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

JAYME EDUARDO LOUREIRO

**A formação de um *enfant terrible*
poetização e resistência em *A idade do serrote***

São Paulo
2009

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

**A formação de um *enfant terrible*
poetização e resistência em *A idade do serrote***

Jayme Eduardo Loureiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

São Paulo
2009

Nome: LOUREIRO, Jayme Eduardo

Título: **A formação de um *enfant terrible*: poetização e resistência em *A idade do serrote***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Para Adriana e André

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luiz Roncari, que orientou esta tese com paciência, competência e generosidade;

Aos professores Murilo Marcondes de Moura e Fábio de Souza Andrade, não só pela valiosa contribuição no exame da qualificação, mas principalmente pela pronta receptividade nos assuntos murilianos;

Ao professor Fernando Segolin, que me acompanha desde o curso de Especialização, e que certamente teve papel importante no desenvolvimento deste trabalho;

Aos funcionários do Centro de Estudos Murilo Mendes, que me receberam com extrema simpatia e boa vontade na aprazível Juiz de Fora;

Ao Eduardo, que conseguiu importante material muriliano na Biblioteca Nacional;

A meu pai, pelo apoio constante em meu tortuoso percurso acadêmico, e muito mais;

A meus queridos irmãos, pela amizade e companheirismo;

A Adriana, pela paciência e apoio nesses longos anos de pesquisa e produção, e principalmente pelo amor;

Ao André, pela alegria.

RESUMO

A formação de um *enfant terrible*: poetização e resistência em *A idade do serrote*. 2009. 221 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A tese procura examinar *A idade do serrote*, autobiografia que abarca as memórias da infância e da adolescência de Murilo Mendes, a partir do contexto histórico em que foi concebida (escrita em Roma entre 1965 e 1966 e publicada em 1968) e de sua articulação com os elementos éticos e estéticos que sustentam o projeto poético do autor. De acordo com tal perspectiva, a autobiografia é apreendida como um relato de resistência ao “mundo ofendido”, relato arquitetado por meio de dois procedimentos absolutamente imbricados: pelo processo de poetização das memórias, poetização fundamentada nas lentes católica e surrealista do autor e que visa à criação de uma atmosfera miraculosa moldada a partir da sacralização do cotidiano e da busca incessante de uma realidade *autre*; e pelo processo de formação do protagonista-narrador, formação que se dá no encontro com uma galeria de personagens desajustadas e que desemboca na construção do retrato de um *enfant terrible*, aproveitando-se aqui um termo chave da mitologia pessoal do poeta.

Palavras-chave: Murilo Mendes; *A idade do serrote*; autobiografia; resistência; *enfant terrible*.

ABSTRACT

The making up of an *enfant terrible*: poeticization and resistance in *A idade do serrote*.
2009. 221 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

This thesis tries to carry out an examination of *A idade do serrote*, an autobiography that comprehends Murilo Mendes's childhood and youth recollections, taking as a point of departure the historic context in which it was conceived (written in Rome between 1965 and 1966, and published in 1968), as well as its links with the ethics and aesthetics qualities sustaining the author's poetic project. Murilo's autobiography is understood as an account of resistance against the "affronted world", an account grounded on two fully intertwined procedures: first, the poeticization of remembrances, rendered through the author's catholic and surrealist lenses, aiming at creating a miraculous atmosphere, shaped on the sacralization of everyday life and the unremitting search of a different reality (*un autre réel*); and, second, the making up of the hero-narrator, a process which is tantamount to his encounter with an assortment of misfit characters and leads up to his depiction as an *enfant terrible* — a key term in the poet's personal mythology.

Key words: Murilo Mendes; *A idade do serrote*; autobiography; resistance; *enfant terrible*.

SUMÁRIO

<u>Introdução</u>	8
1. <u>A idade do serrote e a trajetória poética de Murilo Mendes</u>	14
2. <u>Projeto autobiográfico e projeto poético</u>	38
3. <u>O título e as várias dimensões do serrote</u>	47
4. <u>O incipit e as lentes da poetização das memórias: catolicismo e surrealismo</u>	71
5. <u>A “arquitetura da memória” e os descarrilados</u>	111
6. <u>Desdêmona: retrato exemplar de uma personagem descarrilada</u>	139
7. <u>O narrador descarrilado: análise de “A lagartixa”</u>	163
8. <u>Enfant terrible</u>	186
<u>Conclusão</u>	198
<u>Bibliografia</u>	203

Introdução

O estudioso da obra de Murilo Mendes normalmente se depara com duas reações ao mencionar o nome do poeta: as pessoas que não estão muito próximas do mundo das letras perguntam curiosas, *quem?*; e as que militam no campo literário abrem um sorriso caridoso e comentam, *que enrascada você se meteu!* Duas reações que dizem muito a respeito de Murilo, autor ainda pouco conhecido por um público mais amplo e temido por sua complexidade pelos críticos. E que certamente deixam o estudioso entre aturrido e embaraçado.

Talvez não seja exagero afirmar que um dos poucos pontos consensuais da heterogênea fortuna crítica do poeta diga respeito exatamente à dificuldade de se entrar em sua obra ou então à necessidade de um longo tempo de aproximação para que o leitor possa começar a compreendê-la e admirá-la. Pode-se refutar tal afirmação lembrando que a resistência ao contato configura-se mesmo como uma característica central de boa parte da lírica moderna. Parece-me, no entanto, que a poesia de Murilo Mendes prima pelo acesso árduo e laborioso, visto que “raramente se entrega com facilidade”¹, exigindo grande esforço por parte do leitor. Além disso, ela só alcança, a meu ver, certa inteligibilidade quando considerada no conjunto, pois os poemas, e mesmo os textos em prosa escritos principalmente a partir da década de 1960, estão em constante diálogo, esclarecendo-se mutuamente.² Obra difícil, em suma, demanda tempo e reclama uma leitura que busque abarcá-la em sua totalidade.

O objeto deste trabalho – *A idade do serrote* – escapa, à primeira vista, dessa particularidade da obra muriliana. Autobiografia que abarca os anos da infância e da adolescência do poeta, o livro foi desde seu aparecimento em 1968 caracterizado pela crítica como encantador, saboroso, ameno, leve, transportando então agradavelmente o leitor para os nostálgicos dias vividos no começo do século XX na provinciana cidade mineira de Juiz de Fora. Entretanto tal facilidade de entrada no texto dissimula a dificuldade de sua apreensão crítica. O estudioso, enlevado pela atmosfera mágica do relato, não sabe bem por onde se orientar: escrita memorialística, estrutura fragmentária, capítulos autônomos, prosa-poética,

¹ MOURA, Murilo Marcondes de. Os jasmims da palavra jamais. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 106.

² Afirma Italo Moriconi: “Um dos motivos pelos quais a poesia de Murilo é pouco popularizável é que nela quase não há poemas individualmente marcantes, daqueles que a gente descobre e carrega na cabeça até a hora da morte. O que fica de Murilo no leitor como tatuagem mental é o modo de funcionamento pelo qual os poemas dialogam entre si, complementando-se, entrecrocando-se, esclarecendo-se uns aos outros”. MORICONI, Italo. Murilo Mendes e o cânone. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 66.

experimentalismo, tom saboroso, excesso de citações e referências acabam, do mesmo modo que ocorre com o restante da obra do autor, por dar a sensação de que “a poesia escapa por todos os lados”³. Ou dito de outra maneira: o caráter heteróclito de *A idade do serrote*, em cuja elaboração entram os mais diversos materiais e procedimentos, não só entrava o vislumbre de uma unidade compositiva como também abre a possibilidade de inúmeras leituras. Desafio que obriga o crítico a escolher, com extrema precisão, determinado caminho interpretativo na tentativa de amarrar os vários fios, aparentemente dispersos, que tecem o relato autobiográfico, ou ao menos colocá-los em certa ordem. Caminho interpretativo certamente arbitrário, e por isso mesmo falho. Porém, como afirma Antonio Candido: “Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros.”⁴

O que quer dizer a expressão “idade do serrote”? Eis aí o ponto de partida da tese: o enigmático título que deixa ressabiado o leitor logo no limiar do texto. Possibilidades de leitura, decerto não excludentes, não faltam. O que me parece central, contudo, é que a imagem do “serrote” desponta no contexto da obra muriliana, essencialmente a escrita no decorrer da década de 1960, sempre atrelada aos horrores que marcaram a trágica história do século XX. O “serrote” torna-se mesmo um símbolo extremamente significativo da visão negativa que Murilo tem de seu tempo, visão essa que permeia a obra produzida nesse período, cuja obsessão pelo tema da bomba atômica revela-se como um dos traços mais característicos.

Pergunta-se então: qual o sentido de se escrever uma saborosa autobiografia que cobre apenas os anos da infância e da adolescência com esse sentimento de catástrofe à flor da pele? E por que titulá-la com uma imagem que na mitologia pessoal do poeta expressa exatamente esse contexto histórico de terror? Para quem se entregou de corpo e alma à literatura e a concebeu como instrumento de conhecimento do mundo e de transformação do homem, a autobiografia – o relato da própria formação – deveria certamente desempenhar um papel fundamental frente à negatividade do mundo. Papel esse que não me parece ser de escape da história, o clássico vou-emborismo para um paraíso perdido, no caso a nostálgica infância

³ MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3, p. 321.

⁴ CANDIDO, Antonio. Introdução. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 39.

ideal e mítica. Ao contrário: papel, a meu ver, que se configura como uma espécie de atitude de *resistência* ao “mundo inimigo”⁵, ao “mundo ofendido”⁶.

Resistência: conceito talvez amplo demais e por isso mesmo de difícil aplicação, o que nos obriga a tentar delimitá-lo. Sigo então aqui as idéias desenvolvidas por Alfredo Bosi em dois ensaios, “Poesia e resistência” e “Narrativa e resistência”. Nesse último, mais recente, Bosi inicia-o ressaltando que *resistência* “é um conceito originalmente ético, e não estético”, para logo em seguida apresentar a seguinte definição: “O seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia.”⁷ E, um pouco mais adiante, afirma que no interior da trama social esse jogo entre forças opostas se dá em torno de *valores*, ou ainda, na luta entre valores e antivalores.⁸ A partir dessa ampla definição, Bosi aponta duas possibilidades, não excludentes, em relação à narrativa: “a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.”⁹ O primeiro tipo, a tematização da resistência, ocorre em períodos em que há uma “aceleração da luta social”, ou seja, em momentos históricos em que a situação política impõe necessariamente uma tomada de posição. O segundo tipo, ao contrário, escapa de uma datação precisa, espalhando-se por “tempos lentos e difusos de aparente estagnação política”¹⁰. Como diz Bosi: “A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.”¹¹ E mais adiante:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romance “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes.¹²

A leitura de *A idade do serrote* como narrativa de resistência baseia-se fundamentalmente nessas idéias de Bosi. Mas pode a autobiografia ser apreendida como

⁵ A expressão “mundo inimigo” nomeia um setor (e também um poema) do primeiro livro de Murilo, *Poemas*.

⁶ A expressão “mundo ofendido” é empregada pelo escritor italiano Elio Vittorini em seu romance *Conversa na Sicília*. Retomarei esse ponto no terceiro capítulo da tese (“O título e as várias dimensões do serrote”).

⁷ BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118.

⁸ Ibid., p. 120.

⁹ Ibid., p. 120.

¹⁰ Ibid., p. 125.

¹¹ Ibid., p. 130.

¹² Ibid., p. 130.

respondendo a determinada situação histórica que exigiria o engajamento político do autor? A obsessão de Murilo pela bomba atômica abre essa possibilidade, configurando-se os anos da Guerra Fria como um período de polarização política que obriga o poeta a assumir uma posição firme diante das ameaças sombrias que rondavam o cenário mundial. No entanto é o segundo tipo aventado por Bosi que nos interessa mais de perto, já que se concretiza na própria estruturação do texto e não como desenvolvimento meramente temático em resposta a uma dada situação histórica de risco. E o espírito anti-burguês do poeta, tão decantado pela crítica¹³, pode ser tomado como a atitude ética que operacionalizará a escolha de “temas, situações, personagens” e que buscará a construção de um relato memorialístico que se oponha criticamente à automatização e ao esvaziamento da vida. De acordo com essa perspectiva, pode-se vislumbrar a questão da resistência em *A idade do serrote* em duas dimensões absolutamente imbricadas: no processo de poetização das memórias, poetização fundamentada nas lentes católica e surrealista do autor e que visa à criação de uma atmosfera miraculosa moldada a partir da sacralização do cotidiano e da busca incessante de uma realidade *autre*; e no processo de formação do protagonista-narrador, formação que desemboca na construção do retrato de um inconformista, de um rebelde, de um desajustado, em suma, de um *enfant terrible*, aproveitando-se aqui mais um termo chave da mitologia pessoal do poeta. E formação essa que se dá no contato com uma galeria de personagens também desajustadas, que estão à margem do sistema social, e que portanto também se apresentam como exemplos de resistência aos valores dominantes. De qualquer modo, a expressão “mundo ofendido” abarca tanto a visão do século XX como um período marcado por acontecimentos históricos terríveis quanto o modo de vida da sociedade capitalista, pautada pela extrema racionalização, massificação e mecanização do homem. E certamente a atitude de resistência do autobiógrafo diz respeito a esses dois lados do “mundo ofendido”, lados não separados, e sim absolutamente amalgamados.

Murilo Mendes faz a seguinte observação no retrato-relâmpago dedicado ao escritor Graciliano Ramos:

Seria Graciliano um rígido “materialista”? Seria eu um rígido “espiritualista”? Antes mesmo daquela época [Murilo se refere a dois encontros com Graciliano Ramos ocorridos por volta de 1947] eu já começara a duvidar dos esquemas e da versão oficial da nossa natureza, inclusive as autoversões. Agora então que me aproximo a passos largos da palavra eternidade – com ou sem direito a uma segunda vida – sinto se descolarem dia a dia as cômodas etiquetas que

¹³ Por exemplo, Homero Senna abre a entrevista que Murilo lhe concedeu em 1945 com as sintomáticas palavras: “Antiburguês por excelência (...)”. SENNA, Homero. Lição de poesia. In: _____. *República das Letras*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 249.

reciprocamente nos aplicamos, enquanto subsiste o enigma da nossa verdadeira identidade que talvez de resto nunca poderemos decifrar.¹⁴

Pertinentes observações que ajudam a delimitar e esclarecer um pouco mais o nosso tema: o objetivo do trabalho é examinar a *versão* que o autobiógrafo constrói de si mesmo em *A idade do serrote*. Versão que não tem evidentemente a pretensão de revelar a “verdadeira identidade” do homem Murilo Mendes. Versão concebida em determinado momento histórico e que se fundamenta nos elementos éticos e estéticos que sustentam o projeto poético do autor. Versão que relata o processo de formação de um *enfant terrible* que busca resistir ao “mundo ofendido”.

Sem dúvida corre-se o risco de colar uma “cômoda etiqueta” no narrador autobiográfico, caindo-se então numa leitura generalizante e inócua: Murilo o anti-burguês, Murilo o *enfant terrible*. Espero escapar de tal armadilha. Para tanto a hipótese não deve direcionar, e engessar, desde já o caminho interpretativo. Ao contrário, ela deve ser construída pouco a pouco conforme a análise cerrada do texto se desenrola. Aliás, a própria obra de Murilo Mendes como um todo, e *A idade do serrote* não escapa de tal particularidade, solicita, devido a sua heterogeneidade e complexidade, um olhar rigoroso sobre o texto, visto que as tentativas de explicação que descartam o corpo-a-corpo com a matéria textual sempre correm o risco de submergir em simplificações facilitadoras.¹⁵ A trajetória a ser seguida tem, portanto, uma função estratégica na *luta* contra uma leitura que gire ao redor de vagas constatações. O estudo partirá então do exame de questões mais amplas, caminhará passo a passo para o interior do texto, até chegar à análise específica de dois capítulos-retrato. Com isso o foco que se inicia panorâmico vai aos poucos se fechando, procedimento que permite trazer paulatinamente à tona, por meio de uma espécie de processo de escavação textual, várias dimensões que compõem o relato autobiográfico.

De acordo com tal proposta, eis o caminho a ser trilhado: 1. contextualização de *A idade do serrote* no conjunto da obra muriliana, dando-se ênfase às questões éticas e estéticas que preocupavam o autor no momento em que o livro foi escrito; 2. articulação entre projeto autobiográfico e projeto poético, articulação essa que já conduz ao delineamento do processo de poetização das memórias efetivado pelo narrador; 3. análise do título, visto que a expressão “idade do serrote” circunscreve as várias dimensões que sustentam a fatura do relato autobiográfico: biográfica, histórica, mítico-religiosa e estética; 4. análise do *incipit* (a partir

¹⁴ MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1235.

¹⁵ Sigo aqui as observações feitas pelo professor Murilo Marcondes de Moura no curso de pós-graduação, *A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, ministrado no primeiro semestre de 2007.

da seleção de alguns fragmentos do primeiro capítulo: “Origem, memória, contato, iniciação”) com o propósito de discutir de modo detido o processo de poetização das memórias – e seu caráter de resistência ao “mundo ofendido” – com base nas lentes católica e surrealista do narrador; 5. análise da estrutura do livro, destacando-se dois pontos: de modo mais amplo, a articulação entre a lógica de composição do relato autobiográfico e o processo formativo do protagonista-narrador; de modo particular, o papel que o grupo de personagens desajustadas desempenha nesse processo formativo; 6. análise específica de dois capítulos-retrato: “Desdêmona” e “A lagartixa”. O primeiro é tomado como exemplo de personagem desajustada; o segundo como texto-chave para se compreender o processo de *descarrilamento* do próprio protagonista-narrador. A análise dos capítulos buscará, na medida do possível, retomar questões discutidas anteriormente, focalizando-se agora o modo como se estruturam na composição dos retratos selecionados, o que leva a um vaivém entre parte (capítulo) e todo (livro), e mesmo entre projeto autobiográfico e projeto poético do autor; 7. enfim, o foco que se fechara ao máximo com a análise dos retratos volta a se abrir com o exame da figura do *enfant terrible*, espécie de *persona* que Murilo esboça com várias pinceladas no decorrer de sua trajetória poética e que parece dar conta da versão de si mesmo construída no relato autobiográfico.

1. A idade do serrote e a trajetória poética de Murilo Mendes

O livro *A idade do serrote*, autobiografia que abarca as memórias da infância e da adolescência de Murilo Mendes, foi escrito em Roma entre 1965 e 1966 e publicado pela editora Sabiá em 1968. Uma nova edição só aparecerá no mercado em 1994 quando sai pela Nova Aguilar o volume, organizado por Luciana Stegagno Picchio, que reúne a obra *quase completa* do poeta mineiro – *Poesia completa e prosa*. Há, portanto, não só um intervalo de vinte e seis anos entre as duas edições como a primeira reedição ocorre no interior de uma obra mais ampla que tem por objetivo reunir, em edição crítica, o fundamental da produção muriliana. Só em 2003 o leitor terá acesso a um novo volume individual de *A idade do serrote*, agora com publicação da Record.¹

Tais dados editoriais, apesar de se referirem especificamente à autobiografia, são exemplares para indicar certo esquecimento que a obra de Murilo Mendes – e não só *A idade do serrote* – sofreu por parte dos leitores e dos estudiosos, não obstante sua importância no cenário da poesia brasileira moderna. Ressaltar esse esquecimento tornou-se mesmo lugar-comum da crítica, que vai apontar entre as possíveis causas, isoladas ou concomitantes, o hermetismo da obra, a desconfiança dos leitores em relação às matrizes católica e surrealista, a não filiação do poeta a grupos ou escolas literárias, e mesmo sua permanência na Europa durante os últimos anos de vida. Laís Corrêa de Araújo chega a afirmar que com a edição da Nova Aguilar as “‘obras completas’ [de Murilo Mendes] estão finalmente, colocadas no mercado livreiro, depois de um longo período de omissão e indiferença da mídia e de seu exílio (seqüestro?) da literatura brasileira institucional, digamos assim”². Apesar de certo exagero de tal colocação, que talvez decorra da visada crítica da autora, não deixa de ser verdade que é somente no final da década de 1980 que os textos do poeta retornam ao mercado editorial³ e os estudos críticos a seu respeito se intensificam⁴; felizmente assiste-se

¹ Devido a algumas diferenças entre a primeira edição, a da Sabiá, e a da Nova Aguilar, obra de referência dos estudos murilianos, resolvi fazer uma dupla marcação nas notas referentes à autobiografia. Assim, a primeira numeração se refere às páginas da edição da Sabiá, edição que vou utilizar em minhas análises, já que é a única publicada durante a vida do autor; mas acrescento entre parênteses a numeração da Nova Aguilar, o que deve ajudar o leitor que não tiver em mãos a primeira edição, relativamente rara. Quando há diferenças significativas entre as duas, aponto na própria nota. Como a edição da Record segue o texto estabelecido por Luciana Stegagno Picchio para a Nova Aguilar, não a utilizei. Esclareço também que os dados referentes ao local (Roma) e aos anos da escrita (1965-1966) do livro são indicados na seção “Notas e variantes” da edição da Nova Aguilar.

² ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: contemporaneidade, agoridade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, dez. 1998. Suplemento Literário, n. 44, p. 3.

³ A editora Nova Fronteira reedita em 1988 um volume que contém os livros *Poemas* e *Bumba-meu-poeta* e, em 1991, *História do Brasil*; em 1994 sai, como já indicado, a edição da Nova Aguilar da *Poesia completa e prosa*;

nos dias atuais um aumento significativo do número de pesquisas, porém ainda insuficientes para dar conta de produção tão vasta e complexa.

É interessante notar que *A idade do serrote* talvez seja uma das obras do autor mais investigadas, o que não significa a existência de vasta fortuna crítica, muito pelo contrário.⁵ Mas se levarmos em conta a pouca valorização que o gênero autobiográfico, comparativamente à ficção e à poesia, merece da crítica, tal preferência mostra-se bastante significativa e deve-se, a meu ver, essencialmente a três aspectos.

O primeiro aspecto diz respeito à importância que o livro representa para o entendimento do conjunto da produção muriliana, não apenas em decorrência de seu caráter memorialístico, o que por si só já lhe confere um papel considerável para esse entendimento⁶, mas *principalmente* devido a determinadas características temáticas e formais que possibilitam uma leitura reflexiva sobre a arte poética do autor. Tal aspecto não escapou ao olhar de Paulo Mendes de Almeida, que num artigo escrito no calor da hora já salientava “a imprescindibilidade de sua leitura [de *A idade do serrote*] para a mais profunda interpretação de toda a poesia de Murilo Mendes”⁷. Também Flora Süssekind atentou para tal fato, pois seu ensaio, “Murilo Mendes: um bom exemplo na história”, talvez seja o exemplo mais acabado do emprego de *A idade do serrote* como texto “esclarecedor” da produção do poeta, não obstante filiar, sem a devida matização, essa produção ao projeto católico conservador da década de 1930.⁸

O segundo aspecto de *A idade do serrote* que chama a atenção da crítica concerne à singularidade da composição do texto, ou seja, a sua “prosa-poesia”⁹, que o afasta do modelo

e a partir de 2001 a Record começa a relançar a obra do autor (já apareceram os seguintes volumes: *Poesia liberdade* (2001), *Tempo espanhol* (2001), *As metamorfoses* (2002) e *A idade do serrote* (2003)). Vale lembrar também do lançamento de duas coletâneas de artigos publicados originalmente em jornal: *Formação de discoteca* (co-edição das editoras Giordano, Loyola e Edusp, 1993) e *Recordações de Ismael Nery* (co-edição da Giordano e da Edusp, 1995).

⁴ Na década de 1990 foram publicados textos importantes sobre a obra de Murilo Mendes, entre eles: o ensaio de Davi Arrigucci Jr., “Arquitetura da memória”; o capítulo inicial, “Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências”, do livro de Fábio de Souza Andrade, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*; o livro de Júlio Castañon Guimarães, *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*; e o de Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*.

⁵ Cf. bibliografia específica sobre *A idade do serrote* no final do trabalho.

⁶ Candido, em texto introdutório às memórias de Oswald de Andrade, afirma: “No caso dos escritores, deve-se acrescentar a contribuição trazida [pela literatura pessoal] para o entendimento da obra”. CANDIDO, Antonio. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 9.

⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. A idade do serrote. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 maio 1969. Suplemento Literário, ano 13, n. 626, p. 1.

⁸ SÜSSEKIND, Flora. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 7, p. 147-169, jan. 1979.

⁹ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 54.

tradicional da autobiografia, mais preso ao lado documental, possibilitando uma leitura que dê maior ênfase às questões literárias. Como diz Carlos Drummond de Andrade em crônica a respeito do livro: “Saio da leitura com a sensação de que desembarco de uma cápsula espaço-temporal equipada com aparelhos mágicos. E esses aparelhos são apenas os recursos literários de Murilo (...)”¹⁰. Mas não só isso: essa singularidade compositiva também leva à valorização pela crítica do caráter inovador ou mesmo experimental da autobiografia, característica essa da produção muriliana como um todo. Laís Corrêa de Araújo salienta tal ponto logo que o livro veio a público:

De certo, nada que nos venha de Murilo Mendes pode enquadrar-se na linha tradicional, acomodada e fácil, nem mesmo um tipo de livro como “memórias”. A característica de toda a sua obra sempre foi – e continua a ser – a desordem surpreendente, o ritmo sincopado, certos procedimentos de elaboração surreal, organizados em geometria equilibrada, em espírito dialético. Também as suas memórias da infância e adolescência, desde o título, só podem ser conotadas e confrontadas com a proeza de Oswald de Andrade (“João Miramar”, “Sob as ordens de mamãe”, etc.), mantendo aquela estrutura de inquietação, de perquirição da modernidade, de discordância com a linguagem domesticada vigente em livros desse gênero. Basta-nos colher alguns trechos para verificar que Murilo Mendes continua a trabalhar (e a apurar) a novidade e o inusitado da imagem, sempre em crise de revolução e revivificação (...).¹¹

E mais recentemente Augusto Massi observa de modo radical: “Murilo Mendes conseguiu escrever o único livro de memórias capaz de afirmar-se como obra de vanguarda.”¹² Deve-se inserir, nessa mesma linha, as observações que ressaltam o caráter insólito, estranho ou bizarro do texto, como, por exemplo, o comentário de Antonio Carlos Villaça em sua resenha crítica quando do lançamento do livro: “Vejo alguns trechos mais jornalísticos ou mais informativos, que me desgostam um pouco, mas essas passagens acidentais, não chegam a perturbar a grande unidade e a beleza viril desse **estranho** A Idade do Serrote (...)”.¹³

Por fim, as memórias de Murilo atraem pelo tom “saboroso”¹⁴, “encantador”¹⁵, “leve”¹⁶, “cativante”¹⁷, o que permite ao leitor uma entrada relativamente fácil “na meninice

¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes, temponauta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1968. Segundo Caderno, p. 1.

¹¹ ARAÚJO, Laís Corrêa de. Surrealismo em Murilo Mendes? *Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1969. Suplemento Literário, v. 4, n. 128, p. 14-15.

¹² MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*, v. 3, p. 331.

¹³ VILLAÇA, Antonio Carlos. Aparição de Murilo Mendes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1968. Quarto caderno, p. 4. (Grifo nosso).

¹⁴ Merquior observa que o interesse de Murilo Mendes pela memorialística de Michel Leiris talvez se deva “por estar ele mesmo então elaborando suas próprias memórias, **saborosamente** inauguradas com a prosa d’*A idade do serrote*”. MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 16. (Grifo nosso). Também Cleusa Rios P. Passos, em texto recente, resalta essa característica: “(...) é um livro construído por **saborosas** lembranças”. PASSOS, Cleusa Rios P. A idade do

despreocupada”¹⁸ do poeta. Tal característica já era constatada pela nota informativa, infelizmente não assinada, do lançamento do livro no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* e que vale a pena reproduzir aqui:

Um dos maiores poetas brasileiros contemporâneos inclina-se sobre a sua infância e adolescência passados em Juiz de Fora, lembrando tipos, situações e estados de espírito – e o resultado é um **livro encantador, saboroso, nostálgico**. Observe-se a originalidade da composição que foge, em muitos aspectos, às clássicas formas dos livros de memórias. A obra é vazada numa prosa que, de parágrafo em parágrafo, lembra o estilo do notável poeta de “Tempo e Eternidade”.¹⁹

E também a orelha da primeira edição, igualmente anônima, segue o mesmo caminho ao apresentar o livro: “Poeta dos melhores do Brasil, Murilo Mendes tem uma prosa sensível e limpa, que encantar os leitores deste livro de reminiscências da infância.” Certamente contribui para esse tom saboroso o humor que predomina no relato, também ele já salientado logo no momento da publicação. Duílio Gomes, num sintético texto descritivo, destaca como se fosse um item de *A idade do serrote*: “O humor e a poesia de Murilo.”²⁰ E Paulo Rónai, aventurando-se numa leitura analítica, aponta: “Cada vez, porém, que suas reações face ao passado ameaçam tingir-se de sentimentalismo, o memorialista agarra-as e põe-as no pelourinho, queimando-as com o ferro em brasa da **blague** e da sátira.”²¹

Esses três aspectos obviamente não devem ser vistos simplesmente como características que facilitam a entrada no texto e a compreensão do projeto poético de Murilo; são sim elementos que compõem a fatura de *A idade do serrote* e que precisam ser

serrote: esquecimentos, lapsos e enganos. *Literatura e sociedade*: revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. São Paulo, n. 10, p. 46-57, 2007-2008, p. 48. (Grifo nosso).

¹⁵ Candido comenta a respeito de *A idade do serrote*: “Neste **livro encantador**, perfeitamente ambientado a sua obra poética (...)”. CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia, In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios* p. 58. (Grifo nosso).

¹⁶ Afirma José Carlos Barcelos: “Escrito [*A idade do serrote*] numa **prosa leve** e moderna, que com frequência trai o poeta que a criou (...)”. BARCELLOS, José Carlos. Fé cristã e crise de sentido: da atualidade teológica de Murilo Mendes. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004, p. 115. (Grifo nosso).

¹⁷ Picchio considera *A idade do serrote* “seu [de Murilo Mendes] **mais cativante livro de prosa** (...)”. PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 23. (Grifo nosso).

¹⁸ Segundo Picchio, a vida de Murilo Mendes na Itália será marcada “pela saudade contínua de um Brasil longínquo, revisitado continuamente em sonho e suscitado com a ‘madeleine’ de palavras-chaves, como *farofa*, ou de **recordações da meninice despreocupada em Juiz de Fora** (*A Idade do Serrote*, 1968)”. PICCHIO, Luciana Stegagno. O retorno de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. São Paulo: Global, 1994, p. 14. (Grifo nosso)

¹⁹ A *IDADE do serrote*, de Murilo Mendes, Editora Sabiá, Rio de Janeiro, 1968, 180 páginas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1969. Suplemento Literário, ano 13, n. 613, p. 2. (Grifo nosso).

²⁰ GOMES, Duílio. A idade do serrote. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 ago. 1970. Suplemento Literário, v. 5, n. 209, p. 7.

²¹ RÓNAI, Paulo. A nova face de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 1969. Suplemento Literário, ano 14, n. 651, p. 6. (Grifo do autor).

problematizados e investigados. O último aspecto, no entanto, chama de imediato a atenção por dois motivos: em primeiro lugar, ele se contrapõe francamente ao tão decantado hermetismo da obra de Murilo Mendes. Talvez o caráter memorialístico do livro exija uma “prosa sensível e limpa” e colada ao mundo referencial, por conseguinte destoante em relação ao restante da produção muriliana. Entretanto o próprio texto, conforme indicado, se caracteriza por uma singularidade compositiva que o aproxima da poesia e mesmo apresenta um toque experimental e vanguardista, o que de certo modo se choca com essa suposta prosa “cativante”. Interessante, nesse sentido, é a nota informativa do Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, citada integralmente acima, porque, de um lado, aponta o livro como “encantador, saboroso, nostálgico”, mas, de outro, ressalta que ele apresenta uma composição original e uma prosa que lembra o estilo da poesia do autor, o que não deixa de ser à primeira vista contraditório, além de explicitar certa tensão formal.

Tal tensão pode ser apreendida ainda de maneira mais nítida num texto de Antonio Candido sobre literatura de vanguarda, em que curiosamente o livro *A idade do serrote* é citado duas vezes para exemplificar questões antagônicas.²² Num primeiro momento, ao listar cinco características da literatura de “nosso tempo”, Candido aponta como fenômeno fundamental “a substituição da metáfora pela paronomásia”²³, fenômeno esse que exprime a crise da visão analógica do mundo e, em consequência, a crise do discurso referencial, levando assim a uma literatura fechada em si mesma na medida em que cria “mundos paralelos” a partir da associação sonora.²⁴ E exemplifica o emprego desse procedimento bastante prezado pelas vanguardas com um fragmento do primeiro capítulo da autobiografia de Murilo Mendes. Porém, ao fechar o ensaio, Candido não deixa de notar que a nossa literatura também está sendo invadida pelo gênero de memórias, o que, de certo modo, indicaria a recuperação daquele mundo referencial que foi afastado da prosa de ficção, expressando assim a “permanência desse desejo de ver a literatura representando o mundo em que vivemos”²⁵. E agora traz como exemplo “a tentativa da *Idade do serrote*, de Murilo Mendes, que é autobiografia caminhando não para o romance, mas para a poesia”²⁶. Interessante *contradição* que coloca em pauta essa aparente tensão formal já discernida pela

²² Cf. CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas: Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 214-221. Segundo nota do organizador, o texto “é a quase totalidade da intervenção de Antonio Candido na mesa de literatura do I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, realizado em 19 de maio de 1975”.

²³ Ibid., p. 216.

²⁴ Ibid., p. 219.

²⁵ Ibid., p. 221.

²⁶ Ibid., p. 221.

fortuna crítica: o emprego de procedimentos vanguardistas na construção de um livro de memórias.

Mas o tom “saboroso” e “encantador” também chama a atenção por se contrapor ao próprio título da autobiografia, já que o “serrote” é um instrumento que sempre infundiu grande terror ao menino Murilo, sendo mesmo elevado a “símbolo torcionário” logo num fragmento do primeiro capítulo do livro: “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários.”²⁷ No entanto a tensão entre tom “saboroso” e título hostil ganha nova dimensão se a autobiografia for articulada ao conjunto da produção muriliana, pois o emprego da imagem do “serrote” não se limita ao relato das memórias da infância e da adolescência, ocorrendo muitas vezes na obra do autor, principalmente nos textos escritos na década de 1960, e sempre atrelado às marcas de terror, tortura e crueldade que moldam o século XX. Não deixa de ser paradoxal, portanto, que um símbolo negativo nomeie um relato de vida “encantador”.

É fácil perceber, por essas rápidas observações, que a fatura de *A idade de serrote* coloca em pauta algumas tensões temáticas e formais que extrapolam o âmbito restrito do livro, obrigando que o exame deste seja feito em constante diálogo com o conjunto da obra. Ou melhor: a leitura interpretativa da autobiografia depende de sua articulação com o projeto poético de Murilo Mendes, o que, de certo modo, nos leva ao primeiro aspecto que chamou a atenção da crítica. Com isso será necessário contextualizar *A idade do serrote* no conjunto da produção muriliana, pois se afigura fundamental tanto demarcar o lugar que o livro ocupa aí – o que permitirá indicar em que ponto do conjunto se insere e conseqüentemente que diálogo estabelece com o restante da obra – como destacar as questões estéticas e ideológicas que preocupavam o autor no momento de sua redação. Tal propósito gera, quase obrigatoriamente, uma espécie de dupla focalização, a qual se buscará seguir neste capítulo: num primeiro momento, um foco panorâmico ou aberto tem por objetivo traçar de modo extremamente sintético a trajetória poética de Murilo; em seguida o foco se fecha para tentar apreender de maneira um pouco mais detalhada as principais questões que dominam sua produção em meados da década de 1960.

*

²⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, p. 7. (MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 896).

Ao tentar dar conta da heterogeneidade da obra de Murilo Mendes, Augusto Massi vai propor o seguinte mapeamento da trajetória do autor: ela se dividiria em duas etapas, sendo cada uma “composta de múltiplas faces, que se auto-refletem, se interpenetram e se fundem, num movimento permanente que reordena a fisionomia da obra”.²⁸ A primeira etapa – que vai de *Poemas* (1930) até a publicação em 1959 de *Poesias* (1925-1955), primeira reunião da obra poética – é composta por quatro faces: modernista, surrealista, essencialista e católica; a segunda etapa, que se inicia com *Siciliana* (livro escrito entre 1954 e 1955 e só publicado em 1959 no interior de *Poesias*), apresenta somente duas: experimental e memorialística. De acordo com essa classificação bastante didática, a autobiografia, escrita em Roma entre 1965 e 1966, faria parte da segunda etapa, o que levaria a supor que sua constituição se deu a partir da conjugação das duas últimas faces apontadas pelo crítico, resultando então num livro de memórias que apresenta em sua fatura procedimentos experimentais, procedimentos esses que, na década de 1960, estariam bem próximos aos pressupostos composicionais defendidos pela vanguarda concreta.²⁹ No entanto, ainda conforme a proposta de Massi, as faces anteriores não são deixadas de lado, ou seja, elas continuam atuando, de uma forma ou de outra, na composição da obra. Pode-se supor então que as duas principais matrizes da primeira fase – surrealismo e catolicismo – continuam presentes nos textos produzidos nos anos de 1960, incluindo *A idade do serrote*, não obstante as mudanças de enfoque que devem ter sofrido ao longo da vida do autor.

Esse sintético quadro esboçado a partir do ensaio de Augusto Massi é bastante útil para apresentar uma visão geral da trajetória de Murilo Mendes, ajudando assim a visualizar o lugar que *A idade do serrote* ocupa nela. No entanto tal quadro não dá conta da passagem da primeira para a segunda fase – Massi aponta como ponto de ruptura a publicação de *Siciliana*, mas com certeza a “reviravolta” já se dá um pouco antes com a elaboração do livro *Sonetos brancos* (1946-1948) – quando supostamente ocorre a transição de uma poética de caráter surrealista para uma de caráter construtivista, verdadeiro nó górdio da produção muriliana e uma das questões mais exploradas pela fortuna crítica, como salienta Murilo Marcondes de Moura:

²⁸ MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*, vol. 3, p. 322.

²⁹ Segundo Iumna Simon, tais pressupostos seriam os seguintes: “crise do verso”, “antidiscursividade”, “concisão e simplificação da linguagem”, “exploração do espaço gráfico”, “planejamento racional”. Cf. SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*, vol. 3, p. 346-347.

A tensão entre arte como impulso imaginativo e construção formal (“matemática da composição”) é absolutamente essencial em Murilo Mendes, e todas as discussões sobre a unidade de sua obra têm de contornar o difícil contraste, em sua trajetória, entre o predomínio de uma poética surrealista no início e o de uma poética construtivista (se ela de fato existiu) nos livros finais.³⁰

O contraste apontado pelo crítico é realmente decisivo já que coloca em jogo, se for levado ao limite, duas poéticas radicalmente opostas: de um lado o surrealismo, talvez o exemplo mais nítido, dentre os movimentos de vanguarda do começo do século XX, da busca de reintegração da arte na práxis vital³¹ e mesmo de subversão do cotidiano burguês, já que ambicionava “mudar a vida (Rimbaud) e transformar o mundo (Marx)”³²; de outro, a poética construtivista, que aposta na autonomia da arte, conduzindo a uma literatura fechada em si mesma e voltada para pesquisa da linguagem poética e para o rigor formal. A questão, no entanto, parece ser de predomínio ou de dominância de uma ou de outra ao longo da trajetória do poeta, como bem coloca Marcondes de Moura, o que abre a possibilidade de inúmeras leituras levadas a cabo por críticos das mais diferentes tendências, originando conseqüentemente uma fortuna crítica bastante heterogênea. Porém, como sustenta Davi Arrigucci Jr., parece que Murilo Mendes “sempre teve muito presente que a linguagem, apesar de toda a sua relevância na poesia, não pode ser objeto de idolatria, nem o artesanato literário constitui um fim em si, mas apenas um meio de comunicação escrita”³³. Ou ainda como afirma Marcondes de Moura articulando esta visão do fazer poético às matrizes iniciais da obra do autor:

O fato é que Murilo Mendes permaneceu sempre um remanescente das primeiras vanguardas do século, centrado em uma determinada visão de arte em que se interpenetravam conhecimento e transfiguração da realidade. Ele nunca poderia encampar inteiramente as noções de obra de arte fechada em si mesma e de rigor formal como seu valor último. Para quem exigia tanto da poesia, esse era um projeto restritivo demais, e comparativamente muito pobre.³⁴

Vê-se por essa trajetória sinuosa, apenas delineada, a dificuldade de se articular a autobiografia ao projeto poético, pois não é fácil discernir um núcleo ou uma unidade numa obra tão heterogênea que se pauta tanto pelo choque de duas poéticas radicalmente distintas

³⁰ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, Giordano, 1995, p. 30.

³¹ Sigo aqui a leitura que Peter Bürger faz das vanguardas do início do século XX. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

³² LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 233.

³³ ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 98.

³⁴ MOURA, Murilo Marcondes de, op. cit. , p. 59.

como pela presença aparentemente inconciliável de algumas das várias faces indicadas, *vide* o exemplo do desacordo entre surrealismo e catolicismo. Além disso, a própria permanência destas duas matrizes iniciais nos anos de 1960, e mais especificamente em *A idade do serrote*, não é matéria fácil de ser apreendida, pois elas foram abraçadas num contexto, a década de 1930, bastante específico de radicalização política e de obrigatória tomada de posições. Porém, como nota Marcondes de Moura, o poeta permanece fiel ao projeto das primeiras vanguardas do século XX, e o mesmo com certeza se pode dizer em relação ao catolicismo, assumido em 1934 em decorrência do impacto causado pela morte do amigo Ismael Nery e jamais deixado de lado. A obra de Murilo, mesmo a da chamada segunda fase, parece assim extremamente devedora dessas duas matrizes adotadas nos anos de 1930 e que a marcarão até o final.³⁵

*

O período que abarca a década de 1960 e o começo dos anos de 1970 é um período extremamente fértil para a produção muriliana. O autor escreve em seu *exílio* romano³⁶ vários livros em curto espaço de tempo, grande parte em prosa, índice significativo de suas novas preocupações literárias. Somente em meados da década de 1960, momento da redação de *A idade do serrote*, são compostos *Convergência* (livro de poesia escrito entre 1963-1966 e publicado em 1970), “Texto sem rumo” (série de fragmentos escritos entre 1964 e 1966 e que farão parte do livro *Conversa portátil*, inédito até a edição da Nova Aguilar), *Poliedro* (escrito entre 1965-1966 e publicado em 1972), *Retratos-relâmpago: 1ª série* (também escrito entre 1965-1966 e publicado em 1973) e *Carta geográfica* (escrito entre 1965-1967 e inédito até a edição da Nova Aguilar), além de inúmeros textos que fazem parte de *A invenção do finito* (escrito entre 1960 e 1970 e inédito até a edição da Nova Aguilar), de *Janelas verdes* (escrito ao longo de década de 1960 e inédito no Brasil até a edição da Nova Aguilar) e de *Papiers* (reunião de textos em francês escritos em várias épocas, mas sendo a grande maioria de meados dos anos de 1960). Já na segunda metade da década, o autor escreve em italiano seu último livro de poesia, *Ipotesi* (composto ao longo do ano de 1968 e publicado postumamente

³⁵ Fábio de Souza Andrade sustenta que para se pensar a obra final de Murilo Mendes é preciso examinar a equação que a originou nos anos de 1930 e 1940. Sigo assim as observações feitas pelo crítico durante sua aula – intitulada “Matrizes desconjuntadas: moderno, modernista e modernização em Jorge de Lima e Murilo Mendes” – ministrada no segundo semestre de 2005 na disciplina *Literatura Contemporânea (Diálogos e Perspectivas)*, organizada pela professora Sandra Nitrini.

³⁶ Murilo Mendes muda-se para a Itália em janeiro de 1957, onde desempenhará, contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati, a função de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma (também lecionará na Universidade de Pisa). Vai morar na cidade de Roma até 1975, ano da sua morte.

na Itália em 1977), e os relatos de viagem de *Espaço espanhol* (escrito entre 1966-1969 e inédito até a edição da Nova Aguilar). A década de 1970 se abre com um texto autobiográfico, “Microdefinição do autor” (escrito em 1970 e inserido no livro *Poliedro*), e, nos últimos anos de vida, Murilo ainda produz o livro *Retratos-relâmbito: 2ª série* (escrito entre 1971 e 1975 e inédito até a edição da Nova Aguilar) e vários textos que vão integrar *Conversa portátil* (reunião de esparsos de várias épocas, mas a maior parte redigida na década de 1970). Vale a pena lembrar que alguns textos dos livros que permanecerão inéditos (pelo menos em sua integridade até a edição da *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar) vão aparecer em *Transistor: antologia de prosa (1931-1974)*, publicado postumamente em 1980 pela editora Nova Fronteira.

De acordo com o quadro da trajetória de Murilo Mendes proposto por Augusto Massi, esse rico período é marcado por duas faces contrastantes, faces essas que de certo modo reatualizam a tensão entre aquelas duas poéticas – surrealismo e construtivismo – que são vistas como delimitadoras de fases distintas. Assim, de um lado, tem-se o memorialismo, ou seja, uma escrita voltada para a expressão do sujeito e que se assume abertamente como ato comunicativo de uma “pessoal real”, com todo o “correr riscos”³⁷ que tal atitude acarreta; de outro, uma produção experimental que se volta para dentro do texto, colocando em destaque os jogos lingüísticos e a reflexão sobre o próprio fazer poético.

A produção memorialística de Murilo Mendes é realmente marcante nesses anos. Quando do lançamento de *A idade do serrote*, Laís Corrêa de Araújo vai fazer uma observação bastante interessante a respeito da possibilidade do livro ser o primeiro volume das memórias do poeta:

O silêncio [de Murilo Mendes] vem, portanto, desde “Tempo Espanhol”, desde 1959, quebrado agora, felizmente, pela **edição do primeiro volume de suas memórias, intitulado “A Idade do Serrote”** e lançado um pouco discretamente demais pela Sabiá, à qual cumpre agora o dever de procurar obter de Murilo Mendes os originais de seus últimos trabalhos poéticos.³⁸

José Guilherme Merquior destaca a mesma questão em dois ensaios, um escrito em março de 1975, portanto alguns meses antes da morte de Murilo, e o outro em 1978. No primeiro, o crítico afirma que “mesmo uma prosa tardia como *A idade do serrote* (1968), **primeiro volume da importante, e saborosa, memorialística de Murilo**, deve algumas de

³⁷ Sigo aqui as observações de Michel Leiris sobre a escrita autobiográfica. Cf. LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: _____. *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 13-26.

³⁸ ARAÚJO, Laís Corrêa de. Surrealismo em Murilo Mendes? *Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1969. Suplemento Literário, v. 4, n. 128, p. 14-15. (Grifo nosso).

suas melhores páginas ao associacionismo livre”³⁹; e, no segundo, salienta que o interesse de Murilo pelo “crescimento da memorialística de Leiris” talvez se devesse “por estar ele mesmo então elaborando suas próprias memórias, **saborosamente inauguradas com a prosa d’*A idade do serrote***”⁴⁰. À primeira vista tais observações parecem indicar que *A idade do serrote*, livro que abarca apenas o período da infância e da adolescência, seria o primeiro volume de um projeto autobiográfico mais amplo, não concluído ou a concluir, que se enveredaria pelas experiências da maturidade. O segundo ensaio de Merquior, no entanto, foi escrito após a morte do poeta, o que leva a crer que o crítico talvez esteja se referindo, mesmo que não conhecesse ainda todos os inéditos, à obra produzida ao longo da década de 1960 e no início da de 1970 e que incluiria, além da autobiografia propriamente dita, os livros de viagens (*Carta geográfica, Espaço espanhol, Janelas verdes*), os de retratos (*Retratos-relâmpago: 1ª série, Retratos-relâmpago: 2ª série, Invenção do finito*) e os inúmeros textos de teor memorialístico incluídos em obras de difícil classificação, como *Poliedro, Conversa portátil e Papiers*. Uma obra, portanto, eminentemente voltada para a reconstrução do passado por meio dos mais diversos gêneros da escrita do “eu”, e não somente por meio do relato autobiográfico *stricto sensu*, o que de certo modo explicaria a incursão do autor no campo da prosa – com certeza prosa extremamente poética, mas ainda assim prosa –, deixando a poesia um pouco de lado.

Luciana Stegagno Picchio também faz uma leitura semelhante desse período da produção muriliana ao tratar da novidade das obras escritas na Itália em relação àquelas escritas no Brasil:

Havia prosa, reflexos de poesia concreta (e aliás os poetas concretistas de São Paulo o incluíam, juntamente com João Cabral, entre os seus mestres), havia sobretudo memorialismo. Este memorialismo, a começar por *A idade de serrote* de 1968, investia a esfera proustiana do privado, mas se alargava à fixação de memórias de viagem, à definição de espécies de animais, como respondendo a um desejo de captação superior do real que é de todos os poetas.⁴¹

Esse caráter memorialístico da produção de autor também vai ser identificado por Luciana Stegagno Picchio na própria organização – feita por Murilo Mendes (e após a sua morte concluída pela esposa Maria da Saudade Cortesão) – dos textos de *Transístor*, antologia da prosa, visto que tal organização não segue uma “rigorosa ordem cronológica externa de

³⁹ MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976, p. XI. (Grifo nosso).

⁴⁰ Idem. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 16. (Grifo nosso).

⁴¹ PICCHIO, Luciana Stegagno. Introdução [à guisa de prefácio]. In: BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p. 11.

composição”, mas acompanha “uma espécie de crescimento interno do escritor, da mítica infância mineira até à maturidade italiana e européia”⁴². Ou seja: a antologia da prosa – prosa escrita principalmente a partir do início da década de 1960 – exporia, segundo Picchio, a trajetória da formação do autor, revelando assim a visada memorialística da obra final.

Parece então que Murilo Mendes segue à risca o destino dos escritores de sua geração conforme balanço elaborado por um deles em meados da década de 1960:

Chegou para os de minha geração o tempo de escrever memórias. Alguns já as publicam. Outros preparam na sombra os originais. Dir-se-ia que a natureza lhes soprou em surdina essa obrigação, pois todos, uns com espírito mais resolutivo, outros menos afoitos, se entregam sem amargura a esse inventário de cacôs: seja na conversa, em artigo, em entrevista ou sob a forma clássica de livro.⁴³

Mas será que tal observação de Drummond cabe realmente a Murilo? A obra memorialística deste deve-se *somente* à necessidade interna do poeta de fazer um balanço da vida com a chegada da velhice? Não me parece. É preciso lembrar, primeiramente, que o interesse de Murilo em “inventariar cacôs” é anterior à década de 1960, já se manifestando de forma acabada na série de artigos publicados no final dos anos de 1940 sobre Ismael Nery, porque mais do que o esboço do retrato do amigo o que se tem aí é o relato da formação do próprio Murilo no Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e de 1930. Portanto o memorialismo do poeta já se manifesta num período bem anterior aos anos de 1960.⁴⁴ Esse dado, no entanto, não parece ser o mais importante. O fundamental é ressaltar a singularidade da prosa memorialística final de Murilo a partir de dois ângulos: de um lado, seu caráter inventivo e experimental, o que a torna não “uma tarefa obrigatória em fim de carreira, mas um meio contínuo de pesquisa e aprimoramento da escritura”⁴⁵; de outro, aproveitando a deixa de Merquior a respeito do interesse de Murilo pela obra de Michel Leiris, seu caráter de *ato*, que coloca em risco o escritor, risco equivalente ao do toureiro que se vê diante do “chifre acerado

⁴² PICCHIO, Luciana Stegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transistor*: antologia de prosa 1931-1974. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 14. O livro só foi publicado em 1980, portanto cinco anos após a morte do autor.

⁴³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Vida e memória. In: _____. *Auto-retrato e outras crônicas*. Seleção: Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 95. Publicada originalmente em 06/05/1966 no *Correio da Manhã*.

⁴⁴ Talvez seja possível então, seguindo a mesma leitura de Picchio a respeito da organização de *Transistor*, traçar uma espécie de amplo painel da vida do escritor – ou de partes significativas dela – a partir do conjunto de sua obra memorialística: a infância e a adolescência em Juiz de Fora, os anos transcorridos no Rio de Janeiro, a imersão na paisagem e na cultura européia. É claro que cada texto vai se debruçar sobre a matéria vivida a partir das questões do momento da enunciação e de determinados objetivos que tem em mira, acarretando conseqüentemente uma reconstrução permanente do passado.

⁴⁵ CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de Idade do Serrote de Murilo Mendes*. 1997. 204 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p. 40.

do touro”, conferindo “realidade humana à sua arte” e o engajando diante do mundo.⁴⁶ Parece então que a obra memorialística de Murilo se distancia do mero inventário do passado e assume mesmo um caráter de projeto que envolve tanto o aspecto estético quanto o ideológico.

*

O memorialismo, contudo, é somente uma das faces da produção de Murilo Mendes ao longo da década de 1960; a outra, como já indicado, é o experimentalismo, aproximando a obra do autor a uma poética de caráter construtivista, que valoriza ao máximo o rigor formal e o texto metalingüístico. Ou como diz Alfredo Bosi: os trabalhos compostos nessa década “ratificam o seu ingresso [de Murilo] na pesquisa experimental que vê no trato da linguagem o primeiro dever do escritor”⁴⁷. Tal característica começa a se manifestar já no final da década de 1940 com a elaboração do livro *Sonetos brancos* (a própria forma fixa impõe uma espécie de exercício de síntese⁴⁸), atingindo seu ápice com a publicação de *Convergência*, o livro mais experimental do autor e que se aproxima em alguns aspectos da vanguarda concreta, o que fica patente ao lembrarmos que alguns dos poemas foram publicados originalmente em *Invenção*, revista do grupo paulista.

A preocupação com o rigor formal e a construção do texto torna-se mesmo um tema recorrente na obra de Murilo Mendes desse período. Talvez o autor esteja buscando obsessivamente se livrar da marca de mau artesão grudada nele desde a crítica de Mário de Andrade a *Poesia em pânico*⁴⁹, conforme transparece em carta, datada de 02 de maio de 1963, enviada a Haroldo Campos a respeito da crítica deste último a *Tempo espanhol*:

Certo é que manifestava-lhe minha satisfação [Murilo Mendes se refere a carta anterior extraviada] pelo fato de um poeta do seu valor e da sua cultura reconhecer no autor de *T.E.*

⁴⁶ LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: _____. *A idade viril*, p. 16.

⁴⁷ BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 451.

⁴⁸ É o que afirma o próprio Murilo em carta a Laís Corrêa de Araújo: “(...) não me senti constrangido, dentro de uma forma rígida, ao escrever *Sonetos brancos*. Ali pude exercitar minhas pesquisas de síntese. Sentir-me-ia constrangido se quisesse fazer sonetos parnasianos. E, segundo penso, ali estão alguns dos versos mais sugestivos que escrevi.” ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 233. A carta é datada do Porto, 18/09/1974.

⁴⁹ Mário de Andrade afirma, em determinada altura do artigo, que o livro “se apresenta cheio de pequenas falhas técnicas, provando despreocupação pelo artesanato”. E mais adiante: “Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados”. E conclui: “É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística”. O artigo foi publicado em 09/04/1939. ANDRADE, Mario de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 53.

[*Tempo espanhol*] domínio estilístico, quando quase toda a crítica negava ou duvidava do fato (com única exceção talvez do E. Portella, que o reconheceu ao escrever sobre as *Poesias* 1925-1955). A maioria apoiava-se no famoso artigo de Mário de Andrade sobre *A Poesia em Pânico*, esquecendo-se (ou fingindo ignorar) que em passagens posteriores o mesmo Mário escreveu coisas muito diversas a meu respeito. Enfim, seus artigos constituem o reconhecimento de um trabalho sério, aprofundado, não baseado apenas em impulsos líricos. Sou-lhe muito grato, e eu, que há 5 anos não escrevo versos, estou tentando a recomeçar.⁵⁰

A mesma preocupação com o rigor, e o mesmo desalento acarretado pela recepção crítica de sua obra, ainda se encontra num depoimento, já do começo dos anos de 1970, dado a Laís Corrêa de Araújo:

Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. Aliás começou cedo (vide p. ex. as últimas páginas dos *Poemas*). Sou um “torturado da forma”. Mas como, pelo visto, os outros não o percebem, talvez acabarei à maneira de certos personagens de Kafka ou Pirandello, desdobrando minha personalidade; fazendo-me passar pelo que não sou?⁵¹

Esse empenho em se mostrar um “torturado da forma”, que se apresenta não só em depoimentos dos mais variados tipos como também em inúmeros textos metalingüísticos da obra literária, pode levar a uma leitura que privilegie em demasia o caráter construtivista dessa última fase. De certo modo o próprio Murilo, em momento decisivo de sua trajetória – a publicação de *Poesias* (1925-1955) – autoriza tal leitura ao declarar, na “Advertência” ao volume (datada de novembro de 1956), que procurou “obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção de arte literária”⁵², indicando assim uma possível mudança radical em sua poética a partir desse momento.⁵³

Contudo a fase final da obra de Murilo Mendes vai se caracterizar mais por uma busca de equilíbrio entre expressão e pesquisa formal do que por um efetivo direcionamento a uma poética essencialmente experimental ou construtiva. Já em um texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1959 (“A poesia e o nosso tempo”), texto que se configura como uma espécie de arte poética e que vai dar as linhas mestras da obra posterior, Murilo afirma: “Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita.”⁵⁴ E mais adiante

⁵⁰ Carta de Murilo Mendes a Haroldo de Campos, datada de Roma, 02/05/1963, publicada em: GUIMARÃES, Júlio Castañón (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001, p. 137.

⁵¹ MENDES, Murilo. Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 50. Texto datado de Roma, 13/03/1971.

⁵² Idem. Advertência. In: _____. *Poesias* (1925-1955). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. XIX.

⁵³ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 55.

⁵⁴ MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 177. Originalmente publicado em: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1959. Suplemento Dominical.

continua na mesma chave: “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. Realizar isto sem ênfase, de acordo com os rumos atuais da estilística, eis o problema.”⁵⁵ E ainda: “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. Em outras palavras, não creio que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia.”⁵⁶ E por fim:

Desde muitos anos insisto em que a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, a arte ou a religião; sendo portanto óbvio que lhe atribuo um significado muito superior ao de simples confiança ou jogo literário. Diversas são as faces da poesia, tal como se tem esta revelado através dos séculos. Que o instrumento básico da poesia é a linguagem, não há a menor dúvida; tornando-se supérfluo mencionar o conhecido diálogo de Mallarmé com Degas.⁵⁷

Essas mesmas reflexões sobre o fazer poético também se apresentam na “Nota liminar”, datada de 29 de fevereiro de 1964, a sua antologia poética editada em Portugal. Murilo Mendes fecha esse breve texto com a seguinte indagação:

Poderão, na oficina-laboratório do poeta, ser eliminados os contrastes entre o espaço do cérebro e o espaço do coração humano, também ‘máquina’ vivíssima de cultura? Poderão encontrar-se os conceitos de autonomia e de heteronomia da arte? “That is the question”.⁵⁸

Eis aí, exposta de maneira explícita, a tensão, sintetizada no par antagônico autonomia/heteronomia da arte, que percorre a obra de Murilo produzida ao longo da década de 1960 e que, como já referido anteriormente, de certo modo recoloca no interior desse período específico o conflito entre as duas poéticas que supostamente configurariam as duas fases da trajetória do autor. Porém essa tensão, tão clara nessa passagem, parece se resolver se focalizado o parágrafo anterior do mesmo texto, pois Murilo afirma que “desde adolescente crê na força da poesia como técnica social e individual de interpretação da rude matéria da vida” e que “condena o processo de desumanização da arte, o qual se desenrola em nossos dias”⁵⁹. Tal declaração, que vem reforçar a linha assumida no texto publicado no *Jornal do*

⁵⁵ MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*, p. 179.

⁵⁶ Ibid., p. 179.

⁵⁷ Ibid., p. 180. Como afirma Júlio Castañon Guimarães ao analisar esse mesmo texto: “Murilo busca, em suma, um equilíbrio entre o artesanato e as grandes questões fundamentais do ser humano, entre a construção do poema como linguagem e sua dimensão sensível, por assim dizer”. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 198.

⁵⁸ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: _____. *Antologia poética*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1964, p. 8.

⁵⁹ Ibid., p. 8.

Brasil em 1959, torna impossível, a meu ver, divisar qualquer encaminhamento, na década de 1960, para uma adesão unívoca pela autonomia da arte.

Em outro texto um pouco posterior – um discurso feito de improviso em setembro de 1967 no Encontro Internacional de Poetas em Montreal – Murilo retoma mais uma vez as mesmas questões poéticas, contudo sem colocar de modo tão extremado o antagonismo entre autonomia e heteronomia da arte, mas buscando, ao contrário, uma espécie de síntese ao discernir na própria pesquisa com a linguagem – “Il faut absolument reconstruire le langage”⁶⁰ – uma forma de comprometimento com o mundo. Diz o poeta:

La distinction entre la poésie dite gratuite et la poésie “engagée” n’a guère plus de sens puisque le poète, du moment où il prend conscience de sa condition de poète, est “ex-officio” engagé dans le drame humain, et tout d’abord, évidemment, dans le drame du langage qui est celui de l’homme.⁶¹

Mas não só nos textos críticos – e incluo neste campo cartas, prefácios e outros gêneros não poéticos ou ficcionais que podem veicular reflexões sobre o próprio fazer poético – que tal busca de equilíbrio entre artesanato literário e comunicação, ou entre pesquisa da linguagem e iluminação, conforme os termos empregados pelo próprio Murilo, se apresenta. O tema retorna de modo exaustivo nos textos literários, tanto em prosa quanto em poesia, principalmente naqueles que têm por objeto o retrato de determinado escritor, músico ou artista plástico. Com certeza Murilo busca na elaboração desses retratos de criadores a síntese que busca em sua obra, ou seja: o autor reflete sobre seu próprio fazer poético por meio da composição de textos de formato poético-crítico cuja matéria é a leitura da produção de outros artistas. É revelador, nesse sentido, a constatação, feita por Júlio Castañon Guimarães, de que os vários textos sobre a artista plástica portuguesa Viera da Silva giram em torno de um tema comum: a “união de construtivismo e lirismo”⁶². Tal tema, mais uma variante da tensão poética que vem sendo examinada aqui, pode certamente ser estendido a inúmeros outros

⁶⁰ MENDES, Murilo. Texte de Montréal. In: _____. *Papiers. Poesia completa e prosa*, p. 1594. Há uma tradução deste texto no Suplemento Literário do *Minas Gerais* (v. 7, nº 317, 1972, p. 6) com o seguinte título: “O drama do poeta na atualidade: improviso de Murilo Mendes no Congresso Internacional de Poetas, em Montreal, Canadá, 1967”. Há também a seguinte informação: “publicado em francês, em ‘Études Littéraires’, Quebec, 1968”. Não consta o nome do tradutor. Assim preferi traduzir por minha própria conta os trechos que serão citados a seguir. Aproveito para esclarecer que as traduções feitas no decorrer da tese são de minha responsabilidade, com exceção daquelas em que o tradutor é indicado explicitamente.

⁶¹ Ibid., p. 1594. Tradução: “A distinção entre a poesia dita gratuita e a poesia ‘engajada’ quase não tem mais sentido já que o poeta, no momento em que toma consciência da sua condição de poeta, está ‘ex-officio’ engajado no drama humano, e em primeiro lugar, evidentemente, no drama da linguagem que é o do homem”.

⁶² GUIMARÃES, Júlio Castañon. Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 26.

textos. Para se ficar apenas no campo das artes plásticas, vale a pena citar, a título de exemplo, dois retratos bastante significativos, uma vez que se referem a artistas de épocas e estilos absolutamente distintos: o do pintor holandês, do século XVII, Vermeer de Delf, cuja obra em seu conjunto é assim definida: “Traduzida pela exatidão e inteligência da cor a matéria do cotidiano torna-se poesia”⁶³; e o do surrealista René Magritte, cuja descrição minuciosa do quadro *Les promenades d’Euclide* é finalizada com a seguinte observação: “tudo isto forma uma atmosfera poética onde a mais alta fantasia se submete à planificação”⁶⁴.

A exaustiva busca de equilíbrio entre poéticas opostas – que foram aqui designadas por vários termos antagônicos e que talvez possam ser sintetizadas, seguindo o próprio Murilo, pelo par mais geral: autonomia *versus* heteronomia da arte – traduz, pode-se assim dizer, uma verdadeira obsessão do poeta, tornando-se mesmo uma das chaves que facultam a entrada na sua produção da década de 1960. Porém se aqui se está dentro do campo estético, há, contudo, outra obsessão que nos leva para o campo ideológico e que também se afigura como uma chave interpretativa fundamental para compreender o período. Mas o que obceca o poeta no momento em que escreve *A idade do serrote*? Sem muito titubear é possível afirmar que a palavra-chave é “bomba atômica”.⁶⁵

*

Tal obsessão, obviamente, não escapou aos críticos. Luciana Stegagno Picchio constata que “o seu imaginário [de Murilo Mendes] se enche de bombas atômicas”⁶⁶. E Davi Arrigucci Jr. afirma:

[Murilo Mendes] Exerceu, como diz, a “frequência do visionário”, mas com os pés na terra dos homens, de olhos atentos na História e nas ameaças de apocalipse, acossado pelo cogumelo gigante da bomba atômica, que infernizou boa parte do seu tempo e se ergue apavorante como um desfecho inevitável no horizonte de vários de seus poemas.⁶⁷

⁶³ MENDES, Murilo. Vermeer. In: _____. *Retratos-relâmpago*: 2ª série. *Poesia completa e prosa*, p. 1268.

⁶⁴ Idem. Magritte. In: _____. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. *Poesia completa e prosa*, p. 1254.

⁶⁵ Hugo Friedrich extrai da seguinte observação de Baudelaire – “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão” – um princípio interpretativo que aplica na análise da própria poesia do escritor francês. O mesmo princípio – as palavras recorrentes, a obsessão do poeta – com certeza pode ser aplicado com êxito à obra de Murilo. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 45.

⁶⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 29.

⁶⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*, p. 92.

Porém a bomba atômica não se encontra apenas nos poemas, que na década de 1960 se restringem aos livros *Convergência* e *Ipotesi*; ela deixa sua marca aterrorizante em todos os livros finais do autor, incluindo mesmo a autobiografia, os retratos e os relatos de viagem, ou seja, aqueles em que o teor memorialístico se apresenta de modo explícito. Só para se ter uma idéia da recorrência do tema talvez valha a pena listar, apesar do risco da monotonia, uma longa seqüência de citações extraídas dos textos mais variados:

O habitante de Hiroshima
Aponta a nuvem no céu
E chora.⁶⁸

Se todos nós agíssemos como a tartaruga não sobraria tempo para o fabrico e circulação da Bomba.⁶⁹

Sempre detestei o vazio, “il vuoto”; mas prefiro o vazio à bomba. Prefiro o antimundo à bomba. Prefiro a morte do mundo (sem a bomba) à bomba. Prefiro a destruição da linguagem à bomba. Prefiro o escárnio, a carne lacerada, o osso estalando, a perda do espaço interior, à bomba. O aperitivo da bomba é a guerra do Vietnã.⁷⁰

Rafael [Alberti], o mais politizado dentre os poetas da sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário, encontra na paixão política um motivo de vida criadora: fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica.⁷¹

(...) ele [Apolo] é portanto o espírito ordenador, o gênio da razão e da claridade, o que soube circunscrever o enigma. Atribuíram-lhe outro título que me agrada muito: Esminteu, isto é, exterminador de ratos. (Pudesse ele agora exterminar a Bomba!).⁷²

Estamos todos cercados de serpentes com inúmeros nomes e formas; e a terrível anfisbena, a bomba atômica, de há muito propende sobre nós.

Direis também que as serpentes citadas por Dante eram imaginárias, enquanto a bomba é realíssima. Para muitos homens (replico), não: do contrário, desistiriam de desencadear guerras e conflitos que provavelmente serão rematadas – *ohimé!* – com a explosão universal da mesma bomba.⁷³

O processo de modernização demorou um pouco mas já está se implantando aqui [Zamora]. Perto do Palácio de los Momos, de tão singular fantasia, com suas janelas em *ajimez*, instalaram um posto de gasolina; muitas lojas do centro se americanizam. O fim do mundo virá por efeito de bombas americanas ou chinesas? De qualquer modo, não por bombas espanholas.⁷⁴

⁶⁸ MENDES, Murilo. Murilograma a Bashô. In: _____. *Convergência. Poesia completa e prosa*, p. 666. Texto datado de Roma, 1964.

⁶⁹ Idem. A tartaruga. In: _____. *Poliedro. Poesia completa e prosa*, p. 980.

⁷⁰ Idem. Texto sem rumo: 1964-1966. In: _____. *Conversa portátil. Poesia completa e prosa*, p. 1451.

⁷¹ Idem. Rafael Alberti. In: _____. *Retratos-relâmpago: 1ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1223.

⁷² Idem. Delfos. In: _____. *Carta geográfica. Poesia completa e prosa*, p. 1057.

⁷³ Idem. Montedor. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1401.

⁷⁴ Idem. Zamora. In: _____. *Espaço espanhol. Poesia completa e prosa*, p. 1152.

Propongo alcuni temi scelti
da inserire in Maldoror:

La bomba/ l'infarto
la camera a gas/ la sedia elettrica
il genocidio/ il napalm.⁷⁵

Georges Bernanos montait de temps en temps l'escalier de la maison où je me trouvais malade à Rio de Janeiro, pendant la deuxième guerre mondiale. A peine installé sur un fauteuil il invectivait contre la pluie, contre le soleil, contre Petáin, contre Hitler, contre Stalin contre le Vatican, contre Claudel et tous les académiciens, contre la General Electric dont les laboratoires, disait-il, gardaient 85000 inventions diaboliques prêtes à bouleverser le système du monde, à pulveriser la poésie, l'innocence et la beauté. Il n'avait entendu que les premiers balbutiements de la bombe atomique: qu'en dirait-il, qu'en écrirait-il aujourd'hui?⁷⁶

Essa sequência de citações extraídas de diversos livros, e muitas outras com certeza poderiam ser selecionadas e incluídas aqui, deixa à mostra a obsessão de Murilo Mendes pelo tema da bomba atômica. Há, contudo, um texto que talvez valha a pena se deter um pouco mais na medida em que nele o autor foca especificamente, e de maneira mais demorada, a questão do perigo de uma catástrofe nuclear: trata-se de “Carta aos chineses”, que se encontra no livro *Poliedro*. Como o próprio título aponta, o texto é uma carta aberta dirigida ao povo chinês e na qual se pede que o país abandone os testes nucleares.⁷⁷ Datada de Roma, 9 de outubro de 1965, a carta expõe assim claramente o contexto de insegurança em que o mundo vivia com a tensão gerada pela Guerra Fria e pela proliferação do armamento nuclear, já que na década de 1960 não só as duas superpotências, Estados Unidos e União Soviética, dominavam essa tecnologia como outros países também iniciavam a fabricação de suas próprias bombas. Cito o penúltimo fragmento da carta, fragmento bastante significativo, que em certa medida lembra, pelo caráter de ato ou de engajamento direto na história, o *anedótico* telegrama de protesto que Murilo envia, em nome de Wolfgang Amadeus Mozart, a Hitler quando da invasão de Salzburg pelas tropas alemãs⁷⁸:

⁷⁵ MENDES, Murilo. “Lautréamont”. In: _____. *Ipotesi. Poesia completa e prosa*, p. 1529. Apresento aqui uma tradução literal: “Proponho alguns temas seletos / para inserir em Maldoror: // A bomba/o infarto / a câmara de gás/a cadeira elétrica / o genocídio/o napalm”.

⁷⁶ Idem. “Bernanos: instantané”. In: _____. *Papiers. Poesia completa e prosa*, p. 1571-1572. Tradução: “Georges Bernanos subia de tempo em tempo a escada da casa em que eu me encontrava doente no Rio de Janeiro, durante a segunda guerra mundial. Apenas instalado numa poltrona ele invectivava contra a chuva, contra o sol, contra Petáin, contra Hitler, contra Stalin contra o Vaticano, contra Claudel e todos os académicos, contra a General Electric cujos laboratórios, dizia ele, guardavam 85000 invenções diabólicas prontas a transtornar o sistema do mundo, a pulverizar a poesia, a inocência e a beleza. Ele não tinha escutado senão os primeiros balbucios da bomba atômica; que diria, o que escreveria da bomba hoje?”.

⁷⁷ A China explode sua primeira bomba atômica em 1964 e a de hidrogênio em 1967.

⁷⁸ Em texto titulado exatamente “O telegrama”, Murilo Mendes afirma que em certa época foi “um grande produtor de telegramas” e dá em seguida alguns exemplos, entre eles o referente à invasão de Salzburg. Conta o poeta: “Apenas recebida a notícia de ocupação de Salzburg pelas tropas nazistas, expedi a Hitler o seguinte

Também eu tremo, admirados, sibilinos chineses. Pertencço ao grupo dos países sem bomba – talvez os países do futuro (?). Por isso vos peço, chineses, que recueis. O mesmo peço às outras potências atômicas. Que elas hipocritamente não vos atribuam a culpa do provável universal massacre a vir.⁷⁹

Vivendo em Roma desde 1957, talvez Murilo Mendes sentisse com maior intensidade a ameaça de uma catástrofe atômica do que se estivesse morando num país periférico como o Brasil. Esse clima ameaçador, já tão distante de nós, é bem descrito por Eric Hobsbawm, ajudando-nos a compreender o pânico do poeta diante da bomba:

A Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. Pois, como observou o grande filósofo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar uma batalha é suficientemente conhecida” (Hobbes, capítulo 13 [*Leviatã*]). A Guerra Fria entre EUA e URSS que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade.⁸⁰

Mas a preocupação com a ameaça nuclear não indica *apenas* uma espécie de engajamento político e literário em face das tensões geradas pela Guerra Fria – e a Guerra do Vietnã tem aí papel preponderante, sendo conseqüentemente outro tema recorrente da fase final do autor – ou mesmo uma visão apocalíptica da história, visão essa marcada, com certeza, pelo catolicismo do autor; a bomba atômica – o ápice da violência de todos os tempos, e violência gerada pelo próprio progresso tecnológico – faz parte, ou é o símbolo, de uma questão mais ampla que inclui guerras, campos de concentração, tortura, regimes ditatoriais, ou seja, a visão do século XX como a “era das catástrofes”⁸¹. E mais: juntamente com a visão apocalíptica e catastrófica do mundo contemporâneo se apresenta uma crítica, ou mesmo uma “rejeição”, ao próprio modo de vida da sociedade capitalista, como confessa o autor em entrevista concedida em 1972:

Desde há muitos anos que eu me sinto indisposto em relação ao sistema de vida desta civilização. Há quarenta anos já eu exprimia isso, não de forma polêmica, demagógica, mas poética. É uma espécie de rejeição de formas de viver erradas: o culto do dinheiro, a pressa, a

despacho: ‘EM NOME DE MOZART PROTESTO CONTRA INVASÃO MILITAR SALZBURG.’” MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 997.

⁷⁹ Idem. Carta aos chineses. In: _____. *Poliedro. Poesia completa e prosa*, p. 1033-1034.

⁸⁰ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 224.

⁸¹ Aproveito aqui a designação de Hobsbawm para a primeira metade do século XX. Cf. Idem, p. 15.

incompatibilidade entre uma vida cultural e a velocidade dos tempos modernos, a mecanização do homem e todas essas coisas que sabemos.⁸²

Ou ainda como afirma em outra entrevista concedida no mesmo ano:

Mas a meu ver o problema nuclear hoje é esse: diante de um mundo mecanizado, massificado, maquinizado, desumanizado, compete – como digo no prefácio de *Poliedro* – aos intelectuais trabalhar para que diminua o mais possível o abismo entre o direito à ação e o direito à contemplação.⁸³

Há, portanto, uma visão bastante negativa de seu tempo, visão essa que se reflete no tom pessimista que perpassa grande parte dos textos produzidos ao longo da década de 1960. O poeta parece tremendamente sufocado pelo sistema de vida da civilização burguesa e mesmo afetado pelos acontecimentos históricos que o cercam. O fragmento que abre “Texto sem rumo” é exemplar dessa relação entre o drama pessoal e o drama do mundo:

Estou na mina de carvão num túnel num campo de tesouras que se fechabrem longe da tenda de Emaús a aurora, dália amarela:
no paralelo espiritual do Vietnã.⁸⁴

O primeiro parágrafo parece dizer respeito, numa primeira leitura, apenas à angústia pessoal, metaforizada pelos espaços em que o sujeito se encontra: fechado, escuro e inóspito na mina de carvão e no túnel; aberto e minado de lâminas ameaçadoras no campo; e sempre longe da tenda de Emaús, local da revelação de Cristo e, portanto, de iluminação; em suma, o sujeito parece estar mergulhado nas trevas de seu abismo interior. Contudo o segundo parágrafo, separado por dois pontos, funciona como uma espécie de conclusão a tal estado de ânimo, relacionando-o diretamente à guerra do Vietnã, conflito armado que aflige o mundo naquele momento e considerado, conforme o próprio Murilo em outro texto citado anteriormente, “o aperitivo da bomba”. Assim experiência pessoal e acontecimento externo – paralelos e contagiantes – se amalgamam; ou então a experiência da catástrofe histórica se

⁸² MENDES, Murilo. Não quero ser popular. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*, p. 124. Entrevista concedida a Leo Gilson Ribeiro. Originalmente publicada em: *Veja*, São Paulo, n. 209, 06 set. 1972. Vale a pena citar aqui, devido à proximidade de atitude diante da vida, uma afirmação do escritor argentino Ernesto Sabato: “O pior é a velocidade vertiginosa. (...) É impossível o homem permanecer humano a essa velocidade; vivendo como autômato, será aniquilado. A serenidade, uma certa lentidão, é tão indissociável da vida do homem quanto a sucessão das estações para as plantas ou para o nascimento dos bebês”. Cf. SABATO, Ernesto. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 85 e 86.

⁸³ Idem. Murilo Mendes no Suplemento Literário. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 set. 1972, Suplemento Literário, v. 7, n. 317, p. 4. Entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo e outros durante visita de Murilo Mendes à redação do jornal *Minas Gerais*.

⁸⁴ Idem. Texto sem rumo: 1964-1966. In: _____. *Conversa portátil. Poesia completa e prosa*, p. 1451.

interioriza no sujeito, concretizando nesse pequeno fragmento a convergência entre drama individual e coletivo. E mais: o que parecia ser apenas a descrição metafórica do espaço interior torna-se a própria imagem do mundo terrível e cruel em que se encontra inserido o poeta. No entanto essa convergência entre drama individual e coletivo não se dá apenas a partir da leitura retrospectiva do texto ocasionada pelo caráter conclusivo do segundo parágrafo, pois a imagem da “tesoura” – um dos símbolos torcionários recorrentes na obra de Murilo – já traz embutida essa dupla perspectiva que abarca simultaneamente a vida privada e o contexto histórico. Vale a pena citar, nesse sentido, um poema do livro *Convergência* em que as “lâminas afiadas” configuram o século XX, tornando-o concretamente no próprio *design* do texto (a partir da repetição vertical do algarismo romano X) um terrível “campo de tesouras que se fechabrem”:

LÂMINAS

As lâminas afiadas do ar do século XX.
 As lâminas afiadas da tensão do século XX.
 As lâminas afiadas da atenção do século XX.
 As lâminas afiadas da rotação do século XX.

o

As lâminas afiadas da multifoice, da multiface do século XX.⁸⁵

Porém essa visão catastrófica do século contém um fio de esperança: o primeiro fragmento de “Texto sem rumo”, examinado rapidamente acima, traça um possível caminho, mesmo que ainda não percorrido totalmente, que vai do espaço mais escuro e profundo, a “mina de carvão”, até o mais luminoso, a “dália amarela”. Nesse trajeto o “túnel” permite a passagem para o campo aberto de tesouras e a partir daí há a possibilidade de se chegar na ainda distante tenda de Emaús, momento crucial não só da revelação do Cristo reencarnado aos dois discípulos encontrados na estrada, mas também de ensinamento da palavra divina e de Eucaristia. Aliás, o episódio de Emaús tem um papel central no catolicismo de Murilo – talvez por sintetizar esses três elementos: revelação, ensinamento e Eucaristia –, como é fácil perceber por um fragmento do livro *O discípulo de Emaús*:

Essa pequena aldeia de Emaús é a tenda da catolicidade, onde aprendemos a compreender tudo o que é útil ao aperfeiçoamento do nosso espírito. Passamos a perceber a totalidade e a

⁸⁵ MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 716.

universalidade da Pessoa de Cristo, e que a vida da Escritura consiste Nele, desde a primeira palavra do Gênesis até a última do Apocalipse.⁸⁶

Portanto a passagem por essa “tenda da catolicidade” possibilita o acesso a um germe de esperança que pode levar a um novo tempo – a “aurora”, símbolo do “sinal do poder do Deus celeste e o anúncio de sua vitória sobre o mundo das trevas”⁸⁷. Deve-se ressaltar, no entanto, que o catolicismo abraçado por Murilo Mendes não se afigura como um meio de escapismo da história tendo em vista a salvação num outro mundo; ao contrário é, de acordo com José Guilherme Merquior, “uma religiosidade militante, feita de inconformismo e amor à luta, e não de certezas repousantes ou narcóticos consoladores; e é uma religiosidade verticalmente empenhada na crítica da desumanização da vida no mundo contemporâneo”⁸⁸. Nesse sentido Murilo Mendes acredita, mesmo que utopicamente, na possibilidade de transformação do mundo. É o que deseja o poeta na conclusão de “Texte de Montréal” – texto extremamente amargurado:

J'ai parlé de l'impuissance du poète d'aujourd'hui, en pensant surtout à la guerre qui nos hante tous. La guerre n'est plus ou moins loin. Elle n'est pas dans le sud-est asiatique. Elle chez nous, dans notre chambre, et elle nous donne mauvaise conscience. Les chefs des grandes religions, les poètes, les jeunes protestent, et moi-même je l'ai toujours fait et je continuerai de le faire. Mais ce qu'il y a de terrible c'est que notre effort soit presque vain. Nous voyons de jour en jour les armées augmenter leur puissance et s'en enorgueillir. Et cela je le trouve épouvantable, décourageant. Ainsi, pour finir ces quelques mots improvises, j'émet un vœu peut-être utopique mais essentiel: que le monde puisse voir un jour la destruction de toutes les tyrannies, soit de gauche soit de droite, et l'instauration de la paix et la fraternité universelles.⁸⁹

Dentro desse cenário tão catastrófico – onde, no entanto, a esperança ainda se mantém – qual a função do poeta? Qual a sua missão? Deixo a palavra com o próprio Murilo Mendes que finaliza o texto “Microdefinição do autor”, datado de 14 de fevereiro de 1970, do seguinte modo: “convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens

⁸⁶ MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 838, (fragmento 232).

⁸⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 101.

⁸⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Carta à autora [Laís Corrêa de Araújo]. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, p. 377. A carta é datada de 26/08/1971.

⁸⁹ MENDES, Murilo. Texte de Montréal. In: _____. *Papiers. Poesia completa e prosa*, p. 1595. Tradução: “Eu falei da impotência do poeta hoje, pensando sobretudo na guerra que obseda a todos. A guerra não está mais ou menos longe. Ela não está no sudoeste asiático. Ela está em nossa casa, em nosso quarto, e ela nos dá má consciência. Os chefes das grandes religiões, os poetas, os jovens protestam, e eu mesmo sempre o fiz e continuarei a fazer. Mas o que há de terrível é que nosso esforço seja quase vão. Nós vemos dia a dia os exércitos aumentarem seu poder e se orgulhar disso. E isso eu acho espantoso, desencorajador. Assim, para finalizar essas palavras improvisadas, eu emito um voto talvez utópico mas essencial: que o mundo possa ver um dia a destruição de todas as tiranias, seja de esquerda seja de direita, e a instauração da paz e da fraternidade universais”.

conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”⁹⁰. Em suma, é preciso resistir. Ou ainda como diz Murilo: “Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não.”⁹¹

A memorialística de Murilo Mendes, produzida ao longo da década de 1960, faz parte desse quadro esboçado acima, quadro que gira em torno das duas obsessões que atormentam o poeta: no campo estético há a busca do equilíbrio entre autonomia e heteronomia da arte, porém sem esquecer que o experimentalismo e a preocupação em se afirmar como vanguardista e artesão da palavra ocupam papel de destaque; e o campo ideológico está marcado por uma visão extremamente negativa do século XX, cujo símbolo mais terrível é a bomba atômica. Qual o sentido então de se escrever uma autobiografia que abarca apenas a infância e adolescência tendo em vista esse quadro? Como conciliar experimentalismo e escrita autobiográfica, escrita essa que idealmente deve se manter muito próxima do referente externo? O que as memórias do tempo juiz-forano do começo do século XX têm a ver com a ameaça nuclear? Podem elas de algum modo exercer algum papel na missão do poeta e se tornar assim um instrumento de resistência “contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”? E se as duas principais matrizes da década de 1930 – surrealismo e catolicismo – ainda continuam atuando em meados dos anos de 1960, que função desempenham na construção do relato autobiográfico? Como é fácil notar não são poucas as variáveis que compõem *A idade do serrote*.

⁹⁰ MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 47. Não obstante o texto ter sido escrito posteriormente ao livro *Poliedro*, Murilo Mendes o incluiu nele. Na edição da Nova Aguilar, no entanto, o texto foi deslocado do volume e publicado isoladamente na sessão “Murilo Mendes por Murilo Mendes”.

⁹¹ Idem. Soria. In: _____. *Espaço espanhol. Poesia completa e prosa*, p. 1144.

2. Projeto autobiográfico e projeto poético

A partir da constatação de que certas características temáticas e formais de *A idade do serrote* demandavam sua articulação com o conjunto da produção muriliana, buscou-se, no capítulo anterior, esboçar rapidamente a trajetória dessa produção com o propósito de apontar tanto o lugar que a autobiografia ocupa nela como as obsessões estéticas e ideológicas que dominavam o poeta na década de 1960. Agora chegou o momento de começar a examinar mais de perto o livro, ou, mais especificamente, chegou o momento de tentar examinar como o projeto autobiográfico pode ser articulado, com maior consistência teórica, ao projeto poético. Em outras palavras: o objetivo é verificar como o próprio gênero autobiográfico exige essa articulação e de que maneira ela deve ser encaminhada no caso tão singular de *A idade do serrote*. É uma primeira aproximação do texto, e certamente muitas questões apenas esboçadas aqui serão retomadas e desenvolvidas ao longo dos capítulos seguintes.

Laís Corrêa de Araújo abre a “Nota biográfica” do seu clássico ensaio do seguinte modo:

Murilo (Monteiro) Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, a 13 de maio de 1901. Seus pais se chamavam Onofre Mendes (“servidor público. Do próximo. Escrivão do registro de títulos e hipotecas”) e Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes (“afeiçoada ao canto e ao piano, morre de parto com vinte e oito anos”). Murilo, o segundo filho do casal, tinha apenas um ano e meio quando perdeu a mãe. O pai casou-se novamente, com Maria José Monteiro Mendes (“minha segunda mãe, Maria José, grande dama da cozinha e salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra madrasta”), acrescentando aos dois primeiros filhos mais cinco irmãos.¹

Talvez não seja muito elegante iniciar essa primeira abordagem de *A idade do serrote* com uma longa citação; pode mesmo passar a impressão que aproveito a abertura dessa “Nota biográfica” para trazer ao leitor alguns dados básicos da vida de Murilo Mendes, escapando assim de compor uma sintética biografia do autor, item que talvez devesse constar em um estudo que tem por objeto um relato autobiográfico. Não nego tal intenção – e eis aí algumas informações importantes sobre a data, o local de nascimento e os pais do poeta – na medida em que descarto a apresentação de mais uma notícia biográfica, que com certeza seria mero apanhado ou repetição do que já se encontra bem esmiuçado em outras obras.² A citação,

¹ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, p. 11.

² Além da “Nota biográfica” de Laís Corrêa de Araújo, conferir também o primeiro capítulo, dedicado à trajetória biográfico-intelectual de Murilo Mendes, do livro de Júlio Castañon Guimarães – *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*.

fixada logo na entrada do texto, visa assim essencialmente a outro objetivo: mostrar que fragmentos extraídos de *A idade do serrote*, citados entre parênteses e entre aspas, são empregados como fonte documental para dar sustentação aos dados biográficos expostos. Tal emprego parece, à primeira vista, plenamente justificável e nem um pouco problemático; porém Laís Corrêa de Araújo, ao examinar as obras publicadas por Murilo Mendes na década de 1960, vai fazer a seguinte observação a respeito de *A idade do serrote*: “(memória? invenção?)”³. Mais do que apontar uma suposta contradição na leitura que a autora faz do livro, tratando-o inicialmente como documento para mais adiante colocar em suspeição seu caráter testemunhal, o importante é assinalar que tal leitura reflete não só a própria ambigüidade do gênero autobiográfico, gênero de fronteira que flutua entre o relato objetivo e verdadeiro dos fatos passados e a construção subjetiva e artificial desse mesmo passado, como põe em destaque principalmente a dificuldade de se entrar neste “insólito livro de ‘memórias’”, conforme o designa em outro momento a autora.⁴

Não é nossa intenção realizar aqui uma discussão teórica a respeito do gênero autobiográfico ou examinar os tênues limites que o circunscrevem ou mesmo discorrer sobre a imprecisão que marca o trabalho de qualquer memorialista, imprecisão essa que é exposta com acerto por Pedro Nava em belo trecho de *Balão Cativo*:

Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança, onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora.⁵

O que interessa na pesquisa não é esse caráter ficcional “quase à revelia”⁶ do relato autobiográfico, e sim a construção manifestamente literária de *A idade do serrote*, que deixa o leitor perplexo, não sabendo exatamente onde está pisando, e que chamou tanto a atenção da fortuna crítica. De certo modo essa mesma questão também se apresenta no ensaio de Antonio Candido, “Poesia e ficção na autobiografia”, em que são examinadas, além das memórias de Murilo Mendes, também as de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo* e *Menino antigo* [*Boitempo II*]) e as de Pedro Nava (*Bau de ossos* e *Balão cativo*). Candido inicia seu texto, originalmente uma palestra, afirmando que os livros que vai comentar

³ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico*, antologia, correspondência, p. 127.

⁴ Ibid., p. 18.

⁵ NAVA, Pedro. *Balão cativo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 366.

⁶ MOISÉS, Massaud. Outras expressões híbridas. In: _____. *A criação literária: prosa II*. 15. ed. rev. e atual.. São Paulo: Cultrix, [1997?], p. 164.

podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico.⁷

E mais adiante o crítico vai acrescentar que tal “cunho francamente poético e ficcional”⁸ vai possibilitar que se leia tais autobiografias

reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura “de dupla entrada”, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa.⁹

É fácil notar a diferença de abordagem levada a cabo pelos dois críticos. Se Laís Corrêa de Araújo titubeia entre uma leitura documental e uma ficcional, não sabendo muito bem como situar o objeto que tem nas mãos, Candido, ao contrário, propõe abertamente uma dupla leitura não excludente: não é uma ou outra, mas sim uma e outra ao mesmo tempo. A questão que se coloca é se há real possibilidade dessa leitura simultânea, pois, como declara o próprio crítico, *A idade do serrote* é “autobiografia declarada, escrita em prosa”¹⁰. Ou seja: tendo em vista a oposição entre pacto autobiográfico e pacto ficcional¹¹, uma obra que se apresenta explicitamente como autobiográfica autorizaria uma leitura de “dupla entrada”? Essa questão será tratada um pouco mais adiante. Vale a pena no momento focalizar mais de perto o ensaio de Candido com o propósito de investigar os elementos que, segundo o crítico,

⁷ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 51.

⁸ Ibid., p. 54.

⁹ Ibid., p. 54.

¹⁰ Ibid., p. 54.

¹¹ O contrato ou pacto autobiográfico é o cerne do arcabouço teórico da obra de Philippe Lejeune sobre o gênero autobiográfico e é definido do seguinte modo no *site* do autor: “é o compromisso que assume um autor de contar diretamente sua vida (ou uma parte ou um aspecto da sua vida) com um espírito de verdade”. Em outras palavras, o autor se compromete com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo ou pelo menos o que acredita ser verdadeiro. Nesse sentido o pacto autobiográfico se opõe ao pacto ficcional, já que neste não há tal compromisso, instaurando-se mesmo uma espécie de jogo em que o leitor finge acreditar no que é narrado. O texto autobiográfico, conseqüentemente, se apresenta como um ato real, que pode ser legitimamente verificado e que implica mesmo a responsabilidade social e jurídica de seu autor. Esse compromisso em dizer a verdade é reconhecido pelo leitor não somente por elementos internos ao texto, mas principalmente por aqueles que estão em seu limiar: às vezes pelo título (*Memórias, Lembranças, Histórias da minha vida* ...), às vezes pelo subtítulo (“autobiografia”, “diário”), às vezes por um prefácio, às vezes por uma nota do editor, etc. Mas o fundamental é que o pacto autobiográfico conduz à identidade de nome entre o nome do autor, que está grafado na capa, o do narrador e o do protagonista; e essa identidade se instaura como o elemento fundamental que define não só a autobiografia como todos os tipos de escrita do “eu”. Em suma, o pacto autobiográfico é uma espécie de contrato de leitura proposto pelo autor ao leitor e que se fundamenta na identidade de nome entre autor-narrador-personagem. A respeito da definição de pacto autobiográfico, conferir os seguintes textos de Philippe Lejeune: a) *Le pacte autobiographique*. In: _____. *Le pacte autobiographique*. 2e. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 13-46; b) *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?* Autopacte: site proposé par Philippe Lejeune. Disponível em: <<http://www.autopacte.org/>>; c) Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 2, p. 21-30, jul/dez 2002. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.

permitem que a autobiografia de Murilo seja qualificada de poética e ficcional, investigação que acabará mesmo por nos conduzir ao eixo central desta, já que o ensaio, apesar das poucas páginas que lhe são dedicadas, é fundamental para compreendê-la.

A partir de uma leitura bastante livre e esquemática do ensaio, pode-se dizer que o caráter ficcional e poético de *A idade do serrote* deve-se a um duplo movimento transfigurador que abarcaria tanto o nível formal como o nível do conteúdo. O primeiro nível não se limitaria apenas ao trabalho mais artesanal e minucioso com a língua – que envolveria, por exemplo, o jogo estilístico com a sintaxe, com o ritmo, com a sonoridade, sendo o emprego da paronomásia um dos recursos mais recorrentes – mas também englobaria a própria articulação estrutural do texto em seus diversos aspectos e dos quais Candido lista alguns: a relativa autonomia dos tópicos ("os tópicos são apresentados como unidades autônomas, ou semi-autônomas, à maneira de crônicas soltas")¹², a "técnica de tema-variação" (que corresponde a um duplo movimento de composição: de um lado, a fixação de um tema; de outro, seu desdobramento através de variações múltiplas)¹³, e a "modulação de estilo" ("a mudança sucessiva e organizada de tonalidade, maneira, composição")¹⁴. Tais aspectos formais conduziriam a uma prosa que apresenta "um ímpeto de tal maneira transfigurador, que nós nos sentimos dentro da poesia, como primeiro fator que alarga o restrito elemento particular da recordação pessoal"¹⁵.

Porém há também um processo de transfiguração, no nível temático ou do conteúdo, que visa à própria matéria vivida, já que

o Narrador não apenas transfigura o dado comum, ao mostrá-lo como algo tocado pelo cunho excepcional, mas introduz o insólito propriamente dito sob a forma de excentricidade, aberração da norma, loucura. Dá-se então um movimento pendular que unifica o texto em profundidade e estabelece a sua normalidade própria: o comum é visto como extraordinário; o extraordinário é visto como comum.¹⁶

Institui-se assim "um mundo onde a loucura e o milagre são normais, do mesmo modo que o banal e o quotidiano são miraculosos"¹⁷. Ou como diz o próprio Murilo Mendes em trecho considerado decisivo por Antonio Candido: "Movido por um instinto profundo, sempre

¹² CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 57.

¹³ Ibid., p. 58.

¹⁴ Ibid., p. 58.

¹⁵ Ibid., p. 57.

¹⁶ Ibid., p. 59.

¹⁷ Ibid., p. 58.

procurei sacralizar o quotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico”¹⁸.

Talvez se possa então esquematizar do seguinte modo o processo constitutivo levado a cabo pelo escritor: há tanto um trabalho formal que direciona o relato testemunhal para o campo da ficção e da poesia como um trabalho de transformação que age sobre o próprio objeto do gênero autobiográfico – “a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo”, conforme a definição clássica dos dicionários¹⁹ – com vistas a dar ao passado uma feição feérica ou sagrada. Advém, em suma, uma espécie de duplo processo de poetização, que obviamente não corre paralelo, mas que está absolutamente imbricado, sendo até mesmo difícil de visualizá-lo separadamente: de um lado, o relato autobiográfico torna-se poético e ficcional; de outro, a matéria da memória se poetiza – poético aqui tomado num sentido bem amplo, significando a superação do prosaico em direção ao maravilhoso.

Como tratar então esse objeto “insólito” que embaralha testemunho, poesia e ficção? Se levarmos em conta, de modo “sectário e dogmático”²⁰, a definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune em que a prosa é considerada elemento obrigatório – **“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”**²¹ –, o estatuto autobiográfico de *A idade do serrote* corre o risco de sofrer sérios abalos, pois o crítico ressalta que a poesia, ao colocar em evidência o próprio discurso, afetaria a verossimilhança da narrativa, solapando assim a confiança do leitor em um relato colado a um referente externo.²² Talvez a leitura de Laís Corrêa de Araújo tenha escorregado exatamente nesse ponto ao se deixar contaminar com a prosa poética de Murilo Mendes que põe de cabeça para baixo, mesmo que não use a forma do verso, o que idealmente deveria ser a transparência da linguagem do discurso autobiográfico.

O próprio Lejeune, no entanto, vai rever sua posição em relação à necessidade da prosa como um dos elementos caracterizadores do gênero; e ao levar adiante suas reflexões

¹⁸ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 62. (921).

¹⁹ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. 32. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Daqui em diante este dicionário será referido como *Aurélio*.

²⁰ Em texto em que reavalia algumas questões teóricas da sua obra, Lejeune afirma o seguinte a respeito da sua clássica definição de autobiografia: “Em meu espírito a definição era um ponto de partida para lançar uma desconstrução analítica dos fatores que entram na percepção do gênero. Mas, isolada de seu contexto, citada como uma ‘autoridade’, ela podia aparecer sectária e dogmática, (...) fórmula falsamente mágica que bloqueava a reflexão em lugar de estimulá-la”. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique (bis)*. *Poétique*: revue de théorie et d’analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 56, p. 416-434, nov. 1983, p. 417.

²¹ Idem. *Le pacte autobiographique*, p. 14. (Grifo nosso).

²² Lejeune afirma que sua intenção ao ressaltar a necessidade da prosa era “afastar o que poderia paralisar a crença referencial, seja engendrando formas de suspeita, seja lançando o próprio leitor no imaginário”. Idem. *Le pacte autobiographique (bis)*. In: *Poétique*: revue de théorie et d’analyse littéraires, nº 56, p. 423.

sobre “o paradoxo da autobiografia literária”, que “pretende ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte”²³, afirma:

Assim, antes de propor uma definição que, secamente, exclui o verso, deveria ter designado como centro do sistema atual essa tensão entre a transparência referencial e a busca estética, e mostrar (...) que a partir de um ponto de equilíbrio existia uma gradação contínua de textos, indo, de um lado, em direção à insipidez do *curriculum vitae*, e, de outro, em direção à poesia pura. Nas duas extremidades do espectro, o contrato autobiográfico, por razões inversas, pode perder sua credibilidade.²⁴

Candido, ao propor uma dupla leitura simultânea, parece se encaminhar em direção às colocações de Lejeune sobre o caráter paradoxal da autobiografia literária, pois vislumbra com clareza a tensão entre documento e invenção no interior do texto. Mas, para Candido, o caráter inventivo de *A idade o serrote* parece não afetar a veracidade do relato, visto que em nenhum momento o coloca sob suspeita. Talvez a poetização do texto – essa gradação em direção à “poesia pura” – seja percebida pelo crítico não como algo que perturbe o pacto autobiográfico, mas sim como algo que tenha um determinado sentido na construção da história pessoal do poeta. Não é por acaso que Candido afirma que o livro está “perfeitamente ambientado” na obra poética de Murilo²⁵, ou ao citar um “trecho decisivo”, já referido anteriormente aqui, saliente que o mesmo “explica a atitude literária de Murilo Mendes em sua poeticidade total”²⁶, ou ainda finalize o ensaio retratando o poeta como um conciliador de contrários, retomando assim um lugar-comum da fortuna crítica. Em outras palavras: o crítico parece estar às voltas com certa articulação entre projeto autobiográfico e projeto poético.

Vale a pena então voltar mais uma vez à obra de Philippe Lejeune. Ao longo do livro *L'autobiographie en France*, seu primeiro estudo sobre o tema, o autor vai examinar várias questões teóricas referentes à autobiografia, o que o leva a uma constante retomada da definição do gênero, refinando-a com pequenas variações conforme o problema focado em cada momento. Em uma dessas passagens, Lejeune salienta o seguinte:

A autobiografia não pode, pois, ser simplesmente uma agradável narrativa de lembranças contadas com talento: ela deve, antes de tudo, tentar manifestar a unidade profunda de uma vida, deve manifestar um *sentido*, obedecendo às exigências muitas vezes contrárias da fidelidade e da coerência. Contar toda sua vida é impossível. A autobiografia repousa sobre séries de seleção: a seleção já feita pela memória, e a que faz o escritor sobre o que a memória lhe

²³ LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique (bis). In: *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 56, p. 423.

²⁴ Ibid., p. 423-424.

²⁵ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 58.

²⁶ Ibid., p. 58.

entrega. São retidos e organizados todos os elementos que têm uma relação com que o autor pensa ser a linha diretora de sua vida. As mais belas autobiografias são aquelas que conseguem conciliar essa pertinência – que tem a chance de ser fator de simplificação, de esquematização – com a riqueza e a variedade das experiências vividas.²⁷

E, um pouco mais adiante, ressalta a necessidade de se “estabelecer um equilíbrio delicado, na organização da narrativa, entre a unidade de sentido e a presença afetiva do ‘vivido’ (ou da lembrança) – e, no tom, entre a explicação e a evocação”.²⁸ Desse modo, o relato autobiográfico, segundo o autor, “parece, com efeito, ser um composto de romance e de ensaio: nos extremos do gênero se encontrariam, de um lado, a narração pitoresca e sugestiva (...); de outro, a análise abstrata e sistemática (...)”.²⁹ Talvez se possa, a partir dessas observações, vislumbrar duas faces que comporiam qualquer texto autobiográfico: de um lado, há um processo de construção de sentido que visa a conferir unidade e significado ao relato de vida, o que dá ao gênero um tom explicativo; de outro, a narrativa deve apresentar um caráter evocativo, pois o que está em jogo é o relato de uma série de acontecimentos “revividos” pelo autor, aparentando-se assim ao romance, e, portanto, à ficção.

Em *A idade do serrote* esse jogo entre as duas faces se apresenta, a meu ver, de maneira bastante equilibrada, o que dá a força e a qualidade do livro. Mas se a evocação do vivido se apresenta de maneira tão consistente, emaranhando o leitor na teia das lembranças encantadas e saborosas de Murilo, a busca da construção do sentido não é assim tão fácil de ser vislumbrada, visto que tanto o ousado trabalho com a forma – e aqui considero principalmente a fragmentação da narrativa e o trabalho poético com a linguagem – como a delimitação das memórias ao período da infância e da adolescência impõem, *aparentemente*, limites à manifestação de qualquer unidade ou significado que deveria amarrar o relato de vida. Mas se *A idade do serrote* não é um mero espargimento de fragmentos soltos do passado, ela tem, com certeza, um sentido arquitetado com vistas à construção da imagem do narrador.³⁰ E é esse ponto que me parece essencial: como se dá essa construção? Ou ainda: onde buscar as bases que fundamentam o relato do processo de formação do autobiógrafo?

Lejeune observa que “a autobiografia é, para os escritores, uma escrita segunda: eles reinvestem então, em uma escrita referencial, as formas ou as teorias que eles primeiramente

²⁷ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971, p. 21.

²⁸ Ibid., p. 21.

²⁹ Ibid., p. 22.

³⁰ Como diz Lejeune: “A autobiografia mostra em toda a sua verdade o trabalho que faz toda personalidade para se construir, a maneira pela qual todo ser vive sua história e a transforma em mito”. Ibid, p. 84.

elaboraram sobre o modo da ficção ou da especulação”³¹. Tal colocação permite discernir a existência de uma espécie de articulação entre projeto autobiográfico e projeto poético: o escritor não só aplica na escrita autobiográfica os procedimentos formais que já vem experimentando na ficção ou na poesia, como o próprio projeto poético – e, em consequência, seus fundamentos ideológicos e estéticos – se caracteriza como o elemento basilar que dá ao relato de vida unidade e sentido. É preciso ressaltar, no entanto, que se o projeto poético sustenta o texto autobiográfico, este, por sua vez, “pretende explicar retrospectivamente os textos do autor que de fato contribuíram a produzi-lo, e instaura assim um tipo de círculo”.³² Configura-se então um vaivém entre autobiografia e projeto poético, um iluminando o outro, mas cujo ponto de partida – e isso precisa ficar bem claro –, é o próprio texto autobiográfico, pois se ele “diz a verdade é sobre o presente daquele que escreve (a imagem de sua vida que se deseja construir hoje) mais que sobre seu inacessível passado”³³. Conclui-se daí que o projeto poético é relido – e construído – pelo próprio autor a partir de um determinado momento de sua trajetória, momento esse que é o da elaboração da autobiografia.

A dupla poetização de *A idade do serrote* parece então se afigurar como o eixo desse processo de articulação entre autobiografia e projeto poético, ou seja: ela não deve ser vista como um elemento que estremece o pacto autobiográfico ou que encaminha a leitura para o campo ficcional, e sim como o ponto central que diz respeito à própria imagem do narrador que é construída no texto. Mas se a poetização da experiência vivida – a transfiguração no nível temático – está intimamente ligada ao objeto do relato autobiográfico e é assim mais facilmente perceptível pelo leitor, não se deve, no entanto, deixar de lado a elaboração realizada no nível formal, pois, segundo Starobinski, “o estilo assume uma importância particular, já que à auto-referência explícita da própria narração, o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito num modo singular de elocução”³⁴. Em outras palavras: o trabalho com o estilo – ou com a forma em sentido mais amplo – também é uma marca fundamental do perfil do narrador, já que “está ligado ao presente do ato da escrita”³⁵ e diz respeito, portanto, à própria imagem deste que é esboçada no corpo do texto.

É possível agora retomar uma questão que ficou suspensa: a dupla leitura simultânea proposta por Candido é plausível? A observação do crítico de que *A idade do serrote* é uma

³¹ LEJEUNE, Philippe. Autobiographie. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2e. ed. Paris: Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, p. 51-52.

³² Ibid., p. 52.

³³ Ibid., p. 52.

³⁴ STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 3, p. 257-265, 1970, p. 257.

³⁵ Ibid., p. 257.

“autobiografia declarada” pode ser lida, de acordo com a base teórica de Lejeune, como a confirmação da identidade de nome entre autor, narrador e personagem e conseqüentemente como o estabelecimento do pacto autobiográfico. Isso quer dizer que ao longo do relato o leitor nunca coloca em dúvida a identidade do poeta Murilo Mendes, apesar de toda transfiguração operada na matéria da memória e de todo trabalho poético e ficcional no nível da forma. O pacto autobiográfico, portanto, se reafirma a cada instante, acarretando efeitos de leitura diversos dos do pacto ficcional. A leitura como “invenção” ou como “obra criativa” parece então só ser possível se estiver atrelada ao projeto autobiográfico do autor, devendo ser compreendida como o cerne desse mesmo projeto e não como uma opção de leitura independente. Dito de outro modo: a poetização das memórias da infância e da adolescência, que à primeira vista poderia possibilitar a abertura para uma leitura ficcional, é o elemento fundamental que sustenta o relato da formação do narrador e conseqüentemente a construção de sua imagem.

Talvez comece agora a ficar mais visível a possibilidade de uma articulação consistente entre a autobiografia e os aspectos estéticos e ideológicos do projeto poético de Murilo Mendes, pois a poetização do texto, tanto no nível formal como no temático, parece não só se apoiar nas faces católica, surrealista e experimental que marcam a obra do autor como também pode estar relacionada diretamente à visão negativa e crítica que ele tem seu tempo. É o que se verá adiante.

3. O título e as várias dimensões do serrote

A poetização de *A idade do serrote*, aliada ao tom encantador e saboroso da narrativa, pode facilmente levar o leitor a supor que a Juiz de Fora lembrada se assemelhe à leitura que o próprio Murilo Mendes faz da Lisboa retratada nos quadros de Viera da Silva: “(...) podemos habitar livremente esses quadros onde não há rastro de polícia, nem crueldade, nem mistificação, nem demagogia, nem miséria; sim uma Lisboa imaginária, suspensa no espaço e no tempo, adversa, mesmo, à original; *autre*”¹. A mesma descrição da capital portuguesa é retomada nas duas últimas estrofes de um poema de *Ipotesi*:

Posso toccare un'altra Lisbona
nei quadri di Viera da Silva
dove non entrano
la prigionia / la paura / la censura.

L'occhio vi ritrova la pace
troncata dai dittatori-poliziotti
e dai poliziotti-dittatori.²

E realmente alguns momentos da autobiografia parecem justificar tal aproximação. É o caso da definição de Juiz de Fora que abre o capítulo sobre a personagem Cláudia – “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”³ –, já que aparentemente mergulha o leitor na imagem de uma cidade “suspensa no espaço e no tempo”, inserida num clima de sonho, isolada das catástrofes da história, espécie de paraíso perdido. No entanto o próprio título, como já mencionado anteriormente, traz à tona um aspecto negativo que causa estranheza e até mesmo certo impacto. E como afirma Umberto Eco – “Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa”⁴. Feliz ou infelizmente, depende do

¹ MENDES, Murilo. Lisboa. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1410. Segundo Maria Luiza Scher Pereira, o trecho citado talvez se refira ao quadro “Lisbonne Blue”, de 1942. A autora também aponta outro quadro do mesmo período e com as mesmas características: “Lisbonne du souvenir”, de 1940. Cf. PEREIRA, Maria Luiza Scher. Espaço e memória II: arquivos do exílio em Murilo Mendes e Vieira da Silva. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004, p. 25-27.

² MENDES, Murilo. Lisbona. In: _____. *Ipotesi. Poesia completa e prosa*, p. 1539. Cito aqui a tradução de Júlio Castañon Guimarães: “posso tocar uma outra Lisboa / nos quadros de Vieira da Silva / onde não entram / a prisão/o medo/a censura. // O olho aí encontra a paz / impedida pelos ditadores-policiais / e pelos policiais-ditadores”. Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p. 289.

³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 61. (1920).

⁴ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 8.

ponto de vista, do romancista ou do crítico. De qualquer modo é uma chave interpretativa importante que não deve ser descartada na medida em que de imediato encaminha a leitura em certa direção.

No caso específico da produção muriliana, os títulos são extremamente significativos, não podendo, de modo algum, serem deixados de lado. Tal característica não escapou ao olhar agudo de Otto Maria Carpeaux, que inicia um artigo sobre a obra do poeta – o artigo é de 1949 – ressaltando-lhes a expressividade: “Os títulos dos volumes publicados entre aquele primeiro [*Poemas*] e este último [*Poesia liberdade*] são todos eles muito expressivos: *A poesia em Pânico*; *O Visionário*; *Metamorfoses*; *Mundo Enigma*. Evidentemente Murilo Mendes sabe acertar.”⁵ E em outro artigo, escrito dez anos mais tarde, o crítico retoma o mesmo ponto: “A obra poética do Murilo Mendes é uma série contínua de autodefinições. Daí a significação de seus títulos.”⁶ Antonio Candido também resalta essa característica ao definir sinteticamente a obra de Murilo a partir dos títulos dos livros:

Por isso, os títulos dos livros de Murilo Mendes descrevem e circunscrevem o seu mundo, onde a poesia como absoluta liberdade é obra de um visionário que suscita o pânico, para metamorfosear as coisas do mundo em sinais enigmáticos. Pânico semeado pelo poeta, empurrando o leitor; pânico deste, conduzido ao abismo pelo caminho sem avisos.⁷

E mais recentemente Murilo Marcondes de Moura, seguindo os passos de Carpeaux e Candido, examina o livro *Poesia liberdade* a partir do título, relacionando o significado deste tanto ao “projeto estético” como ao “projeto ideológico” do poeta.⁸ O próprio Murilo Mendes mostra-se abertamente cioso da nomeação de suas obras, bastando lembrar a nota explicativa a respeito do título do volume *Janelas verdes*: “Quanto ao título: não se refere ao Museu Janelas Verdes. Refere-se a espaços abertos; à liberdade; ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre”.⁹ Tais observações evidentemente visam a colocar em pauta a importância do título da autobiografia. E pode-se, e mesmo deve-se, perguntar: Murilo

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Unidade de Murilo Mendes. In: _____. *Ensaaios reunidos* (1946-1971). Organização, introdução e notas: Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005, vol. II, p. 400-401. Artigo publicado originalmente no periódico *Região* (Recife), n. 11, 1949.

⁶ Idem. A luz da perfeição. In: _____. *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 201. Artigo publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 31/10/1959.

⁷ CANDIDO, Antonio. Office humain de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958. Suplemento Literário, ano II, n. 73, p. 2.

⁸ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 9-15.

⁹ MENDES, Murilo. Notas do autor. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1444.

acertou na escolha? Qual a relação entre o título e o relato das memórias? O que a enigmática expressão “idade do serrote” quer dizer?

*

O primeiro termo da expressão não oferece problemas: “idade” significa, entre outros sentidos, “cada uma dos períodos em que se costuma dividir a vida do homem; época, tempo (*a i. juvenil*) (*a i. madura*) (*i. escolar*) (*em i. de casar*)”¹⁰. Aliás, é corrente a divisão da vida em quatro idades: infância, juventude, maturidade, velhice. Há ainda inúmeras expressões compostas com a palavra “idade” que indicam fases específicas da existência. Listo aqui algumas delas: *idade do leite* (período em que a criança mama), *idade pueril* (período da meninice, infância), *idade respeitável* (a velhice), *idade viril* (período em que o homem tem todas as suas faculdades físicas e morais perfeitamente desenvolvidas), *idade ingrata* (adolescência).¹¹

O título parece então se referir ao período da vida do narrador que é focalizado ao longo da autobiografia, período esse que compreende os anos da infância e da adolescência, conforme algumas vezes é explicitado no texto: “O padre Júlio Maria (no século Júlio César de Moraes Carneiro) é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência”¹²; ou ainda: “Faço o footing na rua Halfeld da minha infância e adolescência (...)”¹³. Esses anos são passados na cidade mineira de Juiz de Fora antes da mudança de Murilo Mendes para o Rio de Janeiro¹⁴, o que leva também ao emprego recorrente da expressão “tempo juiz-forano” para designá-los, como ocorre, por exemplo, na abertura do capítulo sobre prima Hortênsia, caracterizada como “um dos personagens mais poéticos do meu tempo juiz-forano”¹⁵. O título, portanto, se relaciona ao tempo da história do relato, não só delimitando esse tempo, mas também chamando a atenção do leitor para esses anos iniciais da formação do narrador.

¹⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Daqui em diante este dicionário será referido como *Houaiss*.

¹¹ Essa lista baseia-se em duas fontes: a) AULETE, J.F. Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 4. ed. rev. atual. e aum. por Hamílcar Garcia. Rio de Janeiro: Delta, 1958, 5 v. (Daqui em diante este dicionário será referido como *Caldas Aulete*); b) FOULQUIÉ, Paul. *Dicionário da língua pedagógica*. Lisboa: Livros Horizonte, [s.d.].

¹² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 43. (912).

¹³ *Ibid*, p. 137. (957).

¹⁴ Em 1917, Murilo Mendes vai terminar o ensino secundário no colégio interno Santa Rosa em Niterói; em 1920, muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro, onde vai trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional, órgão ligado ao Ministério da Fazenda.

¹⁵ MENDES, Murilo, op. cit., p. 128. (952).

O problema se apresenta com o segundo termo da expressão – “serrote” – que qualifica o primeiro. Por que a “idade do serrote”? Qual a relação entre o tempo juiz-forano, tempo da infância e da adolescência, e esse instrumento cortante constituído por uma lâmina dentada? Algumas explicações não excludentes são possíveis. Um trecho do capítulo sobre o padre Júlio Maria talvez possa indicar um caminho interpretativo ao acentuar exatamente a importância desse período da vida: “Mas o padre Júlio Maria, a quem pude conhecer de perto num momento decisivo para a formação do meu espírito, na idade em que tudo se grava (...)”¹⁶. À “idade em que tudo se grava” parece corresponder a expressão “idade do serrote”, visto que tal instrumento imprime com força, ou mesmo com violência, seus dentes na matéria, deixando-a irremediavelmente marcada. Portanto o “serrote” seria uma metáfora desses anos decisivos da formação do narrador.

Outra leitura, que já se tornou lugar-comum da crítica, relaciona o serrote ao ato masturbatório, o que daria ao título o significado de “a idade da masturbação”, o que, de certo modo, vem de encontro ao humor muriliano tão presente no livro, e que brota, por exemplo, no seguinte trecho: “meu colega Raimundo ..., cínico, vagabundo, diz que o onanismo é o trabalho manual por excelência”¹⁷. Em artigo publicado em 1990, Jane Alves Valeriano já apontava tal possibilidade de leitura ao afirmar que “o signo *serrote* pode ser lido duplamente”, tanto no “sentido masturbatório, utilizado como termo de gíria, remetendo ao prazer” como no de “instrumento torcionário, significando desprazer”.¹⁸ Se Valeriano apenas indica, sem maiores explicações, que a palavra “serrote” pode ser uma gíria mineira para masturbação, Ozana Aparecida do Sacramento vai, ao contrário, tentar justificar tal leitura, porém sem convencer plenamente, pois sua fonte é “um senhor, vizinho e amigo” que lhe explicara, num encontro casual, o sentido dessa expressão jocosa, cujo significado, no entanto, não foi localizado em nenhum dicionário.¹⁹ Também o estudo de Leila Maria Fonseca Barbosa e Marisa Timponi Pereira Rodrigues vem encorpar ainda mais tal tradição ao sustentar que o autor descobre “o lado negativo através dos barulhos e dos instrumentos hostis (serra, serrote, machado, martelo, tesoura), complementares do campo semântico de A

¹⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 46. (913).

¹⁷ *Ibid.*, p. 143. (960).

¹⁸ VALERIANO, Jane Alves. Memorialismo histórico X memorialismo poético. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 maio 1990. Suplemento Literário, v. 23, n. 1146, p. 2-3. O segundo sentido de serrote, o de elemento torcionário, será examinado mais adiante.

¹⁹ SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A idade do serrote de Murilo Mendes*. 1999. 137 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999, p. 10-11.

idade do serrote – a idade da masturbação, violenta idade do sexo reprimido”²⁰. E, por fim, Fernando Furtado também nota, de passagem e sem maiores esclarecimentos, que o título do livro se refere ao período da masturbação.²¹ Com se vê tal sentido de “serrote” já é corrente na fortuna crítica da autobiografia, tornando-se mesmo ponto consensual entre os leitores.

De certo modo tal explicação tem fundamento. O relato memorialístico ao abarcar, além da infância, o período da adolescência, com certeza não poderia deixar de lado esse tema, que realmente aparece algumas vezes tratado no texto. Assim, por exemplo, no capítulo “Momentos & frases”, capítulo em que as angústias do adolescente problemático e rebelde são relatadas em três longos períodos, há a seguinte passagem:

Masturbo-me, sinistro diálogo da mão com o pênis, o sêmen da vida é lançado no esgoto, destrói-se um fragmento de eternidade, anulo um trilionésimo da posteridade de Adão, disparo retrospectivamente contra os meus avós, a soma do terror supera a de prazer;²²

Apesar do tema se apresentar explicitamente aqui, e alguns outros trechos ainda poderiam ser citados, não me parece que justifique *plenamente* o título; talvez mais que a masturbação em si, o se afigura estar em jogo é um aspecto fundamental que a envolve – o terror (ou mesmo a tensão entre prazer e terror) –, resultando assim que sua relação com o título se dê mais por via desse aspecto negativo, como se verá adiante, do que pelo sentido de uma suposta gíria mineira do vocábulo “serrote”.

Entretanto não é preciso ir tão longe em busca do significado do título, pois o “serrote” é um objeto que faz parte das memórias do narrador, ou melhor, é um objeto, entre tantos outros (como o piano, o bilboquê, as máscaras de carnaval, os manequins encontrados no porão da casa de Sinhá Leonor), que marcou profundamente seu tempo juiz-forano, como também não deixou de notar a fortuna crítica da obra. Assim, logo no primeiro capítulo, um pequeno fragmento exhibe de imediato a sua importância: “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.”²³ E se o protagonista os via por toda parte, o narrador vai espalhar ao longo do relato esses símbolos de tortura, crueldade e terror. Por exemplo, eles retornam em série num

²⁰ BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Memórias em *A idade do serrote*. In: _____. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p. 46.

²¹ Cf. FURTADO, Fernando F. Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003, p. 48.

²² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 69. (924).

²³ Ibid., p. 7. (896). É interessante notar que nem o *Aurélios* nem o *Houaiss* registram a palavra “torcionário”; no entanto, o *Caldas Aulete* a dicionariza: “s.m. carrasco que aplicava a tortura. // (Fig.) Pessoa iníqua, violenta, cruel: (...). // adj. que tortura; torturante. // F. lat. *Tortionare* (torturar), ou antes, fr. *Tortionnaire*.”

dos últimos capítulos, “A rua Halfeld”, formando então com o fragmento do primeiro uma espécie de moldura torcionária ao relato autobiográfico:

Nos dois lados [da rua Halfeld], levantam-se casas, sobressaindo, pelo menos no meu tempo de menino, a Livraria Dias Cardoso, uma das minhas delícias de então; e a Casa da América, sortida com uma infinidade de objetos e instrumentos de toda espécie: delícia e terror, pois entre eles torqueses, serrotes, martelos, tenazes, tesouras, alicates.²⁴

No entanto é preciso ressaltar que o “serrote”, e mesmo os outros símbolos torcionários, não se comporta apenas como um objeto que por algum motivo marcou negativamente o imaginário do narrador e que por isso é evocado de modo recorrente no relato; ao contrário ele está diretamente relacionado ao próprio processo de formação. Nesse sentido vale a pena retomar o fragmento do primeiro capítulo e citá-lo agora num contexto um pouco mais amplo:

As primeiras letras. As primeiras lutas. Perto do colégio uma serraria.

o

Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.²⁵

O posicionamento contíguo dos dois fragmentos – potencializado pelo paralelismo de *primeiras letras* e *primeiras lutas* e mesmo pela aproximação dos locais: colégio e serraria – parece sugerir que o aprendizado escolar do autobiógrafo muitas vezes passa por uma experiência *torcionária* ou mesmo é ministrado por *torcionários*. Ou ainda: o início da vida escolar corresponde à entrada nas vivências duras e hostis da vida pública. A experiência torcionária, contudo, não se restringe apenas ao âmbito escolar; ela se infiltra em todos os campos do processo de formação do narrador, como, por exemplo, na iniciação à religião católica:

No fim das contas o torcionário usando naquela operação [a confissão] o saca-rolhas, o serrote, a torquês, a verruma, o martelo das palavras, tornou-se-me sem o saber muito útil, passei a odiar por tangência toda e qualquer espécie de tortura; digo mais, o uso-abuso da tortura me faz desconfiar que o homem foi criado à dessemelhança de Deus.²⁶

Nesse fragmento o confessor, no caso o padre Solano, é comparado ao torturador (o significado substantivo da palavra “torcionário”) e os procedimentos retóricos do sacramento

²⁴ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 144. (961).

²⁵ Ibid., p. 7. (896).

²⁶ Ibid., p. 100. (939).

da confissão aos instrumentos de tortura ou pelo menos ao que o narrador considera como instrumentos torcionários, entre eles o serrote. Ou seja: o narrador compara esse sacramento religioso à tortura na medida em que nos dois casos o que se visa é a busca de uma suposta verdade por meio da aplicação de suplícios ou tormentos. E a confissão, verdadeiro “teatro da crueldade”²⁷, torna-se então “um poderoso instrumento de deformação da personalidade”²⁸.

Mesmo o aprendizado amoroso e sexual não escapa da ação de belas e sedutoras *torcionárias*, como é caso do encontro com a prima Carmem – “Só depois percebi que ela me usava como uma espécie de cobaia para suas experiências de torcionária”²⁹ – e com a harpista Adelaide: “Torturando-me a fogo lento, Adelaide me dava explicações teóricas de música que eu compreendia mal, perturbado além de tudo pelo seu cheiro particular, misturado ao cheiro de alfazema que se difundia pela casa”³⁰; ou não tão belas, como ocorre no episódio em que a cinquentona Dona Coló – feia, chata e cheirando “a galinha molhada”³¹ – ataca sexualmente o menino Murilo, sendo prontamente e violentamente repelida, “não por virtude, mas por nojo”³². E com certeza se pode incluir no campo da descoberta do sexo os “obscuros ritos da masturbação”³³ com sua carga de prazer e terror – principalmente de terror.

A própria “iniciação às Parcas”³⁴, como é anunciado num fragmento do primeiro capítulo, talvez também possa ser vista a partir dessa perspectiva torcionária e realmente a experiência da morte, sempre pronta a ceifar com sua ferramenta³⁵, é um tema constante ao longo da autobiografia: Sebastiana, Amanajós, Cláudia, Prima Julieta, Tio Lucas, Almeida Queirós, Sinhá Leonor, Teresa, Primo Néelson, a mãe, o pai ... a lista de mortos não é pequena. E mesmo algumas das melhores páginas do livro, ou pelo menos das mais tocantes, dizem respeito à morte de algumas personagens: é o caso, por exemplo, de Cláudia, “perfurada pela tuberculose”³⁶, sendo a doença equiparada à ação de um instrumento perfurante, de um instrumento torcionário.

Nada mais normal que intitular uma autobiografia que abarca a infância e a adolescência com um evento, um objeto, um assunto, um local, um problema ou mesmo um símbolo que marcou profundamente o período. A escolha do “serrote”, instrumento que

²⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 98. (938).

²⁸ *Ibid.*, p. 100. (939).

²⁹ *Ibid.*, p. 113. (945).

³⁰ *Ibid.*, p. 102. (940).

³¹ *Ibid.*, p. 36. (908).

³² *Ibid.*, p. 37. (909).

³³ *Ibid.*, p. 54. (917).

³⁴ *Ibid.* p. 7. (896).

³⁵ Lembro aqui uma estrofe do poema “Grafito para Ipólita” do livro *Convergência*: “Quando tarde a revejo, rio usado/ Já a morte lhe prepara a ferramenta”. *Idem. Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 632.

³⁶ *Idem. A idade do serrote*, 66. (923).

sempre infundiu tanto terror ao menino Murilo, não parece estranha conforme tal critério, ainda mais se está vinculado diretamente ao processo formativo. Assim, o “tempo juiz-forano” – período da história pessoal em que se dá uma dura e árdua aprendizagem por meio de experiências torcionárias – configura-se então como uma “idade do serrote”, idade essa paradoxalmente relatada em tom “saboroso”.

*

O emprego da imagem do “serrote” não se limita, no entanto, ao relato autobiográfico, ocorrendo em muitos outros textos do autor, principalmente nos da década de 1960, o que obriga a ficar atento à “carga particular de conotações” que ela adquire no contexto da produção muriliana, como salienta Júlio Castañon Guimarães ao examinar um caso de “tradução” ou mesmo de “gênese bilíngüe” que envolve exatamente tal imagem.³⁷ Esse caso, que serve ao crítico para tratar da questão da incursão de Murilo por outras línguas, pode nos ajudar a começar entender a verdadeira força que o título carrega.

Murilo Mendes escreveu em meados dos anos de 1960 dois textos sobre o artista plástico Max Ernst. O primeiro, em francês e datado de 1965, é composto por uma sequência de doze títulos de quadros imaginários do artista, sendo o de abertura o seguinte: “L’empereur décapité attend dans le vestibule l’audience du bourreau”³⁸. O segundo texto, em português e escrito posteriormente³⁹, é bem mais amplo – um retrato-relâmpago – e no qual o texto em francês, agora traduzido, está incluído na parte final, rematando-o. Murilo, antes de listar os títulos inventados, explica:

Max Ernst atribuiu sempre muita importância aos títulos de suas obras. Invento aqui, pequena homenagem, alguns títulos, aproximativos, de quadros seus, imaginários, inspirados, paralelamente, em outros quadros reais (...). Procurei inserir esses títulos num contexto de crueldade sem a qual se falsearia Max Ernst: (...).⁴⁰

E em seguida inicia a listagem mantendo a mesma ordem do texto em francês, sendo, portanto, o título de abertura o seguinte: “O imperador decapitado aguarda no vestíbulo a

³⁷ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, p. 249.

³⁸ MENDES, Murilo. *Hommage à Max Ernst: titres pour des tableaux imaginaires*. In: _____. *Papiers. Poesia completa e prosa*, p. 1588. Há um erro na edição da Nova Aguilar: o vocábulo “bourreau” vem grafado com apenas um erre.

³⁹ Júlio Castañon Guimarães afirma que é de Luciana Stegagno Picchio a informação de que o texto em francês é anterior ao em português. Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon, op. cit., p. 248.

⁴⁰ MENDES, Murilo. *Max Ernst*. In: _____. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. *Poesia completa e prosa*, p. 1248.

audiência do serrote.”⁴¹ Essa sequência de citações chama a atenção por três motivos: em primeiro lugar, Murilo Mendes ressalta a importância que Max Ernst, artista fundamental para sua formação, dá aos títulos das obras, trazendo novamente à tona as observações anteriores a respeito das escolhas dos títulos dos livros do próprio poeta; em segundo, Murilo afirma que inseriu os títulos inventados “num contexto de crueldade”, o que já é um indício do tipo do terreno que vamos nos mover daqui para frente; e por fim o título traduzido traz uma mudança significativa: a palavra “bourreau” (“carrasco” em francês) é substituída, em português, por “serrote”. A este respeito Júlio Castañon Guimarães faz o seguinte comentário:

Com a substituição, o autor passa a empregar uma imagem freqüente em sua obra, presente no título de um livro, de um texto em prosa e de um poema (o livro é *A idade do serrote*; o texto em prosa e o poema, ambos com o título ‘O serrote’, fazem parte, respectivamente, de *Poliedro* e *Convergência*). A troca de “bourreau” (carrasco) por “serrote” evidencia um aproveitamento das potencialidades do contexto, ou melhor, em português o contexto da própria obra de Murilo Mendes lhe permite empregar o vocábulo “serrote” de modo a obter uma ressonância conotativa muito mais ampla que em francês.⁴²

E um pouco mais adiante continua: “Em relação ao texto francês, a substituição de ‘bourreau’ por ‘serrote’ se apresenta como uma operação metonímica, na medida em que se considera o segundo como parcela instrumental do primeiro.”⁴³ Com isso o “serrote” assume plenamente aqui o sentido de instrumento de tortura, ocupando metonimicamente o lugar do próprio “carrasco” – o executor dos suplícios ou da própria pena de morte. Parece então que no contexto da obra muriliana, e não só especificamente na autobiografia, o “serrote” é alçado a “símbolo torcionário”, com toda a carga conotativa – e negativa – que daí decorre, extrapolando assim o nível da experiência pessoal. E se sua freqüência não é tão grande como a da bomba atômica, verdadeira obsessão, no entanto não é pequena, tornando-se mesmo uma das imagens mais fortes da obra do poeta. Basta lembrar, como ressalta Castañon Guimarães, que o “serrote” não só está presente no título da autobiografia, o que é extremamente significativo, como também nomeia outros dois textos do mesmo período, um de *Convergência*, outro de *Poliedro*. Aliás, é exatamente nesses três livros, escritos praticamente ao mesmo tempo, que o leitor mais vai se deparar com tal imagem. Por exemplo, em *Convergência*, o “serrote” se apresenta nos seguintes poemas: “Grafito para Augusto dos Anjos”, “O serrote”, “Rotas”, “O desomem”, “Macho & fêmea”, “Metamorfoses (2)”; e em *Poliedro* nos seguintes textos em prosa: “O serrote”, “A górgone”, em dois fragmentos de “O

⁴¹ MENDES, Murilo. Max Ernst. In: _____. *Retratos-relâmpago: 1ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1248.

⁴² GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p. 248.

⁴³ *Ibid*, p. 249.

menino experimental”, e num de “Setor texto délfico”. Mas já na década de 1940 deparamos com o “serrote” no poema “Entrada no sanatório”, do livro *Poesia liberdade*, presença essa que antecipa alguns elementos que a imagem vai carregar durante os anos sessenta. Não vamos obviamente examinar aqui todas as inserções do vocábulo na obra de Murilo Mendes; porém vale a pena se deter, muito rapidamente, em dois textos: no poema “Entrada no sanatório” e na prosa poética intitulada “O serrote”, de *Poliedro*. Começemos pelo mais antigo.

ENTRADA NO SANATÓRIO

Perdi o braço de Maria da Saudade.

As montanhas do lado avesso
 Recebem relâmpagos furiosos.
 Cai um dossel de água no meu quarto.
 Anunciam que Londres está falando,
 Mas só se pode ouvir o trovão.
 Estremecem no horizonte cores inesperadas,
 O vento inquisidor ensaia vozes mistas.
 O espectro de Ismael Nery empurra a noite de Correias.
 De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos e serrotes.
 As formas e as flautas celestes
 Comportam-se à altura dos acontecimentos.⁴⁴

O poema está inserido na primeira parte do livro *Poesia liberdade*, denominada “Ofício Humano” e datada de 1943. A data da escrita é aqui um dado fundamental, visto que a leitura depende da determinação correta dos acontecimentos biográficos e históricos presentes no texto. Para ser mais exato, o poema tematiza abertamente um fato importante que marcou a vida de Murilo nesse ano (sua internação no Sanatório de Correias para tratamento de tuberculose), tornando-se praticamente um fragmento autobiográfico. Mas, como o próprio título já diz, o poeta privilegiou um momento de tempo específico, a entrada no sanatório, momento esse que é tomado como exemplo dos dias vividos em seu período de internação. No entanto é possível discernir, nessa breve delimitação temporal, uma tênue sequência narrativa constituída por três partes: a entrada propriamente dita, a primeira noite e a primeira manhã.

A entrada no sanatório é expressa de maneira tocante no verso de abertura, momento crucial em que o poeta se separa da mulher amada (Maria da Saudade Cortesão, com quem se casaria em 1947) e inicia o isolamento necessário para a cura. Portanto é o momento da perda do convívio estreito e íntimo com a companheira e, em consequência, de seu amparo direto. O

⁴⁴ MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 411-412.

verso quase literalmente descreve o exato instante da despedida, a separação dos corpos: “Perdi o braço de Maria da Saudade”. Além disso, o verso não só está estrategicamente separado do resto do poema como é o único que se encontra no passado, características formais que, de certo modo, mimetizam a passagem do mundo exterior para o mundo interior do sanatório: o que vem a seguir é o tempo presente da internação.

O poeta, agora interno para tratamento, é então envolvido, na segunda estrofe, por uma natureza hostil e aterrorizadora: “relâmpagos furiosos”, trovão, “dossel de água”, “cores inesperadas” que estremecem, “vento inquisidor”. E a noite, marcada por formas e sons assustadores e habitada pelo “espectro” do amigo Ismael Nery (que também estivera internado no mesmo sanatório e morrera em 1934), passa lentamente, “empurrada”, quase à força. Na manhã seguinte, o poeta é acordado por um coro nada acolhedor de vozes heterogêneas ensaiadas durante a noite pelo vento inquisidor: “tosses, martelos e serrotes”. Ruídos de morte e de dor. E mesmo que o “martelo” e o “serrote” ainda não tenham nesse momento da obra de Murilo todo o simbolismo torcionário que os envolverá claramente a partir dos anos de 1960, eles já assumem no poema um aspecto negativo devido tanto ao contexto da natureza hostil anteriormente descrita como principalmente pela contaminação da palavra “tosse” que os antecede, indicativo da atmosfera carregada de doença e de morte do sanatório. Pode-se dizer que a função, a forma e o som desses instrumentos já ganham aqui uma dimensão aterradora, o que os leva a começar a ocupar um lugar de destaque na mitologia pessoal do poeta.

Os dois últimos versos rematam essa breve narrativa com uma espécie de reflexão conclusiva ao constatar que as formas e os sons da natureza não poderiam se comportar de outra maneira, ou seja: eles estão plenamente integrados na experiência dolorosa do ingresso do poeta tuberculoso na atmosfera terrível que impera na solidão do sanatório de Correias.

Deixamos propositadamente de lado o exame dos versos cinco e seis: “Anunciam que Londres está falando, / Mas só se pode ouvir o trovão”. E novamente aqui a data – 1943 – é fundamental para a leitura na medida em que os versos se referem às notícias sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial que chegavam de Londres. Portanto a guerra penetra no isolamento do sanatório, que recebe apreensivo, provavelmente pelo rádio, as informações do exterior; ou mesmo o poeta carrega, junto com as suas dores pessoais, as dores do mundo. Nesse sentido o barulho do trovão pode ter um duplo significado: tanto é o som do relâmpago como também o estrondo do canhão, o ruído da guerra total dominando o

planeta.⁴⁵ Os dois versos conclusivos ganham assim uma nova dimensão: a natureza hostil – que parece então, devido ao contexto da guerra, adquirir traços apocalípticos – não está somente à altura dos acontecimentos pessoais, mas também dos históricos. E, conseqüentemente, o simbolismo torcionário do serrote também parece ultrapassar a experiência pessoal ligada à doença do poeta e se reportar à própria doença do mundo.

Mas se na década de 1940 o “serrote” parece ter ainda um papel secundário na obra de Murilo, nos anos sessenta ele vai pular para o primeiro plano e toda a sua carga negativa acabará por vir à tona. É o que fica claro no texto em prosa titulado “O serrote”, que transcrevo integralmente abaixo:

O SERROTE

Tremo quando examino o serrote.

Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones.

Para libertar-me do serrote compus um drama mínimo sobre.

DRAMATIS PERSONAE:

O SERROTE;
EU PRÓPRIO, DE BINÓCULO E LUVAS PRETAS.

CENÁRIO: UM QUALQUER
TEMPO DA AÇÃO: 1910-1965
ESPAÇO DA AÇÃO: JUIZ-DE-FORA – RIO – ROMA.

Aproximo-me bastante do serrote, calço as luvas, entrego-lhe o texto menor do mundo:

AI!

o

Fora o serrote. Ainda assim prefiro-o à bomba atômica. Se bem que terrível não ameaça nem troveja. Além disto não há serrotes “limpos” ou “sujos”, americanos, russos ou chineses. Todos são internacionais.

(Acabarei elogiando o serrote.)

Serrote, caixinha de música dos nazistas.⁴⁶

Ao contrário do poema “Entrada no sanatório”, o “serrote” torna-se agora o centro do texto, ou seja, é o objeto que será esmiuçado pelo olhar do narrador a partir de diversas perspectivas. Mas se essa característica o diferencia do poema, no entanto há outra que os

⁴⁵ Um dos significados de “trovão” é o seguinte: “ribombo de canhão; trom”. Sigo aqui a definição do Houaiss.

⁴⁶ MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 995-996.

aproxima: a presença de dados biográficos – indicados pelo tempo e pelo espaço da ação – que direcionam a leitura para o âmbito da escrita do eu, pulverizando os limites entre ficção e autobiografia. Mas não só essa característica básica aproxima os dois textos; há dois outros pontos em comum que demandam uma rápida análise.

Em primeiro lugar é preciso destacar que o temor acarretado pelo “serrote” está absolutamente atrelado ao próprio som do instrumento, o que fica evidente não só pela confissão do narrador logo de saída como também pela circularidade do texto, ou seja: se o exame do “serrote” se inicia com a focalização do aspecto sonoro – “Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo” –, o fecho o transforma no objeto lúdico musical dos nazistas: “Serrote, caixinha de música dos nazistas”. Além disso, o próprio ruído dos dentes serrando ganha corpo na tessitura sonora dos dois primeiros parágrafos com a sequência de fonemas /R/ que se encontram no centro do vocábulo “serrote” – repetido três vezes, incluindo o título – e que reverbera também nas palavras “tremo”, “rangendo”, “Artaud” e “Górgone”. Esse aspecto sonoro corporificado na matéria textual adquire seu desenvolvimento pleno no outro texto intitulado “O serrote”, incluído no livro *Convergência*, cuja primeira estrofe é bastante significativa, já que a imagem do movimento do instrumento é acompanhada, e ressaltada, pelo som contínuo dos dentes trabalhando: “O serrote parado o serrote correndo o serrote rangendo/ Os dentes do serrote”⁴⁷. E se a abertura deste poema mimetiza a ação da lâmina dentada, o dístico final apresenta suas seqüelas: “Nas terras onde passa o serrote as pombas levantam/ Imediatamente o vôo em sinal de protesto”⁴⁸. Vê-se por aí que a escolha do “serrote”, e não de outro instrumento torcionário, para nomear a autobiografia parece ter como uma das causas principais o som dessa ferramenta, “som [que] sempre inspirou terror a Murilo Mendes”⁴⁹. Terror corporificado no “coro de tosses, martelos e serrotes” do poema “Entrada no sanatório”.

Outro ponto importante diz respeito ao drama encaixado no texto, uma espécie de teatro da crueldade, aproveitando-se a referência a Antonin Artaud, representado pelo próprio narrador e o serrote, cuja ação transcorre no período que vai dos primeiros anos de vida de Murilo Mendes até o momento da escrita do texto em meados da década de 1960 e se passa nas três cidades em que o poeta morou: Juiz de Fora, Rio de Janeiro e Roma. No entanto o fundamental aqui não é essa tentativa de libertação, por meio da encenação dramática, da imagem aterradora do serrote que obseda o poeta; o fundamental sim é o tempo da ação do

⁴⁷ MENDES, Murilo. O serrote. In: _____. *Convergência. Poesia completa e prosa*, p. 717.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 717.

⁴⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 166.

drama, que compreende um período terrível do século XX, período esse que assistiu duas guerras mundiais, o regime nazista, a explosão da bomba atômica, a guerra fria – acontecimentos aludidos na segunda parte do texto, parte separada por um asterisco e colocada à guisa de conclusão. A inserção de acontecimentos históricos, como já ocorrera de maneira mais discreta no poema “Entrada no sanatório”, contamina, de certo modo, o drama particular representado no miolo do texto, transformando-o num drama universal, e instituindo assim o “serrote” – “símbolo torcionário” – como a metáfora que representaria o próprio século XX: a “idade do carrasco”, a “idade do serrote”.

O termo “idade” que compõe a expressão a “idade do serrote” parece agora ganhar outro sentido: não designa somente determinado período da vida do homem, mas também determinado período da história. O título da autobiografia tem assim um duplo significado, referindo-se tanto ao âmbito da vida privada – as experiências torcionárias dos anos da infância e da adolescência – como também ao contexto histórico, a “era das catástrofes”, no qual está inserido o narrador. E mesmo sem contradizer esta leitura que o relaciona à totalidade do “breve século XX”⁵⁰, o título pode se referir também ao momento preciso da enunciação – a autobiografia foi escrita nos anos de 1965 e 1966 –, traduzindo especificamente estes anos marcados pelas tensões da Guerra Fria (definida como “equilíbrio do terror”⁵¹), pela Guerra do Vietnã, pelos testes nucleares da China e mesmo pela implantação da ditadura militar no Brasil.⁵²

Talvez soe estranha tal duplicidade do título. Há, no entanto, um elemento importante, mesmo essencial, em *A idade do serrote* que pode nos ajudar a compreender mais facilmente como a *História* se infiltra na *história* pessoal rememorada ou mesmo então como se dá o enfrentamento com o mundo levado a cabo pelo narrador. Tal elemento, que uma leitura atenta do texto permite vislumbrar, consiste na presença esparsa de alguns pequenos fragmentos que se referem aos acontecimentos trágicos do século XX, indicando não só uma atitude de indignação frente aos horrores da vida contemporânea como também certa visão da história como catástrofe. Cito aqui três exemplos para ressaltar, e respaldar, a importância de tal particularidade:

⁵⁰ Cf. HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*.

⁵¹ Cf. MAGNOLI, Demétrio. *Da guerra fria a détente*. Campinas: Papirus, 1988, p. 46.

⁵² Luciana Stegagno Picchio, em entrevista, assegura: “No período italiano, Murilo sofria enormemente pela situação de ditadura em seu Brasil. Não pensava ter sido esquecido pelos brasileiros. Sabia que, infelizmente, os brasileiros tinham outras coisas em que pensar e se sentia impotente a fazer qualquer coisa”. PICCHIO, Luciana Stegagno. O visionário distante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Caderno Mais!, n. 483, p. 6-7. Entrevista concedida a Maurício Santana Dias.

De resto, antes de crer na idéia ordenadora de Deus, acreditei na idéia desordenadora do demônio. Isto me parece mais racional do que irracional, mormente no contexto do nosso tempo de campos de concentração, genocídio, fornos crematórios e bomba atômica, construídos pela inteligência humana, mas com a sutil e oculta colaboração daquele que a justo título foi crismado de príncipe das trevas – o único príncipe que até hoje me despertou admiração, terror, espanto.⁵³

A ameaça do câncer total – a bomba atômica – sombreou a última etapa do humanista [primo Néelson] que lia Dante e Shakespeare no original; habitante de um mundo magnífico, precário, onde já se divisam – ahimê! – as ruínas da literatura, e do resto.⁵⁴

O primeiro e último leão da minha vida [Marruzko] suscitou-me um problema importante, desenvolvido muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mas ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba.⁵⁵

Fragmentos desse tipo encontram-se disseminados ao longo da autobiografia; o leitor topa, de quando em quando, com campos de concentração, bomba atômica, genocídio, ditador, carrasco, tortura, guerra, ruínas, ruídos, seres inumanos, espadas e uma série de “símbolos torcionários”, entre eles, é óbvio, o próprio “serrote”. Portanto o título também se relaciona ao contexto histórico, colocando em realce uma visão extremamente negativa do século XX.

Não me parece, no entanto, que história pessoal e História corram paralelas em *A idade do serrote*. Ao esboçar o retrato de Prima Julieta, o narrador faz a seguinte observação:

O gesto de abrir uma janela, colher uma flor, sentar-se ao piano, parece que se tornava a seus olhos [de Prima Julieta] um fato feérico. Talvez nem reparasse que havia a História com a inicial maiúscula; mas construía intensamente a história cotidiana sublinhando as pequenas coisas que acabavam por adquirir uma vida própria, julietana.⁵⁶

O olhar do narrador de *A idade do serrote* é, de certo modo, semelhante ao de Prima Julieta (sempre lembrando que este olhar também é uma construção do narrador), pois o relato das memórias vem sempre carregado com as tintas do maravilhoso e do insólito, dando ao passado um caráter poético. Há, contudo, uma diferença crucial: se Prima Julieta cria um mundo próprio fechado em si mesmo e paralelo aos acontecimentos históricos – “a vida julietana” –, o narrador busca, ao contrário, entranhar seu relato pessoal no cenário catastrófico do século XX. É exemplar, nesse sentido, que o ruído do tiro de revólver que põe

⁵³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, 28. (905).

⁵⁴ Ibid., 77. (928).

⁵⁵ Ibid., p. 31. (906).

⁵⁶ Ibid., p. 89. (934). Há uma gralha na edição da Nova Aguilar que pode levar a uma leitura equivocada: o advérbio de negação “nem” (“Talvez nem reparasse ...”) é substituído por “me” (“Talvez me reparasse ...”), que pode ser lido como pronome.

fim à vida de Prima Julieta desperte o narrador “para a outra face da vida; iniciação a tantos outros ruídos a me atormentarem pelos tempos afora”⁵⁷. Entre tais ruídos com certeza se encontram “ruídos de bombas” e de “cliquetes de espadas”, como se pode ler em outro fragmento da autobiografia: “Um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais o cliquetis de espadas e ruídos de bombas.”⁵⁸ Cruzam-se diretamente aqui a experiência pessoal e os horrores do século XX, presenciados por Murilo – de perto ou de longe – ao longo da sua vida.

A *vida muriliana* é assim tecida a partir desse jogo entre as duas histórias: a pessoal, recriada poeticamente, e a do século XX, apreendida em toda a sua tragicidade. Ou mesmo pode-se dizer que o olhar retrospectivo do narrador está marcado por essa visão catastrófica do mundo moderno. Então o que parece central investigar é como a construção do relato das memórias da infância e da adolescência do poeta se desenvolve tendo em vista esse cenário histórico de choque, que não se coloca apenas como pano de fundo, mas que parece mesmo dar as coordenadas centrais. Dito de outro modo: como o processo de formação do autobiógrafo se articula com o tempo do torcionário.

Murilo Mendes finaliza um texto sobre Albert Béguin citando, no original italiano, uma longa passagem de *Conversa na Sicília*, romance de Elio Vittorini. Vale a pena transcrever aqui o trecho escolhido, trecho que se refere ao encontro entre Silvestro (o protagonista, e narrador, que está visitando a Sicília da sua infância), Calogero (o amolador) e Ezechiele:

L'uomo Ezechiele si mise a riepilogare:

“Il mondo è grande ed è bello, ma è molto offeso. Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo che è offeso e così il mondo continua a essere offeso.”

Si guardava intorno parlando, e i suoi occhi piccini si chiusero nella tristezza, poi cercarono vivamente l'arrotino. “E hai detto al nostro amico”, egli disse, “che io scrivo sui dolori del mondo offeso?”

C'era infatti una specie di quaderno sul minuscolo tavolo, e un calamaio, una penna.

“Glielo hai detto, Calogero?” egli disse.

L'arrotino rispose: “Stavo per dirglielo.”

Ed egli disse: “Bene, al nostro amico puoi dirglielo. Digli che come un eremita antico io trascorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la storia del mondo offeso. Digli che soffro ma che scrivo, e che scrivo di tutte le offese una per una, e anche di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere.”

“Coltelli, forbici, picche”, gridò l'arrotino.

E l'uomo Ezechiele poso una mano sulla testa del ragazzo, indicò me.

“Vedi questo nostro amico?” disse.

⁵⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 90. (935).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16. (900).

“Como tuo zio, egli soffre. Egli soffre per il dolore dei mondo offeso. Impara, nipote Anchille, e ora bada tu alla bottega mentre io accompagno Calogero e lui a bere un bicchier di vino da Colombo.”⁵⁹

E Murilo Mendes, após essa citação, arremata: “O homem Albert Béguin, como o velho siciliano Ezechiele, pertencia ao número dos que sofrem na sua carne e no seu espírito, pelo mundo ofendido, e que escrevem necessariamente porque o mundo é ofendido.”⁶⁰ O mesmo, certamente, pode ser aplicado ao próprio Murilo, que chama o leitor para escutar sua lição de vida: sofre pelo “mundo ofendido” e escreve porque o “mundo é ofendido”. E o “mundo ofendido” é metaforizado tanto pelos gritos de Calogero (“facas, tesouras, chuços”) como pelos instrumentos torcionários espalhados ao longo da autobiografia, que também tem seu amolador: “Ricardo, o amolador de facas e canivetes, vai girando a sua roda de pedra, aquele grito estrídulo, música atual, golpeia o ar.”⁶¹

*

Até o momento se examinou duas dimensões do título: a biográfica e a histórica (ou mais precisamente a visão catastrófica que o narrador tem do século XX). E ainda: buscou-se vincular estreitamente as duas dimensões, e não tratá-las em separado. Entretanto o título traz embutido também uma dimensão mítico-religiosa, que obviamente não só se articula com as

⁵⁹ MENDES, Murilo. Albert Béguin. *Diálogo*: revista de Cultura, São Paulo, n. 10, p. 55-68, dez. 1958, p. 67-68. O romance de Vittorini foi recentemente traduzido no Brasil por Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. Transcrevo abaixo a tradução do trecho citado por Murilo:

“O homem Ezechiele passou a recapitular: ‘O mundo é grande e é belo, mas é muito ultrajado. Todos sofremos, cada um por si mesmo, mas não sofremos pelo mundo que é ultrajado, e assim o mundo continua a ser ultrajado’.

Olhou em volta enquanto falava, e seus olhos pequeninos fecharam-se de tristeza, depois procuraram vivazes o amolador. ‘E já disse ao nosso amigo [se refere a Silvestro]’, o homem Ezechiele falou, ‘que eu escrevo as dores do mundo ultrajado?’.

De fato havia na minúscula mesa uma espécie de caderno, e um tinteiro, uma caneta.

‘Já falou com ele, Calogero?’, ele disse.

O amolador respondeu: ‘Estava para dizer’.

E ele disse: ‘Bem, ao nosso amigo pode dizer. Diga-lhe que tal como um eremita antigo eu passo aqui meus dias em cima desses papéis e que escrevo a história do mundo ultrajado. Diga-lhe que sofro mas escrevo e escrevo sobre todas as ofensas, uma a uma, e também sobre todos os que fazem ofensas, e que riem pelas ofensas feitas e a fazer’.

‘Facas, tesouras, chuços’, berrou o amolador.

E o homem Ezechiele passou a mão na cabeça do rapaz [seu sobrinho Achille, chamado para escutá-lo] e me apontou: ‘Vê, esse nosso amigo?’, disse. ‘Como seu tio, ele sofre. Ele sofre pelas dores do mundo ultrajado. Aprende, sobrinho Achille, e agora toma conta da loja, enquanto eu acompanho Calogero e ele para bebermos um copo de vinho lá no Colombo’.” VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. Tradução: Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 208-210.

⁶⁰ MENDES, Murilo, op. cit., p. 68.

⁶¹ Idem. *A idade do serrote*, p. 140. (959).

anteriores como acaba por trazer novos elementos para a compreensão da autobiografia. Vamos a ela.

A expressão “idade do serrote” parece dialogar diretamente com o tema das idades míticas da antiguidade greco-romana, tema tratado desde Hesíodo que, em *Os trabalhos e os dias*⁶², divide a história do mundo numa série de quatro etapas declinantes intituladas com nomes de metais: idade do ouro, idade da prata, idade do bronze e idade do ferro. Se o arquétipo da primeira é composto por três elementos – paz, abundância e justiça⁶³ – a última se caracteriza pela discórdia e pela guerra: “Todo o horror, todo o mal rebentam nela.”⁶⁴ A “idade do serrote”, metáfora do cruel e terrível século XX, corresponderia então à mítica idade do ferro, era de decadência e total deterioração, correspondência essa que talvez também possa ser vislumbrada por meio da relação metonímica entre o instrumento cortante e o material com o qual é fabricado. No entanto a própria titulação de uma “idade do serrote”, análoga à idade do ferro, parece trazer em seu bojo certa nostalgia de uma primeva idade do ouro visto que pressupõe necessariamente uma sequência de idades míticas, ou mesmo aponta para a possibilidade de um tempo cíclico que implicaria o regresso à origem paradisíaca do mundo após sua contínua decadência em direção ao aniquilamento. Destruição e esperança estariam, portanto, entranhadas nessa periodização mítica do eterno retorno que o título parece sugerir.

A presença de um viés mítico no título da autobiografia torna-se ainda mais manifesta, dirimindo assim possível desconfiança a respeito do encaminhamento da leitura nessa direção, se nos socorrermos de um pequeno poema do livro *Convergência*, pertinentemente denominado de “A idade da prata”:

A IDADE DA PRATA

As tenazes da flor. A flora das irmãs.
O Deus desarticulado. O cangote das primas.
O amanhecer do filme. As flautas do horizonte.
A goiaba madura. As índias de Alencar.⁶⁵

⁶² Hesíodo narra a sucessão de cinco raças, misturando dois temas diferentes: o “mito das quatro idades com nomes de metais, por ordem decrescente de excelência, e a lenda de uma Idade dos Heróis, inserida entre a terceira e quarta idades”. No entanto é nele que se encontra “a primeira expressão coerente de uma série de idades míticas” cujo ponto de chegada, na antiguidade greco-romana, é Ovídio com *Metamorfoses*. Cf. LE GOFF, Jacques. Idades míticas. In: _____. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 291-296.

⁶³ Cf. BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie Josette. Idade de Ouro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 474 - 476.

⁶⁴ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000, p. 40.

⁶⁵ MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 708.

Composto por quatro versos, cada um por sua vez seccionado em duas frases nominais, totalizando assim oito fragmentos, esse pequeno texto se relaciona diretamente com a autobiografia, não só pelo título (os dois títulos reportam-se a determinados períodos da vida ou da história), mas essencialmente pelos temas e imagens comuns que os perpassam. Por exemplo, o primeiro verso – “As tenazes da flor. A flora das irmãs” – remete ao capítulo “Florinda e Florentina” de *A idade do serrote*, no qual é narrada a história das belas irmãs gêmeas que vivem em harmonia fraterna até o dia em que se apaixonam pelo mesmo homem, o que leva ao desencadeamento de uma tragédia familiar. Da mesma forma, o fragmento “O cangote das primas” se refere a um trecho específico do retrato de Prima Julieta, em que o narrador autobiográfico conta com que admiração descobriu a nuca desta prima, “que naquele tempo chamavam de cangote, nome expressivo: pressupõe jugo e domínio. No caso somos nós, homens, a sofrer a canga”⁶⁶. Também o terceiro verso – “O amanhecer do filme. As flautas do horizonte” – traz à tona a importância central que o cinema, dando ainda seus primeiros passos, e a música desempenham na formação do autobiógrafo, sendo as duas artes relacionadas respectivamente aos retratos da atriz vamp Asta Nielsen e do flautista Isidoro da Flauta, o “Orfeu número 1” juiz-forano. Em suma, esse texto extremamente conciso cruza várias dimensões da experiência formativa do menino Murilo, essencialmente a erótica e a estética, ou seja, o aprendizado sexual-amoroso e o aprendizado artístico, conforme se pode depreender do último verso, que arremata o poema com a configuração de uma espécie de Éden de sabor bem brasileiro: a maçã substituída pela goiaba pronta para ser colhida e a iniciação sexual ministrada pelas moças da terra, “as índias de Alencar”. Obviamente há também aqui menção ao processo de formação cultural, tanto na sua face universal (a tradição judaico-cristã) como na nacional (simbolizada pela figura paradigmática de José de Alencar). Esse mundo rico de experiências, onde parece que Deus ainda não colocou ordem, vem aparentemente carregado de grande positividade. No entanto as “tenazes”, inseridas logo na entrada do poema, já trazem um elemento negativo – torcionário – que macula o sabor das imagens que virão a seguir, atingindo assim a totalidade do texto. A questão que se coloca então é seguinte: considerando a semelhança de temas e imagens entre o poema e a autobiografia, por que o primeiro é miticamente denominado “idade da prata” e o segundo “idade do serrote”? Por que a valorização diferente das mesmas experiências? Talvez – é apenas uma hipótese – as dores do mundo não tenham sido levadas em conta no poema, ao contrário da autobiografia, onde elas estão absolutamente entranhadas na vida pessoal.

⁶⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 88-89. (p. 934).

Mas para um cristão como Murilo Mendes tal questão das idades míticas talvez tenha de sofrer certo deslocamento, ou pelo menos tenha de ser apreendida com certa maleabilidade, visto que o tempo judaico-cristão não é cíclico, e sim linear, não havendo, conseqüentemente, um retorno a uma idade do ouro primordial. Em outros termos, a escatologia cristã está voltada para um tempo futuro e definitivo, marcado pela segunda vinda de Cristo e o Juízo Final, tempo esse qualitativamente diferente do tempo da origem. Porém, como ressalta Mircea Eliade, “o triunfo da Santa História – manifestado pelo Fim do Mundo – implica de algum modo a restauração do Paraíso”⁶⁷. Visto sob essa perspectiva, o título da autobiografia carrega não apenas uma carga negativa referente aos acontecimentos catastróficos do século XX, cujo ápice é a ameaça nuclear, mas também uma carga positiva em relação ao porvir, já que a aproximação do fim abre as portas para um novo tempo.

Contudo o catolicismo de Murilo, como salientado anteriormente, é marcadamente crítico aos problemas sociais e ao processo de desumanização do mundo contemporâneo, fincando assim suas garras na matéria histórica. Com isso a esperança no futuro parece não ser projetada apenas para um possível Reino Celeste, mas principalmente almejada no próprio mundo temporal. Pode-se até mesmo supor que essa esperança num mundo melhor derive da crença cristã no mito do milênio – uma espécie de nova idade do ouro que despontaria no tempo histórico e não numa dimensão eterna e celeste – que se encontra narrado no interior do *Apocalipse* de São João. Ou seja: o mito do milênio atualiza-se numa dimensão social e política, e não estritamente espiritual. Dessa forma o discurso negativo e pessimista do narrador autobiográfico em relação ao tempo presente traz embutida uma carga utópica que não o paralisa nem o conduz ao escapismo e sim sustenta uma atitude de resistência às mazelas do mundo com vistas a um futuro melhor.

De acordo com essa perspectiva religiosa, o título parece apresentar uma dualidade interna: visão negativa do presente e esperança no futuro. Essa dualidade é central no imaginário dos discursos profético e apocalíptico⁶⁸, cujo “denominador comum”, como ressalta Alfredo Bosi, “é o eixo presente-futuro com a sua vigorosa e concreta antinomia, pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo

⁶⁷ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 62.

⁶⁸ “É difícil definir exatamente a fronteira que separa o gênero apocalíptico do profético, do qual, de certa forma, ele não é mais que um prolongamento; mas enquanto os antigos profetas ouviam as revelações divinas e as transmitiam oralmente, o autor de um apocalipse recebia suas revelações em forma de visões, que ele consignava num livro. Por outro lado, tais visões não têm valor por si mesmas, mas pelo simbolismo que encerram, pois num apocalipse tudo ou quase tudo tem valor simbólico (...)”. Cf. Introdução ao Apocalipse. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 5. ed. rev. Tradução: Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulinas, 1991, p. 2298.

sentimento como reino da justiça e da liberdade”⁶⁹. Encerraria então o título algo de profético ou de apocalíptico? É uma possibilidade que não pode ser descartada. Nesse sentido a escolha do “serrote”, e não a de outro instrumento torcionário para titular a autobiografia, talvez se deva também às reverberações religiosas que a imagem traz embutida. Lembremos que na *Epístola aos Hebreus* há uma referência aos servidores de Deus que foram martirizados, sendo o serrote incluído na lista dos instrumentos empregados com tal propósito: “Foram lapidados, foram serrados e morreram assassinados com golpes de espada.”⁷⁰ E segundo tradição apócrifa, o profeta Isaías, grande profeta da tradição judaico-cristã, estaria entre as vítimas desse suplício, serrado ao meio a mando do rei Manassés.⁷¹ E mais do que isso: entre os “atributos característicos de profetas isolados” se encontra o “serrote (instrumento de martírio) em Isaías”.⁷² Assim, discurso profético e serrote acabam, de certo modo, se encontrando.

*

Abrimos o capítulo com telas de Vieira da Silva. Para encerrá-lo voltemos às artes plásticas, mais especificamente à capa da primeira edição de *A idade do serrote*, composta curiosamente por um objeto de Farnese de Andrade. Aliás, nada mais contrário ao clima de sonho e de paz da Lisboa dos quadros da artista portuguesa, conforme a descrição de Murilo Mendes, do que a obra de Farnese de Andrade, sempre tão carregada de sofrimento e violência. O crítico Rodrigo Naves praticamente a define na frase de abertura de seu ensaio sobre o artista: “Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade.”⁷³ E o objeto escolhido para capa não é exceção, o que é bastante intrigante na medida em que destoa do tom encantador e saboroso do relato autobiográfico, tão ressaltado pela crítica, ou mesmo se opõe tão frontalmente à própria apresentação que se encontra na orelha do livro.⁷⁴ Por outro lado, parece que ele se coaduna com o título, o que mostra acerto do capista, ou mesmo um olhar crítico bastante apurado deste, visto que Murilo Mendes não participou da decisão da escolha da capa, de acordo com anotação do próprio poeta: “Não fui consultado

⁶⁹ BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 161.

⁷⁰ *Epístola aos Hebreus*, 11, 37. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 2255. Cf. também nota “I” a respeito do suplício infligido a Isaías.

⁷¹ Cf. os verbetes “Isaïe” e “Scie” em: VIGOUROUX, F. (Org.). *Dictionnaire de la Bible*. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1912. 5 vol.

⁷² LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 566-567.

⁷³ NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: FARNESE de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 12.

⁷⁴ Cf. primeiro capítulo da tese.

sobre a composição da capa.”⁷⁵ Seco comentário que parece mesmo exalar um tom de reprovação ou de discordância.

O objeto de Farnese de Andrade utilizado na capa – e na quarta capa (ele aparece fotografado de frente e de trás, emoldurando assim o livro) – pode ser descrito, apesar de sua sólida unidade, em três partes: a parte superior é composta por uma cabeça de boneca colocada no bocal de um recipiente de vidro em cujo interior, logo abaixo da cabeça e quase a tocando, se encontra o que parece ser um conjunto de bolas de gude que constituem, devido ao próprio formato bojudo do recipiente, um objeto que se assemelha bastante a uma granada. Essa parte superior do conjunto é sustentada por uma espécie de largo anel escuro (não é possível discernir o material pela fotografia), que serve de ligação a um novo recipiente de vidro em cujo interior está inserido um outro menor, aparentemente recheado também de bolinhas. Essas duas partes, que constituem o eixo vertical do objeto, se apóiam numa espécie de bandeja de vidro sobre rodinhas. É preciso notar que no processo de execução da capa foi inserido na base do objeto um cartão no qual se encontra a palavra “memórias”, escrita em letra cursiva, cartão esse que não faz parte originalmente da obra, como é possível confirmar pela fotografia da quarta capa, já que ele não consta aí. Essa rápida descrição talvez não deixe transparecer o caráter estranho, impactante e macabro da obra, devido principalmente à presença da cabeça da boneca, com olhos esbugalhados e expressão triste, e daquela espécie de granada que praticamente a sustém. Montagem de fragmentos de memórias, conforme a indicação do cartão da base, com certeza nada encantadores.

Essa capa insólita também chamou a atenção de Ozana Aparecida do Sacramento, que a descreve rapidamente, apontando inclusive a semelhança das bolinhas inseridas no recipiente de vidro com uma granada. A sua leitura, no entanto, se encaminha para a questão do processo construtivo do livro ao comparar os fragmentos que compõem o objeto de Farnese à fragmentação do sujeito das memórias e a da própria narrativa autobiográfica. A granada prenunciaria então “os estilhaços do texto e do homem”⁷⁶. E não só isso: a montagem de Farnese, segundo a autora, remete ao título, “no qual a palavra **serrote** acentua a idéia de seccionamento, de fragmentação”⁷⁷. Ou seja: uma outra leitura do significado do título é proposta, sendo a ação do “serrote” relacionada agora ao próprio processo de construção do texto muriliano: “Anunciada já na própria capa, a fragmentação se apresenta como resultado

⁷⁵ A informação, transcrita por Luciana Stegagno Piccho, se encontra no item “Notas e variantes” da edição da Nova Aguilar. Cf. MENDES, Murilo. Notas e variantes. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1693.

⁷⁶ SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

de todo trabalho que se propõe a resgatar o passado, um passado só possível de ser recuperado na medida em que for seccionado, ‘serrado’, feito de rupturas e esquecimentos.”⁷⁸

Essa mesma leitura construtiva do título também se apresenta na obra de Rogério Cormanich:

Pode [o título], também, servir de porta de entrada ao instrumental de “recorte” intertextual que aproxima diversas experiências a obras do autor e de igual modo diversos traços culturais: os cortes mnemônicos selecionados pelo narrador mimetizam um escultor-artesão a cortar e a polir os fragmentários ramos da árvore da memória. As “lâminas” assimétricas resultantes erigem-se numa peça única: seu “quebra-cabeças” de feição autobiográfica.⁷⁹

Como se vê, o título também pode apresentar certa dimensão estética ao ser articulado ao processo de construção do texto autobiográfico, que englobaria os procedimentos de fragmentação e montagem, incluindo-se aí o aspecto intertextual, conforme salienta Cormanich. Estaria mesmo ligado à figura do poeta artesão – que corta e burila cuidadosamente e pacientemente o texto –, figura tão prezada por Murilo durante a segunda fase da sua obra. O “serrote” do título lembraria assim a “tesoura de condão” que, segundo Murilo Mendes, é empregada por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*: “Para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento, arma-se o poeta de uma tesoura de condão, e fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova.”⁸⁰

No entanto a comparação entre o título e a capa pode ser dar por outra via, bem mais promissora a meu ver. A justaposição da cabeça da boneca e da granada no objeto de Farnese de Andrade parece indicar o entrelaçamento entre memória pessoal e história coletiva também presente no título da autobiografia. E mais do que isso: parece indicar o entrelaçamento entre drama privado e contexto catastrófico. Talvez esse objeto de Farnese possa mesmo fazer parte da sua série que tematiza a bomba atômica – que inclui, por exemplo, os objetos titulados “Hiroshima” e “Caixa de Hiroshima” –, tema também obsessivamente presente na obra final de Murilo Mendes.⁸¹ Mas ao contrário do poeta mineiro, marcado profundamente pelo cristianismo, não há nenhuma esperança em Farnese, ou melhor: sua esperança no futuro é terrivelmente e desesperadoramente irônica, conforme depoimento do artista em 1976:

⁷⁸ SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 9.

⁷⁹ CORMANICH, Rogério. *Aspectos de feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 141-142.

⁸⁰ MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 122. Originalmente publicado em: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1952. Suplemento Letras e Artes.

⁸¹ Não encontrei nenhuma referência ao objeto da capa na bibliografia consultada a respeito da obra de Farnese de Andrade.

Ele [Cristo] em si mesmo não me interessa, mas todo esse imaginário, esses santos, sim, como anunciadores de uma possível mutação, de uma possível evolução da nossa limitada capacidade cerebral, mutação esta que poderá ser acelerada pela tão temida hecatombe atômica. Por que, aos que sobreviveram, será necessariamente degenerescente essa mutação? Por que não evolutiva? Um fio de esperança para quem não crê em sistemas políticos para melhorar a humanidade. O que tem de se aperfeiçoar em primeiro lugar é o homem.⁸²

Não por acaso Murilo parece reticente quanto à escolha da capa. A “esperança” de transformação e aperfeiçoamento do homem vislumbrada por Farnese de Andrade está a séculos de distância da visão católica do mundo do poeta mineiro. Apesar dessas diferenças gritantes, o desvio pela capa, talvez um pouco longo, possibilitou não só retomar alguns fios que o exame do título da autobiografia veio pouco a pouco espalhando, como também trazer à tona um novo sentido que talvez caiba à imagem do “serrote”, qual seja: a relação entre o instrumento cortante e o próprio processo construtivo do livro. Com isso a expressão “idade do serrote” acaba por abranger simultaneamente várias dimensões – biográfica, histórica, mítico-religiosa e estética –, dimensões essas que se apresentam mescladas na fatura do relato da formação do narrador, ou mesmo que o sustentam. Em suma: buscou-se com essa viagem ao redor do título verificar como este já “descreve e circunscreve”⁸³ o mundo autobiográfico de Murilo Mendes.

⁸² ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. In: COSAC, Charles (Org.). *Farnese objetos*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 185.

⁸³ Retomo aqui a lição de Antonio Candido que, como citado anteriormente, sintetizou a poética de Murilo a partir dos títulos de suas obras. Cf. nota 7 deste capítulo.

4. O *incipit* e as lentes da poetização das memórias: catolicismo e surrealismo

O capítulo anterior se norteou por uma suposta oposição, estabelecida logo na abertura, entre o processo de poetização das memórias, que à primeira vista levava à construção de uma Juiz de Fora encantada e isolada dos terrores da história, e a negatividade do título, que abarcaria várias dimensões, entre elas a do contexto catastrófico em que está inserido o narrador. No entanto a análise do título indicou claramente que essa oposição inicial é falsa – e isso por dois motivos: de um lado, o próprio título é um elemento fundamental nesse processo de poetização que atinge tanto o nível formal como o de conteúdo; de outro, e como consequência deste dado, poetização não implica necessariamente em uma visão positiva ou escapista do mundo, idéia que talvez possa ter transparecido no momento em que se estabeleceu a oposição indicada acima. Expliquemos melhor.

Um bom título, de acordo com o caráter mais referencial do gênero autobiográfico, poderia ser, por exemplo, algo como “O meu tempo juiz-forano”, ou “Minhas memórias de menino”, ou ainda “Meus primeiros anos de formação”, em que o emprego da linguagem não figurada limitaria ao mínimo qualquer margem de ambigüidade, e, portanto, de poeticidade. O que se viu, contudo, é que a escolha da expressão “idade do serrote”, imagem que carrega inúmeras possibilidades de leitura, direciona o relato pessoal para uma dimensão poética, transfigurando – e abalando – os fundamentos presumivelmente prosaicos do discurso autobiográfico. Em outras palavras, a metáfora do “serrote” já indica o emprego de um meio estilístico próprio da poesia, acionando assim logo no limiar do texto, por meio dessa condensação de sentido, o que anteriormente foi denominado de poetização do nível formal.

Porém o título também opera uma poetização na própria matéria vivida ao inserir as memórias numa dimensão mítico-religiosa: a vida do poeta parece transcorrer simultaneamente no tempo cíclico do eterno retorno – em que “idade do serrote” e idade do ouro se opõem e se complementam – e no tempo sagrado do cristianismo, no qual também visão negativa do presente e esperança no futuro são as duas faces da mesma moeda. Dentro dessa perspectiva, aberta já com o título, desenrola não só todo um cenário permeado por elementos mítico-religiosos como também, e isso me parece fundamental, o relato autobiográfico vai se pautar por uma visão de mundo marcada pelo catolicismo.

O que parece necessário então é começar a apurar a articulação entre o processo de poetização das memórias e as várias dimensões que a imagem do “serrote” traz embutida, essencialmente a dimensão histórica, já que esta se revela crucial para a compreensão do

livro. Tendo em vista tal objetivo, o exame de alguns fragmentos iniciais do primeiro capítulo – “Origens, memória, contacto, iniciação” – revela-se bastante produtivo na medida em que eles não só vêm reforçar ainda mais a dimensão mítico-religiosa do título como já mergulham de imediato o leitor no processo de sacralização do espaço real de Juiz de Fora e na visada religiosa que sustenta o discurso autobiográfico. E mais do que isso: o *incipit* também vem marcado por certo olhar surrealista, capaz de ser apreendido em meio a essa visada religiosa, configurando-se assim, logo na entrada do livro, as bases estéticas e ideológicas que irão fundamentar a construção do relato autobiográfico, bases essas que remetem às duas matrizes centrais da obra de Murilo Mendes, abraçadas já na década de 1930, mas que continuam ainda atuantes nos textos escritos ao longo dos anos de 1960. Em suma: a análise de alguns fragmentos do primeiro capítulo possibilita discernir as linhas mestras que sustentam o relato autobiográfico – catolicismo e surrealismo –, linhas essas que vão ser fundamentais na poetização da matéria da memória e conseqüentemente, como veremos, no enfrentamento com o “mundo ofendido”.

Transcrevo os quatro primeiros fragmentos que abrem as memórias, fragmentos que vão merecer atenção especial:

O DIA, a noite.

◦

Adão e Eva – complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

◦

A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos.

◦

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.¹

O capítulo de abertura de *A idade do serrote*, constituído por vinte e nove fragmentos divididos assimetricamente em duas partes, é freqüentemente considerado pela crítica como

¹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 5. (895).

“uma espécie de índice comentado, prólogo ou roteiro resumido”² do livro, o que significa que temas, personagens, espaços, acontecimentos e objetos arrolados fragmentariamente “à guisa de tópicos”³ serão retomados e desenvolvidos no decorrer do relato autobiográfico. Entretanto os quatro fragmentos iniciais selecionados para análise parecem formar uma espécie de conjunto razoavelmente articulado, cujo objetivo, mais do que funcionar como flashes da memória, é apontar as balizas que fundamentam a construção da trajetória autobiográfica. E é de acordo com essa perspectiva que eles serão examinados aqui, retomando assim a rápida, porém precisa, leitura que Antonio Candido faz deles:

O princípio que rege este texto [os quatro primeiros fragmentos] é a assimilação alegórica do mundo nascente do narrador ao mundo nascente descrito pelo Gênese. Os pais, novos Adão e Eva, se multiplicam gerando o filho, que tem por menagem o Éden-pomar, onde estão as frutas reais e as frutas metafóricas das iniciações, junto às primas que também vivem a descoberta da vida em seus pomares edênicos.⁴

Com razão Candido aponta como fundamento desse conjunto inicial a relação alegórica entre o “mundo nascente do narrador” e o “mundo nascente descrito pelo Gênese”. Ressalta ainda, seguindo essa perspectiva, que o recurso da elipse “sugere a experiência fragmentária e desconexa da infância” e que o “mundo da experiência racionalizada foi desfeito, reduzido a impressões fugidias incompletas, nascidas da percepção embrionária do menino pequeno”.⁵ Porém, ao examinar de modo mais detido o terceiro fragmento, destaca que “um elemento ideológico, a religião, permite infletir o discurso no rumo do insólito, resultando o sentimento do cotidiano como milagre possível, idéia cara aos surrealistas e, por motivos em parte diferentes, a Murilo Mendes”⁶. É essa questão ideológica, colocada em realce por Candido, que me parece fundamental examinar com mais atenção. Assim, sem desconsiderar a leitura que aborda o *incipit* tendo em vista sua relação com as primeiras percepções ou experiências do narrador, a análise vai focar, antes da mais nada, a visão mítico-religiosa de mundo – e sua aproximação com o surrealismo – que se apresenta logo na abertura do livro e que vai encaminhar a narrativa autobiográfica em determinada direção, ou mesmo vai moldar o relato memorialístico a partir dessa visão.

² CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 53. Conferir no mesmo sentido: FURTADO, Fernando F. Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*, p. 50; e LEITÃO, Cláudio. *Memória e identidade em prosa e versos de Murilo Mendes. Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, v.2, n. 2, p. 69-89, jul./dez. 1998, p.69.

³ Ibid., p. 53.

⁴ CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 32.

⁵ Ibid., p. 32.

⁶ Ibid., p. 33.

*

Para começar talvez valha a pena nos deter rapidamente apenas no aspecto propriamente mítico dos dois primeiros fragmentos de *A idade do serrote*, ainda sem entrar no significado católico deles, significado esse que vai se desenvolver e ganhar corpo na seqüência do conjunto selecionado. Reproduzo-os novamente:

O DIA, a noite.

o

Adão e Eva – complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

A autobiografia se inicia com uma síntese do relato bíblico da origem do mundo, síntese balizada pelos gestos de abertura e de remate da criação – a luz e o homem, ou seja: o ato da criação é condensado em seus dois extremos, sendo suprimido, pelo emprego da elipse narrativa, todo o miolo da história fundadora. Assim, o primeiro fragmento sintetiza os versículos 1,3-5 do *Gênesis*: “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.”⁷ Conforme nota que se encontra em *A Bíblia de Jerusalém*, a “criação da luz é relatada em primeiro lugar porque a sucessão dos dias e das noites será o quadro em que se desenvolverá a obra criadora”⁸. E se é com a luz que se inicia a criação, o surgimento do homem e da mulher, “Adão e Eva – complementares e adversativos”, a encerra, conforme versículos 1,26-31:

Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra",

Deus criou o homem à sua imagem,
à imagem de Deus ele o criou,
homem e mulher ele os criou.

(...).

Deus viu tudo o que tinha feito: e era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: sexto dia.⁹

⁷ *Gênesis* 1, 3-5. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 31, nota “e”.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

O que se tem na abertura de *A idade do serrote* é, portanto, a narrativa mítica de uma cosmogonia, por mais sintética e fragmentada que se apresente: narra-se como um ente sobrenatural, implícito no texto, cria, por meio de um gesto inaugural, o mundo ao separá-lo das trevas ou do caos, fundando assim um espaço sagrado. E mais: finaliza sua obra com a criação do homem, deixando na sua criatura a marca do divino.¹⁰

Mas o *incipit* não se comporta apenas como mera reprodução, sem conseqüências, da cosmogonia; parece sim que o narrador, ao “recitar” o mito, atualiza-o ou o re-encena, vivenciado-o de modo ritual, o que acaba por inserir, ou conectar, seu relato autobiográfico nesse universo sagrado. Em outras palavras: a “recitação” da narrativa mítica da criação do mundo, estrategicamente inserida na abertura do texto, impregna de sacralidade as memórias profanas e prosaicas transcorridas numa provinciana cidade mineira do começo do século XX por um homem comum.¹¹ Tempo, espaço, personagens, acontecimentos, objetos, virão assim sempre marcados por *um algo a mais* ou *de outra ordem*¹², e a vida do dia-a-dia será atravessada por uma dimensão sobrenatural.

Uma vez que se está diante de uma cosmogonia, pode-se dizer, focando agora mais especificamente a questão do espaço, que a abertura de *A idade do serrote* já dá certa dimensão “sagrada” ao cenário real em que vão transcorrer os anos da infância e a da adolescência do menino Murilo. Ou, para ser mais exato, a cidade de Juiz de Fora construída pelo narrador – e que é constituída por sua natureza e por suas edificações, por seus locais

¹⁰ Como salienta Mircea Eliade, não é fácil definir *mito*. No entanto cito aqui sua tentativa de definição, visto que ela pode ajudar a compreender o que será desenvolvido a seguir. Diz o autor: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos ‘primórdios’. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural”. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 11. (Grifos do autor).

¹¹ Afirma Eliade que “recitando ou celebrando o mito de origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo ‘forte’, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável”. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, p. 21.

¹² Segundo Eliade, a revelação do sagrado – ou hierofania – sempre nos coloca “diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’”. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 15.

públicos e privados – desempenha, paradoxalmente, um duplo papel: é o espaço referencial que reforça a veracidade, ou pelo menos a verossimilhança, da narrativa autobiográfica, como é também o espaço permeado de elementos míticos e sobrenaturais que a impregnam de uma atmosfera feérica, já que resulta do relato bíblico da criação. Ou esmiuçando um pouco mais esse ponto: por um lado, os espaços juiz foranos são marcos de referencialidade e, portanto, de ancoragem no real, como é fácil perceber tanto pela indicação de alguns lugares públicos facilmente identificáveis – o rio Paraibuna, o Morro do Imperador, a rua Halfeld, a avenida Rio Branco etc. – como pela descrição *razoavelmente* verossímil dos lugares privados, principalmente de algumas casas de parentes e de conhecidos. Contudo, a descrição desses espaços, tanto dos públicos como dos privados, sempre traz aquele *algo a mais*, que os extrai de sua particularidade e de seu prosaísmo e os alça a *outra* dimensão. Para ficarmos apenas com exemplos do primeiro capítulo – jardins e pomares se transfiguram em pequenos edens onde ocorrem as experiências iniciáticas do protagonista¹³, e o temporal que alaga as ruas da cidade converte-se em dilúvio, com o arco-íris, fenômeno atmosférico carregado de simbologia, sacralizando o morro do Imperador ao anunciar a nova aliança com Deus¹⁴, conforme se pode inferir dos dois fragmentos citados abaixo:

Temporal sobre a cidade. Chuva de granizos. O arco-íris no morro do Imperador. O padre Matias, redentorista alemão de alta estatura, arregaça a batina para vir à casa do meu pai na rua alagada.

o

“Aussitôt que l’idée du Déluge se fut rassise”.¹⁵

O Morro do Imperador, um dos pontos mais altos de Juiz de Fora com seus 1.492 metros acima do nível do mar, é um marco importante da cidade e merece, portanto, visitaçaõ mais minuciosa. Além disso, assume para o narrador um simbolismo todo especial, conforme se pode depreender não só dos fragmentos citados acima, mas principalmente de um trecho que se encontra no capítulo sobre o primo Néilson:

¹³ Cf. quarto fragmento citado um pouco acima.

¹⁴ “O arco-íris é **caminho** e **mediação** entre a terra e o céu. É a **ponte**, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso. (...) o arco-íris, ao aparecer por cima da Arca, reúne as *águas inferiores* e as *águas superiores*, metades do *ovo do mundo*, como sinal da restauração da ordem cósmica e da gestação de um ciclo novo. De modo mais explícito, a Bíblia faz do arco-íris a materialização da *aliança*”. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*, p. 77-78. (Grifos dos autores).

¹⁵ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 6. (895). São os fragmentos oitavo e nono do primeiro capítulo. O nono fragmento é a citação do verso de abertura do primeiro texto do livro *Iluminações* de Rimbaud, e é traduzido da seguinte forma por Ivo Barroso: “Assim que a idéia do Dilúvio se assentou”. Cf. RIMBAUD, Arthur. *Iluminações*. In: *Prosa poética*. Tradução, prefácio e notas: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 203. Vou retomá-lo mais adiante.

Passeávamos [o menino Murilo e primo Néelson] em diálogo, topando feias, peixões, colegas, operários, meninas de laçarotes tangendo o arco, vendedores ambulantes com seus pregões. Todos se conheciam, Juiz de Fora parecia constituir uma única família. O Brasil era imenso, distante, indeterminado, quase abstrato; o morro do Imperador, alto aos meus olhos que nem o Himalaia, dava-me a idéia do limite intransponível, fazendo-me compreender que vivíamos numa espécie de prisão de luxo. Eu queria que meu pai construísse uma casa no alto do morro; pedia a primo Néelson que o convencesse; porque morando lá em cima se alteraria certamente minha idéia do limite; estaria mais próximo das nuvens, talvez pudesse conversar seres sobrenaturais; gozaria ampla perspectiva.¹⁶

Segundo Mircea Eliade, a fundação do mundo – isto é, a delimitação e o estabelecimento de uma ordem cósmica – se dá pela manifestação do sagrado em determinado ponto do espaço, ponto esse que se configura como uma espécie de "eixo", ou de "Centro", ao redor do qual se estende o "nosso mundo", espaço “forte” e “significativo”, em oposição ao espaço amorfo e caótico, ou seja, profano. Além disso, é por esse eixo que ocorre a comunicação entre os três níveis cósmicos – o Céu, a Terra, e os mundos inferiores –, encontrando-se, entre as numerosas imagens que o simbolizam, a “montanha”:

(...) a montanha figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o Céu e a Terra; considera-se, portanto, que a montanha se encontra no Centro do Mundo. (...) Visto que a montanha sagrada é um *Axis mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca de algum modo o Céu e marca o ponto mais alto do mundo; daí resulta, pois, que o território que a cerca, e que constitui o “nosso mundo”, é considerado como a região mais alta. (...); “nosso mundo” é uma terra *santa* porque é o lugar mais próximo do Céu, porque daqui, dentre nós, pode-se atingir o Céu; nosso mundo é, pois, um “lugar alto”.¹⁷

A partir dessas observações de Eliade, um tanto simplificadas aqui, o simbolismo que envolve o Morro do Imperador parece vir à tona, já que esse marco juiz-forano é, de certo modo, descrito como uma espécie de “montanha sagrada” ao redor da qual se estende o cosmos sacralizado onde vive o protagonista e sua “única família”. Em oposição a essa baliza que se caracteriza como o ponto central do universo, o Brasil se apresenta como um espaço “indeterminado”, “quase abstrato”, em suma, profano. E esse ponto tão alto como o Himalaia, comparação que o eleva a topo do mundo, permite o contato “íntimo” com seres sobrenaturais, cumprindo então a função de “eixo cósmico” que liga a Terra ao Céu. Percebe-

¹⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 74. (927).

¹⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 35. Eliade sintetiza e articula diversas “concepções religiosas e imagens cosmológicas” no que ele denomina de “Sistema do Mundo” das sociedades tradicionais, e que cito a seguir: “(a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma ‘abertura’, por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; do Terra para o mundo inferior); (c) a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por um certo número de imagens referentes ao *Axis mundi*: pilar (...), escada (...), montanha, árvore, cipós etc.; (d) em torno desse eixo cósmico estende-se o ‘Mundo’ (‘nosso mundo’) – logo, o eixo encontra-se ‘ao meio’, no ‘umbigo da Terra’, é o Centro do Mundo”. (p. 34).

se assim como um lugar importante da cidade de Juiz de Fora, facilmente reconhecível como verdadeiro pelo leitor, vai sendo transfigurado por meio de uma sobrecarga de comparações e imagens simbólicas, sem perder, contudo, sua função referencial. O Morro do Imperador é ao mesmo tempo *ele mesmo* – um conhecido acidente geográfico juiz-forano – e *outra coisa*, na qual se manifesta o sagrado ou o sobrenatural ou simplesmente o maravilhoso.

Essa leitura referente ao Morro do Imperador se estende, obviamente, a todo o cenário juiz-forano. Talvez essa questão fique um pouco mais clara se compararmos a cidade onde o menino Murilo passa a infância e adolescência à barca Morena em que vive Tio Lucas, uma das personagens rememoradas pelo narrador. Tio Lucas, irmão da mãe de Murilo Mendes, abandona o último ano de medicina e, em revida ao pai que lhe recusa a bênção, vai viver isolado dentro de uma “barca amarrada a uma árvore, no rio que passava defronte à casa avoenga, lá para os lados de Leopoldina”¹⁸, onde atende os doentes da região sem cobrar pelas consultas. O narrador constrói, a partir desse fato, uma espécie de legenda, nos dois sentidos que a palavra encerra, como lenda, isto é, narrativa de caráter maravilhoso, e também como relato da vida de um santo: “Em breve espalhou-se pelas redondezas a fama do seu poder curativo. Das fazendas e dos arraiais vizinhos convergiam bandos de pessoas para a barca rapidamente transformada em **santuário leigo**.”¹⁹ O que nos interessa aqui é chamar a atenção para a constituição desse espaço especial: a barca amarrada numa árvore torna-se uma espécie de ilha consagrada e, portanto, separada do espaço comum que a rodeia, configurando-se assim no espaço adequado para que Tio Lucas exerça sua ação curativa e miraculosa. Não é à toa então que o narrador afirma, já no final do retrato, que é preciso *descalçar as sandálias* para penetrá-lo²⁰, dialogando com o trecho do livro do *Êxodo* em que Deus, do meio da sarça ardente, chama Moisés: “Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos teus pés, porque o lugar em que estás é uma terra santa.”²¹ Porém a morada de Tio Lucas não se caracteriza apenas pela santidade, também é leiga: mundo sagrado e profano coexistindo na mesma barca, ou, dito de outro modo, o sagrado manifestando-se no “nosso mundo”. Essa mesma definição – “santuário leigo” – certamente pode ser estendida para a totalidade da

¹⁸ MENDES, Murilo, *A idade do serrote*, p. 92. (935).

¹⁹ *Ibid.*, p. 92. (935). (Grifo nosso).

²⁰ *Ibid.*, p. 94. (936): “Le château, sua pureza, sua barca morena, seu coração arrombado, coração certamente devassável que eu gostaria de penetrar, santuário leigo, descalçando as sandálias (...)”.

²¹ *Êxodo* 3,5. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 109. Mircea Eliade, após citar esse mesmo trecho do *Êxodo*, faz o seguinte comentário: “Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca”. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões, p. 21.

cidade Juiz de Fora, também caracterizada como ilha em certa altura do relato²², ajudando assim a visualizar com um pouco mais de precisão o espaço em que se espraia as memórias do narrador, espaço leigo que começa a ser sacralizado a partir da re-encenação, nas primeiras linhas do livro, da narrativa bíblica da criação.

*

Até aqui nos limitamos a uma abordagem mítica do *incipit* de *A idade do serrote*, ou mais especificamente dos dois primeiros fragmentos, ou, para ser mais exato, de parte deles, já que do segundo se examinou apenas a primeira metade. Ou ainda: limitamo-nos a examinar somente a questão da reatualização da narrativa cosmogônica, procurando a partir daí indicar como o relato autobiográfico, em geral, e o espaço juiz-forano, em particular, vão ser sacralizados, ou, pelo menos, vão ser marcados por uma dimensão sobrenatural ou maravilhosa. Contudo essa leitura mítica, como não poderia deixar de ser, baseia-se em elementos bíblicos já que a abertura da autobiografia é uma síntese do *Gênesis*, livro primeiro do Antigo Testamento. E não só isso: os exemplos dados – a transformação de jardins e de pomares em edens e a sacralização do Morro do Imperador e a da barca Morena – também são carregados de simbolismo judaico-cristão. Portanto a leitura já se adentra, queira ou não, no domínio do catolicismo. É o momento então de nos deter com mais vagar nesse domínio, aspecto fundamental para se compreender a construção das memórias pelo olhar retrospectivo do narrador.

O narrador abre a autobiografia com uma síntese do relato bíblico da origem do mundo ao selecionar as duas balizas extremas descritas no livro do *Gênesis*: a criação da luz e a criação do homem. No entanto o narrador não pára por aí na medida em que a criação do homem, ou mais especificamente do homem e da mulher, vem devidamente qualificada: “Adão e Eva – complementares e adversativos”. Essa dupla qualificação abre-se para três leituras que praticamente se sobrepõem. Em primeiro lugar, e de uma perspectiva extremamente ampla, os adjetivos parecem se referir ao próprio estatuto da relação homem e mulher, representada pelo paradigma do primeiro casal, e que se configura por uma tensão entre os dois sexos que, devido à própria natureza deles, se completam e se opõem. Porém o

²² O simbolismo da “ilha” é extremamente rico: “A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um **valor sacral concentrado**. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de **templo** e de **santuário**. A ilha é simbolicamente um lugar de **eleição**, de **silêncio** e de **paz**, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa o centro primordial, sagrado por definição, e sua cor fundamental é o branco”. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 501-502. (Grifos dos autores).

contexto do *incipit* demanda uma leitura focada no *Gênesis*: Adão e Eva são complementares porque, de acordo com a narrativa baseada na fonte sacerdotal, se completam mutuamente para que o plano da criação atinja seu objetivo – “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; (...)”²³; ou porque, conforme a narrativa javista, a mulher é criada para ser a auxiliar ou a companheira do homem, complementando este e ao mesmo tempo sendo complementada por aquele, formando assim uma unidade perfeita: “Iahweh Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda’”²⁴. E após a modelagem da mulher a partir de uma costela do homem, este exclama:

“Esta, sim, é osso de meus ossos
e carne de minha carne!
Ela será chamada ‘mulher’,
porque foi tirada do homem!”.
Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne.²⁵

No entanto Adão e Eva não são qualificados apenas como “complementares”, mas também como “adversativos”. E este adjetivo parece, nessa leitura rente ao *Gênesis*, ultrapassar o sentido de uma oposição decorrente da própria natureza distinta do homem e da mulher e ganhar um significado bem mais forte que se encaminha para um antagonismo, ou mesmo para uma hostilidade, que já brotaria no seio do primeiro casal. Em outros termos, o adjetivo “adversativo” traz a idéia de uma ruptura no interior da harmonia que a complementaridade inicial de Adão e Eva parecia indicar, estabelecendo assim o surgimento de uma relação conflituosa protagonizada agora por adversários. Como é fácil notar estamos rodeando o tema do pecado original, aparentemente introduzido pelo narrador com um simples jogo de contrastes entre dois adjetivos, porque o pecado, ao abalar a ordem almejada por Deus, vai, como uma de suas conseqüências, corromper a união harmoniosa do primeiro homem e da primeira mulher: “Teu desejo [da mulher] te impelirá ao teu marido / e ele te dominará.”²⁶ Ou ainda de acordo com nota que se encontra em *A Bíblia de Jerusalém*, a mulher “em vez de ser a associada do homem e sua igual”, “se tornará a sedutora do homem, que a sujeitará para ter filhos”²⁷. E mais do que isso: essa relação conflituosa introduzida pelo pecado se estende aos descendentes de Adão e Eva, produzindo “uma ruptura entre os

²³ *Gênesis* 1, 28. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 32.

²⁴ *Gênesis* 2, 18. In: *Ibid.*, p. 34.

²⁵ *Gênesis* 2, 23. In: *Ibid.*, p. 34.

²⁶ *Gênesis*, 3, 16. In: *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 35, nota “I”.

membros da sociedade humana”, como se verá na seqüência da história sagrada com a narrativa paradigmática do assassinato de Abel por seu irmão Caim.²⁸

Já que entramos no tema do pecado original, uma terceira leitura é possível na medida em que os dois adjetivos podem também dizer respeito mais diretamente à própria função de Adão e Eva na finalização da narrativa bíblica da criação. De acordo com essa perspectiva, “complementar” pode ganhar aqui o significado de “elemento que se integra a um todo para completá-lo ou aperfeiçoá-lo”, isto é, “remate”, “acabamento”, o que nos leva de volta à leitura dos nomes como fecho do relato da origem do mundo, relato aqui arquitetado sinteticamente pelo narrador autobiográfico. E se “complementar” fecha um ciclo ou um todo harmônico – o cosmos criado por Deus –, “adversativo” vai ao contrário abri-lo ou rompê-lo, pois entre os seus significados encontra-se o de “adverso”, isto é, aquilo “que traz infortúnio, infelicidade, má-sorte”, conduzindo e reforçando assim a leitura em direção à Queda e conseqüentemente ao início da história humana pelo rompimento de uma situação inicial paradisíaca e atemporal devido à ação transgressora de Adão e Eva.²⁹

A introdução do tema da Queda logo na entrada do livro, e ainda mais por meio desse jogo de adjetivos contrastantes, com certeza vai trazer algumas conseqüências consideráveis para a narrativa autobiográfica, ou melhor, vai pôr em realce uma determinada visão de mundo que atuará na moldagem do relato retrospectivo do narrador. Dois pontos precisam então ser ressaltados rapidamente. Em primeiro lugar, parece que Murilo Mendes retoma no *incipit* um tema básico que perpassa toda a sua obra – o da dupla condição do ser humano –, tema esse que já se apresenta em seus primeiros poemas da década de 1930 e que ganha maior clareza ao se tornar objeto de discussão fervorosa e amargurada numa passagem do relato sobre sua convivência com o amigo Ismael Nery no Rio de Janeiro da década de 1920 e começo da de 1930:

Jamais conheci alguém tão firmemente convicto da verdade desta proposição teológica, que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Elaborara mesmo Ismael a “teoria dos deuses”, de que só me comunicou fragmentos, e que mostrava a dignidade do ofício de homem, como ele dizia. O homem mais rústico, mais inculto e primitivo possui em germe este instinto. Seu Manuel da esquina exerce pressão sobre a esposa; e mesmo dominado por essa paixão inferior que é o ciúme, ainda é o reflexo divino que lhe inspira a idéia de zelo, de cuidado, de tentativa de apropriação da alma alheia. De resto, o próprio Cristo, colocando em seu devido eixo a palavra antiga do demônio, declarou que somos deuses (S. João, X, 35). Eu lutava para aceitar esta proposição, pois dentro de mim a voz do poeta e do artista depunha a favor; mas, ao mesmo tempo, objetava a consideração da nossa miséria, da nossa fragilidade; ao que ele

²⁸ Cf. LÉON-DUFOUR, Xavier (Dir.). *Vocabulário de teologia bíblica*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 736.

²⁹ Em relação aos significados de “complementar” e “adversativo” foram consultados seguintes dicionários: *Houaiss*, *Aurélio* e *Caldas Aulete*.

replicava: isto vem do pecado original, mas aí, justamente intervém a força de Cristo, levantando-nos e elevando-nos a uma ordem superior. Pelo contrário, tudo depõe a favor da vocação transcendente do homem.³⁰

Impossível tratar agora das inúmeras questões que esse trecho traz à tona; o que nos interessa no momento é ressaltar a luta interior de Murilo Mendes diante da dupla face do homem, ou seja: se, por um lado, o homem traz dentro de si um elemento divino, por outro, é um ser frágil e miserável, em suma, pecador. Essa mesma questão é retomada, em termos um pouco distintos, num texto escrito no final da década de 1950 sobre o livro *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima: “Somos heterogêneos, somos complexos, somos matéria moldável; sofremos a todo instante a ‘postulação simultânea para Deus e para Satã’, conforme escreveu Baudelaire. E na palavra ‘simultânea’ reside a força do aforismo do poeta.”³¹ Talvez não seja incorreto dizer que essa heterogeneidade do homem, atraído simultaneamente para Deus e para Satã, se reflete nos próprios adjetivos que o narrador emprega para qualificar Adão e Eva e sintetizar a origem do mundo na abertura de *A idade do serrote*: o homem é, de um lado, o centro da criação, ou mesmo é o complemento dela, pois foi feito à imagem e semelhança de Deus; de outro, ele não resiste à tentação do espírito maligno, expondo toda a sua miséria e trazendo assim a adversidade ao mundo por meio do pecado original.

Ao longo da autobiografia essa mesma reflexão vai aparecer algumas vezes de modo explícito, como, por exemplo, no retrato da prima Carmem, no qual o narrador praticamente indica o momento exato em que o tema começou a preocupá-lo, ou melhor, vai relatar os acontecimentos eróticos e torcionários que o levaram a essa reflexão, empregando inclusive como apoio retórico a mesma citação de Baudelaire:

Até que, tendo me mudado para o Rio, pude libertar-me dela [da prima Carmem]. Ausente, comecei a sentir sua falta, até mesmo da cicatriz do seu braço esquerdo. Vi então claramente que a detestava, mas adorando-a. Passei a refletir na ambigüidade do ser humano; segundo Baudelaire, na sua postulação simultânea para Deus e o demônio.³²

³⁰ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, Giordano, 1995, p. 35-36. Esse artigo, o terceiro da série sobre o amigo Ismael Nery, foi publicado originalmente no suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã* em 20/06/1948, e em *O Estado de São Paulo* em 16/07/1948.

³¹ Idem. Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 128. Originalmente publicado em: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1952, Suplemento Letras e Artes. O texto faz parte de uma série de três artigos sobre *Invenção de Orfeu*. Vale a pena citar por completo a afirmação de Baudelaire: “Há em todo o indivíduo, ao mesmo tempo, duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é sempre um desejo de nos elevarmos; a de Satã, ou animalidade, é um prazer-se na queda”. BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração a nu*. In: _____. *Poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 529.

³² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 114-115. (946).

É claro que o próprio relato da experiência que disparou a reflexão sobre a ambigüidade do ser humano, e não por acaso um relato sobre o jogo erótico, faz parte de um retrato construído a partir desse olhar católico, já traçado no *incipit*, que descortina a oscilação do homem, atraído ora para Deus, ora para o demônio. Em outros termos, o relato da experiência – o enunciado – traz indubitavelmente as marcas dos elementos ideológicos que sustentam o discurso do narrador, ou mesmo é moldado a partir desses elementos.

O tema da Queda também aponta para outra questão bastante cara a Murilo Mendes, qual seja: a visão de que a história humana transcorre sob o domínio do mal, sendo marcada pela desgraça e pela dor, configurando-se mesmo como uma espécie de reatualização contínua da Queda. Dois aforismos de *O discípulo de Emaús*, livro escrito em 1943, são bastante explícitos a esse respeito:

A luta de classes provém da luta primitiva de Caim e Abel. Essa luta é uma das conseqüências do pecado original. A história das sociedades é a história da QUEDA CONTÍNUA DO HOMEM. (aforismo 290).

O sentido apocalíptico da vida não implica tanto a preocupação com uma catástrofe a vir, mas sim com uma catástrofe que irrompeu na origem do mundo – isto é, a Queda do homem. O fim está contido no princípio. (aforismo 365).³³

E se olharmos para o início da trajetória do autor, vamos encontrar a seguinte afirmação num famoso texto publicado na década de 1930, “O eterno nas letras brasileiras modernas”:

Um católico, sem ter necessidade de negar os vícios da organização capitalista, denunciados por papas e bispos, sentirá a necessidade de remontar mais longe, e, embora reconheça a corrupção que traz a hipertrofia dos valores econômicos, compreenderá que a queda inicial do homem é a fonte de todas as nossas fraquezas.³⁴

³³ MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 843 e p. 851, respectivamente.

³⁴ Idem. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira. Rio de Janeiro, n. 4, p. 43-48, nov. 1936, p. 43-44. Cruzar textos de épocas tão diferentes, sem contextualizá-los devidamente, é muito arriscado. Sabe-se que *A idade do serrote*, *O discípulo de Emaús* e “O eterno nas letras brasileiras modernas” foram escritos em contextos muito diversos, havendo uma diferença de vinte anos entre os dois primeiros e de trinta entre o primeiro e o último. Deve-se, portanto, levar em conta que muita coisa mudou no decorrer desses anos, tanto em relação ao contexto histórico quanto às idéias de Murilo. Mesmo assim tem-se a impressão de que um núcleo permanece, ou ainda, de que a produção final do poeta continua atrelada às matrizes estético-ideológicas abraçadas na década de 1930, no caso em questão a certa visão católica da história. E é esse “núcleo duro” da obra que permite, em alguns momentos, retomar textos do início da trajetória de Murilo para tentar compreender a fatura da autobiografia.

A visão do “mundo ofendido” ou da história como catástrofe que a imagem do serrote traz à tona já no título da autobiografia é retomada no *incipit* em uma dimensão estritamente religiosa, ou, dito de outro modo, a história profana é lida a partir de uma perspectiva católica. Com isso o *incipit*, ao introduzir o tema da Queda, acaba por jogar o relato memorialístico na moldura da história cristã, em que o tempo presente é visto como um período pleno de catástrofes, período esse que não difere em nada do tempo passado na medida em que o mundo está sob o domínio do mal desde o momento do pecado original e da expulsão de Adão e Eva do paraíso. Visão não só trágica, mas com certeza bastante problemática, porque pode levar simplesmente ao apagamento da historicidade dos fatos e a um fatalismo insuperável que só se resolveria com o fim dos tempos e a chegada da eternidade. Entretanto a visão de história de Murilo é bem mais complexa e matizada do que isso, bastando lembrar que o exame do título da autobiografia mostra o autor com os pés devidamente fincados nas questões de seu tempo, constituindo a obsessão pela bomba atômica o símbolo maior desse *engajamento*.³⁵ Além disso, como visto a partir de algumas observações de José Guilherme Merquior, o catolicismo de Murilo é um catolicismo militante na crítica à desumanização do mundo moderno, o que afasta, ou pelo menos deixa em suspenso, uma leitura fechada e conservadora da dimensão religiosa na construção do relato autobiográfico.

O segundo fragmento tem ainda mais uma parte que também precisa ser examinada: “Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.” Agora definitivamente o narrador se coloca de modo explícito no relato ao assumir sua voz narrativa por meio do pronome possessivo “meu”, inserindo assim sua história pessoal, com a indicação nominal de seus ascendentes, no interior da história sagrada. E mais: afirma que seus pais, devidamente identificados pelos nomes, provêm do casal inicial Adão e Eva, o que pressupõe que trazem solidariamente as marcas destes, tanto a do pecado original como também a da graça divina. Tal afirmação não deve ser lida numa referência estrita à linhagem muriliana, mas sim deve ser ampliada para toda a humanidade, acabando por introduzir o importante tema de uma genealogia comum e seu corolário mais imediato e visível: o da igualdade entre todos os homens e, em consequência, o da necessidade de uma relação fraterna entre eles. O próprio Murilo Mendes vai afirmar num texto de *Poliedro* que “constituímos uma grande família”:

³⁵ Ao comentar um trecho do artigo de Murilo Mendes sobre Albert Béguin, o crítico Murilo Marcondes de Moura observa que o poeta “Assume a mesma posição crítica de Béguin frente a Pascal (e, por extensão, frente às vertentes a-históricas do cristianismo): este ‘[e agora Marcondes de Moura cita o artigo de Murilo] viu de um lado a Queda, do outro lado a Redenção. Ora, no meio do tempo, inserido no tempo, está encravado o homem, com sua miséria e grandeza, suas anormalidades e suas anormalidades”. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 174. O texto de Murilo citado é o seguinte: MENDES, Murilo. Albert Béguin. *Diálogo*: revista de Cultura, São Paulo, n. 10, p. 55-68, dez. 1958, p. 59.

De resto, todos nós temos sempre um parente, próximo ou afastado, na Pérsia ou em qualquer outro país, pela simples razão que constituímos uma grande família, descendentes que somos de Adão e Eva. Ou – se discordais destes nomes: descendentes de pais portadores ou não de outros nomes; de qualquer forma tivemos primeiros pais, hoje expulsos dos álbuns domésticos pelos positivistas, pelos cineastas e pelos próprios membros sobreviventes da dita primeira família.³⁶

Não é possível deixar de lembrar a passagem sobre o morro do Imperador, examinada um pouco acima, em que o narrador afirma que “Juiz de Fora parecia constituir uma única família”, visto que todos se conheciam. Talvez essa observação não diga respeito somente ao caráter provinciano da acanhada cidade mineira do começo do século XX, mas também esteja pautada por essa visão cristã do mundo, que considera a humanidade como oriunda da mesma fonte, trazendo à tona a questão, de caráter marcadamente social, dos laços de solidariedade que deveriam unir todos os homens. De certa forma já transparece aqui uma direção mais progressista ou social do catolicismo muriliano, direção essa que o poeta mais de uma vez vai defender de modo manifesto, e que vai tomar corpo principalmente nas suas referências constantes, no decorrer de sua trajetória, ao dogma da Comunhão dos Santos.³⁷

O terceiro fragmento – “A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos” – vai retomar e ampliar as questões religiosas precedentes, como é fácil notar logo de saída pelo primeiro e pelo terceiro *segmentos*.³⁸ O primeiro – “A multiplicação dos pais” – parece se articular diretamente com o fragmento anterior por meio da palavra “multiplicação”, cujo sentido ecoa o preceito divino dado a Adão e Eva para que se proliferem, povoando a terra. Configura-se assim, de um

³⁶ MENDES, Murilo. Pavão. In: _____. *Poliedro. Poesia completa e prosa*, p. 986.

³⁷ O dogma da Comunhão dos Santos pode ser definido do seguinte modo: “Comunidade de todos os cristãos, mortos e vivos: aqueles que viveram como justos sobre a terra e aqueles que ainda vivem. Segundo Tomás de Aquino, todos aqueles que estão unidos em Cristo pela caridade formam uma única Igreja.” (LEMAÎTRE, Nicole; QUINSON, Marie-Thérèse; SOT, Véronique. *Dicionário cultural do cristianismo*. São Paulo: Loyola, 1999). Segundo Marcondes de Moura, a Comunhão dos Santos é “o dogma católico mais importante na obra de Murilo Mendes, e diretamente extraído da cerimônia da eucaristia”, que, por sua vez, apresenta as seguintes qualidades: “‘Amor’, ‘unidade’, ‘cooperação’, ‘solidariedade’, ‘comunhão’, ‘participação’”. Com isso, pode-se dizer que tal dogma se associa à “dimensão universalizante da comunhão entre os homens”. [MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*: (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). 1998. 193 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 172-173]. Em outro texto, Marcondes de Moura observa ainda que o dogma “é decisivo para a visão cristã e atraiu inúmeros intelectuais e artistas deste e do outro século, por representar a inclinação mais historicista da doutrina”. E mais adiante, afirma que o dogma “representava para Murilo Mendes o horizonte propriamente ético da doutrina católica”. (MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 173). Lembro que em 1938 Murilo Mendes publicou um longo poema titulado exatamente “Na comunhão dos santos”. Vale a pena citar um pequeno trecho: “Vejo Teus filhos se abraçarem em torno do teu Altar/ Reconhecendo-se outra vez irmãos/ Em virtude da Tua paternidade pela qual se amplia a consciência do mundo./ Vejo a imensa Comunhão dos Santos/ Unindo o que estava separado, salvando o que estava perdido.” (MENDES, Murilo. Na Comunhão dos Santos. *A Ordem*, Rio de Janeiro, p. 30-33, dez.1938, p. 30-31).

³⁸ Emprego aqui o termo *segmento* para poder identificar cada uma das partes que compõe o “fragmento” que será analisado.

fragmento a outro, uma espécie de “lista genealógica” – Adão e Eva, pais de Murilo, multiplicação dos pais – que objetiva realçar a questão social da fraternidade entre os homens em decorrência da descendência comum.³⁹

Por sua vez o terceiro segmento – “A multiplicação dos pães” – introduz o leitor, ao se referir ao milagre dos pães que é narrado nos quatro Evangelhos⁴⁰, diretamente na história de Jesus Cristo, fazendo-se assim a passagem do Velho para o Novo Testamento no próprio interior do *incipit* de *A idade do serrote* e trazendo conseqüentemente novas e importantes questões para a narrativa autobiográfica. Ou seja: se nos dois fragmentos iniciais o tema predominante é o da Queda, a partir do terceiro, com a referência a um evento central da vida de Cristo, entra-se no domínio da Salvação. E mais do que isso: o milagre da multiplicação dos pães tem um simbolismo todo especial, pois o “gesto de Jesus queria ser entendido – como de fato o foi desde a mais antiga tradição – como uma preparação do alimento escatológico por excelência, a eucaristia”⁴¹. Esboça-se assim, com esses três fragmentos iniciais, uma espécie de síntese da história do ponto de vista cristão, que pode ser vislumbrada nos seguintes termos expostos por Murilo Marcondes de Moura:

A história, de uma perspectiva cristã, é a história da salvação. Ela tem dois fundamentos: o pecado do homem (a Queda) e a intenção redentora de Deus. Nesse sentido, o seu evento central já se deu com Cristo – o “segundo Adão” – que veio para redimir a humanidade daquela falta primeira. A aparição de Cristo é um fato histórico concreto, um “marco zero” a partir do qual o tempo se divide em duas vertentes simétricas: uma em direção às origens, outra em direção ao final dos tempos. Este último movimento, no qual todos nós estaríamos envolvidos, consiste numa progressiva expansão da comunidade cristã até que os tempos estejam maduros (vontade divina inescrutável) para a segunda vinda de Cristo – a Parusia.⁴²

A introdução da figura de Cristo no *incipit* de *A idade do serrote* pela referência ao milagre dos pães acaba, de certo modo, inserindo a própria narrativa autobiográfica nesse novo tempo inaugurado pela chegada do Messias, tempo ambíguo por natureza, pois se a salvação já se deu com o sacrifício do filho de Deus e a redenção do pecado original,

³⁹ “A partir do sentido de ato de gerar, de procriação, o termo geração tende a exprimir a solidariedade que une homens entre si. Como em nossa língua, o termo bíblico pode designar os que vivem na mesma época (os contemporâneos); mas a este significado sociológico acresce no hebraico um matiz de história: é a solidariedade dos que descendem duma mesma família ou duma mesma raça (descendência, linhagem). Com esta palavra e pelo uso de ‘genealogias’ quer a Bíblia sublinhar a solidariedade dos homens na bênção ou no pecado, e isto de Adão a Cristo e até ao fim dos tempos”. LÉON-DUFOUR, Xavier (Dir.). *Vocabulário de teologia bíblica*, p. 379.

⁴⁰ Nos Evangelhos de *Lucas* (9,10-17) e *João* (6,1-13) há o relato de uma única multiplicação dos pães; nos de *Mateus* (14, 13-21 e 15, 32-39) e *Marcos* (6,30-44 e 8,1-10) há dois relatos sobre esse milagre.

⁴¹ Cf. nota “n” referente ao versículo 14, 13 do *Evangelho segundo São Mateus*, em *A Bíblia de Jerusalém*, p. 1866.

⁴² MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 170-171.

entretanto ela ainda não se completou. É, portanto, um tempo carregado de graça e de esperança, embora ainda dominado pelas trevas. Há um trecho do artigo sobre *Invenção de Orfeu* que é bastante esclarecedor a esse respeito:

Embora estejamos sob a influência do Príncipe deste mundo, aguardamos a Parusia, a Segunda Vinda do Cristo e sua vitória final. É nesta imensa perspectiva que vemos se desenrolar o painel da história, a presente luta entre as grandes potências, o admirável esforço dos países coloniais para se libertarem do jugo imperialista, e outros atos violentos do drama atual da humanidade.⁴³

O terceiro fragmento do *incipit* parece então estar às voltas mais uma vez com o título da autobiografia, agora não em decorrência de um aspecto religioso negativo, a visão do presente como estrita reatualização da Queda, mas sim fundamentalmente por um aspecto positivo, visto que com a entrada de Cristo na história, cujo milagre dos pães é um sinal tanto de sua divindade como de sua ação salvífica por meio do sacramento da eucaristia, abre-se um novo tempo de esperança que possibilita o vislumbre de uma futura idade do ouro. Ou como vimos no capítulo anterior, a expressão “idade do serrote” permite essa dupla leitura – catástrofe e esperança – agora reforçada e ampliada pelos três primeiros fragmentos da autobiografia, fragmentos esses que sintetizam, por algumas precisas referências bíblicas, a história do mundo sob perspectiva cristã.

Ainda no interior do âmbito religioso há outra questão fundamental, talvez a verdadeiramente central, que desponta desse fragmento, qual seja: “o senso de milagre (multiplicação dos pães, extensiva a outros níveis), que infunde transcendência ao cotidiano”, conforme palavras de Antonio Candido.⁴⁴ Tal questão, aliás, ganha força com a análise do aspecto sonoro do fragmento, cuja fatura se dá pela combinação dos procedimentos da anáfora e da paronomásia. Assim, uma espécie de “lógica fônica”⁴⁵, tramada pela repetição da palavra “multiplicação” no início das quatro frases nominais somada aos substantivos “pais”, “peitos”, “pães” e “pianos” (palavras “irmanadas por uma homofonia feita de rimas toantes e entrelaçadas: pais-pães, peitos-pianos”⁴⁶), vai transportar o leitor para dentro do texto antes mesmo que qualquer articulação de sentido se configure ou qualquer referente externo se delineie, agindo então a sonoridade como uma fórmula encantatória ou mágica e corporificando no próprio corpo do fragmento “o senso de milagre”. Ou ainda: o segmento a “multiplicação dos pães” atrai, em decorrência de sua força intertextual, todo o fragmento

⁴³ MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*, p. 123.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

para a dimensão do divino, atração essa que se concretiza e se potencializa pelo tratamento sonoro, visto que o recurso da repetição das palavras e dos sons dá homogeneidade e unidade ao texto, transformando então tudo em milagre – ponto esse que parece essencial para a compreensão tanto do fragmento em questão como de *A idade do serrote* como um todo.

A noção de milagre, de acordo com a perspectiva cristã, apresenta duas faces absolutamente interligadas, conforme se pode inferir da seguinte definição extraída do *Vocabulário de teologia bíblica*:

(...) o milagre é um sinal particularmente revelador do poder de Deus: chamam-no uma façanha (...), um alto feito (...), uma grande coisa (...), uma coisa tremenda (...), e sobretudo uma maravilha (...). Esse último vocábulo designa realizações “impossíveis” ao homem (...) só acessíveis a Deus (...), que por elas manifesta a sua glória (...), reflexo de sua santidade (...), i. é, de sua transcendência.⁴⁷

“Milagre” é então, no sentido de maravilha ou prodígio, um acontecimento inexplicável pelas leis da natureza, pois decorre da ação de um ser sobrenatural na vida humana, no caso em questão do Deus cristão; mas é também fundamentalmente um sinal ou um símbolo da presença de Deus ou da manifestação de seu amor e poder. Em síntese é “prodígio simbólico”⁴⁸. No entanto, para um cristão, todo o universo é “maravilha” e “sinal”, e não só os eventos sobrenaturais pontuais, mesmo levando em conta aqueles realizados por Jesus Cristo e que se revestem de um simbolismo próprio, como se pode inferir da citação abaixo:

A Bíblia, de sua parte, reconhece em toda a parte a mão de Deus que manifesta aos seus o seu poder e o seu amor. O universo criado, com sua ordem fixa (...) é “maravilha” (...) e “sinal” (...), como as intervenções não habituais de Deus na história (...). Assim, com os olhos da fé, Santo Agostinho vê na colheita duma messe tanto quanto na multiplicação dos pães a marca do amor e do poder divinos; se os distingue, é só por causa do costume ou do espanto dos seus respectivos beneficiários. Nessa ótica, o pormenor não tem a importância que costumamos dar-lhe: assim a figueira estéril secou “imediatamente” (...) ou mais tarde (...)? Não importa! Só interessa a lição oculta no gesto simbólico.⁴⁹

O fragmento do *incipit* em análise parece indicar nessa direção: o milagre dos pães é multiplicado reiteradamente, contagiando assim todos os outros segmentos – pais, peitos e pianos – e infundindo em conseqüência, conforme assinalado por Candido, “transcendência ao cotidiano”. Ou então: o olhar do narrador autobiográfico vê o mundo como “sinal” e

⁴⁷ LÉON-DUFOUR, Xavier (Dir.). *Vocabulário de teologia bíblica*, p. 585.

⁴⁸ Ibid., p. 584.

⁴⁹ Ibid., p. 583-584.

“maravilha” ao sentir em toda a parte a mão de Deus. Há um texto de *Poliedro*, de viés também autobiográfico, que gira em torno da mesma questão. Denomina-se “Santa Filomena” – “virgem mártir do século IV”⁵⁰ – e tem como ponto de partida a notícia da decretação, pela Sagrada Congregação dos Ritos, da inexistência dessa santa e, em decorrência, da abolição de seu culto. Indignado com tal decisão burocrática, o narrador vai construir um novo mito – “Quem mata um mito cria sem querer outro”⁵¹ –, reafirmando, em certo momento, o caráter santo dessa personagem: “Faz milagres a todo instante: caminha, respira, levanta as mãos, desdobra os braços, acena ao sol, dança.”⁵² A noção de milagre que desponta aqui não se atém aos feitos sobrenaturais da suposta santa, mas vislumbra em todas as coisas, mesmo nas mais cotidianas e banais, a marca divina – maravilha e sinal. A santidade de Filomena não decorreria de seus possíveis atos espantosos que ultrapassariam a compreensão humana, mas sim de seus gestos mínimos, todos eles manifestações de sua condição de criatura de Deus. Ou como o próprio narrador autobiográfico afirma, como se fosse um princípio de vida e de escrita, a certa altura de *A idade do serrote*: “De resto sempre procurei extrair o maravilhoso do imediato; Adão foi feito de barro.”⁵³

O trecho citado de “Santa Filomena” introduz outra questão que também se encontra no terceiro fragmento da abertura de *A idade do serrote*: a da divinização da própria figura da mulher. É nesse sentido que se pode ler o segmento “A multiplicação dos peitos”, que não só aponta para as primeiras percepções do menino Murilo, fortemente marcadas pela presença das amas-de-leite⁵⁴, como também já prenuncia as inúmeras figuras femininas que vão estar presentes na narrativa autobiográfica, principalmente as namoradas, de fato ou platônicas, e que serão “vítimas” de um constante processo de divinização ou mitificação. Em nota inserida no final da autobiografia e intitulada “Cláudia (e outras)” – portanto uma nota que se estende às outras mulheres de *A idade do serrote* – Murilo Mendes vai travar um curioso “diálogo polêmico” com certas escritoras, não identificadas, e que diz muito a respeito de sua visão da mulher e de seu processo de construção das personagens femininas:

⁵⁰ MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1014.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1015.

⁵² *Ibid.*, p. 1015.

⁵³ *Idem*. *A idade do serrote*, p. 103. (941).

⁵⁴ Como diz Candido a respeito desse fragmento: “Aqui o mundo é o do nascimento, do aleitamento, das percepções iniciais”. CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*, p. 33. Lembremos, nesse sentido, os dois capítulos dedicados às amas-de-leite, Etelvina e Sebastiana. A respeito de Etelvina, há uma passagem que vale a pena citar: “(...) Etelvina, placa recebendo nossas mais remotas impressões digitais; excluída do elenco das mulheres diademadas. De suas profundezas trouxe-nos a primeira idéia da cor preta, a noite e adjacências. Fazia escuro, fazia medo no corpo de Etelvina. Seu leite trouxe-nos a primeira idéia da cor branca. Etelvina implicava síntese da cor e ausência da cor”. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 11. (898).

Algumas escritoras reclamam contra a “mitização” de que seriam vítimas da parte de certos poetas. Consideram-se mulheres terra-a-terra, recusando qualquer fragmento de divindade. Essas senhoras não são “mitizadas” em vida porque para tal lhes faltam dons de graça e beleza indispensáveis, embora às vezes não lhes escasseiem os de inteligência; não serão também “mitizadas” depois da morte porque os operadores da apoteose sabem escolher as dignas de diadema. Não se inquietem: ninguém as divinizará em tempo algum; pertencem desde já ao domínio do prosaico.⁵⁵

Não há, pode-se dizer, “mulheres terra-a-terra” em *A idade do serrote*, mesmo levando em conta aquelas que com certeza não possuem os “dons de graça e beleza”, como, por exemplo, Dona Coló e Dona Custódia. Há sim um constante processo de elevação das figuras femininas, em que o elemento prosaico é superado ou transfigurado, conforme máxima do narrador: “De resto penso que fomos feitos para pesquisar o que existe de humano em Deus, e de divino no homem.”⁵⁶ É claro que divinização não exclui a dimensão erótica presente em praticamente todos os retratos femininos, dimensão essa também fortemente manifesta na imagem hiperbólica da multiplicação dos peitos, o que acaba por atrelar o erotismo ao “senso de milagre” que o olhar do narrador distribui por todos os cantos, dando ao catolicismo muriliano aquele tom herege já vislumbrado por Mário de Andrade no final da década de 1930.⁵⁷

Enfim, não deixa ser significativo que o segmento “A multiplicação dos pianos” seja o fecho desse terceiro fragmento cujo centro é a visão cristã de milagre. E isso por dois motivos: em primeiro lugar, e como ressalta Candido, a “proliferação surreal dos pianos”, cuja “sonoridade (é) captada pelo menino”, exprime “a nutrição espiritual através da arte”, o que significa que a imagem do piano não representa, metonimicamente, somente a música, apesar da sua específica importância para *A idade do serrote*, mas também a arte em geral, transformando-a numa espécie de alimento divino equivalente ao pão eucarístico, portanto “ligada ao destino transcendente do homem”, ao “conhecimento do universo” e mesmo à comunhão e solidariedade fraterna entre os homens, conforme é possível verificar por dois trechos de uma entrevista do poeta que cito a seguir:

Ora, a poesia é uma coisa muito alta, profundamente ligada ao destino transcendente do homem, é uma chave do conhecimento do universo, como a religião e a ciência, e não pode, portanto, ser relegada à condição de um passatempo frívolo.

⁵⁵ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 176. (975).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65. (923).

⁵⁷ Cf. ANDRADE, Mário. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*, p. 49-56. O artigo é de 09/04/1939.

(...) creio que a poesia do futuro terá um caráter místico e também social, coletivo, comunitário. Deverá trazer aos homens uma palavra de esperança, de consolo, e deverá ser educativa no mais alto sentido do termo, celebrando os sofrimentos, as misérias e grandezas do Homem e a perenidade de Deus.⁵⁸

A imagem da “multiplicação dos pianos” também ecoa a definição de Juiz de Fora que abre o capítulo sobre Cláudia: “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”. Ou ainda: a imagem da “multiplicação de pianos” acabará, de certo modo, por desembocar *naturalmente* nessa definição onírica e musical da cidade mineira. Pode-se dizer então que esse segmento do *incipit* de *A idade do serrote* também diz respeito ao próprio espaço onde ocorrem as experiências iniciais e decisivas para a formação do narrador, espaço esse impregnado de maravilha e presença divina – espaço, portanto, miraculoso. Retorna aqui a questão da sacralização de Juiz de Fora examinada no começo do capítulo, só que agora sob perspectiva cristã.

Entretanto a imagem do piano apresenta um elemento bastante prosaico devido ao fato de que seu ensino, a partir de meados do século XIX, torna-se item fundamental da formação das meninas burguesas, uma espécie de prenda doméstica destinada a aumentar o *dote* matrimonial. Há assim uma banalização do instrumento, cuja imagem da “multiplicação” traduz com ironia, e que pode levar não a uma elevação do espaço juiz-forano por essa via musical, mas sim na direção oposta, a seu rebaixamento. Tal aspecto não escapou ao olhar do narrador autobiográfico, como é possível notar por esse trecho do capítulo sobre Primo Alfredo: “Um dia conversávamos os três na sala de jantar, meu pai, Primo Alfredo e eu. A tribo inteira saía para o cinema. Uma moça nossa vizinha dedilhava admiravelmente mal ao piano alguns estudos de Listz.”⁵⁹ O que parece ocorrer então mais uma vez nesse segmento do *incipit* é a tentativa de transfiguração do prosaico ou do banal, na medida em que o rito burguês das aulas de piano, disseminado pelos bairros abastados da cidade de Juiz de Fora, é visto também como milagre. Vislumbra-se então ao mesmo tempo um olhar irônico-crítico ao modo de vida burguês e uma tentativa de superá-lo ao alçar a uma dimensão feérica uma das

⁵⁸ MENDES, Murilo. Lição de poesia. In: SENNA, Homero. *República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*, p. 260 e p. 254, respectivamente. Entrevista concedida em 1945 a Homero Senna e publicada originalmente em *Revista do O Jornal* (09/12/945) e, em seguida, em *Revista do Globo*, n. 505 (01/04/1950). Numa carta a Homero Senna, datada de 09/05/1965, Murilo Mendes pede que sejam feitas duas retificações caso a entrevista seja reeditada: a primeira, e mais importante, diz respeito a seu pai; a segunda tem como alvo algumas opiniões sobre o modernismo. Não menciona, no entanto, nenhuma retificação referente à sua concepção de poesia, o que me leva a citá-la num contexto bastante distante e diferente do original. Além disso, tais idéias serão retomadas com o mesmo teor em outros momentos pelo poeta, como, por exemplo, no “clássico” texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1959, e já examinado no primeiro capítulo.

⁵⁹ Idem. *A idade do serrote*, p. 59. (920).

suas atividades cotidianas. Em suma, é uma atitude que busca resistir ao enrijecimento da vida burguesa, enrijecimento que atinge a própria arte.

Passemos, enfim, ao quarto fragmento da abertura de *A idade do serrote* selecionado para análise:

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.

Já se delineia aqui um primeiro esboço do relato do processo formativo: o narrador, de modo explícito, entra no terreno de suas primeiras experiências, embora ainda limitadas ao espaço familiar das casas paterna e de parentes. Mas se esse aspecto narrativo um pouco mais elaborado diferencia esse fragmento dos anteriores, bem mais sintéticos e elípticos, a perspectiva mítico-religiosa assinalada pela referência ao Éden torna-o uma espécie de remate desse conjunto inicial. Ele não deve ser lido então como se reportando *unicamente* às experiências iniciais transcorridas no restrito ambiente doméstico, e sim também como paradigmático de todo processo formativo levado a cabo em *A idade do serrote*, processo esse que estaria marcado pelo olhar católico do narrador autobiográfico. Com isso a própria noção de “menagem”⁶⁰, curiosamente empregada por Candido para definir os edens privados da primeira infância, pode ser ampliada para a totalidade do espaço juiz-forano, lembrando assim a impressão do próprio narrador de que a vida na cidade mineira parecia transcorrer numa “espécie de prisão de luxo”⁶¹.

*

A leitura que Antonio Candido faz desses quatro fragmentos iniciais de *A idade do serrote* permite, no entanto, ir além da dimensão religiosa. Ao analisar especificamente o terceiro fragmento, Candido vislumbra a presença de certo olhar surrealista mesclado ao ideário católico, pois ao lado do “senso de milagre” infundido pela “multiplicação dos pães” há também “senso de absurdo” acarretado pela “proliferação surreal dos pianos”, o que o leva a concluir, conforme já citado anteriormente, que “um elemento ideológico, a religião, permite infletir o discurso no rumo do insólito, resultando o sentimento do cotidiano como

⁶⁰ A definição de “menagem” que se encontra no *Caldas Aulete* é a seguinte: “Prisão fora do cárcere, concessão que se faz a um prisioneiro, de ter para seu cárcere a própria habitação”.

⁶¹ MENDES, Murilo *A idade do serrote*, p. 74. (927).

milagre possível, idéia cara aos surrealistas e, por motivos em parte diferentes, a Murilo Mendes”⁶². Abre-se assim uma brecha para uma leitura mais ampla não só do *incipit* como do livro como um todo, porque além do catolicismo também o surrealismo parece ser fator importante na construção do relato das memórias.

Tal possibilidade de leitura parece mesmo se confirmar alguns fragmentos adiante, no fragmento nono para ser mais exato, já que ele é constituído pela transcrição, entre aspas e no original francês, do verso de abertura do primeiro texto do livro *Iluminações* de Rimbaud: “‘Aussitôt que l’idée du Déluge se fut rassise’”⁶³. Como examinado anteriormente, essa citação funciona como elemento configurador do processo de sacralização do morro do Imperador e, em consequência, do espaço juiz-forano em seu todo. Mas também ela pode sugerir, tendo em vista a leitura alegórica de *Candido* que busca relacionar o “mundo nascente do narrador ao mundo nascente descrito pelo Gênesis”, o próprio evento do batismo do menino Murilo, uma vez que o simbolismo da purificação pela água está atrelado diretamente à idéia do dilúvio.⁶⁴ No entanto o que nos interessa agora é destacar que esse verso, não por acaso inserido no capítulo de abertura, parece se impor como um índice extremamente significativo da atmosfera feérica que dominará o relato das experiências da infância e da adolescência do narrador, ou melhor: assim como a dimensão mítico-religiosa já imprime, de saída, uma linha diretriz na construção autobiográfica, a citação de Rimbaud, da mesma forma, indica, ou mesmo aciona, a outra perspectiva estético-ideológica que subjaz ao relato, perspectiva essa que pode ser apreendida, com a devida cautela, como surrealista, levando-se em conta tanto a relação estreita e visceral que essa vanguarda mantém com o poeta francês como, e esse ponto me parece essencial, a leitura que Murilo faz dele e, mais especificamente, do livro *Iluminações*.

Questionado sobre seus poetas preferidos, Murilo Mendes responde: “Tenho sempre ao alcance da mão um Mallarmé e um Rimbaud.”⁶⁵ Talvez devêssemos incluir aí, por conta

⁶² CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*, p. 33.

⁶³ MENDES, Murilo, *A idade do serrote*, p. 6. (895). Como vimos, o verso é traduzido da seguinte forma por Ivo Barroso: “Assim que a idéia do Dilúvio se assentou.”. E, em nota, o tradutor dá a seguinte explicação: “A frase pode ser interpretada assim: tão logo [o mundo] se deu conta (ou aceitou a idéia) de que houvera o Dilúvio ...”. (RIMBAUD, Arthur. *Iluminações*. In: _____. *Prosa poética*, p. 203 e 385, respectivamente). Outras traduções possíveis do mesmo verso ou frase: “Assim que a idéia do Dilúvio sossegou.” (RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. 2. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 1996., p. 9. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça); e também: “Assim que se aquietou a idéia do Dilúvio.” (RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 81. Tradução de Ledo Ivo).

⁶⁴ “O dilúvio purifica e regenera como o batismo; é, ele mesmo, um imenso batismo coletivo, decidido, não por uma consciência humana, mas por uma consciência superior e soberana”. Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 339.

⁶⁵ MENDES, Murilo. Resposta ao questionário de Proust. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 52. O questionário está datado de 13/10/1962.

própria, Baudelaire, compondo assim a tríade “simbolista” francesa fundamental não só para a compreensão de Murilo como da própria lírica moderna. E realmente esses três poetas aparecem recorrentemente citados na obra de Murilo, sendo inclusive os murilogramas dedicados a cada um deles colocados lado a lado em *Convergência*. Talvez até mesmo sejam os com maior número de referências na própria autobiografia, e o retrato de Almeida Queirós – o professor “particular” de língua e literatura francesa do menino Murilo e seu “iniciador aos ritos de uma alta literatura”⁶⁶ – pode ser vislumbrado como o esboço do trajeto intelectual do protagonista em direção a essa tríade básica da sua formação poética, pois é finalizado, após a tocante narração da morte do mestre, com a declaração de que este lhe abriu “o caminho futuro para o conhecimento de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e outras constelações”⁶⁷.

A força da “constelação” de Rimbaud sobre a poética de Murilo Mendes é facilmente apreendida com uma rápida leitura do murilograma que lhe é dedicado. Composto por vinte e três versos autônomos – autonomia que atinge tanto o nível sintático como o “encadeamento lógico” e que é reforçada pela separação dos versos por meio do sinal gráfico que consiste num “círculo em negrito”⁶⁸ –, o poema gira em torno da relação entre a vida e a obra do poeta, estreitamente interligadas. Assim a figura do poeta inconformista e rebelde – “Blouson noir / beat / arrabiato:”⁶⁹ – vem integrada à do criador de uma linguagem explosiva e revolucionária: “Inventa. Excede o século.”⁷⁰ Interessante notar que o poema é finalizado com uma tradução livre, ou adaptação, daquele mesmo verso de abertura de *Iluminações*, agora expresso da seguinte forma: “A idéia do Dilúvio senta-se.”⁷¹ Talvez o verso possa ser lido aqui em dois sentidos complementares: de um lado, relacionado à força inventiva da poesia de Rimbaud, cuja obra abre uma nova era para a lírica moderna; de outro, ao precoce silêncio de Rimbaud, dilúvio que se extingue após breve irrupção. Novamente vida e obra conciliadas, ou ainda inconformismo e invenção poética entranhados. Temas realmente caros a Murilo Mendes, e também presentes, como se verá, na autobiografia.

Mas a ação da influência de Rimbaud sobre Murilo ganha seus contornos mais nítidos, e mais significativos, num trecho do retrato-relâmpago dedicado ao artista plástico alemão Max Ernst, como é possível notar pela citação abaixo:

⁶⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 150. (1963).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 156. (1967).

⁶⁸ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, p. 220-222.

⁶⁹ MENDES, Murilo. Murilograma a Rimbaud. In: _____. *Convergência. Poesia completa e prosa*, p. 674

⁷⁰ *Ibid.*, p. 674.

⁷¹ *Ibid.*, p. 676.

Confesso-lhe [a Max Ernst] o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, só comparável, no plano literário, à do texto de *Les illuminations*. De resto, creio que Max Ernst descende de Rimbaud, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar.⁷²

A simples inserção de Rimbaud no retrato-relâmpago de um dos principais artistas do surrealismo por si só já diz muito a respeito da aproximação que Murilo faz entre o poeta francês e esse movimento de vanguarda. O que se tem nesse texto, no entanto, é bem mais do que isso. Não só Murilo traça uma linhagem, certamente não original, que vai de Rimbaud a Ernst, como arrola, e esse ponto é central, duas fontes artísticas fundamentais para o desenvolvimento de sua poesia: o livro de fotomontagens *La femme 100 têtes* e *Iluminações*. Esse reconhecimento poético dá outra amplitude à inserção do verso de abertura de *Iluminações* no incipit de *A idade do serrote*, isto é: parece que a citação exprime, como se fosse uma *iluminura*⁷³, o ponto de origem da poesia e, em consequência, do projeto poético muriliano, projeto esse que subjaz à construção da própria narrativa autobiográfica. É possível então dizer de Murilo o que ele próprio disse do escritor russo Khliébnikov: “Talvez tenha nascido sob o signo da palavra-relâmpago ‘*aussitôt que l’idée du Déluge se fut rassise*’, mas não é Rimbaud nº 2, sim Vielímir Khliébnikov 1º e único.”⁷⁴ Assim sob o signo rimbaudiano nasce Murilo 1º e único – narrador de *A idade do serrote*.

Se examinarmos com cuidado os pontos em comum entre Rimbaud e Max Ernst elencados por Murilo, é possível discernir dois planos justapostos: assim, “confronto de elementos díspares” e “violência do corte do poema ou do quadro” dizem respeito a uma questão técnica ou formal; por outro lado, “atmosfera mágica” e “paixão do enigma” se referem ao conteúdo das obras. Os dois planos estão absolutamente interligados, pois a própria criação de uma atmosfera mágica ou enigmática depende, pelo menos nesses artistas, do emprego radical daqueles procedimentos formais. Essas características comuns listadas aqui por Murilo retornarão sistematicamente nos outros retratos-relâmpago dedicados a expoentes do surrealismo, retratos esses que podem ser apreendidos, em seu conjunto, como o esboço das relações que o poeta mineiro manteve com o movimento. Por exemplo, ao retratar

⁷² MENDES, Murilo. Max Ernst. In: _____. *Retratos-relâmpago: 1ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1248.

⁷³ Também é possível ler o título da obra de Rimbaud no sentido de “iluminura”. Conferir a esse respeito o ensaio “Iluminuras: poesia em transe”, de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, em: RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*, p. 131-172. Os autores informam que no prefácio da primeira edição do livro, em 1886, há o seguinte depoimento do poeta Paul Verlaine: “A palavra *Illuminations* é inglesa e quer dizer gravuras coloridas – coloured plates: é mesmo o subtítulo que Sr. Rimbaud deu a seu manuscrito”.

⁷⁴ MENDES, Murilo. Khliébnikov. In: _____. *Retratos-relâmpago: 2ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1285.

De Chirico, “um dos ídolos da minha mocidade”, Murilo afirma que o surrealismo compelia-o na “criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos”⁷⁵; e, no mesmo retrato, ao se referir ao amigo Ismael Nery, salienta que ele “em muitos quadros e desenhos levanta uma realidade *autre*, na linha surrealista da invenção e metamorfoses (...)”⁷⁶; no texto sobre Magritte, ressalta que os pintores surrealistas “serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica (...)”⁷⁷; no retrato de Breton, esclarece que abraçou o “surrealismo à moda brasileira, tomado 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”⁷⁸; e mais adiante observa ainda que “Breton era obsedado pela idéia da descoberta da coisa mágica, do ‘sobrenatural’ na vida cotidiana (...)” e que a vida dele era “uma *quête* ininterrupta da poesia, do insólito e do feérico”⁷⁹. Essa seleta deixa à mostra alguns elementos centrais do surrealismo, elementos que obviamente não escaparam ao olhar atento de Murilo: ideário inconformista, automatismo, montagem (“acoplagem de elementos díspares”) e, *essencialmente*, a criação de uma atmosfera poética ou insólita ou mágica ou feérica, em suma, a busca de uma realidade *autre*. Não é por acaso então que Davi Arrigucci Jr. vai ressaltar exatamente esse último ponto como fulcral na relação de Murilo com o surrealismo, fazendo inclusive a ponte com Rimbaud:

A impregnação [surrealista] muriliana se revela não tanto no modo de conceber a inspiração poética como um estado de poesia semelhante ao transe (como o alumbramento bandeiriano), embora ela mantenha para ele o sentido forte e o poder liberador que tem para os surrealistas. Revela-se melhor na abertura aos elementos inconscientes, oníricos ou absurdos. Mostra-se, além disso, no modo de conceber a imagem poética e ainda a técnica de montagem do poema. E se faz patente sobretudo na própria forma de percepção de uma realidade *outra* – a herança rimbaudiana do Surrealismo –, misturada indissolivelmente ao mundo cotidiano e experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextrincável, onde coincidem os opostos e podem conviver as coisas simultâneas e incompatíveis. Creio que, por fim, disso tudo resultou uma *disposição para o encontro* que representava um estado de espírito novo de verdade (e decerto também antiquíssimo), aberto para dizer o segredo vital de relações ignotas: Murilo visionário, revelador do invisível.⁸⁰

Diz Arrigucci: é *sobretudo* na percepção de uma realidade *outra* – herança rimbaudiana – que se dá a relação de Murilo com o surrealismo. Mas o que é e como se

⁷⁵ MENDES, Murilo. Giorgio De Chirico. In: *Retratos-relâmpago: 2ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1270.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1270.

⁷⁷ *Idem*. Magritte. In: _____. *Retratos-relâmpago: 1ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1253.

⁷⁸ *Idem*. André Breton. In: _____. *Retratos-relâmpago: 1ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1238.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1239.

⁸⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*, p. 87.

configura essa realidade *outra* no texto literário? O próprio crítico vai indicar algumas pistas importantes: ela está “misturada indissolivelmente ao mundo cotidiano” e é “experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextrincável, onde coincidem os opostos e podem conviver as coisas simultâneas e incompatíveis.”⁸¹ Mas se na lírica tal questão parece não oferecer grandes problemas na medida em que alguns procedimentos formais – como aqueles listados por Murilo: automatismo, “acoplagem de elementos díspares”, corte violento do poema – possibilitam a criação de imagens insólitas a partir da justaposição de elementos cotidianos e contraditórios, resultando assim na construção de *outra* realidade distante ou diversa da “realidade comum”, não obstante paradoxalmente entranhada nesta, como pensar no caso de uma autobiografia, gênero que por seu caráter referencial e comunicativo não permite grandes vôos formais, precisando mesmo se manter, pelo menos na maior parte do tempo, ao rés-do-chão? Eis aí um ponto que me parece central para se compreender *A idade do serrote*, ponto esse que já vem sendo tratado gradualmente ao longo dos capítulos, e que foi denominado de *poetização* das memórias.

A questão da presença de um viés surrealista em *A idade do serrote* foi colocada a partir de um fragmento do *incipit* – “multiplicação dos pianos” –, cuja imagem insólita permite o vislumbre do engendramento de uma realidade *outra* ou de uma atmosfera mágica. Esse dado é indicativo da importância desse trabalho formal mais minucioso e radical com a linguagem efetuado por Murilo, em que a criação de algumas imagens poéticas de caráter “surreal” vai ser de suma importância para levar a cabo a poetização do relato autobiográfico. Entretanto essa não é a regra, e se fosse dificilmente a autobiografia cumpriria seu objetivo mais básico – contar a história da vida do próprio autor – em decorrência da desestruturação que seria infligida ao processo narrativo. No limite, como observa Philippe Lejeune, a poetização excessiva, ou o encaminhamento para a “poesia pura”, acaba por levar ao rompimento do pacto autobiográfico.

⁸¹ Ou como diz Hauser: “A experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma ‘segunda realidade’, a qual, embora inseparavelmente fundida com a realidade comum, empírica, é, não obstante, tão diferente desta que, como provas de sua existência, apenas somos capazes de formular enunciados negativos e de apontar hiatos e cavidades em nossa experiência. (...). É também essa experiência da duplicidade da existência, com seu hábitat em duas esferas diferentes, o que torna os surrealistas conscientes da peculiaridade dos sonhos e os induz a reconhecer na realidade mista dos sonhos seu próprio ideal estético. O sonho passa a ser o paradigma da representação total do mundo, na qual realidade e irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e sublimação da existência formam uma indissolúvel e inexplicável unidade. O meticuloso naturalismo dos detalhes e a combinação arbitrária de suas relações, que o surrealismo copia dos sonhos, não só expressam o sentimento de que vivemos em dois níveis diferentes, em duas esferas diferentes, mas também que essas regiões do ser se interpenetram a tal ponto que uma não pode subordinar-se a outra nem se opor a ela como antítese”. HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: _____. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 967.

A visualização dessa realidade *outra* em *A idade do serrote* não deve, portanto, se deter apenas no trabalho artesanal mais radical e inventivo realizado no âmbito da imagem poética; outros procedimentos formais vão agir no processo de criação de uma atmosfera mágica, sendo talvez o mais patente, e importante, o emprego do diálogo intertextual na construção das personagens e dos cenários, e mesmo na rememoração dos acontecimentos. Porém, antes de tudo, esse é um tema recorrente no livro: a todo instante o narrador se debruça sobre a questão da busca de uma realidade poética paralela à realidade comum, ou mesmo entranhada nesta. Ou ainda: a oposição, ou o jogo, entre essas duas realidades ou dimensões da vida acaba mesmo por se tornar o eixo ao redor do qual o relato autobiográfico vai tomando corpo. E mais uma vez a questão já está lançada logo no primeiro capítulo do livro. Vejamos.

Se a primeira parte do capítulo de abertura de *A idade do serrote* se inicia com a narração bíblica do nascimento do mundo, o fragmento que abre a segunda parte historia, de modo extremamente lacônico, o nascimento civil do protagonista:

Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos a posteriori. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio.⁸²

Mais do que constatar que as primeiras lembranças só se fixam alguns anos após o nascimento, constatação que se viesse isolada seria por si só bastante óbvia, o narrador parece lançar um olhar depreciativo sobre os dados formais referentes à sua vida. Ele não está interessado na dimensão mais superficial e visível do passado, ou não está interessado em narrar aqueles acontecimentos que constituem a camada mais facilmente identificável e pública de seu tempo de menino; tem-se a impressão, na verdade, que o caráter documental não faz parte de seu projeto autobiográfico, visto que se esquivava de expor ao leitor informações historicamente mais precisas sobre seu nascimento. Parece mesmo que quer escapar das amarras da forma social.⁸³ Inclusive inflecte o fragmento, que à primeira vista dava a impressão de que introduziria alguma objetividade ao relato, para uma dimensão

⁸² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 8 (897). Na Nova Aguilar a expressão “a posteriori” vem em itálico; na primeira edição, ela não traz nenhuma marca distintiva.

⁸³ Afirma Bosi: “(...) a máquina social exige, para manter-se em pé e reproduzir-se, uma engrenagem constante, um sistema de normas de comportamento dotado de um mínimo e, às vezes, de um máximo de coerência de expectativas; numa palavra, a sociedade requer uma forma. A forma enfeixa tanto as aparências físicas de um homem como as suas marcas sociais: o nome, a nacionalidade, a classe, o estado civil; em suma, o conjunto das características públicas que na língua cartorial italiana se chamam as *generalità* do cidadão”. BOSI, Alfredo. Luigi Pirandello: Um, nenhum e cem mil. In: _____. *Literatura e resistência*, p. 137.

mítica ao traçar em seu fechamento uma comparação entre os primeiros anos de vida e o caos diluviano. Com isso o narrador já circunscreve a questão central da autobiografia: paralela à “história oficial”, há outra história, e é essa que é a verdadeira e é essa que lhe interessa contar. É o que o fragmento seguinte vem reforçar ainda mais ao retomar, agora sob outra perspectiva, o relato do nascimento, dando mesmo a impressão que se está diante de duas fontes históricas distintas:

Nasci às margens de um rio-afluente de águas pardas, o Paraibuna, que fazia muita força para atingir os pés do pai Paraíba. Dediquei-lhe na adolescência um minúsculo epigrama.
 "Eu tenho uma pena do rio Paraibuna."⁸⁴

A complementaridade entre os dois fragmentos, que se aproximam pela contigüidade, pela mesma temática e pela idêntica abertura verbal, é paradigmática desse jogo introduzido pelo narrador entre as duas dimensões da vida. Se no primeiro, mesmo que as informações sejam parcialmente negadas, os dados referentes ao nascimento oficial – local e data – existem e estão devidamente assentados no registro civil, no segundo a indicação sobre o local de nascimento, às margens do Paraibuna, é bem pouco precisa, visto que a própria extensão do rio impede a determinação exata de qualquer lugar identificável. Há assim algo de vago e de poético nessa *informação*, para não dizer de simbólico, em virtude da força da imagem do fluir do rio. Além disso, a própria descrição do Paraibuna vem carregada de humor, cujo ápice é o epigrama criado pelo adolescente e lembrado agora pelo narrador.⁸⁵ Com esses procedimentos, o caráter referencial do relato do nascimento não só é esvaziado, mas desliza mesmo para outro plano, não o do documento familiar e social, mas sim o do poético. Certamente a construção formal dos fragmentos também faz parte desse jogo, intensificando-o: constituído por uma prosa curta e direta, o primeiro é marcado por vários termos da linguagem jurídica ou afim: *oficialmente*, *competência*, *registro civil*, incluindo-se aí a locução verbal latina *a posteriori*, índice do preciosismo retórico próprio do mundo dos bacharéis. Ao contrário, o fragmento seguinte esparrama-se poeticamente num ritmo lento por três frases mais longas, ritmo que se configura pela nasalização recorrente e pela aliteração

⁸⁴ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 8. (897).

⁸⁵ Em crônica sobre a cidade de Juiz de Fora, publicada em 04/05/1929 no periódico *A província*, Manuel Bandeira cita este “poema cruel” – denominado “Juiz de Fora” – de “um poeta modernista”: “Eu tenho uma pena do rio Paraibuna!...”. Em nota, Júlio Castañon Guimarães (organizador do volume) informa: “O poeta em questão é Murilo Mendes (1901-1975); o poema não foi incluído em sua obra”. Cf. BANDEIRA, Manuel. Juiz de Fora é a sala de visitas de Minas Gerais. In: _____. *Crônicas inéditas I*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 191.

das bilabiais, presentes sobretudo nos nomes dos rios, e que vão presentificando na própria tessitura sonora do texto o esforço do fluxo das águas pardas do Paraíba.

A idéia de uma vida oficial – ou de uma versão oficial da vida que derivaria tanto dos acontecimentos mais triviais e visíveis como de uma visão impregnada pelo senso comum ou pelos hábitos e costumes que regem a sociedade burguesa – vai voltar *explicitamente* outras vezes no texto: por exemplo, “Tio Chicó era oficialmente um doido manso”⁸⁶; primo Nélon, quando esquecia de cortar os cabelos, tornava-se “oficialmente poeta”⁸⁷; e a mudança da namorada Marguí para São Paulo produz uma “despedida oficialmente amarga”⁸⁸. Sem entrar na análise dos retratos dessas personagens, percebe-se facilmente o quanto o olhar do narrador está atento para a versão oficial dos fatos ou mesmo para determinados valores estratificados que circulam e dão o tom em seu meio social. Nos exemplos citados, as idéias de loucura, de poesia e de amor são apresentadas a partir da visão extremamente enrijecida do senso comum: é a face mais banal da vida – a vida corrente – que vem à tona, aquela que o narrador procurará transfigurar, ou mesmo solapar, ou, ao menos, resistir.

Em outros momentos da produção muriliana o mesmo adjetivo – “oficial” – vai retornar, ganhando contornos mais nítidos. Cito um exemplo que pode nos ajudar a clarear um pouco mais o terreno em que estamos nos movendo. Num texto sobre a cidade espanhola de Léon, o poeta vai fazer a seguinte observação a respeito de dois velhos que tomam sol num banco de uma rua: “Serão aposentados da vida prática, oficial; mas talvez continuem a viver uma outra vida: a da memória.”⁸⁹ Vida oficial equivale aqui à vida prática, expressão essa que parece designar a vida do dia-a-dia, das ocupações profissionais rotineiras, das atividades habituais e úteis, dos interesses imediatos, dos “trabalhos triviais”⁹⁰. Em oposição, encontra-se outra vida – a da memória: vida contemplativa, sem objetivos práticos, desligada do mundo concreto e certamente marcada pela imaginação.

Parece então que o termo “oficial”, presente já no primeiro capítulo, seja apropriado para designar uma das dimensões da vida que está em jogo em *A idade do serrote*, jogo que apresenta seus contornos mais significativos num trecho do retrato referente à “vamp e geradora de vamps”⁹¹ Asta Nielsen, atriz nórdica vista algumas vezes pelo menino Murilo numa tela de cinema em Juiz de Fora: “O avanço de Asta Nielsen na tela equivalia a um tiro

⁸⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 48. (914).

⁸⁷ Ibid., p. 74. (926).

⁸⁸ Ibid., p. 87. (933).

⁸⁹ Idem. *Espaço espanhol*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1149-1150.

⁹⁰ Idem. *A idade do serrote*, p. 172. (974).

⁹¹ Ibid., p. 104. (941).

de revólver numa situação acadêmica, na vida corrente, prevista.”⁹² Os adjetivos enumerados – “acadêmico”, “corrente”, “previsto” – parecem dar conta do que seja essa vida oficial, que pode ainda aceitar outros qualitativos equivalentes: convencional, banal, corriqueira, comum, ordinária, burocrática, estratificada, pragmática, etc. Talvez o que se tenha aqui seja a definição do que em outro momento do mesmo capítulo o narrador vai denominar de “mundo burguês”⁹³.

A figura da vamp Asta Nielsen, mesmo não presente em carne e osso, é “um tiro de revólver” nessa vida oficial, ou ainda, como afirma o narrador, ela é utilizada pelo menino Murilo como “arma polêmica contra algumas senhoras chatas das nossas relações; contra determinada professora a quem eu era adverso; contra as zeladoras do Coração de Jesus”⁹⁴, ou seja, é instrumentalizada com o propósito de abrir brechas na insípida vida burguesa. No entanto Asta Nielsen, por maior que seja a sua força de vamp contestadora, não pode ser separada da imagem cinematográfica que a veicula, visto que o cinema tem papel central na busca de uma realidade *outra* pelo narrador autobiográfico:

O cinema, se bem que eu ainda não entendesse direito seu significado, já constituía um divisor de águas, e me dava um prazer enorme. Interferia nos meus estudos, alargava meu nascente mundo poético, criando uma dimensão nova da vida. Contribuiu muito para estabelecer entre mim e a banalidade cotidiana uma larga faixa defensiva. Não creio que se tratasse propriamente de evasão; antes de modificação do sistema ambiente. Frequentar o cinema queria dizer: afrontar uma realidade nova, entre riso e drama (naquele tempo havia uma grande produção de fitas cômicas), depois cotejar as duas faces da vida, a corrente e a insólita. Alguns anos mais tarde comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável. Desgraçados dos que admitem só algumas parcelas da realidade.⁹⁵

O trecho em questão expõe com clareza esse jogo entre as duas dimensões da vida – vida oficial e realidade *outra* – que constitui o eixo do relato autobiográfico. Assim, de um lado, é possível listar: “banalidade cotidiana”, “sistema ambiente”, “face corrente da vida”; de outro, “mundo poético”, “dimensão nova da vida”, “realidade nova”, “face insólita da vida”. O cinema se apresenta então como um dos instrumentos que permite ao narrador, num primeiro momento, opor de maneira estanque essas duas faces ou mesmo ampliar ou transformar a primeira por meio da experiência poética; no entanto ele confessa que mais tarde percebe que a “realidade é inumerável” e que as várias dimensões da vida estão amalgamadas, e não separadas.

⁹² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 106. (942).

⁹³ *Ibid.*, p. 105. (942).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 106. (942).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104-105. (941).

Em outros momentos do livro o narrador retomará a mesma reflexão, às vezes de modo mais detido e explícito, às vezes apenas de passagem, e na maioria das vezes indiretamente ao esboçar o perfil dos retratados. Cito então outro trecho essencial que traz à tona a mesma questão e que se encontra no retrato do Primo Néelson, uma das personagens mais atuantes na formação espiritual do menino Murilo, o que cedo lhe “transmitiu o vírus da literatura”⁹⁶:

Passei [com o convívio com primo Néelson e sua mulher Amélie, professora de francês] a criar-me uma segunda vida, achando-a mais real que a outra. Sonhava de olhos abertos; fundava uma nova dimensão da realidade. Ora, segundo Shakespeare, somos feitos da própria substância dos nossos sonhos. De fato nunca me considerei fora da realidade, e sim fora de uma realidade convencional restrita.⁹⁷

Se na citação anterior é o cinema que permite ao protagonista escapar da banalidade do dia-a-dia e do confinamento nos limites estreitos da vida oficial, agora é a literatura que cumpre esse papel por meio dos ensinamentos não só de Primo Néelson e sua mulher, mas também de outros “mestres” que serão retratados em outros capítulos, principalmente o professor Almeida Queirós. E expressões análogas reaparecerem mais uma vez aqui: “segunda vida” e “nova dimensão da realidade” são colocadas em oposição, ou ao menos paralelamente, a “uma realidade convencional restrita”. Porém não só o cinema e a literatura funcionam como mecanismos de passagem para uma nova dimensão da realidade: o narrador aponta vários outros, como, por exemplo, o circo, o folclore, a música, o carnaval, a religião, as festas. Mas por detrás deles, como é fácil perceber pelas figuras marcantes de Asta Nielsen e Primo Néelson, se encontram os verdadeiros propulsores poéticos – os retratados com quem o protagonista mantém contato e divide a cena.

Todo esse processo de poetização das memórias, processo que se configura pela busca de uma realidade *outra* e pela transfiguração da vida oficial, encontra-se devidamente sintetizado naquele fragmento, já citado anteriormente, considerado “decisivo” por Antonio Candido:

Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o quotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico.

Para isso precisamos em certos casos de cúmplices; se nem sempre acertamos, é que às vezes os cúmplices falham.

Cláudia, entretanto, talvez sem o saber, colaborou no alargamento dessa zona poética.⁹⁸

⁹⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 77. (928).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 76-77. (928).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62. (921).

Nos fragmentos anteriores, referentes ao cinema e à literatura, o leitor se depara primordialmente com as experiências que levaram o protagonista à descoberta de uma dimensão nova da vida; agora o que se apresenta é a explicitação da perspectiva que subjaz à construção da autobiografia, uma vez que o narrador deixa à vista a base sobre a qual a narrativa vai se sustentar: o processo de *sacralização do cotidiano*, de *desbanalização da vida real* e de *criação da dimensão do feérico* modela o relato das memórias da infância e da adolescência, dando-lhe unidade e sentido. Nota-se então uma espécie de via de mão dupla que faz parte da própria estrutura do gênero autobiográfico: se o relato das experiências vivenciadas pelo menino Murilo expõe o processo de descoberta de novas dimensões do real, esse mesmo relato já vem marcado pela visão de mundo do narrador adulto, visão essa que se pauta pela percepção e pela busca constante de uma realidade *outra*, oposta à vida oficial, ou mesmo entranhada nela. É também sob esse duplo viés que as personagens se apresentam ao leitor: de um lado, exercem a função de cúmplices ou de estimuladores da vivência poética do protagonista; de outro, seus retratos são arquitetados pelo ideário adotado pelo narrador no momento da escrita.

Ideário esse, conforme análise em andamento, que apresenta duas dimensões aparentemente contraditórias: a mítico-religiosa, cuja face católica vivencia o mundo como milagre – maravilha e sinal da presença de Deus –, direcionando o relato autobiográfico rumo à sacralização do cotidiano e à divinização e mitificação das personagens; e a “surrealista”, fundamentada na tradição rimbaudiana, que busca uma realidade *outra* – poética, onírica, feérica, insólita, conforme termos empregados pelo próprio autobiógrafo. Com isso cria-se em *A idade do serrote* essa atmosfera mágica cravada no cotidiano, e tão bem pinçada por Antonio Candido:

A Juiz de Fora de *A idade do serrote* é tonalidade quase fantasmal num lugar permeado de sonho. As pessoas, os animais, as coisas, as cenas se revelam sempre múltiplas – são e não são. Assim extravasam os limites e o instante, como convém a um mundo onde a loucura e o milagre são normais, do mesmo modo por que o banal e o quotidiano são miraculosos.⁹⁹

Para Candido, a noção de milagre parece ser central para se compreender o mundo autobiográfico de Murilo Mendes, pois a destaca nos dois ensaios em que trata de *A idade do serrote*. E mais do que isso: o crítico, como já salientado, aponta um caminho que possibilita, por meio dela, uma aproximação entre catolicismo e surrealismo. Talvez valha a pena então

⁹⁹ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 58. Parte desse trecho já foi citada anteriormente no segundo capítulo da tese; no entanto, dada a definição precisa da Juiz de Fora muriliana, vale a pena retomá-lo.

examinar por um viés profano as duas faces contidas na noção cristã de milagre – maravilha e sinal –, buscando assim não só discernir de modo mais particularizado a ação do olhar surrealista do narrador sobre a matéria vivida, como também vislumbrar como essas duas visões de mundo estão bem mais imbricadas, no caso específico da autobiografia muriliana, do que deixariam transparecer à primeira vista.

A definição de “maravilha” pode ser apreendida com maior clareza a partir do exame da “definição lexical de maravilhoso” levado a cabo rapidamente por Irlemar Chiampi. De acordo com a autora, o termo “maravilhoso” abre-se a duas acepções: em primeiro lugar, “é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais”, diferindo assim “radicalmente do humano”, e, portanto, pertencendo “a outra esfera (não humana, não natural)”, além dos limites de qualquer “explicação racional”.¹⁰⁰ Como se vê, é uma das faces da noção cristã de milagre, definida anteriormente como “maravilha”, que aqui se esboça. Porém “maravilhoso” apresenta outra acepção, e é essa que nos interessa agora:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.¹⁰¹

O maravilhoso, conforme essa acepção, não decorre de uma intervenção divina no curso da vida, não mantendo, portanto, qualquer relação com o transcendente; ao contrário, ele faz parte do mundo dos homens, está entranhado nele. No entanto essa acepção permite outra diferenciação, conforme se focalize o objeto maravilhoso em si mesmo ou o sujeito que busca apreendê-lo, ou seja: de um lado, o maravilhoso é o que está acima da nossa expectativa, o que excede o curso habitual das coisas, o que apresenta uma dimensão rara ou exagerada, e que, portanto, atrai o olhar do sujeito, levando-o a admirar-se, a deslumbrar-se; mas, de outro lado, o verbo *mirare*, presente na etimologia de *mirabilia*, destaca a própria capacidade do olhar para perceber o lado surpreendente da realidade, isto é, para captar o maravilhoso e trazê-lo à luz é preciso um olhar atento, agudo, intenso. É exatamente esse

¹⁰⁰ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 48.

¹⁰¹ Ibid., p. 48.

ponto que nos interessa: a percepção da face admirável da realidade depende da competência do observador para vislumbrá-la e apreendê-la no próprio fluir do dia-a-dia. A apreensão do maravilhoso está assim estreitamente ligada a um determinado modo de olhar a realidade, ou a um novo modo de olhá-la, cujo ângulo imprevisto e desrotinizado busca superar o embotamento da percepção, vendo além do que está diante de nossas vistas – além das expectativas, das regras, dos hábitos, das convenções da vida oficial – para conseguir extrair dos seres, das coisas e dos acontecimentos outras dimensões ou faces, inesperadas, insólitas, estranhas, fantásticas, poéticas. Tema caro ao surrealismo, que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, extrai sua força exatamente da “sua capacidade ímpar de vislumbrar o maravilhoso no coração do cotidiano”¹⁰², como se pode divisar, ainda de acordo com a autora, pelas palavras de Walter Benjamin:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.¹⁰³

O narrador autobiográfico parece então jogar com a dupla dimensão do maravilhoso: o olhar católico leva-o para a percepção da presença da ação divina no mundo dos homens e o olhar surrealista para a captura do admirável e do poético nas brechas da vida cotidiana. Lado a lado, olhar sagrado e profano.

Mas o narrador também vê por toda parte, e entramos agora na segunda acepção de milagre conforme a perspectiva cristã, o sinal do amor e do poder de Deus. Ou como diz o próprio Murilo no texto sobre o livro *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima:

Ao nosso espírito o universo, embora cheio de terríveis contradições e violações da ordem, é sacralizado pela Graça. (...) Preferimos ver na criação os sinais sensíveis da bênção divina, se bem que constatemos o esforço do espírito do mal para subverter a grande obra. Achamos com São Paulo que o universo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente.¹⁰⁴

A idéia do universo como manifestação dos “sinais sensíveis da bênção divina” nos leva diretamente para um tema central que percorre toda a obra do poeta, desde seus primeiros textos publicados na década de 1930 até os últimos produzidos no período romano, e que é

¹⁰² GAGNEBIN, Jeanne Marie. Posfácio: uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 252.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1), p. 33.

¹⁰⁴ MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*, p. 123.

expresso por essa afirmação, atribuída a São Paulo, que fecha o trecho citado acima: “o universo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente”. Mas se neste texto sobre Jorge de Lima tal afirmação parece se restringir a uma das acepções da noção de milagre professada pelo ideário católico, ligando-se assim à idéia do mundo sensível como manifestação visível do Deus invisível (idéia que tem como fundamento uma concepção dual do universo, dividido entre o terreno e o celeste), no entanto a mesma afirmação parece assumir significado sensivelmente diverso em outros momentos da obra muriliana, extrapolando a visada religiosa e talvez se encaminhando para uma concepção mais profana do mundo, em que o dado invisível não se identificaria estritamente ao transcendente, mas também fosse constituinte da cifrada trama da realidade, cuja chave seria a própria poesia. É nesse sentido, articulada à poética do autor e bem mais próxima do âmbito de certa tradição literária, que a *citação* de São Paulo será introduzida no último capítulo de *A idade do serrote*:

Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos? ¹⁰⁵

E um pouco mais adiante, praticamente retomando esse fragmento e o ampliando:

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.

Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor; um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho, etc. ¹⁰⁶

O universo como uma grande metáfora: com certeza o narrador autobiográfico tangencia de perto as idéias estéticas de Baudelaire, para quem a realidade externa apresenta-se como “um imenso reservatório de analogias e também uma espécie de excitante para a imaginação”¹⁰⁷. Tal aproximação torna-se ainda mais patente se compararmos esses fragmentos do último capítulo de *A idade do serrote* com o seguinte trecho do ensaio “A obra e a vida de Eugène Delacroix” do poeta francês: “(...) todo universo visível não é senão um depósito de imagens e signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”¹⁰⁸. Semelhança bastante significativa que deixa à mostra a presença de um elo entre a adoção por Murilo

¹⁰⁵ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 170. (973)

¹⁰⁶ Ibid., p. 171. (973-974).

¹⁰⁷ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 19.

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, Charles. A obra e a vida de Eugène Delacroix. In: _____. *Poesia e prosa*, p. 889.

Mendes desse “par de opostos” (visível e invisível) como meio de tentar compreender e apreender o mundo em sua totalidade – o “dato sensível como cifra (como revelador) de uma realidade ‘outra’ (...)”¹⁰⁹ – e a “teoria das correspondências” de Baudelaire, que também pressupõe uma realidade cifrada que precisa ser desvendada.¹¹⁰

Deve-se ressaltar, no entanto, que a “teoria das correspondências” de Baudelaire é apenas o ponto mais visível ou mais facilmente identificável, devido ao célebre soneto “Correspondências”, daquilo que Octavio Paz vai denominar de tradição da analogia da poesia moderna, ou seja, que no centro desta há uma crença comum – “a crença na correspondência entre todos os seres e os mundos (...)”¹¹¹:

Desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a Ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. (...) Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga como o próprio homem, a qual, transmitida pelo neoplatonismo renascentista, além das seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, penetra no século XIX e chega aos nossos dias. Refiro-me à analogia, à visão do universo como um sistema de correspondências e à visão da linguagem como o *doble* do universo.¹¹²

O narrador autobiográfico se insere, portanto, nessa tradição poética, que recebe seus primeiros contornos no Romantismo alemão, ganha corpo ou notoriedade no “Simbolismo” francês por via essencialmente de Baudelaire, e chegando até as vanguardas tem, no início do século XX, como principal interlocutor o Surrealismo – movimento que, segundo Davi Arrigucci Jr., “posto diante das acirradas contradições de um mundo prensado entre duas grandes guerras, encontra a correspondência universal em tudo”¹¹³. Observação fundamental na medida em que articula contexto histórico, visão de mundo e fatura poética, pois a busca da “harmonia do mundo” por meio da analogia está vinculada à percepção da fragmentação, da falta de sentido e do desencantamento do mundo moderno.¹¹⁴ Cruza-se então aqui visão analógica e “mundo ofendido”.

¹⁰⁹ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, p. 103.

¹¹⁰ “Correspondências, para Baudelaire, eram o modo oculto de organização da realidade, com valor de princípios gerais, chaves para o entendimento do ‘bosque de segredos’, da floresta de símbolos, enigmas a serem decifrados e traduzidos pelo poeta”. WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 289

¹¹¹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 79.

¹¹² *Ibid.*, p. 12.

¹¹³ ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*, p. 81.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 81. Conforme afirma Paz: “A idéia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. Opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do imprevisível: é governado pelo ritmo e suas repetições e conjunções. É um teatro feito de acordes e reuniões, em que todas as exceções, inclusive a de ser homem, encontram seu *doble* e sua

A construção de uma atmosfera mágica – ou a busca de uma realidade “outra” – também passa, ou mesmo principalmente se dá, pela descoberta de correspondências e analogias insuspeitadas entre seres, acontecimentos e coisas. Ou ainda: passa pela descoberta de relações desconhecidas que se encontram além da camada visível do mundo, ou que estão obscuramente entremeadas a ela, e que precisam ser desentranhadas. A noção de “maravilhoso” acaba assim por se articular com a concepção do mundo como um sistema de analogias, visto que tal concepção permite a aproximação das coisas mais díspares, distantes e contraditórias no interior do próprio mundo cotidiano, possibilitando a criação da “dimensão do feérico”. E como diz Louis Aragon, “o maravilhoso é a contradição que aparece no real”¹¹⁵.

Mais uma vez parece então que Murilo Mendes joga nos dois lados, pois a relação entre visível e invisível, possibilitada pela visão analógica do mundo, pode ser lida tanto de uma perspectiva sagrada como de uma perspectiva profana, ou seja: articulação vertical com o divino (sinal do amor e do poder de Deus) e proliferação horizontal de relações cifradas, inusitadas e contraditórias na trama da realidade.¹¹⁶ O que se tem, de qualquer modo, é maravilha e sinal.

*

A decifração do mundo concebido como uma grande metáfora, ou mesmo a possibilidade de divisar o maravilhoso na vida corrente, depende tanto de um olhar engajado

correspondência. A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e oposições”. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, p. 93.

¹¹⁵ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, p. 228.

¹¹⁶ Breton caracteriza dois tipos de analogia, a poética e a mística. Tal diferenciação pode nos ajudar a compreender o duplo olhar de Murilo. Diz Breton: “A analogia poética tem em comum com a analogia mística o fato de transgredir as leis da dedução para fazer o espírito apreender a interdependência de dois objetos do pensamento situados sobre planos diferentes, entre os quais o funcionamento lógico do espírito não é apto a lançar nenhuma ponte e se opõe a *priori* a qualquer espécie de ponte seja lançada. A analogia poética difere profundamente da analogia mística por não pressupor, de modo algum, através da trama do mundo visível, um universo invisível que tenda a manifestar-se. Ela é toda empírica em seu avanço, pois com efeito só o empirismo pode assegurar-lhe a total liberdade de movimento necessária ao salto que ela deve dar. Considerada em seus efeitos, é verdade que a analogia poética parece, como a analogia mística, militar em favor da concepção de um mundo ramificado a perder de vista e inteiramente percorrido pela mesma seiva, mas ela se mantém sem nenhuma restrição no quadro sensível, até mesmo sensual, sem sinalizar nenhuma propensão em direção ao sobrenatural. Ela tende a entrever e a valorizar a verdadeira vida ‘ausente’ e, mesmo que extraia do devaneio metafísico sua substância, ela não sonha um instante em dirigir suas conquistas para a glória de um ‘além’ qualquer.” BRETON, André. *Signe ascendant*. In: _____. *La clé des champs*. 2e ed. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 137-138. Aproveitei aqui a tradução que Claudio Willer fez de grande parte dessa citação; a partir de “Considerada ...”, a tradução é de minha responsabilidade. Aliás, o ensaio de Willer – “Surrealismo: poesia e poética” – foi de suma importância para a compreensão da questão da analogia de Baudelaire ao surrealismo.

nessa busca poética como apto em concretizá-la. Não por acaso, o fragmento que encerra *A idade do serrote* se refere ao prazer e à sabedoria de ver e ao olho armado do narrador:

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.¹¹⁷

“Olho armado”¹¹⁸: um olho preparado ou devidamente munido por instrumentos que agucem e auxiliem a visão na tarefa de captar as várias dimensões do real e de extrair o maravilhoso do cotidiano, ou ainda, conforme palavras de Arrigucci em relação a Murilo, capaz de “dizer o segredo vital das relações ignotas”, de revelar o invisível.¹¹⁹ Mas que instrumentos são esses? Em carta de Murilo Mendes a Lúcio Cardoso, datada de Juiz de Fora, 15 de março de 1939, há uma boa pista para elucidar a questão (ou talvez seja melhor dizer: para escorar nossa hipótese), pois Murilo aconselha o amigo a “armar-se do olho católico para todos os problemas e questões, para todas as cousas, enfim”. E continua ainda o missivista: “você ficará armado de lentes poderosíssimas e verá o que seus olhos não viam, ouvirá o que seus ouvidos antes não ouviam.”¹²⁰ Vinte e seis anos depois, com praticamente os mesmos termos, o tema é recolocado exatamente no fechamento da autobiografia, mas em contexto muito diverso, visto que Murilo já está bastante afastado do fervor religioso que o dominou durante a década de 1930. No entanto o catolicismo ainda é um elemento fundamental da sua visão de mundo, agora mesclado à face surrealista de seu projeto poético, ambos constituindo as “lentes poderosíssimas” que armam o olho do narrador autobiográfico na busca de uma realidade *outra*. E mais do que isso: duas lentes que evitam que o olhar se embace com a experiência rotineira e banal da vida corrente, que se torne insípido com sua imersão no mundo desencantado.¹²¹ É dessa armadilha que o narrador autobiográfico parece querer

¹¹⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 172. (974).

¹¹⁸ A expressão “o olho armado” (ou “à vista armada”) tem o seguinte significado: “com auxílio de um instrumento óptico”; “com instrumento que auxilie a visão”. Cf. *Houaiss* e *Aurélio*, respectivamente.

¹¹⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*, p. 87.

¹²⁰ Fragmentos da carta se encontram transcritas em: GUIMARÃES, Júlio Castañon Guimarães. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1996, p. 14-15.

¹²¹ A noção de “desencantamento do mundo” nos encaminha diretamente para a obra de Max Weber. No entanto nossa intenção é seguir de perto a leitura que Michel Löwy faz do conceito weberiano, articulando-o às noções de romantismo e surrealismo. Diz Löwy: “O ‘desencantamento do mundo’ é produto dessa racionalização que acompanha o desenvolvimento da civilização industrial moderna. Entretanto, ‘desencantamento do mundo’ pode significar inúmeras coisas, desde o declínio da religião, como também a decadência de uma série de elementos mágicos e artísticos, de uma série de coisas que fazem o encantamento em todos os sentidos dessa palavra, e que vai sendo eliminado ou marginalizado pelo desenvolvimento da racionalidade industrial burguesa moderna. Assim, o romantismo, em boa medida, pode ser definido como uma tentativa de ‘reencantamento do mundo’”.

escapar o tempo todo, ecoando a preocupação de Louis Aragon no final do prefácio de *O camponês de Paris*, um dos romances chaves do surrealismo:

Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo a se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos do mundo com uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito. É o que, desesperadamente, eu jamais poderia saber.¹²²

Obviamente todo o processo de poetização das memórias efetuado pelo narrador não é inocente brincadeira literária ou mera estilização gratuita com vistas a tornar a leitura mais amena e agradável; nem se configura, como é possível supor num primeiro momento, como materialização de um desejo de evasão ou de fuga dos terrores da história. O caráter do projeto autobiográfico de Murilo Mendes, como é fácil notar pelas lentes poderosas com que se arma o narrador – catolicismo e surrealismo –, coloca em jogo muita coisa em termos de valores éticos e morais. Os contornos “miraculosos” do tempo juiz-forano talvez sejam uma forma de *resistir* às sofridas vivências experimentadas no dia-a-dia do “mundo ofendido”, isto é, uma forma de *resistir* às mazelas do nosso tempo: o totalitarismo, a pobreza, o excesso de racionalismo, a massificação, “a mecanização, mais a conseqüente cretinização do indivíduo”¹²³, enfim, o “aparecimento de uma nova espécie de homem, o homem mecânico, o homem *robot*”¹²⁴. Ou ainda: uma forma de *resistir* ao “permanente estado de sítio”¹²⁵ desse “século sinistro-grandioso”¹²⁶, em que a crueldade é “cientificamente organizada”¹²⁷ – a *idade do serrote*.¹²⁸

LÖWY, Michel. Romatismo e marxismo. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Marxismo hoje*. 2. ed. São Paulo: Xamã, 1994, p. 95. E em relação especificamente ao surrealismo afirma o autor: “O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras.” LÖWY, Michel. Romper a gaiola de aço. In: _____. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 9.

¹²² ARAGON, Louis. Prefácio para uma mitologia moderna. In: _____. *O camponês de Paris*, p. 42.

¹²³ MENDES, Murilo. *Carta geográfica*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1116.

¹²⁴ Idem. Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*, p. 127.

¹²⁵ Ibid., p. 127.

¹²⁶ Idem. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1020.

¹²⁷ Ibid., p. 1020.

¹²⁸ Procurei, propositadamente, colar algumas passagens de diversos textos que expressam a visão negativa que Murilo Mendes tem de seu tempo.

5. A “arquitetura da memória” e os descarrilados

Poetização das memórias como atitude de resistência ao “mundo ofendido”: eis aí a espinha dorsal da autobiografia de Murilo Mendes. Pergunta-se então: de que modo o relato do processo de formação do protagonista-narrador se articula com esse quadro? Entramos aqui na “arquitetura da memória”¹, cujo alicerce, devido principalmente à fragmentação do texto e à delimitação da narrativa ao período da infância e da adolescência, *aparentemente* não se afigura muito sólido ou visível, dificultando a percepção de uma espécie de lógica de composição que amarre o relato autobiográfico em torno do projeto de resistência à “idade do serrote”.

Um dos pontos que parte da fortuna crítica valoriza em *A idade do serrote*, como já salientado no primeiro capítulo, diz respeito a seu caráter inovador, ou mesmo experimental. Augusto Massi, vale a pena ressaltar mais uma vez, chega a afirmar que “Murilo Mendes conseguiu escrever o único livro de memórias capaz de afirmar-se como obra de vanguarda”². Infelizmente o crítico não esmiúça o teor dessa afirmativa temerosa, o que é compreensível em decorrência do caráter de seu ensaio, cujo objetivo é traçar uma visão panorâmica da trajetória poética de Murilo e não examinar em detalhe qualquer texto específico do autor. Talvez a camada mais visível do *suposto* vanguardismo da autobiografia deva-se aos procedimentos formais concernentes à microestrutura do texto, ou seja, aqueles procedimentos experimentais que operariam no âmago material da língua – “o labor minucioso do estilo”³ –, sendo o recurso da paronomásia, recurso característico das vanguardas que marcaram presença ao longo da década de 1960, um dos mais empregados pelo poeta. Também a Júlio Castañon Guimarães não escapou tal característica, pois nota que as experimentações levadas a cabo por Murilo Mendes em *Convergência*, experimentações próximas da poética do movimento concreto, igualmente se apresentam em alguns momentos da autobiografia.⁴ Entretanto o caráter de vanguarda da autobiografia pode ser pensado

¹ “Arquitetura da memória” é tanto a expressão usada pelo próprio Murilo Mendes para designar a poética da artista plástica portuguesa Viera da Silva (cf. MENDES, Murilo. Viera da Silva. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1442-1443) como também o título, não por acaso, do ensaio de Davi Arrigucci Jr. sobre o poeta, ensaio esse já citado algumas vezes neste trabalho.

² MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*, vol. 3, p. 331.

³ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivinha*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107.

⁴ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 15.

também no nível macro, isto é, em relação à estrutura que sustenta a narrativa, a *armação* dela, possibilidade que talvez permita levar adiante, com maior riqueza, a discussão referente à “arquitetura da memória”.

Em linhas gerais, a construção de *A idade do serrote* pode ser vista como fruto de um processo de *fragmentação* e *montagem*, já que a “montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra”⁵. O aspecto fragmentário da autobiografia deve-se essencialmente a duas características facilmente observáveis: em primeiro lugar, ela é composta por capítulos autônomos “à maneira de crônicas soltas”⁶, sendo tal autonomia reforçada ainda mais graças à diversidade de composição dos mesmos, visto que eles variam não só em relação ao tamanho, mas também quanto ao grau de fragmentação interna e ao estilo em que estão escritos (alguns manifestamente prosaicos, outros já bem próximos da poesia); em segunda lugar, o relato é permeado de enorme quantidade de citações e referências literárias, artísticas e filosóficas – “aproximadamente trezentas e cinquenta”⁷ –, recurso que talvez possa ser comparado à própria colagem, ou seja, à inserção de material externo, fragmentos de outros textos, no corpo da obra.⁸ Ambas características obviamente tornam o texto bastante fragmentado, acarretando não só a ausência de uma estrutura narrativa linear e de uma rígida sequência cronológica como também de um encadeamento lógico ou causal entre os acontecimentos, algo aparentemente inusitado para um relato que se diz autobiográfico.

Tal caráter fragmentário torna-se ainda mais patente se lembrarmos que alguns capítulos do livro fazem parte, sem nenhum prejuízo quanto à força expressiva ou ao

⁵ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, p. 148.

⁶ Candido refere aos tópicos que compõem o livro e não especificamente aos capítulos; parece-me, no entanto, que tal expressão cabe perfeitamente também aos capítulos. Cf. CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p.57.

⁷ CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 9.

⁸ Faço aqui uma distinção didática entre os procedimentos de montagem e colagem: o primeiro se caracterizaria pelo processo de organização ou de composição de fragmentos na unidade da obra; o segundo seria a mera inserção de material externo no corpo do texto. Nesse sentido, a própria citação – considerada como fragmento retirado de um texto e inserido em outro – pode ser considerada como uma espécie de colagem. A relação entre colagem e intertextualidade é exposta com exatidão por Nathalie Piégay-Gros: “É sem dúvida significativo que a intertextualidade encontre na prática pictórica das colagens, inaugurada pelos cubistas no começo do século, um reflexo fiel de seu próprio método: incluir na obra uma peça heterogênea, fazer o espaço da invenção o lugar de uma bricolagem, de uma reunião de fragmentos descontínuos, tal é também o método do escritor que convoca em seu texto fragmentos de outros textos...”. E em relação mais especificamente à citação, afirma a autora: “A citação aparece legitimamente como a forma emblemática da intertextualidade: ela torna visível a inserção de um texto em outro texto. Os códigos tipográficos – deslocamento da citação, emprego dos caracteres itálicos ou das aspas... – materializam esta heterogeneidade. (...) o texto que multiplica as citações é muitas vezes comparado a um mosaico, um patchwork, ou ainda a um quadro no qual o pintor cola recortes de jornais ou fragmentos de papel de parede. A citação aparece então como uma figura emblemática da intertextualidade, porque ela caracteriza um estatuto do texto dominado pela heterogeneidade e pela fragmentação.” PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996, p. 4 e 45-46, respectivamente.

significado deles, de antologias da obra do autor, expondo assim com nitidez o grau de autonomia que carregam. Por exemplo, *Transístor*, antologia de prosa cujos textos foram selecionados pelo próprio Murilo com a colaboração de sua esposa Maria da Saudade Cortesão, contém quinze capítulos de *A idade do serrote*, marca significativa que evidencia o lugar de destaque que o livro ocupa no conjunto da produção muriliana. E em *O menino experimental*, antologia (organizada por Affonso Romano de Sant'Anna) que inclui tanto prosa como poesia, encontra-se um capítulo da autobiografia.⁹ O centro da discussão referente à estrutura vanguardista do texto deve, portanto, focar a relação entre todo e partes, ou, em outras palavras, entre a autonomia dos capítulos e a unidade, se tiver alguma, do relato autobiográfico.

O conceito de obra de arte vanguardista, ou inorgânica, proposta por Peter Bürger no livro *Teoria da vanguarda*, pode nos ajudar a tornar as coisas um pouco mais claras. Num dos momentos em que sintetiza suas idéias, o autor dá a seguinte definição de obra inorgânica, tendo como contraponto o modelo de obra que os movimentos de vanguarda do começo do século XX estão buscando romper:

A obra vanguardista é definida como uma criação não-orgânica. Enquanto, na obra de arte orgânica, o princípio plasmador [...] domina sobre as partes, ligando-as à unidade, na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos.¹⁰

A diferença entre os dois tipos de obra, de acordo com Bürger, é que enquanto a orgânica, ou clássica, tem por objetivo “dar um retrato vivo da totalidade” – ou seja, busca uma unidade de sentido –, a inorgânica, ou de vanguarda, “não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos”.¹¹ Com isso, na obra de vanguarda,

os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar de um ‘todo da obra’, como soma da totalidade de sentido possível.¹²

⁹ Os seguintes capítulos de *A idade do serrote* foram incluídos em *Transístor*: “Origem, memória, contacto, iniciação”; “Etelvina”; “Isidoro da flauta”; “Analu”; “Amanajós”; “Marruzko”; “Tio Chicó”; “Cláudia”; “Momentos & frases”; “Desdêmona”; “Tio Lucas”; “A lagartixa”; “Carmen”; “Teresa”; “O olho precoce”. E na antologia *O menino experimental* encontra-se “A rainha do sabão”.

¹⁰ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, p. 166.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² *Ibid.*, p. 147.

Totalidade de sentido *versus* fragmentação, eis como pode ser sintetizado o que está em jogo. É claro que tal diferença não se restringe a uma inconsequente possibilidade formal de escolha, mas certamente implica em visões de mundo opostas que são traduzidas na produção das obras e encerra problemas referentes à função e à recepção da arte.

A composição de *A idade do serrote*, conforme as linhas gerais traçadas acima, permite lê-la de acordo com a definição de obra de vanguarda proposta por Bürger, pois seu processo de fragmentação e montagem, visível tanto na autonomia dos capítulos como no excesso de material textual externo colado no relato das experiências vividas pelo protagonista, dificulta a apreensão de uma unidade de sentido conferida pela totalidade do texto. Entretanto é preciso ressaltar que tais procedimentos vanguardistas já estão, em meados da década de 1960, incorporados à tradição literária, perdendo assim o possível efeito de choque visado pelas vanguardas históricas. O emprego que Murilo Mendes faz deles poderia então visar a outro objetivo, ou a outros objetivos. Talvez a opção por uma construção fragmentária deva-se à percepção do autor da impossibilidade de se escrever, no mundo contemporâneo, uma autobiografia em moldes tradicionais, ou melhor, que tal tipo de narrativa só pode ser uma “ilusão retórica”, conforme sustenta Pierre Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.¹³

De acordo com tal hipótese, Murilo deixa de lado essa tradição literária – tradição realista, é preciso salientar – que serviria *naturalmente* de modelo para a construção de uma autobiografia em moldes tradicionais e segue os novos rumos tomados pelo romance moderno no início do século XX, que abandona a linearidade e a busca de totalidade do relato romanesco em decorrência do “questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção”.¹⁴ Com isso a construção fragmentária de *A idade do serrote* pode ter como objetivo evidenciar a impossibilidade de apreensão de um *eu* complexo e estilizado ou, de uma perspectiva mais social, mimetizar a própria situação do homem moderno, inserido num mundo dilacerado e incapaz de uma vivência totalizante, tendo-se em vista que “se desintegrou a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesmo contínua, que só a postura do narrador [do romance realista]

¹³ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, p. 185.

¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

permite”¹⁵. Em outras palavras: a matéria a ser configurada – a vida transcorrida em um mundo reificado, massificado e em transformação constante – talvez exija uma forma fragmentada e aberta, já que parece impossível não só compor uma identidade íntegra como dar “significado e direção” à existência. No limite, a própria possibilidade de êxito do gênero autobiográfico é colocada em xeque.

Apesar de todo o *vanguardismo* de *A idade do serrote*, talvez se possa encaminhar a leitura exatamente no sentido contrário do que foi sustentado acima, ou ao menos indicar uma tensão existente no interior de sua própria composição: se, de um lado, há uma possível subversão das regras do gênero, parece, de outro, que a obra segue à risca o que Philippe Lejeune denomina de “ideologia autobiográfica”: a postulação da “autonomia do sujeito e sua virtual transparência a si mesmo”¹⁶. Ou ainda: o caráter inovador do texto não mina, ainda de acordo com as idéias de Lejeune, as situações de base do gênero autobiográfico: a) manter um discurso na primeira pessoa; b) se comprometer em falar do real; c) explicar ou justificar o presente pela construção de uma imagem do passado; c) estabelecer o valor e a unidade do eu.¹⁷ Isso se deve, a meu ver, à força construtiva do texto, conforme se pode verificar com o exame mais detido da armação que sustenta as memórias.

*

Quarenta e um capítulos compõem *A idade do serrote*. É possível dividi-los em três grupos: o primeiro grupo, formado por trinta e cinco pequenos retratos de personagens (quase todos titulados com nomes próprios: "Etelvina", "Analú", "Tio Chicó", "Primo Alfredo", "Hortênsia", etc.), constitui a base do relato autobiográfico¹⁸; o segundo grupo abarca o primeiro ("Origem, Memória, Contato, Iniciação") e o último ("O olho precoce") capítulos – capítulos esses que apresentam uma função específica de abertura e de fechamento do conjunto, isto é, respectivamente de introdução e de conclusão; os quatro capítulos restantes ("Religião", "Momentos & Frases", "Confissões", "A Rua Halfeld") integram o último grupo

¹⁵ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 56.

¹⁶ LEJEUNE, Philippe. Autobiographie. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, p. 51.

¹⁷ Idem. Peut-on innover en autobiographie? In: *Rencontres psychanalytiques*, VI, 1987, Aix-en-Provence. *L'autobiographie*. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1988, p. 67.

¹⁸ Entre os capítulos-retrato, incluo dois que, por não trazerem o nome da personagem no título, aparentemente não fazem parte deles: "A lagartixa" e "O tribunal de Vênus". O primeiro relata o encontro entre o menino Murilo, sua namorada Dolores e uma lagartixa, esta devidamente humanizada; poderia ser titulado, sem prejuízo algum, de "Dolores". O segundo gira em torno do amigo Otacílio, o guia que conduz os adolescentes na visita ao prostíbulo; também poderia receber, com justiça, o título de "Otacílio". Não é preciso dizer que "Marruzko", o leão, também entra na lista do retratados.

e podem ser considerados como pequenas exceções no interior dessa estrutura, visto que não têm por objeto o retrato de determinada personagem, mas giram em torno de temas específicos, sendo compostos inclusive de modo semelhante numa espécie de fluxo de consciência. Paulo Rónai aponta até mesmo certa função particular inerente a tal grupo:

Entremeados aos retratos, alguns capítulos dinâmicos sugerem o suceder-se rápido dos acontecimentos e o passar dos anos, tão avassalador que nem sequer permite a colocação de pontos finais. Com este recurso (e mais outros, igualmente leves) o tempo põe-se a fluir, o mecanismo da rotina íntima dos dias torna-se visível, o passado atualiza-se.¹⁹

Em vista de tal estrutura, pode-se dizer, então, que a autobiografia apresenta uma espécie de lógica de composição cujo princípio se assenta no funcionamento dos trinta e cinco capítulos que se configuram como sintéticos retratos, ou resumidas biografias, de personagens que tiveram importância na vida do poeta. Esses capítulos se constituem como “retratos-casos”²⁰, com as personagens desempenhando uma função exemplar ou iniciatória na formação do protagonista-narrador. Por exemplo, Belmiro Braga “me ensina a rimar e metrificar”; padre Júlio Maria “servira-me o vinho forte [da religião católica], desmamando-me para sempre do leite de uma religião afeminada e frouxa”; o “doido manso” Tio Chicó, ao semear feijões brancos e pretos no soalho de seu quarto, possibilitou “entrever que é preciso semear em qualquer parte, e que a vocação de todas as raças e de todos os povos é para se abraçarem (...)”; as discussões entre o positivista Primo Alfredo e o católico Onofre Mendes, pai de Murilo, abriram “caminho para o estudo das divergências entre a ciência e a fé”; Cláudia inaugurou “a série das amigadas amorosas que continuariam pela minha vida afora”; Primo Néilson “cedo me transmitiu o vírus da literatura”; Dona Custódia “revelou-me sem querer o lado ridículo, o loplop cômico das pessoas humanas”; o suicídio de Prima Julieta expõe “a faixa de um mundo novo, o dos destinos trágicos e falhados”; a harpista Adelaide “sem o saber intensificou o meu gosto pela alegoria”; Asta Nielsen foi “talvez a primeira revelação que tive do loplop feminino”; Lindolfo Gomes, folclorista, “contava, explicava, adentrando-se nas 1.001 noites das lendas e tradições brasileiras”; Carmem “mostrara-me o poder positivo da vida, a falta de cerimônia da natureza, a sinuosidade e os motivos violentos de eros”; Sinhá Leonor “foi uma das minhas mestras de supra-naturalismo”; Abigail “marcou também minha futura vida de poeta ao afirmar uma vez que um simples manequim de

¹⁹ RÓNAI, Paulo. A nova face de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 1969. Suplemento Literário, ano 14, n. 651, p. 6.

²⁰ Cf. SÜSSEKIND, Flora. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, 7, p. 149.

costureira é mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega"; Teresa "me ensinara que o amor e o sexo não têm limites de classe ou raça"; Almeida Queirós, "o iniciador aos ritos de uma alta literatura"; Otacílio "foi-me um dos primeiros reveladores da metáfora"; e assim por diante.²¹ Vê-se, por aí, que há um projeto por detrás da fragmentação, sendo a seleção dos "retratos-casos" feita e articulada, ou montada, de modo a dar uma linha diretiva ao relato do processo de aprendizagem do narrador que se efetiva ao longo do período que abarca seus anos de infância e de adolescência. Relato de vida, ao que tudo indica, pleno de coerência e significado.

O procedimento de fragmentação do todo em capítulos autônomos não se comporta então como um recurso que objetiva abalar, ou suspender, qualquer possibilidade de apreensão de sentido, mas parece sim funcionar exatamente na direção contrária. Pode-se até mesmo dizer que o narrador, ao retratar determinada personagem, revela, ao mesmo tempo, um determinado aspecto de si mesmo, constituindo-se com isso um tipo de engrenagem que vai, pouco a pouco, compondo, a partir da junção dos pequenos retratos, o retrato maior do próprio narrador. Talvez a metáfora do *puzzle* caiba perfeitamente aqui: os retratos funcionam como peças soltas que se encaixam com vistas à montagem da figura final.²² Obviamente o leitor tem papel central nesse processo: não é mero espectador passivo da vida do narrador, e sim é chamado a participar mais ativamente dessa montagem, o que pode acarretar um envolvimento maior com as experiências de vida que lhe são transmitidas.

Tal leitura pode ser levada ainda mais adiante se considerado que o objeto central – o retrato do narrador – é decomposto em múltiplas partes e visualizado por vários ângulos. Ou seja: ele é recortado em diversos fragmentos ou capítulos, gerando conseqüentemente diferentes pontos de vista por meio dos quais se busca uma apreensão totalizante. Esse mesmo processo construtivo vislumbrado para o todo também ocorre especificamente no interior dos capítulos, dando ainda maior coerência à estrutura da autobiografia. Antonio Candido não deixou de notar tal característica ao denominar "tema-variação", fazendo assim uma analogia com a música, a técnica usada por Murilo Mendes na composição de *A idade do serrote*. Segundo Candido, o autor

²¹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 40 (910), 45 (913), 51 (916); 60 (920), 66 (923), 77 (928), 81 (930), 91 (935), 103 (941), 104 (941), 107 (942), 115 (946), 118 (948), 125 (951), 147 (962), 150 (963), 159 (968), respectivamente.

²² Rogério Cormanich também relaciona a estrutura de *A idade do serrote* com a imagem do quebra-cabeça. Cf. CORMANICH, Rogério. *Aspectos do Feminino na Re-invenção Autobiográfica de A Idade do Serrote de Murilo Mendes*, p. 142.

procede a um duplo movimento de composição. De um lado estabelece um tema fixo, tenazmente fixo, como o jardim, a moça, o piano, o primo, o louco e outros; e este vem carregado de toda a sua particularidade, exibindo ao máximo a condição de objeto descrito. De outro lado procede ao seu desdobramento através de variações sucessivas e incessantes, variações múltiplas que permitem mostrar todas as facetas, soltar todas as possibilidades de significação que contém.²³

O modo de compor identificado por Candido como “tema-variação” parece não estar distante da idéia de visualização fragmentária e múltipla do objeto, com sua conseqüente apreensão por vários ângulos. Tal hipótese pode ganhar um pouco mais de peso se nos detivermos rapidamente no recurso gráfico empregado por Murilo – as clássicas “bolinhas pretas” utilizadas em vários momentos da sua obra²⁴ – para fragmentar o interior de grande parte dos “retratos-casos”. Murilo Marcondes de Moura, ao salientar a importância da leitura das crônicas sobre música para a compreensão da poética de Murilo Mendes, afirma:

Enfim, para quem quiser descer aos detalhes, pode-se ver na separação entre partes das crônicas musicais deste livro uma antecipação de um procedimento famoso nos textos tardios de Murilo Mendes: as “bolinhas pretas”, que revelam um modo de ver descontínuo, mas interessado em percorrer a totalidade do objeto a ser conhecido.²⁵

Outra observação em relação ao mesmo procedimento, agora do poeta João Cabral de Melo Neto, vem reforçar ainda mais as colocações do crítico. Em carta a Murilo Mendes, comenta João Cabral a respeito do livro de poesias *Tempo espanhol*:

(...) nos poemas que você escreve provocado por um tema exterior, esse tema exterior automaticamente impõe uma unidade. Sua poesia, sendo essencialmente descontínua, isto é, composta de imagens que V. lança como de diferentes posições contra o alvo, está claro que falando do assunto X não se pode exigir de V. – como se exigiria de Donne, p. ex. – um desenvolvimento ou um esgotamento de uma imagem básica provocada pelo objeto X. Você dará três ou quatro visões, equivalentes a três ou quatro disparos que tal objeto provocou da sua espingarda. Mas o só fato de V. ter botado no título do poema, que registra essas três ou quatro intuições, uma coisa qualquer que identifica seu título, dá uma unidade ao poema. Aquele poema já não é a justaposição de três ou quatro iluminações dissonantes, cuja unidade um leitor pouco sutil jamais descobrirá. Aquele poema é um poema sobre o assunto tal, apenas dividido em quatro partes, ou capítulos, ou ângulos de visão. Por isso acho ótima a sua idéia de botar aquelas bolas O para separar as partes de alguns dos poemas. Creio que certos poemas ainda podiam ser divididos. Mas talvez seja uma opinião minha pessoal que não se justifique.²⁶

²³ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 58.

²⁴ Na primeira edição, o sinal gráfico empregado é o asterisco; ele é substituído, na edição da Nova Aguilar, pelo “círculo em negrito”, conhecido mais popularmente por “bolinhas pretas”. Tal substituição parece correta porque homogeneiza o emprego de um recurso gráfico recorrente na obra de Murilo.

²⁵ MOURA, Murilo Marcondes de. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano, Loyola, EDUSP, 1993, p. XVI-XVII.

²⁶ MELO NETO, João Cabral de. Carta a Murilo Mendes. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, p. 374. A carta é datada de Monte Carlo, 22/01/1959.

Apesar da diferença dos gêneros em questão (crônica musical, poesia e autobiografia), a função do procedimento indicado, a utilização das "bolinhas pretas" para marcar os cortes que fragmentam o texto, parece encerrar o mesmo significado em todos eles: multiplicação dos “ângulos de visão” com o propósito de tentar captar o objeto da maneira mais ampla possível, ou de apreendê-lo em sua totalidade. Como se vê, está-se bem distante de uma visão que nega a construção de qualquer sentido.

Do mesmo modo que a autonomia e a fragmentação dos capítulos, as inúmeras citações e referências concernentes fundamentalmente ao mundo artístico – esse material externo que explicitamente inserido ou colado no texto parece romper ainda mais a homogeneidade da narrativa autobiográfica, amplificando-lhe assim o caráter fragmentário – também são elementos que, paradoxalmente, desempenham determinadas funções construtivas unificadoras, contribuindo para a consolidação da bem tramada “arquitetura da memória”. É possível mesmo indicar, de maneira extremamente didática, duas funções gerais exercidas por todas elas, sem prejuízo das funções específicas referentes a cada caso particular.

Em primeiro lugar, esse recurso intertextual explícito mostra-se como índice significativo do próprio processo de formação do narrador ao exhibir o arsenal cultural adquirido por ele ao longo da vida, e não somente no tempo juiz-forano. No entanto essas fontes eruditas em que o narrador bebeu, obliquamente disseminadas no relato por via de citações e referências, não dizem respeito estritamente ao aprendizado intelectual, visto que a literatura e as artes de modo geral consistem, para Murilo Mendes, em instrumentos de formação e aperfeiçoamento do homem. Logo no primeiro capítulo, o narrador já dá então a chave de como deve ser lido o *insólito* emprego desse recurso intertextual no âmbito de suas memórias:

No tempo em que eu não era antropófago, isto é, no tempo em que não devorava livros – e os livros não são homens, não contém a substância, o próprio sangue do homem? – no tempo em que não era antropófago, isto é, no meu primeiro tempo de criança, as têmporas de Antonieta me tentavam e me alienavam, a mim o atento: que tento tenho, e quanto.³⁷

Livros são homens, contém a substância, o próprio sangue do homem, ou seja: o processo de formação do protagonista-narrador não ocorre somente por meio dos encontros

³⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 9. (897). Na edição da Nova Aguilar, a palavra “tento” é substituída por “tanto”. Parece-me que a primeira edição está correta, pois o substantivo “tento” apresenta entre outros significados: “1. cuidado especial; atenção (...). 2. capacidade de avaliar as coisas com bom senso e clareza; juízo, tino (...)”. Cf. *Houaiss*.

diretos com os retratados, mas também por meio dos encontros, intermediados pelas obras culturais, com outros homens. Aprende-se, educa-se, forma-se também pelos livros (e pelas artes em geral), cuja recepção equivale à devoração da essência do outro. Dá-se, em suma, o enriquecimento da experiência pessoal também por essa *via indireta*. De acordo com essa perspectiva, as citações e referências apresentam-se como mais algumas peças soltas que ajudam a compor o retrato final do narrador. Porém o resultado desses encontros indiretos não é *abertamente* declarado na autobiografia como ocorre com as lições aprendidas com os retratados²⁷, o que nos leva, tendo em vista a tornar as coisas um pouco mais claras, a buscar alguns exemplos em outros momentos da obra de Murilo. Assim, em entrevista a Homero Senna, o poeta faz o significativo comentário a respeito de Mozart: “Dos músicos, devo destacar Mozart, de quem descubro sinais até mesmo no aperfeiçoamento do meu caráter, e que poliu certas arestas do meu temperamento.”²⁸ E confessa, em *Janelas verdes*, a importância que teve em sua vida dois autores lidos durante a adolescência, portanto durante o tempo juiz-forano: Bocage e Eça de Queirós. Quanto ao primeiro, afirma: “Na minha adolescência Bocage foi um dos máximos heróis porque sua biografia, sua anedótica, seu temperamento de *beatnik* transbordavam dos textos; a crítica estilística fazia então parte das nebulosas.”²⁹ E a passagem sobre Eça de Queirós é ainda mais explícita a respeito da influência do autor português na formação de seu perfil de inconformista e franco-atirador:

Na minha adolescência a leitura de Eça de Queirós equivaleu, não à descoberta da vida (certa vida) portuguesa, mas duma atitude inconformista, revolucionária, diante da sociedade e das convenções habituais; duma técnica de libertação mental que atraía o próximo futuro franco-atirador Murilo Mendes.³⁰

Tal valorização do papel existencial da literatura se estende, obviamente, ao próprio texto autobiográfico que está sendo devorado: o leitor absorve a substância do próprio narrador de *A idade do serrote*, formando-se e se transformando conseqüentemente com o exemplo de vida deste. Com isso o viés ético que parece nutrir o projeto autobiográfico de Murilo ganha contornos bem mais fortes com a defesa, logo no primeiro capítulo, da dimensão antropofágica que toda leitura carrega.

²⁷ Talvez o retrato da atriz de cinema Asta Nielsen seja a única exceção; no entanto a força da imagem cinematográfica a torna praticamente uma pessoa de “carne e osso”.

²⁸ MENDES, Murilo. Lição de poesia. In: SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*, p. 252.

²⁹ Idem. Bocage. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1423.

³⁰ Idem. Eça de Queirós. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1428.

Ainda no âmbito dos encontros culturais, mas agora focando especificamente questões literárias, pode-se dizer que esse conjunto *nada desprezível* de citações e referências acaba por compor um *corpus* literário significativo que diz respeito à determinada imagem de poeta que o narrador está construindo ao longo do texto. Ou ainda: a listagem constituída por inúmeras obras e autores, possível de ser extraída do relato autobiográfico, compõe uma espécie de *paideuma* que revela a figura não apenas de um poeta extremamente erudito, mas fundamentalmente de um “escritor-crítico”, capaz, por suas escolhas, de refletir sobre a tradição, julgando-a conforme certos valores, valores afins a sua própria prática poética.³¹ Estreita-se, com isso, a articulação entre projeto poético e projeto autobiográfico, pois todo esse arsenal literário inserido no texto dá pistas sobre o andamento sinuoso da formação poética de Murilo Mendes e, por conseguinte, sobre as possíveis linhas de composição de *A idade do serrote*. Basta lembrar a análise, feita no capítulo anterior, do verso de Rimbaud estrategicamente citado na abertura do livro, citação essa que diz muito a respeito de quem é o narrador autobiográfico e de que lugar ele fala (seu ideário estético e ético), portanto que rumo tomará o relato memorialístico.

A outra função básica das citações e referências, e é possível agora incluir também as relações intertextuais não explícitas, não concerne diretamente à formação do narrador, mas sim à ação que exercem sobre o próprio processo de poetização das memórias, ou seja: elas se comportam como agentes centrais na transfiguração da matéria vivida, contribuindo expressamente na busca por uma realidade *outra* e no alargamento dos estreitos limites da vida oficial. Nesse sentido elas atuariam de modo inverso ao processo de colagem das primeiras vanguardas, essencialmente dos cubistas, pois não visariam (e aqui me refiro mais especificamente às citações e referências) à dessacralização da obra de arte, e sim à desbanalização da vida cotidiana. Então, seja na descrição física das personagens, seja no esboço psicológico ou social delas, seja na representação dos espaços, seja no relato dos acontecimentos, o diálogo intertextual sempre acaba por forçar os limites do prosaico, por abrir brechas no dado meramente documental (colocando-o muitas vezes em suspeição) ou mesmo por embaçar o referencial externo que deveria estar comportadamente sob a mira do narrador autobiográfico. O emprego de tal procedimento tem, portanto, ação decisiva na criação daquela atmosfera mágica que vai tomar conta do tempo juiz-forano, elevando o trivial a uma dimensão poética, inserindo o insólito e o maravilhoso no arrastado dia-a-dia provinciano. Listo quatro exemplos, respectivamente referentes às possibilidades indicadas

³¹ A respeito de Murilo Mendes como poeta-crítico, conferir: GUIMARÃES, Júlio Castañon. Literatura e Literatura. In: _____. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p. 183-224.

acima, com o objetivo apenas de dar certa idéia do trabalho de composição da autobiografia. Assim, Dona Custódia era tão feia que fazia com os mascarados que passavam em frente de sua janela nos dias de carnaval “uma variante de composição de James Ensor”³²; prima Hortênsia, que vivia escondida de todos num quarto no porão da casa da mãe dela, torna-se para o narrador “a anunciadora de certos personagens de Dostoievski e Kafka”³³; em relação ao sobradão em que morava Sinhá Leonor, prima de Murilo Mendes, diz o narrador: “Eu me perdia, ou melhor me encontrava nessa casa como mais tarde numa novela da antiga China ou num ensaio de Jorge Luís Borges”³⁴; o episódio da terrível tênia que se instala na bela Abigail leva à seguinte reflexão: “Naquela época eu não podia segundo Lautréamont elevar a tênia à dignidade do polvo, do piolho, do sapo, do ácaro, do morcego, transformando-a em duro e áspero canto.”³⁵ Eis aí uma pequena amostra dessas aproximações insólitas que se dão ao longo do relato autobiográfico: Dona Custódia e os quadros de James Ensor; Hortênsia e as personagens de Dostoievski e Kafka; a casa de Sinhá Leonor e os ensaios de Borges; a tênia e a escrita maldita de Lautréamont. Não é difícil notar o mecanismo que está por detrás delas: um olhar que rastreia semelhanças entre todas as coisas, colocando lado a lado as realidades mais díspares e distantes. Tem-se aí, em outras palavras, a presença daquela concepção do universo como um sistema de analogias, a partir da qual é possível harmonizar as inúmeras e contraditórias faces do real. O recurso da intertextualidade, devido a seu caráter dialógico, cumpre então um papel fundamental nesse processo de construção de um cotidiano maravilhoso ao atuar como uma espécie de catalisador de correspondências.

Se o processo de fragmentação, perceptível na autonomia dos capítulos e na colagem de citações e referência no texto, solapa a linearidade da narrativa e o encadeamento causal dos diversos acontecimentos, dificultando, numa visão mais imediata e superficial, a apreensão de um possível sentido conferido ao todo, há no entanto, como se viu, um processo de montagem muito bem articulado que acaba por traçar em linhas gerais a história da formação do narrador. E o leitor, ao chegar ao fim do livro, sai então com a nítida impressão que tem diante dos olhos o retrato, encantadoramente delineado, do autobiógrafo.

Essa estrutura solidamente arquitetada talvez possa ser apreendida com maior precisão se retornarmos mais uma vez a Peter Bürger. Ao examinar rapidamente “a enumeração de acontecimentos individuais com que Breton inicia *Nadja*”, o teórico ressalta que nas obras inorgânicas as partes estão vinculadas segundo o modelo paradigmático e não sintagmático, o

³² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 78. (929).

³³ *Ibid.*, p. 130. (954).

³⁴ *Ibid.*, p. 119. (948).

³⁵ *Ibid.*, p. 126. (952).

que significa que não há um encadeamento narrativo lógico e necessário no qual “as partes e o todo formam uma unidade dialética”, e sim acontecimentos independentes que se ligam a partir do “mesmo padrão estrutural”.³⁶ Em outras palavras: “Decisivo é o princípio de construção subjacente a essa série de acontecimentos, e não cada acontecimento em sua particularidade.”³⁷ Tal modelo talvez caiba à autobiografia porque o vínculo entre os “retratos-casos”, e mesmo entre as citações e referências, deve-se *antes* a uma estrutura comum – a função exemplar e iniciatória para a formação do protagonista-narrador – e não a uma lógica narrativa. Com isso, do mesmo modo que em *Nadja*³⁸, a possível eliminação de alguns capítulos, ou a inclusão de novos, ou mesmo a substituição por outros textos de caráter memorialístico que se encontram dispersos na obra de Murilo Mendes, poderia não causar mudanças significativas na estrutura do livro se o mesmo princípio construtivo fosse mantido.

Tendo em vista tal modelo paradigmático, talvez não seja muito apropriado falar em *relato* autobiográfico, como se está fazendo até o momento, devido à *suposta* ausência de uma sintaxe narrativa. Parece-me, no entanto, que há sim a constituição de um relato na medida em que o narrador vai costurando, a partir de uma perspectiva retrospectiva, uma série de acontecimentos e reflexões, apesar de relativamente independentes, de modo a configurar a história de sua formação. Há mesmo certa ordem cronológica que se delineia sub-repticiamente no decorrer da montagem dos capítulos, apesar da temporalidade específica de cada um deles. Explico melhor: há capítulos que se limitam apenas ao relato de um acontecimento da vida da personagem retratada, ou ao menos de um curto período da vida dela, acontecimento esse que tem alguma relação pontual com a formação do narrador; outros se estendem por períodos mais longos de tempo, abarcando muitas vezes toda a vida da personagem (que pode se limitar ao tempo juiz-forano ou mesmo ultrapassá-lo), o que leva ao relato de uma sucessão de eventos e de experiências vividas ao longo de vários anos pelo protagonista-narrador; de qualquer modo a particularidade temporal de cada um dos retratos, que se configuram como micro-relatos, não impede que haja até mesmo o traçado de uma sequência cronológica entre eles, reforçando a concatenação narrativa do todo autobiográfico. Essa sequência pode ser apreendida por algumas marcas temporais, mais ou menos precisas, disseminadas ao longo do texto. Assim, em vários momentos, ou é indicada a idade do protagonista, ou a época da vida em que ele se encontra, ou a data em que ocorreu

³⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, p. 157.

³⁷ *Ibid.*, p. 158.

³⁸ Afirma Bürger a respeito de *Nadja*: “Seria possível, sem com isso introduzir qualquer transformação substancial, tanto inserir novos acontecimentos do mesmo tipo, como deixar de lado alguns dos acontecimentos relatados. Permutas também seriam admissíveis”. *Ibid.*, p. 158.

determinado acontecimento. Tem-se, por exemplo: com três anos de idade, o menino Murilo recorda de ouvir Isidoro da Flauta (capítulo quarto) tocando na casa do pai³⁹; conhece Analu (capítulo sexto) quando ambos andam “pelos nove ou dez anos”⁴⁰; “sendo eu ainda pequeno”, Amanajós (capítulo sétimo) “faz-me beber à la russe num bar um grande copo de abrideira”⁴¹; o sermão do padre Júlio Maria (capítulo doze) sobre o inferno ocorre quando o protagonista tem doze anos⁴²; o namoro com Marguí (capítulo vinte e um) se dá por volta dos catorze dos anos⁴³; prima Julieta (capítulo vinte e dois) se suicida “pelas alturas de 1915”⁴⁴; o casamento da bela Florinda (capítulo vinte e quatro) acontece no ano de 1914⁴⁵; conhece a harpista Adelaide (capítulo vinte e seis) na adolescência (“entre menino e moço”)⁴⁶; Almeida Queirós (capítulo trinta e sete), o professor de literatura francesa, começa a lhe ministrar aulas particulares quando “Eu já havia entrado na adolescência”⁴⁷; as visitas ao professor Aguiar (capítulo trinta e nove) se dão quando “já estou em plena adolescência”⁴⁸; o pai (capítulo quarenta) “é de uma paciência absoluta com o adolescente estranho que sou”.⁴⁹ Com isso, como não poderia deixar de ser, a própria ordenação dos “retratos-casos” segue certa seqüência cronológica inerente à história de vida do narrador: os primeiros retratados, não por acaso, são figuras associadas às experiências vividas nos primeiros anos de existência, sendo o primeiro deles o da ama-de-leite Etelvina, com quem “aparentemente tudo principiou”⁵⁰; e os cinco últimos, só para se ter uma idéia, incluem uma namorada nada platônica (Teresa), o anarquista mirim Otacílio, guia do protagonista ao prostíbulo (“Tribunal de Vênus”), dois professores, um de literatura francesa, outro de filosofia (Almeida Queirós e professor Aguiar), e o próprio pai. Sabendo-se extra-textualmente que Murilo Mendes nasceu em 1901, é possível então ao leitor não só rastrear, com alguma precisão, o curso temporal do processo da formação do narrador, como também, com certa segurança, segui-lo cronologicamente ao longo do relato. Configura-se assim, apesar da estrutura fragmentária, o que parece ser uma constante nos relatos autobiográficos: a ordem da narrativa e a ordem cronológica estão sobrepostas, não obstante os desvios recorrentes nesta última, desvios que têm por finalidade

³⁹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 16. (900).

⁴⁰ Ibid., p. 23. (902).

⁴¹ Ibid., p. 27. (904).

⁴² Ibid., p. 44. (912).

⁴³ Ibid., p. 83. (931).

⁴⁴ Ibid., p. 90. (934).

⁴⁵ Ibid., p. 96. (937).

⁴⁶ Ibid., p. 101. (940).

⁴⁷ Ibid., p. 150. (963).

⁴⁸ Ibid., p. 161. (969).

⁴⁹ Ibid., p. 167. (972).

⁵⁰ Ibid., p. 11. (898).

amarrar os vários fios soltos da vida, dando-lhe algum sentido. Ou como diz Lejeune: “Sente-se, no fundo, que uma vida não é uma série linear de causas e efeitos, e que a proposta da autobiografia é menos a restituição histórica do passado do que a construção de uma imagem do passado para explicar o presente e esclarecer o futuro.”⁵¹

*

Mas se a estrutura vanguardista de *A idade do serrote* não impede que haja um trabalho que visa a dar unidade e sentido ao relato de vida do autobiógrafo, o que dizer da delimitação das memórias apenas aos anos da infância e da adolescência? Não seria o “tempo juiz-forano” restritivo demais para fundamentar a elaboração da imagem que o narrador busca dar de si mesmo? Talvez se possa argumentar que o tempo da história abarca diversos períodos da vida do narrador, desde seu nascimento no início do século XX até o momento da escrita da autobiografia em meados da década de 1960, extrapolando assim os estreitos limites dos anos vividos na pequena cidade mineira. Tal alargamento temporal é reconhecível em alguns mecanismos narrativos: por exemplo, no relato de acontecimentos posteriores ao “tempo juiz-forano” (a morte do pai, com 70 anos, na década de 1940⁵²), no reencontro com algumas personagens já no tempo de madureza (Florentina será visitada num hospício no Rio de Janeiro⁵³), na compreensão tardia de algumas lições ou experiências (a reflexão sobre um aforismo de Spinoza que o professor Aguiar lhe ensinara só se dará anos mais tarde⁵⁴), nas marcas explícitas da enunciação (o capítulo “A lagartixa” se inicia com o narrador sentando num banco de jardim na cidade de Roma⁵⁵), nas referências aos horrores do século XX (campos de concentração e bomba atômica fecham o capítulo sobre o leão “Marruzko”⁵⁶), nas observações a respeito da própria formação (em “Júlio Maria” encontra-se listado um “elenco de homens” que transmitiram ao narrador, ao longo da sua vida, “a substância do catolicismo vivo”⁵⁷), e obviamente nas inúmeras citações e referências, pois, como já examinado, elas funcionam principalmente como índices que apontam para as fontes culturais da formação intelectual do narrador. Assim o tempo da narrativa vai e vem entre a primeira infância e o presente da escrita, ou talvez se possa dizer que o narrador cola diversos tempos e espaços – o

⁵¹ LEJEUNE, Philippe. Peut-on innover en autobiographie? In: Rencontres psychanalytiques, VI, 1987, Aix-en-Provence. *L'autobiographie*, p. 89.

⁵² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 168. (972).

⁵³ Ibid., p. 97. (938).

⁵⁴ Ibid., p. 163. (970).

⁵⁵ Ibid., p. 109. (943).

⁵⁶ Ibid., p. 31. (906).

⁵⁷ Ibid., p. 45-46. (913).

tempo de Juiz de Fora, o tempo do Rio de Janeiro, o tempo de Roma –, efetivando na fatura do texto uma questão que o preocupava quando ainda era adolescente (“Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros”⁵⁸), e que é mesmo uma das marcas da poética de Murilo. Certamente se ganha, com isso, uma visão mais totalizadora da vida, esboçando-se com maior nitidez a imagem que se quer construir de si mesmo. No entanto tal característica não parece ser uma prerrogativa da autobiografia de Murilo Mendes; ao contrário, essa oscilação temporal é própria do discurso autobiográfico, ou mesmo das narrativas caracterizadas pela presença de um narrador autodiegético, visto que a identificação entre narrador e protagonista, somada à distância temporal que os separa, quase obrigatoriamente leva a essa contínua transição entre os vários momentos do passado e o presente da escrita.

De qualquer modo, apesar dessa “colagem” temporal, o centro de *A idade do serrote* é o “tempo juiz-forano”: o essencial do aprendizado do narrador resulta das experiências que ocorrem no período que abarca os anos da infância e da adolescência, experiências decorrentes principalmente dos encontros com as personagens retratadas. Tal delimitação temporal pode não soar tão estranha se pensarmos, como salienta Lejeune, que desde *As confissões* de Rousseau é introduzida a idéia de que “todo indivíduo se explica por sua história, e em particular por sua infância”⁵⁹. E não só isso: Lejeune também aponta o papel fundamental que o período da infância e da adolescência representa na elaboração de um relato autobiográfico:

O desenvolvimento da autobiografia no fim do século XVIII corresponde à descoberta do valor da pessoa, mas também a uma certa concepção de pessoa: a pessoa se explica por sua história e em particular por sua gênese na infância e na adolescência. Escrever sua autobiografia é tentar apreender sua pessoa em sua totalidade, em um movimento recapitulativo de síntese do eu. Um dos meios mais seguros para reconhecer uma autobiografia é verificar se a narrativa de infância ocupa um lugar significativo, ou, de uma maneira mais geral, se a narrativa evidencia a gênese da personalidade.⁶⁰

Parece que *A idade do serrote* se encaixa perfeitamente nessa regra de ouro do gênero: o relato da infância e da adolescência não só é central no texto como também é nesse período que se dá o essencial da formação do protagonista-narrador e, conseqüentemente, a constituição de sua personalidade. E ao refletir sobre seu passado, o narrador tem plena consciência do papel fundamental desses anos iniciais de sua vida, pois observa, como já salientado anteriormente, que os ensinamentos do padre Júlio Maria se deram “num momento

⁵⁸ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 65. (922-923).

⁵⁹ LEJEUNE, Philippe. *Autobiographie*. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, p. 51.

⁶⁰ Idem. *L'autobiographie en France*, p. 19.

decisivo para a formação do meu espírito, na idade em que tudo se grava (...)”⁶¹. Trecho, como visto, que pode mesmo indicar um dos significados do título do livro: a “idade do serrote” – “idade em que tudo se grava” – se configuraria como o período que deixa marcas profundas na pessoa do narrador, moldando em definitivo seu caráter.

Entre as marcas adquiridas nesse período se encontra a da vocação literária, outro lugar-comum das “narrativas de infância” quando o autobiógrafo é um escritor. Como diz Damien Zanone: “Situado na infância ou na adolescência, o aprendizado das palavras, dos livros, da escrita, é um momento privilegiado de numerosas autobiografias.”⁶² Em *A idade do serrote* também o leitor se depara com as várias etapas ou episódios, assíduos na tradição do gênero, que delineiam o despontar da vocação literária do protagonista ou que apenas reforçam e justificam essa vocação inata. Exemplo característico desse processo – por reunir numa única passagem a paixão precoce pela literatura, a presença do mestre, a revelação que se torna decisiva para o futuro destino de escritor, e mesmo a afirmação do caráter congênito de tal vocação – é o trecho em que o narrador relata o impacto que lhe causou o anúncio da morte de Tolstói, anúncio proferido com extrema emoção por Primo Néelson:

Era em 1910, ano que marcou muito na minha vida: passagem do cometa de Halley; primeiro vislumbre da política através da campanha civilista; finalmente a informação sobre Tolstoi que me impressionou de maneira fulmínea. Naquela época eu já começava a rimar e metrificar sob a guia de Belmiro Braga; tornara-me figura obrigatória nos saraus literários da cidade, declamando poesias; fizera nove anos, lia tudo o que vinha às mãos, ainda sem às vezes entender patavina. Excetuando moças e meninas, não achava coisa tão bela quanto a letra de forma. Tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor. Agora que é de moda entre tantos escritores esnobar a literatura, continuo a fazer profissão de fé literária. Afronto mesmo o ridículo do pejorativo: fui e sou literato desde o ventre da minha mãe.⁶³

Ao redor dessa “profissão de fé literária”, anunciada no capítulo dezoito (praticamente no meio do relato), o clássico aprendizado do mundo das letras vai sendo paulatinamente encenado. Já Etelvina, a ama-de-leite que abre a série de retratos, foi a primeira “ajudante da palavra”⁶⁴ e também “a primeira a cantar para nós o tristíssimo ‘Quindum sererê’” – cantiga folclórica que “entrou nos meus poros, assimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo o sempre”⁶⁵. Evocadas então as primeiras e marcantes lembranças que expressam a origem do gosto pela música e pela poesia, o relato vai, em seguida, expondo o contato do menino Murilo com esse mundo de sons, letras,

⁶¹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 46. (913).

⁶² ZANONE, Damien. *L'autobiographie*. Paris: Ellipses, 1996, p. 46.

⁶³ MENDES, Murilo, op. cit. p. 72-73. (926).

⁶⁴ Ibid., p. 11. (898).

⁶⁵ Ibid., p. 12. (898).

palavras, ritmos, rimas, versos, metáforas, alegorias, livros... E mestres vão se sucedendo no encaminhamento e no aprofundamento desse aprendizado: Belmiro Braga, Primo Alfredo, Primo Néelson, Lindolfo Gomes, Almeida Queirós, Professor Aguiar... E no último retrato, o do pai, e já extrapolando o período juiz-forano, o narrador arremata esse típico percurso formativo com o resultado final mais que esperado, a publicação de seu primeiro – e premiado – livro de poesia, sem deixar de ressaltar que não houve nenhum favorecimento quanto à premiação:

Mais tarde [meu pai] alegra-se diante do sucesso dos filhos. (...) Quanto a mim, alheio às maquinações literárias, recebo o premio de poesia da Fundação Graça Aranha com o meu primeiro livro POEMAS, que ele próprio fizera editar em Juiz de Fora. Meu prazer foi muito aumentado ao pensar no meu pai. Admirável calígrafo e epistológrafo, ele me manda então para o Rio uma bela carta, reclamando que eu deveria escrever mais, publicar outros livros, fazer frutificar meus dons. Assim se atenua o pesar que me assalta desde homem feito, quando considero o trabalho que lhe causara.⁶⁶

A importância dos anos da infância e da adolescência para a gênese da pessoa do narrador é reforçada ainda mais por uma espécie de fio condutor que percorre todo o relato e que amarra ainda mais o processo de formação, qual seja: o tema da precocidade. O leitor se depara, ao longo do livro, com uma sequência considerável de expressões que indicam o caráter precoce do menino Murilo – “desde cedo”, “muito cedo”, “sendo ainda garoto e já”, “já então” etc. –, expressões que evidenciam que o essencial já está dado nos primeiros anos de existência. Tanto que o último capítulo, ponto de chegada do processo formativo, não só é denominado, não por acaso, de “O olho precoce”, como quase todos seus oito fragmentos trazem essa marca expressiva. Assim temos no primeiro fragmento: “**Ainda menino** eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos”; no segundo: “**Cedo começou** minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível”; no terceiro: “Confesso que uma boa parte desta minha incipiente diligência cultural baseava-se no interesse pela mulher, que **remontava a tempos recuados da minha infância**”; no quarto: “Contrariando Gertrude Stein, uma flor **desde o início** era para mim uma flor e mais que uma flor (...)”; no quinto: “**Cedo** atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas (...)”; no sétimo: “Assim o universo **em breve** alargou-se-me”.⁶⁷ Em suma: a visão de mundo do narrador, sintetizada nos fragmentos conclusivos do último capítulo, parece já estar delineada nesses anos iniciais de sua vida. Mas é preciso salientar, mais uma vez, que a leitura do passado é feita tendo-se em vista a imagem que se está, no presente da escrita, construindo de si mesmo; nesse sentido as

⁶⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 168 (972).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 170-172. (973-974). (Grifo nosso).

marcas da precocidade não apenas reforçam a importância do “tempo juiz-forano” no processo de formação do narrador, dando assim maior coerência ao relato autobiográfico, como também parecem trazer à tona uma característica fundamental da sua pessoa: certa *excepcionalidade*⁶⁸ que se traduz em seu modo diferenciado de viver e apreender o mundo.

Além disso, a escolha do período da infância e da adolescência como centro da autobiografia deve-se também a outra questão fundamental para a caracterização do narrador e que pode ser discernida a partir da seguinte passagem de um belo texto de Murilo Mendes sobre o escritor francês Georges Bernanos:

Cette aptitude permanente à déranger l'ordre conventionnel, les thèmes politiques, esthétiques et religieux qui lui étaient proposés, cette disposition non-coformiste et rebelle à l'égard des autorités consacrées, ce manque de respect humain, cette fin de non-recevoir étendue à toutes les situations de compromis, il [Georges Bernanos] les tenait de ses anciennes réserves. Je veux dire qu'il était conscient de son enfance, qu'il la portait avec lui. Presque tous les hommes oublient ce privilège qu'ils ont eu, au temps de leur enfance, de renverser des structures normales ou apparentes, aidés par leur sous-conscient non encore déformé par la pression sociale. L'enfant est, en effet, l'être subversif par excellence; le plus proche, selon Baudelaire, du péché originel, ce qui implique de sa part une mystérieuse connaissance du mal.⁶⁹

A infância aparece para Murilo Mendes como o momento por excelência desestabilizador da ordem convencional, momento esse que deve ser conservado por todos os homens como uma espécie de semente subversiva. O “tempo juiz-forano” ganha assim uma nova dimensão, já que é nele que se encontram as fontes da “disposição não-conformista e rebelde” do narrador, aproveitando-se aqui os termos empregados por Murilo para retratar Bernanos. Ou ainda: é nesse período que o narrador extrai sua força de resistência à vida oficial, ou mesmo ao “mundo ofendido”. Essa valorização do espírito da infância parece mesmo advir das lentes surrealistas do narrador. Como salienta Robert Bréchon, apesar dessa valorização ser um “fenômeno característico de nossa cultura”, foi “o surrealismo que sistematicamente exaltou os poderes da infância e a tomou como modelo”.⁷⁰ Porém, continua

⁶⁸ Emprego o termo “excepcional” em dois significados: “1. que é fora do comum, que ocorre além dos limites do estabelecido ou do que é normal, freqüente ou corriqueiro (...) 2. que está muito acima do padrão ou da qualidade normal; excelente, brilhante (...)”. Cf. *Houaiss*.

⁶⁹ MENDES, Murilo. Bernanos: Instantané. In: _____. *Papiers (1931-1974). Poesia completa e prosa*, p. 1572. Tradução: “Esta aptidão permanente de perturbar a ordem convencional, os temas políticos, estéticos e religiosos que lhe eram propostos, esta disposição não conformista e rebelde em relação às autoridades consagradas, esta falta de respeito humano, esta recusa estendida a todas as situações de compromisso, ele [Georges Bernanos] as conservava de suas antigas reservas. Quero dizer que ele estava consciente de sua infância, que a trazia consigo. Quase todos os homens esquecem este privilégio que tiveram, ao tempo de sua infância, de colocar de cabeça para baixo as estruturas normais ou aparentes, ajudados por seu subconsciente ainda não deformado pela pressão social. A criança é, com efeito, o ser subversivo por excelência; o mais próximo, segundo Baudelaire, do pecado original, o que implica de sua parte um misterioso conhecimento do mal”.

⁷⁰ BRÉCHON, Robert. *Le surrealisme*. 2ª ed. Paris: Armand Colin, 1971, p. 146.

Bréchon, tal valorização não se deve a uma perspectiva moralizante: “não se trata aqui de inocência, mas de ingenuidade; não de um coração puro, mas de um olhar novo lançado sobre o mundo.”⁷¹ E esse olhar cheio de frescor e “não alienado”, que se espanta diante das coisas e que subverte o real, depende, para o homem adulto, da conservação desta capacidade da criança de se manter atenta “ao mistério do mundo, que é muitas vezes uma capacidade de desatenção à realidade positiva, de distração, de absorção no todo”.⁷²

A delimitação do relato ao período que abarca a infância e a adolescência não se apresenta então como empecilho à construção da imagem que o narrador está procurando dar de si mesmo; ao contrário, esse período não só se configura o momento crucial em que se dá a gênese do indivíduo (e do escritor), conforme a ideologia do gênero autobiográfico, como, no caso específico de *A idade do serrote*, é também nele que se expressa a excepcionalidade do narrador e se funda seu caráter inconformista e rebelde. Tal delimitação temporal parece assim se justificar plenamente por várias vias.

*

É hora então de examinar mais detidamente os critérios que norteiam a seleção das personagens retratadas, pois são elas que sustentam o processo formativo do narrador: “De resto aprendi não só com os livros e os professores; também com o primeiro aparecido, qualquer um.”⁷³ E como vimos, apesar da autonomia dos “retratos-casos”, um princípio básico os unifica: de modo mais ou menos explícito os retratados desempenham uma função iniciatória ou exemplar na formação do narrador. Apresentam, além disso, outra característica comum, também já examinada rapidamente: são comparsas ou ajudantes no processo de poetização da vida cotidiana. Essas duas funções se entrelaçam muitas vezes, sendo difícil separá-las. Ambas, em suma, alicerçam a construção dos retratos.

No entanto é preciso também levar em conta o que cada um dos retratados traz de específico para a formação do narrador, ou, ao menos, tentar vislumbrar certos núcleos de ensinamento que permitam agrupar alguns tipos de personagens. Nesse sentido vale a pena tomar, como ponto de partida, a proposta de classificação que Júlio Castañon Guimarães faz

⁷¹ BRÉCHON, Robert. *Le surrealisme*, p. 146.

⁷² Ibid., p. 146-147. Já no “Primeiro Manifesto do Surrealismo”, datado de 1924, há uma longa passagem dedicada à infância. Cito um trecho: “O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância. (...) Das recordações de infância e de algumas outras, vem um sentimento de não abarcado, e pois, de desencaminhado, que considero o mais fecundo que existe. Talvez seja a infância que mais se aproxima da ‘vida verdadeira’ (...)”. BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 73-74.

⁷³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 120. (949).

da galeria de personagens da autobiografia. O crítico os divide em três grupos: a) as namoradas de Murilo; b) “as pessoas que o influenciaram em termos intelectuais”; c) as “pessoas, se não inteiramente à margem, pelo menos ‘estranhas’”.⁷⁴ O primeiro grupo, bastante amplo e facilmente demarcável, se encarregaria da educação sentimental e erótica do protagonista. Incluir-se-ia aí, por exemplo, a primeira namoradinha (Analu), as mulheres mais velhas que atraíam e atiçavam o fervor sexual do adolescente (prima Julieta, Abigail e Adelaide), as verdadeiras namoradas, tanto as oficiais (Marguí e Dolores) como as não oficiais (Carmem e Teresa), a grande paixão (Cláudia), a prostituta que desencadeava precoces sonhos eróticos (Desdêmona), a vamp cinematográfica que dominava as telas juiz-foranas (Asta Nielsen). O segundo grupo também não oferece problemas quanto a sua concepção, sendo constituído pelos *preceptores*, ou seja, por aqueles que iniciaram o menino nos diversos campos da cultura: na poesia ou mais especificamente no fazer poético (Belmiro Braga), na literatura em geral (primo Néelson), na ciência ou nas idéias positivistas (primo Alfredo), na literatura francesa (Almeida Queirós), na língua francesa (Louis Andrés e Amélie), na filosofia (professor Aguiar), no folclore (Lindolfo Gomes), e, incluo também aqui, na religião católica (padre Júlio Maria e o próprio pai de Murilo). O terceiro grupo – composto pelos que estão “à margem” ou que são “estranhos”, e que expressaria por parte do narrador “uma personalidade atenta a um lado da vida bem distinto ao lado bem-posto”⁷⁵ – encontra-se um pouco deslocado dos precedentes porque, ao contrário destes, *aparentemente* não exerce nenhuma função formativa específica que seja facilmente apreensível. Ou se exerce, levanta-se de imediato a questão: qual o papel que desempenha no processo de formação do narrador?

Essas personagens “estranhas” ou “marginais”, de definição um tanto vaga, vêm chamando a atenção dos críticos, a começar por Paulo Rónai, que em resenha quando da publicação do livro já destacava, admirado, o lugar central que elas ocupam na autobiografia:

As suas páginas [de *A idade do serrote*], é verdade, apontam Juiz de Fora, cidade natal do autor, como lugar especialmente propício à cristalização da poesia, saturado de mistério e erotismo, favorável à eclosão de paixões e à incubação de loucuras. Haverá outra cidade com tantos loucos mansos e violentos, tantos amores românticos, tantos esquisitões mansos ou violentos, tantas mulheres fatais, tantos pioneiros estrambóticos de idéias avançadas, padres tão fora e tão dentro da doutrina evangélica?⁷⁶

⁷⁴ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ RÓNAI, Paulo. A nova face de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 1969. Suplemento Literário, ano 14, n. 651, p. 6.

Mais recentemente, Cecília de Macedo Garcez vai examinar de forma mais detida esse grupo de retratados. Assim, ao listar alguns critérios de seleção de personagens, inclui o da “subversão da ordem”, relacionado à própria “imagem contestadora e excêntrica do poeta”, e que tornaria a autobiografia “repleta de personagens contestadores e de um grande número de tipos bizarros, de seres de comportamentos singulares (...)”⁷⁷. Também nota, mais adiante, que a narrativa muriliana coloca em destaque “um fabuloso rol de personagens muito dissonantes em relação aos projetos de ordem e civilização das elites de Juiz de Fora do início do século XX”⁷⁸. E por fim, dando prosseguimento a sua análise dos “dissonantes”, afirma, no final desse mesmo capítulo, que *A idade do serrote*

se revela abrigo para um número enorme de indivíduos descentrados em várias esferas da organização social: personagens “gauches”, “estranhos”, “excêntricos”, “bizarros”, “extravagantes”, marginalizados, rebeldes estão por toda parte na cidade reconstruída em *A idade do serrote*, de forma que temos a sensação de que praticamente só eles existem, ou seja, de que estamos diante de uma cidade em que a verdadeira ordem é o afastamento de padrões instituídos.⁷⁹

De acordo com as observações de Rónai e Garcez, parece que se está diante de um grupo não só bastante amplo, mas extremamente significativo para a construção do relato autobiográfico – tão significativo que se tem a sensação de que grande parte das personagens traz algum traço que indique ou excentricidade, ou rebeldia, ou marginalidade. Se a seleção dos retratos é feita tendo-se em vista a imagem de si mesmo que se molda no momento da escrita do livro, portanto o papel desse grupo deve ser decisivo. Mas para levar adiante tais questões é preciso, antes de tudo, buscar uma melhor definição do grupo, delimitando-o com maior rigor. Para tanto vale a pena recorrer a um trecho da própria autobiografia.

De certo modo tal grupo é delineado pelo próprio narrador em breve passagem inserida no retrato de Tio Chicó, o “doido manso” da família: “Tio Chicó fez-me cedo intuir a prodigiosa variedade dos seres humanos, a verdade dos isolados, dos inconformistas, dos últimos da classe, dos excepcionais mesmo dos planos menores.”⁸⁰ Eis aí um elenco de tipos que, trocando em miúdos, englobaria, respectivamente, as pessoas afastadas do convívio social, as que não aceitam os valores dominantes, as mais humildes e as que estão fora do padrão ou da normalidade. Em suma, o grupo dos “desajustados sociais”, que talvez possa ser

⁷⁷ Cf. GARCEZ, Cecília de Macedo. *Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. 2000. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000, p. 61-62.

⁷⁸ Ibid., p. 65.

⁷⁹ Ibid., p. 69.

⁸⁰ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 50. (915).

denominado, aproveitando-se a bela expressão que Murilo emprega no final do texto “Clínica de nervosos. Teatro manqué” do livro *Poliedro*, como o grupo dos “homens descarrilados”⁸¹, ou seja: os homens que saíram dos trilhos, os homens que se desviaram do caminho socialmente aceitável ou desejável.

O crítico Júlio Castañon Guimarães cita como exemplos desse grupo o boêmio Amanajós, o mendigo Dudu, a prostituta Desdêmona e o já referido Tio Chicó; também se poderia incluir, entre outros, a “doida” Florentina, os isolados do mundo Tio Lucas e Hortênsia, a mendiga louca “rainha do sabão”, o anarquista mirim Otacílio, o leão “muito velho, desdentado, amnésico, vegetariano” Marruzko⁸², as bizarras e extravagantes Dona Custódia e Sinhá Leonor, a “vamp ortodoxa por excelência” Asta Nielsen⁸³, o mágico Alfanor, o *frondeur* professor Aguiar, as humildes empregadas Etelvina e Sebastiana, “marcas vivas da escravidão recente”⁸⁴. E até mesmo as suicidas Prima Julieta e Teresa, exemplos dos “destinos trágicos e falhados”⁸⁵, poderiam entrar aí. Lista significativa que deixa à mostra a importância dos “desajustados sociais” ou dos “descarrilados” para a fatura de *A idade do serrote*. Eles são, de certo modo, o oposto de boa parte das figuras esboçadas rapidamente no capítulo “A rua Halfeld”, onde despontam, de maneira bastante caricata, o prefeito, o delegado, o fazendeiro, o industrial, os advogados, o crítico literário oficial, o jornalista, o funcionário público, as senhoras da alta sociedade, ou seja, as *peessoas de bem*, perfeitamente ajustadas ao sistema social. Essa contraposição possibilita visualizar com maior clareza o que parece ser o papel central que tal grupo desempenha na autobiografia: as personagens descarriladas ou desajustadas talvez tenham a função de chacoalhar o aparente bem-estar da sociedade burguesa, de pôr em xeque seus valores e convenções, ou, como a piteira de uma sub *vamp* juiz-forana, de dividir “em duas a cortina do mundo burguês”⁸⁶. Não por acaso que Amanajós, rebelde menor, torna-se “um manjaléu da burguesia”⁸⁷; que Tio Lucas, “o puro, o desinteressado”, é “o fundador do anti-exército do Pará”⁸⁸; que o professor Aguiar “dá um

⁸¹ Eis o final do texto “Clínica de nervosos. Teatro manqué”: “Mira-te em todos estes doentes que amaram a vida, que se divertiram, poetas abafados, filósofos *manquês*, manequins humanos, humaníssimos às vezes, homens descarrilados que valsaram, que manejaram a piorra e brincaram de roda”. MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1019.

⁸² Idem. *A idade do serrote*, p. 31. (906).

⁸³ Ibid., p. 104. (941).

⁸⁴ Cf. BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Memórias em *A Idade do Serrote*. In: _____. *A trama poética de Murilo Mendes*, p. 21.

⁸⁵ MENDES, Murilo, op. cit., p. 91. (935).

⁸⁶ Ibid., p. 105. (942).

⁸⁷ Ibid., p. 27. (904).

⁸⁸ Ibid., p. 94. (936). O texto dialoga com a crônica de Manuel Bandeira, “A nova gnomonia”, onde é indicada uma classificação dos tipos humanos: Exército do Pará, Dantas, Kernianos, Onésimos e Mozarlescos. O Exército do Pará “é formado por esses homenzinhos terríveis que vêm do Norte para vencer na capital da República; são

tiro na nossa rotina mental”⁸⁹; e que o narrador finaliza o retrato da atriz Asta Nielsen, como já citado anteriormente, de maneira bastante emblemática: “O avanço de Asta Nielsen na tela equivalia a um tiro de revólver numa situação acadêmica, na vida corrente, prevista.”⁹⁰

Em síntese, os descarrilados – aqueles que estão à margem dos trilhos da vida oficial – têm papel fundamental no processo formativo do narrador ao desempenharem várias funções que se sobrepõem: em primeiro lugar, porque permitem o menino Murilo entrar em contato com uma realidade social estranha a sua classe de origem, como é fácil perceber com os encontros com o mendigo e a prostituta, ampliando assim seu campo de experiência para além dos limites dos valores burgueses; em segundo, porque possibilitam a abertura para outras dimensões ou faixas do real, visto que os bizarros e os loucos são em especial os comparsas ideais na busca da desbanalização da vida cotidiana e da criação do féerico; e, por fim, porque os exemplos dos que se desviaram do caminho socialmente desejável aparelham um olhar crítico capaz de vislumbrar – e de enfrentar – as mazelas do “mundo ofendido”.

Mas novamente aqui é preciso ficar atento ao duplo movimento construtivo de *A idade do serrote*: se, de um lado, os encontros com os descarrilados são parte essencial do relato das experiências formativas vivenciadas pelo protagonista, de outro, a própria seleção dessas personagens se baseia nas lentes poderosíssimas do “olho armado” do narrador: catolicismo e surrealismo. A opção pelos “últimos da classe” ou pelos mais humildes, por exemplo, parece estar plenamente de acordo com a visada cristã do autobiógrafo, ecoando a atenção especial que Jesus destina aos desprovidos e aos desprezados. E mesmo a seleção dos inconformistas pode ser vista à luz de certo modelo católico, como é possível deduzir da seguinte passagem do retrato-relâmpago de São Francisco de Assis: “Fazem dele um homem da ordem. Mas é um inconformista, um rebelado, um *fuorilegge*; tal seu mestre.”⁹¹ A lente católica do narrador parece então encerrar até mesmo um viés político. Michael Löwy, ao examinar as relações entre religião e política, observa que “a identificação ética e religiosa de Cristo com os pobres” é uma das fontes do “anticapitalismo católico”.⁹² E continua:

Durante séculos, a teologia e a tradição popular católicas viram os pobres como a imagem terrestre dos sofrimentos de Cristo. (...) É claro que essa atitude levou principalmente a que se

habilíssimos, audaciosos, dinâmicos e visam primeiro que tudo o sucesso material, ou a glória literária, ou o domínio político”. BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985, v. 2, p. 199.

⁸⁹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 161. (969).

⁹⁰ Ibid., p. 106. (942).

⁹¹ Idem. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1201.

⁹² LÖWY, Michael. Religião e política: revisitando Marx e Weber. In: *A guerra dos deuses: religião e política na América Latina*. Latina. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 42.

desse uma atenção caritativa aos pobres, sem necessariamente rejeitar o sistema econômico vigente. No entanto, durante toda a história da Igreja, ela alimentou movimentos e doutrinas rebeldes que desafiavam a injustiça social em nome dos pobres e, em tempos modernos, denunciavam o capitalismo como raiz do mal e a causa do empobrecimento.⁹³

Aliás, os *fuorileggi* têm lugar especial no ideário surrealista: loucos, suicidas, rebeldes, bizarros são tipos que apresentam um comportamento exemplar de recusa ou de subversão à ordem estabelecida, ou, ao menos, um comportamento que coloca em xeque esse “mundo quantificado, banalizado, quadriculado, e regulamentado, no qual a liberdade humana está alienada”⁹⁴. Sintomática dessa visada surrealista, que se caracteriza pela busca de elementos que não estão ajustados à vida burguesa, é o emprego recorrente por parte de Murilo, outra de suas obsessões, do neologismo “loplop”, neologismo extraído da obra do artista plástico Max Ernst e que será apropriado pelo poeta de modo bastante particular, conforme ele explica mais de uma vez, como, por exemplo, nesta passagem do texto ““Lo Zodiaco””, de *Conversa portátil*:

Vivaldi excele na criação de uma atmosfera loplop. Explico-me. Em 1929 Max Ernst publica (com prefácio de Breton) seu maravilhoso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, de quem um dos personagens é Loplop, o pássaro encarregado de fornecer o alimento noturno aos lampiões de Paris. Fascinado pela palavra loplop, transformei-a em adjetivo, para designar pessoas, coisas, artistas, poetas, etc., de caráter ou formas insólitos, bizarros, enigmáticos. Exemplos: uma pessoa loplop: Cagliostro. Uma coisa loplop: o cometa de Halley. Um artista loplop: Bosch, ou Max Ernst. Um poeta loplop: Lautréamont. Uma pessoa banal também pode conter elementos de loplop.⁹⁵

Também nas notas finais do livro *Janelas verdes*, Murilo dá, com pequenas variantes, praticamente a mesma definição de “loplop” em seu “glossário mínimo”:

loplop – palavra forjada pelo pintor e gravador surrealista Max Ernst no seu livro de colagens *La femme 100 têtes*. Loplop é ora um homem, ora um pássaro; encarrega-se de alimentar os lampiões de Paris durante a noite. Emprego-o como adjetivo. No meu léxico pessoal designa algo de estranho, insólito, bizarro, seja em obras de arte, seja na vida cotidiana, etc. Exemplos: um quadro loplop, uma mulher loplop. O mesmo Max Ernst poderá ser citado como o artista mais loplop do século.⁹⁶

Portanto Murilo se apossa desse neologismo – criado por Max Ernst para nomear uma figura recorrente em sua obra e não só em *La femme 100 têtes* – para transformá-lo, em seu

⁹³ LÖWY, Michael. Religião e política: revisitando Marx e Weber. In: *A guerra dos deuses: religião e política na América*, p. 42-43.

⁹⁴ BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*, p. 27.

⁹⁵ MENDES, Murilo. *Conversa portátil*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1477. O texto, datado de Roma, dezembro de 1972, se refere ao poeta e crítico de arte italiano Cesare Vivaldi, nascido em 1925.

⁹⁶ Idem. *Janelas verdes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1445.

“léxico pessoal”, num adjetivo que designa tudo que é estranho, bizarro, insólito, enigmático “seja em obras de arte, seja na vida cotidiana”: pessoas, coisas, artistas, poetas, mulheres, quadros, atmosferas.

Obviamente não poderia faltar “loplops” em *A idade do serrote*, ou melhor: já que o grupo dos descarrilados inclui personagens que estão fora do padrão da normalidade, o emprego explícito do termo seria mais do que esperado. E realmente ele está presente em dois momentos: no retrato de Dona Custódia e no de Asta Nielsen. Sua inserção, no primeiro, é realmente significativa, pois o retrato é arrematado com mais uma daquelas reflexões a respeito dos aprendizados adquiridos pelo protagonista no contato com as mais diversas pessoas, aprendizado que concerne, neste caso específico, ao conhecimento dos tipos bizarros: “Dona Custódia revelou-me sem querer o lado ridículo, o loplop cômico da pessoa humana, ilustrando, entre os mais antigos da série, os tipos bizarros que eu conheceria ao longo da vida. Era mesmo uma personagem ‘loufoque’.”⁹⁷ Já no segundo retrato, o da atriz nórdica Asta Nielsen, a revelação do “loplop” humano parece se restringir ao universo feminino: “Foi talvez a primeira revelação que tive do loplop feminino, graças à força de comunicabilidade da imagem cinematográfica.”⁹⁸ Interessante notar que o termo “loplop” é empregado para qualificar duas mulheres absolutamente opostas – Dona Custódia, tão feia que “funcionava como antídoto das mulheres bonitas”⁹⁹, e Asta Nielsen, a “vamp ortodoxa por excelência” e “geradora de vamps” –, o que deixa à mostra a amplitude de seu uso, possível de ser entrevisto nas pessoas, coisas ou obras mais díspares.

Mas talvez se tenha uma compreensão mais exata do que representa para Murilo Mendes a aplicação desse neologismo derivado do campo surrealista, possibilitando com isso entender um pouco mais a importância do grupo dos descarrilados em *A idade do serrote*, dando uma rápida olhada no retrato-relâmpago do escritor Cornélio Pena. Ao iniciar o retrato, Murilo ressalta o “encanto” do homem Cornélio Pena, apesar das inúmeras diferenças que os separavam. Em seguida afirma: “Cornélio Pena atraía-me porque era um homem *loplop*, um personagem do romance de Cornélio Pena. Original e marginal, não por motivos econômicos ou de classe: por temperamento, gosto e vocação.”¹⁰⁰ E ao longo do retrato vai continuar batendo na mesma tecla da originalidade e da marginalidade: “Cornélio parecia um homem desembarcado por engano neste planeta. Num século que pretende nivelar em tom cinzento a indistinta massa humana, ele pertencia ao número dos que *representam* algo de

⁹⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 81. (930).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 104. (941).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 81. (930).

¹⁰⁰ *Idem. Retratos-relâmpago: 1ª série*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1217.

excepcional.”¹⁰¹ E ainda: “homem qualitativo num mundo quantitativo”¹⁰². E encerra o texto dando uma definição da obra de Cornélio Pena que caberia perfeitamente à sua autobiografia: “criação de entes singulares inseridos numa atmosfera cotidiana-fantástica”¹⁰³. O adjetivo “loplop” parece então trazer consigo certo grau de gravidade, pois não se limita a qualificar o caráter estranho do escritor e amigo Cornélio Pena, mas é empregado sobretudo para exprimir o desajuste e a originalidade do comportamento dele como exemplo de reação a um mundo massificado, homogêneo, quantitativo. No interior de um quadro de valores negativos, sua “marginalidade” é portanto valorizada: Cornélio, homem excepcional, homem qualitativo. Parece-me então que a força positiva do neologismo “loplop” pode ser estendida, sem problema algum, também ao termo “descarrilado”, termo tomado de empréstimo do próprio Murilo e empregado para designar o grupo dos desajustados sociais de *A idade do serrote*.

Não se pode esquecer, no entanto, que o próprio retrato que o narrador constrói de si mesmo também é o de um descarrilado, ou mesmo de um “loplop”, acrescentando assim seu ilustre nome à galeria razoavelmente extensa de tais tipos exposta à contemplação do leitor. Em certa altura do capítulo sobre o pai, o narrador confessa:

Meu pai é de uma paciência absoluta com o adolescente estranho que sou. Não revelo vocação para nenhum ofício, divirto-me em contrariar a opinião comum, prego partidas a quase todos; padres e professores perdem a cabeça comigo. Declaro sistematicamente que só quero ser poeta, nada mais. Levo uma vida secreta, começo a rutura com o mundo, sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley, pergunto-me como seria minha mãe morta no meu primeiro ano de idade; rejeito a idéia de qualquer trabalho futuro (...) Então meu pai procura colocar-me em vários postos, até que acerte um; pois o ofício de poeta, diz ele, não alimenta ninguém. Tenta em vão iniciar-me em outros misteres, prático de farmácia, prático de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas.¹⁰⁴

Ao examinar esse trecho, é preciso ter presente a importância do “tempo juiz-forano” na construção da imagem do narrador. Ou seja: a figura “estranha” e desajustada que aí se retrata não diz respeito apenas ao adolescente rebelde que viveu seus dramas existenciais na pequena cidade mineira de Juiz de Fora no começo do século XX; ela diz muito – ou essencialmente – sobre o presente daquele que escreve e não sobre seu inacessível passado.¹⁰⁵

¹⁰¹ MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1217.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1218.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1218.

¹⁰⁴ *Idem*. *A idade do serrote*, p. 167. (p. 972). Na primeira edição está grafado “rutura”; na segunda, “rotura”. Aparentemente a correção está correta, já que nem o *Aurélio* nem o *Houaiss* trazem a grafia “rutura”. No entanto ela se encontra grafada como “rutúra” no velho *Morais* (MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario de Língua Portuguesa*. Fac-símile da segunda edição (1813). Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1922); por isso resolvi mantê-la aqui.

¹⁰⁵ Sigo aqui as observações de Lejeune, como já citado anteriormente.

A “rutura com o mundo”, que *começa*, como declara o narrador, naqueles anos, não é, portanto, uma característica específica da circunstância relatada, mas sim um princípio de vida que se conservará ao longo da existência do escritor. Nesse sentido a afirmação a respeito da rejeição da “idéia de qualquer trabalho futuro” – ou, como aparece no último capítulo, a “falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão”¹⁰⁶ – é bastante significativa, visto que o narrador se coloca à margem do sistema produtivo ou mesmo em contraposição à ética burguesa do trabalho, índices de um desajuste básico em relação ao funcionamento e aos valores da sociedade capitalista. Como bem lembra Antonio Carlos Villaça, em artigo publicado quando do lançamento da autobiografia em 1968, tem-se aí o perfil de “**Um homem sem profissão**”, como o título do livro de memórias de Oswald de Andrade”¹⁰⁷. Pode-se dizer então que o leitor acompanha passo a passo a formação de um descarrilado a partir do encontro com outros descarrilados.

*

A seguir, analiso dois capítulos específicos de *A idade do serrote*: “Desdêmona”, exemplo de personagem descarrilada; “A lagartixa”, capítulo-chave para a compreensão do processo de *descarrilamento* do próprio protagonista-narrador. Com isso escava-se ainda mais o texto, buscando-se agora examinar o relato da formação do autobiógrafo nos limites estreitos dos “retratos-casos”, sem deixar no entanto de retomar várias questões tratadas anteriormente e de se estabelecer um constante diálogo entre parte (capítulo) e todo (livro) e mesmo entre projeto autobiográfico e projeto poético.

¹⁰⁶ “Assim o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão”. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 172. (p. 974).

¹⁰⁷ VILLAÇA, Antonio Carlos. Aparição de Murilo Mendes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1968. Quarto caderno, p. 4.

6. Desdêmona: retrato exemplar de uma personagem descarrilada

“Desdêmona” é o vigésimo capítulo de *A idade do serrote*. Encontra-se, portanto, no meio do livro, posicionamento que se sobressai devido à singularidade de sua composição.¹ Ou melhor: em um livro marcado exatamente pela autonomia e diversidade dos capítulos, não deixa de ser significativo que o retrato mais conciso e poético, ou mesmo de fatura mais experimental, ocupe exatamente o centro do relato autobiográfico. Talvez seja mera coincidência já que a tematização do despertar dos desejos sexuais do protagonista deve obrigatoriamente ocupar determinado lugar na sequência cronológica que sustenta, mesmo que de modo tênue, a ordenação dos retratos, ou seja, não pode obviamente vir nem no começo nem no fim de uma narrativa que cobre o período que abarca as memórias da infância e da adolescência. Entretanto seu posicionamento não deixa de chamar a atenção do leitor. Rogério Cormanich, por exemplo, considera-o um “breve *intermezzo* lírico para o poeta respirar e prosseguir narrando a história de sua vida” após a sequência de capítulos mais prosaicos inaugurados por “Sebastiana”.² Tal observação *pode* sugerir um momento de repouso, ou de distensão, na leitura da narrativa autobiográfica; parece-me que ocorre exatamente o contrário: a poeticidade do retrato enfeitiça o leitor, tira-lhe o fôlego e o obriga, apesar de sua brevidade, a uma parada mais demorada. Dado o tamanho reduzido do texto, vale a pena citá-lo integralmente:

DESDÊMONA

Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dê e os dedos manipulando homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro homens homens homens; manipulando a mula-sem-cabeça o cigarro a torquês; Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnataada; Desdêmona a viceputain juiz-forana (a titular era Ipólita); Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado; Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis, que animatografava os meus sonhos precoces; Desdêmona miroares Desdêmona mulher: despovoada desfeita revogada poderosa.³

¹ Lembremos que o livro é composto por 41 capítulos.

² CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 60.

³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 82. (930-931). A edição da Nova Aguilar apresenta duas diferenças em relação à edição da Sabiá: 1) colocação de duas vírgulas no segundo *fragmento*, o que o torna de leitura um pouco mais pausada: “manipulando a mula-sem-cabeça, o cigarro, a torquês”; 2) e o neologismo “viceputain” vem grafado com hífen e destacado pela marca do itálico, “*vice-putain*”, quebrando, de certo modo, a homogeneidade e o contínuo do texto. Como já ressaltado anteriormente, sigo, na análise, o texto da primeira edição.

Como se vê, estamos diante de uma prosa-poética extremamente condensada, em que o aspecto sonoro tem papel central. Composto apenas por um curto período, o leitor é sugado para o interior do texto por esse "contínuo ininterrupto"⁴, cuja base é o jogo de repetições constituído por anáforas, aliteraões, assonâncias, rimas internas e paronomásias. E no centro desse turbilhão sonoro encontra-se o nome da própria personagem, que não só é repetido nove vezes (ou mesmo dez, se considerarmos o título), como os próprios fonemas que o compõem – /d/, /e/, /s/, /m/, /n/, /o/, /a/ – são retomados, e conseqüentemente disseminados, pelos outros vocábulos ao longo desse breve capítulo. Poderosa Desdêmona que enrodilha os sentidos do próprio leitor.

Esse bloco sonoro acentuadamente lírico não deixa, no entanto, de cumprir seu papel na arquitetura do relato autobiográfico, visto que tanto delineia, mesmo que muito sinteticamente, o perfil da personagem – e mesmo traça com poucas pinceladas a história de sua vida – como indica a função que ela desempenha na formação do narrador. Assim, o leitor se depara com a trajetória, do auge a decadência, da prostituta Desdêmona, figura sedutora que atíça o desabrochar dos sonhos eróticos do adolescente Murilo.

O êxito de tal funcionalidade narrativa, em texto marcado pela brevidade e pela compactação sonora, deve-se a seu modo de composição. Dividido em sete partes separadas por ponto-e-vírgula, o texto se fragmenta permitindo a abertura de múltiplos ângulos de visão, o que acarreta a apreensão da personagem retratada por diversas perspectivas. A pontuação parece assim exercer função semelhante à das bolinhas pretas em grande parte dos retratos do livro, não obstante uma diferença significativa: no caso das bolinhas a pausa é longa, permitindo ao leitor *sentir* a variação de perspectiva; aqui, ao contrário, o ponto-e-vírgula, somado à cerrada trama sonora, não possibilita ao leitor respirar, já que ele é envolvido pela velocidade do texto, quase não se dando conta que seu olhar vai girando ao redor de Desdêmona. Talvez tal princípio construtivo fique mais claro se decompormos o texto nesses sete fragmentos, o que certamente vai nos ajudar no prosseguimento da análise:

1. Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dê e os dedos manipulando homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro homens homens homens;
2. manipulando a mula-sem-cabeça o cigarro a torquês;

⁴ Cf. CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 146.

3. Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnatada;
4. Desdêmona a viceputain juiz-forana (a titular era Ipólita);
5. Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado;
6. Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis, que animatografava os meus sonhos precoces;
7. Desdêmona miroares Desdêmona mulher: despovoada desfeita revogada poderosa.

Pode-se dividir o texto em dois blocos: o primeiro bloco, composto pelos três primeiros fragmentos, descreve o poder sedutor de Desdêmona; o segundo, composto pelos três últimos, destaca a trajetória de vida da personagem e o papel que ela desempenha na formação erótica do protagonista, apresentando assim um caráter mais narrativo. Entre esses dois blocos simétricos encontra-se o quarto fragmento, que tem a função de revelar “oficialmente” quem é Desdêmona: “a viceputain juiz-forana (a titular era Ipólita)”. Essa informação mais prosaica a respeito da profissão da personagem, e de seu lugar no meio social juiz-forano, pode ser tomada como a porta de entrada para o exame mais minucioso do texto.

*

Dois pontos chamam logo a atenção nesse fragmento central. Há, em primeiro lugar, uma espécie de movimento de desvalorização da retratada, pois Desdêmona não é a prostituta mais importante da cidade, ou pelo menos, conforme o narrador, a que tenha maior destaque. Esse movimento de desvalorização se dá, inclusive, em dois momentos, o que o torna ainda mais contundente: assim, ao ser caracterizada pelo emprego do neologismo “viceputain”, e não meramente pelo termo geral “putain”, a condição de inferioridade, traduzida pelo prefixo “vice”, se incorpora irremediavelmente, como uma cicatriz, no perfil da personagem; como isso não bastasse, vem indicada logo em seguida, de modo comparativo, aquela que é a titular e que, portanto, lhe é superior: Ipólita. Aliás, as duas vão estar presentes, agora em pé de igualdade, em outro momento do livro, num fragmento do capítulo de abertura: “Desdêmona e Ipólita, as ídolas deitadas. De origem européia.”⁵ Essa aparição conjunta no *incipit*, como também a comparação entre elas neste capítulo central, traz à tona uma questão: por que a

⁵ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 7. (896).

retratada é Desdêmona e não Ipólita? Talvez a opção pelos “últimos da classe”, um dos critérios de seleção dos descarrilados, tenha pesado na escolha da “vice” em detrimento da “titular”. De qualquer modo esse processo de inferiorização parece ser uma estratégia que visa a dar maior realce à elevação mítico-poética operada, como se verá a seguir, na construção do retrato. Basta lembrar que, de saída, o próprio nome da personagem remete à heroína de *Otelo*, tragédia de Shakespeare, o que por si só já dá uma nota dissonante – mesmo ativa – à prostituta juiz-forana.

O outro ponto desse fragmento central que chama a atenção do leitor também se refere ao neologismo “viceputain”, espécie de palavra-valise que define o status da personagem: por que o emprego da palavra francesa “putain” na construção do neologismo e não de seu equivalente português “puta” ou mesmo “prostituta”? Várias são as hipóteses. Talvez o caráter sonoro do termo francês se ajuste melhor à nova forma lexical e mesmo ao ritmo do fragmento e, por conseguinte, do capítulo. Ou ainda o emprego de “putain” sugira certo eufemismo, desviando-se o narrador do léxico português e buscando assim atenuar ou suavizar o que poderia haver de vulgar e pejorativo nos termos “puta” ou “prostituta”. Tal hipótese não é tão descabida se lembrarmos que Murilo faz a seguinte observação a respeito da palavra “prostituta”: “(...) situado [o quarto de Manuel Bandeira da Rua Moraes e Valle, na Lagoa] entre o Convento e as casas das mulheres da vida (termo que me parece mais direto e forte do que o horrível e retorcido ‘prostituta’, uma espécie, Deus me perdoe, de ‘progenitora’ às avessas).”⁶ E em aforismo de “Texto sem rumo”, Murilo expressa a mesma implicância com a palavra: “Riscar do vocabulário estas medonhas palavras: patroa, progenitora, prostituta. / Quantas outras ainda restariam, *ahimè!*”⁷. Aliás, ao longo de *A idade do serrote*, em que o tema da prostituição retomarà algumas vezes, sendo até mesmo o centro de um dos capítulos (“O tribunal de Vênus”), em nenhum momento é empregado “puta” ou “prostituta”. Temos, entre outras expressões: “ídolas deitadas”⁸, “horizontais”⁹, “mulherdama” e “mulherdrama”¹⁰, ou ainda, no falar cheio de erros e de humor da empregada Sebastiana, “fias do demônio” e “proestetuta”¹¹. Outra hipótese em relação ao emprego de “putain” talvez diga respeito à estratégia, empregada por Murilo ao longo da autobiografia, de usar palavras estrangeiras sem nenhuma marca de diferenciação como forma de inserir o insólito no curso

⁶ MENDES, Murilo. Virado para o nascente. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 out. 1968. Suplemento Literário, v.3, n. 112, p. 6.

⁷ Idem. Texto sem rumo: 1964-1966. In: _____. *Conversa portátil. Poesia completa e prosa*, p. 1457.

⁸ Idem. *A idade do serrote*, p. 7. (896).

⁹ Ibid., p. 27. (904).

¹⁰ Ibid., p. 137. (957).

¹¹ Ibid., p. 21. (902).

normal das coisas, isso também no campo lingüístico. A palavra francesa entra no texto escrito em português, incorpora-se nele de modo quase natural, entretanto sem deixar de causar certa estranheza no leitor. Sigo aqui Antonio Candido, que faz a seguinte observação ao examinar rapidamente a questão do emprego de palavras estrangeiras como se fossem portuguesas e, sobretudo, daquelas adaptadas ao português: “o insólito lingüístico parece normal e, ao mesmo tempo, cria uma originalidade rara e inesperada, que encaminha a frase para um campo mais largo de significado, além do nosso discurso portuguesmente usual”¹².

Sem deixar de lado essas possibilidades referentes ao trabalho mais artesanal com a língua, e principalmente levando em conta a hipótese de que o emprego da palavra estrangeira pode proporcionar uma ampliação do significado, outra leitura parece ganhar força: o emprego de “putain” estaria relacionado à origem européia de Desdêmona, conforme informação do *incipit*. Isso não quer dizer que *obrigatoriamente* Desdêmona fosse francesa ou descendente de franceses, não há, aliás, nenhum dado concreto que indique tal afirmação; ao contrário, sabemos, por outro texto de Murilo, que a família da titular Ipólita era italiana, da cidade de Ferrara.¹³ O que parece estar em jogo aqui, de modo bastante velado, é a confirmação de um dado histórico referente às condições de prostituição na passagem do século XIX ao XX nos centros urbanos brasileiros, em que as moças de origem européia vão tomando o lugar, ou pelo menos ganhando algum espaço, das mulheres negras, as antigas escravas. E mais do que isso: o que desponta é a força do imaginário social que envolvia a presença das brancas européias, principalmente as “francesas”, consideradas de charme irresistível e perigosamente sedutoras.¹⁴ Margareth Rago, em seu estudo sobre a prostituição na cidade de São Paulo no período entre 1890-1930, faz a seguinte observação:

Juntamente com a presença das prostitutas francesas, instituía-se sua imagem de mulher mais sedutora e poderosa, ameaçadora para a estabilidade das famílias e para a preservação dos bons costumes sociais. Evidentemente, assim aparecerão nos tratados médicos, nas notícias dos jornais, e nos romances publicados no período: sempre compondo o perfil da *femme fatale*, com sua força vulcânica ameaçando destruir os elos racionais de civilidade, nocivamente inquietando a pacata vida cotidiana da cidade, como invocavam os contemporâneos.¹⁵

¹² CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 60. Tal hipótese cabe naturalmente ao texto da primeira edição, já que no texto da Nova Aguilar as palavras estrangeiras são grafadas, em sua grande maioria, em itálico.

¹³ No poema “Grafito para Ipólita”, há os seguintes versos: “Ipólita, a putain do fim da infância, / Nascera em Juiz de Fora, a família em Ferrara”. MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 631.

¹⁴ Em relação à história da prostituição na passagem do século XIX ao XX, baseio-me no seguinte trabalho: RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

¹⁵ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*, p. 49.

O termo “putain”, obviamente que inserido no interior de um retrato elaborado com determinadas características, parece abrir assim para essa linha de leitura. Como afirma Rago, a figura da *femme fatale*, “que, embora não seja originariamente prostituta, é freqüentemente associada a ela para designar a cortesã poderosa e cruel”, é apenas uma das duas figuras de prostituta que emergem da documentação da época; a outra é a da “meretriz vitimizada pelas condições econômicas adversas e por um destino implacável”.¹⁶ Desdêmona parece se encaixar como uma luva no perfil de *femme fatale* que dominava o imaginário referente principalmente às prostitutas de origem européia, em especial as francesas, falsas ou verdadeiras, já que de modo algum é vista como vítima das condições econômicas, muito pelo contrário, pois sua entrada no mundo da prostituição – “Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado” – indica claramente uma espécie de postura transgressora em relação às normas sociais. E mais uma vez tem-se no esboço dessa trajetória de vida a sensação de que o narrador segue certa visão comum que imperava a respeito das explicações concernentes às causas da prostituição, pois se argumentava que se a mulher não se prostitui por motivos financeiros, “se prostitui para fugir ao casamento e à monotonia da vida doméstica”, aparecendo “mais como uma figura rebelde e heróica, capaz de desafiar as imposições morais dos dominantes”.¹⁷ A escolha da figura de uma prostituta inconformista e rebelde, e não de uma vítima, certamente tem a ver com a possibilidade de extrair dos descarrilados toda a sua capacidade de resistência – e de ameaça – à ordem estabelecida. Há mesmo uma empatia do narrador com a transgressão de Desdêmona, visto que ele também afronta a família ao escolher o ofício *marginal* de poeta, conquistando igualmente a fama de inconformista e rebelde. De qualquer modo parece que a figura de Desdêmona é construída de acordo com certos estereótipos que moldam o imaginário que cerca o mundo da prostituição nos primeiros anos do século XX, ou mesmo que o narrador não consegue se desvencilhar de certas características que beiram o lugar comum: francesa, mulher fatal, rebelde. Entretanto a construção do retrato não se deixa paralisar no clichê, ultrapassa-o, tem força, além de ser belo e atraente.

*

O primeiro bloco do retrato, formado pelos três primeiros fragmentos, traça com vigor a figura de mulher fatal encenada por Desdêmona. Os dois primeiros fragmentos, em especial,

¹⁶ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

focam o poder sedutor da personagem e sua atividade dominadora. Aliás, esses fragmentos, de estrutura paralela, se completam. Como é fácil notar, o segundo é o único que não se inicia explicitamente com o nome da personagem, que no entanto está presente como sujeito oculto da frase, frase essa que retoma de forma idêntica a mesma ação do fragmento anterior, ampliando assim a listagem dos objetos que sofrem a manipulação incessante de Desdêmona: homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro, mula-sem-cabeça, cigarro, torquês. Enumeração aparentemente caótica ao reunir coisas tão diversas, mas que tem como princípio unificador, como se verá adiante, o universo em que Desdêmona exerce seu domínio.

Domínio expresso pelo verbo “manipular”, empregado inclusive duas vezes, que indica não só a influência ou o controle de Desdêmona sobre os homens e as coisas como também sugere a ação sedutora do corpo, metonimicamente representado pelas mãos, da prostituta em seu ofício erótico. Ou ainda: o poder da mulher fatal deve-se essencialmente aos encantos e às habilidades corporais, poder esse que a etimologia da palavra “manipular” não deixa passar.¹⁸ O alvo das mãos poderosas e sedutoras de Desdêmona obviamente é o homem, como fica patente na construção do primeiro fragmento, em que o substantivo plural “homens” não só abre a listagem dos objetos manipulados como também a fecha com uma tripla repetição, expressando assim, na própria forma, o alcance da ação dominadora da personagem. Ação essa que ganha contornos ainda mais marcantes com a escolha da “torquês”, objeto torcionário conforme a mitologia muriliana, para finalizar a listagem completa composta pelos dois fragmentos iniciais. Instrumento “constituído por duas peças que, em conjunto, funcionam como tenazes e alicates, próprio para agarrar, segurar ou arrancar objetos encravados (...) ou para cortar (...)”¹⁹, a “torquês” parece simbolizar com extrema precisão o poder manipulador que a torcionária Desdêmona exerce, com requintes de crueldade, sobre os homens.

Esse poder se amplia ainda mais com o triplo emprego, no primeiro fragmento, da enigmática palavra “miroares”. Rogério Cormanich dá a chave para a decifração do mistério ao apontar, em nota, que o neologismo “miroares” se relaciona ao substantivo francês

¹⁸ O verbo “manipular” tem, entre outros, os seguintes significados: 1. preparar manuseando; dar forma, feição; tocar, segurar ou transportar com as mãos; 2. pôr em funcionamento; utilizar, manejar (especialmente com perícia); acionar; 3. *p. ana.* influenciar (indivíduo, coletividade), conseguindo que se comporte de uma dada maneira, para servir a interesses outros que não os seus próprios; 4. *p. ext.* provocar alteração em; tornar falso; adulterar, falsear. Cf. *Houaiss*.

¹⁹ Utilizo a definição do *Houaiss*.

“miroir” (espelho), conforme se pode depreender da leitura de uma passagem da autobiografia em que é descrita a casa de Sinhá Leonor, prima do menino Murilo²⁰:

O salão de visitas era guarnecido de **altos miroares ovais**, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livro e uma quantidade enorme de almanaques nacionais e estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de cauda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa.²¹

E no parágrafo seguinte, o narrador ainda observa: “Nesse tempo o cúmulo da elegância consistia em ostentar objetos de Paris: eram, ex-officio, maravilhosos. De Paris!”²².

Fiz questão de citar a longa descrição do salão de visitas da casa de Sinhá Leonor – decorado por grandes espelhos ovais, vitrines cheias de bibelôs, gravuras reproduzindo quadros célebres, penas de pavão, almofadas em seda ou veludo – para salientar o olhar crítico do narrador a respeito do gosto mais que duvidoso da burguesia brasileira daqueles anos, deslumbrada por tudo que fosse de Paris. O neologismo “miroares”, empregado em retratos de personagens tão distintos, Sinhá Leonor e Desdêmona, talvez possa sugerir como essa influência francesa está absolutamente arraigada em solo brasileiro nos inícios do século XX, circulando, e marcando presença, em meios diametralmente opostos, tanto na casa burguesa como no prostíbulo. Com isso o neologismo “miroares” vem reforçar ainda mais o perfil, indicativo das novas condições de prostituição no país, de *femme fatale* de origem européia de Desdêmona, que pode ser então imaginada jogando seu charme irresistível, alentado por perfumes sedutores (“vidros de cheiro”²³) e “penhoares atrevidos”, entre as mesas de jogo de um bordel decorado, seguindo um suposto bom gosto francês, com inúmeros “miroares”.

O neologismo “miroar”, no plural “miroares”, é empregado por Murilo não só em *A idade do serrote*, mas também em outros textos do mesmo período, sempre com o mesmo significado de “espelho”, o que vem confirmar e reforçar o sentido com que aparece em “Desdêmona”. Entretanto esses outros empregos possibilitam novas leituras que ultrapassam a idéia do “miroar” como objeto decorativo de origem francesa. Por exemplo, num texto sobre

²⁰ Cf. CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 147-148.

²¹ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 119. (949). (Grifo nosso).

²² Ibid., p. 119. (949).

²³ De acordo com o *Caldas Aulete*, a expressão “vidro de cheiro” também tem o seguinte sentido: “Vidro de cheiro (*fam.*), pessoa niquenta”. O adjetivo “niquento”, segundo o *Houaiss*, significa por sua vez: “1. que se ocupa de coisas supérfluas, sem importância; 2. exigente em minúcias; difícil de contentar; manhoso, rabugento; 3. que se ofende facilmente; luxento, languento”. Manipularia Desdêmona clientes niquentos?

a cidade de Madrid, há o seguinte trecho extremamente importante para a compreensão do perfil de Desdêmona:

Os madrilenos de nascimento são chamados *gatos*. De todas as partes irrompem *gatas* inumeráveis que, felinas certeiras, atacam-nos a vista e outros sentidos. A mulher espanhola “representa” como poucas ou talvez nenhuma; mira-se sempre num *miroar* invisível; multiplica-se em gestos, graças e ademanos; traduz um amor superlativo à vida; regressa continuamente de si mesma. Hoje, passeando com um amigo madrilenos na Calle de Alcalá, vi-o que saudava certa moça soberba, porte convencido, absoluta segurança de si própria. Perguntei-lhe se era uma aristocrata, filha de algum grande de Espanha. Respondeu-me: “Não, é vendedora na Livraria X”. Claro que no dia seguinte precipitei-me para a Livraria, vi a “filha do grande de Espanha”, auto-enfeitçada, arrumando goyescamente os cabelos revolucionários, furiosa com um colega que não lhe obtivera um bilhete (ao sol) para a próxima corrida de “*El Cordobés*”.²⁴

O início do retrato – “Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dê e os dedos manipulando (...)” – ganha novas luzes com a descrição das madrilenas, ajudando a visualizar a figura de uma Desdêmona excessivamente teatral, representando continuamente seu papel de *femme fatale*, desfilando, ativa, seu desdém pelos homens. Pode-se mesmo dizer dela o que diz o narrador, sintomaticamente, de sua primeira namoradinha, Analu, uma espécie de vamp mirim que também parece ter diante de si constantemente um espelho invisível: “Olha-se a si mesma, revira-se toda, auto-anda à roda.”²⁵ Além disso, a presença do espelho, visível ou invisível, age como um elemento multiplicador dos próprios “gestos, graças e ademanos” teatrais da personagem, potencializando assim sua ação tentadora e manipuladora, como se enlaçasse e prendesse os homens com inúmeras garras. Essa ação poderosa não é apenas tematizada, mas fundamentalmente se entranha na própria construção do início do fragmento, em que a forma especular – o neologismo “miroares” espremido, em dois momentos seguidos, pelo substantivo próprio Desdêmona acaba por refleti-lo num movimento sem fim –, a repetição do prefixo “des” e a aliteração do fonema /d/ têm a função de proliferar o próprio nome, e os dedos, da personagem, exacerbando conseqüentemente sua força torcionária. Esse gestual excessivo e teatral que representa o poder sedutor de Desdêmona parece mesmo se aproximar do que Santa Teresa disse dos demônios que habitam a cidade de Sevilha, conforme citação de Murilo Mendes: “Não sei se é devido ao clima desta terra, mas ouvi dizer que os demônios aqui possuem mais de duas mãos para tentar os homens.”²⁶

²⁴ MENDES, Murilo. Madrid. In: _____. *Espaço espanhol. Poesia completa e prosa*, p. 1128.

²⁵ Idem. *A idade do serrote*, p. 23. (903).

²⁶ Idem. Sevilha. In: _____. *Espaço espanhol. Poesia completa e prosa*, p. 1173.

Essa citação, também referente ao universo espanhol, possibilita que se visualize um lado mais sombrio de Desdêmona, ou pelo menos um lado mais perigoso e cruel, reforçando sua imagem de mulher fatal, que vai até mesmo ganhando ares de mulher demoníaca, traço presente claramente em seu próprio nome. E mais do que isso: a dupla referência ao universo espanhol, soberbas madrilenas e demônios sevilhanos, acaba por aproximar Desdêmona, quase imediatamente, daquela que é o paradigma da mulher fatal, daquela que é por excelência a sedutora e destruidora de homens – a cigana Carmen da novela do escritor francês Prosper Mérimée, personagem que muitas vezes é qualificada, ou mesmo se qualifica, como feiticeira e diabo.²⁷ Esse diálogo intertextual se estreita ainda mais com a caracterização de Desdêmona como uma espécie de feiticeira, seguindo assim de perto o perfil de Carmen, visto que a manipulação de “dados, cartas de baralho e mirores” certamente se liga ao mundo da magia, pois estes são objetos usados na arte da adivinhação, concernentes respectivamente às modalidades da cartomancia, da lacomancia e da catoptromancia. Além disso, o espelho, e as superfícies polidas de um modo geral, é considerado um objeto mágico, uma espécie de “amuleto defensivo”, empregado para repelir “as forças adversas, que não podem vencer a face brilhante, impenetrável, do vidro cintilante”²⁸. Esse trânsito de Desdêmona pelo mundo sobrenatural parece se completar, ganhando agora ares bem brasileiros, com a manipulação da mula-sem-cabeça, o que sugere que seu poder também abarca o domínio das forças do mal.²⁹

O caráter demoníaco de Desdêmona, talvez não tão intenso nesse retrato, apresenta toda a sua exuberância em outro texto de Murilo também dedicado à personagem e igualmente titulado com o nome dela. Vale a pena reproduzi-lo na íntegra:

²⁷ Por exemplo, quando Carmen revela ao narrador que é cigana e pergunta se quer que lhe leia a sorte, ele faz a seguinte observação: “J’étais alors un tel mécréant, il y a de cela quinze ans, que je ne reculai pas d’horreur en me voyant à cote d’une sorcière. ‘Bon! me dis-je; la semaine passée, j’ai soupé avec un volder de grands chemins, allons aujourd’hui prendre des glacés avec une servante du diable. En voyage il faut tout voir’”. [“Naquela época eu era tão descrente, isso já faz quinze anos, que não recuei de horror por estar ao lado de uma feiticeira. / – Bom! – pensei comigo mesmo – na semana passada jantei com um bandoleiro, vamos hoje tomar sorvete com uma serva do diabo. Em viagem é preciso ver tudo”]. E em outro trecho, Carmen fala para o amante José Maria: “Tu as rencontré le diable, oui, le diable; il n’est pas toujours noir, et il ne t’a pas tordu le cou”. [“Encontrou o diabo, sim, o diabo. Ele nem sempre é preto e não lhe torceu o pescoço”]. Cf. MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. In: _____. *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Paris: Gallimard, 1978, p. 950 e 969, respectivamente. Utilizo aqui a tradução de Rosaura Eichenberg em: MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 36 e 62 respectivamente.

²⁸ CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [ca. 2000], p. 375.

²⁹ Rogério Cormanich também aponta essa aproximação com a personagem Carmen, ressaltando que o elo entre as duas não se dá somente pelo caráter independente e dominador de ambas como também pelo conhecimento dos “segredos do manuseio dos ‘dados, cartas de baralho, mirorares’, elementos ligados ambigualmente a jogos, à leitura do destino, à idéia de reflexos e ambivalência”. CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na reinvenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 148-149.

DESDÊMOMA

A dêmona. A demona. A demoná.
 A dissonante. A anfisbena. A aliciadora.
 A serpentina. A sulfurosa. A solferina.
 A de olho-em-pé. Sexo-porta. Nuca-dente.

A torcionária. A torquês-dama. A horizontal.
 A teatrosa. A feminua. A cabradona.
 A enrodilheira. A venuseira. A espantadeira.
 Que "me fazia tremer a veia e os pulsos"
 Na minha idade 15, desmamado.³⁰

Os dois textos, produzidos no mesmo período, se aproximam bastante tanto no aspecto formal (apesar de um estar mais próximo da prosa-poética e o outro da poesia) quanto no temático, de modo que à primeira vista poderiam ser deslocados, sem problema algum, de um livro a outro. Ambos retratam a *prostituta fatal* Desdêmona, e sua ação no aprendizado erótico do adolescente Murilo, por meio de uma escrita extremamente condensada, onde o trabalho com sonoridade e o emprego de neologismos são os recursos decisivos. Entretanto há diferenças entre eles. O poema de *Convergência*, ao contrário do retrato de *A idade do serrote*, não traz nenhum esboço da história de vida de Desdêmona, o que talvez justifique a sua não inclusão na autobiografia. Em compensação, e é o que nos interessa agora já que nos ajuda a compreender ainda mais o perfil de Desdêmona, o poema se centra fundamentalmente na descrição do caráter demoníaco da prostituta, descrição essa que recorre à enumeração de várias designações referentes ao diabo, recurso que objetiva trazer à tona a força do poder tentador deste. Assim, no primeiro verso, o poeta joga com neologismos extraídos do nome da personagem, listando triplamente, logo de saída, o que poderia ser outras denominações de um demônio feminino: “A dêmona. A demona. A demoná”. E ao longo do poema várias qualificações de Desdêmona caberiam perfeitamente à figura do demônio, ou mesmo fazem parte do imaginário que o envolve, como “anfisbena”, “aliciadora”, “serpentina”, “sulfurosa”, “solferina”, “cabradona”, “enrodilheira”. Portanto a caracterização da prostituta juiz-forana se dá a partir da acumulação de elementos referentes a aspectos e artimanhas do demônio, caracterização essa que já se apresenta sintetizada no interior do nome da personagem com a presença do elemento compositivo “dêmona”. E se no retrato de *A idade do serrote* esse aspecto diabólico é mais ameno ou mais diluído, no poema de *Convergência* ele é central, adquirindo assim toda a sua plenitude.

³⁰ MENDES, Murilo. Desdêmona. In: _____. *Convergência. Poesia completa e prosa*, p. 710.

A construção do retrato de Desdêmona parece ter então como modelo a figura da cigana (“e, naturalmente, ‘feiticeira’”) Carmen da obra de Mérimée, paradigma da mulher fatal, e considerada mesmo como uma “mulher-diabo”.³¹ Com isso a origem européia de Desdêmona, que foi primeiramente identificada, num viés histórico, às transformações da prostituição no começo do século XX nos centros urbanos brasileiros, também se assenta nesse diálogo intertextual ao seguir determinado modelo literário franco-espanhol, abrindo assim, de acordo com o próprio processo de poetização do relato autobiográfico, “uma brecha entre a literatura e a realidade”³².

No entanto a caracterização demoníaca de Desdêmona, externada de modo extremo no texto de *Convergência*, permite aproximá-la também da figura mítica de Lilit, demônio feminino da tradição judaico-cristã, mencionada no Antigo Testamento, mais especificamente no livro do profeta Isaías.³³ Lilit, primeira mulher, feita de barro como Adão, abandona o companheiro e o paraíso para dar início às suas ações maléficas no mundo. Inimiga de Eva, criada após sua partida, Lilit se tornará “a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal”³⁴. E de acordo com Brigitte Couchaux, a literatura vai retomar o mito interessada sobretudo nessa atitude de revolta de Lilit, que “na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra. Mulher sensual e fatal, ela aspira também à supremacia e ao poder”³⁵. O retrato da inconformista e rebelde Desdêmona, pintado com ares de demônio feminino, parece se encaixar nessa visão moderna do mito de Lilit, da mulher fatal que busca a liberdade e o prazer, mas que nessa busca leva a si mesma e os homens à destruição.

De humilde viceputain, Desdêmona é elevada à categoria de mulher fatal e demoníaca, movimento de ascensão em que o diálogo com a literatura e a mitologia tem papel central ao arrancar a personagem de seu prosaísmo e alçá-la a outra dimensão, poética e maravilhosa. Exemplo emblemático de como age o narrador na construção dos retratados, extraindo-os da banalidade da vida cotidiana e dando-lhes uma feição mítico-poética, Desdêmona transfigura-se numa espécie de Carmen ou de Lilit plantada, com sotaque bem brasileiro, em solo juiz-forano. O seu retrato vem assim confirmar, e explicitar, o processo de poetização levado a

³¹ Cf. PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p. 185.

³² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 61. (920-921).

³³ Cf. Isaías, 34,14. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 1414. Em nota (nota “f”), na mesma página, esclarece-se que “Lilit é um demônio feminino que frequenta as ruínas”.

³⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 548.

³⁵ COUCHAUX, Brigitte. Lilit. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 583.

cabo pelo narrador, que no último capítulo chega a afirmar quase numa referência direta à viceputain:

Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, **as demônias**, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas.³⁶

Mas se o “olho armado” do narrador constrói o retrato de Desdêmona sob o prisma do projeto de poetização do relato autobiográfico, a própria figura da personagem, devidamente mitificada, vai atuar, num movimento inverso, no alargamento da vivência poética do protagonista, agindo assim como cúmplice na descoberta de uma realidade *autre*. Movimento de vaivém em que as personagens ao mesmo tempo sofrem o processo de poetização e operam sobre ele. Com isso o papel que Desdêmona desempenha na formação do menino Murilo também traz as marcas desse retrato mítico-poético construído pelo narrador adulto, ou mesmo se sustenta nele, isto é, a função iniciatória da viceputain também vem carregada com as tintas do maravilhoso.

*

A ação manipuladora da poderosa Desdêmona não atinge apenas os homens em geral, ou mais especificamente os *clientes niquentos* que contratam seus serviços: atinge também o adolescente Murilo, conforme transparece claramente no sexto fragmento – “Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis, que animatografava os meus sonhos precoces” –, fragmento que focaliza o *encontro* entre ele e a viceputain fatal e diabólica. Encontro que obviamente não se dá pelo contato corporal direto, mas sim pela força da imaginação, certamente impulsionada pela visão de Desdêmona exibindo seus encantos pelas ruas da cidade de Juiz de Fora³⁷ ou mesmo pelas histórias que circulavam a respeito dela, levando ao atiçamento dos desejos eróticos do protagonista e agindo assim no *precoce* despertar de sua sexualidade. Iniciação erótica e precocidade: temas recorrentes em *A idade do serrote* e que igualmente podem ser observados, de modo similar, na seguinte estrofe do

³⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 171. (974). (Grifo nosso).

³⁷ No capítulo “A rua Halfeld” há o seguinte trecho a respeito do encontro com uma prostituta durante o *footing* na principal rua da cidade: “passam donas de olhos, boca e outras delícias vedadas aos menores de 17 anos, inclusive uma certa dona ourodentada, quadris provocantes, pelo jeito de andar mostra que é mulherdama ou mulher-drama, não me lembro do seu nome, antes ela usava tranças, reconheço-a também pela matidez da voz (...)”. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 137. (957). E em “Grafito para Ipólita” há os seguintes versos bastante sugestivos: “Só de vê-la passar, meu sangue inobre // Desata as rédeas ao cavalo interno”. Cf. Idem. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 631.

grafito dedicado à titular Ipólita, tornando ainda mais patente o papel que Desdêmona desempenha no processo de formação do narrador: “Por ela meus sentidos progrediram. / Por ela fui *voyeur* antes do tempo”³⁸.

O sexto fragmento é composto por duas orações de estrutura paralela que têm como sujeito (uma delas, oculto) a viceputain: “Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis” e “[Desdêmona desdenhada] que animatografava os meus sonhos precoces”. Tal construção sintática parece realçar a força do poder sedutor de Desdêmona, pois provoca a sensação de que ela domina a seu bel-prazer o objeto que tem em mãos, o corpo e a imaginação do menino Murilo. A primeira oração, cujo centro é o verbo “poluir”, é em especial bastante significativa nesse sentido, sugerindo praticamente a presença física da viceputain junto ao garoto, estimulando, entre os lençóis, a masturbação dele.³⁹ Mas esse verbo talvez possa sugerir outra leitura, articulada literalmente aos “sonhos precoces” da segunda oração, pois o substantivo “poluição” também tem o significado de “polução”, isto é, ejaculação involuntária⁴⁰, decorrente, no caso, dos sonhos eróticos com a tentadora Desdêmona. De qualquer modo o verbo “poluir”, não importa se lido como masturbação ou como polução, carrega um sentido negativo, de algo sujo, que manchou, corrompeu ou maculou o que até então era puro.⁴¹ A descoberta do sexo vem, portanto, vivenciada como pecaminosa e marcada pelo sentimento de culpa, vivência e sentimento decorrentes da forte formação cristã do narrador. E mais uma vez, como observado no capítulo sobre o título da autobiografia, a masturbação é sentida como fonte de prazer e terror, configurando-se mesmo como uma experiência torcionária, “agravada” nesse retrato pela presença manipuladora de uma verdadeira “torquês-dama”⁴². Mas se Desdêmona desperta, e inflama, os desejos eróticos

³⁸ MENDES, Murilo. Grafito para Ipólita. In: _____. *Convergência. Poesia completa e prosa*, p. 632.

³⁹ *Poluir* vem do latim *polluere*: “molhar (de maneira que suje), sujar, manchar; fig., profanar, manchar; seduzir (uma mulher)”. Cf. MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 6. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, 4 vol.

⁴⁰ Interessante que o mito de Lilit também está relacionado a poluições noturnas: “Lilith é uma figura sedutora com longos cabelos, que voa como uma coruja noturna para atacar aqueles que dormem sozinhos, para ter filhos demônios dos homens por meio de suas poluições noturnas (...)”. UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 153.

⁴¹ Num texto de *Poliedro*, denominado “O lençol”, há uma passagem que dialoga – e mesmo esclarece – a primeira parte desse sexto fragmento. Vale a pena citá-la. “O lençol nem sempre é branco e puro, inocente, de folha corrida. Ouçamos por exemplo a denúncia do poeta Camilo Pessanha no seu belo livro *Clépsidra* (ou *Clepsidra*, segundo outros): ‘Quem manchou, quem poluiu os meus lençóis de linho / Onde esperei morrer – meus tão castos lençóis?’ Eram provavelmente lençóis de Lisboa ou de Macau, as duas cidades paralelas no itinerário do poeta. Ele nos informa que seus lençóis eram decentes, apresentáveis a qualquer vista ou microscópico. Nenhuma suspeita de mancha de gordura, sangue ou esperma. Entretanto, submetendo-se à condição geral, acabaram poluídos”. MENDES, Murilo. O lençol. In: _____. *Poliedro. Poesia completa e prosa*, p. 998.

⁴² Lembro que “torquês-dama” é uma das designações de Desdêmona no poema homônimo de *Convergência*, citado integralmente um pouco acima.

do adolescente Murilo, a concretização desses desejos, igualmente carregada de traços torcionários, somente se dará com a visita ao Tribunal de Vênus, metáfora de prostíbulo empregada pelo anarquista-mirim Otacílio: “Até que um dia abriram-se as portas da revelação, a metáfora tornou-se força viva, presença da carne, experiência direta de gozo e sofrimento, recepção da marca terrestre, espanto, medo e alegria”⁴³.

Não obstante estarem absolutamente interligadas, as duas orações que compõem esse sexto fragmento dão impressão de que a ação manipuladora de Desdêmona tem como alvo faixas diversas da realidade: se poluir “noturnamente os lençóis” remete diretamente ao mundo físico, para os prazeres e os terrores da carne, animatografar “sonhos precoces” parece abrir as portas para uma dimensão onírica e maravilhosa, ou melhor, parece reforçar, ou tornar ainda mais patente, a ação da viceputain na descoberta de outros mundos – o mundo transgressor de Eros e mesmo o mundo marginal da prostituição –, mundos estes “proibidos” e “secretos”, e portanto bem distantes da vida corrente, oficial. O emprego do verbo “animatografar”⁴⁴, notório arcaísmo que dá certo sabor mágico à ação de Desdêmona, é fundamental nesse sentido ao remeter diretamente ao cinema e em consequência ao papel que este desempenha no alargamento do mundo poético do narrador, como já examinado anteriormente. Assim, a opção por um verbo que se refere ao ato de filmar ou de projetar imagens na tela parece indicar o desejo de ressaltar a importante função de Desdêmona na *passagem* do menino Murilo para “uma dimensão nova da vida”⁴⁵, ou seja: com a cumplicidade dela, ele penetra numa realidade *autre*, escapando assim da realidade restrita e convencional. A idéia de uma possível circulação entre dimensões diferentes da vida pode levar então a uma nova leitura do neologismo “miroar”, repetido quatro vezes no texto, já que o “espelho”, como popularizado pela obra de Lewis Carroll, é um objeto que permite a travessia do mundo real ao mundo da imaginação. Tema genuinamente surrealista, portanto devidamente ajustado ao “olho armado” do narrador autobiográfico, conforme se pode inferir da seguinte observação de Robert Bréchon:

⁴³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 160. (1968).

⁴⁴ A palavra “animatografar” não consta nem do *Houaiss* nem do *Aurélio*; entretanto está dicionarizada no *Caldas Aulete* com a seguinte definição: “**ANIMATOGRAFAR**, v. V. cinematografar. [Nota: Animatografar é f. teórica, híbrida e absolutamente desnecessária]”. O verbo *cinematografar*, e sigo agora o *Houaiss*, é definido da seguinte forma: “1. registrar em imagens cinematográficas; filmar; 2. projetar essas imagens na tela”. No texto “Microdefinição do autor”, Murilo Mendes afirma: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) pelas minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo da infância”. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 46. Pode-se inferir, com isso, que a palavra “animatografar” também vem carregada pela memória do tempo juiz-forano.

⁴⁵ Cf. o quarto capítulo da tese em que examino rapidamente o papel do cinema na formação do narrador.

Sabe-se a admiração que ele [Breton] dedica a Lewis Carroll e a importância que atribui ao *Wonderland* de Alice. O tema da travessia do espelho (que Cocteau retomará em seu filme *Orfeu*) traduz esse prolongamento do real no imaginário, que é a aventura surrealista por excelência e que permite a transfiguração da vida.⁴⁶

*

É interessante notar que nesse sexto fragmento Desdêmona venha qualificada como “desdenhada”, adjetivo estrategicamente colocado com o propósito de chamar a atenção para o desprezo e a condenação moral que ela sofre por parte da *boa sociedade* juiz-forana. Com isso o narrador põe em destaque a oposição entre a voz social que marginaliza a viceputain e a importância que ela, personagem descarrilada, desempenha na formação dele, possibilitando-lhe a descoberta de novas faixas da realidade. Essa mesma oposição é facilmente identificável no diálogo que ocorre no interior do texto entre os adjetivos “desdenhada” e “desdenhosa” (este presente no primeiro fragmento), diálogo que constitui uma espécie de jogo entre o olhar social que condena e avilta Desdêmona e o olhar mítico-poético que procura arrancá-la do solo mais humilde e elevá-la à condição de mulher diademada. Aliás, a própria seleção da viceputain para a galeria de retratados já indica certa disposição em redimi-la dessa marca moral que lhe é infligida.

Outra leitura, no entanto, pode ser pinçada desse jogo adjetival. Ou melhor: a contraposição entre “Desdêmona desdenhosa” e “Desdêmona desdenhada” talvez nos permita apreender o cerne do processo construtivo do retrato, processo esse que parece se fundamentar na tensão, trabalhada nos próprios recursos sonoros e semânticos do texto, entre poder/sedução e fragilidade/degradação. A oposição “desdenhosa”/“desdenhada” seria, portanto, apenas um dos momentos desse processo construtivo, no qual o narrador busca, ao mesmo tempo, exaltar e minar o poder e a força de sedução de Desdêmona. Em outras palavras: por baixo do perfil de *femme fatale* e diabólica transparece toda a fragilidade da viceputain, configurando-se mesmo um débil e fragmentado movimento narrativo que delineia a degradação contínua de Desdêmona, do auge de seus encantos à decadência final.

O ponto culminante desse processo se encontra no último fragmento, cuja sequência de adjetivos – “despovoada”, “desfeita”, “revogada” – vai corroendo gradativamente, e inexoravelmente, a viceputain. Envelhecida e gasta, Desdêmona, “rio usado” como Ipólita⁴⁷,

⁴⁶ BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*, p. 91.

⁴⁷ Como já citado anteriormente, há em “Grafito para Ipólita” os seguintes versos: “Quando tarde a revejo, rio usado, / Já a morte lhe prepara a ferramenta”. MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 632.

não é mais procurada pelos homens, tornando seu corpo *desfeito* uma terra *despovoada*. Aliás, o adjetivo “desfeito” permite inúmeras leituras: “reduzido a fragmentos”, “o que foi dissipado (diz-se de bem material); arruinado, gasto (*capital desfeito*)”, “que se mostra alterado por doença, fadiga, problemas de ordem emocional”, “abatido, desfigurado, enfraquecido”, “que alcançou o termo”, “finalizado”, “derrotado”, “vencido”.⁴⁸ Em suma, a *femme fatale* foi *revogada*, não gera mais nenhum efeito, já não vigoram seus encantos. O feitiço foi desfeito. De acordo com essa perspectiva o neologismo “miroares”, que também é empregado nesse fragmento (“Desdêmona miroares Desdêmona mulher”), pode ser lido a partir de outro texto de Murilo Mendes, mais especificamente a passagem sobre o terremoto que atingiu Lisboa em 1755: “Lisboa chorava biblicamente sobre o próprio corpo, vendo-se duas vezes ao miroar – conforme diz Virgílio de Helena – isto é, raptada pelos homens e consumida pelo tempo (...)”⁴⁹. Poder-se-ia dizer o mesmo de Desdêmona: chora sobre o próprio corpo, vendo-se consumida pelos homens e pelo tempo.

Porém, como ressaltado acima, o fragmento final é apenas o auge desse processo de degradação que já se encontra disseminado ao longo do retrato, como, por exemplo, na oposição entre “desdenhosa” e “desdenhada”, talvez indicativa da trajetória de decadência física da personagem. Entretanto a tensão entre poder/sedução e fragilidade/degradação manifesta-se fundamentalmente no terceiro fragmento – “Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnatada” –, fragmento, como indicado anteriormente, que faz parte do bloco que focaliza a força do poder manipulador da viceputain. Aqui a seqüência de adjetivos apresenta então uma dupla leitura: de um lado, reforça abertamente o perfil sedutor elaborado nos dois fragmentos iniciais; de outro, solapa esse perfil ao expor, de modo encoberto, a destruição que já corrói a personagem. Tal movimento dúplice é mais facilmente perceptível nos dois adjetivos que fecham o fragmento. O verbo “desnalgar” (nalga é sinônimo de nádega) significa “pôr as nádegas à mostra, levantando a roupa”, e ainda “remexer exageradamente as nádegas e os quadris, especialmente ao dançar; bambolear-se, requebrar-se, rebolar-se”. Portanto Desdêmona “desnalgada” sugere a imagem da viceputain dançando de modo insinuante, exibindo provocadoramente suas partes pudendas, talvez da mesma forma que seu modelo, a cigana Carmen. Mas o adjetivo “desnalgado” também significa “de nádegas ou quadris estreitos e magros” e, por extensão, “muito magro, escanzelado”. E, em especial, a palavra “escanzelado” tem um sentido extremamente forte que vale a pena citar: “magro como um cão que passa fome”. Como se vê a imagem da viceputain desnalgada carrega

⁴⁸ Listo algumas definições do Houaiss.

⁴⁹ MENDES, Murilo. Lisboa. In: _____. *Janelas verdes. Poesia completa e prosa*, p. 1410.

concomitantemente os sentidos de sedução e degradação. O mesmo se dá com o emprego de “desnatada”: se o adjetivo passa, num primeiro momento, a impressão de uma moça formosa, sem uma pontinha de gordura, vale lembrar que o verbo “desnatar” significa “tirar a nata”, sendo “nata”, no sentido figurado, “a melhor parte de algo; aquilo que é o melhor”. Desdêmona desnatada, moça esbelta e atraente, moça já privada do que tem de mais especial ao vender seu corpo.⁵⁰

Tal leitura talvez possa levar à identificação de certo viés piedoso ou moralista por parte do narrador, oriundo de um possível conservadorismo católico. Não me parece que seja esse o caso. E mais: o movimento de degradação de Desdêmona traçado no retrato vai muito além do senso comum que reconhece as marcas de destruição física e moral, e mesmo de miséria, que atinge a grande maioria das moças que abraçam a carreira da prostituição, a chamada “vida fácil”. Ao contrário, há uma crítica social bastante ampla aí presente, que transparece mais especificamente no final do quinto fragmento: “Desdêmona (...) plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado”. Essas duas qualificações do amor não deixam de chamar a atenção. O adjetivo “industrializado” remete diretamente à imagem de uma produção em série, cuja mercadoria final colocada à disposição do consumo dos clientes seria o “amor”. Já “excomungado”, vocábulo de teor nitidamente católico, pode ter o sentido, numa primeira leitura, de “amaldiçoado”, qualificando assim de modo extremamente forte, e pejorativo, os serviços amorosos oferecidos pela prostituta Desdêmona. Parece-me, no entanto, que seu sentido aqui é outro, referindo-se à ausência ou falta de amor, ou melhor, o amor que é trocado por dinheiro está obviamente excluído do verdadeiro amor que deve vigorar entre os homens, amor que os engaja numa comunhão fraterna. De qualquer modo, apesar de operarem em campos semânticos diferentes, o econômico e o religioso, os dois adjetivos visam a um mesmo objetivo: trazer à tona a degradação pela qual passa Desdêmona ao se tornar mercadoria, ao se tornar artigo para consumo de massa. Ou ainda de maneira mais ampla: trazer à tona a degradação do ser humano que vive numa sociedade em que tudo se transformou em mercadoria. Nesse sentido a figura da prostituta é emblemática, como observa Margareth Rago com base nas análises de Benjamin sobre Baudelaire: “Simultaneamente vendedora e mercadoria, ela [a prostituta] simbolizava aquilo que se via como degradação: uma sociedade onde as relações sociais são mediadas pelo equivalente

⁵⁰ Segui nesse parágrafo as definições do Houaiss. Mas também foram consultados o Aurélio e o Caldas Aulete.

geral, o dinheiro.”⁵¹ Eis aí o tema do “mundo ofendido” dando o ar da sua graça nesse breve retrato de Desdêmona.⁵²

A tensão entre poder/sedução e fragilidade/degradação que compõe o cerne do retrato também abarca, como se vê, um olhar crítico sobre o “mundo ofendido”, pois como diz Benjamin a mercadoria celebra sua antropomorfização na figura da prostituta.⁵³ E mais do que isso: tal crítica se encontra embutida em alguns procedimentos formais que moldam a referida tensão. Por exemplo, a disseminação de partes do corpo de Desdêmona ao longo do texto – dedos, mãos (tendo em vista o verbo “manipular”), coxas, nádegas (“desnalgada”), e mesmo olhos (lembrando o ditado o *olho é o espelho*, “*miroar*”, *da alma*) –, pode levar a uma dupla leitura: de um lado, essas imagens corpóreas certamente expressam a forte erotização que modela a figura de Desdêmona, imagens tentadoras que tanto atraem o menino Murilo e mesmo envolvem o próprio leitor; de outro, talvez mimetizem o caráter de mercadoria da viceputain, exposta em fatias, como estivesse numa vitrine decorada com *miroares*, para o consumo dos clientes. E mais: talvez indiquem a destruição de seu corpo, *desmembrado* com a passagem do tempo e o uso dos homens.⁵⁴

Essa dupla leitura também pode ser estendida ao aspecto sonoro do texto. A repetição do nome de Desdêmona no início de seis dos sete fragmentos gera, com esse retorno insistente, um efeito mágico, como se fosse um sortilégio lançado por essa feiticeira com o objetivo de dominar suas presas. Ao emprego recorrente da anáfora nominal (procedimento

⁵¹ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*, p. 46. Lembremos que Benjamin faz a seguinte observação: a prostituta, “em hipostática união, é vendedora e mercadoria”. Cf. BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin*. Organização: Flávio Khote. São Paulo: Ática, 1985, p. 40.

⁵² Vale a pena citar aqui um trecho do ensaio de Georg Simmel sobre o tema da prostituição: “Como, com demasiada frequência, a distância entre os de cima e os de baixo afunda cada vez mais os de baixo e também rebaixa moralmente os de cima, e como a escravidão degrada não só o escravo mas também seu amo, assim a desproporção entre a mercadoria e o preço, atestada em nossos dias pela prostituição, significa a depravação não só daquelas que se entregam desse modo, mas também daqueles que disso aproveitam. Cada vez que um homem compra uma mulher por dinheiro, vai-se um pouco do respeito devido à essência humana; e, nas classes ricas, onde tal prática é cotidiana, é esse fato, sem dúvida, uma poderosa alavanca da presunção que a posse do dinheiro gera, dessa mortal ilusão a respeito de si que leva a pensar que tal haver confere à personalidade como tal um preço qualquer, ou um sentido interior. Essa total deformação de valores, que cava um abismo cada vez mais intransponível entre o possuidor e a pessoa obrigada a deixar-se comprar, é a sífilis moral que decorre da prostituição e que, como a sífilis propriamente dita, acaba infectando também os indivíduos não diretamente envolvidos nessa causa primeira”. SIMMEL, Georg. Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro (1892). In: _____. *Filosofia do amor*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 6-7. A respeito desse texto de Simmel, conferir: WAIZBORT, Leopoldo. Prostituição. In: _____. *As aventuras de Georg Simmel*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 297-303.

⁵³ Diz Benjamin: “O mundo dos objetos assume cada vez mais descaradamente as feições da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda trata de ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias contrapõe-se a sua transfiguração para o alegórico. A mercadoria procura ver a sua própria face. Na prostituta ela celebra a sua antropomorfização”. BENJAMIN, Walter. Parque central. In: _____. *Walter Benjamin*, p. 135.

⁵⁴ Lembro aqui uma estrofe do poema “Grafito na ex-casa paterna”: “Desdêmona demona: agora desmembrada. / A engrenagem da flor: poeira desmanhada”. MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 631.

central da fatura), somam-se outros mecanismos sonoros, inseridos no interior do texto, com vista ao mesmo objetivo: repetições de palavras (“mirorares”, “homens”, “manipulando”), rimas internas (miroares-penhorares; desnalgada-desnatada), paronomásias (atrevidos-vidros), aliterações (essencialmente com o prefixo “des”) articulam então uma trama sonora que se configura como uma espécie de feitiço que hipnotiza os homens, o menino Murilo e o leitor, reforçando assim o poder encantatório de Desdêmona. E como já ressaltado logo no início da análise, a própria disseminação, ao longo do texto, dos fonemas que compõem o nome da viceputain age igualmente na armação dessa teia mágica.⁵⁵ Mas esta força sedutora dada pela sonoridade e que se coaduna com o perfil da mulher fatal e diabólica pode ser lida em outra chave: como retórica de vendedor que busca com sua eloquência atrair o cliente, persuadindo-o a comprar sua mercadoria. No entanto essa força sedutora, de feiticeira ou de vendedora, é minada por outro recurso compositivo que subjaz ao retrato: a brevidade do capítulo e a rapidez de leitura que ele demanda evidenciam o caráter fugaz e frágil de Desdêmona, artigo consumido, gasto e descartado após curto período de uso.

Não é possível deixar de notar o emprego recorrente do prefixo “des” na construção do retrato, constatável não só em grande parte dos adjetivos que qualificam a viceputain como também na composição de seu próprio nome. O prefixo exprime principalmente: 1. oposição, negação, falta, privação; 2. separação, afastamento, divisão; 3. aumento, reforço, intensidade.⁵⁶ O primeiro sentido é o que predomina no texto, presente nos seguintes vocábulos: “desarrumada”, “desnalgada”, “desnatada”, “despovoada”, “desfeita”. Com isso a própria reiteração do prefixo “des”, que traz embutido a marca de “falta” ou de “privação”, atua na corrosão do poder de Desdêmona no exato momento em que seu retrato de mulher dominadora se esboça. Essa tensão entre poder/sedução e fragilidade/degradação se dá inclusive no próprio nome da retratada a partir do jogo com os sentidos (1) e (3) do prefixo: de um lado, de acordo com a idéia de “intensidade”, Des-dêmona é uma super-demônia; de outro, ela é uma negação do demônio, ou é uma não demônia, ou seja, uma demônia que perdeu seus encantos, que perdeu seus poderes mágicos. Leitura que se coaduna com a idéia da impossibilidade de existência do maravilhoso numa sociedade dominada pelas relações de troca mediadas pelo dinheiro. No mundo desencantado, a feiticeira Desdêmona não tem mais lugar.

⁵⁵ Afirma Segismundo Spina a respeito do recurso da repetição: “A eficácia das fórmulas de encantação não reside apenas no poder mágico das palavras moduladas, mas sobretudo na repetição”. SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 47.

⁵⁶ Cf. ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Dicionário de questões vernáculas*. 3. ed. aum. São Paulo: Ática, 1996; e também o Houaiss.

Murilo Mendes aprecia jogar com o prefixo “des” nos escritos mais experimentais da década de 1960. Veja-se, por exemplo, o texto denominado “O desomem” do livro *Convergência*, texto construído a partir do emprego desse prefixo e que versa exatamente sobre o tema do “mundo ofendido”:

O DESOMEM

O desomem sem h desova o desomem a desmulher a descriança.

O desomem desova o desamor o antisemitismo o anticristismo as câmaras de gás os campos de concentração o pânico o serrote o martelo a torquês o pânico dos pânicos.

O desomem desova a desarte a despoesia a desmúsica a despedida do homem.

O desomem desova a fome a peste a guerra a morte.⁵⁷

O leitor reconhecerá facilmente várias das obsessões murilianas já elencadas ao longo do trabalho: guerra, câmaras de gás, campos de concentração, símbolos torcionários, incluído o serrote. Só falta a bomba atômica, que se não está referida diretamente, no entanto domina o texto como uma sombra. Talvez não seja exagero dizer que esse compacto texto, dividido em quatro fragmentos iniciados com a expressão “O desomem desova”, condensa a essência da visão negativa que Murilo tem de seu tempo, ou mesmo traça em linhas gerais o contexto histórico, o “mundo ofendido”, que aflige de modo tão perturbador a própria experiência pessoal do poeta. Em suma, eis aí configurada a “idade do serrote”. Texto, portanto, que descreve sinteticamente o pano de fundo que sustenta o relato autobiográfico, ou seja: se neste os horrores da história vêm disseminados, ou mesclados, na narrativa do tempo da infância e da adolescência, naquele, compõem abertamente o cenário catastrófico que veio à luz pela ação do homem degradado. E o emprego do prefixo “des” apresenta-se como o recurso central na construção desse cenário ao expressar, no interior mesmo de cada um dos vocábulos, a falta de humanidade que atinge todas as coisas. Vê-se por aí a carga negativa que o poeta impinge ao prefixo, aproveitando-o ao máximo na formação de vários neologismos. Não é por acaso, parece-me, que o empregue também de modo reiterado no retrato de Desdêmona, buscando, certamente de maneira mais velada, articulá-lo ao “mundo ofendido”. Pode-se, então, perguntar aproveitando-se dos neologismos criados por Murilo: seria Desdêmona – “desdenhada”, “desarrumada”, “desnalgada”, “desnatada”, “despovoada”, “desfeita” – uma representante da desmulher desovada pelo desomem?

⁵⁷ MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 717.

Até aqui fizemos o seguinte movimento analítico: a partir do exame da construção da imagem de mulher fatal e demoníaca buscou-se apontar vários mecanismos que solapam precisamente essa imagem, expondo assim certa tensão compositiva que joga com a oposição entre poder/sedução e fragilidade/degradação. Talvez seja possível inverter esse movimento e levantar a seguinte hipótese: o narrador, tendo em vista a imagem da mulher degradada por sua condição de mercadoria, compõe um retrato que a eleva à condição mítico-poética, arrebatando-a, ou mesmo salvando-a, do solo do desamor. Estratégia que talvez vise a resistir ao cenário aviltante e desencantado do “mundo ofendido”. O último fragmento do retrato parece apontar nessa direção: “Desdêmona miroares Desdêmona mulher: despovoada desfeita revogada poderosa”. A sequência de adjetivos que o rematam vai gradativamente intensificando a degradação de Desdêmona até a surpreendente reviravolta final em que ela é qualificada, *definitivamente*, como “poderosa”. A tensão que permeia o texto parece então se resolver positivamente no vocábulo que o encerra.

Mas por que Desdêmona é tão poderosa? Por causa de seu caráter de mulher fatal e demoníaca? Ou devido a sua rebeldia que coloca em risco a estabilidade social? Ou se deve a seu perfil mítico-poético que a arranca da banalidade cotidiana? Ou por que mantém sua força evocativa, após tantos anos transcorridos, na memória do narrador? Ou por ser uma das principais representantes, no relato autobiográfico, da força feminina? Ou deve-se ainda ao elemento divino que toda criatura carrega em si, mesmo as mais humildes?⁵⁸ Todas essas alternativas não se excluem; ao contrário, elas parecem sim sustentar, em conjunto, a afirmação que abre exatamente o último fragmento e que nega de modo categórico o possível caráter de “desmulher” da viceputain: “Desdêmona miroares Desdêmona mulher”.

*

Abrimos a análise de “Desdêmona” chamando a atenção para uma *curiosidade*: o retrato de fatura mais experimental ocupa exatamente o centro do relato autobiográfico. Coincidência ou não? Difícil dizer. Vale a pena, contudo, fechar a análise retomando essa questão a partir de um dado que me parece significativo: o poema “Desdêmona” do livro *Convergência*, duplo homônimo do retrato inserido em *A idade do serrote*, foi, juntamente

⁵⁸ Lembro aqui trecho do poema “Saudade de Jaime Ovalle”: “Não viste maldade na mulher da vida, / Chamando-a de irmã e companheira. / ‘São simples e humildezinhas’ / Sabendo que está escrito, no Livro eterno: / EM VERDADE VOS DIGO, OS PUBLICANOS E AS MULHERES DA VIDA / ENTRARÃO PRIMEIRO QUE VÓS NO REINO DE DEUS. / Quantas vezes tu lhes trouxeste flores / E tocaste harmônio só para elas”. MENDES, Murilo. *Conversa portátil*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1497. O poema é datado do ano de 1958.

com outros seis textos do poeta, publicado originalmente no número 5 (dezembro 1966 – janeiro 1967) da revista *Invenção*, revista de vanguarda editada pelo grupo concretista de São Paulo. No final do volume constava a seguinte nota informativa:

(...) Os poemas de Murilo Mendes pertencem ao livro inédito “Exercícios” (1965-66, Roma), que, juntamente com outro maior, “Contacto”, comporá a sua nova coletânea de poemas, a ser lançada em 67 pela Editora “Duas Cidades”, de SP. A presente publicação constitui a homenagem de INVENÇÃO ao espírito de vanguarda que é uma constante da obra muriliana. Murilo dedica o seu “Exercício” à memória de Oswald de Andrade.⁵⁹

A coletânea de poemas a que se refere a nota é o livro *Convergência* (editado somente em 1970 pelas Duas Cidades), composto de duas partes: “Convergência” e “Sintaxe”. Como se vê, Murilo mudou os títulos, substituindo “Contacto” e “Exercícios” pelos citados acima. Júlio Castañon Guimarães faz o seguinte comentário esclarecedor a respeito de tal mudança:

Nesta publicação [*Invenção*], indica-se que os poemas pertenciam a “Exercícios” – este título, na realidade não aproveitado, mostra o caráter de fato de experimentação e mesmo de exploração que estes textos tinham à época para o próprio poeta. Em *Convergência*, os textos estão na seção “Sintaxe” – título que, embora não ocultando o sentido de experimentação, é bem mais delimitado, chamando a atenção especificamente para a linguagem.⁶⁰

Se o título “Sintaxe” chama a atenção de um modo amplo para a questão da linguagem, “Exercícios” deixa verdadeiramente à mostra o caráter de experimentação e de exploração dos recursos poéticos, trabalho inventivo que realmente se apresenta, com maior ou menor radicalidade, na fatura de todos os textos que compõem essa seção, entre eles “Desdêmona”.⁶¹ E vale a pena lembrar que, conforme informação da revista, tais textos foram escritos entre 1965-1966, exatamente os mesmos anos da composição de *A idade do serrote*.

As duas “Desdêmonas” são, portanto, contemporâneas. E não obstante as diferenças entre elas, o mesmo “espírito de vanguarda”, ressaltado pelos poetas concretos, também parece estar presente no retrato, talvez de modo mais ameno, já que as funções que deve desempenhar no relato autobiográfico acabam por colocar necessariamente certos limites à

⁵⁹ INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo, ano 6, n. 5, dez. 1966 – jan. 1967, p. 101. Os outros textos publicados são: “Texto de Informação” (fragmento), “O imperador”, “Dois tempos”, “O erre”, “Estudos de Czerny”, “Palavras inventadas (em forma de tandem)”.

⁶⁰ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, p. 57.

⁶¹ Luciana Stegagno Picchio faz o seguinte comentário a respeito do caráter experimental de “Sintaxe”, a segunda parte de *Convergência*: “A experimentação era basicamente de caráter formal, centrada no estudo e no emprego das palavras no seu aspecto gráfico e fônico, com experiências de transgressão, ruptura, nova organização e montagem de segmentos e sentidos, cunhagem de neologismos, no limite da ‘invenção’ poética”. PICCHIO, Luciana Stegagno. “Ulalume”: um jogo entre o som e o sentido de Murilo Mendes. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Campinas, n. 21, p. 9-14, 2001, p. 9.

experimentação. Isso fica claro no seu caráter narrativo, que não se apresenta no poema de *Convergência*, cuja fatura se apóia essencialmente numa estrutura sintática nominal, no emprego recorrente da paronomásia e de uma série de neologismos. Mas tanto no poema como no retrato essa visada experimental não se traduz em mero exercício lingüístico ou mero jogo literário; ao contrário, como visto na análise do retrato, este vem carregado de significado, colocando em discussão questões amplas e complexas. O rigoroso trabalho com a forma não está dissociado da expressão, nem o trabalho inventivo da emoção e do conhecimento do mundo. Nesse sentido Murilo segue à risca os preceitos poéticos expostos no artigo “A poesia e o nosso tempo”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1959, e no qual afirma, de modo categórico, a certa altura: “Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação.”⁶²

De qualquer modo é importante notar que a vertente experimental da poética muriliana não apenas pode ser vislumbrada na arquitetura geral da autobiografia, mas também pode estar presente especificamente na própria construção dos retratos que a compõem, como é o caso de “Desdêmona”. E mais do que isso: esse trabalho com a forma, que traz as marcas da experimentação, diz muito sobre a imagem que o narrador constrói de si mesmo, ou seja, a fatura do retrato de Desdêmona traz à luz a imagem de um poeta que está antenado com as vanguardas de seu tempo⁶³ e cujo projeto poético se apóia no rigor formal e na pesquisa da linguagem.

⁶² MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; ADERBALDO, J. Castello. *Presença da literatura brasileira: modernismo*, p. 179.

⁶³ Segundo Luciana Stegagno Picchio, “a última fase da sua poesia [de Murilo Mendes] guardava os sinais por um lado da sua freqüentação das vanguardas européias, francesa e italiana, do seu interesse pelo estruturalismo, do seu convívio com os poetas e artistas italianos presentes em 1961 na antologia *I novissimi*, apresentada por Alfredo Giuliani e depois reunidas no ‘Grupo 63’. (...) Por outro lado, na praxe de Murilo Mendes houve sempre, nos anos italianos, uma contínua atenção às manifestações poéticas do Brasil: a começar pela poesia concreta, de Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, e sobretudo pelo exemplo de invenção poética, fora de qualquer molde de tradição, do mestre-discípulo João Cabral de Melo Neto”. PICCHIO, Luciana Stegagno. “Ulalume”: um jogo entre o som e o sentido de Murilo Mendes. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, n. 21, p. 10.

7. O narrador descarrilado: análise de “A lagartixa”

Fernando Furtado observa que o capítulo “A lagartixa”, vigésimo nono de *A idade do serrote*, talvez seja “um texto deslocado do ‘Setor Microzoo’ de *Poliedro*” para a autobiografia.¹ O crítico não deixa de ter certa razão já que esse setor reúne, no formato de “minibestiário”², breves retratos de quinze animais: galo, tartaruga, tigre, cavalo, baleia, girafa, boi, pavão, porquinho da índia, peixe, aranha, percevejo, preguiça, zebra, lagosta. Por que não caberia aí uma lagartixa? Além disso, a estrutura de “A lagartixa” se assemelha bastante com a da maior parte dos textos que integram o “microzoo”, em que se mesclam observações objetivas (ironicamente pseudo-científicas) e subjetivas a respeito dos animais, lembranças da infância do narrador, referências bíblicas e míticas, citações literárias, reflexões sobre o “mundo ofendido”, e lições aprendidas no contato com os bichos retratados.³

Tal intercâmbio entre o material que conforma os dois livros, escritos concomitantemente em meados da década de 1960, se fortalece ainda mais com o exame de duas páginas do manuscrito do plano de composição de *Poliedro*, reproduzidas fotograficamente na edição da *Poesia completa e prosa* da editora Nova Aguilar.⁴ Na primeira delas, Murilo Mendes anota o tema do livro e lista, em seguida, os “conceitos fundamentais” que deverão orientá-lo na escrita; na segunda, detalha o plano do livro, dividido originalmente em cinco itens: 1. “A idade do serrote”; 2. “Microzoo”; 3. “Microlições de coisas”; 4. “Colagens”; 5. “Tempo délfico”. Duas mudanças significativas ocorrem entre o plano original e o resultado final publicado em 1972: dois itens – “A idade do serrote” e “Colagens” – foram excluídos, e um novo – “A palavra circular” – foi introduzido. Irene Miranda Franco também chama a atenção para a reprodução do manuscrito na edição da Nova Aguilar e em nota faz algumas observações a respeito dessas mudanças:

Se tivesse vigorado essa distribuição primeira, a estrutura do livro seria significativamente diferente: *A Idade do Serrote*, autobiografia em prosa poética publicada em 1968, foi prevista

¹ FURTADO, Fernando F. Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*, p. 139. O livro *Poliedro* é constituído por quatro partes: 1. “Setor Microzoo”; 2. “Setor Micro-lições de coisas”; 3. “Setor a palavra circular”; 4. “Setor Texto délfico”. Escrito entre 1965 e 1966, foi publicado somente em 1972 pela editora José Olympio.

² Cf. WEINTRAUB, Fábio. Murilos de vento: cognição e vertigem em Murilo Mendes. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, ano IV, n. 46, p. 13-17, maio 2001, p. 16.

³ A respeito de *Poliedro*, conferir: FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, UFJF, 2002.

⁴ Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 77.

como um dos setores, seguido por “Microzoo”. A “tangência” dos dois textos, aí aproximados pelo próprio Murilo, explica-se: em ambos predomina o tom memorialístico e as recordações da infância em Juiz de Fora. Ademais, “Microzoo” contém as páginas mais longas de *Poliedro*, no que se aproxima formalmente de *A Idade do Serrote*. “Microlição de coisas” seria, no planejamento inicial, o terceiro setor; na versão final, ficou sendo o segundo. É seguido no manuscrito por “Colagens” (que corresponderia provavelmente ao definitivo “A palavra circular”). Por fim, vem “Texto délfico”, separado dos demais itens no manuscrito por um grande espaçamento, que se torna expressivo por conta das particularidades formais e de conteúdo da última parte de *Poliedro*.⁵

A estudiosa dá como certo que o item “A idade do serrote” do plano original de *Poliedro* corresponde exatamente ao projeto da autobiografia de Murilo, projeto que seria posteriormente desmembrado e publicado autonomamente. É uma hipótese, talvez correta. Porém também é possível supor que os textos que integravam esse item foram reordenados em outros setores do livro e que somente o título foi reaproveitado para a autobiografia, composta por outros textos que não faziam parte originalmente de *Poliedro*; ou então esse primeiro setor não tivesse, num primeiro momento, um caráter autobiográfico tão delineado (talvez fosse constituído apenas por alguns retratos de personagens do tempo juiz-forano), e que só com o desenrolar da escrita ele foi tomando corpo até ganhar vida própria. Hipóteses, meras hipóteses. No entanto a última parece se justificar tendo-se em vista um trecho de uma carta que Murilo enviou a Carlos Drummond de Andrade e que este reproduz em seu diário com a data de 20 de novembro de 1965:

Carta de Murilo Mendes, vinda de Roma. Com esta passagem que, apesar de registrar sua notável atividade criadora, me põe triste: “Sentindo que a minha ração de vida está para acabar, meti este ano as unhas em três livros, dois de verso e um de prosa.”⁶

Certamente os dois livros de poesia em produção eram “Contacto” e “Exercícios”, que se transformaram, como vimos, em “Convergência” e “Sintaxe”, as duas partes de *Convergência*.⁷ E o único livro de prosa, provavelmente *Poliedro*, talvez tenha gerando dois

⁵ FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*, p. 135-136 (nota 73).

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 269.

⁷ Realmente *Contacto* e *Exercícios* foram projetados como livros independentes, conforme esclarece Júlio Castañon Guimarães com base em duas cartas enviadas por Murilo a Carlos Drummond de Andrade. Relata o crítico: “(...) em cartas datadas de Roma, 11 de novembro de 1965 [provavelmente a que se refere Drummond] e 10 de fevereiro de 1966, Murilo refere dois livros de poemas, *Contacto* e *Exercícios*, ‘tentativas de reformulação da minha linguagem poética’, como se lê na segunda carta. Na primeira, Murilo explicita que do primeiro livro consta um ‘Murilograma a C.D.A.’ e do outro uma ‘Colagem para Drummond’. Na verdade, esses dois livros projetados (considerados até mesmo inteiramente projetados, pois na segunda carta se diz ‘meus dois livros já prontos’) vieram a constituir o volume *Convergência*”. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, p. 22.

volumes independentes, o próprio *Poliedro* e *A idade do serrote*.⁸ O que se tem, de qualquer modo, é uma relação íntima entre estes dois livros, oriundos possivelmente de um mesmo projeto, mas que acabaram, no entanto, tomando rumos diferentes. E como afirma Irene Miranda Franco, especificamente a relação entre o “Setor Microzoo” e a autobiografia parece ser ainda mais estreita, e isso não só pela “tangência” espacial no conjunto de *Poliedro*, mas fundamentalmente por algumas características comuns. O capítulo “A lagartixa” talvez seja então um dos índices mais visíveis tanto dessa relação específica com o “Setor Microzoo” quanto com *Poliedro* como um todo.

Tendo em vista tais observações a respeito da proximidade entre “A lagartixa” e o “Setor Microzoo”, não se pode deixar de levantar a seguinte questão: será que realmente Murilo deslocou o texto de um livro a outro? E se o fez, qual o motivo? Ou ainda: se o capítulo se encaixa tão bem no formato do “minibestiário”, por que acabou introduzido na autobiografia? Difícil responder. Porém um ponto me parece certo: “A lagartixa” é um capítulo chave para se compreender a autobiografia, não só em função de seu conteúdo, mas também pela particularidade de sua composição, ou melhor, pelo absoluto entrelaçamento de forma e conteúdo. Espécie de capítulo síntese do processo de formação do narrador, o leitor se depara com o relato, naquela prosa saborosa tão decantada pela fortuna crítica, de um acontecimento aparentemente banal e sem importância, mas que no entanto traz questões graves, gravíssimas: o protagonista-narrador afirma sua individualidade, se diferencia do grupo a que está ligado, opõe-se aos valores burgueses, se assume como desajustado. E a lição é dada pela humilde lagartixa.

*

O capítulo está dividido em duas partes separadas por um asterisco (na segunda edição, como vimos, o asterisco é acertadamente substituído por uma bolinha preta, homogeneizando assim o recurso gráfico empregado por Murilo em inúmeros textos).⁹ Limite

⁸ Lembro que *Retratos-relâmpago: 1ª série* também foi escrito em 1965-1966, conforme nota do autor que se encontra no final do livro.

⁹ Há algumas diferenças entre as edições, diferenças essas que podem ser classificadas em três tipos: a) correção de nítidas gralhas da primeira edição, como, por exemplo, a colocação errada de uma vírgula e a grafia incorreta do pronome interrogativo “Por quê” (neste caso a grafia correta só ocorre com a edição da Record); b) pequenas mudanças, difíceis de identificar se corretas ou não, que não alteram de modo significativo o texto. É o caso, por exemplo, da palavra “procuro” no segundo parágrafo: na primeira edição, ela aparece em maiúscula após o ponto de exclamação (“Inaferrável pequeno sáurio! Procuro...”); na edição da Nova Aguilar (e a da Record a segue), está grafada em minúscula, não interrompendo a frase. Há também, nessa mesma linha de diferenças menores, a inserção, na segunda edição, de um ponto de exclamação, que não consta na edição da Sabiá, no final do segundo parágrafo da segunda parte: “(...) dando-lhe mesmo – coisa terrível! – um ar flácido”; c) e, por fim, há

bem demarcado neste caso, contrapondo com rigor a diversidade espaço-temporal de cada uma delas. Na primeira, o narrador, sentado num banco em um jardim da cidade de Roma, observa os movimentos de uma lagartixa. A partir dessa situação, tece algumas reflexões sobre o “pequeno sáurio”, que por fim mostra-se como elemento deflagrador de uma lembrança do tempo juiz-forano. Entra-se então na segunda parte, marcada pelo relato do encontro triangular entre o menino Murilo, sua namorada Dolores e uma lagartixa, encontro que ocorre numa segunda-feira de carnaval quando o protagonista tem por volta de 12 anos (portanto aproximadamente em 1913) e que se passa no pomar da casa paterna.

Esse breve esboço da estrutura dual do capítulo já traz à tona duas questões que dão a ver seu caráter singular em relação ao todo e em consequência sua importância na “arquitetura da memória”. Em primeiro lugar, é o único retrato em que o autobiógrafo faz questão de situar, de maneira relativamente precisa, o *tempo da escrita*, opondo-o inclusive explicitamente – e estruturalmente (já que cada tempo domina cada uma das partes do capítulo) – ao *tempo da história*. Em segundo, também é o único retrato que expõe de modo aberto, e com certos detalhes, o funcionamento do mecanismo da memória no trabalho de recuperação de uma lembrança perdida. Tem-se aí então tanto a separação nítida entre o presente da narração e o passado da narrativa como a exposição do processo mnemônico que permite aproximá-los e uni-los. Se a questão da formação do narrador permeia todos os retratos, essas duas características tão particulares certamente dão à lição da lagartixa um sabor – e um saber – todo especial.

*

Esboçada a armação básica do texto, é o momento agora de começar a examiná-lo mais de perto. Iniciemos pela abertura da primeira parte, ou mais exatamente pelos seus três primeiros parágrafos (de um total de quatro). Vale a pena citá-los na íntegra:

mudanças significativas – felizmente somente duas – que podem alterar a interpretação do texto. Assim, no final do terceiro parágrafo da primeira parte, temos na primeira edição: “com efeito a pedra resume *umidade* e dureza”; e na segunda: “com efeito a pedra resume *unidade* e dureza”. Será “umidade” ou “unidade”? E no segundo parágrafo da segunda parte há uma diferença na enumeração das cores do vestido de Dolores: na primeira edição, tem-se: “(...) entre verde, vermelho, azul, alaranjado (...)”; e na segunda: “(...) entre verde, vermelho, azul-alaranjado (...)”. Ou seja: “alaranjado” torna-se, na segunda edição, uma “estranha” tonalidade do azul, reduzindo-se assim o colorido do vestido. Eis aí as principais diferenças entre as edições. Como já ressaltado anteriormente, sigo a primeira edição, levando em conta apenas correções de gralhas evidentes. Em relação à principal diferença – “umidade” *versus* “unidade” –, agradeço a Murilo Marcondes de Moura pela leitura esclarecedora que fez na qualificação.

Sentado ao sol num banco de jardim romano observo uma lagartixa no seu contínuo vaivém. Tento inutilmente agarrá-la; mesmo que sim, ela escorreria logo das minhas mãos; digo escorreria porque a lagartixa tem algo de líquido.

Inaferrável pequeno sáurio! Procuo captar um milésimo-luz do seu olhar, certamente de uma estranheza sem igual.

Que brinquedo propor à lagartixa? Cabra-cega, pique, chicote-queimado, talvez os únicos brinquedos adaptáveis à sua condição, forma, agilidade, e ao seu gosto do enigma. O ideal seria dançar com ela uma ciranda, mas afasto este pensamento cruel: a lagartixa não tem mãos como as nossas. Além disto trata-se de uma anarco-sindicalista: nunca vi lagartixas em bando; magnificamente só, a lagartixa esgueira-se entre as pedras, os muros, as folhagens, perseguindo não se sabe bem o quê; indecisa entre o sol e a sombra, talvez encontre na pedra a síntese que mira: com efeito a pedra resume umidade e dureza.¹⁰

Há algo de encantador nesses parágrafos iniciais. O leitor se delicia com o ritmo da prosa, desliza por ela, embalado pelo “contínuo vaivém” da lagartixa diante do olhar do narrador. Vaivém que não diz respeito somente à movimentação física da lagartixa, que se esgueira, ou escorre, fugitiva das mãos de seu perseguidor, mas vaivém também presente na própria tentativa de caracterização do animal, que parece sempre escapar de uma definição mais precisa, confirmando, e realçando, seu “gosto do enigma” e seu indeciso trânsito “entre o sol e a sombra” em busca de uma possível síntese entre “umidade e dureza”. Tal inapreensibilidade torna-se patente na ineficaz aproximação do narrador, que não sabe bem que brinquedo seria adequado a ela, sendo a proposta ideal de dançar uma ciranda simplesmente absurda e cruel devido a total impossibilidade física do animal. Como se vê, a lagartixa, assim como a poesia de Murilo, escapa por todos os lados.¹¹

Em especial o movimento rítmico da segunda frase do primeiro parágrafo, dividida em três fragmentos separados por ponto-e-vírgula, leva o leitor praticamente a *sentir* essa liquidez da lagartixa, que escorre de um fragmento a outro, sem deixar apanhá-la: “Tento inutilmente agarrá-la; mesmo que sim, ela escorreria logo das minhas mãos; digo escorreria porque a lagartixa tem algo de líquido”. A poeticidade do texto se potencializa ainda mais com o segundo parágrafo, que se inicia com uma espécie de eneassílabo (acentuado na quarta e na nona sílabas) que brota do contínuo da prosa e remata, sinteticamente, a descrição do caráter inapreensível da lagartixa: “Inaferrável pequeno sáurio!”. Insólito *verso* constituído por uma palavra italiana, o adjetivo “inaferrabile”, adaptada ao português e de um substantivo, “sáurio”, extraído do campo da herpetologia (ramo da zoologia que estuda os répteis), e que designa um espécime dos sáurios, subordem dos répteis escamados, que compreende os

¹⁰ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 109. (943-944).

¹¹ Lembro aqui, como já citado anteriormente, a afirmação de Augusto Massi a respeito do desafio de interpretação da obra de Murilo Mendes: “a poesia escapa por todos os lados”. MASSI, Augusto. “Murilo Mendes: a poética do poliedro”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*, vol. 3, p. 321.

lagartos.¹² Estranha composição – porém típico exemplo da mescla lexical empregada por Murilo em *A idade do serrote* – que equivale à estranheza sem igual do olhar da lagartixa.

Envolvido por essa atmosfera poética que marca o vaivém físico e conceitual da lagartixa, o balizamento do momento da narração passa quase despercebido em sua quase imperceptível referência: “Sentado ao sol num banco de jardim romano”. O adjetivo “romano” é o termo chave para a identificação das coordenadas relativas ao tempo e espaço, pois foi na cidade de Roma que o autobiógrafo morou nos seus últimos anos de vida e na qual escreveu seu livro de memórias em meados da década de 1960. Portanto é a esse momento específico que o adjetivo se refere, como será evidenciado no decorrer do retrato, quando o narrador delineia o processo de recuperação da memória a partir dessa situação presente, relatando em seguida uma circunstância semelhante que ocorreu no tempo juiz-forano. De qualquer modo o leitor demora a situar-se, a se dar conta do ponto de partida da rememoração, não só devido ao caráter extremamente sintético da referência espaço-temporal, que se perde em meio à tentativa de apreensão da lagartixa, mas também por certa ambigüidade que a frase de abertura carrega ao não deixar muito claro se “romano” se aplica especificamente à localização de um “banco de jardim” ou à de um “jardim”, ou mesmo se diz respeito a um estilo encontrável em qualquer parte do mundo. Tem-se mesmo a impressão, num primeiro momento, de que a circunstância da narração é tão fluida, e “inaferrável”, como a própria lagartixa.

Tal fluidez começa se fixar, como ressaltado acima, no parágrafo final da primeira parte quando o narrador expõe o mecanismo de retrospectão (deflagrado pela observação do vaivém da lagartixa) ao encadear de modo causal três elementos (lagartixa, infância e mulher) que possibilitam fazer a passagem para o tempo juiz-forano, figurando assim com maior nitidez o tempo da escrita, expresso agora como o tempo da “próxima velhice”:

Falando lagartixa, falo infância onde a lagartixa foi doce companheira das minhas horas juiz-foranas, nos jardins e pomares daquele tempo. Falando infância, (adolescência, mocidade, maturidade e próxima velhice), não poderia deixar de apontar aqui uma figura feminina; sem as figuras femininas duraria o mundo, de que também a lagartixa é flexível comparsa?¹³

A partir desse movimento retrospectivo chega-se então no relato do acontecimento passado, relato que domina a segunda parte do capítulo e cuja abertura retoma paralelamente a da primeira parte, não só aproximando tempo presente da escrita e tempo passado da história

¹² O adjetivo “ineferrabile” significa: “Che non si riesce a catturare” (incapturável); em relação ao sentido de “sáurio”, sigo o Houaiss.

¹³ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 109-110. (944).

por meio de situações semelhantes, como agora, de modo indireto, caracterizando, e esclarecendo, definitivamente o primeiro:

É a tarde de uma segunda-feira de carnaval; devo ter doze anos; estou sentado ao sol num banco, no pomar da casa paterna, considerando os movimentos de uma lagartixa que espreitava desde semanas. Isto é, seria a mesma de antes? Quem distingue ao certo as lagartixas, quem distinguiria as meninas chinesas? E se houver lagartixas chinesas, meu Deus! então o caso se complicará muitíssimo. Eu, que gosto de dar nome a todas as coisas, não poderia batizar uma lagartixa. Assim, quantas Heloísa, Elisabete e Mercedes não-nascidas!¹⁴

O balizamento espaço-temporal do acontecimento passado é bem mais preciso – e escrito numa prosa menos condensada e menos poética não deixa margem a qualquer ambigüidade – do que o que marca o momento da narração. Tudo está às claras, o tempo e o espaço do ocorrido estão bem delimitados: é uma “tarde de uma segunda-feira de carnaval”, o narrador deve ter por volta de dozes anos, e ele se encontra “sentado ao sol num banco, no pomar da casa paterna, considerando os movimentos de uma lagartixa (...)”. O paralelismo das aberturas das duas partes esclarece assim o momento de narração, dando então ao leitor a certeza de que o autobiógrafo de fato está em um jardim ou parque localizado na cidade de Roma. Tem-se, portanto, cenas semelhantes ocorridas em tempos absolutamente distintos, por volta de 1913 em Juiz de Fora e em meados da década de 1960 em Roma, e que apresentam como personagem central uma lagartixa – talvez a mesma já que todas são iguais – ao redor da qual giram, e se encontram, presente e passado.

*

Luciana Stegagno Picchio faz a seguinte observação a respeito de *A idade do serrote*:

O livro é de memórias no sentido proustiano, sendo a *madeleine* substituída, como sempre acontece com a sensibilidade auditiva de Murilo, por palavras evocativas, por nomes de babás, Etelvina, Sebastiana, histórias, parlendas, orações, ciranda cirandinha, o bicho-papão, a mula-sem-cabeça, pianolas, quidum-sererê, por nomes de doenças infantis, sarampo, caxumba, catapora, coqueluche, trazendo à lembrança ternuras de camas quentes, de silêncios em redor.¹⁵

A estudiosa tem toda razão em salientar a importância da “sensibilidade auditiva de Murilo”, que se converte, na autobiografia, num jogo constante com o léxico. Porém é preciso ressaltar que o narrador não só *brinca* com palavras pertencentes ao vocabulário do tempo da

¹⁴ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 110. (944).

¹⁵ PICCHIO, Luciana Stegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transístor*: antologia de prosa 1931-1974, p. 14-15.

infância, e que portanto vêm carregadas de afetividade e de memória, como também emprega um vocabulário extremamente diversificado que inclui o culto e o popular, brasileirismos e palavras em outras línguas, neologismos e arcaísmos, procedimento esse, diga-se de passagem, que está plenamente de acordo com a poética muriliana.¹⁶ Mistura lexical que acarreta certo efeito de estranhamento, desautomatizando a leitura e conferindo mesmo um toque de insólito na construção do relato autobiográfico.

Mas o que nos interessa nessa citação de Picchio é outra questão: não me parece que *A idade do serrote* seja um livro de memórias no sentido proustiano, visto que a chamada “memória involuntária” – definida como a “iluminação” do “verdadeiro” tempo perdido a partir do encontro casual com um objeto, ou sensação, que encarna certo momento do passado – não desempenha papel central em sua construção.¹⁷ Ou seja: nem “*madeleines* gustativas” nem “*madeleines* verbais” parecem fazer parte do processo de recuperação dos anos da infância e da adolescência levado a cabo pelo narrador.¹⁸ Talvez o primeiro capítulo, composto à guisa de tópicos a serem desenvolvidos posteriormente, possa sugerir certa aproximação com o método proustiano se levarmos em conta que os “objetos materiais” enumerados aí estejam prenhes desse poder de revelação das horas mortas. Mas tal hipótese se esvanece diante da insistência do narrador em afirmar, ao longo do livro, que desde a mais

¹⁶ Como afirma Murilo Mendes em seu artigo “A poesia e o nosso tempo”: “Atraído simultaneamente pelo terrestre e o celeste, pelo animal e o espiritual, entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o “social” não se opõe ao “religioso”. MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*, p. 178.

¹⁷ Afirma Proust: “Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte. Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele. Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, tão logo suceda a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material. E aí permanece cativa, para sempre cativa, a menos que não encontremos o objeto. Através dele nós a encontramos, nós a invocamos, e ela se liberta. O objeto onde ela se oculta – ou a sensação, visto que todo objeto em relação a nós é sensação – pode muito bem jamais ser reencontrado. E é por isso que existem horas de nossa vida que jamais ressuscitaremos. Acontece que este objeto é tão pequeno, tão perdido no mundo, que são tão poucas as possibilidades de ser encontrado em nosso caminho!”. E mais adiante: “Não somente a inteligência nada pode com semelhantes ressurreições, como também aquelas horas do passado não se escondem senão nos objetos onde a inteligência não procurou encarná-los. Os objetos em que procuras estabelecer conscientemente relações com a hora que vives, nestes ela não poderá encontrar asilo”. PROUST, Marcel. [Projetos de Prefácio]. In: _____. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 39 e 41, respectivamente.

¹⁸ Picchio, em texto sobre *A idade do serrote* incluído na seção “Notas e Variantes” da edição da Nova Aguilar, retoma, com algumas modificações, o trecho citado acima incluído em *Transistor*, empregando agora as expressões “madeleine gustativa” e “madeleine verbal”. Reproduzo o trecho modificado: “O livro é de memórias no sentido proustiano, sendo a *madeleine* gustativa substituída, como sempre acontecia com a sensibilidade auditiva de MM, por uma *madeleine* verbal: nomes de babás, Etelvina, Sebastiana, parlendas, ciranda cirandinha, bicho-papão, mula-sem-cabeça, pianolas, quidum-sererê, sarampo, caxumba, catapora, coqueluche. Uma revisitação de pessoas, depois da revisitação de lugares efetuada dez anos antes com *Contemplação de Ouro Preto*”. PICCHIO, Luciana Stegagno. A idade do serrote. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1692-1693.

tenra idade sempre buscou cultivar a memória, o que nos leva a supor que há uma preocupação constante em gravar conscientemente determinadas lembranças, e mesmo em estocá-las para aproveitamento futuro. Portanto a reabilitação da memória por meio de uma iluminação proporcionada pelo acaso não faz parte dos planos do narrador; ao contrário, o passado é buscado racionalmente e incessantemente tendo em vista os objetivos mirados pelo relato autobiográfico.¹⁹

No entanto, em “A lagartixa”, tem-se a impressão de que o narrador tangencia de perto a memória involuntária de Proust na medida em que faz questão de ressaltar que a rememoração brota do encontro casual com um “objeto material” que encarna o passado – a lagartixa –, objeto desencadeador da recuperação de uma lembrança supostamente perdida. A lagartixa desempenharia então o papel de uma “*madeleine* visual”, o que não deixa de ser curioso, para não dizer irônico, pois um animal considerado por excelência asqueroso e repulsivo leva a uma lembrança que tem como centro a presença de uma figura feminina.²⁰ Talvez essa sensação repulsiva seja um ingrediente a mais no elo que permite associar lagartixa e mulher, ou, para ser mais exato, associar lagartixa e Dolores, a namorada do menino Murilo, já deixando à vista um viés crítico nesse movimento retrospectivo. E aqui talvez caiba até a idéia de “*madeleine* vocabular” aventada por Luciana Stegagno Picchio, supondo-se que o acontecimento juiz-forano tenha igualmente se revelado a partir de uma associação sinonímica decorrente dos seguintes significados da palavra “lagartixa”: 1. mulher magra, ativa e agitada; 2. pessoa magra e feia. Ou então tal associação tenha se efetivado a partir de dois outros sinônimos de lagartixa empregados pelo narrador no final capítulo, “sadarnisca” e “sadarnita”, pois ambos também significam “mulher muito afetada”, qualificação que cabe perfeitamente a Dolores, como se verá no decorrer da análise.²¹

Se já é possível discernir um viés irônico-crítico no emprego da lagartixa como “objeto material” que encarna um evento passado, talvez seja também possível vislumbrar

¹⁹ Por exemplo, o narrador afirma no capítulo “O primo Néelson”: “Desde cedo assaltou-me uma forte curiosidade pelo ser humano. (...) Servia-me da memória para ter sempre presente pessoas que por este ou aquele motivo me interessavam.” E no capítulo “O professor Aguiar” há o seguinte trecho bastante significativo: “Saio do chalé vermelho [a casa do professor Aguiar], marco importante da minha vida; o céu já põe o solidéu preto; nesta conversa de hoje o professor me mandara cultivar a memória, diz que na memória nada se perde, ali arquivamos os fatos do mundo, tem muitas gavetas na memória; gosta de me ouvir dizer que aos cinco anos eu já tinha boa memória, lembrando-me por exemplo que aos três anos reclamei uma piorra com dois peitos”. E por fim cito um trecho de “Tio Chicó” para fechar os exemplos referentes ao *modus operandi* do processo mnemônico do narrador: “Juntando estes e outros fatos que guardo nas prateleiras da memória, chego à conclusão que Tio Chicó movia-se num universo pessoal interessante, mutável, rico de enigmas”. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 76, 164, 50, respectivamente. (927, 970, 915).

²⁰ Lembro que um dos sinônimos de “lagartixa” é “osga”, que também significa “aversão entranhada, asco, repulsa”.

²¹ Cf. o Houaiss a respeito dos significados da palavra “lagartixa”.

outra conexão por meio da qual ela permite o trânsito entre o tempo romano e o tempo juiz-forano, abrindo-se então um novo caminho interpretativo. Essa outra conexão deve-se a certa característica que o narrador confere à lagartixa e que chama a atenção logo de saída, qual seja: o aspecto líquido dela, sua umidade, talvez uma espécie de metáfora para representar o fluxo contínuo entre presente e passado, e mesmo entre as duas partes do capítulo. Característica essa que faz com que a lembrança encarnada na lagartixa escorra, circule, permitindo ao narrador – e ao leitor – fluir por tempos e espaços distintos, fluir pelo interior do próprio texto.

Porém a lagartixa não tem só “algo de líquido”, mantendo-se definitivamente inaferrável; ao contrário ela busca uma síntese, cuja pedra ao resumir “umidade e dureza” é o modelo. E nas palavras de Murilo, em texto sobre o artista plástico italiano Alberto Magnelli, a pedra é “o próprio signo da duração e da permanência!”²². Portanto há algo na lagartixa que permanece, que dura, que não escorrega das mãos, apesar da sua fluidez. Não é, aliás, a mesma e única lagartixa, como ressalta o narrador, que sempre circula, pois sendo todas iguais torna-se impossível diferenciá-las e, conseqüentemente, nomeá-las? Assim, apesar desse contínuo vaivém por tempos e espaços, há algo que resiste à passagem dos anos, a qualquer mudança. E o que fica, a meu ver, é a lição – fundamental lição – que a lagartixa dá ao narrador.

*

Como já salientado, o relato autobiográfico é bastante preciso em relação ao momento do encontro entre o menino Murilo, sua namorada Dolores e a lagartixa, e do qual resultará a lição dada pela última: o evento ocorre na tarde de uma segunda-feira de carnaval, por volta de 1913, no pomar da casa do pai do protagonista, na cidade mineira de Juiz de Fora. Mais do que a indicação de um lugar e de uma data precisos, em contraposição patente com certa imprecisão do momento presente da escrita, o fundamental aqui é o caráter simbólico que o espaço e o tempo carregam: não por acaso os fatos se passam no pomar da casa paterna durante a festa de carnaval.

Já no primeiro capítulo do livro, o narrador vai, como anteriormente analisado²³, elevar o pomar da casa paterna à categoria de um pequeno éden bíblico, tornando-o com isso

²² MENDES, Murilo. Magnelli. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*, p. 71. Texto publicado originalmente em *Habitat*, n. 25, São Paulo, dezembro de 1955.

²³ Cf. o quarto capítulo da tese.

uma espécie de espaço sacralizado onde vivencia experiências fundamentais para sua formação:

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.²⁴

Significativamente toda a ação da segunda parte de “A lagartixa” se desenrolará aí, nos limites desse jardim-pomar ornado com jambeiros e cambucazeiros²⁵, espécie de paraíso terrestre bem brasileiro onde se dá o aprendizado do bem e do mal, do certo e do errado, em suma, dos valores positivos e negativos. Seria então a lagartixa “um esboço de serpente” a abrir os olhos do menino Murilo para uma nova realidade ou mesmo a desviá-lo para um caminho transgressivo?

Se o pomar da casa paterna é um espaço especial (portanto diferenciado e separado do espaço homogêneo que o cerca) onde seres, coisas e acontecimentos ganham outra dimensão, também o tempo em que se passa a ação se destaca do tempo linear e sempre igual da vida oficial: é o tempo da festa, tempo que igualmente carrega algo de sagrado. E mais: é o tempo do carnaval – tempo esse em que as leis que regem a vida comum estão revogadas, os comportamentos mais “excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco” são permitidos, “os aspectos ocultos da natureza humana” se revelam, elementos antes fechados e separados agora se misturam, os contatos humanos se estreitam, as barreiras sociais entre os homens se rompem. Num curto período de tempo, em suma, a ordem instituída é subvertida e vive-se num “mundo invertido”, num mundo que está de ponta cabeça.²⁶ Momento propício, portanto, para se vivenciar o avesso da vida oficial, para se

²⁴ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 5. (895).

²⁵ Cf. *ibid.*, p. 110. (944).

²⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 122-132. Não posso deixar de citar aqui um trecho esclarecedor de Bakhtin: “O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, ‘um mundo invertido’ (*monde à l’envers*)”. E continua no parágrafo seguinte: “As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*”. (p. 122-123). Poderíamos comentar mais detalhadamente as idéias de Bakhtin sobre o carnaval, como, por exemplo, as quatro categorias que o fundamentam (o livre contato familiar, a excentricidade, as *mésalliances*, a profanação), os ritos de morte e renovação (sendo o principal deles o da coroação bufa e posterior destronamento do rei do carnaval), as imagens sempre ambivalentes, o riso que ridiculariza o supremo (da divindade e do poder), ou mesmo os lugares

quebrar a rotina, para transgredir as normas, para escapar da monotonia e da banalidade do cotidiano.

Talvez por isso mesmo o tema do carnaval não se encontra somente em “A lagartixa”, mas surge com certa constância em *A idade do serrote*, o que não deve, à primeira vista, chamar a atenção, pois nada mais normal festividades ocuparem, com todo o repertório de jogos e brincadeiras, lugar privilegiado em um relato que se debruça sobre as memórias da infância e da adolescência. Contudo, a presença do carnaval na autobiografia traz um algo a mais, para além da alegre descrição dos bailes à fantasia, dos mascarados, das guerras de confete, serpentina e lança-perfume. E esse algo a mais já é salientado pelo narrador logo num fragmento do primeiro capítulo (no décimo primeiro, para ser mais exato), dando às lembranças carnavalescas juiz-foranas uma gravidade que pode facilmente passar despercebida: “Os primeiros carnavais. Os mascarados. Driblar a vigilância paterna. As batalhas de confete e lança-perfume. Começo da vida ‘autre’.”²⁷ Eis aí o tema da vida *autre*, espécie de espinha dorsal do relato autobiográfico, dando mais uma vez o ar da sua graça, agora relacionado expressamente às experiências vivenciadas durante o período de carnaval. Portanto o carnaval desempenha, como por exemplo o cinema e a literatura²⁸, papel importante no rompimento dos estreitos limites da vida oficial e, conseqüentemente, na descoberta de novas faces do real. Curto e precioso período de tempo capaz de tornar visível, e por isso mesmo pôr em xeque, valores estratificados pelos hábitos e costumes, além de facilitar o acesso a dimensões da vida sufocadas pela normalidade do cotidiano burguês, colaborando assim diretamente no alargamento da experiência poética e erótica do protagonista, como fica patente nessa bela passagem sobre as festas de carnaval realizadas na casa de Sinhá Leonor:

No tempo de carnaval realizavam-se na sua casa batalhas de confete, serpentina e lança-perfume, bailes à fantasia cuja lembrança fecundava meu espírito durante meses. Eu fazia largas provisões de bisnagas de borracha em forma de revólver, limões de cheiro, meias-máscaras de seda preta, e corria para a casa de Sinhá Leonor, transformada então no reino da bagunça.

(Naquela época o carnaval tornou-se o centro do meu interesse. Mandeí as estrelas à merda, perdi a inocência e iniciei uma nova fase da minha vida).²⁹

Não se pode esquecer, no entanto, que é o olhar retrospectivo do narrador, armado com suas lentes poderosíssimas, que dá ao carnaval, festa que originalmente traz em seu bojo

públicos em que se passa a ação carnavalesca. Basta, no entanto, o trecho citado acima para se ter uma idéia das implicações que a escolha do tempo do carnaval tem para os acontecimentos narrados em “A lagartixa”.

²⁷ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 6. (896).

²⁸ A respeito da função do cinema e da literatura na formação do narrador, conferir o quarto capítulo da tese.

²⁹ MENDES, Murilo, op.cit., p. 117. (947).

toda uma carga subversiva, lugar de destaque em seu processo formativo. O mesmo se pode dizer do pomar da casa paterna, que elevado a paraíso terrestre, local bíblico da queda do homem, deve abrigar igualmente experiências transgressoras. Tempo e espaço, portanto, fundamentais para a construção da imagem de um descarrilado que com espírito rebelde e inconformista busca resistir ao mundo desencantado. Como se vê, o narrador escolheu a dedo o cenário do relato de uma lição que o marcou, como dentes de serrote, definitivamente.

*

Eis o que se tem então: no pomar da casa paterna, numa segunda-feira de carnaval, o menino Murilo observa ao sol os movimentos de uma lagartixa quando entra em cena a namorada Dolores, dando-se início a esse *triângulo amoroso* tão decisivo para o processo formativo do protagonista-narrador, não obstante a aparente banalidade da situação e a leveza e o humor, à primeira vista tão ameno, do relato. Vale a pena transcrever integralmente o restante da segunda parte do capítulo (o primeiro parágrafo já foi transcrito mais acima), o que facilitará a análise, passo a passo, desse momento chave da autobiografia.

De repente desponta entre os jambeiros e os cambucazeiros minha namorada Dolores, filha do advogado N... Vieira, fantasiada de princesa oriental; um vestido com muitos babados e refolhos, entre verde, vermelho, azul, alaranjado; coberta de lantejoulas; à cabeça um turbante de seda amarela. Eu gostava de Dolores, gostava demais do carnaval, gostava de fantasias (se bem que nunca as usasse); mas não pude tolerar aquele absurdo travesti que desfigurava minha ex-linda amiga, dando-lhe mesmo – coisa terrível – um ar flácido.

Súbito Dolores passou a inexistir para mim. Refletida nas lantejoulas eu via a vulgaridade do clã Vieira. A lagartixa ia e vinha; não parou; indiferente em absoluto à fantasia de Dolores, revelava, sem querer, bom gosto. Resolvi seguir sua lição, passando-a para o plano dos homens.

A menina-moça voltou-se para mim surpreendida:

– Estão todos te esperando para a batalha de confete na rua Halfeld.

Lancei os dados, decidido a intransigir, a quebrar a rotina, a me afirmar como gente:

– Desculpe, Dolores, mas não posso ir.

– Por quê?

– Estou muito interessado em estudar os movimentos daquela lagartixa.

Dolores nem mordeu os lábios, como de praxe: partiu a todo o galope para avisar a minha tribo que eu enlouquecera. Vieram todos, arlequins, pierrôs, pierretes, colombinas, dominós, índios, feiticeiras, rajás armados de lança-perfume, sacos de confete, rolos de serpentinas; rodeando-me entre afeto, censura e espanto.

Confirmei minha informação anterior; ninguém conseguiu me arrancar dali. Com a movimentação em torno dela, minha querida lagartixa, sardanita ou sardanisca, desapareceu. Voltei em vão ao pomar nos dias sucessivos; e perdi Dolores para sempre.³⁰

³⁰ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 110-111. (944-945).

A entrada súbita da namorada Dolores fantasiada de princesa oriental, como se fosse uma aparição maravilhosa que surge do nada entre jambeiros e cambucazeiros, pega de surpresa o adolescente e introduz de saída uma nota exótica e encantadora, prenúncio de que nesse espaço *excepcional* coisas realmente graves podem se passar: “De repente desponta entre os jambeiros e os cambucazeiros minha namorada Dolores, filha do advogado N... Vieira, fantasiada de princesa oriental (...)”. Porém a visão encantadora e impactante, talvez mesmo rica em promessas sedutoras, é rapidamente desfeita a partir da descrição da excessiva fantasia que vai cobrindo Dolores de adornos e cores e da percepção crítica de sua transformação em moça feia e com ar flácido. Brevíssima iluminação que não dura mais que um instante e cujo movimento de ascensão e queda manifesta-se no paralelismo sinonímico das aberturas do segundo e terceiro parágrafos desta parte, ambas iniciadas por advérbios que indicam surpresa e rapidez: *de repente desponta Dolores e súbito passa a inexistir*.

A encantadora entrada de Dolores já vem no entanto marcada por um elemento destoante, que causa certo ruído na cena, que quebra mesmo o ritmo poético da frase: a informação de que ela é “filha do advogado N... Vieira”. O dado parental objetiva caracterizar a elevada condição social de Dolores, já que o realce ao sobrenome do pai (em detrimento do nome, que é propositadamente omitido como se não tivesse importância) e à profissão dele (os bacharéis tinham um status especial na sociedade brasileira do começo do século XX) indica uma família respeitável e prestigiosa, e certamente de posses, no meio juiz-forano. Sintética e precisa informação que revela que algo a mais pulsa nesse cenário que se abre de modo tão encantador. Essa estratégia de lançar, *inocentemente*, um dado absolutamente prosaico referente à condição social da personagem no seio de um contexto que prima pela poeticidade se apresenta de modo bem mais acabado em outro retrato, cuja citação pode nos ajudar a compreender melhor o desenrolar de “A lagartixa”. Refiro-me ao seguinte trecho que descreve as relações harmônicas das belas e amadas gêmeas juiz-foranas, Florinda e Florentina, personagens que encenam uma tragédia familiar bem ao gosto de Nelson Rodrigues³¹:

Florinda e Florentina, flóreas, florescentes, dão de pernas, balançam-se na gangorra, abanam-se com rodantes ventarolas, pianolam e bilboqueiam a quatro mãos, riem e choram

³¹ As gêmeas acabam se apaixonando pelo mesmo homem, Roberto D..., que escolhe Florinda. No dia do casamento, Florentina interrompe a cerimônia e aos berros afirma que houve troca de identidade: “O noivo é meu! Vejam! Eu sou Florinda! Houve troca de caras e de corpos!”. Após o trágico acontecimento, Florentina é internada no “hospício de alienados” no Rio de Janeiro. Cleusa Rios P. Passo analisa, de uma perspectiva psicanalítica, esse capítulo de *A idade do serrote*; e aponta um possível diálogo com o texto “As gêmeas”, de Nelson Rodrigues, que faz parte do livro *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos*. Cf. PASSOS, Cleusa Rios P. *A idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos. Literatura e Sociedade*, n. 10, p. 46-57.

simultaneamente, trocam ritmos harmônicos ou dissonantes. Assim estudam, recíprocas aludindo-se, assim crescem em plástica e movimentação, delícias morenas da cidade, num contexto de adorantes aplausos e secretas invejas; além do mais, pertencem à burguesia rica. A fama da graça e simpatia de Florinda e Florentina estende-se a Belo Horizonte, ao Rio, talvez a São Paulo, talvez mesmo, quem sabe, a Bangkok. Mas Juiz de Fora as possui na sua feminilidade e plenitude, intactas: não se repartem pelo mundo, a televisão inexistente.³²

Sem entrar numa análise detalhada do fragmento, que focaliza exatamente a extrema beleza das irmãs e a convivência harmônica entre elas, é fácil notar que um ritmo gracioso e pendular o domina, embalando o leitor num movimento calmo e agradável, próximo mesmo do balanço da gangorra ou do abano da ventarola, atividades inocentes e cheias de frescor realizadas pelas irmãs. Esse movimento é dado, de um lado, pela pontuação rigorosa que baliza pausadamente a enumeração das várias ações e condutas de Florinda e Florentina, muitas delas reunidas duplamente num mesmo segmento e articuladas preferencialmente pela conjunção aditiva *e*: “pianolam e bilboqueiam a quatro mãos”, “riem e choram simultaneamente”, “trocam ritmos harmônicos ou dissonantes”, “crescem em plástica e movimentação”; de outro, pela forte musicalidade, cuja recorrência principalmente do fonema /s/ dá ao texto uma suavidade, ou mesmo certa leveza, em seu desenrolar. Construção que parece mimetizar a própria atmosfera de graça e de harmonia em que vivem as “míticas” gêmeas, cujo encanto espalha-se maravilhosamente pelos quatro cantos do mundo.³³ No entanto, no interior dessa atmosfera, um dado bem prosaico vem abalá-la, trazendo de volta ao rés-do-chão não só as personagens como o próprio leitor: Florinda e Florentina “pertencem à burguesia rica”. Dado esse que, a meu ver, não apenas quebra a poeticidade do texto, como redimensiona sua própria leitura. Percebe-se então que para além da criação de uma atmosfera encantadora por meio de alguns procedimentos formais, há mesmo certo exagero no ornato. Talvez se possa dizer, arriscando-se a cair num infame trocadilho com os nomes das personagens, que é um estilo florido, como transparece claramente no início do texto, marcado pelo duvidoso bom gosto da exacerbada aliteração: “Florinda e Florentina, flóreas, florescentes (...)”. Excesso de firulas que dá à aura de harmonia e graça que envolve “as amadas gêmeas juiz-foranas” um irônico toque de frivolidade que parece se coadunar perfeitamente com a condição social delas.

³² MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 96. (937).

³³ No mesmo capítulo, afirma o narrador: “Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior ao cotidiano; a cidade, pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas adversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e fundação do mito”. *Ibid.*, p. 95-96. (937).

O narrador emprega a mesma estratégia no relato da entrada de Dolores no pomar e na descrição da harmônica convivência das irmãs Florinda e Florentina: cria uma atmosfera encantadora para em seguida abalá-la, ou mesmo quebrá-la, com a prosaica informação que as personagens pertencem à burguesia rica juiz-forana. Informação que carrega um viés irônico-crítico que se expressa, num caso, no próprio estilo florido do fragmento dedicado às gêmeas e, no outro, na absurda fantasia de Dolores. Ou seja: se num fragmento o olhar crítico do narrador sobre a burguesia se manifesta de modo mais velado nas firulas da forma, no outro se exterioriza abertamente nos excessivos tecidos, pregas, adornos e cores que desfiguram a moça: “um vestido com muitos babados e refolhos, entre verde, vermelho, azul, alaranjado; coberta de lantejoulas; à cabeça um turbante de seda amarela”. O que se tem nos dois casos, em suma, é a crítica ao mau gosto, configurado no excesso de adereços e enfeites, das famílias burguesas, mau gosto que espelha a própria vulgaridade delas, como conclui francamente o narrador após a descrição da absurda fantasia da sua “ex-linda amiga”: “Refletida nas lantejoulas eu via a vulgaridade do clã Vieira”. *Vulgaridade* que se abre para vários sentidos próximos: aquilo que é banal, comum, frívolo, trivial, medíocre, sem graça, inexpressivo, corriqueiro ... O que parece estar em jogo então é uma crítica não somente ao clã Vieira, mas aos próprios valores burgueses, comparáveis às lantejoulas que cobrem Dolores, meros e superficiais adornos aparentemente – e falsamente – valiosos. Questão central do relato autobiográfico, relato que gira, como examinado no quarto capítulo, em torno do tenso jogo entre duas dimensões da vida: a vida oficial (ou o “mundo burguês”) e a vida *autre*.

*

Bakhtin observa que as imagens carnavalescas possuem uma natureza ambivalente: todas “são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (...), bênção e maldição (...), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria”³⁴. E a seguir continua: “São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos)”³⁵.

Talvez se possa considerar então que Dolores e a lagartixa, ambas sardanitas ou sardaniscas, encenem essas imagens pares contrastantes: de um lado, a moça coberta da cabeça aos pés pelo excesso de colorido e de adornos, excesso que a torna flácida,

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 126.

³⁵ *Ibid.*, p. 126.

espalhafatosa e vulgar; de outro, a lagartixa, espécie de animal-pedra³⁶, lisa, monocromática, flexível, ágil, enigmática e que traz em si algo de permanente, algo de essencialmente valoroso. Jogo de contrastes que parece desempenhar uma função bem definida no relato antes mesmo da lição explícita que será dada pela lagartixa com sua atitude de indiferença à fantasia de Dolores. Ou seja: é pela flagrante oposição entre as características das duas personagens que o narrador vai estrategicamente pôr em realce o mau gosto da menina – e, por tabela, a vulgaridade do clã Vieira –, constituindo assim sua visão crítica aos valores que regem o “mundo burguês” e já preparando o terreno para a cena de ruptura do menino Murilo com esse mundo.

À percepção crítica captada pelo jogo de contrastes segue-se, como remate conclusivo, a lição da lagartixa: “A lagartixa ia e vinha; não parou; indiferente em absoluto à fantasia de Dolores, revelava, sem querer, bom gosto. Resolvi seguir sua lição, passando-a para o plano dos homens”. De acordo com o “mundo às avessas” instaurado pelo tempo do carnaval, faz todo o sentido que um animal considerado asqueroso revele bom gosto, pois tudo pode acontecer nesse mundo em que a ordem das coisas se inverte, em que os impossíveis se tornam possíveis, em que os papéis estão trocados. Vê-se então que o narrador recorre ao tópico do “mundo às avessas”, portanto à tradição literária ocidental, para compor sua corrosiva crítica ao modo de vida burguês.³⁷ O recurso do *adynaton*, um dos elementos fundamentais na composição do *topos*, precisamente servia, na Antiguidade Clássica, “para censurar e lamentar os costumes da época”³⁸. E ainda segundo Curtius: “No mundo dos animais também se invertem os papéis – eis um *adynaton* muito antigo, freqüentemente encontrado em forma proverbial. É o burro que toca alaúde, o boi que dança, o carro adiante dos bois, a lebre intrépida, o leão temeroso e casos semelhantes.”³⁹ Dando continuidade a essa enumeração de impossíveis referentes ao mundo animal, pode-se dizer então que no relato autobiográfico a osga dá lição de bom gosto à linda menina burguesa.

³⁶ Afirma Murilo Mendes num fragmento do texto “Montedor”: “A pedra: enquanto existem, segundo Empédocles de Agrigento, certos animais-plantas e certas plantas-animais, a pedra é sempre autenticamente pedra, conformando-se em ser pedra, palavra fortíssima – ao menos nas línguas latinas – e que inspirou a Dante as *canzoni pietrose*; a Drummond um texto famoso, divisor de águas do modernismo”. MENDES, Murilo. *Janelas verdes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1399. Seria a lagartixa um animal-pedra ou mesmo uma pedra-animal?

³⁷ Afirma Segismundo Spina: “O tópico [do “mundo às avessas”], pois, pode acumular os dois valores: o que tem como expediente literário, imagem poética, recurso expressivo; e o que tem como representação de uma conjuntura histórica, de uma posição moral do poeta perante a realidade do seu tempo”. SPINA, Segismundo. *Florebat olim ...: Investigação do tópico do “mundo às avessas” na literatura portuguesa*. In: *Revista de História*, São Paulo, ano VII, vol. XIII, n. 27, p. 73-80, jul.-set. 1956, p. 80.

³⁸ CURTIUS, Ernst R.. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996, p. 141. Segundo o autor, “da seriação de *impossibilia* [série de *adynata*] nasce o *topos* do ‘mundo às avessas’”.

³⁹ Ibid., p. 142. O autor esclarece, na nota 66 (p. 140), que Boécio “familiarizou a Idade Média com o provérbio grego (...) – ‘o burro é surdo ao alaúde’”.

A presença *educadora* da lagartixa também pode ser apreendida a partir de outro ângulo, este bem mais familiar aos leitores da autobiografia, qual seja: o papel fundamental desempenhado pelos mais humildes – os “últimos da classe” – na formação do menino Murilo. E como sempre o olhar católico do narrador está presente na seleção da personagem que vai contracenar com o protagonista. Neste caso a escolha do “pequeno sáurio”, à primeira vista uma criatura desprezível, parece extraída diretamente dos versículos 30, 24-28 do livro bíblico dos *Provérbios*:

No mundo há quatro coisas pequenas,
mais sábias do que os sábios:
as formigas, povo fraco,
que no verão assegura o alimento;
os arganazes, povo sem força,
mas que moram nas rochas;
os gafanhotos que não têm rei
e marcham todos em ordem;
as lagartixas, que se deixam apanhar pela mão,
mas entram nos palácios do rei.⁴⁰

No capítulo em que examina o *topos* do “livro da natureza”, Ernst Curtis observa, após citar exatamente esses mesmos versículos, que a “sabedoria de Deus manifesta-se especialmente nos animais menores (...)”⁴¹. E é pelo olhar de “uma estranheza sem igual” desse pequeno, porém sábio, animal, que o menino Murilo vai conseguir enxergar o “mundo burguês” de outro modo, ou seja: a atitude de indiferença da lagartixa causa um abalo naquilo que é conhecido e aceitável ao desautomatizar a percepção habitual das coisas. Abre-se, com isso, a possibilidade de um olhar crítico diante dos valores estabelecidos. Procedimento esse – o emprego do olhar de um animal com o objetivo de causar estranhamento no que é rotineiro – bastante comum na história literária, e que se encontra, por exemplo, no conto “Kholstomér” de Tolstói, que recebe o seguinte comentário, perfeitamente cabível ao nosso caso, de Boris Schnaiderman: “Aí, vista pelo olhar de um bicho [um cavalo], a sociedade dos homens aparece em todo o seu absurdo, e ressaltam-se os seus aspectos monstruosos, pelos quais passamos sem perceber.”⁴²

*

⁴⁰ *Provérbios*, 30, 24-28. In: *A Bíblia de Jerusalém*, p. 1162.

⁴¹ CURTIUS, Ernst R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 399.

⁴² SCHNAIDERMAN, Boris. *Tolstói: antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 44. Uma tradução do conto pode ser encontrada na seguinte edição: TOLSTÓI, Liev. *O diabo e outras histórias*. 4. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Apurado o olhar crítico pela presença desestabilizadora e contestadora da humilde e sábia lagartixa, o menino Murilo vai seguir à risca a lição dela: mostra-se então indiferente à chamativa fantasia da namorada, indiferença que se estende ao grupo de amigos com a negativa em participar da batalha de confetes que se realizará na rua Halfeld, preferindo permanecer isolado no pomar da casa paterna observando os movimentos do pequeno sáurio. Atitude que ganha contornos graves, apesar do tom de brincadeira, nesta passagem que me parece central:

Lancei os dados, decidido a intransigir, a quebrar a rotina, a me afirmar como gente:

- Desculpe, Dolores, mas não posso ir.
- Por quê?
- Estou muito interessado em estudar os movimentos daquela lagartixa.

A recusa em participar da festa configura-se um ato de risco, conforme o significado da expressão “lançar os dados”: “fazer algo cujo sucesso dependa da sorte; arriscar”⁴³. Mas essa expressão carrega o peso de um fato histórico que a torna particularmente contundente. Como se sabe ela está diretamente ligada a uma suposta frase do imperador Júlio César – “jacta est alea” (os dados foram lançados) – pronunciada ao tomar a decisão, contrariando ordens do Senado, de transpor, em 49 a.C., o rio Rubicão, limite geográfico estabelecido para a entrada de tropas militares em território romano. Acontecimento que será a fonte etimológica do substantivo “rubicão”, que significa “obstáculo” ou “dificuldade”, e da expressão “atravessar o rubicão”, cujo sentido é o seguinte: “decisão revolucionária; ato de insubordinação com o enfrentamento das consequências que possam advir”⁴⁴. Portanto a expressão “lançar os dados” traz embutida uma carga de risco e de insubordinação que certamente não escapou ao “romano” Murilo Mendes, lembrando que em *Poliedro* há inclusive um texto denominado exatamente “O Rubicão”, texto que faz referência direta, apesar de desabonadora, ao “César rebelde mas armado” que atravessou o rio com o objetivo de “impor a Roma um governo forte contra a vontade do Senado (...)”.⁴⁵ Além disso, o provérbio latino “jacta est alea” carrega originalmente outro sentido, sensivelmente diferente: é empregado “para dizer que, numa situação de grave perigo, já se tomou a decisão sobre o que fazer e não é mais possível voltar atrás.”⁴⁶ Tem-se assim tanto o sentido de uma decisão

⁴³ Sigo a definição do Houaiss.

⁴⁴ Sigo a definição do Houaiss.

⁴⁵ MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 1024-1025.

⁴⁶ TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 725. A respeito dessa célebre sentença, conferir também: RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 239.

arriscada como o de uma decisão irrevogável. E a atitude do menino Murilo, como relatada pelo narrador, parece abrir-se para esses dois caminhos: é arriscada e irrevogável. E certamente é grave e rebelde.

Grave e rebelde atitude que se torna evidente, e mesmo se amplifica, ao ser desdobrada, na seqüência do período, em três firmes resoluções: “Lancei os dados, *decidido a intransigir, a quebrar a rotina, a me afirmar como gente*”. Trocando em miúdos, o menino Murilo vai: 1. resistir às pressões em nome da observância de certos princípios, ou seja, vai opor seus valores aos anti-valores do grupo⁴⁷; 2. transgredir a ordem ao agir de modo contrário ao habitual e costumeiro, ou seja, vai se opor à vida oficial; 3. afirmar sua individualidade e independência, diferenciando-se e separando-se do grupo, ao se opor às convenções estabelecidas, ou seja, vai se tornar um desajustado. Sai, em suma, dos trilhos e entra na vida *autre*. Não por acaso será então considerado louco e perderá Dolores – representante do “mundo burguês” – para sempre.

À decisão arriscada e irrevogável segue-se o embate com a tribo, agora *inimiga*, devidamente armada:

Dolores nem mordeu os lábios, como de praxe: partiu a todo o galope para avisar a minha tribo que eu enlouquecera. Vieram todos, arlequins, pierrôs, pierretes, colombinas, dominós, índios, feiticeiras, rajás armados de lança-perfume, sacos de confete, rolos de serpentinas; rodeando-me entre afeto, censura e espanto.

Eis aí mais uma daquelas cenas encantadoras em que não falta um toque de humor e que se coaduna tão bem com o tom saboroso do capítulo, rematando-o com chave de ouro. E o recurso da enumeração – empregado tanto em relação aos foliões quanto às armas carnavalescas e aos comportamentos – é central aqui ao sugerir, pela ampla seriação, a presença de uma espécie de grande bloco de fantasiados e mascarados que invade o pomar da casa de Onofre Mendes e cerca o menino com esgares de espanto.

Aliás, fantasias e máscaras são elementos constantes nas passagens do relato autobiográfico referentes ao carnaval. Por exemplo, em um fragmento do primeiro capítulo, já examinado anteriormente, há o seguinte segmento – “Os mascarados” – que já sinaliza o lugar de destaque que elas vão ter adiante. E no retrato de Belmiro Braga encontra-se esse delicioso trecho sobre o “homem-poeta maravilhoso” que tanto ensinou ao menino Murilo: “sai de

⁴⁷ O verbo “intransigir” é um neologismo criado pela junção do prefixo “in” e do verbo “transigir”. Apresenta, portanto, o seguinte sentido: “não transigir”, “não ceder”, “não fazer concessões”, “resistir”. E o adjetivo intransigente significa: 1. aquele que não transige, que não faz concessão; inflexível, intolerante; 2. que ou aquele que se caracteriza pela austeridade, pela rigidez na observância de seus princípios. Mais uma vez sigo aqui o *Houaiss*.

mascarado na terça-feira gorda, passa trote nos amigos de arlequim ou dominó de seda, (...) não adiante nada mascarar-se, todos lhe identificam os olhos aderentes ao próximo; (...)”⁴⁸. E na descrição saudosa das festas de carnaval realizadas na casa de Sinhá Leonor não falta a lembrança dos “bailes à fantasia” e das “meias-máscaras de seda preta”. E, por fim, há a significativa abertura do retrato de Dona Custódia:

Dona Custódia conhecia-se suficientemente para não usar máscara durante o carnaval: dispunha da própria cara. Na segunda-feira gorda grupos de “sujos” passavam diante de sua casa troçando vaiando-a gritando “sua coruja!”.

Dona Custódia aparecia à janela, fazendo com os mascarados uma variante de composição de James Ensor, que inexistia para mim naquele tempo.⁴⁹

A referência ao pintor belga James Ensor – e a sua obra marcada pelos grotescos mascarados carnavalescos – não pode ser deixada de lado.⁵⁰ Talvez ecoe mesmo nessa cena final de “A lagartixa”, trazendo então à luz um humor corrosivo e com isso atenuando, ou mesmo solapando, o encantamento que uma primeira leitura parecia experimentar. Ou ainda: as cruéis imagens carnavalescas da obra de Ensor, que contém um ataque feroz aos valores da sociedade burguesa, talvez estejam por trás da composição dessa cena final, dando a ela, e conseqüentemente ao remate do capítulo, um viés fortemente crítico. Como diz o crítico de arte Giulio Carlo Argan sobre os “anos relevantes” da carreira do pintor, que se estendem do início de suas atividades até cerca de 1900: “são os anos em que agride com maior violência a sociedade de sua época, desvendando por trás da respeitabilidade burguesa os segredos do inconsciente ‘de classe’, a orgia grotesca da superstição e do vício, o obcecante medo da morte”⁵¹. Talvez essa cena final composta na “linha tragicômica” de Ensor⁵² seja então o clímax da visão crítica ao “mundo burguês” que percorre o capítulo de ponta a ponta,

⁴⁸ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 39. (910).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78. (928-929).

⁵⁰ Afirma Ulrike Becks-Malorny em relação ao tema do carnaval na obra de Ensor, afirmação que caberia perfeitamente, como se vê, ao retrato da lagartixa: “O carnaval não é apenas um animado divertimento, um acontecimento ansiosamente aguardado, que vem quebrar a monotonia do cotidiano, como representa também – e isto é particularmente verdade no que toca a James Ensor – um ‘mundo às avessas’, anárquico, no qual as relações sociais e políticas são desmontadas, invertidas, levadas ao absurdo e ridicularizadas”. BECKS-MALORNY, Ulrike. *James Ensor: as máscaras, o mar e a morte*. Köln: Taschen, 1999, p. 57.

⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 214.

⁵² Murilo Mendes dedicou um retrato-relâmpago a James Ensor e no qual afirma: “Os mascarados de Ensor que, servidos pela mímica, sabem eludir o tempo, continuam a linha tragicômica de Jheronimus Bosch”. MENDES, Murilo. James Ensor. In: _____. *Retratos-relâmpago: 2ª série. Poesia completa e prosa*, p. 1269. Lembro aqui que Rogério Cormanich examina o retrato de Dona Custódia a partir do diálogo com a obra de Ensor, tendo como base de leitura o retrato-relâmpago de Murilo. Cf. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de A idade do serrote de Murilo Mendes*, p. 114-127.

ultrapassando assim a mera lembrança afetiva e brincalhona do tempo juiz-forano que tanto encanta os leitores.

*

Falando lagartixa, não é possível deixar de falar de Álvares de Azevedo e de seu conhecido poema denominado exatamente “A lagartixa”, que integra o setor “*Spleen e Charutos*” da segunda parte da *Lira dos vinte anos*:

A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores;
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa.⁵³

Como o poema, é possível também identificar, em *A idade do serrote*, o narrador com a lagartixa, ou ainda: se a lagartixa e Dolores constituem imagens pares por contraste, a lagartixa e o narrador constituem, ao contrário, pares por semelhança. E essa identificação deve-se a algumas características da lagartixa que parecem caber perfeitamente ao narrador – ou ao homem-poeta Murilo Mendes –, como, por exemplo, o gosto pelo enigma, o anarco-individualismo, e a movimentação entre o sol e a sombra, ou seja: a criação de uma atmosfera mágica na vida e na obra, a obstinação em considerar-se um franco-atirador, e a crença na duplicidade do ser humano, atraído para o bem e o mal simultaneamente – ou, conforme a abertura de *A idade do serrote*, para o dia e para a noite. Assim, o narrador, falando de lagartixa, fala não só da infância (e da adolescência) e de uma figura feminina, mas fala principalmente de si próprio. E certamente coloca de ponta cabeça os versos, já corrosivos, do

⁵³ AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: _____. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 235.

romântico Álvares de Azevedo: a mulher amada não é mais o sol que o atrai para seu centro, muito pelo contrário, é o elemento negativo que o repele para longe, pois Dolores, que ironicamente (e avessamente) traz no nome uma referência ao sofrimento da mãe de Cristo⁵⁴, expressa a própria vulgaridade do “mundo burguês”. E é aos valores desse mundo que o narrador critica e resiste.

⁵⁴ Afirma Murilo Mendes: “O catolicismo espanhol, como expressão teocrática de uma sociedade tendendo sempre ao imobilismo político-social, deve ser encarado com grandes reservas; mas julgo que as devoções pessoais, em particular as referentes ao Cristo Crucificado e à Virgem, correspondem a uma vocação existencial deste povo capaz de transfigurar-se através do sofrimento, mirando-se na paixão do Cristo e de Maria. O culto mariano dirige-se não tanto à rainha do céu, à mãe do Cristo pascal, glorioso, quanto à mãe do Cristo padecente no Calvário. Daí o fato de se encontrarem na Espanha tantas Dolores, tantas Angústias, mulheres cujo nome se acha relacionado com a paixão da Virgem”. MENDES, Murilo. Saragoça. In: _____. *Espaço espanhol. Poesia completa e prosa*, p. 1162-1163.

8. *Enfant terrible*

Passo a passo viemos escavando *A idade do serrote*: após sua contextualização no conjunto da produção do autor, examinamos, em seqüência, a relação entre projeto autobiográfico e projeto poético, as várias dimensões do título, o *incipit* e a poetização das memórias por meio das lentes católica e surrealista, a estrutura do texto e sua articulação com o processo formativo do protagonista-narrador, o papel que os descarrilados desempenham nesse processo, até chegarmos, por fim, na análise cerrada de dois capítulos, “Desdêmona” e “A lagartixa”. E no decorrer desse trajeto observamos que o narrador vai, na construção da sua imagem, dando a ver várias faces que lhe cabem, todas muito próximas: inconformista, rebelde, desajustado, descarrilado, loplop, excepcional, vanguardista... É o momento então de abrir novamente o foco e buscar localizar no interior da poliédrica obra de Murilo a presença recorrente de uma *persona* capaz de dar conta de todas essas faces exibidas na versão de si mesmo elaborada pelo relato autobiográfico. E me parece que a *persona* que as sintetiza pode ser bem representada pela figura do *enfant terrible*.

Enfant terrible: se o sentido literal dessa expressão francesa – *criança terrível, levada, mal-educada, ou ainda, criança que, por suas indiscrições, causa embaraços contínuos aos pais e aos outros* – acorda com o perfil do menino Murilo que é traçado ao longo do relato dos acontecimentos transcorridos nos anos da infância e da adolescência, o sentido figurado, aplicado ao indivíduo adulto, parece também se ajustar à imagem que o narrador constrói de si mesmo, como é possível verificar por um rápido giro pelos dicionários: 1. *indivíduo muito independente, cuja inteligência e ímpetos de imprudência criam problemas na sociedade ou no grupo em que vive*; 2. *indivíduo, geralmente jovem, cuja inteligência e contribuição pessoal sobressaem entre as de seus pares*;¹ 3. *pessoa que costumeiramente causa problemas ou escandaliza*;² 4. *pessoa geralmente jovem e bem sucedida que é admiravelmente heterodoxa, inovadora ou vanguardista*;³ 5. *pessoa que age de maneira não convencional*;⁴ 6. *pessoa que não se limita à disciplina comum*.⁵ Eis aí alguns traços que caracterizam a figura um tanto escorregadia do *enfant terrible*: independência, inteligência, imprudência, excepcionalidade, desajuste, inconformismo, rebeldia, heterodoxia, vanguardismo.

¹ As duas primeiras definições se encontram no Houaiss.

² Cf. NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português: confrontando regras e usos*. 1. reimp. São Paulo: UNESP, 2003.

³ Cf. *Merrian Webster's Collegiate Dictionary*. 10nd ed. Springfield, Massachusetts: Merrian-Webster, 1993.

⁴ Cf. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2004.

⁵ Cf. *Larousse de la langue française*. Paris: Librairie Larousse, 1979.

Certamente tais traços já permitem que se faça uma aproximação entre o narrador de *A idade do serrote* e a figura do *enfant terrible*. Porém tal aproximação baseada na definição extraída dos dicionários não é *exatamente* o que nos interessa. O fundamental, a meu ver, é que a figura do *enfant terrible* apresenta-se de modo recorrente ao longo da trajetória poética de Murilo Mendes, pontuando-a desde os textos iniciais da década de 1930 até os últimos produzidos nos anos de 1960 e 1970, o que acaba conseqüentemente por lhe dar um significado bastante pessoal. Ou melhor: pouco a pouco Murilo constrói, a partir de certos pressupostos poéticos e éticos, determinada noção de *enfant terrible*, moldando mesmo uma *persona* que parece se ajustar perfeitamente ao perfil do narrador autobiográfico que desponta em *A idade do serrote*. Portanto vale a pena examinar algumas das *aparições* da figura do *enfant terrible* na obra de Murilo Mendes com o objetivo de tentar apreender o que o poeta tem em mente cada vez que emprega a expressão e assim, com alguns dados nas mãos, chegar ao esboço final, espero que razoavelmente bem delineado, dessa *persona*.

Como não poderia deixar de ser, a expressão também se encontra na autobiografia, caracterizando o adolescente desajustado e rebelde:

Meu colega Otacílio, tampinha, olho torto, voz de futuro barítono, era terrível. Com apenas 15 anos declarava-se ateu: provavelmente registrando falações do pai, anarquista nas horas vagas. Tinha um plano para incendiar a igreja matriz da cidade, plano que gorou devido à covardia e timidez dos seus colegas, a começar por mim. Insinuava que incendiando a igreja incendiaria Deus. Certo eu era “enfant terrible”, mas fugia-me a coragem para enfrentar a polícia, coragem que até hoje me escasseia.⁶

Do mesmo período, outros dois textos memorialísticos muito diferentes entre si (uma carta e uma prosa-poética) retomam o mesmo termo para designar o adolescente *difícil* que Murilo diz que foi. Em carta datada de 09 de maio de 1965 e endereçada a Homero Senna, Murilo Mendes retifica algumas informações referentes ao pai publicadas numa entrevista concedida ao mesmo Senna em 1945. A certa altura desta *nova versão* de seu passado, diz o poeta:

De fato eu era um *enfant-terrible*, bastante indisciplinado, atacando Deus e todo mundo, provocando inquietação na família. E não queria optar por nenhuma profissão. Criado o impasse, resolveu meu pai fazer testes comigo. Fui, durante certo tempo da minha adolescência,

⁶ MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, p. 157. (p. 967). Diferenças entre as edições: 1. o adjetivo “tampinha” não se encontra na edição da Nova Aguilar; 2. a palavra “enfant terrible” está entre aspas na primeira edição; na segunda aparece grafada em itálico, mas sem aspas.

prático de dentista, aprendiz de guarda-livros, de telegrafista, estudante de farmácia etc. Inútil: não me sentia com vocação para coisa alguma, a não ser a poesia.⁷

Trecho, quanto ao conteúdo, extremamente semelhante ao de *A idade do serrote* já citado anteriormente⁸, porém muito diferente quanto ao estilo, já que seu prosaísmo, provavelmente decorrente da preocupação em se corrigir, está bem distante do trabalho poético efetuado na autobiografia. O importante, contudo, é a enumeração das características que definem o perfil do *enfant terrible* juiz-forano – indisciplinado, rebelde, problemático, sem vocação para nenhum ofício –, jogando um pouco mais de luz sobre o retrato do protagonista-narrador que é construído em *A idade do serrote*.

Mais próximo da autobiografia, pelo menos quanto ao estilo, se encontra o texto “A liberdade”, do livro *Poliedro*. Transcrevo, devido a sua importância, a totalidade dessa sintética prosa-poética que tranqüilamente poderia fazer parte de *A idade do serrote*, talvez inserida, sem prejuízo algum para a estrutura do relato autobiográfico, entre os fragmentos conclusivos do último capítulo:

A LIBERDADE

Ismael Nery costumava nos confiar que o seu maior instinto era o da paternidade, que aplicava a tudo e a todos.

Quanto a mim, diria que o meu maior instinto é o da liberdade, que procuro aplicar a mim e a todos. Fui, felizmente, *enfant terrible*. Detestando o primeiro da classe. Indisciplinado, irregular, insatisfeito. Não aceitava observações, que me pareciam um limite traçado à minha liberdade. Impressionava-me uma expressão circulante na época: “X ... é senhor dos seus narizes.” Ser senhor dos meus narizes constituiu para mim, desde cedo, o máximo da felicidade. Modo de ser bem brasileiro. Com efeito os brasileiros em geral são pouco inclinados ao totalitarismo. Sadiamente anárquicos.

Tão forte era o meu instinto de liberdade que abria todas as gaiolas em casa do meu pai ou de outros; pelo que passaram a suspendê-las bem longe do alcance de minhas mãos. Escrevi certa vez uma carta ao prefeito da cidade, propondo-lhe a libertação dos presos da cadeia local.

Queria também “soltar” o morro do Imperador, que domina Juiz de Fora. Não me conformando com a idéia do morro preso por falta de fé dos homens, tomava ao pé da letra a palavra do Evangelho segundo a qual montanhas emigrariam se a dita fé fosse mesmo grande. *Hélas!* Nossa pequena fé acha-se condicionada por uma igualmente pequena imaginação; faltam-nos a prodigiosa imaginação dos santos.⁹

⁷ MENDES, Murilo. Nota sobre Onofre Mendes, meu pai. In: SENNA, Homero. *República das letras*, p. 318. Texto enviado de Roma por Murilo Mendes a Homero Senna e datado de 09/05/1965.

⁸ Cf. capítulo quinto da tese, p. 137.

⁹ MENDES, Murilo. Liberdade. In: _____. *Poliedro. Poesia completa e prosa*, p. 1020. Uma errata incluída na primeira edição de *Poliedro* não foi levada em conta na edição da Nova Aguilar. Assim, a passagem: “Ser senhor dos meus narizes constituiu para mim (...)”, versão corrigida pela errata, se encontra grafada do seguinte modo na Nova Aguilar: “Ser senhor dos seus narizes constituiu para mim (...)”. Na primeira edição de *Poliedro*, o texto ocupa a página 92.

Mais uma vez se está diante da enumeração de algumas qualidades que definem a figura do *enfant terrible*: “indisciplinado, irregular, insatisfeito” e “senhor do seu nariz”, dito popular cujo significado – “livre, soberano, autônomo”¹⁰ – diz muito a respeito da construção dessa figura por Murilo Mendes. Porém o que é preciso ressaltar aqui é a relação estreita que Murilo estabelece entre o comportamento de *enfant terrible* adotado quando adolescente e o princípio de liberdade que mantém durante o resto da vida, princípio esse realmente caro ao poeta, haja vista que elegera como “divisa” a expressão “poesia liberdade”¹¹, expressão que inclusive titula um de seus mais importantes livros de poesia. Ao se referir a tal “divisa” a partir exatamente da análise do título deste livro, o crítico Murilo Marcondes de Moura afirma que a escolha deve-se provavelmente à “interação íntima entre fatores estéticos e ideológicos” que sustentam a obra de Murilo Mendes, ou seja, à união de experimentação poética e “lírica socialmente interessada”.¹² E ainda: a idéia de “divisa”, “no sentido forte de sinal distintivo”, é “capaz de sintetizar o essencial de sua condição de poeta, concentrado, do modo mais intransigente, tanto no fazer poético como no combate ao ‘mundo inimigo’”.¹³ Vê-se, portanto, que o tema da “liberdade” é fundamental para Murilo tanto na vertente estética quanto na ideológica.

Tais vertentes do projeto poético do autor também se apresentam, de certo modo, nesse curto texto memorialístico que focaliza basicamente o tempo juiz-forano. A expressão “ser senhor do seu nariz” e o apelo, no fechamento, à imaginação desenfreada parecem indicar a atitude de livre experimentação que sempre marcou a poética de Murilo, atitude manifesta na reiterada declaração de que sempre se manteve como um “franco-atirador”. Do lado ideológico deve-se levar em conta tanto o momento em que o texto foi escrito, entre 1965 e 1966, como o momento em que foi publicado, 1972. Ou seja: “A liberdade” foi escrito durante os primeiros anos da ditadura militar no Brasil e publicado em seu período mais terrível. Não deixa de ser então tremendamente irônica e provocativa a passagem referente aos brasileiros: “em geral são pouco inclinados ao totalitarismo. Sadiamente anárquicos”.

¹⁰ Vale a pena citar o verbete de Câmara Cascudo a respeito da expressão popular “Senhor do seu nariz”: “Livre, soberano, autônomo. Não é conduzido *par le bout du nez*. Os Reis africanos e asiáticos cortavam o nariz aos prisioneiros, reduzindo-os ao cativeiro total. Ainda no séc. XVII era penalidade regular para os assaltantes de caravanas comerciais ou aos viajantes isolados. Ao ladrão vulgar decepavam a orelha e não o nariz. O etíope Actisanés, faraó do Egito, fundou na fronteira da Síria, não longe do mar, uma colônia unicamente constituída pelos bandoleiros desnarigados. Denominou-a *Rinkoloyros* ou *Rhinocolure*, significando ‘nariz cortado’, informa Deodoro da Sicília, I, LX. A integridade nasal denunciava independência física”. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Locuções tradicionais do Brasil*. 1. reimpr. São Paulo: Global, 2008, p. 243.

¹¹ Cf. MENDES, Murilo. Resposta ao questionário de Proust. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 52. O questionário está datado de 13/10/1962.

¹² MOURA, Murilo Marcondes de. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

Como também pode ser vista como carregada de alusão política a carta dirigida ao prefeito propondo a libertação dos presos.

Por isso é extremamente significativo que um texto que se proponha a tratar do tema da liberdade num momento tão delicado da vida brasileira (momento que exemplifica, em sua essência, a idéia de “mundo ofendido”) gire em torno das memórias juiz-foranas, sintomaticamente desencadeadas pela própria caracterização do poeta como *enfant terrible*. Parece mesmo que se tem aqui a narrativa da gênese, ou das primeiras manifestações, desse traço ou “instinto” permanente e essencial de seu caráter, já identificável precocemente em suas atitudes independentes, libertárias e não conformistas. Em outras palavras: o instinto de liberdade e a figura do *enfant terrible* se articulam estreitamente, ou até mesmo acabam por se amalgamar, um não existindo sem o outro, apesar de que o emprego do tempo verbal no pretérito perfeito indicar que o poeta *foi*, porém já não é mais, um *enfant terrible*.

Carta retificadora a Homero Senna e “A liberdade”: dois exemplos contemporâneos de *A idade do serrote* em que a expressão *enfant terrible* é empregada para caracterizar o próprio adolescente “problemático” Murilo Mendes. Porém, como ressaltado acima, a figura do *enfant terrible* pontua a obra muriliana desde seu início. Já na década de 1930 o autor publica no número 5 da revista *Lanterna Verde*, de julho de 1937, uma série de nove pequenos poemas agrupados sob o título geral de “Panfletos”. No final há a seguinte nota informativa: “(Do livro inédito L’ENFANT TERRIBLE, 1936 – Rio)”.¹⁴ Tal livro nunca veio à luz, nem os referidos poemas nunca foram reeditados. De qualquer modo o título aventado indica que naquele momento a figura do *enfant terrible* está fortemente enraizada no imaginário de Murilo. E mais do que isso: diz muito a respeito de como o poeta vê essa figura, ou mesmo porque adota tal *persona*.

Titular os nove poemas de “Panfletos” já é bastante sugestivo. A palavra “panfleto”, em sentido estrito, “designa uma brochura breve e incisiva, uma obra de atualidade, de combate e de paixão, que ataca, na maioria das vezes violentamente, um personagem conhecido, um partido ou uma instituição”.¹⁵ E, num sentido mais amplo, o termo pode designar “uma obra literária (qualquer que seja o gênero a que pertença) polêmica e satírica (...)”.¹⁶ Pode-se defini-lo então como um texto de combate, que trata de temas prementes do momento num tom vigoroso e ardente, até mesmo violento. Portanto é um texto pragmático

¹⁴ MENDES, Murilo. Panfletos. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, Rio de Janeiro, n. 5, p. 118-120, jul. 1937.

¹⁵ CROQUETTE, Bernard. Pamphlet. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2e. ed. Paris: Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, p. 549.

¹⁶ *Ibid.*, p. 549-550.

que visa a uma comunicação direta com o destinatário, com o objetivo de esclarecê-lo, persuadi-lo ou mesmo levá-lo à ação.

Os nove “panfletos” de Murilo se enquadram nesse tipo de discurso. Carregados de fervor religioso, apresentam-se como um grito de protesto contra o “mundo ofendido”, traçam previsões sinistras para o futuro, demarcam a posição do poeta na luta ideológica do tempo. Têm-se então versos como estes: *“Eu sou um soldado raso de Deus/ Mas não prendo ninguém / Nem mato ninguém em nome de Deus./ (...) Tomo parte diariamente na contínua parada das forças de terra e mar/ E principalmente do ar.”* (do segundo poema); *“Soltem todos os ciclones, preparem os planos de guerra,/ Despenteiem a cabeça dos anjos maus e liquidem o indeciso.”* (do terceiro poema); *“Ó Cristo, porque teu braço erguido não detém os ditadores?/ Ó Cristo, a guerra não acabará para que se cumpram as profecias?”* (do quarto poema); *“Ó poeta! Quem marcará limites ao teu ser?/ Quem há de te dar um programa,/ Quem traçará sobre ti a palavra Fim?.../ (...) Ó poeta, só tu és quem tem visões e vive sem receios/ No meio dos homens e das coisas.”* (do quinto poema); *“Ele [o poeta] pode virar um anjo sereno ou um distribuidor de panfletos/ Conforme sua fome sua sede e a fome e a sede dos outros.”* (do sétimo poema).¹⁷

Vale a pena, contudo, transcrever integralmente dois poemas: o primeiro e o sexto. Lembrando que a série de “panfletos” foi publicada em 1937, e que a nota final informa que eles fazem parte de um livro inédito pronto já em 1936, o poema de abertura ganha um colorido todo especial pelo tom profético que o distingue, sendo impossível lê-lo sem relacioná-lo à Segunda Guerra Mundial, que só se iniciaria oficialmente em 1939:

O mar está repleto de lanchas e canoas
Há uma paz aparente na atmosfera
Os aviões evoluem sobre a paisagem de cartão postal
Mas todos têm um pressentimento
Que amanhã os submarinos enlaçarão as sereias
Que os aviões jogarão cortinas de fumaça sobre as imagens de Jesus
Afim de que se avolume a sombra de Caim.¹⁸

Mais do que o impacto que tal leitura possa causar no leitor em virtude das terríveis premonições que se descrevem no poema (talvez externadas em decorrência do clima já explosivo da época), o que nos interessa é a presença, como se fosse uma sombra, da figura do poeta visionário, ser excepcional capaz de ver muito além do que os outros homens, ou de ter “pressentimentos”, quase uma visão escatológica, apesar da paz aparente de cartão postal. E

¹⁷ MENDES, Murilo. Panfletos. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, n. 5, p. 118-120.

¹⁸ *Ibid.* p. 118.

esse tipo de poeta, que escreve poemas panfletos, sintomaticamente ajusta-se à figura do *enfant terrible*, já que este, ao nomear o livro, engloba o primeiro.

Pode-se dizer que o sexto poema, ao contrário do primeiro, diz respeito mais abertamente à figura do *enfant terrible*, facilitando a apreensão de novos matizes para a construção de sua imagem:

Eu não me mato para protestar contra o erro
 Porque não sou japonês.
 Eu vivo para protestar
 Quero viver para protestar
 Dai-me cem clarins trezentos pianos
 Dai-me poderosas estações de rádio
 Dai-me mil bocas do povo e dos profetas
 Que eu gritarei em combinação com todos os insatisfeitos
 Porque também o Cristo protestou
 Com aquele grande grito que repercutirá até o fim do mundo.¹⁹

Como disse, nunca veio à luz o inédito *L'enfant terrible*. No entanto não é descabido supor que o poema citado acima represente de maneira mais precisa o significado do título do livro em que estaria inserido, pois a figura de poeta que nele se constrói – a do insatisfeito que *vive para protestar, e quer viver para protestar* – é, sem dúvida, a de um incansável *enfant terrible*. Alinhado aos insatisfeitos, seu modelo é o de Cristo, não o “Cristo meigo Nazareno” já contestado pelo padre Júlio Maria no tempo juiz-forano²⁰, mas o Cristo que é “um inconformista, um rebelado, um *fuorilegge*”²¹, o Cristo que protesta contra o mundo com seu grito. E esse *enfant terrible* – “poeta humilde”, que “os homens da lei e do dinheiro desprezam”, mas de quem as “crianças, os boêmios, os poetas, os pobres, as prostitutas, as suplentes de coristas” gostam²² – também combate o “mundo ofendido” com seus gritos vigorosos, gritos que tomam aqui a forma de poemas panfletos.

Nas décadas seguintes a figura do *enfant terrible* vai aparecer outras vezes na obra do autor. Selecciono alguns exemplos que não só reforçam alguns pontos já levantados como trazem novos elementos que podem ajudar a compor, sempre sob o prisma muriliano, o perfil dessa figura. Por exemplo, em 1943, na “Nota liminar” ao livro de fotomontagens *A pintura*

¹⁹ MENDES, Murilo. Panfletos. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, n. 5, p. 119-120.

²⁰ O narrador afirma que o padre Júlio Maria abominava “as figurações correntes do Cristo meigo Nazareno (...)”; e no final do retrato, conclui que este padre foi o “destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranqüilidade e as próprias bases do mundo físico; o speaker do Apocalipse”. MENDES, Murilo. *A idade do serrote*, pp. 43 e 46, respectivamente. (912 e 913).

²¹ Trecho do retrato-relâmpago dedicado a São Francisco de Assis e já citado no quinto capítulo.

²² Versos do segundo poema da série “Panfletos”. Cf. MENDES, Murilo. Panfletos. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, n. 5, p. 118.

em pânico de Jorge de Lima, Murilo afirma o seguinte: “Este livro é um caminho aberto. Na verdade, os *enfants-terribles* descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens.”²³ Essa afirmação possibilita mais uma vez relacionar o *enfant terrible* à própria figura do visionário, mas agora articulando-o aos vários sentidos desta figura: a do homem inovador ou vanguardista que abre novos horizontes que desestabilizam a ordem convencional; a do homem que consegue vislumbrar o invisível no mundo visível; a do homem capaz de fazer previsões sobre o futuro, ligando-se aqui ao poeta cheio de pressentimentos dos panfletos da década de 1930. Em suma, o *enfant terrible* tem uma visão mais apurada do que os outros homens, certamente devido a seu “olho armado”, o que lhe permite penetrar em outras faixas do real.

Em texto datado de Roma, dezembro de 1957, Murilo retrata o amigo e crítico de dança e artes plásticas Ruben Navarra, morto, ainda jovem, em 1955. Como acontece em muitos outros retratos esboçados pelo autor, indiferente se em poesia ou em prosa, os pontos em comum com o próprio retratista, principalmente aqueles que concernem às questões poéticas, sempre saltam aos olhos. Neste caso a semelhança se dá na própria postura diante da vida. O eixo ao redor do qual é construído o retrato de Navarra diz respeito a sua atitude de enfrentamento com o “mundo errado”, que ele levou até o limite, arrastando-o a uma vida reclusa e contribuindo diretamente para sua morte precoce. Diz Murilo em certo momento, após relatar os avassaladores efeitos que a viagem à Europa (cujo ponto culminante foi a visita a Sicília) e o contato direto com a cultura européia causaram no amigo: “Deste modo se consumou a ruptura com este mundo que Baudelaire há cem anos fulminou em página poética: o mundo aburguesado, sob o domínio da força de expansão industrial e comercial, da estupidez e da propaganda.”²⁴ Tais palavras, como é fácil notar, cabem perfeitamente ao próprio Murilo, também sempre alerta diante do “mundo aburguesado”, resistindo a seu modo à *idade do serrote*. No entanto Navarra, nas palavras do retratista, vai levar tal atitude até as últimas consequências:

Voltando da Europa Ruben passou a viver dentro do seu universo trágico, já que não se verificava a reconciliação entre seu espírito e as estruturas exteriores. Desde então pouquíssimos o visitavam. Quando eu ia vê-lo o mesmo problema se plantava ante mim: que deverei dizer-lhe? ... Não, não quis, não pude ser farisaico: Ruben Navarra impunha-me respeito e admiração. Qual de nós era o mais lúcido? Sem dúvida ele. Essa condenação dum mundo errado, o mundo

²³ MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1987, p. 12. Originalmente publicado em: LIMA, Jorge de. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

²⁴ Idem. Ruben Navarra. In: _____. *Conversa portátil. Poesia completa e prosa*, p. 1485.

dos demônios da imbecilidade e da estupidez, (*para o qual o Cristo não rezou*, como se lê no Evangelho), ele a levava às suas conseqüências extremas, dentro de uma lógica terrível.²⁵

Mas essa personalidade excepcional e intransigente que trava um combate quixotesco com o “mundo ofendido” também traz consigo certa leveza. Ao descrever a atividade intelectual do amigo nos vários campos culturais em que atuava, Murilo afirma:

Nunca poderia ter sido um seco analista, pois sua forte e afiada sensibilidade abria-se quotidianamente ao fenômeno poético. Seu espírito era grave, mas sem aquela gravidade exterior dos medíocres. Tinha antes a seriedade dos que meditam o drama do mundo e observam a marcha implacável de forças contraditórias; mas possuía também a graça, a malícia, a desenvoltura do *enfant terrible*.²⁶

Não obstante a grave e radical atitude de Ruben Navarra frente ao “drama do mundo”, eis aí novos elementos – “graça”, “malícia” e “desenvoltura” – a serem acrescentados à concepção da figura do *enfant terrible* que Murilo vai moldando no decorrer de sua trajetória poética. Tais elementos parecem mesmo próprios do perfil do narrador de *A idade do serrote*. Basta lembrar o tom saboroso e encantador (talvez mesmo malicioso, já que muitas vezes encobre uma ácida ironia) que domina o relato autobiográfico, sem prejuízo da lúcida e constante meditação sobre os terrores da história. Atitude de resistência ao “mundo ofendido” e leveza de espírito necessariamente não se excluem para Murilo Mendes e com certeza fazem parte da própria construção de suas memórias.

Em dezembro de 1958, Murilo publica na revista *Diálogo* um longo artigo sobre o crítico literário e pensador católico Albert Béguin, que morrera em maio de 1957 na cidade de Roma. Ao contrário de Ruben Navarra, que se isola e sucumbe diante das mazelas do mundo moderno, Béguin “era um homem adestrado para a luta do século XX”²⁷, tanto que assumiu a direção da revista *Esprit* após a morte de seu fundador Emmanuel Mounier.²⁸ E todo artigo vai, de certo modo, girar em torno desse mote. Por exemplo, Murilo afirma a certa altura sobre Béguin:

Convertido ao catolicismo, caiu de golpe na luta, em que a frente cristã esclarecida, desejosa de quebrar estruturas políticas e sociais obsoletas, de realizar a Suma cultural da nossa época, se opõem aos conservadores obstinados que sonham em travar a marcha da história. O que caracteriza esses lutadores é que eles se mantêm fiéis à parte imutável da religião cristã, à essência do dogma, ao mesmo tempo que são sensíveis às transformações da ciência e às

²⁵ MENDES, Murilo. Ruben Navarra. In: _____. *Conversa portátil. Poesia completa e prosa*, p. 1485.

²⁶ Ibid., p. 1483.

²⁷ Idem. Albert Béguin. *Diálogo*: revista de Cultura, São Paulo, n. 10, dez.1958, p. 63.

²⁸ Segundo o próprio Murilo a revista *Esprit* reunia “em torno de si uma boa parte do catolicismo de esquerda na França (...)”. Ibid., p. 56.

exigências dos tempos novos, no que elas apresentam de sadio e de útil ao bem da comunidade.²⁹

Esse cristão que luta no sólido chão da realidade, realidade “que inclui o novo fato social e admite novas estruturas políticas”, é considerado por Murilo “um dos expoentes, na França moderna, deste novo tipo de homem: um católico de esquerda, caminhando ao compasso do mundo moderno, ao mesmo tempo em que fiel à tradição verdadeiramente viva, que é a do Evangelho”³⁰. Tendo como pano de fundo esse perfil de católico engajado nos problemas políticos e sociais de seu tempo, Murilo vai, ao longo do texto, retomar vários daqueles qualificativos já bem conhecidos por seus leitores: então Béguin é também “um ‘frondeur’, um inconformista, um espírito dos mais livres”³¹, sendo agora concedido ao termo “inconformista” um significado bem mais amplo, de acordo com uma visão católica do mundo:

Mas Béguin não era inconformista apenas no sentido de reagir contras as fórmulas convencionais da sociedade burguesa. Era um incoformista fora da acepção literária da palavra. Não se conformava com o erro e a injustiça onde quer que estes se apresentassem, partissem eles de um homem qualquer, ou da alta hierarquia eclesiástica. Distinguia-o em particular esse senso verdadeiramente católico do humano, apto a rejeitar o lado negativo dos fenômenos, e a aprender as menores partículas positivas de qualquer aspecto da criação.³²

Mesmo as observações a respeito dos estudos de crítica literária de Béguin não escapam dessa perspectiva que busca sempre captar a dimensão *marginal* da vida. Assim, de acordo com Murilo, esses estudos “procuram aprofundar o lado visionário desses escritores [Nerval, Balzac, Léon Bloy, Péguy, Bernanos, Pascal], sempre no plano da revolta, do inconformismo, de desafio aos lugares comuns e aos poderes estabelecidos”³³. Parece então que o retrato dos escritores estudados e o retrato do crítico se confundem sob o olhar de Murilo. Tal leitura sobre a personalidade de Béguin se encaminha então, como não poderia deixar de ser, para a figura do *enfant terrible*, que vai despontar já no final do texto:

Bernanos trazia sempre consigo a carta que lhe dirigiu um ilustre jesuíta pertencente a Cúria Romana. Desse documento ele costumava mostrar o seguinte trecho: ‘Pio XI leu seu livro ‘Les Grands Cimetières Sous la Lune’, e ao terminá-lo disse-me: ‘A Igreja tem necessidade de ‘enfant-terribles’.

Béguin, como Bernanos, é um ‘enfant-terrible’ do Catolicismo.³⁴

²⁹ MENDES, Murilo. Albert Béguin. *Diálogo*: revista de Cultura, São Paulo, n. 10, dez.1958, p. 58.

³⁰ Ibid., p. 59.

³¹ Ibid., p. 62.

³² Ibid., p. 63.

³³ Ibid., p. 57.

³⁴ Ibid., p. 66.

“*Enfant terrible* do catolicismo”: eis mais um elemento que vem se juntar na composição dessa *persona* tão presente na obra de Murilo. Porém o “*enfant terrible* do catolicismo” não deve ser visto apenas como o católico não ortodoxo – ou seja, aquele que não comunga das convenções mais conservadoras da Igreja ou mesmo que contesta a instituição católica – ou ainda como o que milita numa linha mais à esquerda. Tal católico é aquele que assume uma atitude permanente de luta contra o “mundo ofendido”, *não se conformando*, no sentido amplo apontado acima, com nenhuma injustiça ou com nenhum aspecto negativo da realidade.

Enfim, para encerrar esse rol de *enfants terribles* que atravessam a obra de Murilo, não se pode deixar de fora aquele que parece ser o *enfant terrible* por excelência, ou melhor, o retrato daquele que é delineado mais vigorosamente como *enfant terrible*: Georges Bernanos. Há, como vimos, uma importante referência a ele no texto sobre Béguin: como este, Bernanos é considerado também um “*enfant terrible* do catolicismo”. Mas é em “Bernanos: Instantané” – texto escrito em francês, datado de Roma, novembro de 1961, e já citado em outros momentos neste estudo – que sua caracterização como *enfant terrible* apresenta-se de modo marcante. Tendo como pano de fundo o trágico contexto da Segunda Guerra Mundial, período em que Bernanos morou no Brasil e manteve contato direto com Murilo Mendes, seu retrato é construído com boa parte daqueles traços caracterizadores da figura do *enfant terrible* que viemos pouco a pouco reunindo. Assim, Bernanos apresentava uma “aptidão permanente de perturbar a ordem convencional”, uma “disposição não conformista e rebelde em relação às autoridades consagradas”, características que conservava de seu tempo de infância. Atacava “a tibieza, a rotina, a preguiça mental, e também todas as formas de impostura”, assim como “protestava sempre, diante de Deus e dos homens”, porém suas “invectivas se acompanhavam de um encanto que lhe vinha de sua bondade fundamental”. Era um “frondeur”, um “original”, que acreditava “em coisas e em pessoas simples das quais se afasta cada dia mais, ou que se conhece pouco”. E consciente da sua “sujeição a uma ordem cósmica tanto ameaçada como ameaçante”, seus olhos, “fatigados dessa longa corrida à ‘planetização’ do mal”, buscavam e encontravam “maravilamentos, pontos de contato com as coisas humildes e cotidianas”. Como não poderia deixar de ser, Bernanos é então considerado como um “eterno *enfant terrible*”.³⁵

Portanto a figura do *enfant terrible* construída por Murilo no decorrer de sua obra possui uma grandeza que salta aos olhos: irregular, indisciplinado, insatisfeito, inconformista,

³⁵ MENDES, Murilo. Bernanos: Instantané. In: _____. *Papiers (1931-1974). Poesia completa e prosa*, p. 1571-1573.

rebelde, *frondeur*, inovador, vanguardista, profético, visionário, engajado, panfletário, original, libertário – o *enfant terrible*, seguindo o exemplo de Cristo, toma partido dos simples, dos humildes, dos desajustados em sua luta contra o “mundo aburguesado”, contra o “mundo ofendido”. Mas tal luta, que apresenta como uma das suas metas centrais a busca do maravilhoso e do poético na vida corrente, é levada a cabo com leveza, sem deixar de lado as armas da graça, da malícia, da desenvoltura, do encanto. Desse modo não me parece descabido sustentar que o leitor acompanha ao longo do relato autobiográfico a formação de um “eterno enfant terrible”.

Conclusão

O leitor de *A idade do serrote* tem então à sua frente uma série de retratos de *homens descarrilados*, exemplos de resistência ao drama do mundo atual, já que não se rendem aos valores convencionais, dão um tiro no cotidiano burguês e abrem as portas para outras dimensões do real. Tem à sua frente, portanto, uma série de homens qualitativos que não se ajustam a um mundo quantitativo. E entre os retratos dessa série se encontra o do próprio narrador, cuja formação se dá exatamente no contato com esses homens que se encontram à margem dos trilhos da vida comum – “maginando”, “magicando”¹. Fica-se assim com a impressão de se estar diante de uma espécie de *romance de formação às avessas*², pois o retrato que se esboça é o do *enfant terrible* em constante conflito com a sociedade, sem nunca alcançar a reconciliação com o mundo desencantado. E tal retrato, que deverá ser devorado pelo leitor, se apresenta certamente como um modelo ético e estético de como olhar e enfrentar o mundo. O tom “saboroso”, “encantador”, “leve” da autobiografia, tantas vezes ressaltado pela fortuna crítica, talvez seja então a forma mais adequada que o narrador *enfant terrible* tem à mão para envolver o leitor e assim mais facilmente ensiná-lo a ver, ou mesmo de armar o seu olhar. Arma retórica, portanto, que visa a educá-lo ou a transformá-lo, acionando o que parece ser uma das funções da autobiografia, conforme palavras de Philippe Lejeune:

(...) o autobiógrafo coloca seu leitor em perigo. Ele lhe pede algo: reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere ou propõe algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade. O leitor é forçado a pensar em sua própria vida em termos análogos, mesmo se não tiver vontade de fazê-lo. A autobiografia é contagiosa e muitas pessoas têm medo dela.³

¹ Lembro aqui o poema “Margens” do livro *Convergência*, cujo terceiro verso é o seguinte: “O marginal maginando à margem / o marginal magicando”. MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, p. 718.

² Em relação à noção de *romance de formação* sigo a conceituação elaborada por Lukács a respeito do tipo *romance de educação* em *Teoria do romance* e retomada sob uma perspectiva materialista no ensaio sobre Wilhelm Meister. E, de maneira mais do que sucinta, pode-se, a partir desses dois textos (apesar de suas perspectivas distintas), sustentar que o romance de formação se caracterizaria pela autolimitação do herói problemático e sua adequação ao mundo exterior – a sociedade burguesa –, adequação essa decorrente de um processo de aprendizado ou mesmo de um longo amadurecimento. Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000; e também: Idem. Posfácio. In: GOETHE, J.W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 581-601.

³ LEJEUNE, Philippe. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 2, p. 21-30, jul/dez 2002, p. 23. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.

O projeto autobiográfico de Murilo teria realmente essa dimensão existencial? Será que o autor constrói o espetáculo de sua vida com o objetivo de edificar ou instruir o leitor?⁴ Ou, mais especificamente, com o objetivo de armá-lo contra a “idade do serrote”? Se não reduzirmos o texto a essa dimensão pragmática, talvez seja uma leitura possível, tendo-se em vista as próprias palavras do narrador autobiográfico, logo no primeiro capítulo, sobre o caráter “antropofágico” da literatura, além da própria concepção de poesia de Murilo, que sempre a teve em alta conta ao considerá-la como “instrumento de aperfeiçoamento da vida do espírito e de comunicação entre os homens”⁵.

No entanto a questão do tom – ou, de modo mais amplo, da forma da narrativa – pode ser pensada em outra chave. Basta lembrar que um dos traços da figura do *enfant terrible* delineada por Murilo ao longo de sua trajetória é exatamente o da leveza, caracterizada pela “graça”, pela “malícia”, pela “desenvoltura”, pelo “encanto”. Tem-se então que o relato da formação de um *enfant terrible* é expresso por um tom que seria característico do próprio *enfant terrible*, dando-se assim uma espécie de comunicação ou de homologia entre conteúdo e forma, ou seja, entre a história da formação de um *enfant terrible* e a voz do *enfant terrible* adulto que arquiteta retrospectivamente seu passado. E mais do que isso: o próprio tom, esse estilo particular da voz do narrador, é um índice significativo da imagem de si mesmo que se está construindo no presente. O narrador dá-se assim a conhecer como *enfant terrible* não só pelo relato dos encontros com os descarrilados, mas também por meio de algumas marcas estilísticas próprias da enunciação, marcas essas que, sob prisma muriliano, são particulares do perfil do *enfant terrible*.

Além desse tom “saboroso”, “encantador”, “leve”, a autobiografia também é caracterizada muitas vezes – e com razão – como estranha e insólita, ou ainda como inovadora, experimental e mesmo vanguardista, elementos qualificadores que, como visto, também fazem parte da figura do *enfant terrible*. Mais uma vez então se está diante da questão da forma como elemento configurador do narrador autobiográfico. Vale a pena, portanto, nos deter um pouco mais aqui.

Procurou-se mostrar como *A idade do serrote* não consegue escapar das situações de base do gênero autobiográfico, não obstante o emprego inusitado de alguns procedimentos considerados experimentais ou vanguardistas, como, por exemplo, a fragmentação em capítulos autônomos, as inúmeras citações e referências, além da elaboração de uma prosa

⁴ Cf. LEJEUNE, Philippe. Autobiographie. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, p. 50.

⁵ PEREZ, Renard. Murilo Mendes. In: _____. *Escritores brasileiros contemporâneos*: 2ª. Série (22 biografias, seguidas de antologia). 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 280.

muito próxima da poesia. Em outras palavras: apesar de todo trabalho com a forma, as características básicas do gênero ainda continuam presentes. Mas isso não quer dizer, obviamente, que Murilo não tenha inovado, ou que a forma do texto não seja bastante singular em relação ao modelo clássico de autobiografia. Talvez esteja exatamente aí a força e a beleza do texto: inovador sem romper totalmente o molde, ou melhor, inovador dentro de certos limites que permitem lê-lo, sem sombra de dúvida, como autobiografia. Inovação formal, contudo, que dá ao texto aquele caráter insólito, conforme ressaltado por alguns críticos, ou experimental ou mesmo vanguardista, de acordo com a visão de outros. Talvez seja possível separar esses dois tipos de qualificação que praticamente se justapõem e tirar de cada um deles algumas consequências.

Comecemos com mais uma observação de Philippe Lejeune:

A quem lê regularmente autobiografias, a prática do gênero aparece fatalmente bastante monótona e codificada. Talvez cada vida seja singular, mas desde que seja contada ela aparece como um fato de série, e a narrativa se inscreve, freqüentemente, em um horizonte de expectativa muito convencional.⁶

Como escapar dessa armadilha que acaba homogeneizando todas as autobiografias em um mesmo modelo de escrita? Como construir uma individualidade sem cair na mesmice? Responde Lejeune: a singularidade que se deve exprimir é menos da ordem do conteúdo do que da forma.⁷ Talvez o caráter insólito de *A idade do serrote* se inscreva exatamente nessa tentativa de se construir a individualidade com base na quebra do padrão formal do relato autobiográfico, ou mesmo a construção da versão de si mesmo estaria absolutamente articulada com o projeto de se escapar da forma “oficial” do gênero, aproveitando-se aqui uma questão cara a Murilo. Com isso o texto, como a figura do narrador, também é desajustado em relação às normas e convenções, também está fora dos trilhos. Ou ainda: estranho, bizarro, insólito, ele pode ser considerado como um relato autobiográfico loplop. E não poderia ser diferente: a construção da imagem de um *enfant terrible* que resiste ao mundo desencantado obrigatoriamente exige uma *forma rebelde* que expresse a singularidade dele. Ou talvez seja melhor dizer: ao elaborar uma autobiografia loplop, o narrador está certamente trazendo elementos formais inovadores, ou pelo menos não convencionais, que atuam na construção da sua própria imagem de descarrilado.

⁶ LEJEUNE, Philippe. Peut-on innover en autobiographie? In: Rencontres psychanalytiques, VI, 1987, Aix-en-Provence. *L'autobiographie*, p. 67.

⁷ Ibid., p. 68.

Além disso, a autobiografia também é muitas vezes considerada não só como estranha ou inovadora em relação ao gênero, mas até mesmo como experimental ou vanguardista. Talvez seja um exagero tal rotulação, mesmo para a década de 1960, visto que os procedimentos considerados experimentais, como a fragmentação e a montagem, já se encontravam, no momento da elaboração da autobiografia, absorvidos pela tradição literária, perdendo assim o caráter de choque que apresentavam nos anos heróicos do início do século XX. Isso não quer dizer que não causem estranhamento ao serem aplicados a um relato autobiográfico, tirando o leitor de uma recepção cômoda e tranqüila, e lançando-o num terreno pouco conhecido. No entanto, o que nos interessa aqui, mais do que discutir a pertinência ou não do vanguardismo de *A idade do serrote*, é ressaltar que esse traço experimental também tem a ver com a imagem que o narrador está construindo de si mesmo, e é mesmo um dos traços da figura do *enfant terrible* cinzelados por Murilo. E mais do que isso: esse traço é obsessivamente ressaltado por Murilo ao longo de sua trajetória poética, principalmente nos anos de 1960, momento em que sua obra não só se aproxima do movimento concreto como também o autor se coloca como um intransigente vanguardista, como é possível entrever nessa afirmação feita em uma entrevista: “Toda a boa e autêntica poesia é *forcément* de vanguarda, e, como tal, é a única que tem repercussão, seja no Brasil, seja no exterior.”⁸ Portanto o narrador autobiográfico também busca se revelar, ao empregar determinados procedimentos poéticos na construção de suas memórias, como um escritor que domina seu ofício e que está atento aos aspectos experimentais da linguagem – em suma, como um autêntico poeta vanguardista antenado com seu tempo.

Mas a figura do *enfant terrible* esboçada por Murilo Mendes também apresenta traços visionários, traços presentes nos poemas panfletos da década de 1930 e na afirmação do poeta na “Nota liminar” ao livro de fotomontagens *A pintura em pânico* de Jorge de Lima. Tal característica possibilita articular a figura do narrador *enfant terrible*, construída no texto, com o próprio processo de poetização do relato autobiográfico, ou seja: a sacralização do cotidiano e a busca de uma realidade *autre* dependem de um “olhar armado” capaz de navegar pelas várias dimensões do real e de extrair daí o sentimento do maravilhoso, olhar esse próprio do visionário *enfant terrible*. Tem-se então mais uma vez um jogo de vaivém: a atmosfera miraculosa do tempo juiz-forano atua no processo de formação de um narrador *enfant terrible*, que por sua vez é o agente apto para poetizar o relato autobiográfico. Além

⁸ MENDES, Murilo. Murilo Mendes: toda boa e autêntica poesia é de vanguarda. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p. 115. Entrevista concedida a Vera Pereira. Originalmente publicada em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 e 03 set. 1961. Suplemento Dominical.

disso, esse traço visionário também é um elemento que faz parte de determinada imagem de poeta que o narrador está construindo no relato: o poeta como ser excepcional capaz de revelar o invisível na camada visível do mundo. Com isso vem à tona certa tensão entre duas imagens de poeta (vidente *versus* artífice) e conseqüentemente entre duas poéticas (surrealista *versus* construtivista), tensão que é marca registrada da trajetória do autor e que significativamente ainda continua presente na autobiografia, obra escrita em meados da década de 1960.

Tom saboroso e encantador, texto estranho e insólito, linguagem experimental e vanguardista, olhar visionário e profético, atitude inconformista e de resistência: todos esses termos causam certa estranheza quando colocados lado a lado, aparentemente não combinam ou mesmo se mostram contraditórios. Como poderiam então qualificar conjuntamente o relato autobiográfico de Murilo? Não se excluiriam? A figura do narrador *enfant terrible* parece dar conta do paradoxo ao reunir todos esses traços, construindo o texto com eles e construindo a si mesmo no momento da escrita. “Com tudo isso, o livro é provocador, imprevisível, a um tempo lúdico e cáustico, como só Murilo pode tê-lo escrito”, como diz com precisão, ainda no calor da hora, Paulo Rónai.⁹

⁹ RÓNAI, Paulo. A nova face de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 1969. Suplemento Literário, ano 14, n. 651, p. 6.

Bibliografia

A bibliografia divide-se em quatro partes: a) textos de Murilo Mendes; b) textos específicos sobre *A idade do serrote*; c) textos sobre a obra de Murilo Mendes; d) obras gerais. Algumas observações precisam ser feitas em relação a cada item. Devido à edição da *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar, não indiquei individualmente todos os livros do autor, já que eles se encontram inseridos no volume citado. No entanto procurei trabalhar sempre com as primeiras edições dos textos produzidos a partir dos anos de 1960, o que me leva a incluí-los na bibliografia. Obviamente a mesma observação cabe ao nosso objeto de estudo, pois o trabalho de análise depende do manejo cuidadoso com as diversas edições. Liste também alguns outros textos de Murilo que não estão incluídos na edição da Nova Aguilar e que, no entanto, foram importantes para o desenvolvimento do trabalho. Entre esses textos, alguns estão recolhidos em livro, outros ainda permanecem “perdidos” em suas fontes originais. Resolvi também listar em separado as entrevistas do autor. Em relação à fortuna crítica, acabei fazendo uma pequena divisão, listando separadamente os trabalhos específicos sobre *A idade do serrote*, o que põe em realce a valorização que o livro recebeu da crítica desde seu lançamento. No que diz respeito aos estudos gerais sobre a obra de Murilo, procurei apresentar os textos que de algum modo contribuíram para a elaboração da tese. No último item encontram-se tanto textos referentes a questões teóricas pertinentes à pesquisa como alguns que dizem respeito às matrizes poéticas e ideológicas da obra de Murilo Mendes.

a) Textos de Murilo Mendes:

Livros:

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Retratos-relâmpago*: 1ª série. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

_____. *Ipotesi*. Organização: Luciana Stegagno Picchio. Milão: Guanda, 1977.

_____. *Transístor*: antologia de prosa 1931-1974. Seleção do autor e de Saudade Cortesão Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano, Loyola, Edusp, 1993.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, Giordano, 1995.

Artigos esparsos:

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001.

MENDES, Murilo. Comentários aos poemas de Ismael Nery. *A Ordem*, Rio de Janeiro, Ano XV, Nova Série, n. 62, p. 315-317, abr. de 1935.

_____. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira. Rio de Janeiro, n. 4, p. 43-48, nov. 1936.

_____. Panfletos. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, n. 5, p. 118-120, jul. 1937.

_____. À margem dos poemas de Adalgisa Nery. *Lanterna Verde*: boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira. Rio de Janeiro, n. 6, p. 128-132, abr. 1938.

_____. Na Comunhão dos Santos. *A Ordem*, Rio de Janeiro, p. 30-33, dez. 1938.

_____. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1987. p. 11-12. Originalmente publicado em: LIMA, Jorge de. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

_____. Invenção de Orfeu. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Originalmente publicado em: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1952. Suplemento Letras e Artes.

_____. A luta com o anjo. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Originalmente publicado em: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1952. Suplemento Letras e Artes.

_____. Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Originalmente publicado em: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1952. Suplemento Letras e Artes.

_____. Albert Béguin. *Diálogo*: revista de Cultura, São Paulo, n. 10, p. 55-68, dez. 1958.

_____. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1975. Originalmente publicado em: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1959. Suplemento Dominical.

_____. Advertência. In: *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. XIX.

_____. Nota liminar. In: *Antologia poética*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1964.

_____. Nota sobre Onofre Mendes, meu pai. In: SENNA, Homero. *República das letras*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 318-319. Texto enviado de Roma por Murilo Mendes a Homero Senna, datado de 09/05/1965.

_____. Virado para o nascente. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 out. 1968. Suplemento Literário, v.3, n. 112. 6.

Entrevistas e questionários:

MENDES, Murilo. Lição de poesia. In: SENNA, Homero. *República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Entrevista concedida a Homero Senna. Publicada originalmente em: *Revista do O Jornal*, 9 dez. 1945.

_____. Murilo Mendes: toda boa e autêntica poesia é de vanguarda. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. Entrevista concedida a Vera Pereira. Originalmente publicada em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 e 03 set. 1961. Suplemento Dominical.

_____. Resposta ao questionário de Proust. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Datado originalmente de 13 out. 1962.

_____. Vivo em Roma. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente em: *La Fiera Letteraria*, Roma, 1963.

_____. Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Datado originalmente de 13 mar. 1971.

_____. Não quero ser popular. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. Entrevista concedida a Leo Gilson Ribeiro. Originalmente publicada em: *Veja*, São Paulo, n. 209, 06 set. 1972.

_____. Murilo Mendes no Suplemento Literário. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 set. 1972, Suplemento Literário, v. 7, n. 317, p. 2-5. Entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo e outros durante visita de Murilo Mendes à redação do jornal *Minas Gerais*.

b) Textos sobre *A idade do serrote*:

A IDADE do serrote, de Murilo Mendes, Editora Sabiá, Rio de Janeiro, 1968, 180 páginas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1969. Suplemento Literário, ano 13, n. 613, p. 2.

ALMEIDA, Paulo Mendes. A idade do serrote. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 maio 1969. Suplemento Literário, ano 13, n. 626, p. 1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes, temponauta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1968. Segundo Caderno, p. 1.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Surrealismo em Murilo Mendes? *Minas Gerais*, Belo Horizonte, fev. 1969. Suplemento Literário, v. 4, n. 128, p. 14-15.

BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Memórias em *A idade do serrote*. In: _____. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000. p. 19-50.

CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 30-34.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 51-69.

CARDOSO, Marília Rothier. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 7-19.

CORMANICH, Rogério. *Aspectos do feminino na re-invenção autobiográfica de Idade do Serrote de Murilo Mendes*. 1997. 204 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FURTADO, Fernando F. Fiorese. “Ítaca não há: *La vive memóire* de Murilo Mendes”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 107-114.

_____. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.

_____. *A Idade do Serrote: o menino experimenta suas ficções*. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 1, p. 33-47, jan./jun. 2002.

GARCEZ, Cecília de Macedo. Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Chronicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 105-114.

_____. *Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. 2000. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.

GOMES, Duílio. A idade do serrote. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 ago. 1970. Suplemento Literário, v. 5, n. 209, p. 7.

LEITÃO, Cláudio. Memória e identidade em prosa e versos de Murilo Mendes. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora: Editora UFJF, v.2, n. 2, p. 69-89, jul./dez. 1998.

LOUREIRO, Jayme. *Do poético ao poeta: vidência e construção em A idade do serrote*. 1999. 101 f. Monografia (Especialização em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1999.

MENDES, Oscar. Memórias de meninos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 jul. 1969. Terceira seção, p. 5.

MOREIRA, Elisabeth Gonçalves. Murilo Mendes: a memória além dos limites da prosa. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais ...: Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, vol. II, p. 224-230.

PASSOS, Cleusa Rios P. A idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos. *Literatura e sociedade: revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP*. São Paulo, n. 10, p. 46-57, 2007-2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. A idade do serrote. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. p. 1692-1693.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. A nuvem civil sonhada: *A Idade do serrote* de Murilo Mendes. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA; Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 77-86.

RÓNAI, Paulo. A nova face de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 1969. Suplemento Literário, ano 14, n. 651, p. 6.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A idade do serrote* de Murilo Mendes. 1999. 137 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 7, p. 147-169, jan. 1979.

VALERIANO, Jane Alves. Memorialismo histórico X memorialismo poético. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 maio 1990. Suplemento Literário, v. 23, n. 1146, p. 2-3.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Aparição de Murilo Mendes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1968. Quarto caderno, p. 4.

c) Textos sobre a obra de Murilo Mendes:

AMOROSO, Maria Betânia. Passeio na biblioteca de Murilo Mendes. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Campinas, n. 21, p. 123-147, 2001.

ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 11-17.

_____. Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o tempo e a eternidade. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 1, p. 97-103, jan/jun 2002.

_____. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. In: _____. *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 29-67.

ANDRADE, Mario de. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 49-56.

_____. A poesia de 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. p. 27-45.

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

_____. Abertura para debate. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 11-13.

_____. Murilo Mendes: contemporaneidade, agoridade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, dez. 1998. Suplemento Literário, n. 44, p. 3-5.

ARGAN, Giulio Carlo. O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes. Tradução: Murilo Marcondes de Moura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 maio 1991. Caderno Letras, p. 6.

ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 77-127.

_____. Prefácio: entre amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP, Giordano, 1995. p. 9-20.

ASCHER, Nelson. Murilo Mendes e o mistério da poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Caderno Mais!, p. 4-5.

_____. Vida e obra continuam sem atenção no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993. Caderno Mais!, p. 6.

ATAÍDE, Tristão (Alceu de Amoroso Lima). Nota preliminar a *Tempo e Eternidade*. In: LIMA, Jorge. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. 1. p. 377-379.

_____. Carta à autora [Laís Corrêa de Araújo]. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 371-373.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2.

BARBOSA, João Alexandre. Convergência poética de Murilo Mendes. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 117-136.

BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BARCELLOS, José Carlos. Fé cristã e crise de sentido: da atualidade teológica de Murilo Mendes. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 115-121.

BARRETO, Ricardo Gonçalves. Método e miragem: Murilo Mendes e Paul Valéry. *Magma: revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/DTLLC*. São Paulo, n. 3, p. 69-77, 1996.

BINGEMER, Maria Clara L. Murilo e Cecília, ou o espírito poético. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 81-98.

BONVICINO, Régis. Murilo leva crítica para o espaço de sua poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993, Caderno Mais!, p. 6.

BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 446-451.

CAMPOS, Haroldo. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 65-75.

_____. Murilo Mendes, romano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993, Caderno Mais!, p. 7.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/pianista pastor. In: _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1986. p. 81-95.

_____. Office humain de Murilo Mendes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958. Suplemento Literário, ano II, n. 73, p. 2.

_____. O lúcido visionário. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001. p. 15-16.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. Murilo Mendes. In: _____. *Presença da literatura brasileira: modernismo: modernismo*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1975. p. 175-194.

CARPEAUX, Otto Maria. Unidade de Murilo Mendes. In: _____. *Ensaio reunidos (1946-1971)*. Organização, introdução e notas: Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005, vol. II. p. 400-405.

_____. A luz da perfeição. In: _____. *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p. 197-202.

CASTRO, Moacir Werneck de. Sem medo do bispo ou do partido. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001. p. 20.

CHIARA, Ana Cristina. Murilo e Cecília: estilo e modernidade. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 133-143.

COELHO, Nelly Novaes. Convergência e o estar no mundo muriliano. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, maio 1971. Suplemento Literário, v. 6, n. 248, p. 2-3.

CORRÊA, Roberto Alvim. Do Hermetismo em Poesia. In: _____. *O Mito de Prometeu: ensaios literários*. Rio de Janeiro: Agir, 1951. p. 213-220.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, UFJF, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 9-19.

_____. Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 15-27.

_____. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1996.

_____. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001.

GULLAR, Ferreira. Algumas marcas de Murilo Mendes. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001. p. 21.

JACOBBI, Ruggero. Parábola de Orfeu. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. p. 39-40.

_____. O Apocalipse de Murilo Mendes. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 fev. 1976. Suplemento Literário, v. 11, n. 492, p. 4.

LEITE, Sebastião Uchoa. A meta múltipla de Murilo Mendes. In: _____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 61-72.

LIMA, Luiz Costa. O agônico na abertura de *Contemplação*. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 1, p. 21-30, jan/jun 2002.

_____. Da dispersão à intensidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Caderno Mais!, p. 10-11.

_____. Murilo Mendes em seu começo. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), UFJF, 2001, p. 31-38.

LOPES, Hélio. Murilo Mendes e o vento. In: _____. *Letras de Minas e outros ensaios*. Seleção e apresentação: Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1997. p. 415-419.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*: vanguarda e modernidade. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3. p. 319-333.

_____. Murilo Mendes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993. Caderno Mais!, p. 4.

MARQUES, Ivan. Música & Malandragem. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, set. 2000. Suplemento Literário, n. 63, p. 30-35.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Murilo Mendes. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 373-375.

MERQUIOR, José Guilherme. A pulga parabólica (*pulex irritans*). In: _____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 218-225.

_____. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 69-89.

_____. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-21.

_____. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976. p. XI-XXII.

_____. Carta à autora [Laís Corrêa de Araújo]. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 375-378.

MORICONI, Italo. Murilo Mendes e o cânone. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 59-70.

MOURA, Murilo Marcondes de. Os anjos tutelares de Murilo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Caderno Mais!, p. 8-9.

_____. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 9-15.

_____. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*: (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). 1998. 193 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Os jasmims da palavra jamais. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-123.

_____. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, Giordano, 1995.

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano, Loyola, EDUSP, 1993. p. XIII-XXIX.

_____. É impossível simplificar a poesia de Murilo sem trair. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1993. Caderno Mais!, p. 7.

_____. Murilo Mendes: obra em mosaico. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, maio 1996. Suplemento Literário, n. 13, p. 3.

_____. As transfigurações de Murilo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 2001. Suplemento Literário, n. 72, p. 4-12.

NASCIMENTO, Evando. Amizade como experiência poética: Murilo & Ismael. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 1, p. 87-95, jan/jun 2002.

PAES, José Paulo. O poeta/profeta da bagunça transcendente (sobre *Os melhores poemas de Murilo Mendes*). In: _____. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 169-178.

_____. Adeus ao pânico. In: _____. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961. p. 95-100.

_____. O surrealismo na literatura brasileira. In: _____. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 99-114.

PEREIRA, Lucia Miguel. Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças. In: _____. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Espaço e memória II: arquivos do exílio em Murilo Mendes e Vieira da Silva. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Chronicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 23-31.

PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Chronicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

PEREZ, Renard. Murilo Mendes. In: _____. *Escritores brasileiros contemporâneos*: 2ª. Série (22 biografias, seguidas de antologia). 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 275-280.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O visionário distante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 2001. Caderno Mais!, n. 483, p. 6-7. Entrevista concedida a Maurício Santana Dias.

_____. “Ulalume”: um jogo entre o som e o sentido de Murilo Mendes. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Campinas, n. 21, p. 9-14, 2001.

_____. Introdução [à guisa de prefácio]. In: BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000. p. 9-13.

_____. Introdução à Ipotesi. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1708-1710.

_____. O retorno de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. São Paulo: Global, 1994. p. 9-14.

_____. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 23-31.

_____. Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 5-7.

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Poemas (1925-1929) e Bumba-meu-Poeta (1930-1931)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 5-10.

_____. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transístor*: antologia de prosa 1931-1974. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 11-22.

_____. “O visionário” de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *O Visionário*. São Paulo: Roswitha Kempf, [1984?]. p. 5-9.

_____. Murilo Mendes: o grande poeta italiano inédito no Brasil. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 ago. 1977, p. 19

_____. O itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 16, p. 61-73, dez. 1959.

RENAULT, Abgar. Sobre Murilo Mendes. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 nov. 1976. Suplemento Literário, v. 11, n. 530, p. 1.

RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Suplemento de leitura. In: MENDES, Murilo. *O menino experimental: antologia*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979. p. 159-164.

_____. Murilo Mendes vem aí. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, março 1979. Suplemento Literário, v. 13, n. 651 p. 3.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakthin, Murilo, prosa/poesia. *Estudos Avançados*: revista do Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo, vol. 12, n. 32, p. 75-81, jan./abr. 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris; MOREIRA, Elisabeth Gonçalves. Os relâmpagos de Murilo Mendes. *Língua e literatura*: Revista do Departamento de Letras da FFLCH/USP. São Paulo, ano V, n. 5, p. 433-442, 1976.

SENNA, Homero. Lição de poesia. In: _____. *República das Letras*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 249-260.

SOUZA, Eneida Maria de. Vozes de Minas nos anos 40. In: RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José Alberto P. (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 71-87.

TELES, Gilberto Mendonça. A convergência da poesia de Murilo Mendes. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 73-80.

WEINTRAUB, Fabio. Murilos de ventos, cognição e vertigem em Murilo Mendes. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, ano IV, n. 46, p. 13-17, maio 2001.

YUNES, Eliana. Discípulo de Emaús, o outro. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004. p. 99-106.

YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2004.

ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. VII-XXII.

d) Obras gerais:

A BÍBLIA de Jerusalém. 5. ed. rev. Tradução: Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulinas, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. Sartre e Brecht – engajamento na literatura. *Cadernos de opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, 1975.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Introdução. In: _____. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 13-50.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 3. ed. rev. e aum. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Dicionário de questões vernáculas*. 3. ed. aum. São Paulo: Ática, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Vida e memória. In: _____. *Auto-retrato e outras crônicas*. Seleção: Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 95-96.

ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. In: COSAC, Charles (Org.). *Farnese objetos*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 179-189.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: PAULINO, Ana Maria (Org.) *O Poeta Insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1987. p. 9-10.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2007.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: _____. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. In: _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985. v. 2.

_____. Juiz de Fora é a sala de visitas de Minas Gerais. In: _____. *Crônicas inéditas I*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 191-197.

BASTIDE, Roger. Estudos sobre a poesia religiosa brasileira. In: _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp, Duas Cidades, 1997. p. 103-149.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *James Ensor: as máscaras, o mar e a morte*. Köln: Taschen, 1999.

BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie Josette. Idade de Ouro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 474-476.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1). p. 21-35.

_____. Parque central. In: _____. *Walter Benjamin*. Organização: Flávio Khote. São Paulo: Ática, 1985. p. 123-152.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin*. Organização: Flávio Khote. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 183-191.

BOSI, Alfredo. Da esquerda cristã à teologia da libertação. In: JINKINGS, Ivana; PESCHANSKI, João Alexandre (Org.). *As utopias de Michael Löwy: reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 87-100.

_____. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

_____. Luigi Pirandello: Um, nenhum e cem mil. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 136-143.

_____. Os estudos literários na era dos extremos. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 139-192.

BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*. 2e ed. Paris: Armand Colin, 1971.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Apresentação: Eliane Robert de Moraes. Posfácio: Annie Le Brun. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Manifestos do surrealismo*. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. *Manifestos do surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Signe ascendant. In: _____. *La clé des champs*. 2e ed. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979. p. 135-140.

BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. O declínio da era moderna. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 20, p. 81-95, mar. 1988.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [ca. 2000].

_____. *Locuções tradicionais do Brasil*. 1. reimpr. São Paulo: Global, 2008.

CAMPOS, Haroldo. Lirismo e participação. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e aum. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 89-96.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. Introdução. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 25-39.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas: Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002. p. 77-92.

_____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas: Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 214-225.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 181-198.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 9-15.

CHAUVIN, Daniele. Apocalipse. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 52-65.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 413-611.

COSAC, Charles (Org.). *Farnese objetos*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 582-585.

CROQUETTE, Bernard. Pamphlet. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2e. ed. Paris: Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p. 549-550.

CURTIUS, Ernst R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difel, 1956.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARNESE de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FOULQUIÉ, Paul. *Dicionário da língua pedagógica*. Lisboa: Livros Horizonte, [s.d.].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Posfácio: uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 241-259.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p. 7-28.

GOMES, Álvaro Cardoso (Org.). *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O processo holometabólico de Marcel Proust. In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 7-24.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUSDORF, Georges. Conditions et limites de l'autobiographie. In: LEJEUNE, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971. p. 217-236.

HAUSER, Arnold. A era do cinema. In: _____. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 957-992.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários: Mary de Camargo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INVENÇÃO: revista de arte de vanguarda. São Paulo, ano 6, n. 5, dez. 1966 – jan. 1967.

JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe B.; VASCONCELOS, Sandra G. T. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 217-226.

LE GOFF, Jacques. Idades míticas. In: _____. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 283-321.

_____. Escatologia. In: _____. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 323-371.

LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: _____. *A idade viril*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 13-26.

LEJEUNE, Philippe. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora: Editora UFJF, vol. 6, n. 2, p. 21-30, jul/dez 2002. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.

_____. Autobiographie. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2e. ed. Paris: Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001. p. 49-54.

_____. *Le pacte autobiographique*. 2e. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

_____. Peut-on innover en autobiographie?. In: *Rencontres psychanalytiques*, VI, 1987, Aix-en-Provence. *L'autobiographie*. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1988, p. 67-100.

_____. Le pacte autobiographique (bis). *Poétique*: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris: Seuil, n. 56, p. 416-434, nov. 1983.

_____. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

_____. Qu'est-ce que le pacte autobiographique? Autopacte: site proposé par Philippe Lejeune. Disponível em: <<http://www.autopacte.org/>>.

LEMAÎTRE, Nicole; QUINSON, Marie-Thérèse; SOT, Véronique. *Dicionário cultural do cristianismo*. São Paulo: Loyola, 1999.

LÉON-DUFOUR, Xavier (Dir.). *Vocabulário de teologia bíblica*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. *Illuminuras: poesia em transe*. In: RIMBAUD, Arthur. *Illuminuras: gravuras coloridas*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 2. ed. rev. São Paulo: Illuminuras, 1996. p. 131-172.

LÖWITH, Karl. A perspectiva bíblica da história. In: *O sentido da história*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 183-192.

LÖWY, Michael. Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 839-845.

_____. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Religião e política: revisitando Marx e Weber. In: _____. *Guerra dos Deuses: religião e política na América Latina*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 11-55.

_____. Romantismo e marxismo. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Marxismo hoje*. 2. ed. São Paulo: Xamã, 1994. p. 93-110.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Posfácio. In: GOETHE, J.W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 581-601.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 6. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, 4 vol.

MAGNOLI, Demétrio. *Da guerra fria a détente*. Campinas: Papirus, 1988.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister como protótipo do romance de formação*. In: _____. *O romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de lata de G. Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 67-87.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. In: _____. *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Carmen*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Brasiliense, 1986.

METZGER, Bruce M. e COOGAN, Michael D. (Org.). *Dicionário da Bíblia: as pessoas e os lugares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, vol. 1.

MEYER, Augusto. O mundo às avessas. In: _____. *Textos críticos*. Seleção e introdução: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 73-80.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 26-41.

MOISÉS, Massaud. Outras expressões híbridas. In: _____. *A criação literária*: prosa II. 15. ed. rev. e atual.. São Paulo: Cultrix, [1997?]. p. 153-167.

_____. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORIER, Henri. Correspondances. In: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 4e ed. revue et augmentée. Paris: Press Universitaires de France, 1998. p. 312-339.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. 5. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Balão cativo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NAVES, Rodrigo. A grande tristeza. In: FARNESE *de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 9-21.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português*: confrontando regras e usos. 1. reimp. São Paulo: UNESP, 2003.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAZ, Octavio. Revolta, revolução, rebelião. In: _____. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 261-265.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivainha*: ensaios. 1. reimpr.. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 100-110.

_____. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada*: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Editora 34, 2003.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PROUST, Marcel. [Projetos de prefácio]. In: _____. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 39-47.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução, prefácio e notas: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas: Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 2. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 1996.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SÁBATO, Ernesto. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tolstói: antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 285-300.

SIMMEL, Georg. Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro (1892). In: _____. *Filosofia do amor*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-17.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995. vol. 3. p. 335-363.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. Florebat olim...: investigação do tópico do “mundo às avessas” na literatura portuguesa. *Revista de História*, São Paulo, ano VII, vol. XIII, n. 27, p. 73-80, jul.-set. 1956.

SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesia moderna. In: _____. *Lingüística e historia literaria*. 2. ed.. Madrid: Gredos, 1961. p. 247-300.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris: Seuil, n. 3, p. 257-265, 1970.

_____. Introduction à la poésie de l'événement. In: _____. *La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944*. Genève: Zoé, 1999. p. 9-19.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOLSTÓI, Liev. Kholstomér. Tradução: Beatriz Morabito e Maira Pinto. In: _____. *O diabo e outras histórias*. 4. reimpr.. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 49-100.

UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VIGOUROUX, F. (Org.). *Dictionnaire de la Bible*. Paris: Letouzey et Ané Editeurs, 1912. 5 vol.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2006.

VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. Tradução: Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WAIZBORT, Leopoldo. Prostituição. In: _____. *As aventuras de Georg Simmel*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 297-303.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: _____. *Ensaaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, [196-?]. p. 154-183.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 281-322.

_____. Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 323-350.

ZANONE, Damien. *L'autobiographie*. Paris: Ellipses, 1996.