebemos assim que fios - traços marcantes, diria Samuel Levin em *Estruturas Linguísticas em poesia* (1975) - pouco perceptíveis ao olhar imediatista orquestram o mundo ideal cantado no poema no “Poema lírico”. Cabe ao leitor seguir as “pistas” deixadas pelo enunciador.

Nesse mundo, o signo linguístico comparece com toda sua carga semântica, com seu valor em estado de dicionário, aberto às mais variadas possibilidades combinatórias. De significação indeterminada, o enunciado poético muriliano é negação da “lógica” e, na condição de procedimento técnico e poético, é também comunicado funcionalmente como avaliação da forma. Em outras palavras: continuando a tradição poética que percebe a analogia como solução para recompor a harmonia do mundo, Murilo escolhe arbitrariamente os signos que lhe convêm, e organiza-os motivadamente, insistindo na superioridade artística da enunciação por paradoxos (“Teu rosto é semelhante à lua moça”) que, à maneira dos *Upanishads*, afirma simultaneamente e sem reticências o princípio da identidade dos contrários (*isto é aquilo*) válidos “por oposição à enunciação ‘lógica’, que pressupõe a contradição e o princípio do 3º excluído como critérios de determinação da verdade e verossimilhança” ¹²⁰.

Ainda nesse sentido de intertextualidade é também exemplar o verso “Teu rosto desvendou os olhos comunicantes”, pois ele orienta o leitor simultaneamente para um reconhecimento do mundo cantado no poema - mundo guiado por analogias, segundo a teoria das correspondências baudelairianas, e que, portanto, precisa ser desvendado - e para o livro *Les vases communicantes* (1932), no qual Breton recusa a divisão antropológica do homem em racional e sensível e propõe em seu lugar a eliminação da suposta barreira que separa sensibilidade e razão. Sabe-se que

(...) a religião secreta das correspondências inspiradas pela analogia sempre fez parte da tradição esotérica — cabala, gnosticismo, ocultismo,

¹²⁰ . HANSEN, *ibidem*.

hermetismo — que vem da noite dos tempos e aflora com o Romantismo para, por via do Simbolismo, chegar até os modernos. Na fase das vanguardas do início do século XX, sua afinidade eletiva é decerto com o Surrealismo, o qual, posto diante das acirradas contradições de um mundo prensado entre duas grandes guerras, encontra a correspondência universal de tudo. Assim, nos termos de Paul Éluard, “tudo é comparável a tudo”, pois tudo tem um eco, uma razão de ser, uma semelhança ou oposição, um devir em toda parte. Menos de cem anos depois de Baudelaire, tudo volta a aludir a tudo. (ARRIGUCCI JR, 2000: 98-99)

A linguagem muriliana, dotada de energia de conjunção, consegue assim unir na mesma imagem a invenção do homem total, misto de razão e sensibilidade, e o princípio que a rege: a teoria da correspondência em moldes surrealistas, pautada pelo princípio de que no mundo tudo se junta “sem distinção de classe ou hierarquia, corpos terrestres e celestes, humanos ou siderais, minúsculos ou cósmicos, fundindo elementos das mais diferentes esferas da realidade e da irrealidade” (ARRIGUCCI JR, *idem*: 99). No poema essa mescla se revela de diferentes maneiras. Uma delas por meio da justaposição no mesmo sintagma de um instrumento da ciência (*vasos/olhos comunicantes*) e um termo símbolo do que há de mais humano, *olhos*, tradicionalmente conhecidos como a janela da alma.

Outra solução operacionalizada por Murilo vincula-se mais diretamente à teoria das correspondências e à linguagem metafórica, que, no limite, é a linguagem da analogia. Explicamos: supondo o mundo como estrutura inacabada, as formas que o compõem são transitórias; logo, é verossímil que *rosto* (da amada), termo A, seja simultaneamente *lua moça*, termo B. Nesse sentido, recusando uma única lógica no mundo, a língua inventada por Murilo reforça o princípio poético que rege sua técnica. Recorrendo sistematicamente ao paradoxo, chega à chamada língua pré-babélica, na qual as palavras não estão vinculadas a nenhum sentido e lugar fixo no sintagma; são virtualidades com valores determináveis apenas quando da sobreposição do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático: A é B, rosto é lua. E, mesmo nesse momento de projeção, não são escolhidas pelo sentido que isoladamente transportam. São selecionadas muito mais em função da sua combinação com as demais palavras da sentença. Não é mais a beleza sensível da amada que se parece com a da lua. É a forma

mesma, aspecto físico, do rosto da amada que “é semelhante à lua moça”. Ou seja, “amiga”/amada e lua cheia têm em comum a forma. Entretanto, a forma da lua nova é quase uma não-forma, pois é o momento em que este satélite natural se encontra encoberto pelos corpos celestes Terra e Sol. Portanto, lua moça é uma não-lua, assim como o rosto da amada é um não-rosto, ou melhor, uma imagem tão vaga quanto o “cheiro bom de mato virgem”, que ela expele, e a sua fala inocente, que não passa de um resquício de fala de quando o enunciador tinha “sete anos”.

Aprofundemos a relação entre seleção vocabular e contexto a partir do verso “E eis-nos livres, soprados pelos ventos”, mas vista de outra perspectiva. Nele cada signo é escolhido pelo que partilha em termos de significação com os demais signos. Assim, a sonoridade de uma palavra ressoa na palavra seguinte, sugerindo o que não está expresso literalmente por escrito. Percebem-se os grupos de sonoridades que percorrem o verso e como eles se repetem em determinados pontos, sempre reforçando e retomando o som que os precede. O som /s/ de “eis” ecoa ao longo de todo o verso. Com exceção da conjunção aditiva “e”, todas as palavras do verso contêm o som /s/. Apoiadas pela fricativa sonora /v/ de “livres” e “ventos”, criam, por meio da exploração da substância material dos signos, o som do vento “falado” no verso.

Em seguida, a vírgula indica uma parada no meio do verso. Houve momentânea suspensão da ventania, embora permaneça a liberdade dos amantes. Aliás, a vírgula, juntamente com o hífen de “eis-nos”, figura espacialmente a independência dos amantes em relação ao “reino dos homens bárbaros”, no sentido de que expressam certa autonomia das palavras que compõem o verso: *eis* “liberta-se” de *nos* assim como a primeira parte do verso (“E eis-nos livres,”) assume “independência” relativamente à segunda parte (“soprados pelos ventos”). Vale destacar também que tanto o hífen quanto a vírgula produzem truncamento da primeira metade do verso, momento em que os amantes ainda estão sujeitados ao mundo terreno. Nesse sentido, a parte final do verso, por meio

da fluidez sonora proporcionada pelos quatro usos da fricativa /s/ (o dobro da oclusiva sonora /p/), figura a divisão dos “mundos”.

Percebe-se que, jogando livremente com os dados da língua e o que eles representam do mundo objetivo, o poeta cria novos conceitos, novas coisas que se justapõem aos elementos pré-existentes deste mundo. Trata-se de um trabalho com a linguagem produtor de verdadeira síntese relativizadora, que mostra a historicidade das formas. Dito de outra maneira, entendemos que as formas desta poesia são constantes *vir-a-ser*, formas inacabadas, porque transpassadas pela temporalidade. Não são conceitos metafísicos, acabados. Seu valor depende de como são observadas, do contexto em que são empregadas.

Nesse sentido, pensamos que, juntando o que na imediaticidade dos conceitos figura aprioristicamente distante, a arte muriliana opera evidenciando a artificialidade da própria arte moderna; obscurecendo o sentido, ela esclarece que a pretensa normalidade com que a língua é usada cotidianamente não é o único meio de usá-la, ou seja, o naturalizado; a naturalidade do uso da língua esconde justamente a artificialidade do sistema língua. Concomitantemente ressalta que a poesia é trabalho junto à artificialidade da linguagem. Poesia é arte: *ars*, em latim; a *tékhne* grega: composição humana.

Apropriando-se da linguagem dessa maneira, Murilo coaduna-se com o projeto do poeta moderno: modernizar, atualizar a língua fragmentando a linguagem, resgatando assim o valor de uso do código linguístico, seu poder de invenção e desautomatização dos hábitos, falando do que não existe. Lembremos mais uma vez que para Murilo “A missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova” (MENDES, 2014: 255). Criando, como já citado, uma viagem na cauda do cometa, Murilo Mendes faz poesia, cria uma realidade que tangencia as verdades do mundo empírico, e para isso usa uma linguagem paralela à linguagem da lógica convencional. Revela-se poeta de

maior monta. A poesia, nestes termos, é a exploração da língua como potência e o “Poema lírico”, uma concretização dessa virtualidade.

Amostra representativa do trabalho formal para a constituição da poesia moderna, “Poema lírico” evidencia, assim, que, se não se pode tratar o infinito (o que ainda não é: o mundo da liberdade plena), “com intimidade, nem com subjetivismo, é preciso ser objetivo, pois o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente”¹²¹. A magia, o incompreensível, a terceira margem das “coisas” é apreensível, portanto, por meio do paradoxo e da objetividade, por meio da linguagem, o que vale dizer que são apreensíveis pelo *logos* poético, desde que este seja guiado pela invenção e uma redistribuição singular das palavras, pautada na liberdade formal.

Posicionando-se assim diante da linguagem, Murilo Mendes nega a intimidade com ela, o valor dado das coisas, mostrando-se ao mesmo tempo extremamente íntimo da poesia, com o que ressalta seu compromisso com a arte e a oportunidade do conhecimento do leitor *durante* o ato de leitura. Nesse sentido, a técnica do autor é paradoxal, já que a contemplação é objetiva, lógica, mas se dá pelo paradoxo, que pressupõe o *nonsense*, isto é, uma lógica toda sua, interna à sua poesia, a qual desafia a ordem natural formulando um tempo e um espaço desorganizados, conformes à tópica do absurdo.

Trabalhando duramente nos seus papéis¹²², Murilo Mendes constrói versos desestabilizadores do discurso articulado com sua lógica causal que supõe a realidade como dualidade do tipo *isso ou aquilo*. Com isso queremos dizer que, pertencendo “à categoria não numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito”¹²³, Murilo amplia a possibilidade de significação de sua poesia por meio de sua *dispositio*

¹²¹. ROSA, Guimarães. In: LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Rosa, João Guimarães Rosa*. Coleção fortuna crítica, v. 6. (org. Eduardo F. Coutinho). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p.89.

¹²². Parafraseamos um trecho de “Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo”, onde Murilo Mendes afirma: “Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis.”, lamentando o fato de “os outros” (a crítica) não perceberem esse trabalho. *PCP*, 50.

¹²³. *PCP*, 46.

particularíssima das formas constitutivas de versos nos quais conceitos supostamente inconciliáveis (*amor* e *morte*, antepenúltimo verso do “Poema lírico”), porque inconciliados na imediaticidade do mundo objetivo, convivem cronotopicamente. Se inicialmente a justaposição dos signos *amor* e *morte* tende a produzir tensão verbal, uma vez que entre seus sentidos há “fronteiras”, o fato de os amantes conhecerem o segredo que separa os dois signos harmoniza a sentença, evidenciando que ela e o poema são regidos por uma desordem organizada, marca dessa poesia reveladora da historicidade dos conceitos e dos signos, porque enunciadora de substâncias transpostas para uma atmosfera fora da história, o não dito, isto é, aquilo que pode vir a ser, o *devenir*. Nesse âmbito, conceitos terrenos supostamente não coordenáveis podem conviver sem a tensão que os separa no tempo humano, nosso tempo.

Nesse sentido, poesia exótica (*ex-óptica*: fora da óptica): os seres, *devires*, enunciados pela voz que fala por essa e nessa poesia estão fora da óptica do tempo transitório do mundo e pertencem a um não lugar, *nonada* rosiano. Então, se aceitarmos a hipótese de Roland Barthes de que a poesia moderna caracteriza-se pelo apagamento da autoria em detrimento da enunciação de uma voz particular que se pretende universal, na medida em que seus enunciados estão abertos às múltiplas possibilidades de interpretação, parece prudente pensarmos que justamente a desarticulação das categorias espaço e tempo no “Poema lírico” constitui a modernidade da poesia muriliana, alinhando-a ao que há de mais moderno na arte literária das primeiras décadas do século XX: o Surrealismo.

Alquímica, mágica, enigmática, produtora de uma verdade secreta, a palavra em Murilo Mendes é força. Ela passa ao largo da formulação sussureana de que o signo é convencional, arbitrário e imotivado. É artifício solvente que age nas significações previsíveis, dissolvendo a substância do conteúdo das formas temporalizadas, reordenando-as a partir de uma lógica interna a essa poesia, que postula e forma a unidade do existente, o *ser*, como o que não existe empiricamente mas pode existir poeticamente (HANSEN, *ibidem*). O mundo só alcançado quando “atravessamos o arco-

íris”. Embora não o conheçamos objetivamente, sabemos que a partir do momento em que foi dito passou a existir, e pode ser intuído nas formas que o enunciam.

Fica claro assim que, dizendo o indizível através de sua forma aberta, a poesia muriliana subentende uma leitura específica, divergente dos modos tradicionais de fruição textual. Pressupõe o leitor como categoria formal do texto. É relevante, portanto, discutir um pouco a função *leitor* nessa poesia.

3. O LEITOR DOS ESTUDOS INACABADOS MURILIANOS

...é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, 'performa'...

(Roland Barthes)

Obscuridade e enigma marcam a poesia moderna, segundo afirma Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*¹²⁴. Feita mais para desorientar do que para ser compreendida, a poesia moderna, fundamentada pela incompreensibilidade e fascinação, desconcerta o leitor, que se vê perdido em seu labirinto icônico, verdadeira “floresta de símbolos” que é a própria poética da modernidade, conforme se lê no famoso soneto “Correspondances”, de Baudelaire.

Composta de “imagens dissonantes, mas desejosas de unidade” (ARRIGUCCI JR., 2000: 101), a poesia de Murilo Mendes, com sua obscuridade programada, integra-se claramente ao que de mais moderno tem sido feito em literatura desde que os pressupostos da *Poética* e da *Retórica* aristotélicas foram substituídos pela invenção do idealismo alemão e sua aplicação como fundamento de categorias estéticas. Note-se essa (des)integração por meio deste “Quase segredo” constante no “Livro Segundo” de *As Metamorfoses* (PCP, 337-338):

¹²⁴. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: Da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1991.. SP: Duas Cidades, 1991, p. 52.

A velocidade da luz
Me protege contra o enigma.

Mundo antigo,
(Árvore de campainhas;
Bola azul negra)
Já conheço teu alfabeto
E o que pretendes de mim.

Outrora eu tinha pés,
Caminhava sobre pianos.
Às vezes até sobre a terra.

Fiz um buquê de mulheres,
Respiro ciúme traição
Estão no torso de outra.

Quem me conhece
Torna-se de repente visível.

É notável novamente, e desde o início do poema, a capacidade de síntese do poeta, que agora consegue harmonizar o presente (figurado em “velocidade da luz”) e o passado (primeiramente simbolizado no segundo verso pela forma “enigma”, termo que remete a um tempo mítico, e depois diretamente com o sintagma nominal “Mundo antigo”). Ainda falando de síntese, vale também destacar no poema a condensação de signos que percorrem muito da produção muriliana: além da velocidade da luz, as cores em “Bola azul negra”, *pianos*, *buquê*, *braços*, *pés* e *pernas*, simbolizando os quatro últimos o ser desconjuntado.

A ótica surrealista do poeta não rejeita a forma do “Mundo antigo”, que continua redondo. Entretanto, visto subjetivamente, ele ganha nova coloração, passando do tradicional azul a “Bola azul negra”. Há assim no poema negação do mundo antigo, símbolo de um tempo de linguagem (alfabeto) conhecida, sem enigma. Em seu lugar, o enunciador parece almejar novos enigmas, e o presente realiza esse desejo na medida em que se constrói por uma linguagem plena de novos desafios interpretativos, como se percebe nestes versos:

Outrora eu tinha pés,
 Caminhava sobre pianos,
 Às vezes até sobre a terra. -

nos quais a conciliação das duas esferas temporais se revela agora mais caótica do que a dos três primeiros versos do poema. Se nestes a convivência de passado e presente se fez respeitando a discursividade, a sequência linear do discurso (apresentando primeiro um tempo e depois o outro), nos três versos acima a tentativa de harmonização se dá na própria construção linguística que, invertendo a ordem dos termos “pianos” e “terra” na oração, inventa uma imagem tão estranha quanto “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”¹²⁵.

Se através desse “simples” deslocamento sintático-semântico essa poesia se revela muito inclusiva, na medida em que lança os dados da significação para o leitor, o que dizer da ausência de pontuação no verso “respiro ciúme traição”? É evidente sua contribuição para a suspensão do sentido da imagem, uma vez que a construção sintática aceita pelo menos duas interpretações distintas: a) “ciúme [e] traição”, leitura atenta à multiplicidade de signos que compõem o “buquê de mulheres”; ou b) “ciúme traição”, uma só palavra significando que a relação de causa e consequência entre ter ciúme e trair é tão forte que, por isso, as duas palavras andam juntas.

Compondo assim, Murilo lança os dados de significação para o leitor. Se este aceita o jogo (o “convite” feito nos dois últimos versos do poema) e se deixa conhecer a dicção do enunciador muriliano, verá que sua fala é um “Quase segredo”, mas não hermética, e que a obscuridade é programática nessa lírica moderníssima onde

a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças tanto exteriores como interiores. (FRIEDRICH, 1991: 18). [Grifamos]

¹²⁵. LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 743.

Dito de outro modo, “como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objetivo comunicável, [que] tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, *perturbar quem a sente*.” (*Ibidem*), exige do leitor a percepção de que as suas indeterminações sintático-semânticas não são casuais, e sim calculadas pelo poeta, justamente para a produção de uma quase aporia; para perturbar o leitor. São, como já apontado, uma espécie de *captatio benevolentiae*, convidando o leitor para o jogo linguístico-poético sugerido pelo enunciador.

Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. É poesia para ser sentida, não compreendida. Discurso “aporético”, no sentido de que só aceita falar sobre seus procedimentos, quase nunca sobre a referencialidade fora do poema, pois esta não existe mais nele, uma vez que no tempo dessa enunciação à *mimese*, valor coletivo, sobrepujou a imaginação, de fundamento subjetivo, particular e particularizante, e tão desconexa quanto os braços, pernas e torso que formam o “buquê de mulheres”.

Obra aberta, nesse sentido, sua interpretação permite e pressupõe múltiplas possibilidades interpretativas das formas constituintes do poema. A disposição das palavras segundo uma determinada ordem, que soa como desordem, portanto, “*concordia discórdia*”, é resultado de um cálculo probabilístico que permite tanto a leitura *a* quanto a leitura *b* referidas. Paradoxal a organização das formas no poema postula uma “indiferença” interpretativa, em relação à empiria, segundo a qual a leitura do tipo *a* é coexistente e simultaneamente semelhante à *b*; no limite, *a* é *b*, em termos de significação, embora, as formas que as atravessam sejam distintas.

Diante desse labirinto de significações, “a floresta de símbolos”, em que as velhas regras poéticas perderam-se, “como evidências que a arte já não possui”¹²⁶, cabe ao “hipócrita leitor” moderno juntar os estilhaços de linguagem que compõem as “dissonâncias”, “anormalidades” e ‘categorias

¹²⁶ . BRANDÃO, Roberto de O. “Para quê serve a poesia?”. In: *Língua e Literatura*. D. Letras USP, 92/93, nº 20, p. 23.

negativas" às quais a criação poética se viu reduzida, para com elas proteger-se "contra o enigma" do signo linguístico moderno.

Nesse sentido, o leitor/fruidor dessa arte desempenha uma função moderníssima (porque a poesia pré-romântica era codificada): ele participa da construção do sentido da arte que ele consome. Se aceitarmos com Umberto Eco que na arte moderna nada está pronto, é coerente supor que o leitor é partícipe do ato de criação dessa arte. É cocriador desse poema-mundo presidido pela relatividade das categorias tempo e espaço, onde é verossímil o "eu poemático" afirmar que a velocidade da luz, algo tão abstrato, o "protege contra o enigma", conceito também abstrato. Uma vez em contato com esse enunciador, o leitor (subentendido no pronome "quem") torna-se visível, ou seja, passa a entender o código linguístico do mundo moderno, regido por um princípio de verossimilhança que não é mais a aristotélica. Porque de fato, conforme simbolizado pela expressão "a velocidade da luz", que remete à Teoria da Relatividade de Einstein, a percepção de verdade da "Bola azul negra"

despreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. (FRIEDRICH, 1991: 16-17)

Fica claro assim que "Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina" o fazer poético muriliano "tanto no que diz respeito ao mundo como à língua" (FRIEDRICH, 1991: *idem*).

Falando desse mundo em que a verdade é uma questão de ponto de vista, a lírica muriliana renuncia à ordem objetiva e à lógica para se colocar ao lado da magia, que se revela no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos "impulsos da palavra". Contudo, não se deve confundir os procedimentos retórico e linguístico que efetuam essa atmosfera mágica com a própria magia, e supor o poeta como alguém que compõe em estado de transe ou coisa que o valha, porque, a despeito da influência do cometa Halley, Nijinsky, Catolicismo e até mesmo do

Surrealismo em sua poesia, a pessoa empírica, Murilo, escreve sob a rubrica da *Autopsicografia* pessoana; sabe que o poeta é um fingidor. Trata-se de um poeta muito lúcido, que sem “meter a poesia em sapato chinês” reconhece a importância de “Cuidar do artesanato, desenvolver ao máximo a ciência da linguagem” (MENDES, 2014: 252).

Isso implica que por trás da aparência de naturalidade dessa poesia há muito de artificial, de técnica de composição, de reflexão planejada capaz de reorganizar os dados do mundo empírico com vistas à criação de novos sentidos, imprevistos, para o que já existia. Neste sentido, Murilo é mais *alquimista*¹²⁷ das palavras do que mágico ou inspirado, pois reordena na página em branco o mundo exterior ao poema. Operando com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, reveladoras de outros conteúdos de sentido obscuro, e às forças mágicas da sonoridade pura, ele molda as formas nesse poema cuja idealidade é vazia e escapa ao real, produzindo então esse mistério denominado “Quase segredo” (FRIEDRICH, 1991: 52).

Integrada à visão moderna de arte, que se guia pela linguagem simbólica, a poesia muriliana exige outro modelo de leitor, alguém capaz interagir com este mistério revelando sua linguagem, seus *modi operandi*, bem como a ideologia que permitiu a sua formulação. Em vez do leitor passivo, que lia seguindo a linearidade discursiva, obedecendo à disposição e ao entrelaçamento das ideias na busca das intenções preconcebidas pelo autor¹²⁸, os objetos móveis murilianos, porque produtores de imagens dissociadas entre si, proclamam o fim da autoridade de autor e requerem um leitor participativo, que não apenas consome, mas “produz” o texto; alguém que interage com o texto no processo de leitura.

Dito de outro modo, na condição de obra moderna, vanguardista, a poesia muriliana pressupõe o leitor também moderno postulado pela “estética da recepção”. Vejamos sucintamente como se fundamenta a

¹²⁷. Relembremos que no retrato-relâmpago a Castro Alves, Murilo afirma: “troquei-a [química] pela alquimia, sua irmão colaça”. Cf. *PCP*, 1211.

¹²⁸. BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeira). 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 75.

formulação do efeito estético de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, principais representantes dessa corrente teórica que percebe o texto literário como puro fenômeno, apontando algumas particularidades de seus discursos e sua implicação para a arte moderna de Murilo Mendes.

Para compor o espaço vazio deixado pela crítica a respeito da categoria leitor, a “estética da recepção” de Robert Jauss, como o próprio nome indica, inverte os dados da relação produção-consumo de obra de arte insistindo no papel da recepção da obra. Se até então a história da literatura tinha privilegiado o autor e a obra, Jaus e outros estudiosos da Universidade de Constança debruçaram-se no processo de recepção da obra pelo leitor. Para Jauss, o leitor é responsável pela atualização dos textos e, ao mesmo tempo, garantidor da historicidade das obras literárias, uma vez que ele realiza um processo dialógico com o texto, trazendo-lhe seu horizonte de expectativas – seu conhecimento linguístico e de mundo ¹²⁹.

Nessa mesma linha teórica, Wolfgang Iser, com a sua teoria do efeito estético, formula o conceito de leitor implícito. Segundo Iser, o papel ativo do leitor está previsto pela própria estrutura da obra literária. Internalizado no texto literário, encontra-se antecipadamente ao ato de leitura as projeções do leitor constituído como categoria textual. Ou seja, a estrutura da obra, o modo como ela foi organizada, formada, já pressupõe um determinado leitor, embora este não se funda “em um substrato empírico”, como formula Iser, “mas sim na estrutura do texto” ¹³⁰; trata-se, portanto, de uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. A distinção entre leitor empírico e leitor implícito não é gratuita. Com ela o crítico pretendeu afastar as arbitrariedades advindas do leitor no momento em que ele interage com a obra (e nesse sentido sua teoria afasta-se da de Jauss), prescrevendo, ao contrário, que o leitor deve deixar-se conduzir pela estrutura textual, que o pressupõe.

¹²⁹. JAUSS, Hans. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.

¹³⁰. ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol 1. (Tradução: J. Kretschmer). São Paulo: Editora 34, 1996, p. 20.

As ideias de Jauss e Iser passaram a reger outra perspectiva sobre a arte. E mesmo a brevidade de nossa exposição não ofusca a relação entre o conceito *leitor agente* e sua importância como categoria textual necessária para a adequada compreensão da poesia muriliana, segundo os pressupostos básicos da estética da recepção. De fato, qualquer semelhança entre este conceito e os pré-requisitos ao preenchimento dos vazios de sentido promovidos pela duplicidade das formas em “Quase segredo”, e no livro *As Metamorfoses* como um todo, não é mera coincidência. Pelo contrário, conforme atestou Manuel Bandeira, Murilo “Considera seus poemas como ‘estudos’ que outros poderão desenvolver. Entende que o germe de poesia existe em todos os homens, competindo ao artista ‘desenvolvê-lo nos outros’” (2009: 199-200).

Se a lírica muriliana em *As Metamorfoses* não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação pela linguagem; se não é mimética em sentido aristotélico, essa lírica opera então segundo outras fontes de conteúdo e outros procedimentos formais: sonhos e fantasia constituem sua matéria, e a decomposição, um recurso estilístico privilegiado. Conforme aponta Nerval e Baudelaire, assim como apontaram outros românticos que os precederam (e depois deles Freud), fantasia e sonho, por mais paradoxal que pareça esta formulação, são fontes seguras para a atividade de criação. Estudando os processos mentais mais profundos, Freud observou que o sonho, esse condensador de desejos recalcados em imagens, é, como via régia, o caminho que nos leva até o inconsciente, o sistema psíquico sede daqueles desejos. Além disso, relacionando a linguagem onírica à poética, Freud situou o poema no mesmo plano de leitura e de interpretação que as formações do inconsciente, e afirmou que

Assim como *Hamlet* versa sobre a relação entre um filho e seus pais, *Macbeth* (escrito aproximadamente no mesmo período) aborda o tema da falta de filhos. Entretanto, assim como todos os sintomas neuróticos e, no que tange a esse aspecto, todos os sonhos são passíveis de ser “superinterpretados”, e na verdade precisam sê-lo, se pretendermos compreendê-los na íntegra, também todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único

impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação¹³¹.

Recorrendo ao inconsciente como repositório do fantástico, a poesia muriliana fala de uma substância alheia ao mundo objetivo, embora formada a partir dos dados fornecidos por este mundo. Isso porque essa poesia opera aquela decomposição de que fala Baudelaire: “a fantasia decompõe (*décompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo”. (*Apud* FRIEDRICH, 1991: 55). Decompondo a empiria, Murilo desconstrói para reconstruir, recriar, ou melhor, criar.

Para Friedrich, um princípio fundamental da estética moderna consiste em colocar a decomposição no início do artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando, no trecho de uma carta do mesmo teor: o conceito “decompor” com o termo “separar”, decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo. Friedrich formula assim o problema:

O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (FRIEDRICH, *idem*: 55-56)

Bachelard, seguindo essa mesma ordem de ideias, propõe o resgate do inconsciente como matéria do fazer poético. Este autor, para quem o inconsciente é sinônimo de imaginação, também define a potência criadora do sonho como “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela

¹³¹. FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des Rêves*. In: *Œuvres Complètes de Psychanalyse, T. IV*. Paris: PUF, p. 306 -307. Recorremos também ao artigo de Maryan Benmansour intitulado *O Inconsciente se lê e se Escreve como um Poema: Condições Poéticas do Inconsciente Psíquico*, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v10n3/v10n3a13.pdf>. Acesso: 11/10/2014.

percepção, (...) a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens”¹³².

Percebemos assim que tanto para Freud quanto para Bachelard a imaginação é uma potência geradora de novas imagens. E a poesia é um “espaço” de reativação do potencial imaginativo. Operando por imagens, a linguagem poética efetua uma espécie de estilização da linguagem infantil, resgatando assim a visão originária, essa visão que precede a experiência e o conhecimento e caracteriza a poesia moderna.

Alinhada ao aspecto criativo dessa concepção poética, a poesia imaginativa de Murilo Mendes sintetizada aqui no poema “Quase segredo” ressalta a postura crítico-poética do artista moderno, que, estando “de acordo em que a estrutura aristotélica da poesia se consumia”, propõe justamente a “desarticulação do discurso clássico [aristotélico]” (PCP, 50). Sua poesia surrealista, que não subentende a noção de *gênio*, mas sim a de demiurgo, incorpora-se a essa corrente poética mais geral de bases modernas, formando com ela aquilo que, parafraseando Murilo, poderíamos chamar de *buquê de líricas*, que investe contra a “fronteira realidade-irrealidade” (PCP, 45).

E sendo a imagética onírica o horizonte de expectativa dessa vertente lírica, é normal que haja dificuldade em entendê-la. Sobretudo se o leitor executar a velha função de decodificar a linguagem poética buscando no mundo objetivo os referenciais de cada signo que compõe um determinado poema. Mas se em vez de uma leitura hermenêutica, o leitor, por meio de um trabalho no corpo dessa linguagem, procurar nela mesma os dados que efetuem o poético, certamente encontrará uma rede simbólica extremamente articulada que particulariza tal discurso como poesia de maior monta.

¹³². BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

4. O TEMPO INDETERMINADO

Embora seja nítida a preocupação com o tempo e o espaço na maioria dos poemas de Murilo Mendes, em vários de *As Metamorfoses* o que fica mais evidente é a existência de uma trajetória trilhada no espaço e no tempo pelo *eu* que enuncia o discurso, sem que essas duas categorias recebam o tratamento habitual; ou seja, elas não são vistas como conceitos acabados. Essa voz poética se refere à própria vida e ao mundo terreno em termos de passagem, mudanças contínuas, metamorfoses, situando-se entre experiências passadas e surpresas a serem reveladas somente após a morte. Fica claro que o que (de)forma o ser em *As Metamorfoses* é o próprio trajeto do tempo: um acúmulo de experiências que constitui o ser como um contínuo *sendo*.

Como é contínua a transubstanciação do ser que compõe as imagens dessa poesia, já que a “substância” da voz poética ainda não está acabada, ela é um constante *ser e deixar de ser*. Muitas vezes o *ser* não sabe bem o que afirmar de si mesmo, ou afirma possuir mais de uma forma, sendo, portanto, indeterminado enquanto forma: “Sou aquela nuvem andante/ O pássaro e a estátua de pedra.” (*PCP*, 313). Sente-se tão mutável que chega a se assustar como o que descobre de si (“De onde vem tal embriaguez,/ Que aurora terei tomado?” - “Canção” – *PCP*, 315). Ou surpreende-se por ser reconhecido pelos outros quando ele mesmo quase já não se percebe (“Não sabemos nosso nome” – “Abismo voador” - *PCP*, 342; “perdi a noção do eu” – “Amor” – *PCP*, 355). Ou, ainda, demonstrando cansaço em suas andanças pelo tempo (“Eis-me sentado à beira do tempo” – “A flecha” – *PCP*, 353; “Aboli as dissonâncias/ O sentimento renasce/ Como no início do mundo” - “Canção” - *PCP*, 315) perambula pelo espaço (“corri de deserto em deserto” – *PCP*, 313), expõe a insatisfação com a sua forma provisória e indaga à Eternidade sobre a possibilidade de que ele seja definitivamente metamorfoseado. É o caso do poema “A chave” (*PCP*, 357). Escrito em versos livres e brancos, em conformidade com o ideário do Modernismo, ele

abre uma porta para a compreensão da representação do tempo na poesia de Murilo Mendes:

Onde estás eternidade
 Nasci para te encontrar
 Habituei-me à minha forma
 Já estou cansado de me ver

Estou cansado de me interrogar
 De decifrar as mesmas cores
 E de acolher os mesmos sons

Quero os novos elementos.
 Onde estás eternidade.

“Onde estás eternidade” indaga a voz poética no primeiro verso, que, embora desprovido de pontuação, juntamente como primeiro verso da segunda estrofe não deixa dúvidas quanto à angústia que toma conta do sujeito da enunciação poética: “Estou cansado de me interrogar”. Se no primeiro verso a forma verbal “estás” direciona o discurso para o *tu*, a Eternidade, o mesmo não se pode dizer da quase totalidade das outras formas verbais, constituintes de um *eu*, no caso, o enunciador.

A afirmação feita no segundo verso indica simultaneamente um fato (o nascimento do *eu*) e a sua finalidade: “para te encontrar”. Ele nasceu e vive não para desfrutar o presente, mas para entrar na Eternidade. Nesse sentido é significativa a forma verbal “Habituei-me”, no terceiro verso, pois ela indica a aceitação momentânea da voz poética à forma humana. Em seguida fica claro o descontentamento do sujeito poético com a sua forma transitória; ele deseja metamorfosear-se, atingir a forma acabada, sua essência definitiva: “Já estou cansado de me ver”. A insatisfação com a forma terrena é reforçada pelos dois últimos versos da segunda estrofe, cujo caráter argumentativo faz supor que o enunciador justifica sua vontade de alcançar a Eternidade exemplificando “situações” que o impedem de continuar ligado ao tempo humano: ele não aguenta mais “decifrar as mesmas cores” e “acolher os mesmo sons”. Não suporta mais, enfim, o mundo das aparências (“Mundo antigo” cujo alfabeto o *eu* já conhece – *PCP*, 338) com suas formas igualmente transitórias; portanto, semelhantes ao enunciador.

Considerando-se de forma isolada a segunda estrofe, ela pode ser entendida como uma generalização da percepção das formas pelo enunciador, valendo para o conjunto das imagens cromáticas e sonoras, bem como para as sinestésias que desfilam pelo livro *As Metamorfoses*, conforme discutimos. Expliquemos: pensada no conjunto do livro, a não-conformidade com a percepção habitual das cores e sons, sinédoques das formas terrestres em geral, manifestada em “A chave”, motiva o poeta a criar novas cores e novos sons, misto das substâncias que já existem no mundo: uma lua azul (“O coronel Fawcett” – *PCP*, 360), uma estrela também azul (“Novíssimos Orfeu” – *PCP*, 361), as “algas vermelhas” (“*Estudo nº 6*” – *PCP*, 332) o “peixe vermelho” (“Estudo para uma Ondina” – *PCP*, 333), ou até mesmo a “eternidade vermelha” (“Aerograma” - *PCP*, 331) e o “som de clarins vermelhos” (“Tu” – *PCP*, 349), evidências de que “a poesia sopra onde quer” (“Novíssimo Orfeu” – *PCP*, 361).

O penúltimo verso (“Quero os novos elementos”) reforça a imagem do sujeito da enunciação poética como ser desejoso de novas formas e, conseqüentemente, de nova realidade, em consonância com a proposta surrealista de realização do desejo. Ampliando um pouco mais a relação entre formas, cores e busca pela Eternidade, podemos pensar que a vontade expressa no penúltimo verso vale para o conjunto das formas empregadas no livro *As Metamorfoses*. Nele a recusa da estabilidade das formas e conceitos, leva o poeta a repropor a realidade em outro nível, criando novas formas e conceitos através de misturas e aproximações inesperadas no mundo objetivo. Na Eternidade, as situações e os fenômenos são ilimitados e inesgotáveis, no caminho daquilo que “parece ser” em direção ao que “poderia ser”: as cores não são predeterminadas pelos objetos, elas é que os determinam; ou melhor, certos seres existem porque existem cores caracterizando-os de uma determinada maneira. O ser “clarim vermelho” existe porque o vermelho dá vida ao substantivo *clarim*. No mundo criado pela linguagem muriliana, não existem cores, sons ou formas preexistentes à linguagem. Na verdade, nada em *As Metamorfoses* preexiste à sua enunciação, embora esta continuamente efetue seu pressuposto, a

Eternidade, como seu fundamento absoluto.

É o caso do ser *tempo*. Supondo com Heidegger que “O ser-no-mundo [ser-em] é, sem dúvida uma constituição necessária e *a priori* da presença mas de forma alguma suficiente para determinar por completo o seu ser”¹³³, o tempo na poesia muriliana só existe como oposição à Eternidade. Assim, o tempo é um ente finito criado por Deus, infinito. No poema “A chave”, o tempo deixa-se captar apenas por meio de fragmentos das formas transitórias, *sons* e *cores* habituais, que fatigam o sujeito poético.

Nesse sentido, a peça subverte a lógica convencional, pois se a Eternidade é o não-tempo, ela deveria significar incertezas, e o tempo humano, certezas; no poema, entretanto, essa lógica é invertida: o tempo terreno, materializado em cores e sons, é índice de dúvida quanto à verdadeira forma dos seres, enquanto a Eternidade assegura a sua estabilidade, a sua forma definitiva. A certeza da Eternidade em meio às incertezas dos momentos vinculados à noção de tempo terrestre (*nasci e habituei*) lembra o pensamento de Salomão sobre haver um tempo certo para cada coisa: “Tempo para nascer, tempo para morrer...”. A essas etapas do contínuo temporal o poeta acrescenta outro “tempo”, a Eternidade, como uma “noção temporal” futura capaz de revelar as verdades (“os novos elementos”). Mas a Eternidade é, conforme dissemos, o não-tempo, uma ausência de passado, presente e futuro; absolutamente indeterminada, portanto.

Na Eternidade, todos os tempos do tempo - o passado, o presente e o futuro - estão totalmente completados desde sempre; assim, poeticamente, a Eternidade funciona como *utopia* em relação ao presente da enunciação da voz poética. A negação do espaço empírico e político do presente, em *As Metamorfoses*, se dá por meio da invenção de um lugar utópico aprazível, espécie de *locus amoenus* moderno, longe das “espadas e granadas”, como veremos no poema “A marcha da história” (*PCP*, 332), objeto de nossa próxima análise.

¹³³. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. (Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback). 15ª edição. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005, p. 91.

5. O ESPAÇO INDETERMINADO

O tempo da enunciação em *As Metamorfoses* é marcado pela tentativa da voz poética de fundir duas estruturas, tempo e espaço. Não se trata de decidir qual das duas é a melhor, mas de reconhecer no presente da enunciação as duas faces complementares delas e explicá-las na sua realidade dialética. Embora saibamos que uma explicação assim supõe a abordagem conjunta dos dois conceitos, privilegiamos por ora uma abordagem que cinde o tempo, estudado a partir de “A chave” e o espaço, conforme ele se constrói no poema “A marcha da história” (PCP, 332):

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

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

Onde o homem e a mulher são um,
Onde espadas e granadas
Transformam-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.

As três estrofes, cada uma com quatro versos, indicam a representação do espaço moderno tal como ele aparece na poesia muriliana, capaz de transformar esse conceito supostamente imutável. Ao contrário de “A chave”, chama nossa atenção neste poema a pontuação rigorosa dividindo as estrofes e separando os períodos que as compõem. Uma análise dos índices textuais que caracterizam o espaço, a “sintaxe espacial” do poema, mostra também a recorrência do pronome relativo “onde”. Por isso vale a pena debruçarmo-nos sobre ele detidamente. Vejamos como se dá a construção desse local “onde o real é fábula”.

Conforme Fiorin, em *As Astúcias da Enunciação*¹³⁴, as línguas conceptualizam dois tipos de espaço: o “espaço linguístico” e o “espaço tópico”. No espaço tópico a localização dos seres e das coisas é feita a partir de um ponto de referência com que é possível situar, no vasto universo, onde estamos e onde estão os outros seres e coisas. O espaço linguístico, porém, demarcado pelo exercício da *parole*, tem limites próprios, independentes daqueles do espaço físico. O espaço linguístico é o espaço do *eu* que, ao enunciar, estabelece um *aquí*, que imediatamente se converte em ponto de referência em relação ao qual se localizam outros espaços. *Aquí*, portanto, situa o *eu* e determina os outros espaços que, identificados no texto pelos pronomes demonstrativos e por certos advérbios de lugar, constituem os espaços do “não-aquí” (FIORIN, 1996: 259 - 263).

Fica claro que o espaço linguístico não reflete necessariamente o espaço tópico, mas é simulação dessa realidade. Quando o *eu* enuncia, compõe um espaço-tempo que, enunciado, convence como realidade, mas é pura arquitetura de palavras. Da mesma forma que a pessoa, *eu*, não identifica *a priori* indivíduos empíricos. *Pessoa*, *tempo* e *espaço* no texto, são, portanto, categorias da linguagem, produzidas *na* enunciação e *pela* enunciação. No estudo do poema “A marcha da história”, procuraremos focalizar o lugar em que a voz poética enuncia e, assim, constrói sua concepção de tempo.

No poema em questão, a linguagem constitui um *eu* que se enuncia através do pronome “Eu” e das formas verbais e pronominais “me encontrei”. São essas as marcas textuais que presentificam a voz poética. As demais referências textuais direcionam a mensagem para o espaço onde o sujeito da enunciação se encontra, lugar apenas linguisticamente bem demarcado: “no marco do horizonte”.

As três estrofes enfocam as tentativas passadas e frustes do enunciador de se localizar espacialmente por meio da forma “onde”,

¹³⁴. FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

introdutora de orações adjetivas que tentam especificar o lugar em que o *eu* se encontrou. A primeira estrofe destaca-se nesse sentido em relação às duas últimas, por repetir duas vezes a forma “onde”; na penúltima e na última estrofes, “onde” é repetido explicitamente três vezes em cada uma delas. A recorrência maior da forma “onde” na terceira e última estrofes do poema pode significar o encontro do *eu* com o espaço desejado por ele. Tendo encontrado o espaço ideal, almejado, a voz poética tem mais informações sobre ele; logo, está mais apta a descrevê-lo. Assim, o verbo *fundir* do verso final, “onde fundem verbo e ação”, pode ser entendido como a união do sujeito poético com o espaço criado por sua imaginação. Demiúrgico, o discurso dessa voz poética funde verbo e ação: a partir da terceira estrofe, que deixa de apresentar a forma “Eu me encontrei”, a enunciação ocorre em simultaneidade com o evento. Nesse ponto/momento, enunciar deixa de ser um falar sobre uma verdade, o mundo que já existia objetivamente, passando a significar a criação de um espaço paralelo a esse mundo.

Nesse sentido, “nuvens”, “mar” e “sol” são alguns dos marcos percorridos pelo *eu* num tempo que antecedeu a enunciação. Caracterizam um espaço aberto e vazio de presença humana. A vastidão desse espaço exterior faz eco ao estado de euforia que perpassa todo o poema, uma vez que nesse lugar há música diariamente, os sonhos ganham vida. Lá o “real é fábula”; portanto, é pertinente que “espadas e granadas” ganhem magicamente forma de “charruas”, conforme se depreende da voz passiva em “transformaram-se”. Por sua imensidão os dois espaços, “o espaço da intimidade e o espaço do mundo”, nas palavras de Bachelard, tornam-se consoantes. “Quando a grande solidão do homem se aprofunda”, diz o autor de *A Poética do Espaço*, “as duas imensidões se confundem” (2008: 207). Invertendo a posição bachelardiana, propomos que a grande euforia do *eu* permite a confusão das duas dimensões (a íntima e a do mundo) em “A marcha da história”. Fundidos verbo e ação, o mundo verbalizado no poema deixa de ser pura abstração, existindo realmente, na imaginação do sujeito da enunciação poética e materializado na página do livro.

Fica claro que a recusa da “Marcha da história” leva o enunciador a propor um mundo novo, contrário mesmo ao mundo histórico como se dá. Nessa nova realidade seres inanimados ganham vida: nuvens falam, os sonhos têm mãos e pés, sereias seduzem o mar e flores aconselham crianças. A inversão da lógica tradicional da linguagem inverte a ordem do mundo empírico. Expliquemos: a técnica de personificação de seres inanimados produz o distanciamento em relação à lógica usual da linguagem, inventando assim um mundo personalíssimo longe da guerra, o qual até então inexistia. Estamos diante de imagens do chamado mundo às avessas, “onde o real é fábula”, um espaço incapaz de ser apontado segundo padrões lógicos da racionalidade, por ser indeterminado.

Segundo Bachelard, “é preciso imaginar muito para ‘viver’ um espaço novo” (2008: 210). De fato, a realidade proposta no poema “A marcha da história” só se deixa captar se o leitor aceitar o jogo poético-retórico que a voz poética elabora. Sabemos que o lugar arquitetado pela anáfora “onde” existe, mas apenas na página, na imaginação do poeta e na do leitor. Nesse sentido, supomos que cada vez que o leitor hermeneuta indaga *onde fica este lugar?* a voz poética parece responder: “onde as nuvens falam”. *Mas onde elas falam?* Pergunta novamente o leitor, e a resposta é algo do tipo: “Onde os sonhos têm mãos e pés”. *E onde eles têm mãos e pés:* “onde o mar é seduzido pelas sereias”. E...: “onde...”, E...: “onde...” A “resposta, como significação”¹³⁵, para esse tipo de pergunta, seria algo como: “onde o real é fábula”. Enfim, em outra realidade só alcançável, depois de muito imaginar, por uma mente que subscreve a surrealidade e as suas indeterminações.

¹³⁵. Inicialmente a referência principal para essa análise foi uma conversa com nosso orientador, o professor João Adolfo Hansen, sobre o poema “Algo” (*Poesia Liberdade* – PCP, 428). No trecho sublinhado, citamos nosso orientador. Noutra conversa, soubemos por Hansen que Marília Librandi Rocha analisou o poema “Algo”, e que a análise desse poema por Hansen deriva do texto dela. Cf. ROCHA, Marília Librandi. “Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes: Os Conceitos ‘figural’, ‘Presença’ e o poema ‘Algo’”. In: *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, p.61-81.

6. O ESSENCIALISMO: ESPAÇO E TEMPO INDETERMINADOS

No item anterior, ressaltamos a necessidade de avaliar conjuntamente as categorias tempo e espaço na poesia de Murilo Mendes. Essa ressalva se deve ao fato de que é inserido numa estrutura espacial que o tempo é percebido pelo sujeito da enunciação poética em *As Metamorfoses*. É fundamentalmente dentro do espaço que delimita o *eu* e onde esse *eu* se situa que se desenrola e corre o tempo que ao *eu* concerne. Para onde quer que o enunciador muriliano vá, sempre arrastará consigo uma porção de espaço que define suas dimensões e o separa de tudo o mais que ele não é. Dito de outro modo, ao espacializar-se, todo ser se temporaliza, da mesma forma que ao temporalizar-se se espacializa (HEIDEGGER, *idem*: 159-163). Tal interação, profunda e inevitável, tende a obscurecer a semântica da poesia muriliana.

Entretanto, a questão do espaço e tempo indeterminados na poesia de Murilo perderá sua obscuridade se fixarmos desde já seu objetivo: esse poeta não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida moderna. Antes de qualquer coisa, pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser apresentada de forma “flutuante”, ou seja, imprecisa, caleidoscópica. Uma vez que o poeta experimenta a realidade dessa maneira, faz-se necessário que ele atente às mudanças de estilo e perspectiva, à apresentação de uma quantidade considerável de mundos que se interpenetram, pois assim consegue expressar esse universo em múltiplas facetas, como reflexo de suas observações e sentimentos.

Essa reinvenção da realidade, a representação da realidade moderna, “flutuante”, constitui a tarefa da poesia moderna adaptada aos nossos dias. Murilo sabe muito bem que já não é possível apreender a realidade como um todo, pois ela é um ente híbrido (andrógino), uma espécie de Proteu, “metamorfose ambulante” carregada de manifestações, desejos e anseios humanos.

Nesse sentido é que temos enfatizado que a poesia muriliana não reflete o mundo objetivo, transforma-o. E faz isso por meio de sua linguagem especialíssima, que não é mais instrumento para comunicação ou meio de representação de realidades conhecidas; ela própria torna-se realidade, vindo a ser simultaneamente matéria de poesia e a realização poética em si. Na medida em que comunica algo ao leitor, a experiência moderna com suas fraturas, a linguagem muriliana transcende a si própria impondo-se no processo de formação da obra e agindo de maneira direta na percepção do leitor.

Por isso, conforme temos visto, a linguagem da poesia muriliana opõe-se diametralmente à sintaxe tradicional, que raramente dispensa elos de conexão. Em Murilo as orações hipotáticas cedem vez a construções eminentemente paratáticas, a sequência de pensamentos interligados logicamente cede vez à associação de impressões alinhavadas sem conjunções subordinativas:

A menina de cabelos cacheados
Brinca com o arco na nuvem.

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

Conto as estrelas pelos dedos,
Faltam várias ao trabalho.
(...)

Feita de fragmentos que “Desmontam o universo-manequim”, essa é uma linguagem na qual se incluem concomitantemente cenário e ponto de partida da observação; na qual a própria noção de espaço e tempo é abandonada, restando apenas o ponto de partida da observação, ao qual o poeta dedica atenção especial. Enfim, uma maneira de colocar diante dos olhos do leitor a passagem, o processo, enfim, “O Nascimento do mito” (*PCP*, 355).

De posse desse modo particular de enunciação, que evidencia a relatividade da linguagem e dos tradicionais conceitos de tempo e espaço, Murilo Mendes propõe “a libertação da vida presente” a partir de novos lugar

e tempo, continuando a seu modo a tradição modernista do “vou-me-emborismo” iniciada com Manuel Bandeira ¹³⁶. Vejamos então como tempo e espaço ganham nova vida através de uma fusão de impressões oníricas e realidades objetivas, no poema “1999” (PCP, 328):

Estrelas em fragmentos rolarão sobre mim.
Retratos de belas dançarinas serão levados pelo vento
Até a cova rasa em que descanso.
Ninguém pode morrer, que a flor não deixa,
A sombra da árvore não deixa, a pedra e a cruz não deixam.

Tudo começa de novo e existe para sempre.
Eu amei todas e todas me amaram sem saber.
A semente de trigo deu a volta a mundo
E se levanta em hóstia sobre minha alma sequestrada.

Rio, murmura como no primeiro dia da criação,
Cometa, surge de novo me incorporando ao céu,
Operário, transmite no espaço o coro da humanidade.
Eis que venho sobre as nuvens.

Tocam-se o fim e o princípio:
FIAT LUX outra vez.

Não passa despercebido o fato de que “O abstrato e concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas” que, assim como em “A marcha da história”, permitem a “confusão do real com o sonho” (ANDRADE, 1972: 42-44): *alma, criação, dia, espaço, coro e humanidade* disputam a página com fragmentos de *estrelas, retratos de belas dançarinas, ventos, cova, árvore, pedra, cruz, hóstia, cometa, operário e nuvens*.

Murilo Mendes se empenha em articular adequadamente a experiência do tempo e do espaço, tal como vivida no mundo moderno. Para isso, ele tensiona as três esferas temporais de modo que passado, presente e futuro coexistem: “Tudo começa de novo e existe para sempre”. Como as categorias espaço e tempo perderam a estabilidade que supostamente

¹³⁶. Mário de Andrade propõe o “vou-me-emborismo” como tópica poética modernista, ao estudar a poesia de Manuel Bandeira. Cf. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, 4ª edição. Já apontamos que, falando especificamente dessa tópica em Murilo Mendes, Mário afirma: “[Murilo Mendes] É, como está se vendo, mais um que foi-se embora pra Pasárgada... E este definitivamente, em toda a sua maneira mais natural de poetar.” (*Idem*: 43).

tinham, também a linguagem que as expressa dá a impressão de ser caótica, desorganizada, porque formada de elementos concretos e elementos abstratos que se misturam no poema. O olhar do poeta oscila entre a dimensão material e a esfera inteligível das substâncias, na tentativa de captar, como uma máquina fotográfica ou uma câmera do cinema, o tempo e o espaço presentes. O abandono da sequência dita lógica na enumeração dos eventos corresponde à revelação de uma época caótica. Os outrora conceitos fixos espaço e tempo são postos em dúvida.

Nesse sentido, é exemplar a relação temporal que se estabelece nos três primeiros versos do poema, nos quais a mistura das formas verbais “rolarão”, “serão levados” e “descanso” indeterminam o tempo da enunciação: o sujeito poético está vivo e “descreve” ou, à maneira de Brás Cubas, conta o mundo da perspectiva da tumba? De fato, observa-se um entrelaçamento de perspectivas e lugares, incompreensíveis sem o reconhecimento prévio de que a enunciação caótica dessa poesia pressupõe, em consonância com o Essencialismo de Ismael Nery, a desarticulação do tempo e do espaço, objetivando a demolição do cronotopo tradicional.

Na visão essencialista de Nery, aproveitada no poema em questão e em muito da produção poética muriliana, os dois conceitos – espaço e tempo - se interpenetram, pois, se a configuração do tempo já não pretende representar de maneira convencional o fluxo da vida terrena, deixamos, da mesma forma, de conceber o espaço como algo estático e perene, tal qual se verifica em representações usuais do tempo. Nesse sentido, embora o título do poema seja “1999” e faça parte de *As Metamorfoses*, ele poderia facilmente figurar entre a série dos chamados *Poemas sem tempo*, do primeiro livro de Murilo Mendes ¹³⁷.

¹³⁷. Conforme este comentário de Murilo Mendes: “As representações do espírito essencialista no campo poético têm-se manifestado: nas últimas fases de desenho e pintura de Ismael; em alguns poemas em prosa e em verso que ele escreveu; e em vários poemas que tenho escrito. No meu primeiro livro publicado, *Canto do noivo, Vidas opostas de Cristo e de um homem, Alma numerosa, Poemas sem tempo*, são amostras da poesia pré-essencialista (...)”. In: “Ismael Nery, Poeta Essencialista.” *Boletim de Ariel*, julho de 1934, p. 268-269.

Supondo o fim do mundo no ano de 1999, conforme a corrente cristã milenarista ¹³⁸, o *eu* incorpora à sua a visão apocalíptica de que “Estelas em fragmentos rolarão sobre” ele, conforme se lê em Mateus: 24: 29 (“... as estrelas cairão do firmamento.”) e *Apocalipse*: 6:13 (“As estrelas do céu caíram sobre a terra”). Momento em que não há mais tempo, ou melhor, em que o tempo é a simultaneidade da sucessão de aspectos temporais. Rejeitada a concepção usual de tempo, pautada na sucessão de aspectos temporais (passado, presente e futuro), instaura-se o tempo milenarista redimido na Eternidade e representado no poema na segunda estrofe: “A semente de trigo deu a volta ao mundo/ E se levanta em hóstia sobre a minha alma sequestrada”. “O primeiro dia da criação” toca-se com o Juízo Final: “Tudo começa de novo e existe para sempre”.

Ainda nesse sentido, a elevação espiritual do trigo à condição de hóstia, símbolo do corpo de Cristo, lembra o retorno do Filho de Deus e de Maria ¹³⁹, já anunciado simbolicamente pelas estrelas rolando sobre o *eu* e o mundo. Também assim, a imagem da alma sequestrada reforça o caráter involuntário da ação: no fim dos dias, a alma é retirada do corpo, independente do destino que receberá. Enquanto aguarda esse momento que será um não-momento, a alma pena na Terra. Segundo essa ordem de ideias, o poema “1999” procura configurar poeticamente o Verbo divino, por meio de um estilo no qual elementos concretos e abstratos se alternam, ou melhor, se misturam, permitindo que o poeta demiurgo enfoque e descreva a perspectiva escatológica.

¹³⁸. Segundo essa vertente, o reinado (de paz e harmonia) de Cristo sobre a Terra, duraria mil, antes (pré) ou depois (pós) de sua ressurreição – o segundo advento (Parusia). Ainda segundo essa visão, os primeiros mil anos da era cristã foram aguardados ansiosamente pelos medievais, assim como a chegada do ano 2000 foi vista por muitos como o fim do mundo. Cf. MOTA, Sônia Gomes. Verbetes “Milenarismo”. In: *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Aste, 2008, p. 642-645.

¹³⁹. No imaginário católico medieval, “A espiga de trigo simboliza (...) a Virgem Maria, pois contém os grãos com que se produz a farinha para a hóstia. A Virgem Maria é comparada também com o campo em que Cristo, sob a forma de trigo, pode crescer (representado no vestido de espigas de Nossa Senhora).” Cf. LEXIKON, Herder. Verbetes “Trigo”. In: *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 196.

Na última estrofe, os vocativos “Rio”, “Cometa” e “Operário” são encarregados de preparar a segunda vinda de Cristo, quando começo (“primeiro dia da criação”) e fim dos tempos se misturam. Nesse instante, a dimensão cósmica da visão espacial do enunciador se dá com clareza por meio da imagem do cometa, convocado a surgir “de novo” (como em 1910?) incorporando o *eu* ao céu, ou seja, ampliando sua percepção do espaço. Não poderia ser outra a sua perspectiva, pois o enunciador figura o próprio Cristo, que retorna “sobre as nuvens” (Mateus, 24: 30). É verossímil, assim, que as noções tradicionais de tempo e espaço sejam descritas descontinuamente no poema. E sendo essas duas categorias descontínuas, impõe-se o aparecimento de determinado lugar e tempo a servir de símbolo da Eternidade para o mundo inteiro: o onde/quando do espaço e do tempo circulares, onde/quando “Tocam-se o fim e o princípio”. “FIAT LUX outra vez”.

Relativamente aos conectivos, é preciso dizer que são usados com escassez no poema (apenas a conjunção explicativa em “Ninguém pode morrer, que a flor não deixa” e uma aditiva em “E se levanta em hóstia...”), pois os pensamentos se desenvolvem ininterruptamente. No mundo moderno a percepção da realidade se dá de forma rápida, enquanto os conectivos lógicos evidenciam a racionalização da percepção. Surgem assim figuras isoladas que, por meio de associações, são levadas a concatenações de pensamentos, determinando o método compositivo da peça. Na ausência de tempo para organização da realidade observada, a materialidade da coesão linguística é abandonada como parte do discurso, ou melhor, sua ausência exprime uma presença: a presença da descontinuidade discursiva. Tão rápida quanto a transformação da semente de trigo em hóstia é a observação do enunciador. O desenvolvimento das possibilidades de configuração do poema procura, portanto, adaptar-se à imagem do mundo, que se apresenta cada vez mais incompreensível, ambígua, inconstante; numa palavra, indeterminada. No desenvolvimento da técnica de fragmentação da linguagem, destaca-se a problemática de tempo e espaço, pois Murilo Mendes, orientado pela visão essencialista, “procede a um

entrelaçamento de destinos, na medida em que a linguagem multiforme sobrepõe e intercala diversos espaços, observados e apreendidos dentro de uma faixa concentrada de tempo”¹⁴⁰.

Desse modo, com versos aparentemente desconexos - com fragmentos aparentemente sem sentido, que aparecem sob a forma de estilhaços de pensamento - Murilo Mendes constrói novos significados para as noções de espaço e tempo, significados que efetuam de maneira convincente a realidade “flutuante” característica do mundo moderno. No poema diversas formas se mostram aparentemente sem nexos: *estrelas, retratos de bailarinas, a cova...* Mas é justamente nessa fragmentação do mundo e dos acontecimentos que se torna visível a unidade do conjunto, assim como na construção do próprio poema, que dissolve as formas tradicionais de composição poética, que já não dão conta de representar a experiência moderna, fragmentária e fragmentada.

Aliás, essa é uma marca do livro *As Metamorfoses*: a qualidade indefinível, variável, a pluralidade dos fenômenos parece triunfar sempre sobre o mundo aparente do conhecimento exato e das categorias irrevogáveis. Murilo tenta dar forma a conceitos inopinados, incoerentes, imprecisos, assim como Ismael Nery pretendeu criar em seus quadros o ser humano absoluto, mistura dos conceitos efêmeros de “masculino” e “feminino”. Em sua empreitada de criar uma imagem do mundo moderno, tal como o concebe, Murilo rompe a unidade que supostamente norteia esse mundo, por meio de imagens oníricas e ideias fantásticas que troçam de toda e qualquer percepção unívoca da realidade.

Se quiser participar do jogo que o poeta propõe, o leitor, após estacar surpreendido diante do texto, deve tornar a ler as frases e procurar aproximar-se do poema recorrendo a critérios não tradicionais. Deve aceitar que a linguagem caótica do poeta descreve *um* mundo (e não o mundo empírico) por meio de orações paratáticas com seus sintagmas “ilógicos”

¹⁴⁰. ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional, EDUSP, 1975, p. 21.

que compõem os processos associativos de seu raciocínio, abrindo assim o caminho para análises e percepções que permitem a revelação de possibilidades totalmente novas no campo da linguagem poética.

Segundo a percepção moderna do mundo, afirmou Georges Braque, “As coisas em si não têm existência. Elas existem através de nós.” (*Apud* ROSENTHAL, 1975: 37-38). Devemos aceitar que “essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento linguístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico e da análise factual – se projeta no mundo como possibilidade ou tentativa de uma nova e genuína expressividade” (ROSENTHAL, *ibidem*). Aceita a arbitrariedade do signo linguístico moderno, a existência não precede a linguagem. Eis a razão pela qual a poesia muriliana frequentemente causa estranheza ao leitor habituado à retórica pré-modernista e, principalmente, à retórica pré-surrealismo.

Vale ressaltar que, por ocasião da publicação de *As Metamorfoses*, Murilo Mendes já era poeta experiente, já havia publicado sete livros¹⁴¹. Era improvável que ignorasse a realidade inexoravelmente desconexa. Poeta maduro, com aproximadamente 37 anos, já tinha plena certeza de que cabia à nova poesia rejeitar o mundo das aparências enganosas, a fim de contestar as habituais concepções da realidade. Para isso idealizou um código inteiramente pessoal, linguagem de inventor, em luta contra a linguagem concatenada de uma realidade superada.

Por meio de associações semi-inconscientes, Murilo Mendes cria espantosas composições frásicas, e na medida em que provoca confusões na mente do leitor, suas criações aparentemente absurdas preparavam terreno para que o leitor compreendesse e aceitasse a nova realidade como realidade indeterminada e indeterminável. Um modelo de realidade que se contrapõe, ou melhor, justapõe-se a toda e qualquer afirmação categórica, a toda e qualquer certeza estabelecida. Daí a impossibilidade, ou pelo menos a insuficiência, de estruturar um poema moderno sem destruir as formas semânticas e sintáticas tradicionais. Daí Murilo “revoltar-se” contra o caráter

¹⁴¹. *Poemas, Bumba-meu-poeta, História do Brasil, Tempo e Eternidade, Sinal de Deus, A Poesia em pânico, O visionário.*

enganoso do discurso clássico, propondo em seu lugar uma “linguagem de curtos-circuitos, interrupções e frases quebradas”¹⁴².

Conforme pontuou Rosenthal, no mundo moderno, quando o poeta se propõe a escrever sobre o tempo e o espaço, ou seja, representá-los como soma de diversas percepções,

verifica que até mesmo a observação mais elementar se baseia em preceitos teóricos, em hipóteses e princípios que, examinados à luz das novas verdades, poderão provar ser ilusória a própria observação. Na medida em que os enganos, as dúvidas, e o caráter indeterminável da realidade são descobertos e trazidos à tona, todas as proposições que até então julgávamos evidentes e indiscutíveis tornam-se duvidosas e equívocas. (ROSENTHAL, *idem*: 41)

Não há dúvida de que esse é substrato ideológico que, dialogando com o Essencialismo de Nery, norteia a visão de Murilo Mendes em *As Metamorfoses*. Escrito num momento em que as categorias tempo e espaço, passaram a ser rediscutidas e repropostas, mesmo no discurso objetivo da ciência, conforme demonstrou cientificamente a Teoria da Relatividade de Einstein, o livro de 1944 evidencia que as deformações da linguagem muriliana - compostas de fragmentos da linguagem convencional - aponta o ilusório na aparência e demonstram a futilidade das palavras altissonantes, incapazes de representar verificações concomitantes.

Se empiricamente as experiências são reveladas segundo a disposição linear dos acontecimentos/eventos (primeiro uma coisa, depois a outra), em *As Metamorfoses* elas recebem tratamento bem diverso: podem ser trocadas aleatoriamente demonstrando, assim, a permutabilidade das formas linguísticas e autonomia da arte. Desintegrando a linguagem, desmorona-se o mundo.

¹⁴². Retirado do retrato-relâmpago a Henri Michaux, a quem é oferecido o poema “O emigrante”, o primeiro texto de *As Metamorfoses*. Cf. *PCP*, 1226-1229.

7. ANDROGINIA E ESSENCIALISMO

*Não há formas pesadas,
 Não se opõem o dia e a noite
 Quando somos possuídos por uma só Grande ideia
 Que asfixia fantasmas e dimensões.*

(“Estudo nº 5” – PCP, 325)

Que as imagens poéticas em *As Metamorfoses* não são uma mera dispersão reunida arbitrariamente e desprovida de qualquer vínculo lógico demonstrável no texto, além da autoria de Murilo Mendes, acreditamos já termos esclarecido suficientemente. Nosso inventário de sintagmas demonstrou que nessa poesia a articulação interna das imagens se dá de maneira a criar uma remissão contínua de uma a outra, funcionando todas como encarnações simbólicas de um sentido que não se dá a conhecer por completo em nenhuma delas isoladamente, mas que tampouco se esgotam ou esclarecem completamente numa chave interpretativa inequívoca, em um sentido geral segundo mais importante, a que calculadamente estivessem vinculadas. Nelas a convivência de coisas supostamente inconciliáveis cria o conceito, uma essência terceira, que transcende a finitude do que é uno e estável.

Como a matéria desse poeta é o mundo em ruínas (ou por vir), as imagens que expõe ao leitor são também predominantemente expressões do inacabado, do *sendo*. A avaliação dos caracterizadores cromáticos, sintagmas-padrão e sinestésias, conforme demonstramos, é exemplar nesse sentido. Expressando substâncias criadas por agrupamentos de mistos de outros seres já existentes na realidade imediata, confirmam que as imagens de *As Metamorfoses* apontam para a transcendência dos elementos pensados isoladamente. A visão unitária e totalizante do poeta vê por inclusão, não excludentemente. Seus peixes e cavalos azuis, a bola azul negra, a cabeça azul, a cortina azul da nuvem, seus cavalos brancos vermelhos, e diversas outras tantas imagens metafísicas construídas pela conjugação de cores e sentidos, bem como as construções com genitivos e

a adjetivação insólita, não deixam dúvida de que o poeta objetivou cantar um mundo que ultrapassa a esfera terrena.

A análise do esquema de cores e do jogo sinestésico permite afirmar com correção que a lógica da criação poética muriliana envolve a separação consciente do que era uno e indistinto em vários e complexo. Guiado por um modelo mítico, Orfeu, por sua vez espelho e desafio de um modelo ordenado naturalmente, o poeta-demiurgo desafia a calma do que era uno e estável, finito, do “Mundo alegórico” (*PCP*, 361) onde cada signo tem referencialidade mais ou menos fixa. Nesse aspecto, a poesia de Murilo Mendes parece imitar esquemas, e sobretudo o fundamento, da pintura de Ismael Nery. Aparentemente a resultante do “estilo” singular muriliano de agrupar em suas imagens o que aparentemente é inagrupável opera segundo os pressupostos do Essencialismo de Nery, e sua vontade de “expressar a unidade da vida humana através de suas múltiplas manifestações” (*RIN – XII*). Vejamos.

Como se sabe, convencionou-se chamar de Essencialismo, na literatura surrealista brasileira, um sistema filosófico pensado por Ismael Nery, mas batizado por Murilo Mendes, conforme este registrou em *Recordações de Ismael Nery*. Neste texto encomiástico escrito em memória do amigo paraense, que morreu a 6 de abril de 1934, aos 33 anos de idade, Murilo, após traçar o perfil intelectual e a “elegância externa” de Nery, se mostra contrário à aversão que Nery tinha à publicidade e afirma:

Eu, entretanto, não me podia conformar, pois sabendo da facilidade com ele criava, assimilava e transmitia ideias, conhecendo sua admirável organização de pensamento, achava que ele deveria partir pelos cinco continentes fazendo conferências e divulgando seu sistema filosófico, *que eu batizara de Essencialismo*. (*RIN – III*) [Grifamos]

Não é demais repetir que esse sistema baseia-se na abstração do tempo e do espaço e consiste no seguinte: para Nery, “O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia do tempo” (*RIN – V*), mas a noção de tempo não se faz de sucessão de eventos, e sim da simultaneidade deles. Imagina ele a seguinte questão: e se todos os acontecimentos pudessem ocorrer em um só “momento” e em

um mesmo lugar? Observando dessa perspectiva a realidade, e supondo que todas as experiências são úteis para a formação do homem ideal, Nery acreditava que o Essencialismo era um modo de encurtar a experiência humana, na medida em que permitiria viver a coexistência das sucessões temporais e da multiplicidade espacial através da utilização do conhecimento e de “toda ciência acumulada pelos homens de outras épocas” (*RIN – V*).

Nery acreditava que “todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas”, e o modo de organizá-las era via abstração do tempo e do espaço. Segundo o próprio Nery, “o sistema essencialista era, em última análise, uma reparação ao Catolicismo” (*RIN – V*). Assim, por exemplo, a verdade *bem* não nega a verdade *mal*. Em vez disso, convivem como espécie de tese e de antítese de um terceiro conceito absoluto que os incorpora como suas etapas passageiras. Uma espécie de conceito indeterminado, porque tanto pode ser o Bem quanto o Mal. Dessa forma, “o conceito de bem e mal não deve estar ligado somente a épocas de nossa vida, isto é, deve ser intermitente...” Por isso, cada evento, cada ação humana deve ser pensada em conjunto, ou seja, em relação “à nossa vida integral”, pois “é fácil de calcular que uma série de bens poderá ter como resultado o mal absoluto” (*RIN – V*).

Servindo de princípio ativo em vários quadros de Nery, o Essencialismo proporcionou-lhe pintar formas metafísicas. Pensado como fundamento da sua pintura surrealista, esse princípio possibilitou ao pintor paraense, assim como ao poeta Murilo Mendes, vislumbrar formas humanas dilaceradas, transformadas/metamorfoseadas e fundidas. No caso de Nery, uma dessas recorrentes em sua obra é a figura do andrógino.

Segundo a mitologia, o andrógino é o ser cuja estória é o trauma da fratura de uma união. Há duas versões mais conhecidas do mito: a descrita por Ovídio, em *As Metamorfoses*, e outra em *O banquete*, de Platão. Na versão platônica do mito, a unidade primitiva dos seres humanos e sua posterior mutilação ocupam quase todo o discurso de Aristófanes, para quem

(...) nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto que agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo, mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos poderia supor ¹⁴³.

Como se vê na exposição de Aristófanes, havia originalmente no mundo seres redondos e perfeitos, uma espécie formada pela indissociação do masculino e do feminino. Ainda segundo essa versão, por desejarem ser deuses, esses seres foram partidos em dois e perambulavam chorando em castigo. Reunidos por clemência divina, posteriormente puderam procriar graças ao amor e ao reencontro.

Já no texto de Ovídio - tal como está descrito no quarto livro das *Metamorfoses*, a representação literária mais bem sucedida do mito - narra-se que o amor de Hermes e Afrodite gera a fusão de seus corpos, criando um ser único, de dupla forma, Hermafrodite (Hermafrodita), que “parece não ter nenhum sexo e ter os dois”. A ninfa Sálmacis se apaixona pelo jovem Hermafrodita, quando ele se banhava nas águas do lago dela. Não tendo, porém, seu amor correspondido, a ninfa pede aos deuses que juntem seu corpo ao dele, numa operação de hibridização sexual. Trata-se de uma união forçada que resulta em *desarmonia dissimulada* ¹⁴⁴.

Embora as explicações dos dois autores para o fenômeno *ser híbrido* sejam distintas, Platão e Ovídio procuraram formular um discurso que permitisse pensar outra realidade, discurso esse reapropriado nas telas de

¹⁴³. Platão. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas: J. Cavalcante de Souza. São Paulo: EDUSP, 1966, pp. 125-126: 189d -190a.

¹⁴⁴. OVÍDIO. *Les Métamorphoses*. Paris: Belles Lettres, t.I, p. 108. Pensada em relação ao livro homônimo de Murilo Mendes, essa *desarmonia dissimulada* é esclarecedora do princípio de composição das suas imagens.

Nery, de onde certamente teria migrado para boa parcela dos escritos poéticos de Murilo Mendes:

Conforme escrevi na época de seu falecimento, em artigo para o *Boletim de Ariel*, também o poeta Murilo Mendes muito deve ao grande amigo. De fato, uma parte do meu primeiro livro (...), bem como diversas peças de “O Visionário”, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre *sucessão, analogia e interpenetração de formas*, ideias a que tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros... (*RIN – II*). [Grifamos]

Embora Murilo Mendes não cite *As Metamorfoses* nesse trecho, transparece no texto a atração de Nery e Mendes pela unidade, ou seja, a “sucessão, analogia e interpenetração de formas” que caracterizam o discurso poético do livro de 1944. É razoável supor que a dívida muriliana para com Nery, descrita no trecho, não tenha sido esquecida no intervalo entre a morte do pintor em 1934 e o início da composição de *As Metamorfoses*, em 1938.

Voltemos ao tema da androginia. Conforme pontuou Antônio Bento, a fascinação de Nery pelo ser misto configurou muito da sua concepção estética:

Ismael Nery era também partidário de uma moda única para os dois sexos. Segundo suas ideias, homens e mulheres deveriam vestir roupas iguais (...). O artista chegou a pintar, nesse sentido, homens de cabelos compridos e vestidos de túnicas, como acontecia na antiguidade ¹⁴⁵.

Já o crítico Affonso Romano Sant’Anna é mais enfático ao comentar o agenciamento das imagens na pintura de Ismael Nery, chegando mesmo a ressaltar que a sua produção pictórica tem por tema fundamental “a fenda de uma colagem”, isto é, “a unidade perdida reinscrita”. Destaca este crítico que

(...) cerca de dois terços da obra de Ismael Nery dramatizam figuras que estão aos pares e na mesma tela ou de figuras que estão num jogo triádico. Há um jogo entre o DOIS e o TRÊS e esses números funcionam

¹⁴⁵. *Apud* Affonso Romano de Sant’Anna, p.60, in: *Ismael Nery: 100 anos A Poética de um Mito*. (Vários autores). Curadoria: Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: FAAP, 2000. *Apud* Affonso Romano de Sant’Anna, p.60.

como o desdobramento de algo que estava inscrito no UM ORIGINÁRIO¹⁴⁶.

Vale destacar, também nesse sentido, que o projeto de reunião dos contrários não presidiu apenas a dimensão pictórica da arte de Ismael Nery. Sabemos, sobretudo pelos relatos de Murilo Mendes e Manuel Bandeira (em cuja coletânea de poetas bissextos figura Nery), que Ismael Nery também escreveu poemas que se destacam pelo teor essencialista: “O Ente dos Entes”, “Poema Pós-essencialista” e “Eu”. Neste, segundo Sant’Anna escrito no último ano da vida do pintor, o sujeito poético enuncia: “Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas”. E o desenrolar do texto vai confrontando e opondo forças que tendem à anulação do indivíduo e expressam a vontade de desaparecimento da imagem normalizada que temos de indivíduo: “Eu sou o marido e a mulher,/ Eu sou a unidade infinita”. (Apud SANT’ANNA, *idem*: 61). Também no poema intitulado “Ismaela” a voz poética masculina afirma: “A minha irmã é a minha edição feminina (...)”¹⁴⁷.

A junção do masculino e feminino é uma das maneiras de evidenciar o Essencialismo, na medida em que esses opostos seriam “fases” do movimento dialético em direção ao absoluto *ser humano*. Essa busca incessante pela unidade, via transcendência, é certamente uma das ideias de Ismael Nery que “exerceram grande influência no amigo [Murilo Mendes], cuja obra nos apresenta fortemente marcada pela abstração do tempo e espaço” (BANDEIRA, 2009: 201).

Hegeliano, mas também católico e platônico, porque supõe a transcendência da matéria finita, pensada fora da percepção normal das categorias espaço e tempo, o Essencialismo parece estar na base tanto da pintura metafísica de Nery quanto das formulações imagéticas da poesia muriliana em *As Metamorfoses*. Nessa, conforme já indicamos na análise da visualidade das imagens, o objeto, ou melhor, o conceito (a cor, por

¹⁴⁶. SANT’ANNA, Affonso Romano de., *et alii*. *Ismael Nery: 100 anos A Poética de um Mito*. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 62.

¹⁴⁷. MENDES, Murilo. “Poemas de Ismael Nery (1) (recolhidos por Murilo Mendes)”, in *A Ordem*, fevereiro de 1935, p. 94.

exemplo, e as demais formas) só se define através dos qualificativos que a ele se ligam. Nada é previamente definido.

Fazemos a hipótese de que, figurando o *pathos* católico, o sujeito poético muriliano que fala por essas imagens - onde cores, formas e sentidos recusam a aparência do mundo empírico - sabe que, com a Queda, o homem foi colocado no tempo, e “tende continuamente a abstraí-lo”. Mas não consegue, a menos que reconheça também que a percepção usual do tempo (dividido em passado, presente e futuro) impede o indivíduo de separar-se de si mesmo e ser arrancado do tempo. Porque, de fato, só a ideia “forte e violenta de Deus” (“Ideia fortíssima” - *PCP*, 316), com aquilo que Ele oferece em termos de transcendência do finito, é capaz de arrancar o indivíduo do tempo e lançá-lo na simultaneidade dos “tempos”, a Eternidade, permitindo-lhe a percepção de que “Somos contemporâneos de raças extintas” (“Pastoral” - *PCP*, 317).

Fica evidente assim que nos quadros murilianos de *As Metamorfoses* as imagens são construídas por formas cujo sentido é indeterminado, derivadas da necessidade expressiva de Murilo de “abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos numa superrealidade, com a tangência do invisível pelo visível” (BANDEIRA, *idem*: 202), para bem representar a abstração do espaço e do tempo na modernidade, segundo os pressupostos do Essencialismo e de Nery.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A poesia em pára-quadras
Tanto desce como sobe.*

(“Abismo” – PCP, 350)

Seríamos incoerentes propondo conclusão em um trabalho sobre indeterminação. Concluir, nesse caso, soa como classificar, procedimento contrário ao nosso objetivo neste trabalho: agir contra as classificações, sobretudo as apriorísticas. Mas podemos (re)classificar, propondo outras categorias de análise que, sem apagar as leituras que operam com categorias prefixadas de significação, coexistem com elas no campo simbólico da crítica literária. Porque, com Murilo entendemos que nada está terminado. Sendo assim, efetuamos agora a recapitulação dos principais pontos de nossa análise, com acréscimos.

Nossa análise de *As Metamorfoses* (1944), inicialmente, buscou elucidar alguns pressupostos da visão de mundo de Murilo Mendes. Na reconstituição do olhar do poeta, dispusemos o quadro referencial artístico e sociocultural que lhe exigiu uma linguagem própria capaz de expressar a relatividade das referências empíricas quando subordinadas à máquina de produção de sentido chamada linguagem poética. Por outras palavras, verificamos o modo como neste livro o quadro histórico e artístico - marcado por diversas nuances de valor supostamente inapreensíveis na linearidade do signo verbal - exigiu de Murilo Mendes a formulação de um sistema compositivo que fosse capaz de figurar as contradições do mundo moderno.

Visto como estrutura, o sistema linguístico muriliano se mostrou como artifício pautado na invenção, que age na substância do signo verbal deslocando sentidos primeiros. Sendo assim, propusemos que a tópica da invenção é um dos mecanismos retóricos recorrentes nessa poesia por permitir a Murilo agenciar suas imagens como perda de referencialidade imediata, isto é, como *mimesis* produtora de uma idealidade ausente na imediaticidade do signo linguístico visto pela óptica saussureana. Numa época em que a realidade muitas vezes não passa de uma questão de

linguagem, o projeto artístico de Murilo Mendes, com sua linguagem inventiva, recusa sistematicamente a linguagem alegórica, propondo em seu lugar a valorização da funcionalidade simbólica do signo verbal moderno, arbitrário.

Estreitamente vinculado a esse propósito primeiro, supondo sempre que poesia é arte, e que arte é procedimento técnico, objetivamos também analisar como o código muriliano figura o relativismo da realidade moderna com suas indeterminações semânticas, ressaltando o que nessa linguagem há em termos de efeito de composição programática. Sistematizando o sistema muriliano, vislumbramos em *As Metamorfoses* um jogo verbal em que o signo é forma do *sendo*, não de seres acabados ou já dados. Em Murilo, a significação dos signos é sempre avaliada no intervalo da diferença linguística entre os usos ditos normais da língua e o momento da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático.

Como obra de arte, a linguagem poética muriliana, produto de construção verbal, recusa percepções inexatas que fixam um sentido primeiro para o real e para a poesia, ou aceitam facilmente vinculá-la genericamente ao Surrealismo, sem atentar suficientemente para o fato de que essa linguagem é inventada por matrizes formais, como as recorrentes nos poemas do livro de 1944. Confrontando esse sistema com textos de natureza não poética de Murilo, percebemos que as justaposições de contrastes, aprioristicamente inconciliáveis, do seu código pessoal, frequentemente taxado de hermético, revelam sim um alto grau de obscuridade, em consonância com aquela vanguarda europeia, mas obscuridade efetuada antes de tudo em sintonia com o projeto artístico particular do poeta, cujo “Surrealismo à moda brasileira” não se rendeu ao automatismo da linguagem surrealista como meio de recusar o real imediato. Pelo contrário, as construções verbais murilianas formulam os efeitos de realidade em outro nível, com uma adesão apenas parcial ao acaso.

Constatamos também que, negação da realidade dada, a enunciação poética muriliana é proposição de utopias, como tempo e espaço que –

assim como “o fundo sem fundo da sua forma”¹⁴⁸ - raramente correspondem ao local e ao momento histórico do poeta. Nessa visada, a adesão ao Catolicismo à Ismael Nery foi primordial, pelo que a religião católica propõe em termos de possibilidade de uma vida fora do tempo histórico, a vida da alma na Eternidade. Isso não significa dizer que Murilo seja um artista alienado das questões sociais de seu tempo. Pelo contrário, ele é muito engajado, e sua participação ocorre justamente no momento da escolha formal; trata-se de um engajamento como avaliação da forma. Recusando a linguagem desgastada historicamente, seu código particular, capaz de agrupar a concórdia na discórdia, cria um lugar e um tempo perfeitos - ainda que inacabados - em contraposição ao momento bélico que se exhibe diante do seu “olho armado”.

A linguagem demiúrgica de Murilo Mendes, com seus cortes bruscos - técnica que o poeta imitou do cinema eisensteiniano - e sua maneira peculiar de adjetivar supostas substâncias, constrói imagens plenas de *devires*, ou seja, (trans)formações, quase nunca seres acabados ou substâncias inteiras. E quando são inteiras, são mescladas, formas andróginas que dialogam com a filosofia essencialista de Ismael Nery. Nessa prática de caracterização do ser, a palavra assume diferentes valores semânticos, sempre em consonância com o contexto enunciativo; este, entendido aqui mais no sentido de proximidade com outras formas do que em relação a circunstâncias enunciativas exteriores à linguagem. Trata-se de um código que exige um leitor atento ao *como* a poesia é construída, alguém que contemple a materialidade do signo linguístico e vislumbre na rede simbólica denominada *poema* um sentido, nunca o sentido.

Se aparentemente Catolicismo e Surrealismo são inconciliáveis, pelo que aquele tem de disciplina e este de anarquia, evidenciamos que a junção dos dois em *As Metamorfoses*, ao invés de compor um problema para Murilo Mendes, serviu-lhe como solução. Recorrendo à liberdade propagada pela vanguarda europeia e à esperança de uma vida que transcende a matéria

¹⁴⁸ . Parafrazeamos HANSEN: “Mais admirável é o fundo que irrompe sem fundo no texto...”. In: *O O: A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: USP, 1983, p. 198. (Dissertação de Mestrado).

histórica, a mente inventiva de Murilo pôde articular contradições para formular poeticamente o caos da vida moderna propondo quase sempre aporias, nunca respostas acabadas, para a guerra mundial, o encontro amoroso, a vida cotidiana, a liberdade, a marcha da história e outros dilemas modernos.

Por fim, entendemos que a linguagem em Murilo Mendes é um artifício produtor de sentidos, embora não devamos esperar dela um único sentido ou o sentido que mimetiza uma realidade convencionalizada. Porque, conforme indica a epígrafe, a palavra muriliana, este solvente de significações primeiras, nega a ordem estabelecida, sendo capaz de atribuir à Gravidade o sinal de menos.

VI. BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Murilo Mendes

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e Eternidade*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1935.

MENDES, Murilo. *Antologia Poética: Murilo Mendes*. (Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castanõn e Murilo Marcondes de Moura). São Paulo: Cosac Naif, 2014.

_____. *As Metamorfoses*. (Ilustrações de Cândido Portinari e capa de Santa Rosa). 1ª ed., Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____. *Formação de Discoteca*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. *História do Brasil* (Capa de Di Cavalcante). Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

_____. *Janela do Caos*. (Avec sis lithographies de Francis Picabia). *Exemplaire 124*. Paris: Imprimerie Union, 1949.

_____. *Janelas Verdes* (com desenhos de Vieira da Silva). Lisboa: Galeria 111, 1989.

_____. *Mundo Enigma/Os Quatro Elementos*. (capa com desenho de Vieira da Silva). Porto Alegre: Globo, 1945.

_____. *O Discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

_____. *O Visionário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Poemas e Bumba meu Poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. (Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Poesia em Pânico*. (Capa com fotomontagem de Murilo Mendes e Jorge de Lima e letreiros de Santa Rosa). Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

_____. *Poesia Liberdade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1996. Publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 01/07/1948. Utilizamos a versão datilografada desta versão.

2. Artigos escritos por Murilo Mendes

- _____. “A Poesia e o Nosso Tempo”. In: MENDES, Murilo. *Antologia Poética*. (Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castanõn e Murilo Marcondes de Moura). São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- _____. “Comentários aos Poemas de Ismael Nery”. In: *A ordem*. Rio de Janeiro, ano 15, n. 61, jan./mar., p. 181-195; abr., pp. 315-317. Nova Série.
- _____. “Ismael Nery, Poeta Essencialista”. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 10, jul.
- _____. “O Catolicismo e os Integralistas”. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, ano 1, n.13, 5 ago.
- _____. “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n.4, nov., pp. 43-48.

3. Textos sobre Murilo Mendes

- ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, 4ª edição.
- _____. “A Poesia em Pânico”. In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.
- ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: EDUCOM, s.d.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O Cacto e as Ruínas: A Poesia entre Outras Artes*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. pp.199-205.
- BARBOSA, João Alexandre. “Convergência Poética de Murilo Mendes”. In: *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva: 1974, pp. 95-150.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A Trama Poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

- _____. Leila Maria Fonseca; _____, Marisa Timponi Pereira. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.
- BRITO, Tarsilla Couto de. *A Poesia Apocalíptica de Murilo Mendes*. São Paulo (Campinas): UNICAMP, 2005. (Dissertação de Mestrado).
- CAMILO, Vagner. “Percalços da Modernidade Poética no Brasil: Sobre a Reposição do Poético na Lírica do Pós-Guerra”. In: *Estar en el Presente: Literatura y Nación desde el Bicentenario*. (KIRKPATRICK, G. ; CORTEZ, E.). Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2012, pp. 163-187.
- CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o Mundo Substantivo”. In: *PCP*, p. 42. Publicado originalmente em “Suplemento literário” do *Estado de São Paulo*, I, 19.1.1963; II, 26.1.1963. Depois em _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Vozes, 2006, pp.65-75.
- CANDIDO, Antonio. “Pastor Pianista/Pianista Pastor” In: *Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2002, pp. 81-95.
- CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CRAVANÇOLA, Esmeralda Barbosa. *Poesia Liberdade: Um Estudo da Poética Muriliana*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. (Dissertação de Mestrado).
- CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de Carne e Lenda: A Poesia Plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*. São Paulo: USP, 2008. (Tese de Doutorado)
- COUTO, Tarsilla Couto de. *A Poesia Apocalíptica de Murilo Mendes*. São Paulo, Campinas: 2005. (Dissertação de Mestrado).
- DAIBERT, Arlindo. “A Poesia e a Pintura Surrealista”. In: *Cadernos de Escritos*. (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Sete Letras 1995.
- SCOREL, Lauro. “As Metamorfoses”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1944.

- FRANCO, Irene. *Murilo Mendes: Pânico e Flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.
- FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.
- GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. (Org.) *Murilo Mendes 1901-2001*. Juiz de Fora: UFJF/Centro de Estudos Murilo Mendes, 2001. (Catálogo de exposição).
- _____. *Territórios/Conjunções: Poesia e Prosa Críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- JACOBBI, Ruggero. “*Introduzione alla Poesia di Murilo Mendes*”. In: MENDES, Murilo. *Murilo Mendes*. (A cura di R. Jacobbi). Milão: Nuova Accademia Editrice, 1961.
- LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980
- LOANDA, Fernando Ferreira de. “Poesia Hermética”. *Dom Casmurro*, 06/04/1946.
- LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes Poeta e Prosador*. São Paulo: EDUC, 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: UNIPROM, 2002.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico I*. São Paulo: Brasiliense, 1944, pp. 40-45.
- MERQUIOR, José Guilherme. “A Pulga Parabólica”. In: *A Astúcia da Mimese*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. “Murilo Mendes ou a Poética do Visionário”. In: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1995.
- _____. *A Poesia como Totalidade. Conflitos na Obra de Murilo Mendes no Início dos Anos 40*. Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, 1991, n.31, pp. 143-161.

- _____. *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. (Tese de Doutorado).
- _____. “Os Jasmins da Palavra Jamais”. In: *Leitura de Poesia*. (Org. Alfredo Bosi). São Paulo: Ática, 1996.
- NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: Crítico de Arte - A Invenção do Finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: O Poeta das Metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2001.
- PAES, José Paulo. “O Poeta/Profeta da Bagunça Transcendente”. In: *Armazém Literário: Ensaios*. (Organização e apresentação de Vilma Arêas). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 128-138.
- PEN, Marcelo. “As Metamorfoses: Mendes cria Imagens Dissonantes”. *Folha de São Paulo*, 15 de junho de 2002.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Murilo Mendes: O Visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- ROCHA, Marília Librandi. “Derivas a partir de Gumbrecht, Lyotard e Murilo Mendes: Os Conceitos ‘Figural’, ‘Presença’ e o Poema ‘Algo’”. In: *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, pp.61-81.
- SANTIAGO, Silvano. “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo”. In: *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Felipe Neiva dos. *O Surrealismo em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. Rio Grande do Sul: PUC, 2012. (Dissertação de Mestrado).
- SHIMOSE, Pedro. “*Texto de Arcilla y Fuego: la Poesia Barroca de Murilo Mendes*.” In: *Revista de Cultura Brasileña, Nº 46, junho de 1978*. Madrid: Artes Gráficas Benzal, pp. 89-104.
- SOUZA, Marcus Vinícius de. “Quatro Movimentos de uma Justaposição Polifônica”. Disponível em <https://www.ufpe.br/nehte/hipertexto2009>. Acesso: 22/01/2015.
- YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara. (Org.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na Poesia Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola/ Rio de Janeiro: Centro Loyola de Fé e Cultura, 2004.

4. Outros textos

ANDRADE, Fábio Rigatto de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

ANÔNIMO. *Retórica a Herênio* (Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra). São Paulo: Hedra, 2005.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *De Anima*. (Tradução: Ana Maria Lóio). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2010. Obras completas, Vol. VIII, tomo I.

_____. *Retórica*. (Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena). Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005. Obras completas, Vol. VIII, tomo I.

_____. HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. (Tradução: Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1997, 7ª edição.

ARTAUD, Antonin. “La Révolution Surréaliste”, nº 3, 15 de abril de 1925. In: *O Movimento Surrealista*. (FORTINI, Franco). Lisboa: Presença, 1965.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. (Tradução: Antônio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A Poética do Espaço*. (Tradução: Antonio de Pádua Danesi). 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A Dialética da Duração*. (Trad. de Marcelo Coelho). São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeira). 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cutrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.

BENFICA, Francisco Silveira; VAZ, Márcia. *Medicina Legal*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008.

- BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Europeia." In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, vol. 1).
- BENMANSOUR, Maryan. *O Inconsciente se lê e se Escreve como um Poema: Condições Poéticas do Inconsciente Psíquico*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v10n3/v10n3a13.pdf>. Acesso: 11/10/2014.
- BENN, Gottfried. "Problemas da Lírica". (Tradução: F. W.). Cadernos Rioarte/Caderno Ouro, s/d, p.4-11. Conferência publicada em 1951, na Universidade de Marburg.
- BENTO, Antônio. "O Pintor Maldito". In: *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. (Tradução: João Ferreira de Almeida). São Paulo: Editora Vida, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1980.
- BRETÓN, André. "Introduction au Discours sur le peu de Réalité". In: *Point du Jour*. Paris: Gallimard, 1924.
- _____. *L'Amour Fou* (1937). Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *Les Vases Communicantes*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *Manifeste du Surréalisme (1924)*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *Nadja* (1928). Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Signe Ascendant*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. "Surrealismo e Pintura". In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *Metalinguagem e Outras Metas: Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: Ensaio Sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006.

- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em Tradução*. São Paulo: USP, 2010. (Relatório de Conclusão de Pós-doutoramento)
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. (Tradução de Mario Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento". In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. (Diversos autores). Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. (Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai). São Paulo: EDUSP, 2013.
- DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, Polemica, Autobiografia, 1911-1943*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985.
- DIVERSOS AUTORES. *Ismael Nery: 100 Anos A Poética de um Mito*. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado: 2000.
- DIVERSOS AUTORES. *Ismael Nery 50 Anos Depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000, 6ª edição.
- DUBOIS, J. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse, 1970.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*. 7ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação Nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1957.
- ÉLUARD, Paul et alii. "Préface". *La Révolution Surréaliste*, nº 1, 1º dez. de 1924.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: Da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. (Org.) José Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDURJ, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma, Indeterminação e Funcionalidade das Imagens de Guimarães Rosa.” In: *Veredas no Sertão Rosiano*. (Org. Antonio Carlos Secchin; José Maurício Gomes de Almeida; Maria Lucia Guimarães de Faria; Ronaldo de Melo e Souza). 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- _____. “Grande Sertão: Veredas e o Ponto de Vista Avaliativo do Autor”. In: *Revista Nonada* (Porto Alegre), v. 10, p. 57-75, 2007.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. *Convívio e Dispersão: da Tradição Poética em Ensaios de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012. (Dissertação de Mestrado).
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. (Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback). 15ª edição. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005.
- HIGHT, Gilbert Hight. *La Tradición Clásica: Influencias Griegas e Romanas en la Literatura Occidental*. Fondo de Cultura Económica. Edición en español: México, 1954.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol 1. Tradução: J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.
- JACKSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LEXIKON, Herder. Verbetes “Trigo”. In: *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 196.

- LESSING, G.E. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. (Tradução, introdução e notas de Márcio Seligman-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas Linguísticas em Poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- LIMA, Djalma Espedito de. *A Épica de Cláudio Manuel da Costa: Uma Leitura do Poema Vila Rica*. São Paulo: USP: 2007, (Dissertação de Mestrado).
- LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista - Tomo I*. Campinas: Unicamp; São Paulo: UNESP, 1995.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia Crítica, Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982)*, São Paulo: Nobel/EDUSP/INL/Vitae/Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. "A Propósito da Metáfora". In: *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.71-89, jan./jun. 2000.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto Futurista de 1909". In: NASH, J. M. *O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo*. (Trad. Manuel de Seabra). Barcelona: Labor, 1976.
- MENDONZA, Inty Scoss. "O Ideograma Como Forma de Expressão". *Notandum* 35/36 mai-dez, 2014. CEMOrOC-Feusp / IJI-Univ. do Porto / PPGCR Umesp.
- MOTA, Sônia Gomes. Verbete "Milenarismo". In: *Dicionário Brasileiro de Teologia*. São Paulo: Aste, 2008, pp. 642-645.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem: Um Estudo Sobre a Poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- OVÍDIO. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1955, 3. V.
- PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PLATÃO. *O Banquete*. (Tradução, introdução e notas: J. Cavalcante de Souza). São Paulo: EDUSP, 1966.

- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. (Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. (Tradução de José Paulo Paes). São Paulo: Cutrix/EDUSP: 1982.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. (Trad. de Fúlvia Moretto e Guacira Marcindes Machado). Edusp: São Paulo, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. (Tradução: Erlon José Paschoal). Organização de Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*. (Tradução: Marion Fleischer). São Paulo: Ed. Nacional, EDUSP, 1975.
- SACKS, Sheldon (org.) *et alii*. In: *Da Metáfora*. (Tradução: Leila Cristina M. Darin). São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. (Trad. Armando Silva Carvalho e Maria do Carmo Cary). Lisboa: Presença, s.d, vol.I.
- TZARA, Tristan. "Manifesto Dadá de 1918". In: ADES, Darwin. *O Dada e o Surrealismo*. (Trad. Lélia Coelho Frota). Barcelona: Labor do Brasil, 1976.
- WILSON, E. *O Castelo de Axel: Estudo Acerca da Literatura Imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: Cutrix, 1985.