

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

JOSÉ MARINHO DO NASCIMENTO

***O mundo francês de Murilo Mendes
ou o retrato de uma paixão pela língua:
diálogos de intratextualidade***

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

***O mundo francês de Murilo Mendes
ou o retrato de uma paixão pela língua:
diálogos de intratextualidade***

JOSÉ MARINHO DO NASCIMENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa como requisito parcial final para obtenção do grau de Doutor junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto.

São Paulo
2008

CONSTITUIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

***O mundo francês de Murilo Mendes
ou o retrato de uma paixão pela língua:
diálogos de intratextualidade***

Aprovação em 17 de setembro de 2008.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

Examinadores internos:

Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral

Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Examinadoras externas:

Profa. Dra. Bárbara Heller

Profa. Dra. Luzia Machado Ribeiro de Noronha

Em memória de todas as Isabelas do mundo
cujas vidas foram interrompidas pela insensatez dos adultos.

A G R A D E C I M E N T O S

A um Poder Superior.
Esforço meu. Mérito dele.

A toda a minha família:
um bando bom de torcedores.

À professora Dra. Maria Cecília Q. M. Pinto,
pela orientação segura.

Às professoras Dras. Luzia Machado Ribeiro de Noronha
e Glória Carneiro do Amaral,
pelas proveitosas sugestões durante o exame de Qualificação
e também durante a defesa pública.

Ao professor Dr. Marcos Antonio de Moraes e à professora Dra. Bárbara Heller
pelas críticas durante o ato de defesa da tese.

Aos meus alunos,
pelo afetuoso incentivo.

A Júlio Castañon Guimarães
e aos professores do
Centro Universitário Fundação Santo André,
pelos empréstimos de material e pelo apoio.

Ao Claudinei Camargo,
pela companheira cumplicidade e paciência amorosa.

Às secretárias do Departamento de Letras Modernas da USP
e às dos Departamentos da FAFIL do Centro Universitário Fundação Santo
André,
pela atenção e compreensão nos momentos críticos.

A todos os cidadãos do Estado de São Paulo,
por pagarem os impostos que me propiciaram cursar uma universidade pública.

Ao gênio humano, inventor do computador e seus programas, que, sem eles,
ai de nós com os textos das dissertações!

*Le poète, du moment où il prend conscience de sa condition de poète,
est 'ex-officio' engagé dans le drama du langage qui est celui de l'homme.*

Murilo Mendes

RESUMO

Este trabalho contém uma análise dos poemas escritos em francês pelo poeta Murilo Mendes e insertos na obra que recebeu o título de *Papiers*. Os textos aí contidos abrangem as décadas de 1930 a 1970. No percurso, procura perceber o processo dialógico que estes escritos estabelecem com o restante da obra do autor. Antes, porém, investiga as condições de inserção da língua francesa no Brasil e de aproximação do escritor com o idioma. Como Murilo Mendes também escreveu e publicou em italiano, o trabalho procura questionar a relação que se estabelece entre um escritor e a língua da expressão literária. Por meio da leitura e da análise de diversos trechos da obra do poeta, aponta algumas razões para a permanência do idioma francês na vida cotidiana do autor e no traçado de sua obra poética. Este estudo, portanto, recorre ao método comparativo para o estudo dos textos. Vale-se de diferentes conceitos teóricos ligados à análise do texto literário e do discurso, para, ao final, propor que os poemas em francês estão em sintonia com o restante da obra do autor. Afirma também que o francês representa a possibilidade de acesso a um mundo cultural e, concomitantemente, a possibilidade de erigir um universo pessoal e afetivo. Além disso, e por fim, propõe ter havido o concurso de uma interlíngua na arquitetura da obra de Murilo Mendes.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro (Literatura) – Murilo Mendes – Poesia francesa – Dialogismo – Interlinguismo – Intratextualidade.

ABSTRACT

This work is about the analysis of the poems written in French by the poet Murilo Mendes, whose title is *Papiers*. The texts reported the period between 1930/1970. It tries to understand the dialogue process in these texts related with the author's works remainders. Previously, it investigates the conditions which the French language was introduced in Brazil, and the author's relationship with the language. As Murilo Mendes has also written and published in Italian, this work tries to question the relationship between the author and the literary language. By reading and analyzing many parts of the poet's works, it points out some reasons for the survival of the French language in the daily life of the author and his poetic work. This study, however, uses the theoretical concepts related to literary text analysis and speech. At the end, it suggests that the French poems are related to the author's work remainders. It also affirms that the French language represents the possibility to contact a cultural world and at the same time the possibility to create a personal and affectionate universe. Furthermore, it suggests the concurrence of the "interlingua" in the architecture of Murilo Mendes' work.

Keywords: Brazilian Modernism (Literature) - Murilo Mendes - French Poetry – Dialogic – Interlinguismo – Intratextualidade – Analysis of poems.

R É S U M É

Ce travail contient une analyse des poèmes écrits dans Français par le poète Murilo Mendes et insérés dans l'oeuvre qui a reçu le titre de *Papiers*. Les textes contenus dans ledit livre incluent les décennies de 1930 à 1970. Dans le parcours, il cherche à percevoir le processus dialogique que ces écrits établissent avec le reste de l'oeuvre de l'auteur. Avant, néanmoins, il enquête les conditions d'insertion de la langue française au Brésil et d'approche de l'auteur avec l'idiome. Comme Murilo Mendes il a aussi écrit et a publié dans Italien, le travail cherche à interroger la relation qui s'établit entre un auteur et la langue de l'expression littéraire. Au moyen de la lecture et de l'analyse de divers extraits de l'oeuvre du poète, il indique quelques raisons pour la permanence de l'idiome français dans la vie quotidienne de l'auteur et dans le tracé de son oeuvre poétique. Donc, cette étude il fait appel à la méthode comparative pour l'étude des textes. Il s'est valu de différents concepts théoriques liés à l'analyse du texte littéraire et du discours, pour, à la fin, proposer que les poèmes dans Français sont en harmonie avec le reste de l'oeuvre de l'auteur. Il affirme aussi que le Français représente la possibilité d'accès à un monde culturel et, concomitamment, la possibilité d'ériger un univers personnel et affectif. En outre et finalement, il propose avoir y eu la concurrence d'une interlangue dans l'architecture de l'oeuvre de Murilo Mendes.

Mots-clés: Modernisme brésilien (Littérature) – Murilo Mendes – Poésie française – Dialogisme – Interlinguisme – Intratextualidade – Analyse de poèmes.

SUMÁRIO

I	PRIMEIROS MOVIMENTOS DE APROXIMAÇÃO	13
1	O trabalho se dando a conhecer: <i>corpus</i> , intenções e limite.....	13
2	Defendendo uma idéia	19
II	CERCO AO SOLO BIOGRÁFICO.....	21
1	<i>A idade do serrote</i> . Ficção? Autobiografia? Memórias?	22
2	Criança e criação: os primeiros passos dados em terras mineiras	30
2.1	Analu e Petit e as brincadeiras de viver a vida	32
3	Família, educação e adolescência: as dores apre(e)ndidas na linguagem.....	39
III	<i>IPOTESI</i> E A “MALDIÇÃO DE BABEL”: OS SENTIMENTOS DE EXPATRIAÇÃO E DE PERTENCIMENTO	49
IV	ICONOCLASTIA NO MODERNISMO BRASILEIRO INICIAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O “LABORATÓRIO DA LÍNGUA LITERÁRIA”	57
V	PROBLEMATIZAÇÕES EM RELAÇÃO A <i>PAPIERS</i>	63
VI	O MURILO MENDES DAS “CHRONICAS MUNDANAS”: CARIOQUICE JUIZ-FORANA OU AS PUBLICAÇÕES DE UM APRENDIZ DE ESCRITOR	73
VII	O PRIMEIRO LIVRO PUBLICADO E O PRIMEIRO POEMA EM FRANCÊS	81
1	Recortando o mundo: sérias brincadeiras. Em foco “Canção do exílio” e “Quinze de novembro”: a argamassa francesa	87
2	Conhecendo “Paysage” mais a fundo	94
3	Do caso sério ao jogo lingüístico. Diálogos insuspeitados com a língua francesa	101

VIII	OUTROS POEMAS EM FRANCÊS, OUTROS HOMENS E A MESMA HUMANIDADE	105
1	A reverência a Apollinaire	105
2	O Murilo Mendes poeta e crítico de arte	113
3	“À un peintre”: a homenagem metonímica	117
4	A humanidade de todos os homens ou Uma visão sempre convergente do cosmos	126
5	“À Pierre-Louis Flouquet”	132
6	“Toast”	135
7	O reencontro com a poesia de Miró	136
8	Vieira da Silva: diálogos, linguagens, retratos	143
9	“Jeanne d’Arc”: a condensação do poema	160
9.1	Experimentação e humanismo. Forma e conteúdo.	167
10	Encerrando as análises	185
IX	CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
	FONTES DE CONSULTA E REFERÊNCIAS GERAIS	197
	ANEXOS	204
i	“A bela adormecida na baía”	204
ii	“A fatalidade”	204
iii	“Aquarela”	204
iv	“Arte de desamar”	204
v	“Canção do exílio”	205
vi	“Cartão postal”	205
vii	“Contemplação de Alphonsus”	205
viii	“Embarque do papagaio real”	210
ix	“Família russa no Brasil”	210
x	“Glória de Cícero Dias”	210
xi	“Grafito em Fez”	211
xii	“Imparcialidade”	211
xiii	“Murilograma a Baudelaire”	211

xiv	“Murilograma a Debussy”	212
xv	“Murilograma a Gérard de Nerval”	212
xvi	“Murilograma a N. S. J. C.”	212
xvii	“Murilograma a Pascal”	213
xviii	“Murilograma a Rimbaud”	213
xix	“Murilograma a Teilhard de Chardin”	214
xx	“Murilograma a Webern”	214
xxi	“Murilograma para Mallarmé”	214
xxii	“Perspectiva da sala de jantar”	215
xxiii	“Saudação a Ismael Nery”	215

***O mundo francês de Murilo Mendes
ou o retrato de uma paixão pela língua:
diálogos de intratextualidade***

*“E sendo idéia toda palavra,
o tempo de uma linguagem universal virá!”
(Arthur Rimbaud)*

I PRIMEIROS MOVIMENTOS DE APROXIMAÇÃO

1 O trabalho se dando a conhecer: *corpus*, intenções e limites

Murilo Monteiro Mendes (1901, Juiz de Fora, MG, Brasil – 1975, Lisboa, Portugal) é poeta de grande envergadura e de desconcertante estranheza. Já entrevia isso em 1931, admirado, o poeta e crítico Mário de Andrade (1993), um tanto estupefato diante da “complexidade de valores” e das belezas irregulares da poesia do escritor mineiro. Manuel Bandeira (1995, p. 34), alguns anos mais tarde, o consideraria “o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo” dos poetas brasileiros modernistas da geração posterior a 1930.

A fecundidade referida por Manuel Bandeira pode ser comprovada hoje, quando nos debruçamos sobre uma obra vasta e desafiadora, com mais de trinta títulos publicados, entre livros de poesia e de prosa, tendo sido diversos deles traduzidos para o francês, o italiano, o espanhol e o rumeno. O poeta também participou de mais de uma dezena de antologias coletivas e publicou umas tantas outras individualmente. Acrescente-se a isso o fato de que compõem a safra muriliana textos escritos em português, em italiano e em francês¹, o que, por si só, empresta à sua obra o selo do “multilingüismo

¹ Guimarães (1993, p. 241) diz haver referências a uma esparsa produção de Murilo Mendes em espanhol, mas que os textos seriam inéditos e/ou não estariam acessíveis. O comentário

literário”. Por esta razão, e para dizer o mínimo, o estudo de sua poética torna-se intrigante, seja dentro do panorama artístico brasileiro ou mesmo europeu do século XX.

Tal extrato, por si só, nos sugere a idéia de um artista que merece ser visto com um misto de reserva, estranhamento e admiração, pois as atividades com fins literários em língua diferente da materna não costumam ter desenvoltura expressiva de forma significativa. Isto ocorre porque, em tese, é impossível a expressividade artística em outra língua que não a materna, em uma língua aprendida depois daquela adquirida desde o berço social.

A prática do multilingüismo pode revelar, por um lado, a genialidade de um escritor, desses que seguramente podem marcar um século e orgulhar toda uma determinada nação; porém, no extremo oposto, está a possibilidade de nos depararmos com um artista mergulhado na superficialidade de uma árida e infrutífera experimentação lingüística, que, em certos casos, pode até depor contra a obra do próprio autor.

Após a morte de Murilo Mendes e, sobretudo, após a publicação de sua obra completa², em 1994, as dissertações de mestrado e de doutorado têm sido razoavelmente constantes nas inúmeras universidades brasileiras. Os diversos estudos, entretanto, em sua quase totalidade, dão conta do conjunto de textos escritos em português ou, ainda que em menor monta, do livro *Ipotesi*, que contém poemas escritos em italiano pelo autor, que se radicou em Roma a partir do ano de 1957.

Murilo Mendes escreveu ao todo 28 textos em francês, alguns dos quais foram publicados, esparsamente, ao longo de sua vida. Luciana Stegagno Picchio (1983) publicou um artigo descritivo desta produção, a partir do qual Julio Castañon Guimarães, no *Território/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, explorou a inter-relação da língua francesa com a obra do poeta de Juiz de Fora. Todavia, dada a limitação do material à época de sua

de Guimarães é anterior a 1994, ano em que ocorreu a publicação da obra completa do poeta. Entretanto, a observação do pesquisador continua válida, uma vez que os textos em espanhol não fazem parte da referida edição.

² Trata-se de *Poesia completa e prosa*, cuja organização e preparação de texto esteve a cargo de Luciana Stegagno Picchio. As citações referentes aos textos de Murilo Mendes, feitas ao longo deste trabalho, salvo disposição expressa em contrário, foram extraídas da reimpressão da 2ª edição da Nova Aguilar, vinda a público em 1995.

pesquisa, o professor sugeriu em seu trabalho que “este setor da obra muriliana ainda [pedia] um exame de seus nexos com o restante desta obra” (GUIMARÃES, 1993, p. 242). Até o presente momento, não temos conhecimento de nenhuma dissertação acadêmica mais sistemática que tenha como foco principal a investigação da produção francesa de Murilo Mendes.

Sendo Murilo Mendes um escritor e tendo, a partir de determinado momento de sua vida, passado a viver definitivamente na Itália, não chega a ser tão surpreendente que, depois de alguns anos de convívio com a cultura e a língua italianas, tenha sido compelido a escrever naquele idioma. Entretanto, esta produção aloglota é notadamente pontual, pensada para se tornar livro, pois foi planejada pelo autor para conter um certo número de poemas, produzidos dentro de um certo recorte temporal e para serem publicados. Em outras palavras: trata-se de uma produção edificada dentro de uma perspectiva estritamente literária.

No entanto e ao que tudo indica, a safra em francês – hoje publicada em *Papiers* – se coloca numa outra perspectiva, bem diferente daquela que compõe o livro *Ipotesi*.

Começamos dizendo que ela é obra que resiste a qualquer classificação mais categórica, dada a sua diversidade, a sua hibridez formal. O autor deu-lhe o rótulo de “Papiers” e acabou, com isso, fazendo bom resumo dela. No entanto, pode ser dividida, de modo bem prático, em dois grandes grupos, segundo o predomínio de parágrafos ou de versos na estrutura da composição de cada um dos textos. Esta divisão é, evidentemente, apenas didática. O que predomina na maioria dos textos de Murilo Mendes, ainda que sejam escritos em prosa, é a função poética da linguagem, o que, por si só, seria suficiente para dar uma unidade à sua produção.

Seguindo a divisão prática por nós sugerida, dos 28 textos contidos em *Papiers*, apenas 9 devem ser vistos como poemas (se por esta denominação entendermos os textos que se edificaram por meio de versos), ou seja, 1/3 da obra. A maioria da produção escrita em francês por Murilo Mendes é composta de textos em prosa e, não obstante haver um ou outro que possa ser visto

como mero exercício experimental, de difícil categorização³, em sua quase totalidade, eles conformam grandes blocos de textos, geralmente numerados, com destinatários específicos, nos quais aparecem estudos, impressões e comentários diversos sobre a vida, a personalidade, o estilo e a obra de alguns artistas, sobretudo pintores e escritores. São eles Nino Franchina (p. 1571), Georges Bernanos (p. 1571-73), Alberto Magnelli (p. 1574-79), Pierre Jean Jouve (p. 1579), Virduzzo (p. 1579-80), Lucio Fontana (p. 1580-82), Giulio Turcato (p. 1582-85), Arp (p. 1585-86), Dubuffet (p. 1587-88), Nobuya Abe (p. 1588), Max Ernst (p. 1588-89), Ezra Pound (p. 1589-1591), André Breton (p. 1591-93), Vieira da Silva (p.1595-96), Arpad Szenes (p. 1598), Simona Weller (p. 1600) e Judith Westphalen (p. 1600-01).

Assim sendo, este segmento da produção muriliana aparece como integrante do conjunto mesmo de atividades do Murilo Mendes-crítico de arte⁴. Vistos sob este prisma, têm estes textos uma função específica de dimensão analítica, crítica, apreciadora e até mesmo encomiástica.

Mas um primeiro questionamento se faz necessário neste momento. Que função cumprem, dentro da obra poética de Murilo Mendes, os poemas (pensados e) escritos em francês? Para responder a esta pergunta, algumas outras surgem no horizonte de investigação. Por exemplo: Que posição ocupam os poemas em francês, qualitativamente falando, no conjunto da obra

³ É o caso, por exemplo, de “Dialogue dans un bistrot” (p. 1574; escrito em Paris em 1961). O autor parte de um trocadilho (possível em francês, mas impossível em português), proporcionado pela troca dos fonemas /v/ e /d/ entre os vocábulos “merveilleux” e “merdeilleux”. Picchio (1995, p. 1710) anota que o texto-diálogo nasceu “de repente durante um jantar com amigos, glosa poética de um ‘mot d’esprit’ que talvez MM nem pensava incluir um dia na sua obra definitiva”.

Um outro texto poderia ser mencionado aqui. Trata-se de “Hommage à Max Ernst: titres pour des tableaux imaginaires” (p. 1588-89), escrito em Roma em 1965. Murilo Mendes usa sua capacidade inventiva para sugerir títulos a quadros imaginários, inspirados em outras telas do pintor vanguardista. Dois exemplos: “5 – Un cerveau électronique planifie des rêves à la portée de toutes les bourses” [“O cérebro eletrônico planifica sonhos industrializados ao alcance de todas as bolsas”] e “6 – Les épées de l’ambiguïté assaillent l’Europe après la pluie” [“As espadas da ambigüidade assaltam a Europa depois da chuva”].

Devemos mencionar, no entanto, que esta composição em francês foi incorporada pelo autor num texto maior, escrito em português, e que está contido em *Retratos-relâmpago* (1ª série: 1965-1966), última obra publicada em vida pelo autor, em 1973. Neste livro, o texto chama-se simplesmente “Max Ernst” (p. 1247-1249). Pode o autor ter partido dos títulos em francês e, em seguida, ter composto o “retrato-relâmpago” do pintor, como pode ter ocorrido o inverso. Murilo Mendes teria composto o “retrato” e, em seguida, retirado dele os “títulos dos quadros” e feito, apenas destes, uma versão para o francês. Parece certo, entretanto, tratar-se de texto com gênese bilingüe.

⁴ Os “ensaíais” sobre Arte, escritos por Murilo Mendes, foram estudados por Marta Moraes Nehring (2003).

muriliana? Que diálogos intratextuais esses poemas nos permitem estabelecer com o restante da produção poética do autor?

Como podemos perceber, são inúmeras as questões que se oferecem ao pesquisador, a partir da leitura dos textos poéticos. No entanto, acreditamos que a primeira pergunta a ser feita é a seguinte: o que levou o poeta Murilo Mendes a compor poemas em francês durante toda a sua vida produtiva?

Nosso trabalho comparece, portanto, com esse horizonte de investigação. A grande pergunta que nos fazemos e à qual objetivamos responder até o término de nossa pesquisa é *qual o sentido da produção poética francesa dentro da obra literária de Murilo Mendes?*

Posto isto, delimitemos o âmbito deste trabalho, a fim de não criarmos expectativas das quais não podemos dar conta nesta etapa de nossos estudos.

Embora durante nosso percurso investigativo mencionemos alguns textos escritos em prosa, de *Papiers* interessa-nos a produção escrita em versos. São os poemas: “Paysage”, “Pour Guillaume Apollinaire”, “À un peintre”, “Salut à Arpad Szenes”, “À Pierre-Louis Flouquet”, “Toast”, “Joan Mirò”, “Vieira da Silva” e “Jeanne D’Arc”.

Estes escritos, a despeito de serem esparsos, surpreendentemente estabelecem uma linha cronológica bastante precisa, delineando um percurso coincidente com toda a vida literária do autor: as décadas que vão de 1930 a 1970. Nosso trabalho pretende responder às perguntas feitas linhas atrás, partindo da hipótese de que os textos produzidos em francês são elemento importante para imprimir um caráter ainda mais universalizante à obra poética de Murilo Mendes – ainda que alguns deles possam ser examinados sob a rubrica da experimentação e não estar em sintonia qualitativa com a produção em português.

Para darmos conta da empreitada e também para obtermos uma certa organicidade na estrutura deste trabalho, estabelecemos alguns movimentos.

Mais do que “momento”, portanto, a idéia de movimento é mais adequada para o nosso caso, uma vez que as aproximações do texto requerem (e também desencadeiam) abordagens de naturezas diversas que, quase sempre, acabam se entrecruzando.

Como um movimento inicial, estudaremos a entrada da língua francesa na vida de Murilo Mendes, que foi autor poliédrico, multifacetado, proteiforme, mas foi, sobretudo e essencialmente, poeta. Também é nossa opção não perder isto de vista. Assim, para estudarmos os momentos iniciais de contato com a língua francesa, nós nos valeremos, para além de qualquer outra fonte de consulta, do livro de cunho autobiográfico, *A idade do serrote*. Ou seja, um texto escrito pelo autor a partir da consulta aos porões da sua memória nos servirá como ponto principal de apoio.

Nesta altura, portanto, questões atinentes à dicotomia realidade/ficção serão trazidas à tona, o que certamente nos encaminhará para a espinhosa seara dos pares vida/obra, sinceridade/insinceridade ficcional e outros afins, os quais nem sempre têm contraposições tranqüilas dentro da esfera literária. Como temos consciência disso, faremos uma pequena incursão pela questão da identidade do sujeito na criação literária, configurando-se, com tal investida, um primeiro parêntese teórico dentro de nossa trajetória analítica. Assim, vale dizer que analisaremos os textos do autor à procura de aspectos lingüísticos configuradores de um sujeito social e de um sujeito literário, a um só tempo. Dito de outra forma, o mesmo texto será visto como *documento* e como *literatura*.

Como se sabe, Murilo Mendes viveu parte de sua experiência literária no Brasil e parte na Europa, mais especificamente na Itália. Diante do foco de nosso estudo, a convivência com culturas diferentes e com línguas diversas torna-se relevante, uma vez que traz à boca de cena noções como as de origem, língua materna, subjetividade, deslocamento, expatriação, pertencimento e tantas outras. Todos estes conceitos, de forma mais ou menos evidente, gravitam em torno das questões da configuração do sujeito e passam, no fim e ao cabo, por considerações teóricas a respeito do conceito de *ethos* e de *identidade*.

Num segundo movimento, observaremos a aderência do idioma à produção literária do autor, bem como as conseqüências ou os desdobramentos dessa aderência. Significa isto que, neste momento, valem-nos de textos escritos em português por Murilo Mendes e neles destacamos as marcas que podem ter ligação com a língua e/ou a sociedade francesas. Como

tal abordagem concerne à atividade de produção literária propriamente dita, dentro de um determinado lugar social – o brasileiro, no caso – neste momento, discutiremos questões relativas à iconoclastia do Modernismo brasileiro inicial, focando as luzes, evidentemente, sobre a dimensão lingüístico-literária.

Como terceiro e mais importante dos movimentos deste nosso trabalho, encontraremos a análise mais detida dos nove poemas escritos em francês pelo poeta mineiro Murilo Mendes, momento em que os diálogos intratextuais (e, eventualmente, intertextuais) são sugeridos e dão, assim, a argamassa necessária para uma leitura analítico-interpretativa.

Em nossa perquirição, portanto, o estudo do texto, será sempre privilegiado.

Como se pode deduzir pelo exposto até aqui, as frentes com as quais pretendemos trabalhar – ou os movimentos concêntricos com os quais pretendemos estruturar nosso trabalho – têm o seu denominador comum na fortíssima relação *escritor-língua*. Deve-se frisar, entretanto e antes de qualquer outra inferência, que o texto produzido por Murilo Mendes será nosso ponto de partida e nosso porto de ancoramento.

2 Defendendo uma idéia

Como dissemos, o material lingüístico-literário será privilegiado em nosso percurso e acreditamos que, para se chegar a um sentido mais preciso para a totalidade da produção francesa dentro da obra do autor, é necessário que comecemos a ver como se deram os primeiros passos do homem Murilo Mendes na direção da língua francesa que será, juntamente com a língua portuguesa, a sua ponte com a sempre prosaica – mas igualmente sempre poética – realidade humana.

Insistimos, parágrafos atrás, na noção de aderência da língua francesa à poética do autor porque defendemos a tese de que *Papiers* deve ser visto, ao mesmo tempo, como processo e parte integrante de um projeto literário maior. Cremos tratar-se, é verdade, no caso de Murilo Mendes, de um procedimento

que muito contribuiu para o seu autoconhecimento. Além disso, a consolidação de sua voz poética, na sua completude e profundidade, carece de estudo mais cerrado deste seu trânsito por várias línguas. Parece-nos que esta experiencição multilingüística acabou constituindo, sobretudo, um sinal do esforço consciente do escritor – e também de uma necessidade sua –, no sentido de atingir a universalização poética.

No arremate destas primeiras considerações, deixemos registrada a nossa crença de que a forma particular de ver o universo (ou o universal) tem seu ponto de partida na soleira da porta de nossa casa. A maneira como compreendemos este universo começa a se configurar nos pequenos olhos “armados”⁵ que vêem o mundo que os recebe. Ao observarmos as ações restritas e domésticas de um homem, poderemos nelas adivinhar a possibilidade de uma futura dilatação espiritual.

Assim, passaremos, certamente, pela biografia do autor, conheceremos dados de sua vida como homem e como escritor, mas faremos isso a partir da produção autobiográfica de Murilo Mendes, da qual trataremos a partir de agora.

⁵ No último bloco de texto d'*A idade do serrote*, diz Murilo Mendes: “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.*” (MENDES, 1995, p. 974; itálico nosso).

II CERCO AO SOLO BIOGRÁFICO

*“Invento, mas invento com a secreta esperança
de estar inventando certo”.*
(Paulo Emílio Salles Gomes)

A partir desta parte do trabalho, objetivamos apresentar o autor Murilo Mendes e, de modo mais pontual, fazer algumas considerações teóricas a respeito da escritura autobiográfica.

Numa primeira leitura da maioria dos poemas de Murilo Mendes, percebe-se que ele não é, decididamente, um poeta fácil, acessível, transparente. Num contato inicial, sente-se que o autor faz parte daquele grupo de escritores que incomoda a sensibilidade e provoca o intelecto do leitor.

Murilo Mendes figura, para a massa crítica da literatura brasileira, como um dos grandes líricos da tetrarquia modernista (MERQUIOR, 1995, p. 11) – que inclui Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A inserção, por si só, já é muito significativa, dado o grau de penetração na sociedade brasileira de pelo menos dois destes três nomes, conhecidos até mesmo por quem não transita pelo meio literário: Drummond e Bandeira. Murilo Mendes, no entanto, dos quatro poetas, é talvez o menos conhecido e, até por extensão do fato, não é dos mais admirados entre nós e está longe de ser escritor de grande público.

Quase tudo sobre a vida do autor é relativamente desconhecido da maioria dos leitores brasileiros. Quase tudo seria novidade e serviria, portanto, como dados para a apresentação do poeta. No entanto, por mais que atentemos para a escolha de dados, fatos, pessoas ou até mesmo pequenas informações a fim de ilustrar a biografia de alguém, estamos sempre correndo o risco de mutilar ou amplificar demais aspectos de uma personalidade.

Entretanto, é necessário que apresentemos de alguma forma o autor da obra sobre a qual pretendemos discorrer. No caso, nossa escolha foi orientada pelo próprio ponto de convergência de nosso estudo: a língua francesa. Assim, nós nos valeremos da obra *A idade do serrote*, um “livro de memórias de MM

‘exilado’ nas Europas” (PICCHIO, 1995, p. 1692), publicado em 1968 com textos escritos entre 1965 e 1966, mas teremos nossa atenção sempre voltada para os pontos em que a língua francesa se faz presente de alguma maneira na vida do poeta.

1 ***A idade do serrote: Ficção? Autobiografia? Memórias?***

Luciana Stegagno Picchio diz que *A idade do serrote*

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-cererê, sarampo, caxumba, catapora, coqueluche. Uma revisitação de pessoas, depois de uma revisitação de lugares efetuada dez anos antes com *Contemplação de Ouro Preto*⁶ (1995, p. 1692-3).

A autora não inclui no elenco de “nomes lembrados” (por serem, evidentemente, muitos) os de algumas personalidades marcantes, como é o caso do professor de francês de Murilo Mendes, revisitado pelo poeta e tema de um dos momentos mais longos, intensos e belos de *A idade do serrote*.

É por esta razão que o livro nos interessa. A partir da leitura da obra, percebe-se que dela saltam as figuras responsáveis pela edificação do homem Murilo Mendes em suas várias e variadas dimensões: religiosa, ética, moral, filosófica, poética, sexual, lingüística, entre tantas outras.

Engana-se quem imaginar que, dada a sua dimensão autobiográfica, *A idade do serrote* se limite a particularizar, regionalizar ou mesmo prender a um

⁶ Sobre a obra, registra Picchio: “*Contemplação de Ouro Preto* foi publicada em primeira edição no Rio, em 1954, numa bela edição do Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, Departamento da Imprensa Nacional. O livro, muito cuidado graficamente, era acompanhado de fotografias de Humberto Moraes Franceschi e Enrique Hess”. Prossegue a pesquisadora, dizendo que o livro “inaugura nova fase na poesia de MM: na atenção às coisas, às paisagens, com sua história, tradição, forma e sentido que frutificaria nos anos [seguintes] com os poemas de *Tempo espanhol* e depois. Já no fim da vida, com as prosas de *Espaço espanhol*, *Carta geográfica*, *Janelas verdes* e outros textos [...]” (1995, p. 1680).

determinado tempo um ser e as circunstâncias a ele ligadas. Nesta obra, o poeta elege a infância e a adolescência juiz-foranas como pontos de partida para as suas “memórias”, mas, nelas, o narrador não segue exatamente uma ordem cronológica. Percebe-se que a ele importa muito mais o desentranhamento do material poético de cada situação, o que torna o texto, a um só tempo, pessoal e geral, local e universal, cotidiano e mítico. É possível que tudo isso tenha levado Gilvan Procópio Ribeiro, na análise que fez da obra, a dizer que

[As] memórias de Murilo Mendes estão no limite da autobiografia e da ficção. O relato memorialístico, longe de reproduzir factualmente o que foi vivido, cria vida. Se há alguma verdade na narrativa, ela está na inserção de um espaço e seus entes, insignificamente perdidos às margens de um riacho de província, na tradição da grande narrativa européia (2004, p. 85).

A afirmação de Ribeiro está contextualizada na esteira do pensamento do professor Antonio Candido. Este crítico diz, com todas as letras, que *A idade do serrote* é “autobiografia declarada, escrita em prosa” mas, por não deixar de ser poesia, por nos fazer sentir dentro da mais poética das atmosferas, por nos apresentar o mundo de tal modo transfigurado, extrapolando o “restrito elemento da recordação pessoal” (1989, p. 57), a narrativa muriliana universaliza-se⁷.

Não creio, entretanto, que Murilo Mendes tenha produzido um livro de ficção. Não se trata de uma criação sedimentada na imaginação do escritor, mas em sua memória, nos guardados do de dentro dele mesmo, a partir de sua trajetória de vida. A obra tem estofo literário, sem dúvida, pois o sustenta a literariedade da “poesia como técnica” e não a força criativa da imaginação inventiva que faz surgir situações e personagens a partir de outras.

Apenas a título de exemplificação do que se está tentando dizer – ainda que não seja o mais relevante nesta parte do nosso trabalho –, é bom lembrar

⁷ Para o professor Antonio Candido, existe um movimento pendular de transfiguração, de “uso sistemático do insólito”, que consiste em fazer ver o “comum” como se fosse “extraordinário”; o “extraordinário” como se fosse “comum” (1989, p. 59).

que *A idade do serrote* alcançou sucesso junto aos leitores brasileiros. Neste sentido, Luciana Stegagno Picchio faz questão de lembrar um artigo escrito por Carlos Drummond de Andrade, com o título de “Murilo Mendes, temponauta”⁸:

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, capazes de captar e transmitir-nos, numa espécie de televisão da palavra, o essencial das imagens e signos de um tempo abolido, com os lugares, pessoas, coisas, músicas, sentimentos, tudo veloz, em balé, mas nítido e fiel *como era quando era* (ANDRADE, apud PICCHIO, 1995, p. 1693; grifo nosso).

O admirador de Murilo Mendes e também poeta Drummond foi sensível ao dizer que, apesar de o tempo ter sido abolido do relato, permanecem as pessoas, as coisas, os sentimentos, todos com uma sinceridade literária que impressiona o leitor.

É de se notar na constatação de Drummond que na escritura autobiográfica muriliana tudo comparece, por meio da argamassa lingüística, com uma verdade literária que parece não dever nada à verdade vivida no real. O material armazenado na memória do sujeito histórico é formalizado no plano exterior (o plano da construção lingüística) com expressiva fidedignidade literária.

Percebe-se, ademais, que a sensibilidade de Drummond igualmente se mostra quando o poeta-crítico emprega o pretérito imperfeito simples do modo indicativo (*era/era*) ao final de suas considerações, este tempo elástico que tem o condão de “colar” o passado ao presente, ainda que deixe a ação do passado dentro do pretérito mesmo, que é seu lugar no tempo da existência real. Drummond certamente havia acabado de sair da leitura de *A idade do serrote* e deve ter se impressionado com passagens como as duas que se encontram a seguir, retiradas do capítulo chamado “Dona Coló”:

⁸ A publicação ocorreu no *Correio da Manhã* (RJ), na edição de 29/12/1968.

Dona Coló era chata. Cheirava a galinha molhada [sic]: cinquentona, volumosa, guarnecida de alguns fios de barba. [...]

Encontrando-me um dia sozinho no quintal da casa paterna, teria eu uns dez anos, Dona Coló sem tirtte nem guarate baixou-me as calças e meteu a mão peluda nos meus países baixos, ao mesmo tempo que me beijava. Vôte! Repeli-a com a maior violência. Não por virtude, mas por nojo. Ela, cheirando a galinha molhada [sic], afastou-se espavorida, atirando ao chão um molho de ervas que colhera. Disparei em flecha para o banheiro, esfregando com raiva o rosto e o resto (p. 908-909).

Os comentários feitos por Drummond nos autorizam a sugerir que o autor de *A idade do serrote*, no alto dos seus 67 anos, é capaz de literariamente ser criança, ser adolescente, ser o rapaz mineiro e o poeta dos primeiros textos publicados, sem tornar-se com isso uma figura grotesca, um ser híbrido e distante de nós. É preciso, com certeza, ter alma de criança para ser criança dentro do mundo narrado. A coerência intratextual e seu discurso organizam nossa leitura e se impõem como elementos vigilantes da realidade ficcional.

Dito de outra forma o que se acabou de dizer: o como se conta/narra valida e sustenta uma espécie de contrato tácito feito entre autor e leitor. Este, muito longe de duvidar do que se conta/narra, aceita o lido como dado da verdade literária não somente porque cúmplice e envolvido com ela, mas porque os fatos ligados à vida do “narrador-personagem” – ainda que filtrados por um sujeito e sua ideologia – têm tanta consistência no real e tamanha aderência a ele que muito forte, nítida e fielmente chegam à retina do leitor, presentificando-se imagetivamente em sua consciência.

Os fatos ligados à vida do “narrador-personagem” passam, então, a ser vistos como os fatos da vida do “autor”, daquele que conscientemente alia “criação” e “forma” (ALBERTI, 1991). Essa aproximação sugestiva – e, ao mesmo tempo, desafiadora de conceitos literários – de “autor=narrador=personagem” é certamente o sintoma mais seguro de que estamos na esfera da “escritura autobiográfica”.

Na verdade, a identificação que se dá entre o leitor e o personagem será a identificação deste leitor com a razão de ser do texto, ou seja, com o sujeito de onde tudo parte e para onde tudo converge, o autor.

No caso do discurso ficcional por excelência (obras que comumente se enquadram nos rótulos de romance, conto, novela, teatro, por exemplo) – ainda que o narrador se apresente em primeira pessoa –, não ocorre ao leitor aproximar tão fortemente a instância de “personagem-narrador” à de “autor”. Há um distanciamento considerável entre os estatutos de “sujeito que fala no texto” e “sujeito que escreve o texto”.

A idade do serrote se apresenta ao público exatamente com este título e não esclarece, por meio de qualquer paratexto (subtítulo, orelha, prefácio, ficha catalográfica etc.) que se trata de uma autobiografia. Laís Corrêa de Araújo (2000), grande estudiosa da escritura muriliana, diferentemente do que faz com a maioria dos livros do autor, muito pouco investiga o livro neste sentido. Apenas e de passagem, a autora, em seu percuciente ensaio crítico, anota, perguntando(-se): “*A Idade do Serrote* (memórias? invenção?)” (p. 127). No entanto, nas três primeiras linhas⁹, dentre outras “informações” do narrador em primeira pessoa, encontramos o seguinte dado: “Meus pais: Onofre e Elisa Valentina¹⁰, Adão e Eva descendentes.” (1995, p. 895). Ora, esta passagem é suficiente para que os leitores colemos o eu ficcional a um eu com existência no mundo real.

Amplificando um pouco mais: a partir deste ponto, olharemos para esta narrativa como o espaço privilegiado em que um determinado sujeito histórico, na figura de “autor” (que é narrador e é personagem ao mesmo tempo) arranja linguisticamente o discurso feito em um outro tempo, ou seja, re-inventa o seu próprio discurso.

Quando estamos diante de um texto considerado “autobiográfico”, pressupomos haver uma aproximação assaz grande entre os fatos narrados e

⁹ Realmente não se trata de “parágrafos”. Após o título designador de cada parte, os enunciados apresentam-se tipograficamente separados apenas por uma ‘bolota’ preta. Adiante, neste trabalho, teremos a oportunidade de discutir um pouco mais esta questão.

¹⁰ Os pais de Murilo Mendes foram Onofre Mendes e Elisa Valentina Monteiro de Barros. A mãe morre quando o escritor ainda não tinha completado dois anos de idade.

os fatos do mundo real, nos quais – também isto fica pressuposto – os primeiros têm sua raiz.

Os fatos, os eventos, as pessoas, as coisas, enfim, o que está contido num texto autobiográfico é, evidentemente, selecionado pela memória do narrador¹¹. Há nesse procedimento, portanto, a fragmentação do mundo real e, por conseqüência, o que se apresenta é sempre um recorte muito pessoal e parcial da realidade.

No entanto, essa sombra de parcialidade projeta-se igualmente na historiografia. Esta também se configura como um jogo seletivo para a apresentação do mundo que se considera real. Isto equivale a dizer que cada autor, ainda que parta de um mesmo fato real, tenderá a reconstruí-lo – posto que o fará por meio da língua escrita¹² – por um prisma todo próprio e diferenciado, embebido sempre numa subjetividade, (de)formado por uma determinada ideologia¹³. No fundo, portanto, tanto a ficção quanto a História trabalham com o “narrado”, o que significaria dizer, recorrendo a Silva, que já tem como esteio o pensamento de Leenhardt e Pesavento (1998), que “se os dois discursos – ficcional e historiográfico – trabalham com a palavra narrada, então tanto um quanto o outro é interpretação dos fatos a que se referem” (SILVA, 2005, p. 57).

O autor de uma autobiografia, portanto, tem sobre os seus ombros, de certa maneira, uma condenação. Dado que não se concebe mais a idéia de um narrador ingênuo e não se opta por escrever um texto, qualquer que seja ele, sem que haja uma necessidade, uma exigência pessoal (ainda que desconhecida de quem esteja escrevendo), o autor de um texto autobiográfico se tornará o que re-inventou para si mesmo. Nas palavras acertadas de Paul Ricouer (1997, p. 425),

¹¹ Parece claro que os fatos da realidade também são o material da *ficção* de modo geral. Uma diferença entre a ficção e a autobiografia estaria no grau de participação da imaginação do autor no enredamento destes fatos.

¹² Referimo-nos, aqui, ao texto escrito, mas as considerações não são tão diferentes assim para o texto oral.

¹³ Discussões a respeito de “historiografia”, “ficção”, “autobiografia” e “memória” são encontradas de forma bem resumida, mas com muita precisão, em SILVA (2005), de quem nos valem muito nesta rápida incursão teórica. Entretanto, estudos específicos destas questões encontram-se em Philippe Lejeune.

uma vida examinada e, em ampla medida, uma vida depurada, explicada pelos efeitos catárticos das narrativas tanto históricas quanto fictícias veiculadas por nossa cultura. A ipseidade [um si mesmo da identidade narrativa] é, assim, a de um si instruído pelas obras da cultura que ele aplicou a si mesmo.

Depois de aceita pelo leitor a condição de autobiografia, o autor é o que lingüisticamente se configurou. Ao se fazer a opção pela escritura autobiográfica, está o autor buscando também um sentido novo para sua trajetória de vida, ou seja, no fundo, ele anseia por uma ressignificação para si mesmo. No entanto, uma ressignificação do eu só se dá a partir de uma releitura de sua relação com o Outro, dado que

a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo (idem). Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro (BERND, 2003, p. 17).

A ressignificação proposta pelo autor da escrita autobiográfica (a visão individual da realidade) reapresenta todo um mundo circundante (uma coletividade, um espaço social) que escolheu para edificar o novo sujeito. As pessoas, coisas e fatos selecionados vão forçosamente recompor-se por meio da narração, por meio da linguagem, por meio de uma invenção que tem a pretensão de aderir-se fielmente ao real.

Para o caso específico de nosso estudo, quando Murilo Mendes elege certas pessoas e certos fatos ligados de alguma forma à língua francesa, é esta mesma língua que passa a ter relevância. Ainda que, à época, não tivesse importância para a compreensão do sujeito histórico, a partir do momento em que este sujeito quer ressignificar-se, a língua se torna um componente dos mais contundentes para a sua constituição. De modo mais preciso e mais alargado, diz-nos Linda Hutcheon que se trata de

reinsere o sujeito na estrutura de sua parole e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma

redifinição, não apenas do sujeito, mas também da história (1991, p. 204).

Assim, numa autobiografia, um autor não se mostra apenas a si mesmo, mas também expõe todos os Outros que com ele mantiveram relação. No caso de Murilo Mendes, cuja identidade se conforma, também, na relação que ele mantém com línguas diferentes da materna, a aproximação em relação à língua francesa atribui ao sujeito uma específica dimensão cultural a ser levada em conta, bem como insere igualmente nesta condição os demais indivíduos e as situações buscadas em sua memória, este componente de constituição do sujeito que pode ser visto – conjugando e condensando aqui as idéias de Bosi (1987) e de Chauí (2001) – como:

o passado revisitado, tanto em dimensão pessoal como coletiva. Pessoal no sentido de lembranças do próprio sujeito – a memória introspectiva (memória como percepção interna do sujeito) – e a coletiva que “registra” os fatos acontecidos com a coletividade – a memória objetiva (memória/registro) – documentos, relatos históricos (SILVA, 2005, p. 46).

Resumindo e arrematando esta parte: em um sentido bem pedestre, a memória respeita àquilo que aconteceu e que é lembrado por um sujeito que, agora, aparece com uma nova constituição: é leitor e é escritor de sua própria vida (RICOUER, 1997, p. 425). Ao narrar um fato, se o sujeito-autor se descola demasiadamente do real e se entrega, às largas, à imaginação, salta desta dimensão discursiva autocentrada e atrelada ao mundo real para se instalar dentro do discurso ficcional.

No caso de Murilo Mendes, o traçado autobiográfico se dá no contrato de leitura que faz o leitor e o narrador-personagem. Ao lermos *A idade do serrote*, “Dona Coló” não é vista como uma mulher “inventada” (no sentido de que não tinha existência dentro da dimensão real e histórica) que meteu as mãos nos órgãos sexuais de um garoto “inventado”. Entramos em contato com uma mulher que teve existência no mundo real e que, agora sabidamente reinventada, comparece textualmente com algumas características que tinha dentro da realidade e enfia as mãos dentro das calças do menino Murilo

Mendes. Ela não é real, pois fica acertado que a linguagem é impotente para dar conta de ser o real ou de se transformar nele, mas esta mulher teve, sob vários e variados aspectos, existência no real, o que pode ser comprovado, por exemplo, por meio de documentação pública.

“Dona Coló” nos serviu apenas como exemplo e ponte para o que queremos afirmar. Da mesma forma que ocorre com pessoas e acontecimentos, o sujeito que se nos apresenta a partir da leitura de *A idade do serrote* tem uma aderência grande com o real. Este livro não se compõe de um discurso puramente ficcional; forma e conteúdo, nele, apontam para além da pertença à verossimilhança. Almejam a condição de ser parte da realidade, de ser recorte da “verdade” vivida pelo autor. Ainda que seja um mundo (de)formado por uma subjetividade, não podemos enxergar esta obra como fruto exclusivo da imaginação do poeta. Antes, a força poética do autor reside justamente no fato de transportar o cotidiano e o vulgar a uma condição de literário e de universal, sem, contudo, amputar-lhes a beleza da simplicidade doméstica.

Murilo Mendes transporta os seres e eventos mais elementares do mundo cotidiano e prosaico para uma condição de figuras e fatos de profundidade inigualável para a composição do homem histórico ao qual, no fim das contas, estamos atrelados por saber do estatuto autobiográfico da escritura.

Quis o escritor juiz-forano que o conhecêssemos a partir de um recorte do real. Começemos, pois, conhecendo a criança, conhecendo o menino Murilo Mendes.

2 Criança e criação: os primeiros passos dados em terras mineiras

Murilo Monteiro Mendes nasceu no dia 13 de maio de 1901 em Juiz de Fora, Minas Gerais, onde permaneceu em casa de sua família até a adolescência. A mãe do poeta, Elisa Valentina Monteiro de Barros, faleceu quando ele tinha pouco mais de um ano de idade. O pai, Onofre Mendes (casado em segundas núpcias com Maria José Monteiro) propiciou-lhe uma

estrita e sólida educação religiosa católica – que se tornará uma vértebra importante de sua poética – e uma boa educação formal. Fazia parte desta educação formal, à época, o estudo do francês. Cuidava-se da educação formal e o conhecimento de uma outra língua se fazia necessário, além de ser bastante comum nos centros urbanos. O francês se impunha como uma condição de inserção em uma determinada estrutura social e também de permanência nela.

Juiz de Fora, devido à sua proximidade com o Rio de Janeiro, a então capital do país, era muito mais carioca do que mineira. Assim sendo, esta cidade de Minas procurava parecer moderna, atualizada, européia, como a que tinha por referência social.

Ainda que o narrador busque, como afirma Ribeiro, “inserir o poeta e sua história numa tradição maior, que desbanaliza e desgeografica (o termo é de Mário de Andrade) o local da história vivida e, em mais de um sentido, a própria história enquanto tal” (2004, p. 80), os eventos selecionados pelo autor nos labirintos de sua memória falam deles mesmos. Na discussão das “Questões sobre o conteúdo da arte”, Luigi Pareyson (2001, p. 94) apropriadamente lembra que

utilizar a arte para reconstrução da biografia não implica, precisamente, o propósito ou a pretensão de extrair a biografia das obras, coisa impossível e absurda, mas significa iluminar a biografia com as obras, o que não só é possível, mas é também muito oportuno e desejável.

Assim sendo, porque os textos de *A idade do serrote* foram compostos entre 1965 e 1966 (tendo, portanto, um autor já experiente e maduro elaborando sua retrospectiva de vida), acreditamos, com a escolha, atar de alguma maneira as duas pontas de nosso percurso investigativo. Isto ocorre porque partimos do uso doméstico da língua francesa (haja vista a narrativa abranger historicamente as duas primeiras décadas do século XX, intervalo de grandes aprendizagens) e chegamos à análise da apropriação da língua francesa como elemento imprescindível na tentativa de se universalizar

poeticamente, bem como o uso desta língua na configuração de um *ethos* literário.

Vejamos, pois, o capítulo intitulado “Analu”, dedicado a uma figura feminina (dentre as muitas que aparecerão na obra de Murilo Mendes): Ana Luísa.

2.1 Analu e Petit e as brincadeiras de viver a vida

O eu-poético (assumindo a posição de um sujeito com nove ou dez anos de idade, a mesma faixa etária da garota) nos brinda com a narração do momento singelo e marcante de um beijo entre duas crianças. Ele descreve a menina, os diálogos e algumas brincadeiras de que participavam juntos. O capítulo, no entanto, interessa-nos por um dado lingüístico. Recorda-se o narrador-personagem que o apelido da garota era “Analu” e o dele, “Petit” (p. 902).

- O coração do homem é maior que o da mulher, não é, Petit?
- Por que, Analu? Devem ser do mesmo tamanho.
- Mas os homens são maiores do que as mulheres.
- Tolicice, Analu. Tem muita mulher mais alta que muito homem.
- A gente quando casar vai deitar na mesma cama, Petit?
- Vai, sim, Analu, por que não?
- Porque é falta de vergonha.
- Isto é agora, Analu, mas quando a gente crescer já não precisa de tanta vergonha (1995, p. 903).

Christine Revuz (2002), psicanalista e *maître de conférences* em psicologia, diz que a “nominação aponta o referente enquanto existente e como ele existe na psique do porta-voz, então o recorte que a língua materna opera no referente está sempre provido de uma carga afetiva, marcada pelo desejo do ‘porta-voz’” (p. 223). O capítulo referido é marcado justamente por uma relação de afeição. Num primeiro momento, é a inocência da menina (mas também uma certa maldade involuntária dela) que perturba o narrador. No

desdobramento e no alargamento da imagem: é a tentação do feminino que sobressai, marcando, de modo indelével, o tempo e o espaço da memória do narrador. Na verdade, é, numa semântica de nível mais fundamental (FIORIN, 2008), o jogo entre sedução e interdição que marca existencialmente o homem Murilo Mendes.

O momento deve ser visto/lido na relação estabelecida pelo par Analu-Petit. Esta relação costurada lingüisticamente pelo autor, advinda do ato consciente de falar sobre o fato, contém uma dose considerável do componente emocional, resgatado conscientemente ou não, no momento do “fingimento poético”. Essa emoção, de certa forma atrelada ao chamamento em francês (“Petit”), muito possivelmente se associa, no momento da feitura do texto, a uma outra palavra também em francês, como veremos no parágrafo a seguir.

O Murilo Mendes, narrador das memórias, não é somente o “Petit”, mas também o homem que entrevê no comportamento feminino um instrumento de tortura¹⁴. Por esta razão, em outro momento do seu relato, diz ele: “[Analu] Às vezes finge que não me ouve, adota um ar distraído. É adorável e *méchante*: enterrou-me as unhas no braço outro dia. Já tenho ciúmes. Vou sofrendo calado, no meu terno bege comprado no Rio, e que me faz orgulhoso” (p. 903). Existe (e podemos perceber isso numa leitura rápida e de superfície) um livre trânsito entre as línguas, assim como há, numa estrutura mais aprofundada de análise, um transitar desimpedido entre os enunciadores e entre os momentos de enunciação.

Reparemos, a partir da leitura deste trecho, em uma das formas pelas quais podemos encontrar o francês na produção literária de Murilo Mendes: a citação do vocábulo estrangeiro na sua forma em estado de origem.

Não se trata, evidentemente, de inovação da parte do autor. Precisamos mencionar, isto sim, que o adjetivo em francês, ainda que realçado pelo grifo, aparece insólita e confortavelmente dentro da sintaxe discursiva do português,

¹⁴ No capítulo “Origem, memória, contato, iniciação”, que é justamente o primeiro de *A idade do serrote*, lemos um trecho que explicita um pouco a imagem poética contida no título do livro. Diz o narrador: “As primeiras letras. As primeiras lutas. Perto do colégio uma serraria. (Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.” (p. 896).

como se na “língua do poeta brasileiro” não existisse um vocábulo capaz de adjetivar com exatidão a figura da menina Analu na sua “significação”. Murilo Mendes empreende uma busca numa dimensão cultural maior e “outra”, dando à pequena Analu uma “ressignificação” a partir, também, do atributo em francês. Esta dimensão cultural, por certo, encontra-se no poeta Murilo Monteiro Mendes, adulto, viajado, europeu e culto.

Como dissemos, o recurso da citação, o emprego da palavra estrangeira tal como é, sem o seu aportuguesamento, não é criação de Murilo Mendes, mas veremos que o autor faz largo uso deste expediente, a ponto de culminar no emprego de certos vocábulos não portugueses sem utilização de grifo.

Numa das faces da moeda, então, vê-se o *Petit* da infância do narrador (o francês de um determinado momento de enunciação) apontando para uma dimensão afetiva e sinalizando para a proximidade convival com a língua francesa. Na outra face, o *méchante* de um segundo momento de enunciação. Com isto, borda-se na costura sintática do português a influência recebida e, por conseguinte, sugere-se uma determinada estrutura de pensamento de seu falante. Esta forma de organizar o pensamento será necessariamente diferente da de uma outra pessoa cujo contato com uma outra língua não tenha se efetivado. E mesmo entre aquelas que tenham tido contato com uma segunda língua, haverá uma diferença, segundo o tempo e o modo de convivência com ela.

O procedimento literário nos conduz a um Murilo Mendes inserido numa dimensão cultural tradicional e européia. Trata-se de deslocar a Analu da mineira Juiz de Fora para um cenário muito mais amplo e significativo. Trata-se de desbanalizar o real, o histórico, transfigurando-o e elevando-o à categoria do universal.

Segundo Aristóteles, a poesia é mais filosófica e circunspecta do que a história. À primeira, caberia tratar das coisas universais; à segunda, das coisas particulares. Continua o filósofo grego:

Entendo que tratar de coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao

universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens (1999, p. 47).

Verifiquemos o trecho inicial do primeiro capítulo de *A idade do serrote* (p. 895-97). Importa observarmos como a narrativa vai do mais corriqueiro e particular ao mais universal, do mais cotidiano e banal ao mais existencial; convém percebermos, aqui, também, como a fronteira entre o português e o francês é tênue na constituição da estrutura sintática da narrativa:

[...]

Lili de Oliveira senta-me nos seus joelhos. O fogo sobe no meu corpo.

•

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.

•

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

•

[...]

Os primeiros carnavais. Os mascarados. Driblar a vigilância paterna. As batalhas de confete e lança-perfume. Começo da vida *autre*.

•

No fragmento transcrito, percebemos que o poeta vai da infância à vida adulta muito rapidamente, mas podemos notar também que o texto traz, inscritas nele, pelo menos duas dimensões importantes. Primeiramente no que se refere ao tratamento temático: vai da memória ligada a fatos da mais restrita, particular e corriqueira esfera familiar e local (as primeiras sensações eróticas, a tempestade, as festas populares) a uma muito mais abrangente, geral, universal, mítica, existencial (o dilúvio e o diferente, o “outro”).

Segundo: da mesma maneira que o tema oscila, quase que pendularmente (do micro para o macrocosmo), a forma – dada também pelo trabalho expressivo com a linguagem – igualmente oscila, parecendo ansiar por uma espécie de “universalização”, tentando extrapolar o âmbito do monolingüismo.

Quando Antonio Candido (1989) analisa *A idade do serrote* em “Poesia e ficção na autobiografia”, lembra que aí a narrativa de Murilo Mendes está de tal modo transfigurada que nos “sentimos dentro da poesia, como um primeiro fator que alarga o restrito elemento particular da recordação pessoal” (p. 57).

A presença da poesia, portanto, é o primeiro fator de universalização. Um segundo fator seria dado por um certo deslocamento que causa estranheza à enunciação. O professor Antonio Candido considera a estranheza, o insólito, como um dos elementos universalizadores. Este “insólito” no enunciado é percebido, por exemplo, no uso de palavras não-portuguesas. O autor partiria de uma dimensão menor (uma língua) para uma maior (mais de uma língua).

Para o presente estudo, interessa-nos o uso dos vocábulos franceses, mas o crítico brasileiro trata também da presença de outras formas, sobretudo das oriundas do idioma italiano. Deste conjunto de transferências dessas outras línguas para o andamento sintático do português, diz o professor:

Talvez não seja arbitrário demais, dado o contexto, considerar toque de insólito que universaliza, ao extravasar de um âmbito lingüístico menor para um maior, o uso de palavras estrangeiras tratadas como se fossem portuguesas e, sobretudo, de palavras estrangeiras adaptadas ao português; e que, num caso e noutro, funcionam fônica, semântica e sintaticamente como se pertencessem de modo normal à frase em nossa língua. Com efeito, esta é construída de tal maneira que o leitor tem a impressão de estar sempre no mesmo contínuo lingüístico (CANDIDO, 1989, p. 59-60).

Esse livre trânsito de uma língua para outra parece ser um protocolo considerável de que o uso de mais de uma língua será – dentre outros procedimentos – uma marca constitutiva do fazer literário de Murilo Mendes. Paralelamente a esta afirmação, podemos sugerir, por conseguinte, que a produção poética francesa de Murilo Mendes insere-se numa dimensão maior do que a da pura experimentação lingüística, não obstante sabermos ter ocorrido em alguns momentos este tipo de procedimento.

Acreditamos que a atividade literária multilingüe contribui, sobretudo, para com a certificação de que o autor se insere na galeria daqueles artistas

que quiseram sentir tudo e para os quais tudo parece convergir. Dito diretamente: o autor aumentaria o elenco dos escritores de cunho universalista.

Linda Hutcheon adverte-nos de que, ainda que tenha ficado um pouco esquecida, existe uma dimensão importante de contrato social, que a língua carrega consigo e para o qual precisamos atentar, pois “tudo o que é apresentado e, portanto, recebido por meio da linguagem já vem carregado de um sentido inerente aos padrões conceituais da cultura do falante” (HUTCHEON, 1991, p. 45). O “falante” de *A idade do serrote* “contém” o adolescente, mas das condições de produção do texto participam o professor universitário que dá aulas em italiano, em francês, o leitor experimentado, o homem viajado, o escritor já consagrado na Europa.

Quando nos deparamos com a criança ou com o adolescente da narração, deveríamos fazê-lo com vistas aos espaços sociais e físicos determinados: início do século XX na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Dificilmente o menino Murilo tivesse noção, àquela época, do substrato cultural inerente à língua francesa. Isso perceberá o homem Murilo, o respeitado poeta, o cidadão do mundo.

No entanto, por meio da estruturação lingüística (por meio do salto do prosaico para o poético; do regional para o universal), notamos que há um deslocamento e uma amplificação da narrativa quando, por exemplo, nos defrontamos com “*Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise*” e “Começo da vida *autre*”, de onde ecoa a voz de Arthur Rimbaud (1854-1891).

No estabelecimento do diálogo com a voz do poeta francês encontramos um salto para a ressignificação do sujeito: Murilo Mendes é, no mínimo, um duplo. Ele redimensiona o seu discurso dentro da história. O homem mais culto projeta sua cultura para o momento inicial de sua vida. Este sujeito é a união dos extremos.

Aparece em *A idade do serrote*, por força dessa embreagem, um eu que se desloca para um ambiente cultural europeu e, ao mesmo tempo, traz para a constituição do seu *ethos* a imagem de um sujeito rebelde e pronto para quebrar regras sociais e viver em estado de poesia, tal qual o poeta francês,

“encarnação da poesia e do próprio *pathos* do homem moderno”¹⁵. Neste sentido, dois pareceres são contundentes em relação à poética muriliana:

Tudo [...] se lhe transforma em poesia; inclusive, até, experiências políticas e sociais. Nasce daí a aparência discursiva de grande parte de sua obra. Mas é só aparência. [...] É poesia autêntica; é multiforme porque o próprio poeta é poético. Quase não conheço outro poeta tão identificado com sua poesia (CARPEAUX, 1960, p. 201).

[...] talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa (CANDIDO, 1989, p. 57).

Assim, antes de dar prosseguimento a esta etapa inicial de nosso estudo, assentemos desde já que levantamos a hipótese de que – vista de forma experimental ou não, como meros exercícios lingüísticos ou como textos significativos – a produção francesa de Murilo Mendes se coloca, dentro do conjunto da obra do autor, numa dimensão maior do que a de um simples acidente de percurso, mais do que uma exigência das atividades acadêmicas e profissionais. De nosso ponto de vista, ela exerce a importante função de coadjuvante na constituição do sujeito, a de auxiliar consistente na empreitada de expressar o sentimento que o poeta carrega consigo, que é o da universalidade da poesia, pois que Murilo Mendes nunca foi senão poeta, sempre se sentiu poeta, não se imaginou e não se viu senão poeta.

Finalizando estas primeiras observações, chegamos à conclusão de que a língua francesa, fazendo-se presente desde os primeiros anos da vida do poeta Murilo Mendes, foi suficientemente eficaz para marcá-lo de maneira indelével, sobretudo no plano pessoal e afetivo, pois, sendo francês o vocábulo por que era denominado e estando a língua presente nas relações da convivência cotidiana (ainda que passasse na maioria das vezes despercebida como elemento constitutivo do sujeito) ela, a língua, mediou seu contato com o mundo circundante.

¹⁵ A citação é de José Mário Pereira e aparece na primeira orelha do livro *Arthur Rimbaud – Poesia completa*, traduzido e comentado por Ivo Barroso. A obra, bilingüe, saiu em 3ª edição definitiva em 1995 pela Topbooks e se apresenta como um trabalho primoroso de tradução ao qual não podem deixar de recorrer os estudiosos do poeta francês.

O fato também informa que a família de Murilo Mendes é exemplo seguro da penetração (e quase hegemonia) do francês a partir do século XIX no Brasil até as primeiras décadas do século XX.

Sabe-se modernamente que os primeiros anos de nossa formação mental-cognitiva são decisivos na estruturação de nossa personalidade. Assim, o gosto pela língua francesa provavelmente não surgiu de uma opção pessoal, mas da aproximação sensível e carinhosa que o poeta teve quando de sua relação inicial com o idioma, a qual é alargada e aprofundada à medida que cresce e se desenvolve social e culturalmente. O crescimento e o desenvolvimento de Murilo Mendes são temas do nosso próximo bloco de texto.

3 Família, educação e adolescência: as dores apre(e)ndidas na linguagem.

“Cette obscure clarté qui tombe des étoiles”
(Corneille)

Continuando ainda a nos valer de *A idade do serrote*, encontramos no capítulo “Meu pai”, o relato da sofrível irregularidade de Murilo Mendes como aluno e a menção aos temores que ele trazia a Onofre Mendes, seu pai:

Sou um aluno irregular, oscilo nos estudos entre a máxima de 10 e a mínima de 1; atingindo mesmo o zero algumas vezes. Não termino o curso de preparatórios, só tratando a sério de ler poesia ou prosa de ficção; de resto leio à vontade. Segundo Raul Pompéia sou torturado pela implacável cor de vidro que me persegue. Então meu pai procura colocar-me em vários postos, até que acerte um; pois o ofício de poeta, diz ele, não alimenta ninguém (1995, p. 972)¹⁶.

¹⁶ É muito interessante notar que o capítulo é dedicado ao “pai”, mas o trecho mostra bem como as “recordações” do narrador vão compor a personalidade do Outro. Ao falar de si mesmo, o narrador (ou Murilo Mendes) dá conta de mostrar as preocupações do pai com relação ao destino do filho, de certa forma entrevistado – em sociedades como a nossa – na verificação da mensuração das atividades escolares, na conferência das notas recebidas pelas crianças. Eis como aparece, de certa forma, o “serrote” (instrumento de tortura) nesta “idade”.

No caso da educação formal, em matérias como Português e Francês, Murilo Mendes era aluno de nota máxima. Naquelas matérias em que se fazia necessário lidar com cálculos, em que se exigia o raciocínio com números e com as quais Murilo Mendes tinha pouca afinidade, o poeta era aluno péssimo.

Entre 1917 e 1921, Murilo Mendes, então, é levado a trabalhar como prático de farmácia, de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas¹⁷. Quase tudo isso estava fadado ao fracasso, se se levar em conta que o “grande sonho” do autor era “ir do Brasil à China a cavalo” (Mendes, 1995, p. 896).

Desta fase, interessam-nos duas informações, pois elas aproximam o poeta e a língua francesa. A primeira, relacionada à predileção do autor por algumas matérias escolares: Murilo Mendes era o melhor aluno de francês da sua turma¹⁸. A segunda, mais importante talvez, dá conta de que o poeta chegou mesmo a ensinar língua francesa num colégio na cidade de Palmira, que atualmente é conhecida como Santos Dumont.

No que se refere ao destino do filho, Onofre Mendes não pensa de modo muito diferente da maioria dos chefes de família da época (e até de nossos dias), ou seja, as carreiras ligadas às artes, de um modo bem geral, não oferecem perspectivas interessantes de vida a alguém.

No entanto, sabemos que, mesmo com este tipo de pensamento, o pai de Murilo Mendes será o responsável pela publicação da primeira obra poética do filho, o que, em grande medida, o “absolve” da cosmovisão tradicionalista mais ortodoxa e o alça à categoria dos pais mais democráticos e progressistas.

Reparemos, ainda, que o uso do tempo verbal no presente nesta parte do livro aproxima sobremaneira o homem – o narrador adulto – do adolescente, bem como este procedimento também dá muito mais vida à narrativa. Não se trata de uma recordação a partir de um passado distante e perdido nos desvãos da memória, quando se fala de alguém que não mais existe. Ficamos com a impressão de que o adolescente é dentro do poeta adulto, é dentro do narrador naquele momento da escritura do texto.

¹⁷ Aos interessados em dados biográficos pormenorizados, sugerimos a consulta a *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, de Laís Corrêa de Araújo. A obra da pesquisadora e amiga do poeta mineiro, além da parte dedicada à biografia do escritor, contém seções dedicadas à iconografia, à crítica, à antologia e a depoimentos sobre Murilo Mendes. O livro se enriquece ainda mais com uma seção dedicada à reprodução de fac-símiles de cartas do poeta mineiro e da esposa, Maria da Saudade Cortesão Mendes, à autora.

¹⁸ Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 12), valendo-se de um depoimento da irmã de Murilo Mendes, relata-nos um caso anedótico que dá bem a dimensão deste poeta que, no dizer de Manuel Bandeira, é um “conciliador de contrários”: “[...] Ouvi-o dizer muitas vezes: ‘Graças a Deus, só sei fazer as quatro operações...’. Certa vez, ao entrar na classe um inspetor, o seu professor de francês pediu que Murilo lesse um trecho do manual, pois era sem dúvida o seu melhor aluno. Ele pronunciou todas as palavras erradas. E ao ser interrogado depois pelo professor (espantadíssimo), respondeu: ‘Fiz isso para não humilhar os meus colegas’.”

Nesta fase de vida, porém – e como sempre até aquele momento –, sua atuação dentro de uma carreira foi curta. Murilo Mendes logo deixa a docência e, uma vez mais, preocupa a família. Dentro do adolescente, a poesia talvez pedisse morada e, dada a bagagem com que ela vinha, não sobrasse mais lugar para outras atividades mais “prosaicas”.

Retornemos, com a ajuda de *A idade do serrote*, à adolescência do poeta Murilo Mendes, a fim de que percebamos o quanto representou a figura de um professor de literatura francesa para o futuro do (também professor e) autor de *Papiers*.

Diz o narrador destas memórias poetizadas, logo no primeiro parágrafo do capítulo intitulado “Almeida Queirós”: “Tive dois professores principais de língua e literatura francesa: Louis Andrès e Joaquim de Almeida Queirós. O primeiro transmitiu-me os elementos básicos da língua, o segundo iniciou-me na literatura”. Mais adiante, Murilo Mendes destaca as qualidades do segundo lente, dizendo que ele “poderia ser considerado o poeta do magistério, o *iniciador aos ritos de uma alta literatura*” (p. 963; grifo nosso).

Isto é suficiente para percebermos que o poeta mineiro tinha grande e sincera admiração pela figura do mestre. O próprio autor revela ter faltado muito pouco para o professor tornar-se um ídolo para ele (p. 966). Neste momento da narrativa, Murilo Mendes compara-o ao seu outro professor de francês, Louis Andrès, bem como a outros humanistas da época, e chega à conclusão de que nenhum deles “trazia o charme de Almeida Queirós” (1995, p. 963)¹⁹.

Tal alta conta se dá porque as qualidades e os valores que Murilo Mendes já prezava àquela altura estavam ali materializados no mestre, em seu comportamento, em suas atitudes, em suas palavras. Tratava-se de um homem gentil, afável, bondoso, paciente e esperançoso de que o pupilo viesse a se tornar alguém na vida. Era um homem que gostava do que fazia, que possuía uma cultura invejável e sólida, que valorizava o saber, mas, sobretudo,

¹⁹ Carinho, sutileza e graça também se fazem presentes e vêm à tona em vários momentos de *A idade do serrote*. O professor Almeida Queirós “coxeava de uma perna”; tinha, portanto, uma deficiência física, um sinal de imperfeição. Elevando o perfil do mestre, em determinado momento, o narrador diz que depois de tê-lo conhecido bem passou “a achar imperfeitos os não-coxos, isto é, 99% da humanidade” (1995, p. 964).

que tinha como fim último – e, certamente, causa primeira – o ser humano (MENDES, 1995, p. 963-967).

Por meio do narrador de *A idade do serrote*, ficamos sabendo que o professor dispunha do essencial da literatura francesa, da *Chanson de Roland* até o meio do século XIX; tomamos conhecimento de que preferia “os mestres do século XVII, mormente Racine e La Fontaine”; temos notícia de que não se esquecia de alguns românticos e de que

destacava de vez em quando dois volumes de encadernação cuidada: Gérard de Nerval e Baudelaire, ajuntando que ainda não chegara o tempo de [Murilo Mendes] os entender. Segundo [o professor], Vigny não era conhecido em Juiz de Fora, nem talvez mesmo no Rio. [O mestre fez Murilo Mendes] copiar várias vezes trechos do *Discours sur l’universalité de la langue française*, de Rivarol, onde se ilustra a clareza do espírito francês, seu desejo de construção, representados pela ordem direta, chave da estrutura da língua (p. 964).

O trecho é particularmente interessante na medida em que nos mostra Murilo Mendes tomando contato com clássicos da literatura francesa e tendo a curiosidade aguçada para autores mais modernos. Constatamos, assim, que o professor será o grande responsável pelo interesse do poeta em relação à língua francesa e, sobretudo, em relação à literatura francesa. Diante disto, é certo encontrarmos na produção dos escritores franceses um campo interessante para a pesquisa de fontes da poesia muriliana.

O capítulo “Almeida Queirós” é um pouco mais extenso do que a maioria dos capítulos que compõem *A idade do serrote*. Esta dedicação de maior espaço a uma determinada figura dentro das memórias pode sugerir que os componentes das lembranças ligados à “personagem/pessoa” possibilitaram uma profusão de sentimentos importantes, qualitativamente superiores e/ou mais arraigados às recordações do narrador²⁰.

²⁰ Não estamos querendo dizer com isso que o narrador ficou mais “tempo” exposto àquelas circunstâncias e que, por esta razão, há mais o que “recordar”. Não se trata de ser maior o espaço no livro, segundo a quantidade de tempo cronológico vivido pelo narrador. Estamos dizendo que aquilo que se associa à figura do professor de literatura francesa tem uma carga afetiva de grande enraizamento, ou seja, os fatos relacionados à imagem do mestre estão impregnados de uma profundidade de sentimento de maior envergadura.

Trata-se, por certo, de ver (ou de sentir), materializada na própria escritura do discípulo, a importância que a figura do mestre adquiriu com o tempo. Almeida Queirós situa-se numa posição privilegiada de quase mito para o poeta Murilo Mendes, sobretudo por conhecer profundamente as obras dos grandes clássicos franceses. É como se a admiração do discípulo pelo mestre aumentasse à medida que aquele descobria o que este encontrava no âmago dos mistérios proporcionados pela linguagem literária.

Neste sentido, Almeida Queirós torna-se uma figura de grande poder sobre Murilo Mendes. Tanto sobre o Murilo da adolescência quanto sobre o Murilo da madureza. O professor é uma pessoa muito carismática, pelo que se pode depreender das memórias do poeta. Em uma das passagens do capítulo em tela, encontramos:

Sabendo que eu tinha sido fortemente *ébranlé* pela visagem do cometa Halley²¹, o professor confiou-me ser muito preocupado pelos problemas da “personalidade dos astros” e da existência da vida em outros planetas. Angustiado durante um certo período pela meditação de Pascal, “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*”, tomara Fontenelle como seu antídoto (p. 965-66).

Neste extrato, é interessante observarmos a inserção do vocábulo em francês na estrutura sintática do texto. Primeiramente porque o exemplo dado demonstra o quanto o autor ajeita certas expressões francesas dentro do andamento fonético, sintático e semântico do português. Trata-se, evidentemente, de transportar, para o nível do texto, a estrutura de pensamento do escritor já bastante experimentado. Portanto, o emprego da palavra em francês não parece ser justificado pela ausência de um outro vocábulo em português para o predicativo.

A menos que a reverberação da frase de Pascal (mormente o sintagma “*m’effraie*”) tenha trazido ao nível consciente a palavra “*ébranlé*”, é a forma de pensar do escritor Murilo Mendes, é a estrutura mesma de seu pensamento

²¹ O cometa Halley (ou cometa de Halley) pôde ser visto em 1910. O fato é particularmente marcante para o menino e futuro poeta. Murilo Mendes faz alusão ao astro em muitos de seus livros. Na obra *A idade do serrote*, em seu primeiro capítulo, diz o narrador: “Passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo.” (p. 897).

que justifica a construção híbrida. Como já lembramos neste trabalho, quando o autor-narrador volta sobre as próprias pegadas, ele refocaliza a si mesmo na caminhada, mas a partir da posição que ocupa no momento da escritura. De um outro prisma: “o passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos” (ACHARD, 2007, p. 14).

Dando continuidade à análise deste recorte que fizemos do texto, destaquemos um pouco as formas pelas quais professor e aluno se ligam.

Percebemos que a atividade profissional aproxima as pessoas do narrador e de Almeida Queirós, pois ambos são professores. Ambos se assemelham por aspectos identitários, portanto. Mas os dois se aproximam também pelo êxtase, pelo susto, pelo sentimento que nutrem em relação ao cosmos (“ébranlé”/“m’effraie”). E, por derradeiro e principalmente, mestre e discípulo estão unidos em razão do amor que têm pelo idioma francês e por aquilo que dominá-lo representa: a possibilidade de penetrar na literatura francesa.

Destarte, no caso da análise da importância da língua francesa para a poética muriliana, haverá um outro componente que deverá ser acrescentado à questão: o apreço pela língua, amor mesmo à feição estrutural do idioma com o qual o poeta foi educado. Este sentimento em relação à língua aprendida com mestres tão dedicados será um traço delineador do estofo identitário de Murilo Mendes.

Dissemos, então, parágrafos atrás, que a ânsia pela universalidade seria uma das razões para a produção em francês. Acrescentamos, agora, que um componente identitário deve igualmente ser levado em conta nesta particular contabilidade genética, pois não se trata de uma imposição lingüística por contingências sociais adversas, como é o caso, por exemplo, dos exílios políticos. Trata-se de ser da própria identidade de Murilo Mendes a expressão em língua francesa.

Retomando *A idade do serrote* e arrematando estas considerações, transcrevemos a seguir o final do capítulo de que estamos nos valendo (que também é o relato dos últimos momentos da vida do professor Joaquim de

Almeida Queirós). O mestre já estava acamado e bastante debilitado, quando o narrador se vê a sós com ele. O professor segurou as mãos do discípulo e “com esforço, ofegante, pronunciou, escandindo as sílabas: ‘La Treizième revient ... C’est ancor la première...’”. Soluçando, Almeida Queirós tombou em seguida sobre o travesseiro. O narrador diz que tomou nota “daquelas palavras sibilinas”. Na seqüência, diz a voz narrativa:

Só mais tarde pude saber que se tratava de um verso ilustre de Gérard de Nerval²². O professor, que vivera sempre enquadrado no espaço intelectual da França, indicava-o, ao seu último discípulo, que durante os dias seguintes trancou-se no quarto escuro, inutilizado, hebetizado, cortando qualquer comunicação exterior, a mastigar algumas poucas palavras em francês. Triste porque não podia colher no céu um ramo de Mariazinhas²³ para oferecer ao mestre que lhe descobrira Racine, La Fontaine, Fontenelle, abrindo-lhe o caminho futuro para o conhecimento de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e outras constelações (p. 966-67).

Ainda que se instale uma primeira pessoa, denunciada pela desinência verbal em “pude”, o narrador se descola desta primeira pessoa para instalar uma terceira, denunciada, por exemplo, pela presença do pronome “lhe”, debreagem que nos possibilita alargar a nossa leitura.

A distância temporal fez o autor projetar as luzes sobre, principalmente, um *ethos* particular de sua identidade, o de “discípulo”. Visto por este prisma, a primeira pessoa do narrador das memórias se desdobra em duas. Dois observadores de um mesmo fato, ou melhor, dois observadores vivendo de distâncias diferentes o mesmo fato: o discípulo que sente a morte do mestre e o discípulo que recria o adolescente que sente a morte do mestre, mas, sobretudo, que reflete sobre a importância do fato.

²² Trata-se do primeiro verso do soneto “Artemis”, de Nerval: “La Treizième revient... C’est ancor la première; / Et c’est toujours la seule, - ou c’est le seul moment; / Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?... // Aimez qui vous aime du berceau dans la bière; / Celle que j’aimai seul m’aime encor tendrement: / C’est la mort – ou la morte... O délice! ô tourment / La rose qu’elle tient, c’est la Rose trémière. // Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, / Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule: / As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieus? // Roses blanches, tombez! Vous insultez nos dieux, / Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle: / - La sainte de l’abîme est plus sainte à mès yeux!”.

²³ Em outro momento do texto, ficamos sabendo que o professor, à noite, observava as estrelas e as chamava de “Mariazinhas, mesmo quando faltavam as Três Marias” (p. 965).

Num primeiro desdobramento, aparece a figura do adolescente que ficou trancado no “quarto escuro” (que talvez ainda não tivesse consciência da força da imagem do professor de literatura francesa) e que estava triste porque não pôde externar como queria a sua gratidão. No segundo desdobramento, surge o poeta maduro – autor das memórias, leitor no original de autores franceses, professor universitário e pesquisador de arte, sobretudo literatura – que reconhece a grandeza dos simbolistas franceses, inauguradores da lírica moderna, ao mesmo tempo em que traz para dentro de si o adolescente e seus sonhos.

Cortando atalho: o narrador explicitamente nos indica alguns poetas que farão parte de seu repertório de leitor e para os quais precisamos atentar se quisermos compreender um pouco a razão da gênese dos textos em francês dentro da trajetória literária do poeta mineiro. A citação direta de nomes de artistas ligados à França histórica e artística, sobretudo a menção a poetas, configura-se o modo mais objetivo e mais saliente de se detectarem os elementos componentes do repertório do autor.

Do recorte que escolhemos, importa destacar também o fato de que o narrador se considera o discípulo de quem “vivera sempre enquadrado no espaço intelectual da França”. O poeta, em suas memórias, pôs em relevo o momento em que o mestre indicava-lhe exatamente essa faceta existencial. Como discípulo, é de se esperar, pois, que seu comportamento esteja bem próximo daquele a quem ele considerou mestre.²⁴

Falando sobre esta relação entre discípulos e mestres, diz George Steiner que o ato de ensinar “pode ser considerado um exercício de poder [...]. O Mestre possui poder psicológico, social, físico [...]. Sua autoridade é institucional ou carismática ou ambas as coisas” (2005, p. 14). A autoridade de Almeida Queirós sobre Murilo Mendes se impôs por suas qualidades especiais de liderança, sua força como homem ligado a dimensões espiritualizadas, existenciais. Não se pode negligenciar a força persuasiva exercida pelo *ethos*

²⁴ Do excerto feito, importaria ainda destacar um determinado adjetivo empregado pelo autor: “hebetizado”. O emprego desta forma em português é incomum. No caso, “estupefato”, “estupidificado” ou “embotado” seriam acolhidos com menos reserva. No entanto, a escolha recaiu exatamente sobre um vocábulo cujo emprego é muito mais largo em francês, a partir de “hébété”, ainda que encontremos “hebetar” ou “hebetizar” em nossa língua. Serve o exemplo para ilustrar a concorrência do francês com o português na formação discursiva do autor.

do professor em relação a Murilo Mendes, muito menos a influência das idéias do mestre na vida do poeta.

Murilo Mendes não viverá exatamente na França. Como se sabe, no ano de 1957, Murilo Mendes se mudará definitivamente para a Europa, mais especificamente para a Itália, onde atuará como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma. Foram muitas as suas atividades intelectuais até 1975, ano de sua morte, todas ligadas, sobretudo, de uma maneira ou de outra, à literatura e à pintura.

O gosto pessoal por música, o grande conhecimento sobre arte pictórica, as atividades literárias e as acadêmicas de um modo mais geral foram responsáveis pela criação de um círculo invejável de amizades. Dentre as pessoas de suas relações, encontramos alguns dos seus tradutores mais constantes. Passando os olhos por sua bibliografia, reparamos que houve, inclusive, muitas edições bilingües, sobretudo em português-italiano e em português-espanhol, antes e depois de sua morte²⁵.

Não obstante constituir-se o francês uma espécie de segunda língua do poeta, *Ipotesi* foi a obra que primeiro veio a público totalmente concebida e escrita em outro idioma que não o português. O livro, publicado em 1977 – postumamente, como se vê –, organizado e prefaciado pela pesquisadora, tradutora e amiga do poeta, Luciana Stegagno Picchio, trazia poemas que foram compostos quase que totalmente no ano de 1968; onze anos, portanto, após sua radicação na Itália. O fato trazia então, para o rol de características da produção muriliana, um novo selo: o do bilingüismo literário.

Murilo Mendes teve diversos textos publicados em outras línguas, mas o surgimento de *Ipotesi*, como projeto literário autônomo e com a repercussão que teve, torna-se um marco importante na trajetória do poeta e merece mais considerações de nossa parte, uma vez que traz à cena de discussão um aspecto importante e atual das questões literárias, que é justamente a produção em mais de uma língua por parte de um mesmo escritor.

²⁵ Seguem alguns poucos exemplos: *Siciliana* (Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959); *Introdução à poesia de Murilo Mendes* (Milão, Nuova Accademia, 1961); *Finestra del caos* (Milão, Scheiwiller, 1961); *Siete poemas inéditos* (Madri, *Revista de cultura brasileira*, 1961); *Poemas de Murilo Mendes* (Madri, *Revista de cultura brasileira*, 1962); *Le metamorfosi* (Milão, Lerici, coleção "Poeti Europei", 1964); *La virgen imprudente y otros poemas* (Buenos Aires, Calicanto, 1978); *Murilo Mendes, 29 poemas* (Lima, CEB, 1978).

Discutamos um pouco o que representa a publicação desta obra escrita em italiano.

III *IPOTESI* E A “MALDIÇÃO DE BABEL”: OS SENTIMENTOS DE EXPATRIAÇÃO E DE PERTENCIMENTO

Atentemos para as considerações feitas por Mikhail Bakhtin, no seu *Marxismo e filosofia da linguagem*:

O ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma área de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.” (BAKHTIN, 2002, p. 123).

Em 1968, quando então já vivia na Itália há mais de uma década, Murilo Mendes compôs um livro de poemas escritos diretamente em italiano. O fato, para o caso do nosso estudo, é muito importante, pois não se trata da publicação de textos acadêmicos, de crítica literária ou de quaisquer outros atos discursivos um pouco mais comprometidos com a função referencial da linguagem. Não se tratava, evidentemente, de uma produção extraliterária, mas de uma produção poética consciente, uma criação pensada dentro do campo específico da literatura.

Quando da publicação de *Poesia completa e prosa*, Maria da Saudade Cortesão Mendes, viúva do poeta, traduziu o prefácio de *Ipotesi* feito por Luciana Stegagno Picchio para a primeira edição da obra. Dele extraímos o trecho abaixo:

O contato cotidiano com a cultura e a expressão ítalo-romanesca a todos os níveis [sic] – os dois dedos de conversa com o porteiro de Via del Consolato, o jornal da manhã e o vespertino, o diálogo com gentes diversas, estudantes, colegas, contínuos da Universidade, tinham-lhe criado alma

nova. Certas coisas, certos conceitos, não lhe ocorriam mais em português, mas em palavras ou frases italianas.²⁶

Vê-se que a convivência em terras italianas fez Murilo Mendes-escritor sentir-se impelido a escrever na língua da terra que o acolheu. A partir de determinado momento – depois de onze anos residindo na Via del Consolato em Roma –, algumas estruturas do pensamento do escritor mineiro impregnaram-se do idioma italiano e o poeta empreendeu, então, uma nova incursão poética. Ele saiu-se muito bem. A primeira edição de *Ipotesi* ocorreu em 1977 e, apenas um ano depois, lançou-se uma segunda. Em 2004, quando nos aproximávamos do aniversário de trinta anos da morte do escritor, veio a público, cercada de grande expectativa, uma terceira edição da obra²⁷.

Como podemos deduzir, Murilo Mendes, ao longo desse tempo de residência e trabalho em Roma, vivia o exercício de tornar-se um outro; estava experimentando, em certa medida, a ambigüidade proporcionada pela “maldição de Babel”. Ao deixar um dos pólos, ao afastar-se de um “si mesmo” (de um “eu” brasileiro) para ir ao encontro de um “outro” (um “eu” italiano), o poeta compunha, edificava, vivia a experiência de se tornar um novo sujeito. Mas, dado que a existência de um *eu* só é possível com a instalação de um *tu*, Murilo Mendes só poderia se ver, no outro pólo, quando tivesse um outro ponto de referência, quando voltasse os olhos para o “eu” inicial, o “eu brasileiro”.

Por extensão e neste sentido, quando o poeta mineiro se aproxima do idioma italiano – distanciando-se do idioma português –, por paradoxal que seja, aproxima-se do português que constitui o “outro”, o “eu”. Murilo Mendes tornava-se, assim, um fiel representante do mundo moderno, poliédrico e multifacetado, de uma cultura e de uma “sociedade de um século XX atravessado por migrações, exílios, cidades multiétnicas e plurilingüísticas” (AGUSTONI, 1975, p. 2).

²⁶ *Ipotesi* (Milão: Guanda). O autor houvera escrito os textos em italiano e já os tinha enfeixado em forma de livro e com o título com que veio a público. A tradução aqui transcrita pode ser encontrada em MENDES, 1995, p. 1708.

²⁷ A publicação da obra, com posfácio de Mia Laconte, foi feita em 2004 pela Zone Editrice, de Roma, e faz parte de uma coleção dirigida a autores da “migração” que têm produção em italiano. Coincidentemente, a coleção foi inaugurada com um volume dedicado a um outro brasileiro, muito pouco conhecido entre nós, que é Heleno Oliveira. O segundo volume homenageia justamente o poeta Murilo Mendes.

Murilo Mendes se auto-exilou e, em razão disso, vivenciou um estágio de expatriação. Este período de acomodação, do ponto de vista da questão identitária, gera um sentimento de *falta de pertencimento*. Ainda que, utopicamente, o mundo fosse pequeno ao “olho armado” do poeta juiz-forano, carioca, brasileiro e muito embora os críticos, ao se referirem ao escritor, falassem sempre de um poeta que foi “cidadão do mundo”, precisamos levar em conta que deixar definitivamente o próprio país é um processo difícil. É quase impossível experienciar sem traumas essa transição de uma língua para outra ou, bem mais do que isso, a passagem de uma cultura para outra.

Viveu Murilo Mendes todos esses sentimentos até reivindicar a “cidadania poética”, isto é, um lugar poético, portanto abstrato, onde [podem] desembocar todos aqueles [homens que estão] em estado de errância, seja ela histórica, existencial ou lingüística”. A fonte de criação passa a ser uma outra que não a primária, que não aquela proporcionada pela língua materna. Murilo Mendes engrossa o elenco dos que se obrigaram a produzir uma poética deslocada da origem (AGUSTONI, 1975, p. 2).

Christine Revuz, tratando de questões relacionadas à aprendizagem e à expressão em língua diferente da materna, nos traduz um pouco esse sentimento de expatriação e de pertencimento quando diz que

[as] formas ocas da língua, estereótipos que permitem falar para não dizer nada ou para dizer como todo o mundo, são adquiridos tardiamente, através de uma identificação forçosa com os locutores nativos, seu modo de pensamento, seus costumes. Quanto melhor se fala uma língua, mais se desenvolve o sentimento de pertencer à cultura, à comunidade de acolhida, e mais se experimenta um sentimento de deslocamento em relação à comunidade de origem (2002, p. 227).

As atividades profissionais e o relacionamento interpessoal cotidiano certamente foram os grandes responsáveis pela alteração na estrutura de pensamento do homem Murilo Mendes e pela aproximação mais sensível (e necessária) dele em relação à língua e à cultura italianas. Mas essa “errância” cultural e lingüística do escritor pediu abrigo, que veio a partir de uma exigência

Íntima de produzir textos poéticos no idioma que o circundava e que o interpelava o tempo todo, como uma espécie de maldição, a de Babel. Era a língua italiana uma prática epicentral e o fazia lembrar-se de que era brasileiro, de que falava o português.

O sucesso alcançado pela publicação de *Ipotesi* mostra que Murilo Mendes colocou-se no lugar do outro. O poeta assumiu, em grande medida, uma identidade italiana. Estamos dizendo com isto que o livro somente alcançou o gosto e o reconhecimento públicos, porque este mesmo público sentiu na produção italiana de Murilo Mendes a voz de um escritor, lingüisticamente, abrigado.

O que acabamos de dizer leva em conta a sugestão de George Steiner, quando diz, nas pegadas da cosmovisão romântica, que o senso comum sente o escritor como “um mestre especial da língua. Nele, no escritor, as energias do uso idiomático, da implicação etimológica, declaram-se com óbvia força” (1990, p. 15). Ou seja, é com o escritor (falante de uma determinada língua) que a língua (deste escritor) pode alcançar os mais altos graus de expressividade. Murilo Mendes passará a figurar no elenco de

vozes poéticas que são, ao mesmo tempo, “contaminadas pelo” e “agentes contaminantes do” cânone literário estabelecido, como é o caso da literatura italiana, caracterizada por uma excelente produção poética dialetal e, ao mesmo tempo, enriquecida (e ameaçada) por uma crescente produção itálfona de autores da “migração” (AGUSTONI, 1975, p. 2).

George Steiner (1990) diz que é bastante recente a sensação de estranheza trazida pela idéia de que um escritor é “lingüisticamente ‘desabrigado’”, ou seja, soa estranha a concepção de que um escritor parece estar hesitante, na fronteira, “deslocado” em relação à língua de produção literária (p. 15). O crítico lembra que o bilingüismo, “no sentido de uma fluência igualmente expressiva na língua materna e em latim e/ou francês, era a regra, mais do que exceção, entre a elite européia até o final do século XVIII” (p. 16). Entretanto, continua Steiner,

o escritor, como polímata lingüístico, ativamente à vontade em várias línguas, é algo muito novo. É um fato de enorme interesse que as três figuras de provável gênio na ficção contemporânea – Nabokov, Borges e Beckett – tivessem uma fluência virtuosística em várias línguas, que Nabokov e Beckett tivessem produzido importantes obras em duas línguas completamente diferentes (1990, p. 27).

Inferimos das observações feitas que um escritor precisa estar completamente “em casa”, completamente “abrigado” lingüisticamente para produzir com “fluência expressiva” em outra língua que não a materna. Parece certo que *Ipotesi* representa uma voz segura dentro do panorama da literatura italiana, mas não temos a mesma segurança para afirmar que Murilo Mendes seja expressivamente tão feliz na língua italiana quanto o foi no idioma português.

Decididamente, portanto, não será possível haver (nem esperávamos que houvesse) igual fluência de Murilo Mendes nas línguas portuguesa e francesa. Da mesma maneira, cremos que dificilmente um escritor cuja obra não represente uma convergência humanizadora (cuja consciência artística não se afine com uma postura universalizadora) chegaria ao multilingüismo literário.

Quando Steiner fala, por exemplo, do argentino Jorge Luis Borges, ele se refere a um escritor que estava “em casa em inglês, francês, alemão, italiano, português, anglo-saxão e nórdico antigo, bem como em um espanhol que [era] constantemente entremeado com elementos argentinos” (p. 36). O crítico certamente está se referindo, no fundo e ao cabo, a uma propriedade dos grandes escritores universalistas. Diz ele, encerrando, que o importante “é a noção central do escritor como hóspede, como ser humano cujo trabalho é permanecer vulnerável a múltiplas presenças estranhas, que deve manter as portas de sua pousada momentânea abertas a todos os ventos” (p. 37).

Murilo Mendes parece-nos um desses artistas e é possível fornecer algumas pistas de que não estamos totalmente equivocados nesta suspeita. Eis alguns indícios: Murilo Mendes, na “Microdefinição do autor”, texto de 1970, diz o seguinte : “dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; [...] não separo

Apolo de Dionísio [...] [julgo] os textos tão importantes quanto os testículos” (1995, p. 45).

A autodefinição cristaliza bem a dimensão de que somente um conjunto de seres e de representações de idéias e sentimentos – nem sempre harmoniosos entre si – seria suficiente para dar conta da força centrípeta que era o próprio poeta.

Em *Poliedro* 1965-1966, por exemplo, obra que veio a público em 1972, no “Setor Microlições de Coisas”, encontramos uma espécie de expressão dos desejos da voz narradora: “Morder a realidade, a matéria mordível e mordente, a universal tangerina, a fruta-esfera da terra. Saborear o sumo de todas as coisas somadas. O sumo do universo, o saber do sabor, o sabor do saber” (p. 1001).

Numa leitura menos superficial, é possível observar que, para o poeta, as pequenas “coisas” – o mundo mais próximo, frívolo e doméstico – se desdobram numa dimensão cósmica, existencial, a partir da sua assimilação, deglutição, ingestão, incorporação. O jogo lingüístico, paronomástico, ajuda a perceber a proximidade possível – existente entre as coisas mínimas e máximas – se houver um ponto de chegada, de convergência, o próprio ser. Idéia, aliás, que aparece justamente como título de um de seus livros mais intrigantes: *Convergência* (1963-1966)²⁸.

Salta, portanto, da leitura do texto de Murilo Mendes – e a reflexão sobre a maioria dos dados contidos nos parágrafos precedentes confirma isso – uma identidade sempre multifacetada do autor. Muito possivelmente seja por causa dela que este poeta tenha se tornado um verdadeiro repositório de outros tantos seres e coisas (de feições paradoxais, na maior parte das vezes) em convivência, ansiando por uma totalidade, por uma comunhão a partir da unidade.

No prefácio de *Ipotesi* (com tradução feita por Maria da Saudade para o texto de Luciana S. Picchio), encontraremos um depoimento interessante a

²⁸ Em *Convergência* (1970), segundo Laís Corrêa de Araújo (2000), é possível encontrarmos “ – dentro da matemática específica da linguagem muriliana – a confluência, a concorrência, das retas que passam pelo mesmo ponto (proposição geométrica), a conversão de uma freqüência à outra (proposição física), a convivência das construções morfológicas (lógica simbólica) e a convexidade prismática (proposição óptica) do texto” (p. 129).

respeito do poeta mineiro, que também ajuda a esmaltar nosso raciocínio. Diz Picchio:

Murilo tinha muitíssimos amigos. Eram macroscopicamente diversos entre si, porque o ecumênico Murilo não os escolhia nunca por critérios paroquiais, nem olhava a raça ou a religião, e no entanto notava-se [sic] em todos semelhanças comuns [...] (1995, p. 1709).

Vêm-se aí alguns bons momentos sintetizadores da cosmovisão poética de Murilo Mendes. Alicerçada ou não numa dimensão religiosa, o certo é que o poeta vai trafegar sempre deste mais contingente àquele mais abrangente estado de seres, de coisas e de formas.

Basta-nos, contudo e neste momento, esta constatação de que a aproximação de mais de uma estrutura de pensamento – a utilização, enfim, de mais de uma língua para a produção escrita – se coloca como mecanismo possibilitador e auxiliar para o nosso poeta atingir o “universal” (seja como crença religiosa, filosofia pessoal, proposta literária ou existencial). O multilingüismo, tal como o estamos vendo aqui, pode representar mais uma possibilidade de se chegar a essa totalidade.

Finalizando esta parte, vale a pena recorrer aos dois últimos blocos de texto de *A idade do serrote*. Neles se podem perceber, amalgamados, o homem e o poeta Murilo Mendes. A literatura francesa continua a ser a importante provedora de vozes que ajudam a enquadrar o pensamento do escritor mineiro:

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. “*Quel siècle à mains!*” segundo, desdenhosamente, Rimbaud.

•
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 (p. 974).

Estes dois blocos de texto bem conformam uma moldura apropriada a um retrato do ser/poeta Murilo Mendes e pode servir como ponto de partida àqueles que desejam penetrar na poesia deste brasileiro que é (ou pretendeu ser) ao mesmo tempo juiz-forano e do mundo todo.

Entendemos, assim, que o projeto da obra em italiano tem um sentido aglutinador muito importante, pois veio ampliar o raio de abrangência da dimensão muriliana experienciadora, existencialista, mítica de *morder a realidade, saber todos os seus sabores e saborear todos os seus saberes*.

Diferentemente de *Ipotesi*, no entanto, os textos originariamente escritos em francês, e cuja maioria se encontra sob a denominação de *Papiers*, se colocam dentro da obra poética de Murilo Mendes, aparentemente, apenas como “exercícios” esporádicos, embora saibamos que alguns deles lhe foram encomendados e fizeram, inclusive, parte de folhetos de exposição de pintura.

Convém lembrar, a esta altura, que pretendemos confrontar, porém, apenas os poemas produzidos em francês com a produção em português de Murilo Mendes. É nossa intenção, por meio do método comparativo de análise, saber até que ponto eles estão em descompasso, ou não, com a produção feita na língua materna, a fim de que possamos encontrar para eles um sentido maior. Para que atinjamos este nosso objetivo, gostaríamos de discutir, de passagem, a língua e sua importância para os modernistas da vanguarda, sobretudo a brasileira.

IV ICONOCLASTIA NO MODERNISMO BRASILEIRO INICIAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O “LABORATÓRIO DA LÍNGUA LITERÁRIA”

*“A terceira pros franceses, /Que trouxeram nas fragatas
Muitos vidros de perfume, /Mulheres muito excitantes,
Maneiras finas, distintas / E romances de adultério.
Quem falou francês foi nós”.*
(“Divisão das Capitanias”. História do Brasil;
MENDES, 1995, p. 149)

Sabe-se que, após o processo de independência política²⁹ e depois da investida contra a influência e a dominação artística que Portugal passou a significar para o Brasil, os nossos escritores se voltaram para a Alemanha, para a Inglaterra e, sobretudo, para a França. Os nossos modelos continuaram a ser os europeus, só que, agora, lastreados numa nova dimensão lingüística. A sociedade – mormente a dita ilustrada – buscará assimilar a língua de maior prestígio e a que representava – aos olhos da época e para o espírito formador de nossa sociedade – um avanço em termos culturais e sociais. No caso, essa língua era o francês.

O século XIX esforçou-se para superar a influência portuguesa sobre nós e o XX parece ter dado por encerrada a questão. A relação “local-cosmopolita”, com a qual se debateram intelectuais brasileiros daquele quadrante, desconhecia praticamente a presença de Portugal nesta centúria (CANDIDO, 2000, p. 112). Ainda assim, a “língua” – como elemento delineador e aglutinador de uma identidade nacional dos mais contundentes – coloca-se para os escritores como “material formal” importantíssimo.

É acertado dizer que a crise de representação por que, de um modo geral, passou a arte do final do século XIX e início do XX, atingiu inevitavelmente também a literatura e, nela, o seu material básico de

²⁹ Em *História do Brasil*, Murilo Mendes dedica o poema “Pescaria” ao anedótico episódio do “grito da independência” e assim, causticamente, a ironiza: “Foi nas margens do Ipiranga, / Em meio a uma pescaria. / Sentindo-se mal, D. Pedro / – Comera demais cuscuz – / Desaperta a barriguiha / E grita, roxo de raiva: / ‘Ou me livro d’esta cólica / Ou morro logo d’ua vez!’ / O príncipe se aliviou, / sai no caminho cantando: / ‘Já me sinto independente. / Safa! Vi perto a morte! / Vamos cair no fadinho / Pra celebrar o sucesso.’ / A Tuna de Coimbra surge / Com as guitarras afiadas, / Mas as mulatas dengosas / Do Club Flor do Abacate / Entram, firmes, no maxixe, / Abafam o fado com a voz, / Levantam, sorrindo, as pernas... / E a colônia brasileira / Toma a direção da farra.” (MENDES, 1995, p. 164-5).

arquitetura, que é a própria palavra. Acentuou-se, neste intervalo temporal, o trabalho com o inusitado semântico, com a estranheza sintática, com a aleatoriedade morfológica, até chegar-se ao quase completo desnorteamento referencial, à fragmentação excessiva, à destruição total, à página em branco, a um incomodante niilismo morfotemático. De certa maneira, para expressar-se em sua própria língua, o escritor ansiava por sair dela ou nela quase entrevia uma impotência expressiva.

Diante disso, podemos dizer que a “saída” da língua por parte dos escritores – pelo menos daquela língua representante do cânone vigente – era uma atitude não de todo inesperada. O artista tornou-se uma espécie de migrante lingüístico, que saía em busca de outra palavra para uma (a sua) “nova” forma de expressão.

No caso brasileiro, o modernismo literário inicial saiu em busca de uma língua que melhor “representasse” os falantes da nação. Para tanto, os iconoclastas da linha de frente (um pouco, embebidos do espírito nacionalista, provocado pelo centenário da independência política e, outro pouco, engrossando o caudal dos que se inspiraram nos ideais da Revolução Russa) resolveram se voltar para o grande Brasil menor, inculto, esquecido dos livros de história.

Para tanto, foram ao folclore, à fala estropiada das várias regiões e dos variados representantes, à cultura primitiva, à imagem do carnaval proporcionado pelo processo de colonização, numa atitude de afronta – ao mesmo tempo jocosa e séria – ao instituído e protegido pela aura mágica das “belas artes”³⁰. Na boa fala de Alfredo Bosi, uma ruptura que “significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente. ‘O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica’, era o que pedia o Manifesto Pau-Brasil” (2003, p. 218)³¹.

³⁰ Diz Alfredo Bosi que “o contemporâneo, para reconhecer-se como tal, dá as costas ao estilo e ao gosto que ainda parece resistir” (2003, p. 211).

³¹ Também Murilo Mendes exercitou-se na produção de poemas cujo objetivo era uma afronta mais direta aos modelos instituídos. Este parece ser o caso, por exemplo, de *História do Brasil*, publicado em 1932. Não há na obra, de fato, um discurso pessoal, um tom que individualize a voz poética de Murilo Mendes. Trata-se de mais um exemplo da produção iconoclasta, irreverente, satirizando à Oswald de Andrade o nosso processo de descobrimento e de colonização.

Um dos mais significativos afastamentos dos que se operaram é aquele que se deu em relação à língua avalizada pela elite, à língua portuguesa que representava o academismo e a oficialidade, uma língua que, para ver-se como tal, para enxergar-se com uma identidade própria, teve sua contraparte, justamente e muitas vezes, no francês.³²

Mário de Andrade, em texto escrito por volta de 1935 (e publicado no *Diário da Manhã*, de Recife, em 16 de abril de 1936), em que discutia o possível declínio da influência francesa entre nós, afirmava que, do seu ponto de vista, não teria havido realmente diminuição da influência francesa por aqui. Para o autor do experimental *Macunaíma*, o Brasil é que teria tomado consciência de suas potencialidades e se tornado maior em relação ao outro, sendo este outro o mundo que suportava os rescaldos da I Guerra Mundial, que se curvava à ascensão dos regimes totalitários, que amargava a Quebra da Bolsa de Nova Iorque... Em seu português:

Me conservando exclusivamente no domínio da cultura intelectual: o espírito francês dominou colonialmente o Brasil na segunda metade do século XIX. Mas o Brasil se engrandeceu, tanto no sentido de se nacionalizar e adquirir consciência e uso dos caracteres, constâncias, tendências que lhe são próprios, como no sentido de se universalizar e adquirir consciência e uso das riquezas espirituais do mundo (1993, p. 3).

Há, portanto, nas primeiras décadas do Modernismo brasileiro um movimento de saída da “língua portuguesa oficial” para propiciar uma aproximação da língua “apropriada” ao registro e expressão do sentimento nacional, “condenando à morte a literariedade”, que é o que pode ocorrer, muitas vezes, “quando se trata de expressar a identidade através de textos literários” (BERND, 2003, p. 21).

É evidente que, em relação ao emprego de uma língua afastada da tradição, de certa forma “contaminada pelos maus usos”, houve manifestações

³² Não é este o espaço adequado para a discussão, mas sabemos o quanto o grupo da Anta vai considerar “afrancesada” a produção de Oswald de Andrade (e de muitos dos que em torno dele gravitam) e o quanto vai atacá-lo em razão disso. Não é demais lembrar, por acréscimo e numa dimensão sociológica mais abrangente, que, para caracterizar o momento de efervescência social, econômica e política pelo qual passaram, sobretudo, São Paulo e Rio de Janeiro no início do século XX, escolheu-se justamente o termo em francês *belle époque*.

de repúdio de diversas esferas sociais, sobretudo da de escritores ainda presos à bula parnasiana, daqueles artistas não acostumados a ver destruídos os modelos ritualizados. Mas talvez os combativos puristas tenham se chocado muito mais com o *gauche* inserido por Drummond, por exemplo, no “Poema de sete faces”³³ do que com os poemas “Chambre vide” e “Bonheur lyrique” de Manuel Bandeira, totalmente escritos em francês no livro *Libertinagem*.

São duas formas especiais e diferentes de se aproximar de uma língua outra. Diferentes formas de se posicionar diante do “fazer literário”. Formas diferentes de dialogar com o instituído e com a tradição. Diferentes formas de se constituir um “eu” com o que lingüisticamente se tem à disposição.

Esta aproximação de uma outra língua não deve ser simplesmente vista como “modismo” perfeitamente localizável e que explica certos comportamentos “sociais” de uma parcela da sociedade. Está muito distante disso, acrescente-se, quando não se está tratando de sublitteratura.

Uma outra língua (ou outras, em alguns casos) – como força de influência que desempenha – vai ajudar na caracterização de determinado momento histórico, é verdade, mas o fato não pode ser apreciado como se isso fosse uma questão explicável tomando-se por base apenas uma certa faceta do determinismo social. A língua de um escritor é o terreno de sua criação, é o meio, a razão de seu ofício, mas também o seu limite. É a língua, portanto, limitadora por excelência.

A língua outra, no fundo, restringe, delimita ou limita muito mais todo um processo de expressão. Ela sempre vai sinalar, num determinado horizonte, as opções do escritor. Ela configura uma espécie de cerca do latifúndio expressivo, a qual o artista precisa alargar, avançando sobre outro chão, se quiser alcançar a expressividade. Não se trata, como se vê, de privilégio. É antes uma invasão, uma agressão à normalidade. É mais embate (a “luta vã” drummondiana!) do que prazer, ainda que este possa estar presente durante o fazer literário. Nesta esfera de discussão, diz Roland Barthes:

³³ “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 1983, p. 3).

A língua, portanto, está aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência (1974, p. 122).

A “experimentação” na e com a própria língua – aquela em que o artista se expressa literariamente – será cada vez mais aprofundada no século XX, ganhando corpo no seu distanciamento do convencional e do ordinário.

O trabalho com os sentidos latentes, possíveis, esquecidos, resistentes e insuspeitados de uma língua será ampliado e aprofundado a ponto de, em alguns momentos, experimentarmos, nós, os leitores, a sensação de estar à deriva no oceano dos textos de alguns escritores, participarmos da aventura de nos instalar em uma verdadeira ilha lingüística. Há casos em que ocorreu um processo de tal forma particular, intenso e profundo, que o repertório lexical da língua criada pelo autor concorreu com o da língua-mãe e o pólo morfológico ganhou relevo e importância como nunca antes visto. E aqui podemos citar James Joyce e Guimarães Rosa – para ficarmos apenas com os mais conhecidos dos escritores que certamente, dentro de uma determinada língua, souberam dela se distanciar o suficiente para mais nela se expressar³⁴.

Não obstante (ou justamente por) nos dificultar, às vezes, um seguro ancoramento morfossintático e/ou semântico, estes autores são exemplos de uma escritura em que o plano de uma leitura literária está extremamente atrelado ao plano de uma leitura lingüística. São artistas dentro de uma determinada língua, e tanto nela inventam/inventariam, que se chega ao ponto de a criação desses autores pairar sobre e além da língua a que pertence a produção literária deles. Sob o prisma da análise do discurso, trata-se de aceitar que “a diversidade dos regimes e das estratégias da produção literária, o preconceito que diz que o escritor através de sua obra, pertence plenamente à *sua* língua não se sustenta” (MAINGUENEAU, 2005, p. 21). No horizonte da

³⁴ “Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria”, diz Guimarães Rosa (MARTINS, 2001, p. x).

expressão por meio de uma língua se encontram inúmeras outras línguas num virtual diálogo permanente.

A obras como as de Guimarães Rosa e James Joyce, poderíamos sobrepor a rubrica de “políglotas”, no sentido de que trabalham, com maior ou menor regularidade e profundidade, com “elementos provenientes de diversas línguas” (GUIMARÃES, 1993, p. 241). O brasileiro Guimarães Rosa produziu seus textos, evidentemente, em português, mas o inglês, o francês, o espanhol, o latim, o grego e algumas outras línguas ajudaram de modo impressionante no traçado do seu tecido expressivo. A sua expressividade depende, em grande medida, da contribuição ora mórfica, ora sintática, ora semântica de todas as línguas que estão à disposição do autor e com as quais a sua obra estabelece um diálogo.

Murilo Mendes pode ser visto como um escritor em trânsito. A produção do poeta juiz-forano gravita na esfera do multilingüismo, uma vez que escreveu em português, em italiano, em francês e em espanhol, mas o fez, digamos, separadamente. Às vezes, encontramos uma espécie de identidade temática entre textos, detectamos neles traços de igualdade, ou seja, o “mesmo texto” é escrito em português e francês pelo autor; no entanto, não se vê, no caso, uma simbiose lingüística. Existe aí apenas e tão somente a mesma produção em duas línguas diferentes. Problematizemos, pois, tal procedimento.

V PROBLEMATIZAÇÕES EM RELAÇÃO A *PAPIERS*

Hoje, com o material que se apresenta para análise, podemos dizer que *Ipotesi* alçou Murilo Mendes à galeria dos poucos escritores expressivamente bilingües no século XX e representou, na trajetória literária do autor, mais um passo rumo à universalização pretendida pelo poeta.

As duas grandes guerras mundiais – e tantas outras que, mesmo não envolvendo a maioria dos países, atormentaram a vida humana no planeta na última centúria –, bem como os regimes totalitários a elas ligados, expulsaram muitas pessoas de sua terra natal. Edward Said lembra que George Steiner chegou inclusive a “propor a tese de que todo um gênero da literatura ocidental do século XX é ‘extraterritorial’, uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado” (2003, p. 47).

Mesmo não sendo Murilo Mendes um refugiado no sentido estrito do termo, algumas de suas obras respondem, em parte, a este desejo (ainda que inconsciente e nem tão explicitado assim) de reintegrar-se à cultura ou à língua maternas. Por paradoxal que isso possa parecer, um livro como *Ipotesi* aí se aclimata. Pelo menos como ponto de partida para uma leitura do sentimento de pertencimento, outras obras suas poderiam partilhar deste selo teórico de identificação:

- a) *Contemplação de Ouro Preto*: foi publicado pela primeira vez em 1954, mas teve uma segunda edição em 1959, quando o poeta já estava instalado em Roma. É o livro em que o autor exercita a capacidade de dar “atenção às coisas, às paisagens, com sua história, tradição, forma e sentido” (PICCHIO, 1995, p. 1680);
- b) *Siciliana*: sua edição é de 1959 e é o primeiro livro que Murilo Mendes publicou após ter chegado a Roma. Nas palavras de Laís Corrêa de Araújo, nele se percebe claramente a “interdição dos sentimentos classificados (embevecimento, comoção, bem-aventurança do belo), em

favor de um reconhecimento matemático do terreno, de uma carta do solo elementar e racional” (2000, p. 113);

- c) *Tempo espanhol* (editado em 1959) e também *Espaço espanhol* (inédito até a edição da obra completa). “Duas etapas de um mesmo itinerário estético, duas formas de ver uma única e pluriforme realidade paisagística e humana” (PICCHIO, 1195, p. 1684);
- d) *Convergência*, publicado em 1970. Uma revisitação criativa a pessoas, lugares, coisas e palavras;
- e) *Carta geográfica* (inédito até a edição da obra completa). A matéria são as viagens de Murilo Mendes: “misto de informação, poesia em prosa, jornalismo” (MENDES, 1995, p. 1694);
- f) *Janelas verdes*: Teve pequena edição em Lisboa, em 1989. Disse o próprio Murilo Mendes que os textos referiam-se “a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre” (1995, p. 1704).

Todos estes textos, por certo, também ajudam a compor um painel seguro da dimensão universalizadora da obra muriliana. Os diferentes homens e seus diferentes espaços – os “outros” em relação a uma determinada identidade muriliana – se tornaram o material de trabalho do poeta.

Mas como podemos inserir neste contexto de produção os poemas escritos totalmente em francês? Ainda que viajasse muito, ministrasse palestras e lesse em francês, tivesse contato e mantivesse correspondência com franceses, não havia, de fato, convivência quotidiana com os falantes deste idioma. Intelectual dos mais sérios, pesquisador incomum e possuidor de uma vasta cultura em diversos campos artísticos, sobretudo pintura e música, Murilo Mendes – homem dotado daquilo que denominamos de ousadia vigiada (NASCIMENTO, 2004) – não era dado a experimentações irresponsáveis e

extemporâneas³⁵. Era notável o cuidado que tinha no tocante à redação de seus textos³⁶.

Papiers foi o título provisório dado pelo próprio Murilo Mendes a um conjunto de textos que escreveu em francês durante sua trajetória literária. Sobre eles, até a publicação de sua *Poesia completa e prosa*, pela Nova Aguilar, em 1994, havia apenas um artigo escrito por Luciana Stegagno Picchio, publicado em 1981, com o título de “I Papiers di Murilo Mendes: un’esperienza alloglotta”.³⁷

Este artigo tornou-se a principal fonte de consulta para Júlio Castañon Guimarães (1993) explorar (em uma das rubricas contidas no quarto capítulo de seu percuciente trabalho *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes* – já referência obrigatória sobre o poeta mineiro) um dos veios mais interessantes da obra muriliana, que é o de procurar expressar-se em línguas diferentes da materna.

Luciana Stegagno Picchio registra que Murilo Mendes havia inicialmente apenas “juntado” os trabalhos e que os tinha arquivado sob o rótulo de “Textes”. Posteriormente, sobre este “título”, riscado, o poeta escreveu “Papiers” (1995, p. 1710).

Ainda que os dois vocábulos traduzam quase a mesma idéia, a preocupação da parte de Murilo Mendes com o “título” obriga-nos a fazer a nós mesmos, pelo menos, uma pergunta: se de fato esta produção não tivesse alguma importância, por que estaria o autor procurando uma designação mais apropriada? A organização, o zelo e o carinho com a própria produção e com o acervo artístico pessoal mostram um escritor atento aos desdobramentos ligados aos processos artísticos. Júlio Castañon Guimarães lembra-nos de que

todo este setor da obra muriliana ainda pede um exame de seus nexos com o restante desta obra. Assim, cabe indagar, no

³⁵ Em nossa dissertação de mestrado, procuramos mostrar que Murilo Mendes sempre foi um autor sintonizado com o seu presente. Mas, ainda que fosse ousado muitas vezes em suas criações, era sempre vigiado pelo conhecimento adquirido na tradição.

³⁶ As cartas de Murilo Mendes a Laís Corrêa de Araújo (2000) atestam bem essa preocupação do poeta com os seus escritos.

³⁷ O artigo descritivo apareceu em PICCHIO, L. S. *Scritti in onore di Giovanni Macchia*. Milano: Mondadori, 1981, I, IV, p. 789-802.

tocante aos textos franceses mais antigos, se eles são representativos de algumas possíveis fontes e se estão em sintonia com os textos murilianos em português da mesma época (1993, p. 242-243).

Papiers cobre um período de mais de quarenta anos de produção do autor, mas não poderá ser medido pela quantidade de textos, que é pouca, se comparada a qualquer outra obra do autor e mesmo se pensada para tornar-se um livro autônomo. Os textos escritos em francês precisam ser lidos com vistas à sua abrangência formal e temática, uma vez que dão conta de toda uma vida literária.

O quadro que segue tem por objetivo resumir um pouco o que se disse até agora e propiciar uma visão mais panorâmica da obra. Ele serve igualmente para percebermos o quão dessemelhantes são os textos de *Papiers*, bem como quais deles trazem informações quanto a local e data de elaboração:

Ordem e título em <i>Papiers</i>	Local da composição	Data da composição	Aspecto formal (descrição sucinta)
1. "Paysage"	Não consta	1931	Poema em versos
2. "Pour Guillaume Apollinaire"	Rio de Janeiro	28 de julho de 1942	Poema em versos
3. "À um peintre"	Não consta	1954	Poema em versos
4. "Salut à Arpad Szenes"	Paris	6 de maio de 1955	Poema em versos
5. "À Pierre-Louis Flouquet"	Roma	1957	Poema em versos
6. "Toast"	Roma	1957	Poema em versos
7. "Pour Franchina"	Roma	1961	Prosa, em parágrafos

8. "Bernanos: instantané"	Roma	Novembro de 1961	Prosa, em parágrafos
9. "Dialogue dans un bistrot"	Paris	1961	Diálogo, com travessões, e uma frase final
10. "Magnelli"	Não consta	1961 (ou pouco antes)	Prosa em blocos ou parágrafos indicados por uma "bolota" preta
11. "Pierre Jean Jouve"	Paris	1962	Prosa em blocos ou parágrafos indicados por uma "bolota" preta
12. "Virduzzo"	Não consta	Não consta	Prosa, em parágrafos
13. "Texte sur Fontana"	Roma	9 de dezembro de 1962	Prosa, em duas partes, com parágrafos
14. "Le poétique de Turcato"	Roma	3 de março de 1962	Prosa, em quatro partes, com parágrafos
15. "Collage pour Arp"	Roma	15 de dezembro de 1963	Prosa, em parágrafos, com um poema ao final
16. "Dubuffet"	Roma	1964	Prosa, em parágrafos, dividida em 5 partes
17. "Pour Nobuya Abe"	Roma	1964	Prosa, em parágrafos
18. "Hommage à Max Ernst: titres pour des tableaux imaginaires"	Roma	1965	12 "títulos" numerados e dispostos como um elenco

19. “Ezra Pound”	Roma	Fevereiro de 1965	Prosa, em parágrafos
20. “Hommage à Breton”	Roma	1967	Prosa, em parágrafos
21. “Texte de Montréal”	Montreal	Setembro de 1967	Prosa, em parágrafos
22. “Vieira da Silva”	Roma	24 de maio de 1969	Prosa, em parágrafos
23. “Joan Miró”	Roma	1969	Blocos de versos, indicados por uma “bolota” preta
24. “Vieira da Silva”	Não consta	Não consta	2 blocos, um em versos e um em prosa
25. “Arpad Szenes”	Roma	1970	4 blocos de texto em prosa, indicados por uma “bolota” preta
26. “Jeanne D’Arc”	Não consta	Não consta	Poema em versos
27. “Texte pour Simona Weller”	Roma	Dezembro de 1973	Frases indicadas por uma “bolota” preta
28. “La peinture de Judith Westphalen”	Roma	1974	2 blocos de texto em prosa, indicados por uma “bolota” preta

Entendemos ser necessário nos esforçarmos na tentativa de buscar o lugar e a função da produção poética francesa dentro do macrotexto muriliano. Todos os escritos precisam igualmente ser vistos como um segmento importante que ajudam a compor o lugar da voz de Murilo Mendes dentro do contexto do discurso poético do século XX.

Assim, agora, quem levanta uma hipótese sobre a relevância do francês na obra de Murilo Mendes somos nós: embora tenha publicado poemas em italiano, em livro autônomo, como vimos, e, apesar de em suas obras haver citações em outras línguas, como o latim, o espanhol e o inglês, por exemplo, é o substrato francês o que mais adesão teve à sua poética, de forma linear, abrangendo toda a sua vida literária.

Os artistas franceses foram aqueles que maior influência exerceram sobre a escritura muriliana. Dos românticos ao círculo de André Breton, passando por Baudelaire, comparecem, de forma insistente, nomes ligados ao pensamento artístico francês. É o próprio Murilo Mendes que às vezes nos explicita isso, como no excerto a seguir, recheado de citações ligadas ao mundo francófono:

Confesso [a Max Ernst] o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento de 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 pelo 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. Alguns, entre outros Georges Bataille, acreditaram que Max Ernst seja um filósofo; mas ele contesta, e o agudo olho azul explica: “*Minerve m’énerve*” (MENDES, 1995, p. 1248).

O fragmento acima faz parte do “retrato-relâmpago” de Max Ernst. São diversos os poemas, as homenagens, as citações e inúmeros são os textos críticos feitos por Murilo Mendes, com base nos franceses ou a partir deles, sobretudo os dos séculos XIX e XX. Todavia, como repara Joana Matos Frias, o sinal de que o mundo intelectual francês (e aquilo que ao redor dele gravita) é basilar não ocorre apenas na forma da pura citação. Diz a estudiosa que

“Murilo assumiu [...] a síntese dialética das duas grandes linhas da Modernidade que os dois poetas franceses inauguram: com Rimbaud, uma poesia alógica e de forma livre, com Mallarmé,

uma poesia do intelecto e de forma muito rigorosa” (2002, p. 21).

Apenas a título de ilustração – mas, certamente, como mais um indício da presença do pensamento francês na argamassa construtiva de Murilo Mendes –, reproduzimos um rápido levantamento que fizemos em *Papiers*.

Em um total de 28 textos, um deles é dedicado inteiramente a Guillaume Apollinaire (p. 1567), outro a Pierre-Louis Flouquet (p. 1569-70) e ainda há um terceiro texto, que é uma homenagem a André Breton (p. 1591-93). Assinalemos também que são feitas quatro citações a Arthur Rimbaud (p. 1584, 1586, 1591 e 1593), três a Baudelaire (p. 1572, 1579 e 1590), três a Mallarmé (p. 1579, 1582 e 1594), duas a Lautréamont (p. 1592 e 1594), uma a Paul Claudel (p. 1572), uma a Pierre Reverdy (p. 1592), uma a Victor Hugo (p. 1590). Também são citados: Pierre Jean Jouve (p. 1579), Antonin Artaud (p. 1600) e Francis Ponge (p. 1592), para ficarmos apenas com os que são mais conhecidos entre os brasileiros.

Ainda que a simples menção a pessoas, assim como o fizemos acima, de forma descontextualizada, não signifique muito do ponto de vista da argumentação científica, o comparecimento de tantos nomes franceses deve suscitar a curiosidade do estudioso.

Júlio Castañon Guimarães (1993) fez, em profundidade e com muita propriedade, um estudo vigoroso em que analisa a dimensão crítica dos textos murilianos. O autor, percorrendo toda a produção de Murilo Mendes disponível até então³⁸, de certa forma, cruza as linguagens da expressão artística, chegando, inclusive, a falar do multilingüismo literário. Diz o pesquisador, na “Nota prévia” de seu livro:

Pouco a pouco se verá a poesia invadida por referências às outras linguagens. Mais do que isso ainda, haverá elementos formais vinculados a essas outras linguagens. A aproximação, por outro lado, entre textos de gêneros distintos será crescente, a ponto de em certos momentos as delimitações se tornarem bem tênues. A tais dados, acrescenta-se o recurso explícito e intenso à citação, o que também situa os textos em uma outra

³⁸ A pesquisa do autor é anterior à publicação, em 1994, da primeira edição de *Poesia completa e prosa*.

rede de relações. Por fim, soma-se o fato de a utilização esparsa de palavras e expressões de línguas diversas culminar com a criação de textos em outras línguas (p. 10-11).

Ora, a crítica sobre Murilo Mendes parece entender que uma das características da escritura muriliana é justamente o seu caráter proteiforme (ARAÚJO, 2000; FRIAS, 2002; LUCAS, 2001; NEVES, 2001). No caso do poeta juiz-forano, portanto, tentar encontrar um ponto de estabilidade no que se refere a sua filiação a uma determinada corrente, a um determinado grupo, a uma determinada escola, é tarefa das mais difíceis. A poética de Murilo Mendes se apresenta em permanente e rápida transformação formal.

De certa maneira, para o poeta de *As metamorfoses*, a liberdade total, diante da vida de um modo mais geral, é que deveria nortear a sua trajetória no mundo (NASCIMENTO, 2005). O próprio autor nos lembra de que sempre foi eclético e que isto, para alguns, chegaria até a ser defeito. Murilo, entretanto, diz também que, quanto a isso, nada restava a fazer. Em suas palavras: “Não sou contra as propostas ou as programações, mas, em última análise, o que conta para mim é a realização” (1995, p. 49).

A despeito deste caráter de transformação constante, caracterizando a obra do poeta Murilo Mendes, defendemos a tese de que, em aspectos e dimensões diferentes, a língua francesa deve ser vista como um componente importante da argamassa homogeneizadora que sustenta a sua estrutura lírica. É justamente por acreditarmos nisto que estamos fazendo uma leitura da obra de Murilo Mendes com o fito de observar como se deu a entrada, a aderência e a permanência da língua francesa na produção literária do autor.

No bojo de nossa tese, adotamos sobretudo a concepção de “interlíngua”, desenvolvida por Dominique Maingueneau, assim por ele contextualizada:

Uma obra literária não é tomada em uma língua completa e autônoma, ela emerge e se mantém através das tensões entre línguas e entre variedades languageiras e a maneira que cada uma tem de gerar estas tensões é constitutiva de seu posicionamento. À concepção “amalgamada” da relação entre uma obra e uma língua, preferimos uma outra: a do escritor que

constrói sua enunciação *através* da multiplicidade da interlíngua, das relações que, em uma conjuntura dada, se tecem entre as variedades da mesma língua (diversidade diacrônica, diversidade de uma região para outra, diversidade dos níveis de língua, diversidade dos usos segundo gêneros do discurso, os meios, as profissões...), assim como entre esta língua e as outras línguas, passadas ou contemporâneas. *Através* dessa interlíngua, alguns fabricam híbridos, outros se fecham no imaginário de um uso purificado, e ainda outros circulam entre diversas línguas” (2005, p. 22).

O presente estudo, ainda que de forma modesta, intenta ajudar a ampliar a visão da crítica a respeito desta vértebra importante da espinha dorsal da poética muriliana, que é a sua produção aloglota, e pode lançar luzes sobre aspectos de uma identidade poética das mais intrigantes dentro do panorama literário brasileiro e também europeu.

Esperamos sinceramente poder dar conta da empreitada.

VI O MURILO MENDES DAS “CHRONICAS MUNDANAS” OU AS PUBLICAÇÕES DE UM APRENDIZ DE ESCRITOR

A primeira publicação de Murilo Mendes ocorreu quando o poeta tinha dezenove anos de idade. Trata-se da crônica intitulada “O poema de Maria”, publicada em 15 de abril de 1920, em uma coluna chamada “Chronica Mundana”, no jornal *A tarde*, de Juiz de Fora. Murilo Mendes teve publicações regulares neste periódico mineiro até julho de 1921.³⁹

A leitura destas crônicas revela por certo um distanciamento considerável, temática e formalmente falando, do Murilo Mendes que será conhecido na década seguinte e será rotulado de visionário, iconoclasta, surrealista, dionisíaco, para ficarmos apenas com alguns dos adjetivos mais comuns aplicados à sua escritura.

As crônicas do autor – enfronhadas numa concepção pré-modernista (GUIMARÃES, 1993, p. 21; SILVA, 2004, p. 134), a que Teresinha V. Z. Silva denominou de “prosa crepuscular”, caracterizada, sobretudo, pelo uso freqüentemente expletivo da metáfora e pelo convencionalismo da introspecção” (op. cit., p. 134) – têm por objetivo exatamente dar a conhecer a vida cotidiana, algumas vezes frívola e desinteressante, de uma cidade mineira que esteve à sombra da capital federal. Exatamente por isso, estas produções nos interessam. Elas nos proporcionam um panorama social e apresentam um registro precioso da vida de uma cidade interiorana – embora considerada a “capital cultural do Estado de Minas Gerais” (SILVA, 2004, p. 136) – que se espelhava no “cosmopolitismo” do Rio de Janeiro, o qual, por sua vez, espelhava-se na Europa.

Como sabemos, era desta Europa – e sobretudo desta França – da *belle époque* que provinham as modas, os costumes, os livros, os pensamentos, enfim, todo um conjunto de informações que ditava a maneira de se portar, de

³⁹ Aos interessados neste setor da produção muriliana, sugerimos o contato com a pesquisa da professora Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, responsável pela organização de uma seção da obra publicada pela Editora da UFJF, cujo título completo é *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Maria Luiza Scher Pereira, organizadora. *Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Teresinha V. Zimbrão da Silva, organizadora. Juiz de Fora: UFJF, 2004 (Coleção Derivas, v. 1).

educar filhos, de conviver socialmente e até de ver o mundo das pessoas que acreditavam ser, com isso, cidadãos cosmopolitas e integrados à alta cultura. Decorrem daí algumas transferências culturais significativas, dentre as quais podemos destacar as relativas à língua.

Murilo Mendes, tendo tido acesso ao francês em sua educação formal, acaba se tornando um admirador dele e da cultura que o acompanha, como tivemos a oportunidade de constatar. O poeta emprega largamente em seus textos os vocábulos e expressões franceses, como o trecho abaixo poderá comprovar. O recorte fala de “Elza”, uma mulher perdida em recordações e que “sentia saudade profunda de um grande mar que nunca vira”:

Ficou num canto da sala, esquecida, abandonada. A lâmpada punha reflexos lívidos na sua face. Era uma mulher fina e vibrátil. Fôra arrastada, como as outras, para o sacrifício, para o turbilhão... Desafivelara a sua máscara. Era uma mulher fina, sem dúvida, mas não passava de uma mulher. Banal como um <<bibelot>> ou como certos poemas de Musset. Virtuosa, pois era bastante bela. Tímida. Ah! as outras eram felizes! Iam ao Assírio, com rapazes de monóculo e <<pardessus>>; discutiam o último escândalo elegante, embriagavam-se de <<champagne>>, e declaravam que aquela sala, cheia de chifres de touro, era uma cousa sublime...

Ficou num canto da sala [...] E ali ficou, na sala onde a lâmpada morria, enquanto outras iam para o prazer, para as festas, para as orgias da luz...

Era uma vida horrível, pois não era?...⁴⁰

O autor tem bem consciência da quantidade de vocábulos franceses que se fazem presentes no seu texto, ali resguardados pelas aspas do grifo⁴¹. Murilo Mendes vale-se do francês para sedimentar o seu próprio pensamento, ao mesmo tempo em que parece penetrar no que pensa a “mulher” descrita. Repare-se que se a ela pode ser atribuído o pensamento “não passava de uma mulher banal”, ao narrador-autor deve ser creditada a seqüência “Banal (...) como certos poemas de Musset”.

⁴⁰ Cf. Silva, 2004, p. 151 (As crônicas de Murilo Mendes aparecem editadas no livro organizado por Maria Luiza Scher Pereira e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, já mencionado).

⁴¹ Faremos sempre nossas observações acerca das condições gráficas do texto de Murilo Mendes, a partir do que se encontra em PEREIRA e SILVA (2004). Partimos da premissa de que a formatação do texto tenha tido a supervisão e a conveniência do autor à época da publicação das crônicas.

Valendo-nos da intensa pesquisa do diplomata e historiador Sérgio Corrêa da Costa, observamos, na esteira do seu pensamento, que, em certos campos, como os da “política, da diplomacia, das artes, da arquitetura, da vida cotidiana (incluídos o refinamento e o luxo, a elegância e a arte culinária), além dos matizes de expressões correntes, as marcas francesas [...] parecem *hors-concours* e, em certos casos, insubstituíveis” (COSTA, 2000, p. 31).

Para o nosso estudo, interessa perceber a intenção do autor em mostrar a ambientação “mundana”, ao mesmo tempo em que sugere tornar-se esse *locus* mais moderno, mais “do mundo”, justamente com a ajuda deste esmaltamento lingüístico proporcionado pelo uso do francês. Facilmente percebemos isso a partir da superfície do texto, quando vemos a citação de “bibelot”, “pardessus”, “champagne”, por exemplo.

Ao lado desta formalização textual, notamos que existe uma dimensão cultural importante que é trazida para o corpo do texto, quando, por meio também da citação ligada à literatura, estabelece-se o diálogo, por exemplo, com o *mal du siècle* do poeta romântico Musset.

O eu instalado no texto, embebido de certa ironia, rejeita esse abandono à solidão, a esse devaneio, a esse sonho, a esse “perder-se” em exclamações, interjeições e reticências. Vê-se aí um narrador e – sabemos nós – podemos ousadamente já entrever aí um Murilo Mendes ansioso pela anulação de fronteiras. Entramos em contato, nas filigranas do texto, com um autor já denunciando a sua vontade de extrapolar o limite do “clube local”, do “regional”, do “si-mesmo”, um escritor que pretende afastar-se dos modos de ser de uma certa geração de românticos brasileiros (como os descritos por Alfredo Bosi) que vivia “na província uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo” (1982, p. 101). A rejeição ao ensimesmamento da parte do autor, aqui entrevista, deve ser colocada como um grão de areia no oceano de sua intenção universalizadora.

Em outras passagens da mesma crônica com a qual estamos trabalhando, a ironia discursiva pode ser mais bem percebida no excessivo uso dos superlativos (“elegantíssimo”, “distintíssima”, “belíssimo”, “gentilíssimas”). É relevante também ver que, no trecho a seguir, a forma de tratamento em francês *Mademoiselle* não recebe mais o grifo das aspas, assentando-se,

abreviada, semântica e confortavelmente no português. E mais: ainda que apareça com as aspas, *taffetas* se aportuguesa parcialmente:

Vi ontem, na rua Halfeld, das 6 às 8 horas: melle. Maria Vida Barbosa Lage, no fulgor da sua beleza maravilhosa, num elegantíssimo vestido de <<taffetás>> escuro. Distintíssima, iluminava a rua com sua graça de princesa.

--

Melle. Magdalena Carvalho, no seu admirável tipo de morena brasileira, trazia um belíssimo vestido de cetim rosa. Encantava e deslumbrava.

--

E outras: melle. Lucinda Pontes, Yolanda Foltran, Eloyna, Elcina e Eda Hirach, Nany Corrêa, Emilinda Brütt, Carmem Braga, Yvonne Peixoto.

--

Uma noite admirável, encantada pelo sorriso de nossas gentilíssimas patricias.

Nem sempre Murilo Mendes recorreu às aspas para indicar a ocorrência do vocábulo estrangeiro em seu texto. Às vezes, o itálico aparece, como em “Faz embotar a inteligência dos pobres ingênuos rapazes que lá vão ter incutindo-lhes o horror à moral, à *hygiene* e a outras cousas inúteis...” (“O amor no século vinte”; 5/10/1920; Cf. SILVA, 2004, p. 149). Aqui, o vocábulo francês (*hygiène*) mais uma vez se adapta ao andamento sintático da língua portuguesa (observemos a regência nominal) e a sua dimensão morfológica ganha uma forma híbrida (reparemos na perda do acento grave e na manutenção do “y” na grafia efetuada pelo autor).

Em outras crônicas, Murilo Mendes vale-se de construções mais extensas em francês, habilmente inseridas no contexto da discussão, como é o caso da publicação feita em 9 de outubro de 1920⁴², intitulada “Bilhete”. Trata-se de uma espécie de justificativa da parte do autor em relação a um mal-entendido com um tal senhor “H. M.”.

O poeta mineiro havia sido sincero ao dizer que achava maçante uma determinada orquestra mineira. O autor lamentava a mesmice, o atraso, a falta de novidade de jovens embebidos no que ele denomina de “velharias

⁴² “Chronica mundana” – num. 199 – *A Tarde*, Juiz de Fora, 9 de outubro de 1920, Ano I, p. 2 (Cf. SILVA, 2004, p. 153-154).

sentimentais”. É notável, nesta crônica, o repertório cultural de um jovem de apenas dezenove anos de idade. Mas importa, sobretudo, perceber a desenvoltura de Murilo Mendes com a forma de pensar *do* e *em* francês:

O que eu não admiro é a maior parte das peças que os dignos moços interpretam. Culpa este meu espírito insuportável, que vive desejando alguma coisa melhor, - “algo nuevo”, como dizia Ponce de Leon.

[...]

Eu não tolero uma ária lassa do “Rigoletto” numa sala onde se conversa sobre falsificação de bebidas, automóveis <<ford>> e pareceres do dr. Antônio Carlos – como não toleraria um sujeito que pretendesse recitar, numa sala, o “Lasciate ogni speranza”, de Dante, ou “La conscience”, de Victor Hugo – que, entretanto, são poemas sublimes.

Mas, como tudo muda, não é impossível que daqui a alguns anos eu peça ao maestro Weissmann para executar ao piano o “Vissi d’arte”, ou “La donna e mobile”. Hoje eu acho tudo isso maçante. “C’ est lá une façon de penser”!

O fragmento revela, a um só tempo, um Murilo Mendes jovem, sincero e irritado com o atraso social, ansioso por sair da estagnação cultural, mas também uma pessoa bastante consciente do caráter metamórfico de todas as coisas. Esta consciência do autor se transformará em prática, pois haverá em sua poética uma dimensão proteiforme que a caracterizará sobremaneira. Havemos de reparar, portanto, no estado de espírito do autor: de um lado, mostra-se inconformado com o insulamento de seus patrícios e, do outro – até como consequência do primeiro sentimento – já se entremostra ávido por conhecer novos ares, novos mundos. Temos aí, talvez, já um prenúncio do desejo do auto-exílio.

Quando Cecília de Macedo Garcez analisa a dimensão espacial na escrita memorialística/autobiográfica de *A idade do serrote* de Murilo Mendes, diz-nos que ele, já desde muito novo, se apresenta:

um ser movido pela curiosidade, pelo desejo insaciável, “inextinguível” de conhecer cada vez mais – seria, em

essência, um indivíduo positivamente marcado pela incompletude e que daria grande valor à aprendizagem (GARCEZ, 2004, p. 108).

Na crônica de 18 de dezembro de 1920, pouco antes de se mudar para o Rio de Janeiro, é com nítido entusiasmo que Murilo Mendes escreve:

Leitor ilustre... Estás de parabéns vou te deixar. Vou ver outras paisagens; a minha alma, tão nova – e já tão velha – vai viver numa cidade maior, cidade onde os cenários são de lenda e de sonho. Talvez que eu volte breve; talvez que eu nunca volte, embalado pela nostalgia infinita de outras terras, onde mais intensamente se vive, e se sofre, e se ama...⁴³

Essa busca pelo saber pode ser sentida ao longo de toda a trajetória do autor mineiro e verificada no extrato cultural que é possível retirar de seus textos. Quanto à satisfação do autor em relação ao que o circunda, é Garcez quem nos fornece um resumo, a partir da leitura que fez da escrita memorialística:

O que se delinea na obra autobiográfica é o perfil de um cosmopolita cujo olhar em direção ao mundo subverteu-se com a passagem, em 1910, do cometa Halley, é o perfil de um cidadão do cosmos (considerando este último termo com a carga mística que pode comportar), de um ser que não se constrange em ultrapassar fronteiras nacionais e em deixar-se levar por identificações transnacionais ou filiação não-excludente a nações várias em busca da satisfação de exigências de sua subjetividade (2004, p. 110).

A aderência do pensamento francês e da língua francesa à escritura muriliana inicia-se bem cedo, como podemos concluir a partir da leitura destas crônicas, ainda que estes textos não tenham sido considerados como parte integrante de sua obra completa. Entendemos, desdobrando esta questão, que o poeta de Juiz de Fora estava procurando, àquela altura exercitar o estado latente do escritor, que já era, mas que exigia existência mais consistente.

⁴³ “Chronica mundana”, num. 258 – *A Tarde*, Juiz de Fora, 18 de dezembro de 1920, Ano I, p. 2 (Cf. SILVA, 2004, p. 179).

Talvez por isso tenha assinado os textos ora como “De Medinacelli” (na maioria das vezes), ora “M. M. M.”, ou, ainda, “M. M. Mendes”. Em uma palavra: procurava uma identidade mais apropriada⁴⁴.

Entretanto, para além disso, podemos perceber que Murilo Mendes tinha clara consciência do caráter efêmero do conteúdo trabalhado nestas publicações. Escreveu o autor: “Devo confessar que as minhas crônicas não têm valor algum: mesmo que eu as escrevesse muito bem, não me felicitaria por isso, porque sei que o gênero de tais escritos é ultrafrívolo” (MENDES apud SILVA, 2004, p. 160).⁴⁵

Provenientes do inglês, do italiano e do francês, os termos vão se incorporando ao modo de falar dos brasileiros que tentam imitar o jeito de ser dos europeus. Na contabilidade proporcionada pelas crônicas de Murilo Mendes, entretanto, o francês comparece como um contribuinte largamente muito mais generoso que os demais. Comparece porque Murilo Mendes era um apaixonado pela língua de Baudelaire e porque o espírito é o da *belle époque*. Em certos momentos, o autor das crônicas parece reconhecer que, empregando a língua francesa, anuncia, finalmente, o avanço de uma sociedade. Em outros momentos, entretanto, o autor parece constrangido e até mesmo denuncia uma certa afetação, segundo os parâmetros do autor no contexto social das crônicas *mundanas*:

Gravatas e lenços de seda.

⁴⁴ Dissemos que a maioria das crônicas foi assinada por “De Medinacelli”, um pseudônimo para o escritor das “crônicas mundanas”, mas gostaríamos de fazer um registro importante a favor da questão da “identidade” do cronista Murilo Mendes. O texto de 19 de outubro de 1920 (Cf. SILVA, 2004, p. 160-163) traz explicitamente uma espécie de “endereço”: “Para o poeta Harold ler...”. Trata-se, portanto, de um texto com destinatário específico. A crônica é, com efeito, uma crítica irônica e ferina à produção de um “poetastro” chamado Harold e Murilo Mendes não o poupa, chegando a sugerir ao vate, ao final da “dissecação” de seus versos, a “lavoura” (que, segundo o Murilo cronista, necessitava de “braços”) como saída para o pretendente a poeta. Murilo Mendes, entretanto, nesta crônica, assina “M. M. Mendes” e, abaixo, entre parênteses, “De Medinacelli”, ou seja, é importante destacar que Murilo não se escondeu por trás de uma máscara para atacar o “poeta Harold”.

⁴⁵ Este depoimento de Murilo Mendes expõe um pensamento social corrente e um tanto equivocado em relação ao gênero “crônica”. Se o autor estiver se referindo a um subgênero, ou seja, especificamente a este tipo de crônica social por ele praticado, pode-se aceitar a sua afirmação, mas, caso contrário – e hoje diante de nomes como os de Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Luiz Fernando Veríssimo e tantos outros –, sua declaração parece ser injusta.

Iluminação feérica. Todos se detêm ante a “vitrine” admirados. É uma verdadeira romaria. Decididamente, Juiz de Fora se civiliza. Todos se dão reunião naquele ponto “chic”. Por que não elogiar, numa crônica que registra acontecimentos da vida mundana, o bom gosto que presidiu à escolha das “vitrines” dos srs. Santos, Carvalho & Cia? ...⁴⁶

A iluminação elétrica tornou-se o símbolo do progresso e alterou a rotina das pequenas cidades, onde a aglomeração costumeira era aquela, vista nas praças e ruas, proporcionada pelas ações da igreja católica, como a “romaria”, por exemplo. A pergunta do narrador, todavia, soa-nos como um pedido antecipado de desculpas pelos elogios feitos ao arranjo de uma vitrine, ou seja, para o escritor, parece tratar-se de uma atitude *mundana demais*, até para o contexto das crônicas mundanas.

No fundo, Murilo Mendes sente a necessidade de alargar a sua atuação, aumentar a sua aprendizagem. O espírito do poeta ansiava fortemente por vãos mais altos, que, de fato, ocorreriam a partir da sua saída de Juiz de Fora.

A ida de Murilo Mendes para o Rio de Janeiro nos transportará também para um outro momento de sua formação como escritor. A partir de 1920, inicia-se um processo mais deliberado de sua parte, no sentido de percorrer os caminhos necessários para a sua formação cultural e artística. Até a publicação de *Poemas* (1925-1929) em 1930, o poeta continuará a buscar sua voz: entrará em contato mais de perto com as idéias dos primeiros modernistas brasileiros, conhecerá a importante figura de Ismael Nery e terá acesso mais facilitado aos manifestos dos movimentos da vanguarda histórica da Europa. Está o poeta Murilo Mendes procurando dar mais consistência à sua edificação poetológica. É sobre este novo momento que trataremos a seguir.

⁴⁶ “Chronica mundana” – num. 196 – *A Tarde*, Juiz de Fora, 6 de outubro de 1920, Ano I, p. 2 (Cf. SILVA, 2004, p. 151).

VII O PRIMEIRO LIVRO PUBLICADO E O PRIMEIRO POEMA EM FRANCÊS

Mesmo vivendo no Rio de Janeiro, Murilo Mendes ainda colaborou com o jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora. Registram-se pelo menos três crônicas, das quais duas são intituladas “Bilhetes do Rio” e estão assinadas por “De Medinacelli”, e uma outra, com o título de “Variações”, assinada por “M. M. Mendes”. Esta última apresenta construções que, “se não são exatamente prenunciadores do futuro autor de aforismos e textos fragmentários, não deixam de assinalar um interesse remoto” (GUIMARÃES, 1993, p. 22).

Murilo Mendes não mais voltará a viver em Juiz de Fora. Começava àquela altura um processo de “auto-exílio” que o acompanharia para o resto da vida. O Rio de Janeiro representará o palco de sua formação intelectual, de sua definitiva conversão ao catolicismo e o possível local de uma primeira composição completamente escrita em francês, um texto concebido com a intenção de *ser literário*. Trata-se do poema “Paysage”, sobre o qual falaremos mais detidamente, adiante.

Em 1921, o poeta travará conhecimento com Ismael Nery, que acabava de chegar da Europa, cheio de idéias e novidades artísticas. Iniciava-se naquele ano uma estreita relação pessoal que só terminaria em 1934 com a morte do pintor, do desenhista, do dançarino, do arquiteto, do filósofo e do também poeta, mas sobretudo amigo, Ismael Nery.

Murilo Mendes e Ismael Nery mostravam especial interesse pelas concepções surrealistas. No ano de 1927, o pintor retorna à Europa e desta vez passa pela França, quando conhece André Breton e Marc Chagal. O amigo e arquiteto torna-se, então, a ponte entre Murilo e o mundo europeu, efervescente e vanguardista.

Tratando especificamente do panorama brasileiro, sabe-se que Murilo Mendes não teve participação significativa na realização das atividades da Semana de Arte Moderna. Aveso a grupos ou agremiações, manteve-se

atento às manifestações paulistas de 1922, mas sem aderir publicamente a elas.

Nos anos seguintes a 1922, no período considerado por Mário de Andrade como de uma orgia intelectual intensa, as suas colaborações com as revistas modernistas também não foram muitas. Constam publicações nos anos de 1928 e 1929 na *Revista de antropofagia* e na revista Verde, de Cataguases, Minas Gerais, também em 1929.⁴⁷

Entretanto, as idéias da vanguarda modernista brasileira e também da vanguarda européia fazem-se presentes em seus textos iniciais, como a exemplificar a boa constatação do professor Antonio Candido de que

os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade (2000, p. 121).

Em 1930, Murilo Mendes teve publicado seu primeiro livro, *Poemas* (1925-1929), a expensas do pai. A obra aparece dividida em seis “setores”, o primeiro dos quais recebeu o título sugestivo de “O jogador de diabolô” e esta parte inicial da obra é introduzida com o célebre “Canção do exílio”. Este poema⁴⁸, no diálogo parodístico (SANT’ANNA, 2004, p. 25) que estabelece com a cosmovisão romântica e no seu traçado formal, projeta um escritor de seu tempo, confortavelmente instalado dentro do espírito irreverente, crítico, alegre e libertador da chamada fase heróica do modernismo literário brasileiro. Trata-se, como diz Italo Moriconi (2002, p. 50), da “década barulhenta do *charleston*, das *jazz bands* e das melindrosas de saias curtas e piteiras na mão: confiava-se no futuro, confiava-se no país, confiava-se, sobretudo, na capacidade individual de fazer coisas do barulho. Tudo tinha sabor de começo”.

⁴⁷ Cf. Guimarães (1993, p. 26-36, que traz, na rubrica “Modernismo”, um resumo das atividades de Murilo Mendes na sua relação com o movimento brasileiro).

⁴⁸ Os textos de Murilo Mendes, que são apenas citados ao longo da exposição, como é o caso de “Canção do exílio”, encontram-se, na íntegra e por ordem alfabética de título, nos Anexos do presente trabalho.

O texto que inaugura a obra poética de Murilo Mendes rejeita o ufanismo e o ensimesmamento egocêntrico de uma certa tradição literária, ao mesmo tempo dialogando com ela e, com isso, exemplificando, na sua materialidade, a concepção de que todo “texto está, pois, duplamente orientado: para o sistema significativo no qual se produz (*a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa*) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (KRISTEVA, 2005, p. 13; grifo nosso). Assim, e de forma evidente, os componentes lingüísticos formadores desta sociedade deixam suas raízes no conjunto de possibilidades de expressão de seus falantes.

É dentro deste contexto social, cultural, lingüístico, representado sobretudo por São Paulo e Rio de Janeiro, que está em formação o poeta mineiro desejoso de extrapolar os limites do sentimento regionalista da mineiridade ou do carioquismo, bem como do sentimento nacionalista de brasilidade, para tornar-se um ser mais universal, um ser que poderá vir a tangenciar, religiosa e artisticamente, uma dimensão mais cósmica.

Sabemos que no Brasil, a partir de nossa Independência política – portanto e sobretudo a partir do início do século XIX – a língua francesa e a cultura que ela representa penetram na estrutura pensamental dos falantes do português – pelo menos num determinado estrato social do qual o autor de *Poemas*, certamente, faz parte – e exige destes mesmos falantes uma convivência com a cosmovisão francesa⁴⁹. É o caso de um falante como Murilo

⁴⁹ Ainda que seja apenas a título de ilustração das idéias contidas nestes parágrafos, é bastante interessante observar o lastro do francês na esfera cultural, social, literária e cotidiana do Brasil do início do século XX. Existe um texto escrito por Sérgio Buarque de Holanda, publicado, à época, em *A Garoa*, em sua edição de 3 de janeiro de 1922 (decorridos, portanto, cem anos desde a Independência de Portugal), que pode muito bem dar a dimensão da inserção do espírito francês entre nós. Com pouco mais de uma dezena de parágrafos, não chegando a ocupar três páginas inteiras (o livro tem formato 22 x 22 cm, com 12 x 16 cm de mancha, impresso em Agaramond 12/17), o texto, intitulado “... il faut des barbares” – que é, frise-se, uma saudação aos primeiros artistas do Modernismo brasileiro em seu empenho iconoclasta – sem mencionarmos as alusões indiretas, traz em seu corpo as expressões *parti pris* e *fin de siècle*, a menção direta a nomes como os de Rimbaud, Gustave Kahn, Rodin, Cézanne, Coubert, Apollinaire, Marcel Proust, Romain Rolland, Albert Amier, Balzac, Ernest Hello, Gauguin e Paul Claudel (do qual são transcritos, inclusive, dois versos na íntegra, “O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature / aucune leçon, c’est toi qui lui imposes ton ordre.”), Charles-Louis Philippe (evidentemente, por ser o autor da frase que dá origem ao título do artigo, “maintenant il faut des barbares”). Há, ainda, que se falar da menção feita à obra coletiva *As Noites de Médan*, da qual participam, dentre outros, Zola, Maupassant e Huymans. O texto de Sérgio Buarque de Holanda pode ser encontrado às páginas 37-39 do livro *22 por 22 : a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, organizado pela professora Maria Eugenia Boaventura e publicado pela EDUSP em 2000.

Mendes, educado em português e em francês, como constatamos já no início deste nosso trabalho.

Costa corrobora o que acabamos de dizer quando afirma que “as palavras, locuções e expressões francesas que se implantaram de maneira mais duradoura nas demais culturas são precisamente as que têm a ver com o pensamento, com estados d’alma ou com julgamentos subjetivos” (2000, p. 53).

A título de ilustração para o que se acabou de informar, parece-nos oportuno, neste momento, trazer para o plano destas discussões dois outros poetas de grosso calibre, contemporâneos de Murilo Mendes: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Poemas (1925-1929), de Murilo Mendes, surge no cenário literário em 1930. No mesmo ano vêm à luz, dentre outros, os livros *Alguma Poesia*, de Drummond, e *Libertinagem*, de Bandeira. Estes dois outros poetas são aqui citados porque, em seus textos, também podemos perceber a forma pela qual a língua francesa se apresenta nas manifestações lingüísticas da época e como, em razão dessa presença, os discursos daquele momento se configuram, ganham matizes diferenciadores do de outras épocas e, assim, possibilitam determinadas leituras.

A obra poética de Drummond se anuncia a seu público contendo em seu primeiro poema (mais precisamente em sua primeira estrofe) os conhecidíssimos versos: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”.

Quando consultamos o livro *Palavras sem fronteiras*, de Sergio Corrêa da Costa, publicado pela primeira vez em 1999, ficamos sabendo que, apesar dos *fast-foods*, do *stress* da sociedade *high tech* do final do século XX, as expressões francesas ainda são em maior número no mundo, se as compararmos com as do inglês, a segunda de maior penetração e permanência nos países. Costa, em uma das rubricas do livro (“Algumas marcas ‘hors-concours’”) faz um retrospecto sucinto e interessante a respeito da penetração do idioma francês em nível mundial. Vale a pena retomá-lo: “Na Idade Média e no início da época moderna, os acordos internacionais eram redigidos em latim, língua na qual se desenvolviam as negociações. Os debates dos tratados de Vestfália (1648), que puseram fim à guerra dos Trinta Anos, revelaram as deficiências do vocabulário latino, que não se atualizara. Os negociadores tiveram de voltar-se para as línguas vivas mais praticadas. O francês se sobrepôs rapidamente ao espanhol e ao italiano. No final do século XVIII, os tratados já haviam passado a ser escritos habitualmente em francês. Foi o caso do tratado de Viena de 1815. Sempre que outras línguas eram utilizadas, o texto que fazia fé era o francês” (COSTA, 2000, p. 31).

A palavra francesa aparece aqui como uma espécie de flâmula a sinalizar, dentre outras coisas, a despreocupação do poeta em relação ao purismo da linguagem. Na verdade, o termo francês se instala para assinalar um estado de espírito, um comportamento do eu-poético, mas não deixa de ser igualmente verdadeiro que se instale desde cedo a fim de nos lembrar que *todas as palavras serviam* ao escritor modernista.

Já *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, traz dois poemas totalmente em francês: “Chambre vide” e “Bonheur lyrique”⁵⁰. Não deve ter causado espanto a inclusão dos dois textos na obra àqueles leitores que conheciam o poeta, pois estes sabiam que Bandeira escreveu seus primeiros versos livres sob influência, dentre outros, de Guillaume Apollinaire. Ou não causaria espécie porque sabiam que o autor de *A Cinza das horas* tinha se tornado amigo de Paul Éluard, para ficarmos apenas nestas duas aproximações entre o poeta pernambucano e a língua francesa.

Poderíamos buscar vários outros escritores da mesma época para comprovar o que estamos dizendo. Embora não estejamos defendendo nenhuma concepção estritamente determinista para as ações humanas, não podemos negligenciar o fato de que a esfera social acaba interferindo na constituição da nossa linguagem e, portanto, da nossa forma de comunicação. O contexto social acaba disponibilizando, digamos assim, algumas formas lingüísticas – impregnadas diacrônica e sincronicamente de sentido – e com elas os falantes se constituirão, ou seja, eles mesmos *dirão quem são ao se expressarem*.

Creemos que o mais importante, nesta parte, é observar não a singularidade de Murilo Mendes, mas a sua inserção, justamente, numa dada

⁵⁰ O primeiro poema do livro de Bandeira (“Petit chat blanc et gris / Reste encore dans la chambre / La nuit est si noire dehors / Et le silence pèse // Ce soir je crains la nuit / Petit chat frère du silence / Reste encore / Reste auprès de moi / Petit chat blanc et gris / Petit chat // La nuit pèse / Il n’y a pas de papillons de nuit / Où sont donc ces bêtes ? / Les mouches dorment sur le fil de l’électricité / Je suis trop seul vivant dans cette chambre / Petit chat frère du silence / Reste à mes côtés / Car il faut que je sente la vie auprès de moi / Et c’est toi qui fais que la chambre n’est pas vide / Petit chat blanc et gris / Reste dans la chambre / Eveillé minutieux et lucide / Petit chat blanc et gris / Petit chat.”) apresenta local e data: Petrópolis, 1925; o segundo (“Coeur de phtisique / O mon coeur lyrique / Ton bonheur ne peut pas être comme celui des autres / Il faut que tu te fabriques / Un bonheur qui soit comme le piteux lustucru en chiffon d’une enfant pauvre / - Fait par elle-même.”) não traz nenhum paratexto (Cf. BANDEIRA, 1993, p. 129-130).

atmosfera social que – como não poderia deixar de acontecer – interpela e compõe o sujeito, exigindo dele a construção e o uso de um certo estofo pensamental. Esse lastro de pensamento pode ser bem percebido, no caso do escritor, na sua forma de interação social, na sua forma de participação do sistema literário, ou seja, por meio da análise daquilo que ele produz e permite que se torne público.

O ato de escrever pressupõe, obviamente, um recorte da realidade (aqui entendida em sentido elástico; neste contexto, concebida como tudo aquilo que é possível de ser imaginado) com a qual o poeta entrou em contato, sobre a qual o poeta se debruça e na qual um eu terá presença sempre na camada mais profunda da linguagem, uma vez que

a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isso o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente (PAREYSON, 2001, p. 102).

Acreditando nisso, passemos a observar, então, o primeiro recorte feito por Murilo Mendes para seu livro de estréia como poeta.

1 Recortando o mundo: sérias brincadeiras. Em foco: “Canção do exílio” e “Quinze de novembro”: a argamassa francesa.

Informamos, parágrafos atrás, que a primeira seção de *Poemas* (1925-1929) traz o título de “O jogador de diabolô”. Nesta escolha, ou melhor, neste recorte da realidade, proporcionado pela seleção vocabular (consciente ou inconscientemente feito pelo poeta) encontramos, indiretamente mas de forma imediata, uma comunicação no mínimo interessante com o francês.

“Diabolô” é palavra de origem francesa e designa um brinquedo, um objeto para diversão. Gostaríamos, no entanto, de chamar a atenção para o formato do objeto, pois ele aponta (em razão da existência das duas varas que o compõem) para um aspecto dual, para uma bipartição sugestiva. A nosso ver

e alargando a reflexão, entendemos que a primeira “seção” do livro sugere, por um lado, um afastamento da *seriedade* (ou pelo menos de uma seriedade convencional e perceptível na aparência, na superfície), no momento em que se apresenta dentro da esfera do lúdico, por nos lembrar de um divertimento, de uma brincadeira mesmo. O brinquedo escolhido, no entanto, é um brinquedo exigente, já que é um exercício de equilíbrio.

Vemos aí, acrescentando ao já dito, mas desdobrando a reflexão um pouco mais, uma aproximação com o estado do *ócio criativo*. Julgamos apropriada a observação de que há, da parte do autor de *Poemas*, uma clara intenção de se aproximar do espírito do modernismo iconoclasta, do modernismo brincalhão, do modernismo irreverente, mas também existe, da parte deste mesmo autor – soando ou não isto como um recado cifrado aos seus contemporâneos – a consciência de que a liberdade de criação impingia sua dose de *criação*, de *criatividade*, de *ação construtiva*.

Consideramos, pelo visto até aqui, que a primeira construção sintática a aparecer no primeiro livro de Murilo Mendes já denuncia, em certa medida, as duas “colunas” sustentadoras de sua poética: as da *ordem* e as da *desordem*, tomadas por Laís Corrêa de Araújo como “síntese definidora de toda a obra poética muriliana” (2000, p. 141). Entretanto, para nós, revela mais. Revela a dimensão do inusitado da escritura muriliana, a surpresa, o susto, o futuro caráter dissonante que também será uma outra marca constitutiva do fazer literário do poeta mineiro. Mas revela ainda a sutileza e a capacidade criadora do artista, quando a expressão utilizada, mais do que sugestivo símbolo do desprendimento, do jogo, da ação lúdica, tem sua órbita no espaço cultural francês, lançando-nos, a nós e ao poeta, a uma tela pintada com as cores da história, da filosofia, da arte, da literatura, enfim, da cultura mesma que, por muito tempo, balizou o pensamento ocidental.

O próprio “Canção do exílio”, primeiro texto de *Poemas*, explicitando em vários versos a sua condição dialógica e palimpséstica, faz referência, por exemplo, ao Cubismo (“os sargentos do exército são monistas, cubistas”; p. 87). Assentado no chão do século XX, o poema nos remete à França dos movimentos de vanguarda, como a nos lembrar as influências brasileiras

recebidas no campo artístico e como a desfraldar a sua contemporaneidade histórica.

O poema que sucede o citado “Canção do exílio” recebeu o título de “Quinze de novembro” (MENDES, 1995, p. 87):

- 1 Deodoro todo nos trinquês
- 2 bate na porta de Dão Pedro Segundo.
- 3 “– Seu imperadô, dê o fora
- 4 que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
- 5 Mande vir os músicos”.
- 6 O imperador bocejando responde
- 7 “Pois não meus filhos não se vexem
- 8 me deixem calçar as chinelas
- 9 podem entrar à vontade:
- 10 só peço que não me bulam nas obras completas de Vítor Hugo”.

Em seu verso inicial, encontramos a referência a “Deodoro” (Manuel Deodoro da Fonseca, 1827-1892) e, no segundo verso, a citação de “Dão Pedro Segundo” (Dom Pedro II, 1825-1891). Trata-se, como se pode perceber, de um procedimento dentro do eixo da paródia, pois o desvio e a subversão em relação aos fatos históricos (como viria Murilo Mendes a fazer largamente em *História do Brasil*, livro que publicou em 1932) ultrapassam o eixo da estilização literária. Interessa-nos o poema, entretanto e sobretudo, pelo que nos fornece de liame com a língua francesa.

O primeiro verso parece nos remeter à atmosfera que preside as *chronicas mundanas*, das quais já tivemos a oportunidade de falar neste trabalho: “Deodoro todo nos trinquês”. Para nós, o fato de o poeta transfigurar Deodoro em um homem elegante, bem vestido⁵¹ importa menos do que o dado de que tenha escolhido uma palavra da safra francesa de influências para caracterizá-lo. Trata-se da palavra “trinque”, para a qual:

⁵¹ Segundo Deonísio da Silva (2002, p. 447), com o sentido de vestir-se com apuro, com elegância, o vocábulo apareceu em um texto chamado “Contrabandista”, contido no livro *Contos gauchescos e lendas do sul*, de Simões Lopes Neto (1865-1916). Há uma publicação autônoma de *Lendas do Sul* em 1913 e de *Contos gauchescos* em 1926. É pouco provável que M. M. tenha lido o tal conto. No entanto, não ter lido, para nós, é até mais importante do que tê-lo feito, pois comprova muito mais o *zeitgeist* do final do século XIX e início do XX (con)formando a dimensão lingüística.

alguns pesquisadores deram como origem a palavra francesa *tringle*, cabide, que no Brasil passou a ser pronunciada e grafada como trinke, significando o móvel em que os alfaiates penduram as roupas já prontas que os clientes ainda não vieram buscar [...]. Mas é possível que tenha havido mistura com o também francês *trinquer*, brindar tocando os copos [...] (SILVA, 2002, p. 446-7).

O diálogo com o pólo cultural francês, no entanto, não se restringe à esfera lingüística. Ao final do poema, aparece a referência a “Vítor Hugo” (Victor-Marie Hugo, 1802-1885), alguém que viveu uma revolução, a proclamação da república na França, um exílio e um retorno à pátria e talvez o escritor romântico francês mais conhecido, literária e socialmente⁵². Trata-se de fazer menção a alguém que, dentre outras marcas biográficas e de caráter, traz as de ter tido atuação política e de ter se empenhado na luta por liberdade e por justiça, além de ter declarado seu amor à humanidade, sobretudo aos mais humildes e aos sofredores.

O primeiro nome a aparecer no poema – portanto em uma das “extremidades do (*con*)texto” – é o de “Deodoro da Fonseca” e o último nome – na outra “extremidade” – é o do poeta devotado às causas sociais, aos movimentos que a luta humana proporciona. Sentimos que, formalmente e atentando para o nível superficial do texto, a distância entre os nomes pode ser bastante significativa.

“Deodoro da Fonseca” (verso 1) aparece, evidentemente, ligado a “Dão Pedro Segundo” (verso 2) por razões históricas e políticas, este representando a monarquia e aquele, a república. Ambos poderiam ser tomados como a figurativização das forças que estariam em tensão no Brasil do final do século XIX. No entanto, a ironia do eu-lírico destrói a condição de luta, corrói a esperada dimensão tensional. A passagem da monarquia para a república é

⁵² Victor Hugo morre, mais precisamente, aos 83 anos de idade, em 22 de maio de 1885: “Durante nove dias o povo parisiense vela-lhe o corpo. Em 1º de junho, ao nascer do dia, dois milhões de pessoas acompanham o cortejo, na maior demonstração pública que a França jamais prestou a qualquer de seus poetas. Seu enterro no Panteão, o monumento fúnebre dos heróis nacionais, fez justiça ao talento de um dos maiores escritores do país” (Encarte “Vida e obra” de HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Tradução [de] Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 31. Coleção Obras Primas).

feita dentro de um plano absolutamente doméstico, encharcando o fato histórico do mais desconcertante prosaísmo. Sugere-se, num plano mais profundo de leitura, uma crítica em relação à passividade e à falta de dinamismo do bloco inicial, representadas pelas duas primeiras figuras, em contraposição à posição ativa do bloco final, representado por Vítor Hugo e aquilo que (o) edificou, a grandiosidade de sua obra e a firmeza de seu caráter.

A proclamação da república no Brasil, a partir do ponto de vista deste eu-lírico, não foi um fato socialmente relevante; teve a “extensão” de um fundo de quintal. Foi mais uma festa “dada” a filhos um pouco rebeldes e facilitada por pais entediados e complacentes (“[...] ‘Mande vir os músicos’ / O imperador bocejando responde / ‘Pois não meus filhos não se vexem / me deixem calçar as chinelas / podem ficar à vontade’”).

Pelo que até aqui se expôs, percebe-se que estudar a aderência do francês (e aquilo que esta língua representa na poética muriliana) é conhecer o próprio pensamento de Murilo Mendes na sua imensa capacidade de dialogar, das mais diversas maneiras, com o seu presente e com o seu passado.

Para concluir nossa passagem por sobre os poemas do primeiro livro publicado pelo autor e possamos analisar o primeiro poema escrito em francês, resta dar conta de alguns outros levantamentos feitos.

No poema “Família russa no Brasil”, o adjetivo “chique” (aportuguesamento do vocábulo francês “chic”) comparece para dar acabamento à idéia e à atmosfera de aclimatação, adaptação e abasileiramento dos vários povos que vieram para o país nos primeiros anos do século XX: “O Soviete deu nisto, / seu Naum largou de Odessa numa chispada, / abriu vendinha em Botafogo, / logo no bairro chique. [...] Chega de tarde a aguardente acabou, / os fregueses somem, seu Naum cai na moleza. / Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu. / Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.” (p. 91).

O poema até parece ser uma releitura ou recriação estilizada da essência figurativa que compõe o enredo de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), só que com aquele humor reinante a partir de 1922 no cenário artístico brasileiro. Na feliz constatação da professora Cecília de Arruda

Campos Pacheco, trata-se de uma espécie de “humor de vidro – transparente e quebradiço – que deixa ver atrás de si os problemas sociais que impressionam o poeta” (1978, p. 12).

Não é somente este vocábulo que serve de exemplo da aderência do francês à poética do autor. O vocábulo *organdi*, que pode ser visto como um símbolo da sociedade industrializada do século XX, migra para o português exatamente como se encontra no idioma francês. Ele se encontra em “Perspectiva da sala de jantar”, poema em que *realidade* e *aparência* se encontram mais uma vez nas tintas da arte: “A filha do modesto funcionário público / dá um bruto interesse à natureza morta / da sala pobre no subúrbio. / O vestido amarelo de organdi / distribui cheiros apetitosos de carne morena / saindo do banho com sabonete barato. // O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração: [...]” (p. 92).

Dado o seu esmaltamento barroco, o poema é um apelo aos sentidos. A figura feminina parece ganhar, aqui, contornos próprios da sensualidade e da delicadeza das Graças mitológicas que habitam os campos. Aqui, a natureza morta, na parede, é o recurso que lembra a ausência da vida no possível vegetal ou a paralisia das frutas na sua condição pictórica. Já o tecido leve e transparente no corpo da mulher, o seu aroma errando no ar dentro da humildade do aposento e a sugestão erótica, decorrente de toda essa atmosfera, se insurgem para lembrar os movimentos próprios do ser vivo.

A título de arremate deste rápido percurso por *Poemas*, gostaríamos de fazer uma leitura, ainda que rápida, de “Atmosfera desesperada” (p. 112), um texto exemplar do esmerado trabalho com a forma, procedimento bem característico da poética muriliana:

1 Uma escada lateral por onde as formas descem,
 2 os sonhos sobem, vidas
 3 entrevistas num relâmpago... Noite
 4 molhada, noite de fim do dilúvio, mundo suspenso,
 5 luz difusa de astros que mal aparecem num
 6 ângulo do céu,
 7 vertigem. Há qualquer
 8 coisa esperando no ar, pressentimento de outras
 9 distâncias, realidades paralelas a esta,

10 espíritos puros nascendo, o amor
 11 aproximando as formas. O mar
 12 balança, desligado da praia, cabeça cortada.
 13 Mundo iluminado a gás, curvas do pensamento,
 14 nós somos outros. Alguém
 15 está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
 16 não sinto mais o meu peso,
 17 me perdi...

O texto transcrito compõe a antepenúltima parte de *Poemas*, à qual o autor deu o título de “O mundo inimigo”. O poema é um verdadeiro atentado ao rigor formal pregado pelos parnasianos. Com o perdão antecipado da linguagem mais cifrada: é como se fosse uma tatuagem dionisiaca num corpo apolíneo.

Resta na camada superficial do texto muito pouco das convenções líricas e, sobretudo, do gênero lírico ou daquilo que o caracteriza de modo elementar. O que se nos apresenta é um distanciado descritivismo constrangedor da subjetividade.

O texto poético insiste nos cortes bruscos do andamento sintático, provocando fraturas prosódicas que nos impressionam. O poema espelha a “atmosfera desesperada” recorrendo a um *enjambement* sempre agressivo, que se responsabiliza pelo desequilíbrio melódico do poema: “...vidas/entrevistas...”, “...Noite/molhada...”, “... qualquer/coisa...”, “...outras/distâncias...”, “Alguém/está...” e assim por diante.

O encadeamento, usado em abundância, chega a traduzir no momento da leitura a impressão de uma escada mesmo, em espiral (“Uma escada lateral por onde as formas descem”). Ao estabelecer um determinado percurso geométrico de leitura, estes volteios prosódicos desenham um acentuado dinamismo à atmosfera poemática e acabam ajudando na configuração de uma espécie de imagem em movimento para o texto.

Para o que perseguimos, no entanto, importaria pôr em relevo apenas uma expressão contida no verso 14 do poema transcrito: “nós somos outros”. De imediato, percebemos que ela nos remete à célebre expressão conceitual “Je est un autre” do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891).

Ao observarmos a condição dialógica do poema, constatamos acima de tudo a aderência do substrato literário francês à concepção poética do autor. Murilo Mendes, ainda que muito jovem literariamente falando, cola ao seu texto a produção literária de um dos nomes mais fortes e representativos da poesia ocidental e moderna. Com esta sua aproximação ao poeta francês, denuncia-se também a adesão a uma atmosfera de ruptura com a padronização, estampando-nos a sua condição de “visionário”, de poeta “perturbado”, quase que “desesperado” com as formas do mundo.

Parece certo que, na vida de Murilo Mendes, por tudo o que vimos até esta parte do trabalho (educação formal, paixão pelo idioma, consciência do caráter metamórfico das coisas, ânsia por universalidade, integração ao espírito iconoclasta modernista), chegaria um momento em que a escritura exigiria a própria existência de textos totalmente escritos em língua francesa. Foi o que aconteceu. Perscrutemos um pouco, portanto, a estrutura de “Paysage”.

2 Conhecendo “Paysage” mais a fundo

O primeiro e possivelmente mais antigo poema escrito em francês por Murilo Mendes chama-se “Paysage”. Ele está datado de 1931 e a data aposta neste texto dá conta de que Murilo Mendes, obviamente, o escreveu depois de 1930, mas em meio a atmosferas poéticas como a que descrevemos nos parágrafos anteriores. Neste sentido, Luciana Stegagno Picchio anota que “Paysage”, ainda que traga a indicação de “1931” como o ano de sua composição – e ser, portanto, contemporâneo de *O visionário* –, comparece dentro de um “clima de erotismo modernista, irônico e epigramático”, encontrado, por exemplo, nos poemas que compõem o livro *Poemas*, publicado em 1930, com textos escritos pelo autor entre 1925 e 1929 (PICCHIO, 1995, p. 1710).

O poema, na íntegra, encontra-se a seguir:

- 1 Le soleil bleu se lève
 2 derrière les derrières
 3 des femmes en éventail.
- 4 Une bouteille a recueilli
 5 le fleuve dans son sein étroit.
- 6 Le monde est si petit, mon amie:
 7 le voilà enfermé dans ton maillot.

Deste poema, Julio Castañon Guimarães tem uma tradução “informativa” e a ela recorreremos neste momento⁵³: “O sol azul se levanta / por trás dos traseiros / das mulheres em leque. // Uma garrafa recolheu / o rio em seu seio estreito. // O mundo é tão pequeno, minha amiga: / ei-lo encerrado em teu maiô.” (1993, p. 14 e 292).⁵⁴

Do ponto de vista formal, o poema se apresenta modernista, concisa e livremente plasmado numa ambiência surrealista. A estranheza das sugestões imagéticas se faz presente ao longo das três estrofes que compõem o texto. As imagens (de)formam uma atmosfera onírica, em que cores se misturam (“soleil bleu”), pessoas se estreitam (“femmes en éventail”) e as idéias mais díspares e distantes aparecem juntas, como se harmônicas fossem (“Une bouteille a recueilli / le fleuve dans son sein étroit”).

Percebe-se, acrescentemos, um importante trabalho de seleção vocabular que não pode ser desprezado pelos analistas, haja vista a preocupação de Murilo Mendes com a questão da “forma” de seus escritos (MENDES, 1995, p. 50). Luciana Stegagno Picchio, em comentários gerais sobre a poesia escrita em francês, afirma que, freqüentemente, em *Papiers*

la poesia si cristallizza [...], come nella parallela opera portoghese, in testi che trascendono l’analisi delle memorie e divengono semplicemente poesia francese, senza restrizioni e

⁵³ As “traduções” dos textos escritos em francês, quando for o caso, serão sempre livres, meramente ilustrativas e do autor do presente trabalho, salvo indicação expressa em contrário.

⁵⁴ É importante salientar que Guimarães foi preciso ao falar em “tradução ‘informativa’”. No caso de *Ipotesi* e de *Papiers*, não há mesmo muito sentido em se fazer uma tradução. A obra escrita numa língua outra que não o português quer-se exatamente desta forma dentro do conjunto da obra do autor, uma vez que, em alguns casos, aparecerá em português a “versão” do próprio autor, ou seja, haverá um texto autônomo em português e um texto autônomo em italiano ou francês.

specificazioni. In questo senso, un itinerario entro questi testi alloglotti di un poeta brasiliano può sì divenire, per il lettore “di fuori”, un viaggio entro una tradizione e un’antitradizione diverse (PICCHIO, 1983, p. 792).

Recorrendo a Candido (2004), podemos começar dizendo que a assonância dos fonemas /e/ e /i/ convidam a clareza, presente na abertura da “Paysage”, a estar casada com a força das consoantes líquidas // e /r/.

O primeiro fonema, o //, líquido por excelência, capta o ambiente e o faz “escorrer”, “deslizar” no andamento da leitura (“*Le soleil bleu se lève / derrière les derrières / des femmes en éventail*”), enquanto o segundo, o (/r/) – ainda que também ajude a compor este “deslizamento” imagético – comparece como uma espécie de sopro ou sussurro, por causa do acompanhamento das nasais do terceiro verso, que imprimem um clima de langor e traduzem, talvez, até uma postura de timidez da parte do eu poemático (“*Le soleil bleu se lève / derrière les derrières / des femmes en éventail*”).

As formas do mundo continuam a “perturbar”, continuam a se chocar contra as retinas do eu-lírico e este insiste na trajetória do mais particular e prosaico até o mais geral, universal e poético. A partir das formas femininas mais salientes (traseiros e seios) – e desprendendo-se delas, pois o poeta intenta erigir um mundo *outro* com suas modernas metáforas –, o seu olhar procura uma dimensão mais geral e cósmica (rio, sol, mundo).

O ser feminino está “colado” à imagem do mundo. Assim, a ironia que se instala numa primeira leitura desbarranca-se num momento posterior, quando a voz do poema, até de forma mais consternada, constata a grandeza do seio feminino na sua relação com o formato do mundo, ou o formato do seio feminino naquilo que tem da grandeza do “mundo”.

Trata-se, amplificando a leitura, do movimento pendular que se faz necessário ao processo de instalação do estame poético em um texto, de “universalização” imagética, de superação das áreas limítrofes.

As imagens poéticas de Murilo Mendes são construídas modernamente, como se quisessem a “transformação” do mundo, mais do que a “representação” do mundo. São as metáforas modernas (que tem em Rimbaud

o seu mais seguro teorizador), as quais, longe de quererem aproximar “conceito” de “imagem”, procuram “lançar trevas sobre o real para assegurar uma luminosidade mais forte no campo poético” (LEAL, 2005, p. 212)⁵⁵. Aliás, à pergunta de Marcel Proust, que queria saber quais eram os seus poetas preferidos, Murilo Mendes respondeu com estas palavras: “Tenho sempre ao alcance da mão um Mallarmé e um Rimbaud” (1995, p. 52). Não há necessidade de recorrer a depoimento mais objetivo e contundente. Murilo Mendes bebe constantemente na fonte francesa.

Guimarães (1993, p. 245) registra a sugestão de Luciana Stegagno Picchio de buscarmos em Paul Éluard (1895-1952) a fonte de “Paysage”. Sendo o livro *L’amour la poésie* de 1929, acredita a estudiosa que Murilo Mendes tivesse entrado em contato com a obra. É nesta que podem ser encontrados os seguintes versos: “Le soleil en éveil sur la face crispée / De la mer barre toute et toute bleu”. O diálogo intertextual, portanto, parece bastante certo. No entanto, do ponto de vista intratextual, ou seja, no jogo dialógico e comparativo entre textos dentro da própria obra de Murilo Mendes, a pesquisadora acredita que “Paysage” se aproxime da mesma atmosfera de “A bela adormecida na baía” (1995, p. 221-222), de *O visionário*:

- 1 A transparência das águas
- 2 Deixa ver uma mulher
- 3 Descansando na baía.
- 4 Ao longo da praia o mar,
- 5 Os ônibus e automóveis
- 6 Tocam hinos de sirenes
- 7 Chamando pela mulher.
- 8 Até as figuras de pedra
- 9 Acordaram para ver,
- 10 Tomam o carrinho do ar,
- 11 Se misturam à multidão
- 12 Que pede pela mulher.
- 13 Os homens gritam, as crianças
- 14 Assobiam, as mulheres
- 15 Cantarolam, reclamando
- 16 O corpo desta mulher.

⁵⁵ Em “Imparcialidade”, de *Poemas* (1995, p. 102), encontramos alguns versos muito interessantes de Murilo Mendes, os quais parece sintetizarem, teórica e praticamente, este conceito de metáfora moderna: “Os espíritos da noite fogem pelos olhos das mulheres / pra outro mundo de estrelas verdes / onde o pensamento acaba, e a sombra é vasta.”

17 De longe vem muita gente,
 18 Vêm navios, trazem gente
 19 Pra descobrir a mulher,
 20 Chamam a mulher, tristemente,
 21 Com o apito das chaminés.
 22 Mas a mulher, distraída,
 23 Dorme um sono de mil anos:
 24 Ninguém, nem mesmo o jazbade,
 25 Nem mesmo Deus! até hoje
 26 A conseguiu despertar.

De fato, o clima de erotismo é muito semelhante. Pode-se perceber a cosmovisão muriliana de que a forma do corpo da mulher é, ainda e sobretudo, o ponto de convergência do mundo circundante. É o corpo feminino que imaniza o olhar do eu-lírico, tanto em “Paysage” quanto neste e em muitos outros poemas do autor.

Entretanto, o que dissemos linhas atrás, a respeito do particular que ruma para o universal na poética muriliana, também aqui tem cabimento. O misticismo religioso se evidencia no final do texto, como percebemos pelos versos 23 e 25, fazendo o prosaico e humano se descolar do real imediato e se voltar para um plano mais espiritual e místico. Também se pode considerar todo esse percurso do olhar lírico uma espécie de processo do insólito que universaliza.

Guimarães (1993, p. 244) recua um pouco mais o diálogo intratextual possível de “Paysage” com outros poemas. O que apreendemos na “atmosfera” do poema em francês já encontraria em “Cartão Postal” (1995, p. 88), de *Poemas* (1925-1929), o seu correspondente:

1 Domingo no jardim público pensativo.
 2 Consciências corando ao sol nos bancos,
 3 bebês arquivados em carrinhos alemães
 4 esperam pacientemente o dia em que poderão ler o Guarani.

 5 Passam braços e seios com um jeito
 6 que se Lenine visse não fazia o Soviete.
 7 Marinheiros americanos bêbedos
 8 fazem pipi na estátua de Barroso,
 9 portugueses de bigode e corrente de relógio
 10 abocanham mulatas.

- 11 O sol afunda-se no ocaso
12 como a cabeça daquela menina sardenta
13 na almofada de ramagens bordada por Dona Cocota Pereira.

Creemos que este poema se aproxime do texto de “Paysage”, também, pelo seu caráter visual, por uma arquitetura que se vale sobretudo da visão humana para a sua edificação. O apelo a este sentido possibilita que o texto seja apresentado para leitura por meio de instantâneos que aparecem isolados, mas que podem se sobrepor um ao outro, e o fazem. A realidade interpelada pelo eu-poético é cotidiana e elementar, mas também se apresenta múltipla, fragmentada e flagrantemente erotizada. O resultado em muito nos lembra o efeito da montagem na pintura cubista.

Em “Cartão Postal”, novamente o poeta “contempla” a forma humana e encontra nela uma semelhança com a Natureza. A dose de ironia, entretanto, é muito maior neste poema do que nos outros dois. A sua camada de ironia, no entanto, se apresenta a reboque das questões sociais e políticas. O procedimento retórico, assim, serve a uma expressão carregada da consciência histórica.

Na perspectiva intratextual, é fácil encontrarmos a imagem, ou melhor, a forma feminina que arrebatava o eu-poético, como o faz em “Paysage”.

Em “Aquarela”, por exemplo, aparecem os seguintes versos: “Mulheres sólidas passeiam no jardim molhado da chuva, / o mundo parece que nasceu agora, / mulheres grandes, de coxas largas, de ancas largas, / talhadas para se unirem a homens fortes.” (1995, p. 101). No poema seguinte, “Imparcialidade” (p. 102), a mesma imagem: “À beira do meu corpo, a noite mostra as meninas de ancas firmes / que uma estrela acende.”

Os dois exemplos são de *Poemas*. São, portanto, textos produzidos até 1929, mas em *O visionário*, que contém escritos do autor de 1930 a 33, encontramos também imagens muito semelhantes, como esta contida no poema “Arte de desamar”: “Com o porta-seios moderno / Os seios do meu amor / Aparados à la garçonne / Ocupam lugar pequeno / No espaço do seu corpo” (p. 236). Este exemplo é importante, também, na medida em que nos

apresenta uma expressão em francês (“à la garçonne”), muito bem comportada dentro da estrutura sintática do português, sem nenhum relevo para a sua condição de “imigrante lingüística”.

Este pendor para uma especial zombaria – que caracteriza uma faceta procedimental de Murilo Mendes e deita suas raízes em *Poemas* (publicado em 1930) –, embora não se supere, avança e se estende às duas obras que vieram imediatamente depois: o auto *Bumba-meu-poeta* (com textos de 1930 e 1931) – moldado no teatro popular quinhentista – e o livro *História do Brasil* (de 1932), uma “variação fútil mas definitiva sobre a proclamação da república” (MENDONÇA apud ARAÚJO, 2000, p. 160).

A língua francesa, no caso dos dois livros indicados no parágrafo precedente, aparece como força coadjuvante deste processo irônico que se alicerça no sarcasmo. Comprovemos, comentando rapidamente um de seus poemas.

A FAMÍLIA DO POETA:

1 Salve, salve, seu poeta.
 2 Você hoje anunciou
 3 que vai dar uma função
 4 na praia do Acaba-mundo.
 5 Juntou-se a família toda
 6 para visitar você,
 7 trouxemos alguns vizinhos
 8 para engrossar a função.

O POETA:

9 Se sentem sem cerimônia,
 10 sejam bem-vindos, merci.
 11 Os mais malucos na frente
 12 – não têm medo de aplaudir –,
 13 os ajuizados, no fundo. (1995, p. 127).

É interessante observar na imagem visual, proporcionada pelo caráter narrativo do texto, que aqui o espírito *gauche* do poeta pode ser depreendido,

quando o fragmento evidencia o isolamento dele, o seu apartamento da família, uma vez que é a família que vem visitá-lo.

Picchio (1995, p. 1612) registra que *Bumba-meu-poeta* afasta-se de certos “popularismos” próprios da iconoclastia modernista inicial (mormente no que diz respeito a grafias de algumas palavras⁵⁶). No entanto, é conveniente frisar a resistência da postura de desprendimento acadêmico, a qual, no fragmento-amostra, se insurge temática e formalmente casada.

O uso da língua francesa ocorre na fala do “poeta”, sem denunciar qualquer traço de pedantismo da parte dele: “Se sentem sem cerimônia, / sejam bem-vindos, merci”. A expressão aparece na boca da personagem com a mesma sem-cerimônia com que é registrada lingüisticamente pelo autor no ato de sua escritura⁵⁷, procedimento, aliás, que também encontramos em *História do Brasil*: “Meninas muito dengosas, / Umas, nuinhas da silva, / Outras, vestidas de tanga, / E mais outras, de maillot” (p. 143-44; sublinhado nosso); “Antes eu fosse Dirceu, / Vivesse aos pés da mulata / Desfiando o lundu do amor, Fazendo crochet de noite, / Do que estar como estou: / Os dentes me arrancaram, / Incendeiam meu chalet” (p. 157; sublinhados nossos).

Nas pegadas de Cândido (1989), reparemos que esse consórcio resistente entre o português e o francês – esse livre trânsito entre uma determinada língua e outra –, ainda que seja, como aqui, na esfera do lúdico, pode ser considerado um procedimento que enseja a universalização. A seqüência textual é estranhamente costurada com dois códigos lingüísticos diferentes, quase que proporcionando o surgimento de uma terceira “língua”, mais híbrida, mais abrangente. Configura-se, portanto, um salto de uma dimensão lingüística menor para uma maior; em vez de uma língua, o poeta se vale de duas.

Algumas vezes, no entanto, a “língua francesa do poeta” carimba de modo ainda mais flagrante o selo do deboche e da irreverência sobre a superfície do seu texto. Sobre isto, falaremos a seguir, uma vez que o poema

⁵⁶ Não obstante Picchio registrar acertadamente que Murilo Mendes abandonou certos procedimentos de forte apelo popular, na passagem da primeira versão para a segunda, “(si por se, *relequim* por *Arlequim*, etc.)”, gostaríamos de anotar que isto nem sempre ocorreu. O verso 119, por exemplo, diz “vou falar com o relequim”.

⁵⁷ Já havíamos alertado para o fato de que Murilo Mendes nem sempre e previdentemente indicaria tratar-se de vocábulo imigrante na língua portuguesa.

de que nos valeremos (“Embarque do papagaio real”) apresenta uma ligação bastante evidente com o francês, confirmando a nossa hipótese de que é esta língua a que maior contribuição deu ao poeta Murilo Mendes na edificação de sua estrutura poetológica.

Abrimos, portanto, um novo parêntese na análise dos poemas escritos em francês. Importa, porém, recorrer a este tipo de texto por, pelo menos, dois motivos. Primeiro: ele evidencia o substrato francês na obra de Murilo Mendes e, mais uma vez, aponta para o seu caráter universalizador. Segundo: o texto mostra um poeta que se vale do jogo lingüístico, criativo e crítico, retirando do procedimento uma expressividade singular.

3 Do caso sério ao jogo lingüístico. Diálogos insuspeitados com a língua francesa.

História do Brasil, de 1959, fornece-nos um texto exemplar no que se refere ao processo lúdico no trato do material poético. O poema aqui comparece, evidentemente, em razão do interjogo lingüístico sobre o qual ele foi edificado.

“Embarque do Papagaio Real”

- 1 Je suis pobre, pobre, pobre,
- 2 Je m'en vais d'aquí.
- 3 Esse tal de Napoleão
- 4 Vem tomar conta de minha quinta,
- 5 Vem tomar minhas pipas de vinho,
- 6 Vem tomar meus p'rus,
- 7 Meus frangos,
- 8 Minhas galinhas d'Angola.
- 9 Tô fraco, tô fraco, tô fraco.

- 10 Vou-me embora, vou-me embora,
- 11 Vou chupar laranjas,
- 12 Vou comer minhas papas,
- 13 Vou gozar no Rio de pijama...
- 14 Se Carlota minha mulher deixar.

O poema é marcado pela idéia da “repetição”, a começar pela sugestão advinda do vocábulo “papagaio”⁵⁸ no título. Este animal comumente se faz presente em textos para representar a imitação, a reprodução de sons alheios, sobretudo o som da voz humana. O embarque é do “papagaio” mas o adjetivo “real” é suficiente para denunciar a procedência do bicho e sua importância. O papagaio repete o que ouve o seu dono dizer. A fala da ave, portanto, é a reprodução da fala do rei. A partir daí, vêem-se, na superfície do texto, algumas séries de repetições, de redundâncias, de aproximações sonoras, construídas com o recurso da anáfora ou da simples retomada das idéias anteriores:

pobre/pobre/pobre

vem tomar/vem tomar/vem tomar

meus/minhas

tô fraco/tô fraco/tô fraco

vou-me embora/vou-me embora

vou/vou/vou/vou

O texto parece se constituir numa brincadeira do tipo “palavra-puxa-palavra”, como a nos lembrar que um discurso recorre a outro, recobrando-o para, em seguida, desvelá-lo em meio a tantos outros discursos, ajudando a conformar uma gigantesca ciranda de vozes.

O primeiro verso (“Je suis pobre, pobre, pobre,”) desdenha do purismo da linguagem; no entanto, no desdém, dialoga com a mesma tradição que, à sua maneira, vilipendia. Ele dialoga com nossa história e com nosso processo de aculturação, ao aproximar sintática e semanticamente o português e o francês, como se ambos se dessem as mãos numa brincadeira infantil.

Deve-se à família real portuguesa, sabemos, em diversas esferas e de diferentes maneiras, o avanço cultural brasileiro do início do século XIX. Talvez o poeta tenha querido também tratar disso. O que é europeu aporta nos quintais brasileiros, a partir da importação feita por aqueles que tinham mais posses e, depois, o “importado” se populariza, na fala estropiada, espécie de

⁵⁸ “Papagaio” é vocábulo de origem incerta. Alguns estudiosos apontam “babagã”, do árabe, ou “pippâka”, do sânscrito, como fontes. (Ver CUNHA, 1982, p. 577 e SILVA, 2002, p. 351).

arremedo da língua estrangeira, feita por pessoas que nem o português sabiam bem dominar (GALVÃO, 2004). A mutilação lingüística, que se deu em relação ao francês e que se faz presente na cantiga, foi aproveitada pela sensibilidade crítica do poeta mineiro.

“Je suis pobre, pobre, pobre” é o rearranjo de Murilo Mendes para uma canção infantil de origem francesa. Trata-se de uma cantiga de roda, cujo primeiro verso (ou primeira “fala”) é “Je suis pauvre pauvre pauvre du Marais Marais Marais” e em cuja continuação encontramos a contraparte “Je suis riche riche riche d’la Mairie D’Issy”.

Sabe-se que as cantigas ou canções populares são geralmente adaptações. Não se trata, na maioria dos casos, de traduções, pois o que se privilegia no processo de transplantação dessas cantigas é o seu aspecto lúdico, sonoro, paronomástico, onomatopaico até. “Marais”, por exemplo, passou para o português como “marré”. Este vocábulo não tem sentido preciso, não possui, digamos assim, referente em nossa língua.⁵⁹

Ainda que haja controvérsias sobre o sentido primeiro do conteúdo das cantigas, parece certo que a palavra francesa “Marais” se referiria a um lugar, possivelmente a um bairro francês. Algumas pessoas têm a suspeita de que a cantiga, no original, contenha essa idéia de divisão social. O bairro francês teria uma maior população de pessoas ricas no sul dele. Assim, haveria duas regiões distintas, sendo que uma delas comportaria o “riche”, desembocando no “Riche du Marais du sud” e a outra o “Pauvre du Marais” (FRAJTAG, 2004).

Partindo do fato histórico da expulsão da família real portuguesa pelas tropas francesas de Napoleão Bonaparte, o poeta desenha uma caricatura bufona de um rei glutão, preocupado com a comida e a bebida que lhe serão tomadas pelo invasor; o reino, no caso, parece não ter nenhuma importância. O folclórico D. João VI estaria do lado pobre da situação, entregando “seus filhos”, como bem diz a letra da canção em português⁶⁰, para o “lado de maior poder”.

⁵⁹ Além, é claro, deste sentido mesmo, que é ser um vocábulo oriundo de uma cantiga de origem européia e não ter sentido!

⁶⁰ A letra da cantiga pode assim ser encontrada: “Eu sou pobre, pobre, pobre, / De marré, marré, marré. / Eu sou pobre, pobre, pobre, / De marré deci. //Eu sou rica, rica, rica, /De marré,

Interessante o diálogo parodístico estabelecido entre os textos e a possível leitura intratextual conseqüente dele. Se em “Quinze de novembro” (já estudado neste trabalho), era “Dão Pedro Segundo” que, de chinelas, bocejava, aqui, é Dom João VI quem tem planos de “gozar no Rio de pijama...”. Não há como negar a existência de uma ácida crítica da parte de Murilo Mendes quanto a essa vida ociosa em relação a certas figuras de primeira plana ligadas à História do Brasil.

Fechemos, entretanto, este longo parêntese e passemos à análise do segundo poema que aparece em *Papiers*: “Pour Guillaume Apollinaire”.

marré, marré. / Eu sou rica, rica, rica, / De marré deci. // Eu queria uma de vossas filhas, / De marré, marré, marré. / Eu queria uma de vossas filhas, / De marré deci. // Escolhei a qual quiser, / De marré, marré, marré. / Escolhei a qual quiser, / De marré deci” e, em seguida, cantam-se as variações.

VIII OUTROS POEMAS EM FRANCÊS, OUTROS HOMENS E A MESMA HUMANIDADE

1 A reverência a Apollinaire

Há, entre “Paysage” e “Pour Guillaume Apollinaire”, um intervalo bastante significativo de onze anos. O primeiro é datado de 1931; o segundo, de 1942. É intrigante o largo espaço entre uma composição e outra, mas é ainda mais curioso o poeta ter retomado o idioma francês para nele expressar-se literariamente depois de tanto tempo. A razão para esse retorno só pode ter justificativa numa instância bastante íntima, uma vez que, pelo menos na esfera pública, nenhum de seus dados biográficos justifica essa retomada do idioma francês para nele compor um poema.

Poderíamos sugerir um motivo (exterior ao poeta) para a feitura do texto. Um fato histórico poderia ser a causa dessa reaproximação do espírito francófono: o beligerante mundo convulsionado do final da década de 30 e início da década de 1940 – um filme infelizmente em reprise, mas com uma (também infelizmente) assustadora superioridade na qualidade da ação de seus protagonistas. O episódio – o lamentável e forçado *dejà vu* proporcionado pelo tempo histórico – poderia trazer para a memória do poeta nomes de pessoas que se engajaram nas fileiras de combate, por ocasião das batalhas da I Guerra Mundial. Este foi o caso do francês Guillaume Apollinaire.

Desta maneira, o poema estaria inserido na galeria das composições feitas como forma de demonstrar respeito, admiração e carinho por alguém. Trata-se de um poema-homenagem.

No caso de Murilo Mendes, portanto, a língua francesa também serviu como idioma apropriado para homenagear nomes de pessoas ligadas à língua francesa e, sobretudo, à literatura francesa. Veremos que, quando se tratava de um artista francês ou de alguém que tivesse uma ligação estreita com a França por algum motivo, Murilo escrevia o texto (de crítica à obra ou em homenagem à pessoa) em francês (ou o escrevia em português, mas com uma

versão também para a língua francesa). É o caso de “Pour Guillaume Apollinaire” (1995, p. 1567-68):

- 1 Les flammes m’ont parlé aux pieds
- 2 Elles découvrent des secrets de l’enfer
- 3 Beaucoup plus visible que le ciel

- 4 Le rosier ce soir accouche des oeillet
- 5 Pour que les poupées puissent regarder par les yeux d’autrui
- 6 Quel chemin dois-je parcourir
- 7 Ayez pitié de moi émigrant qui fuis le ciel
- 8 On m’a chassé de ma jeunesse sans photos
- 9 On m’a chassé de la mort monument de cristal
- 10 Pardon l’étoile bleue

- 11 Apprenez de moi cascades sangues
- 12 Apprenez de moi nouveaux-nés
- 13 Je suis dans une île battue de vents de bronze
- 14 Personne ne se souvient de moi
- 15 J’ai joué un personnage
- 16 Et maintenant je suis mangé par lui
- 17 Cloches écoutez-moi

- 18 La terre fond sur moi comme un aigle ou un baiser
- 19 Les augures tombent sur la plage
- 20 Mannequins de sable
- 21 Il me faut le poison
- 22 Qui me rendait la méchanceté la violence
- 23 Je n’ai pas de sens politique ni de sens religieux
- 24 Quelqu’un est mon fantôme
- 25 On me copie à l’encre de Chine
- 26 Qui suis-je?

- 27 Trouvez-moi la clef de l’avenir
- 28 Haïssez-moi
- 29 Avec l’aide de pianos et de bibles volantes
- 30 Pendant que les Premiers Parents se tiennent dans la tonnerre
- 31 Aussi tranquilles que le liège
- 32 Phénomène obéissant⁶¹

⁶¹ “As chamas me falaram aos pés / Elas descobrem segredos do inferno / Muito mais visível que o céu // Nesta tarde, a roseira pariu cravos / Para que os manequins possam enxergar pelos olhos de outrem / Qual caminho devo eu percorrer / Tenham piedade de mim emigrante que evita o céu / Expulsaram-me de minha juventude sem fotos / Afastaram-me da morte monumento de cristal / Perdão estrela azul // Aprendam comigo cascadas sanguessugas / Aprendam comigo recém-nascidos / Eu estou numa ilha assolada por ventos de bronze / Ninguém jamais se lembra de mim / Eu simulei um personagem / E agora sou devorado por ele / Sinos escutem-me // A terra edifica sobre mim como uma águia ou um beijo / Os presságios desabam sobre a praia / Manequins de areia / Interessa-me o veneno / Que me traduz a maldade a violência / Eu não tenho sentido político nem sentido religioso / Alguém é meu

Rio 28-7-1942

O poema, segundo registra Picchio (1995, p. 1710), recebeu alguns outros títulos antes deste com que veio a público: “Le céraunoscope” e “Hommage à Guillaume Apollinaire”. A pesquisadora anota ainda que toda uma primeira estrofe do poema foi riscada: “– Thème: Perdi a chave do abismo do azul e da pureza / Travestiram-me de Arlequim / E me enviaram ao mundo portátil / Até que um dia eu volte ao estado original” (p. 1711). Como logo abaixo da estrofe aparece a palavra “Développement”, Picchio conclui que o objetivo inicial de Murilo Mendes era o de compor um texto do tipo “mote e glosa”.

Parte da “imagem-mote”, entretanto, ressoa em outro poema de Murilo Mendes, “A Fatalidade”, do livro *Mundo enigma*, que contém textos compostos justamente no ano de 1942, ano da composição de “Pour Guillaume Apollinaire”: “Escrevo para me tornar invisível, / Para perder a chave do abismo.” (p. 388).

Guimarães (1993), que teve acesso ao texto original, registra por sua vez que, entre o primeiro e o segundo verso da estrofe inicial, há um verso desconsiderado por Murilo Mendes: “Les flammes habillées en Arlequin”. Este procedimento da parte de Murilo Mendes leva Guimarães, com base nos conceitos de Leonard Forster, a afirmar que se trata “claramente de uma gênese bilíngüe, em que protexto e texto se apresentam em línguas distintas” (p. 246).

O que fica evidente, a partir destas observações, é tratar-se de um texto nascido em língua portuguesa e desenvolvido em língua francesa, numa simbiose lingüística que caracteriza a estrutura pensamental diferenciada do poeta brasileiro. Mas, para muito além disso, o procedimento revela a sintonia de Murilo Mendes com o poeta Apollinaire, o qual se tornou, seguramente, uma das fontes de maior relevo para o pensamento artístico no século XX. Murilo Mendes não poderia passar ao largo da órbita de influência deste poeta

fantasma / Alguém me reproduz com tinta da China / Quem sou eu? // Achem-me a chave do futuro / Odeiem-me / Com a ajuda de pianos e de bíblias volantes / Enquanto os Primeiros Pais se detêm no trovão / Tão tranquilos quanto a bóia de cortiça / Fenômeno obediente”.

francês. Neste sentido, Guimarães (1993, p. 245-6) lembra que Luciana Stegagno Picchio, por exemplo, vê em “Paon” do poeta Apollinaire⁶² uma possível fonte para o poema “Paysage”, sobre o qual já nos detivemos.

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky nasceu em Roma em 1880, mas o nome denuncia a origem polaca deste que veio a ser um dos artistas exponenciais das idéias vanguardistas do século XX e um dos mais significativos poetas da literatura francesa. Contemporâneo de Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963), assim como de Matisse (1869-1954), compartilhou com estes da vida boêmia que certamente colaborou para alimentar a imaginação criativa destes ícones europeus.⁶³

Apollinaire é referência para Murilo Mendes. O poeta brasileiro, inclusive e ao que tudo indica, escreveu todo um setor do livro *Convergência*, publicado em São Paulo em 1970, sob a inspiração direta dos “caligramas” ou dos célebres “ideogramas” do poeta francês, em que a composição tipográfica serve para “desenhar” o referente, o objeto, com o texto mesmo do poema. Trata-se do setor denominado “Murilogramas”. Para percebermos o estreitamento entre os textos vale a pena recorrer à precisa síntese que Araújo fez do livro do poeta juiz-forano. A autora diz que Murilo Mendes

usa [em *Convergência*] a sua dicção também para ser “vista” em percepção direta e imediata, tanto quanto para ser “lida” e “entendida”: não se recusa a enfrentar essa inteligibilidade da palavra como desenho, com uma função no espaço gráfico simultâneo à duração temporal da idéia-significado que comporta (2000, p. 139).

Mencionemos, ademais, o já conhecido fato de Murilo Mendes ter se aproximado do ideário proposto pelo surrealismo, ao qual o poeta francês está fortemente ligado, tendo sido este – não nos esqueçamos disso – o autor do nome do movimento (LEAL, 2005).

⁶² Os versos de Apollinaire, citados em Guimarães, são os seguintes: “En faisant la roue, cet oiseau, / Dont le pennage traîne à terre, / Apparaît encore plus beau, / Mais se découvre le derrière.”

⁶³ Apollinaire falece em Paris, em 1918, vítima da gripe espanhola (mas quando ainda estava convalescendo de grave ferida na cabeça, uma das conseqüências da guerra. O poeta fora para campo de batalha, como voluntário, em 1914).

Ainda que seja um poema do início da década de 1940, “Pour Guillaume Apollinaire” não está fora de sintonia com certo procedimento muriliano. Em *Poemas* (1925-1929), já aparecem textos feitos em homenagem a pessoas, como é o caso de “Glória de Cícero Dias” (p. 101), “Saudação a Ismael Nery” (p. 115), para ficarmos em apenas dois exemplos. Todavia, *Convergência* (1963-1966), com os seus dois primeiros setores, “Grafitos” e “Murilogramas”, é que dá bem a dimensão do apreço de Murilo Mendes por algumas personalidades, ligadas ou não ao mundo artístico, e para as quais dedica seus escritos.⁶⁴

O trabalho com a forma de apresentação das imagens continua sendo o das metáforas modernamente arrojadas, muitas vezes tomadas a um mundo obscuro, difícil de ser “entendido” ou “apreendido”, ainda que a comparação se instale no texto: “La terre fond sur moi comme un aigle ou un baiser / Les augures tombent sur la plage / Mannequins de sable / Il me faut le poison/ Qui me rendait la méchanceté la violence [...]”.⁶⁵

Parece que o espírito do Guillaume Apollinaire que rompe com a estrutura lógica e sintática dos poemas (o *pathos* daquele que, de certa maneira, antecipou a escritura automática proposta pelos surrealistas) preside a feitura do poema: “On m’a chassé de ma jeunesse sans photos / On m’a chassé de la mort monument de cristal / Pardon l’étoile bleue” ou ainda “Trouvez-moi la clef de l’avenir / Haïssez-moi / Avec l’aide de pianos et de bibles volantes”.⁶⁶

Os versos do poema francês operam a mesma ruptura com o pensamento poético tradicional que encontramos nos livros compostos por Murilo Mendes por volta da década de 1940: *As metamorfoses* (1938-1941),

⁶⁴ Há, evidentemente, muitos outros textos em que aparecem as dedicatórias, mas elas se apresentam como epígrafe e não exatamente como “textos-homenagem”. Estamos nos referindo a escritos que exaltam aspectos das personalidades homenageadas. Existem também os textos em prosa nos quais Murilo Mendes disserta poeticamente a respeito das obras dos artistas, poetas ou não. São escritos como os que se encontram, por exemplo, nas duas séries de *Retratos-relâmpago* (a primeira série veio a público em 1973 e a segunda ficou inédita até 1994) e no livro *A invenção do finito* (1960-1970).

⁶⁵ “A terra edifica sobre mim como uma água ou um beijo / Os presságios desabam sobre a praia / Manequins de saibro / Interessa-me a poção / Que me traduz a ruindade a violência.”

⁶⁶ “Expulsaram-me de minha juventude sem fotos / Expulsaram-me da morte monumento de cristal / Perdão a estrela azul” e “Inventai-me a chave do futuro / Odiai-me / Com a ajuda de pianos e de bíblias voadoras.”

Mundo enigma (1942) e *Poesia liberdade* (1943-1945). O poeta continua, conforme prega Araújo, quando fala do primeiro do elenco feito, a “‘agredir a boa poesia’, com a sua voz altissonante, a sua impulsividade verbal, a contextura surrealístico-barroquizante, a mitologia e o onirismo de suas imagens” (2000, p. 88), como dão conta os exemplos seguintes:

- a) “A manhã calça luvas de vidro / Para operar a afogada”;
- b) “Naquele bosque futuro / Duas árvores se abraçam”;
- c) “A noite moça / Descobre os pés azuis”;
- d) “Bem cedo me fiz órfão / Para que todos possam bicar meu coração / E o coqueiro dê violetas”;
- e) “A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos. / Uma estrela aparece no fim deste meu sangue, / Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca”, ou, ainda e para finalizar,
- f) “O horizonte volta a galope / Curvado sob o martelo. // É noite: e dói”.⁶⁷

No entanto, já em *Poemas* (1925-1929) é possível vislumbrar estas imagens arrojadas. Dele, retiramos “Canto do desânimo” (1995, p. 113):

- 1 Dorme, mundo!
- 2 Estrela, deita-te a meus pés,
- 3 tempo, some da minha memória,
- 4 infância, famílias aparvalhadas olhando pra mim,
- 5 sumi.

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

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

⁶⁷ Os versos encontram-se em MENDES, 1995, p. 34; 341; 344; 382; 402 e 419, respectivamente.

O texto “Canto do desânimo”, contido em *Poemas* (1925-1929) – contemporâneo, portanto, de “Paysage” –, apresenta uma atmosfera muito próxima da de “Pour Guillaume Apollinaire”, embora este poema em francês tenha sido escrito somente em 1942. Ambos estão edificados a partir de uma subjetivação muito forte, suplicante, nervosa, repleta de “imagens de fogo”⁶⁸, que apenas mantêm pontos de contato com o concreto, o cotidiano e o próximo. Ao atentarmos para suas imagens, percebemos que rumam para um espaço muito mais abstrato, distante, chegando até a alcançar uma mitologia bem pessoalizada, difícil de ser apreendida clara e racionalmente. O quadro a seguir sintetiza e facilita nossa exposição:

Poema	Referentes iniciais	Imagens construídas
“Canto de desânimo”	Pés, infância, família, primeira comunhão, namorada, prostituta.	“bruma da criação anterior”, “manequim da nebulosa vermelha”, “Vestido e sombra da mulher primitiva”.
“Pour Guillaume Apollinaire”	Pieds, rosier, cloches, aigle, mannequins, encl de Chine, pianos, bibles, tonnerre.	“Pardon l'étoile bleue”; “cascades sangsues”; “vents de bronze”, “mannequins de sable”, “Premiers Parents”.

Ainda que o tema dos dois poemas não seja exatamente o mesmo, impressiona a proximidade entre eles em alguns aspectos, principalmente no que se refere às imagens engendradas e ao tom do discurso do eu-lírico. O quadro abaixo contém alguns exemplos:

⁶⁸ Sem pretender ligar os versos destes poemas de Murilo Mendes à escrita automática dos surrealistas, o certo é que, em muitos casos, jorra deles “uma luz particular, a luz da imagem, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis” (BRETON, 2001, p. 53).

Em “Pour Guillaume Apollinaire”	Em “Canto do desânimo”
“Les flammes m’ont parlé aux pieds”	“Estrela, deita-te a meus pés”
“On m’a chassé de ma jeunesse sans photos”	“Desaparece, gravura da primeira comunhão”
“Mannequins de sable”	“manequim da nebulosa vermelha”
Ayez, apprenez, écoutez, trouvez, haïssez	Dorme, deita, sumi/some, desaparece/desaparecei, apaga

A estrutura do poema “Pour Guillaume Apollinaire” chama a nossa atenção também por um outro aspecto lingüístico-formal: a ausência quase total de pontuação. Contrariando uma prática muriliana, este poema em francês se apresenta completamente livre do ponto de vista da indicação de suas pausas por meio da pontuação do texto.

Murilo Mendes sempre se mostrou um autor muito atento e cuidadoso quanto à colocação de vírgulas, pontos e demais notações textuais. Ainda que o texto elaborado fosse bastante moderno e experimental – como é o caso, por exemplo, de “Atmosfera desesperada”, já comentado neste trabalho –, o poeta valeu-se dos sinais ortográficos da escrita, marcando com eles o final das unidades frasais. Seja na estrutura interna do verso, seja no final dele, as vírgulas foram usadas, conforme a exigência sintática. O mesmo ocorre com o ponto final. Tal procedimento parece só não ocorrer, quando o autor desejou obter um efeito semântico importante com a transgressão. Alguns poemas de *Convergência* (1963-1966) são exemplo dessa consciência do escritor, quanto à potência sintático-semântica da língua.

“Pour Guillaume Apollinaire” constitui um bloco único de texto que vai do título à indicação da data em que o poema foi escrito. Os seus 32 versos foram separados em 5 estrofes. A separação existente entre as estrofes é a

convencional, a de deixar um espaço em branco entre elas. Não há, portanto, um ponto final delimitando ou concluindo o fluxo do pensamento, o que resulta numa única seqüência frasal, interrompida, talvez, pela pergunta no último verso da quarta estrofe. Do ponto de vista sintático, tratar-se-ia, portanto, de um único período, não fosse a interrogação existente no verso 26. No entanto, dada a pontuação de todo o conjunto, é como se este sinal de entonação pedisse para não ser considerado como indicador de final de período.

O inusitado do bloco de imagens, bem como a idéia da completa liberdade do texto dentro da página – a sua quase suspensão gráfica dentro do espaço branco da página – se coaduna completamente com o espírito – iconoclasta e criativo – mais geral que presidiu a escritura muriliana até a década de 1940. Se algum exercício houve da parte do poeta, foi mais no sentido de obter outros efeitos poéticos com a omissão dos sinais de pontuação do texto. Acrescentemos que este poema em francês, em certa medida, até mesmo antecipa a busca de novas (con)formações do verso e da estrofe, um procedimento caro dentro da poetologia muriliana e que ganhará relevo a partir da década de 1950, explodindo em *Convergência*, do início da década de 1960. O poema “À un peintre”, o terceiro texto de *Papiers*, também inova neste sentido. É o que veremos a seguir.

2 O Murilo Mendes poeta e crítico de arte

Murilo Mendes foi um grande crítico de arte em geral, sobretudo de pintura. Todo um setor de sua produção em prosa se dedica a comentar procedimentos pictóricos, bem como a obra específica dos mais diversos pintores. Neste sentido, os textos que compõem *A invenção do finito* (1960-1970) são exemplares. Vários dos 39 textos do livro foram publicados originalmente em italiano. No entanto, o autor deixou de todos eles uma versão em português e já enfeixados em forma de livro. Eis três fragmentos:

a) de “Gastone Biggi”:

- Sucede-me às vezes evadir-me nos quadros de Gastone Biggi. A arte de Biggi, criador de uma realidade estrutural baseada em relações de números e figuras geométricas, na aplicação de princípios estéticos bem definidos, rigorosos, exclui improviso, facilidade, gosto espetacular. A grande protagonista destes quadros é a esfera, segundo Empédocles de Agrigento “altiva e alegre na sua independência”. A esfera que, resumo dos resumos, existe desde o começo e existirá até o fim. Quando vontade, imaginação, planificação e geometria se encontram, então algo de vivo se inaugura (p. 1299);

b) de “Paolo Icaro” (p. 1318-19):

Penso que a grande proposição do século, no campo específico da arte, seja o conflito entre a ordem e a aventura, já anunciado profeticamente por Apollinaire em *Calligrammes*. As peças inaugurais de Icaro nascem sob este duplo signo: o da ordem, implicando uma vontade de permanência, de construção clássica; e o da aventura que aceita a desintegração estética do momento.

[...]

O jovem é fascinado pelo poder de metamorfose das formas. Desde muito olhava um fuzil e descobria nele um cavalo esbelto. As coisas são outras. Necessidade de recriação da mitologia. Rejeitamos hoje tantos absurdos mitos políticos, sociológicos, ideológicos, mas inventamos uma nova mitologia plástica e poética (p. 1318-19);

c) de “Sinisca”:

- A pintura de Sinisca pressupõe uma evolução consciente, fértil em propostas positivas. Nela se conciliam fastasmagoria e dados concretos; o substrato romântico é superado por uma organização plástica não-tradicional que se serve de freqüentes recursos inventivos” (p. 1336).

A partir do confronto entre estes exemplos, destaquemos, inicialmente, a existência de um sinal gráfico (uma bolota preta) que aparece antes de alguns parágrafos no texto do autor. Esta notação não é indicadora do parágrafo propriamente dito, mas exatamente de um novo *bloco de texto* que, por sua vez, constitui uma visão diferente do autor sobre o tema em questão.

Ainda observando os excertos, percebe-se que Murilo Mendes é sintético, claro e muito preciso em seus comentários, sem deixar de redigir um texto bastante pessoalizado e com uma especial densidade poética.

Fizemos questão de inserir alguns comentários que demonstrassem justamente a consciência de Murilo Mendes entre o que para ele constitui, por exemplo, a *tradição* e aquilo que se instala como *ruptura* artística. Além disso, importa observar que o autor faz dialogar as várias concepções a respeito da arte e, mais importante ainda, entrecruza as diversas manifestações artísticas, concebendo mesmo uma *poética da arte*.⁶⁹

Tendo em mira essa plataforma analítica da parte de Murilo Mendes, optamos por incluir, aqui, uma crítica sua sobre o escultor Paolo Icaro, porquanto nela se percebem considerações que bem poderiam ser feitas à obra do próprio Murilo Mendes, como marcas sintetizadoras de sua ossatura poética: ordem/desordem; estabilidade/instabilidade; consciência do caráter metamórfico de todas as coisas; mitologia pessoalizada.

É em *Invenção do finito* (1960-1970) que podemos encontrar grande parte dos textos críticos de Murilo Mendes a respeito de pintura, escultura, desenho, gravura, iquebana, literatura e outras manifestações artísticas. Ademais, percebe-se que o livro (ao lado de alguns outros do autor) se constitui também num material de pesquisa muito importante para o confronto intratextual com *Papiers*⁷⁰, já que ambos contêm, sobretudo, estes textos de mesma natureza crítica.

Às vezes, encontramos, no estudo comparativo, as duas versões em línguas diferentes de um mesmo texto. Dito de outra forma: percebemos que existem diversos textos cuja origem é bilingüe. Exemplificando: o texto denominado em português “Fontana” (p. 1316-17), composto de onze

⁶⁹ Seria muito interessante uma pesquisa que investigasse a pertinência, a relevância e a inovação dos comentários específicos de Murilo Mendes sobre cada uma das manifestações artísticas humanas, bem como o cruzamento entre eles. Acreditamos que se obteria, a partir de um estudo desta natureza, uma *grande teoria poética para a arte* que também encerraria uma dose considerável de teoria sobre a própria escritura muriliana. No texto (em português e em francês) sobre a pintura de (Maria Helena) Vieira da Silva, diz Murilo Mendes: “A maravilha do universo consiste em que tudo nele está em germe, em devir, em expansão; que todas as interações mentais, poéticas, musicais são, ao menos teoricamente, possíveis: que há uma correspondência de elementos diversos no sistema cósmico e, em particular, num sistema de imagens e sinais” (p.1442).

⁷⁰ Em *Papiers*, encontramos comentários críticos, em prosa, a respeito das obras e/ou das seguintes personalidades artísticas: Nino Franchina, Georges Bernanos, Alberto Magnelli, Pierre Jean Jouve, Virduzzo, Lucio Fontana, Giulio Turcato, Jean Arp, Dubuffet, Nobuya Abe, Max Ernst, Ezra Pound, André Breton, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Simona Weller e Judith Westphalen. Há ainda um texto – escrito em Montreal em setembro de 1967 e indicado por Murilo Mendes como sendo “improvisation” – cujo título é “Texte de Montréal”. Nele, o autor fala sobre o papel do “poeta” dentro do mundo de então.

parágrafos, distribuídos em duas partes, recebeu o título francês “Texte sur Fontana” (p. 1580-82). Ele mantém a mesma disposição gráfica, mas traz, diferentemente da versão em português, local e data da confecção: “Rome, 9 décembre 1962”. Excetuando-se isso, no entanto, não há modificações relevantes entre as duas composições, seja do ponto de vista da forma, seja do ponto de vista do seu conteúdo informativo. Ao que tudo indica, portanto, ambos foram escritos ao mesmo tempo.

Mas há casos bem diferentes. Veja-se o de Giulio Turcato. Em *Papiers*, aparece um texto com o significativo título de “La poétique de Turcato” (p. 1582-85), datado de 3 de março de 1962, que, sem data, aparece em *Invenção do finito* como “Texto sobre Turcato” (p. 1352-55). O original é francês e a versão em português é posterior e, entre elas, podem ser detectadas algumas alterações. O autor emprega o conceito de “poética” para o título em francês, mas apenas o de “texto” para a versão em português. É possível, evidentemente, ler essas opções de Murilo Mendes. Mais interessante do ponto de vista do discurso crítico, é observar que, em português, encontram-se também mais dois outros textos sobre o mesmo autor: um chamado de “Giulio Turcato” (p. 1349-51) e ainda um terceiro, “Texto acrítico para Turcato” (p.1351-52), este último datado de 1965.

Citemos ainda, como mais um exemplo, “Alberto Magnelli” (p. 1319-24), de *Invenção do finito*, no confronto com “Magnelli” (p. 1574-79), de *Papiers*.

O texto escrito em francês se apresenta sem divisões maiores, ou seja, ele é composto por um grande bloco textual, dividido em pequenas partes iniciadas por uma bolota preta (●). Estas partes contêm, cada uma delas, vários parágrafos. Já o texto escrito em português foi dividido em duas partes e cada uma traz indicada a data de “1963”.

Picchio (1995, p. 1712) nos informa que Murilo Mendes deixou uma nota no manuscrito do original francês⁷¹ e anexou cópias do texto publicado em 1961 na revista *Quadrum*, de Bruxelas. Tudo leva a crer, portanto, que os comentários sobre o pintor Alberto Magnelli parecem ter se originado em francês, para, depois, receberem do autor uma versão em língua portuguesa.

⁷¹ Escreve Murilo Mendes: “Pour le texte dactylographié de Goldschmidt j’ai fait des retouches du point de vue rédactionnel” (1995, p. 1712).

Na comparação é que se percebem bem as alterações textuais e a profundidade delas. Somente a título de ilustração, o que em francês aparece como pergunta, por exemplo, “D’où vient qu’il ait très tôt préféré supprimer le point de départ de l’objet, la base figurative?” (p. 1576 ; grifo nosso), mais tarde, em português, aparece como afirmação “Por esse motivo preferiu desde cedo suprimir o ponto de partida do objeto, a base figurativa.” (p. 1323), o que, do ponto de vista do discurso de autoridade, é significativo.⁷²

Tudo isto foi dito, no entanto, para introduzir a leitura do poema “À un peintre”, que é um texto-homenagem também, mas que é, igualmente, um trabalho crítico cujos comentários estão esmaltados pela dimensão poética do autor.

3 “À un peintre”: a homenagem metonímica

O poema, constituído por duas estrofes apenas, está datado, mas não apresenta local de sua composição. O texto constitui um bom exemplo da capacidade de síntese que tem o poeta Murilo Mendes:

- 1 • La terre est un feu oval,
- 2 Un arbre à minéraux, un cube qui jette des couleurs
- 3 C’est le pays de mille anamorphoses
- 4 Qui changent leurs visages, se réfléchissent
- 5 Réciproquement.

- 6 • La terre est le champ fertile et limité
- 7 Même par le pinceau qui s’aventure
- 8 Dans le probable territoire inconnu:
- 9 Il cherche en même temps destruction/construction.⁷³

1954

⁷² Quando lemos *Retratos-relâmpago*, *Janelas verdes*, *Invenção do finito*, *Conversa portátil*, na comparação com *Papiers*, além de versões bilingües sobre Alberto Magnelli, sobre Lucio Fontana e Giulio Turcato, encontramos também textos em português e em francês – e que são claramente duas versões de Murilo Mendes para o mesmo texto – sobre Pierre Jean Jouve, Jean Arp, Max Ernst, Ezra Pound, André Breton, Vieira da Silva e Judith Westphalen.

⁷³ “A Terra é um fogo oval, / Uma árvore de minerais, um cubo que lança cores / É a região de mil anamorfoses / Que variam seus rostos, se refletem / Reciprocamente. // A Terra é o campo fértil e limitado / Mesmo para o pincel que se aventura / No provável território desconhecido: / Ele busca ao mesmo tempo destruição/construção.”

Destaque-se, inicialmente, a utilização do sinal gráfico no início de cada uma das estrofes do poema. Nehring (2003), em seu estudo sobre Murilo Mendes, observa que foi a partir de *Tempo espanhol* – com textos produzidos entre 1955 e 1958 e publicados em 1959 – que o poeta passou a usar sinais gráficos para indicar a separação entre as partes de uma mesma estrofe (ou para indicar a separação das estrofes dentro do poema)⁷⁴. Na ocasião, a nova disposição “foi apontada por João Cabral de Melo Neto como um ganho, na medida em que demarcava os diferentes ângulos de aproximação em relação ao tema do poema” (p. 83-84).

As observações feitas por Nehring, entretanto, não são totalmente corretas, uma vez que o livro *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), que veio a público pela primeira vez em 1954, já continha textos em que uma barra horizontal cumpre o papel de indicar a alteração da rota de visão do eu-poético em relação ao tema.⁷⁵

Na opinião do também poeta João Cabral, a *descontinuidade* era uma marca característica da poesia do poeta mineiro e a divisão do texto, indicada com certos sinais gráficos, evidenciava os ângulos variados de onde havia partido o olhar do eu-poético em direção ao objeto/alvo, auxiliando, assim, numa unificação de sua visão. O fragmento a seguir, de “Aos pintores antigos da Catalunha” (p. 580), exemplifica o procedimento de que se fala:

[...]

Fixais o alto objeto da plástica,
Tradição do primeiro sol futuro
Que irrompe vertical do Apocalipse:
Vive no espaço
O Cristo com sua descendência.

*

⁷⁴ Até aquela oportunidade, Murilo Mendes valia-se dos algarismos indo-arábicos, para indicar, em alguns poemas, a separação entre as partes de uma mesma estrofe. Vejam-se os vários exemplos que aparecem em *O visionário*, *Os quatro elementos*, *A poesia em pânico*, *As metamorfoses*, *Mundo enigma*, e, sobretudo, *Poesia e liberdade*.

⁷⁵ É possível comprovar a nossa afirmação recorrendo, por exemplo, a “Contemplação de Alphonsus” (p. 490-501) : o poema é composto de várias partes, contendo, cada uma, um número variado de estrofes. O limite entre cada parte do poema está indicado por uma pequena linha horizontal de uns dois centímetros, impressa no centro, no espaço que ficaria em branco entre uma estrofe e outra.

Nos afrescos românticos, medida da Catalunha,
O símbolo em valor concreto já se muda.

Pelo que se depreende no confronto entre a data de elaboração do poema “À un peintre”, a afirmação feita pela pesquisadora Marta Moraes Nehring (2003) e nossas observações, é possível afirmar que o poema francês está perfeitamente integrado à nova prática do poeta Murilo Mendes quanto à inserção de um sinal divisório. Todavia, neste ponto, é preciso fazer ainda algumas outras observações a favor do texto em francês.

O que primeiro aparece na obra de Murilo Mendes é o sinal de separação *entre estrofes que unificam uma determinada abordagem dentro do poema* (já percebida em *Contemplação de Ouro Preto*, que é exatamente de 1954). A notação que o poema “À un peintre” contém parece separar um bloco de texto e não exatamente a estrofe, ainda que esta seja, evidentemente, um bloco de texto.

Pelo que constatamos, apenas a partir da década de 1960 é que Murilo Mendes começa a empregar a notação no início do bloco de parágrafos, ou seja, começa a usar a notação gráfica na prosa. Se recorrermos ao capítulo “El Escorial”, de *Espaço espanhol*, que contém textos escritos entre 1966 e 1969, nele encontraremos três espécies de divisão textual. A primeira, indicada pelos algarismos indo-arábicos, divide o texto em duas *partes*. Cada parte, por sua vez, é composta por blocos de texto separados por uma bolota preta, constituindo, assim, uma segunda divisão do texto. Uma terceira divisão ainda se instala quando o poeta emprega mais uma bolota preta para, dentro do *bloco de texto*, separar os parágrafos.⁷⁶

⁷⁶ Leia-se, a título de ilustração, o fragmento abaixo, que se encontra às páginas 1134 e 1135 de *Poesia completa e prosa*:

- Propuseram ao rei diversos projetos: decidiu-se pelo que daria ao mosteiro a forma duma grelha, alusiva ao instrumento de martírio do padroeiro.
-
- A tradição informa-nos que São Lourenço tinha *sense of humor*: ninguém ignora o trecho da sua paixão quando, já assado pela frente, pede ao carrasco que o assem também pelas costas. Poderia ser um dito de Don Quijote, cujo pai, de resto, é contemporâneo de Felipe.
-
- Don Quijote, suponhamos, divisa ao longe ...

Todas estas divisões e subdivisões, no final das contas, concorreriam para denunciar um tipo especial de andaimaria textual, que é a da construção por meio da fragmentação. Ficamos diante de um tipo de construto que privilegia uma espécie de recorte do todo, ao lado do qual o autor dispõe um novo recorte, procedimento que se aproxima bastante da técnica cubista de composição.⁷⁷

Podemos dizer que “À un peintre” parece ter sido engendrado a partir da *colagem* (da aproximação, junção e/ou superposição) da múltipla percepção de um mesmo objeto; a partir, portanto, de uma visão descontínua, fragmentada, poliédrica do real, que é, no fundo e ao cabo, a forma de ver característica de muito da poesia moderna e da poética muriliana, de um modo geral. Este posicionamento do eu poemático, então, já estava um pouco indiciado na fragmentação imagética de “Paysage” e de “Pour Guillaume Apollinaire”.

Lembremo-nos de que Murilo Mendes havia pensado em dar o título de “Le céraunoscope” ao poema, mas o rejeitou. Se o fizesse, estaríamos diante de um texto-homenagem mais próximo de “À un peintre”. Vê-se, então, que o eu-lírico em “Pour Guillaume Apollinaire” estampa imediatamente qual é o destinatário do texto. Neste poema, o poeta homenageado é o “referente”, que fica, portanto, explicitado desde o início de nossa leitura, como uma placa indicativa de destino. Naquele, o “referente” não se mostra imediatamente, permanecendo obliterado até o término da leitura (ou mesmo depois dela). Dependendo do alcance do repertório de que dispomos, poderemos chegar ao destinatário do texto, à figura homenageada no poema, mas o faremos a partir das *nomeações indiretas*, das *alusões*, dos *implícitos*, enfim, a partir do conhecimento que temos a respeito de sua produção ou daquilo que caracteriza a sua obra. No atalho: desvelaremos o nome do referente de forma metonímica.

“À un peintre” se apresenta, portanto, dentro de uma espécie de jogo de velar/desvelar o seu alvo que bem roça certos artifícios barrocos, sobretudo – e

⁷⁷ Marta Moraes Nehring diz exatamente que “os sinais gráficos, situados no início de parágrafos organizados em blocos, constituem mais um procedimento construtivo que trabalha a favor da poética do fragmento. Denotam as etapas não de um conhecimento progressivo ou gradual, mas da percepção que privilegia o acúmulo de pontos de vista, numa linguagem que poderia pertencer a um quadro cubista.” (2003, p. 83-84)

recorrendo, aqui, às categorias propostas por Severo Sarduy –, ao mecanismo da *proliferação*, que nos obriga a executar uma leitura orbital, uma

leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, que em sua elipse assinala a marca do significante ausente, este a que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, aquele que ostenta os vestígios do exílio (SARDUY, 1979, p. 167).

O título “À un peintre” contém um artigo que, em francês e em português, já nasceu ambíguo, por ser tanto o numeral (“um”) quanto o artigo indefinido (“um”). Assim, o texto tanto pode estar destinado a *um específico e determinado quanto a um qualquer e indiferente* pintor. Ainda assim, no caso de o inominado artista pertencer à “segunda” das categorias aqui propostas, o texto do poema oferece sinais suficientes para uma órbita de leitura e uma conseqüente circunscrição de seu alcance – como, diga-se a propósito, todo texto o faz. Poderíamos, portanto, identificar um artista mais (ou menos) tradicional, mais (ou menos) iconoclasta, mais (ou menos) figurativo, mais (ou menos) abstracionista, e assim por diante.

O primeiro verso do poema – que também inicia um primeiro bloco de texto e instaura, portanto, um primeiro prisma para o olhar do eu-lírico – é uma metáfora na sua constituição mais elementar e aparece sintaticamente estável (“La terre est un feu oval”), mas que, nos versos seguintes, começa a sofrer um processo de desestabilização semântica:

La terre	est	un feu oval
	est	un arbre à minéraux
	est	un cube qui jette des couleurs

A Terra percebida pela retina do eu-poético é já um real transfigurado na arte do pintor porque, dentre as figuras geométricas disponíveis, escolheu-se o cubo e não a esfera para a representação de sua configuração espacial.

A partir deste deslocamento de sentido, dessa quase subversão da imagem do real, a Terra (que é fogo que é árvore que é cubo) é, sobretudo, uma *desdobrável e múltipla (de)formação* apresentada à visão do leitor da pintura:

[La terre est] le pays de mille anamorphoses / qui changent leurs visages, se réfléchissent / réciproquement

A imagem se encaminha para uma abstração que sugere intenso dinamismo e profusão de cores e luzes. A forma imagética rumo para uma estrutura prismática, poliédrica, impossível de ser *conformada* no plano visual do texto.

Ainda assim, numa segunda investida, intentando uma abordagem mais “opinativa” do que “descritiva” – daquilo que supostamente para nós seja uma tela –, o eu-poético demonstra, num segundo bloco de texto, sua consciência em relação à impotência da obra de arte, da limitação que é inerente a toda forma de expressão humana, a toda linguagem, enfim, empenhadas na representação do mundo: “La terre est le champ fertile et limité / Même par le pinceau qui s’aventure / Dans le probable territoire inconnu: / Il cherche en même temps destruction/construction.”

O “pincel”, extensão da mão do pintor, objetiva – fugindo a uma concepção mais realista ou tradicional da arte – romper com o instituído (a *destruição*) e instalar um novo (a *construção*). O poeta Murilo Mendes, por meio da forma do seu poema, deixa entrever a concepção artística de que “destruição/construção” é mais do que uma dicotomia interdependente, é um diálogo todo especial entre antigo e novo. Resulta daí que o antigo é uma condição muito mais estável do que a de novo, uma vez que a *efemeridade* e a *instabilidade* são a sua água de batismo.

A tela que o olhar do eu-lírico capta é moderna. Os versos de “À un peintre” – na sua arquitetura prismática e no seu conteúdo informacional – denunciam que possivelmente estejam fazendo referência a um quadro cubista, limitando, com isso, o raio de abrangência de nossa busca por um determinado referente. O poema poderia ser endereçado a todo poeta cubista,

a partir da referência feita a um quadro criado dentro de um ideário ligado ao cubismo.

Entretanto, ainda que não conheçamos exatamente a tela com a qual o poema dialoga⁷⁸, a obra do próprio Murilo Mendes nos dá sinais de quem poderia ser o seu autor. Neste sentido, o poema seguinte, encontrado em *Tempo espanhol* (1955-1958), cujo título é justamente “Picasso” (p. 616-17), ajuda-nos a estabelecer um confronto com “À un peintre”:

1 Quem pega a vida à unha como tu?
 2 Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.
 3 Paris formou o espaço da tua técnica,
 4 Mas Espanha te deu o estilo de contrastes,
 5 O gosto de regressar ao centro do problema,
 6 De investigar a matéria da vida
 7 E atingir o osso:
 8 Construindo e destruindo ao mesmo tempo.

*

9 Situas o objeto inimigo,
 10 Súbito assimilado.
 11 As cores são de inventor, não de colorista.
 12 A natureza morta
 13 Retoma a lição espanhola:
 14 Os elementos do quadro são “dramatis personae”
 15 Que se cruzam no silêncio fértil. Roma, Grécia ou África
 16 Te servem de pretexto plástico:
 17 O corpo extrai da vida
 18 Sua força pessoal e polêmica.

*

19 Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
 20 Soubeste fundir a força e a contenção⁷⁹.

⁷⁸ Embora, mais adiante, neste trabalho, falemos do processo ecrásico, aos interessados neste tipo de processo dialógico, sugerimos a leitura de “As interfaces de Murilo Mendes ou Da pintura ao texto poético: um exemplo de ‘ekphrasis’ em Murilo Mendes”, encontrado em BARBOSA e RODRIGUES (2000).

⁷⁹ No que se refere à ecfraze ou *parasite* por excelência em Murilo Mendes, uma linha de pesquisa sugerida por Barbosa e Rodrigues (2000) é aquela que trata das “obras literárias onde arte e artista, fictícios ou históricos, figurem de maneira central” (p. 118). As autoras, falando a respeito do poema “Picasso”, ressaltam que “Murilo inicia pela imagem popular ‘pegar o touro à unha’, própria das touradas de Espanha. País de contrastes, de tons fortes e radicais, está no claro/escuro dos quadros, no construir/destruir do ‘Guernica’, na matéria-prima do objeto de barro (cerâmica), em formatos vários – releitura do real e do possível.” Ainda mais adiante, complementam as pesquisadoras: “O objeto inimigo – a guerra, o rejeitável – foi

Parece-nos que o destinatário do poema escrito em francês por Murilo Mendes em 1954 seja o espanhol Pablo [Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y] Picasso (1881-1973). O poema “Picasso” conteria, assim, filigranado, o espírito que presidiu a feitura de “À un peintre”, fazendo deste seu palimpsesto. Apontamos, a seguir, algumas razões para fundamentar nossa suspeita:

- a) “Paris formou o espaço da tua técnica”: embora tenha nascido na Espanha, o pintor Pablo Picasso viveu e trabalhou principalmente na França, berço do movimento cubista. O pintor tem seu nome ligado à corrente artística, a partir de um quadro cujo nome é francês (“Les demoiselles d’Avingnon”). A tela desencadeia o novo conceito pictórico. Por volta de 1900, Picasso morou naquele país com Max Jacob, outro grande artista da vanguarda europeia. A utilização da língua francesa para a composição do poema estaria, assim, mais do que justificada;
- b) “Construindo e destruindo ao mesmo tempo”: verso que estruturalmente e semanticamente se aproxima bastante de “Il cherche en même temps destruction/construction”;
- c) “As cores são de inventor, não de colorista”: verso que também roça na imagem subjacente a “un cube qui jette des couleurs”, pois o poeta chama a atenção para a técnica (e o dom) de lidar com a “vida” das cores;
- d) “Os elementos do quadro são ‘dramatis personae’ / Que se cruzam no silêncio fértil”: verso que desliza e invade, sobretudo, a idéia estruturada em “La terre est le champ fertile et limité”: o verso em português está impregnado de um matiz semântico ligado a “terra”, “espaço de criação”, “germinação”, proporcionado pelo adjetivo “fértil”, o que o remete, claramente, ao verso em francês.

A admiração de Murilo Mendes por Pablo Picasso evidencia-se sobretudo num “Retrato-relâmpago” que o poeta dedicou a ele. Diz Murilo a respeito da capacidade inventiva e criativa do pintor espanhol: “[Picasso]

assimilado por Picasso e por Murilo Mendes. O berço da cultura ocidental – Roma e Grécia – complementam-se pelo primitivismo estilizado que a África lega a Picasso.” (p. 119).

toureará os monstros Velázquez, Goya, Delacroix; toureará a pintura europeia do século XX, fechando o ciclo histórico iniciado com a Renascença” [“Picasso”, *Retratos-relâmpago* (1ª série 1965-1966); p. 1246]. Como se vê, Murilo Mendes eleva Picasso a um patamar nada modesto. Nas tintas de Murilo Mendes, o pintor ganha uma estatura invejável, a de uma das figuras mais importantes das artes plásticas dos últimos séculos na Europa.

Arrematando esta nossa leitura, gostaríamos de chamar a atenção para o tom do discurso do eu-poético, pois, comparativamente, “Paysage” e “Pour Guillaume Apollinaire” falam com uma voz mais altissonante do que a de “À un peintre”.

Durante os primeiros dez anos de produção, Murilo Mendes parece ter investido gradativamente, na contenção lingüística de modo geral, retirando os excessos retóricos, as sintaxes frouxas ou as construções desnecessárias. Entre 1952 e 1956, Murilo Mendes, pela primeira vez, pôde sentir de perto a “concretude” humana que se edifica sobre o chão europeu. Alguns estudiosos viram neste deslocamento um dos motivos para que a poética do autor ganhasse uma concreção discursiva mais sensível.⁸⁰

“À un peintre” foi elaborado em 1954. Os poemas de *Siciliana* foram compostos entre 1954-1955. São poemas escritos por Murilo Mendes, portanto, após uma primeira estadia na Europa. Diz Araújo que, neste livro, vai se “acentuar com precisão uma forma bem mais constrita, uma linguagem mais rigorosa, uma exigente concreção do discurso” (2000, p. 111).

Podemos afirmar que o texto em francês não se desvia desta trajetória poética empreendida pelo autor, tampouco se distancia da qualidade literária característica de sua produção.

O que se disse a respeito de “À un peintre” poderia ser dito a respeito de três outros poemas de *Papiers*. São eles: “Salut à Arpad Szenes”, de 1955, “À Piere-Louis Flouquet” e “Toast”, ambos escritos em 1957. De imediato, portanto, percebemos que a década de 1950 foi a mais produtiva em se

⁸⁰ Haroldo de Campos (1995), tendo como ponto de referência o *Poesia Liberdade* (1943-1945), lançado em 1947, escreve um artigo – partindo do aforisma muriliano “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo” – cujo título é justamente “Murilo e o mundo substantivo” (P. 41).

tratando da escritura de poemas em língua francesa. Depois destes textos, o autor somente voltará a compor poemas em francês no final da década de 1960. Neste intervalo de tempo, a língua francesa vai lhe servir para a produção dos textos críticos. Predominará, portanto, a prosa.

Apesar de haver uma proximidade temporal e uma semelhança de forma e de conteúdo entre os três poemas mencionados, eles têm, evidentemente, uma individualidade e merecem, por esta razão, algumas poucas observações de nossa parte.

4 A humanidade de todos os homens ou Uma visão sempre convergente do cosmos

O húngaro Arpad Szenes (1897-1985) nasceu em Budapeste e, em 1925, fixou residência em Paris. O pintor, gravurista, ilustrador, desenhista e professor se casou, em 1930, com a também artista plástica Maria Helena Vieira da Silva. Por causa da II Grande Guerra, os dois vieram para o Brasil em 1940⁸¹, onde permaneceram até o ano de 1947.

No Brasil, Arpad Szenes realizou importantes exposições de seus trabalhos, como as montadas no Rio de Janeiro (na Casa da Imprensa, em 1941, e, em 1944, no Museu Nacional de Belas-Artes) e em Minas Gerais (em 1946, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte).

Szenes retornou à França dois anos depois do fim da II Guerra, mas somente obteve a nacionalidade francesa em 1956, um ano após a feitura deste poema-homenagem que lhe dedicou o poeta Murilo Mendes:

“Salut à Arpad Szenes”

- 1 Dans les crevasses du blanc
- 2 Dans les noirs miroirs du blanc,
- 3 Dans les palais noirs, gris e jaunes du blanc,
- 4 Esprit je te rencontre,
- 5 Ombre réelle, concrète,

⁸¹ O casal, assim que chegou ao Rio de Janeiro, residiu na Rua Marquês de Abrantes, onde morava também o poeta Murilo Mendes.

6 De cristaux superposés,
 7 De fines épées.

8 Je te déduis
 9 De la convexité des miroirs;
 10 De l'étoile des cristaux
 11 Qui s'unissent, blancs,
 12 Pour um seul exemple,
 13 Pour um seul silence,
 14 Un amour concis,
 15 Une seule éternité issue
 16 De cette terre même,
 17 De cet espace dompté:

18 Atome pur
 19 Dont les traces disparaissent
 20 Dans les labyrinthes noirs du blanc;
 21 Atome devenu égal à lui-même
 22 Par l'ascèse et la rigueur du blanc.⁸²

Paris, 6-5-1955⁸³ (1995, p. 1569)

Contrariando a variação de foco entrevista em “À un peintre”, “Salut à Arpad Szenes” se centra num aspecto único do objeto que os olhos do eu-poético têm diante de si. O poema parece sugerir um percurso inverso de apresentação da obra de arte: naquele, eu→objeto (Eu mostro o objeto); neste, objeto→eu (O objeto se mostra a mim). Aqui, o olhar do eu-lírico é capturado pela severidade e pela aspereza do branco e, porque prisioneiro a partir daí, tudo parece convergir para esta cor. Envolvido pelas sugestões de seus sentidos, numa espécie de crescente torvelinho, o espírito do eu-poético é

⁸² “Nas fendas do branco / Nos negros espelhos do branco, / Nos palácios negros, cinzentos e amarelos do branco, / Espírito eu te encontro, / Sombra real, concreta, / De cristais sobrepostos / De finas espadas. // Eu te deduzo / Da convexidade dos espelhos; / Da estrela dos cristais / Que se harmonizam, brancos, / Para um só exemplo, / Para um só silêncio, / Um amor breve, / Uma só eternidade saída / Desta terra mesma, / Deste espaço domesticado: // Átomo puro / Cujos traços desaparecem / Nos labirintos negros do branco; / Átomo reduzido a ele mesmo / Pela ascese e o rigor do branco.”

⁸³ Este poema aparece, à página 1569 de *Poesia completa e prosa*, com a indicação que aqui se encontra (“Paris, 6-5-1955”), inserido imediatamente após “À un peintre” (datado de 1954) e imediatamente antes de “À Pierre-Louis Flouquet” (datado de 1957). O texto, portanto, assim inserto, obedece a uma ordem cronológica. Todavia, Picchio registra uma informação diferente nas “Notas e variantes”. Diz a pesquisadora que o manuscrito traz a indicação “Paris, 6-5-1965”. Constata-se, assim, a troca de “55” por “65”. Lemos o poema a partir da indicação “1955”. Não há traços distintivos fortes, capazes de situá-lo num outro contexto. Acrescente-se a isso o fato de Murilo Mendes ter estado na Europa entre 1952 e 1956, o que justificaria a composição do poema em “1955”.

transportado, pela harmonia do todo à sua frente, a uma dimensão atemporal e única. A “saudação” feita a Arpad Szenes é o retrato de um momento de êxtase proporcionado pela fruição da obra de arte, quando há a possibilidade de o caos se organizar e se nos mostrar.

Em texto crítico de *Papiers*, datado de 1970⁸⁴, Murilo Mendes diz que “[Arpad Szenes] s’entend en métamorphoses et se montre attentif, soit aux signes de la matière, soit à ceux du monde invisible”⁸⁵ (1995, p. 1598). Se aqui o comentário se atém a uma faceta mais técnica da pintura do artista, mais adiante, investindo em um novo ângulo da apreciação, diz o poeta:

- C’est un homme singulier, dont la vie et l’oeuvre s’inscrivent aux antipodes de la vulgarité mécaniciste de notre temps. Son écriture patiente⁸⁶, sa prédilection pour les tons blancs au moyen desquels il réussit paradoxalement à rendre le côté nocturne des choses, les taches bizarres, les transparences, suffisent à le situer comme un isolé aux prises avec un langage personnel de chercheur qui s’oppose à toute rhétorique⁸⁷ (p. 1598).

A dissonância imagética, referida à poesia de Murilo Mendes, pode ser sentida em “Paysage” e em “Pour Guillaume Apollinaire”. Neste segundo, acrescenta-se, também é sensível a dissonância rítmica, o que contribui sobremaneira para o surgimento de uma poesia “estranhamente amelódica”, no dizer de Haroldo de Campos (1995, p. 42). Já tivemos a oportunidade de falar um pouco sobre este estranhamento rítmico, quando da leitura de “Atmosfera desesperada”, no corpo deste trabalho.

Geralmente, na arquitetura poemática de Murilo Mendes, à estabilidade da estrutura sintática (a ordem direta da frase francesa ou portuguesa) se

⁸⁴ O texto faz parte do *Catálogo da Expo Arpad Szenes em 5 museus de França*, 1971.

⁸⁵ “[Arpad Szenes] se entende nas metamorfoses e se mostra atento, seja aos signos da matéria, seja aos do mundo invisível”.

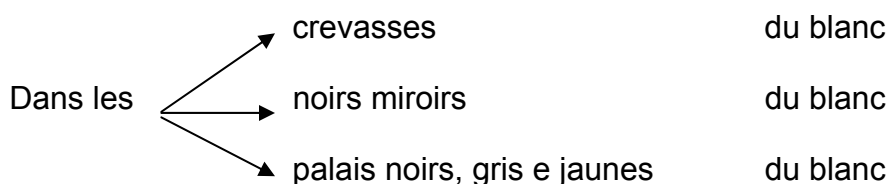
⁸⁶ No início do texto, Murilo Mendes registra: “Je vois en Arpad Szenes un poète qui au lieu de mots emploie, pour s’exprimer, les couleurs et la toile” [“Vejo em Arpad Szenes um poeta que, no lugar de palavras, emprega, para se exprimir, as cores e a tela”].

⁸⁷ “É um homem singular, cuja vida e obra se inscrevem nos antípodas da vulgaridade mecanicista de nosso tempo. Sua escritura paciente, sua predileção pelos tons brancos, por meio dos quais, paradoxalmente, ele consegue traduzir o flanco noturno das coisas, as manchas bizarras, as transparências, bastam para classificá-lo como alguém ímpar, enredado com uma linguagem pessoal de pesquisador que se opõe a qualquer retórica.”

contrapõe a instabilidade do pilar semântico (uma desordem da lógica, um deslocamento do sentido previsível e racional). Assim, por exemplo, “Une bouteille a recueilli / le fleuve dans son sein étroit” ou “Je suis dans une île battue de vents de bronze” ou mesmo “La terre est un feu oval” se agridem semanticamente, embora estejam organizados na ordem mais elementar possível de sujeito, verbo e complementos.⁸⁸

No que concerne ao ritmo, o poeta o buscará por meio de outros recursos que não o da construção do metro regular dos versos. Este parece ser o caso de “Salut à Arpad Szenes”, que não se distancia muito dessa dinâmica de edificação do poema. Para a obtenção do ritmo, o poeta lança mão do processo anafórico, assim como a inserção de uma “célula rítmica cuja repetição a espaços, em posição diversa no contexto, sustenta toda a armação sonora” (CAMPOS, 1995, p. 43).

“Salut à Arpad Szenes” é modelar no emprego da anáfora. O recurso se mostra poderoso auxiliar na manutenção de uma cadência da leitura e, por conseguinte, do ritmo do verso. No exemplo abaixo, ela contribui também para realçar a gradação crescente na construção da imagem: crevasses → noirs miroirs → palais noirs, gris e jaunes. A ampliação ajuda a evidenciar o caráter substantivo (e não adjetivo) do “branco”. A seqüência “du blanc”, ao final dos versos, chama também a atenção sobre a forma do poema e concretiza mais ainda o poder exercido desse “ser” (substantivo):



A segunda estrofe praticamente se constrói anaforicamente. A anáfora instaura um determinado movimento de leitura. Ora, esse movimento é

⁸⁸ Em nossa dissertação de mestrado, tivemos a oportunidade de discutir um pouco esta questão que envolve a construção da imagem poética. O resultado de nossa pesquisa foi publicado em forma de livro com o título de *Murilo Mendes e a imagem poética do assombro: análise de poemas*.

marcado por uma maior rapidez, ora, por maior demora, avanço, recuo ou pausa, segundo a facilidade ou a dificuldade encontrada para a travessia da estrutura sintática:

“de la convexité” → “De l'étoile”;

“Por um seul exemple” → “Por um seul silence”;

“De cette terre” → “De cet espace”.

A anáfora, por redundante, é um reforço sintático-estilístico que colabora para o aumento da expressividade do artista. É o caso presente. Como a figura de linguagem se torna a espinha dorsal da forma deste texto, passamos a observá-la com maior empenho e, por esta razão, ficamos sensíveis a ela e também às demais construções lingüísticas nele presentes. É assim que podemos reparar mais facilmente que a voz do eu-poético se apresenta em duas oportunidades. Inicialmente, quando diz, na primeira estrofe, “Esprit je te rencontre” e, depois, na segunda, “Je te déduis”.

O verso 4 (“Esprit je te rencontre”) – o primeiro após a arquitetura anafórica inicial – é o centro da estrofe e constitui igualmente a idéia principal dela. A sua centralização o coloca como pólo de convergência semântica. Os versos anteriores (1, 2, 3), bem como os posteriores a ele (5, 6, 7), configuram termos sintáticos secundários. A seqüência sintática do verso nos obriga a ler “Esprit” como o termo sobre o qual recai a ação verbal. A primeira estrofe está centrada, portanto, na constatação do eu-lírico, que revela ter apreendido o “espírito” no interior da obra que tem diante de si.

Na seqüência da leitura, vemos que o primeiro verso da segunda estrofe traz novamente um “tu”, retomando a mesma idéia de “Esprit”. A dimensão espiritual é, assim, a grande tela que o eu-lírico tem à sua frente. O artista foi suficientemente sensível a ponto de concretizar – por meio da exploração dos ambientes e da incidência da luz sobre as coisas – aquilo que é diafaneidade e metafísica num grau muito elevado. Espelhos, cristais, espadas, palácios se desdobram em silêncio, amor, eternidade, enfim, o próprio espírito, dentro de

um espaço harmonizado pela mão do homem, em que os limites não podem ser mais percebidos e tudo se reduz à partícula atômica.

Ruggero Jacobbi (1995), num comentário geral sobre a obra de Murilo Mendes, diz que para este “vinha sempre em primeiro lugar o mundo na sua condição de fragmento cósmico, de meteoro, a ser restituído nas suas mais imediatas ‘metamorfoses’, através do valor reflexo das palavras” (p. 39).

Interessa-nos o comentário do tradutor e crítico na medida em que, de alguma maneira, lança luz sobre um procedimento técnico-literário de Murilo Mendes e também sobre uma espécie de crença do poeta. Do seu comentário, deduz-se que Murilo, ainda que sugira uma transcendência e que nela acredite, é sempre um ser preso à história universal de todos os homens. Nas palavras do crítico italiano:

Física atômica e psicanálise tornam-se para [Murilo Mendes] sinais estrelados, uma outra cadeia de símbolos; e a sua condição permanece sendo a do homem histórico, do homem *hic et nunc*, condenado a viver, mas também a exercitar-se na própria magia. Assim fizeram no nosso século, sobretudo os pintores; ninguém soube disso melhor que Murilo que conviveu com eles e com eles dividiu o pão desde o início; assim vimo-lo afastar-se com De Chirico, voar sobre os tetos com Chagall, enfeitiçar-se com Magritte e, finalmente, petrificar-se com Magnelli (JACOBBI, 1995, p. 40).

A afinidade entre Murilo Mendes e os pintores extrapola a contingência de ambos pertencerem ao mundo da arte. A poesia – uma poesia cada vez mais universal, que desnuda a verdade de serem homens históricos e partícipes da mesma dimensão existencial – os une. A capacidade que eles têm de apreensão da realidade (e de subversão dessa realidade por meio da linguagem) os mantém envolvidos numa cumplicidade tácita, como se, pertencendo à linhagem de Prometeu, conhecessem o sentido da dilaceração infinita. Atalhando: os poemas-homenagem de Murilo Mendes (e os seus textos críticos, de modo geral), mais do que expressarem a opinião do autor sobre os artistas e suas obras, falam do homem (porque o vêem) inserido na inapreensível dimensão histórico-existencial.

Neste sentido, os dois poemas seguintes, dedicados a Pierre-Louis Flouquet e a Guy Lévis Mano, comparecem aqui tão somente para reforçar esta etapa da análise que estamos fazendo e darem mais consistência às nossas reflexões.

5 “A Pierre-Louis Flouquet”

1 L'étoile qui est montée au ciel
 2 En était d'abord descendue.

3 O poète humain,
 4 Tu connais maintenant la vaste zone d'ombre
 5 Illuminée par un point minime:
 6 Mais ce point ouvre sur des galaxies
 7 De nouveaux éléments insoupçonnés.
 8 Voici la musique jamais ouïe auparavant,
 9 La forme insaisissable à tout pinceau.

10 Pourquoi l'étoile est montée au ciel
 11 Si ce n'est pour t'annoncer
 12 La cinquième dimension de la souffrance,
 13 L'attente de la résurrection?

14 Ainsi dans le tableaux dans anciens Flamands
 15 Un champ de minuscules fleurs
 16 Produit la perspective infinie.⁸⁹

Rome, 1957

Conforme Picchio (1995, p. 1712), este poema, escrito originalmente em francês, foi publicado em Bruxelas. Em nota manuscrita no impresso, Murilo Mendes informa que ele foi composto “a pedido de P. L. F. *in memoriam* Marguerite Flouquet”. O poema, portanto, embora esteja direcionado a Pierre-Louis Flouquet (1900-1967), tem como referente uma outra pessoa, a mulher que o poeta francês perdeu.

⁸⁹ “A estrela que se elevou ao céu / Tinha descido dele antes. // Ó poeta humano, / Tu conheces agora a vasta zona de sombra / Iluminada por um ponto mínimo: / Mas este ponto inaugura sobre galáxias / Novos elementos insuspeitados. // Eis a música jamais ouvida antes, / A forma imperceptível a qualquer pincel. // Por que a estrela subiu ao céu / Se não para te anunciar / A quinta dimensão do sofrimento, / A esperança da ressurreição? // Como nos quadros dos antigos flamengos / Um campo de minúsculas flores / Produz a perspectiva infinita.”

O texto é uma palavra de esperança, de conforto, naturalmente, como não poderia deixar de ser, em se tratando da morte de alguém. Murilo Mendes conhece bem o pintor e poeta que, no final da década de 30, voltou-se, com exaltação, à fé cristã da infância, orientando sua pintura para um expressionismo marcado por uma profunda angústia existencial e por poderosos impulsos místicos (crucificações)⁹⁰. Ambos partilharam, ao que parece, da mesma fé cristã e, por esta razão, torna-se ponto nodal da mensagem do texto a crença na ressurreição. Comentando o texto e ilustrando-o com os 2 primeiros e os 3 últimos versos do poema, escreve Luciana Stegagno Picchio:

Vi troviamo il belga Pierre-Louis Flouquet, cui nel 1957 Murilo invia un epicedio per la morte della moglie Marguerite, dove ricompare l'omologia fiore-stella, cara al nostro poeta, frequentatore di galassie e di spazi intersiderali più che di prati e foreste nostrane. Rispecchia, questa omologia-opposizione, o, se si vuole, questa metafora, l'opposizione-omologia qui (terra) vs là (cielo, trascendenza), ma anche finito vs infinito su cui poggia tutta [la] costruzione poetica (1983, p. 790).

Interessa-nos o poema, entretanto, na medida em que anuncia um Murilo Mendes um pouco diferente daquele que compôs os poemas sobre os quais nos detivemos até agora, pois não se trata de um poema-homenagem feito a partir da vontade do autor. Trata-se de um texto feito sob encomenda.

Quando lidamos com o texto crítico muriliano, ou seja, quando nos referimos a uma apreciação crítica feita por Murilo Mendes para a obra de um determinado artista, estamos na esfera do profissional e não nos espantamos com o fato de tratar-se de uma produção encomendada. A atividade crítica faz parte da vida diária de um artista, de um professor universitário, de um pesquisador de arte, de um poeta de renome. Entretanto, sobre a tarefa de se escrever um *poema* sob encomenda quase sempre paira um certo ranço

⁹⁰ O texto em francês sobre Pierre-Louis Flouquet diz o seguinte: “Devenu l'un des chefs de file en vue de la Plastique pure, il expose régulièrement à l'étranger lorsque vers 1928, revenu avec exaltation à la foi chrétienne de son enfance, il oriente sa peinture vers un expressionisme marqué par une profonde angoisse existentielle et de puissants élans mystiques (crucifixions). Dès les années 30, c'est toutefois la poésie qui le requiert en priorité et lui permet d'assouvir une inextinguible soif spirituelle ainsi qu'un altruisme exceptionnel.” (cf. www.idearts.com)

artístico. Temerária é a obra de arte *comprometida*, pois tende a correr mais risco de, na maior parte das vezes, distanciar-se do fenômeno estético para cumprir *uma determinada função*.⁹¹

Não nos parece que este poema francês tenha destoado dos demais poemas da série que estamos analisando, se nele forem observados os procedimentos formais, a linguagem empregada e o mecanismo de construção das imagens que caracterizam a poesia de Murilo Mendes. No entanto, acreditamos que textos desta natureza, por serem muito direcionados, acabam limitando a leitura e, por conseguinte, o caráter mais universal da poesia.

Todas as condições de produção de um texto devem ser levadas em conta para que a apreensão de seu sentido seja satisfatória. No caso presente, por exemplo, parece-nos que, sem a informação do autor – que, diga-se de passagem, é dada de próprio punho, a lápis, sobre a página publicada –, a identidade “étoile = Marguerite Flouquet” (“L'étoile qui est montée au ciel / En était d'abord descendue”; “Pourquoi l'étoile est montée au ciel [...]?”) fica bastante difícil de ser apreendida. Trata-se, em situações como esta, de metáforas muito pessoalizadas, o que, obviamente, dificulta-nos a compreensão da imagem que engendram. O procedimento do autor deve ser lido/sentido/analísado mais pelo que encerra de humano do que pelo que contém de artístico.

A transparência quanto à gênese do texto poético, portanto, em casos tais, deve ser realçada. Ela coroa a honestidade intelectual de um artista sempre consciente do fazer-literário.

Existem os poemas que pedem para vir a público em forma de livro e cumprirem, assim, seu destino de poema. Existem aqueles cujo destino é o sentido maior que certamente encontram no resguardado ambiente privado.

⁹¹ Não estamos querendo dizer, com isso, que uma obra de arte não possa ser “encomendada”. Foram muitos os artistas que nos deixaram legados preciosos justamente porque escreveram, compuseram, esculpiram, modelaram, fotografaram, pintaram, graças às “encomendas”. Mas acreditamos que a deliberada “interferência” externa, seja ela de que natureza for, acaba por ser prejudicial ao espírito que preside à obra de arte, ao fenômeno estético, à liberdade de expressão que deve entranhar a criação artística.

6 “Toast”

1 Quand je retournerai à Paris
 2 Un homme vertical au béret catalan
 3 Assisté de neuf ombres de muses
 4 Me tendra une main fraternelle.
 5 Puis on se partagera l'étoile.

6 La poésie nous sera servie directement,
 7 La poésie aimée d'amour par cet homme essentiel
 8 Qui, n'ayant rien demandé, a tout reçu:
 9 Et les grands Espagnols, Apollinaire,
 10 Sponde et Scève seront parmi nous.
 11 Dans l'île de Saint Louis,
 12 Dans le Paris oval/médiéval
 13 Je me promènerai avec le typographe
 14 Qui sait, magicien, manier les lettres:
 15 C'est lui l'artisan rigoureux
 16 Et le poète:
 17 J'ai nommé Guy Lévis Mano.⁹²

Rome, 1957

É um hábil tipógrafo – Guy Lévis Mano (1923-1974) – que é brindado por Murilo Mendes neste poema. Novamente, salta do texto a reverência e a admiração por personalidades, cuja identificação ocorre sobretudo em razão da humanidade que encerram em seu comportamento pessoal.

“Toast” exemplifica um pouco a prática de viver em estado de poesia. Partindo da idéia de concreção que é a atividade do tipógrafo na sua relação com as “letras”, Murilo Mendes metaforiza um encontro entre o eu-lírico e o “artesão” francês. O “brinde” que se ergue é, no fundo, à coexistência entre todos os homens. O que se bebe é a poesia em sua fonte concreta. As grandes obras literárias são mais do que livros; são os próprios autores presentes a essa reunião fraternal.

⁹² “Quando eu retornar a Paris / Um homem vertical de gorro catalão / Ajudado por nove sombras de musas / Me estenderá uma mão fraternal. / Então a estrela será repartida. // A poesia nos será servida diretamente, / A poesia amada de amor por este homem essencial / Que, nada tendo pedido, tudo recebeu: / E os grandes espanhóis, Apollinaire, Sponde e Scève estarão entre nós. // Na ilha de Saint Louis, / Na Paris oval/medieval // Eu passearei com o tipógrafo / Que sabe, magicamente, manejar as letras: / É ele o artesão rigoroso / E o poeta: / Eu nomeei Guy Lévis Mano.”

Este poema em francês acompanha os outros cinco que o precederam e parece encerrar uma etapa da produção poética de Murilo Mendes. Após sua elaboração, em 1957, o poeta deixará de compor *poemas em francês*. O autor voltará a trabalhar com poesia neste idioma somente no ano de 1969.

7 O reencontro com a poesia de Miró

*Miró sentia a mão direita
Demasiado sábia
E que de saber tanto
Já não podia inventar nada.*
(João Cabral de Melo Netto)

O espanhol Joan Miró (1893-1983) foi um dos artistas mais admirados por Murilo Mendes. Em sua obra completa, são pelo menos três os textos que a ele são, explícita e diretamente, dedicados pelo autor. O primeiro deles, “Joan Miró” (p. 618), está contido em *Tempo espanhol* (1955-1958). A criação de novas realidades chama a atenção do eu-poético. Impressiona-o a possibilidade de convivência dos contrários, dos extremos, dos irreconciliáveis racionalmente.

A concisão e a beleza das imagens do poema traduzem um exercício de compreensão de um mundo paralelo, livre, diferente, arquitetado por um menino a quem tudo é permitido:

- 1 Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
- 2 Também sabes deixar em liberdade
- 3 O roxo, qualquer azul e o vermelho.
- 4 Todas as cores podem aproximar-se
- 5 Quando um menino as conduz no sol
- 6 E cria a fosforescência:
- 7 A ordem que se desintegra
- 8 Forma outra ordem ajuntada
- 9 Ao real – este obscuro mito.

Este texto dialoga com o segundo texto dedicado a Miró, o poema escrito em francês e que também recebeu o título de “Joan Miró” (p. 1596-97):

- 1 • Un vase en verre majorquin
 2 Déborde de pinceaux et tubes de couleurs:
- 3 Soudain ils se dressent énergiques
 4 Échangent des mots inventés
 5 Au-delà du catalan
- 6 Suscitent des flammes vertes
 7 Qui jouent à cache-cache
 8 Avec le vent venu de Tarragone
- 9 Nos étoiles-filles manoeuvrent un collimateur
 10 Des lignes courbes et droites
 11 Se mettent à danser la sardane
- 12 Un cerf-volant jaune/bleu/rouge
 13 Sauve un poisson orangé/indigo/violet
- 14 La réalité n° 1
 15 Se bat avec la réalité n° 2
- 16 • Le désordre devient l'ordre fantastique
 17 De la peinture-poésie miròïenne
- 18 Le soleil regarde le peintre-poète
 19 Par le trou de la serrure:
- 20 Voilà Joan Mirò
 21 Entouré de pierres/d'insectes/d'étoiles de mer
 22 Voilà Joan Mirò
 23 Qui depuis 75 ans – ou 3000? –
 24 Naît et renaît tous les jours
 25 De lui-même
 26 Du passé/du présent/du futur
- 27 D'un énorme conte de fées
 28 Écrit et filmé exprès par Joan Mirò.⁹³

Rome, 1969

⁹³ “ • Um vaso de vidro maiorquino / Transborda pincéis e tubos de cores: // Súbito eles se erguem enérgicos / Trocam palavras inventadas / Além do catalão // Suscitam chamas verdes / Que brincam de esconde-esconde / Com o vento vindo de Tarragone // Nossas estrelas-filha manuseiam um colimador / Linhas curvas e retas / Se põem a dançar a sardana // Um cervovoador amarelo/azul/vermelho / Salva um peixe alaranjado/anil/violeta // A realidade n° 1 / Choca-se com a realidade n° 2 // • A desordem se torna a ordem fantástica / Da pintura-poesia miroana // O sol vê o pintor-poeta / Pelo buraco da fechadura: // Eis Joan Miró / Rodeado de pedras/insetos/estrelas do mar / Eis Joan Miró / Que após 75 anos – ou 3000? – / Nasce e renasce todos os dias / De si mesmo / Do passado/do presente/do futuro / De um enorme conto de fadas / Escrito e filmado de propósito por Joan Miró.”

O poema em português destaca a habilidade criativa de Miró, que organiza o mundo a partir de signos altamente pessoalizados, cunhados com um número limitado de cores. O poema em francês pode ser um desdobramento ou ampliação do poema em português, mas, entre eles, estabeleceu-se um diálogo de confirmação, de afirmação, depois de haver mais de uma década de intervalo entre a elaboração de cada um deles.

O texto em francês, como facilmente se percebe, se oferece ao leitor sob dois aspectos ou prismas, agrupados em dois blocos de texto, denunciados por uma notação gráfica (•). O primeiro deles compõe-se de seis estrofes e o segundo, de quatro. A impressão que nos fica é a de que, num primeiro momento, se ressalta o processo criativo do artista e se mergulha no mundo por ele arquitetado, na realidade criada por ele (seria *a realidade número 1?*). Depois, numa segunda “mirada”, voltamos nossos olhos para a realidade exterior e o pintor nela inserido, sendo ele, então, observado por esta realidade (*a realidade número 2?*).

Este poema em francês ressalta a profusão lírica de uma natureza agente, que se instala por meio dos pincéis e das cores que deles explodem. Dotados de uma alma própria, os pincéis que ganham vida falam, mas o que expressam se faz para além de uma língua histórica. Falam a língua da poesia.

O universo metaforicamente criado – repleto de signos buscados a um mundo quase mágico, quase transcendental – vai se impondo através da aproximação de espaços, da criação de animais fantásticos, de seres híbridos, de habitantes de um mundo de sonho (“un énorme conte de fées”). A pintura de Miró – assim como a poesia do próprio Murilo Mendes – contribui enormemente para com a desconstrução do discurso petrificado de poéticas alicerçadas na visão mais mecânica e racionalista do mundo.

A linguagem (a “poesia”) de Miró representa a liberdade total que inventa, cria, transforma, subverte, harmoniza, destrona uma realidade para a instalação de uma outra, estranha e nova realidade, geométrica, orgânica, primitiva, onírica, fantástica. Neste universo pessoalizado, tudo pode conviver, tudo pode ser concertado dentro do caos reorganizado, fugindo ao mundo convencional etiquetado, mecanizado, prosaico e concreto. Murilo Mendes

empreende uma edificação poemática que se torna uma espécie de espelho desta linguagem.⁹⁴

É bom que notemos, ademais, a concreção imagética para a qual ruma a arquitetura de versos como “Un cerf-volant jaune/bleu/rouge // Sauve un poisson orangé/indigo/violet”, “Entouré de pierres/d’insectes/d’étoiles de mer” ou “Du passé/du présent/du futur” aponta. As barras diagonais são mais um elemento significativo da idéia poética, favorecendo uma coexistência linear interessante, uma vez que a separação entre os signos (ou termos sintáticos de mesma natureza) poderia ser, simplesmente, denunciada pela vírgula. Ocorre que a pintura de Miró intenta abolir limites, subverter espaços, alargar dimensões. Há uma segunda ordem nesta “(des)organização” (“Le désordre devient l’ordre fantastique”): os mundos terrestre, aéreo e aquático, proporcionados pela presença de “cerf-volant” e “poisson”, se interpenetram. Os pincéis se erguem e (se) falam, as linhas dançam, as cores dialogam (jaune/bleue/rouge → orangé/indigo/violet), os seres se harmonizam.

A leitura poderia se estender um pouco mais. Por exemplo: apesar de, em tese, existirem os tempos “passado”, “presente” e “futuro” separadamente, eles, aqui, (con)formam um *continuum*, um bloco temporal único, quase indivisível. A pintura de Miró torna-se, assim, um espaço de transcendência, na medida em que favorece a abolição entre as realidades distintas, entre os seres diversos, entre os tempos estanques.

O terceiro e último texto que Murilo Mendes dedicou a Joan Miró foi escrito 1973 e faz parte da 2^a série dos *Retratos-relâmpago*. O nome do pintor espanhol dá título à prosa crítica que projeta um discurso esclarecedor sobre estes dois poemas-homenagem.

Vale a pena lermos uma tela de Miró com o objetivo de nos preparar para a compreensão das palavras de Murilo Mendes:

⁹⁴ Ao falarmos desta criação especular, poderíamos citar, aqui, uma das linhas de pesquisa relacionada ao processo da “ecfrase” encontrado na obra de Murilo Mendes. Tratar-se-ia, segundo a distinção proposta por Barbosa e Rodrigues, daquelas suas composições “literárias que recriam a totalidade da obra de um artista plástico” (p. 119), como a que pode ser percebida, por exemplo, no poema “Maria Helena Vieira da Silva”, citado pelas professoras e sobre o qual mais adiante discorreremos.

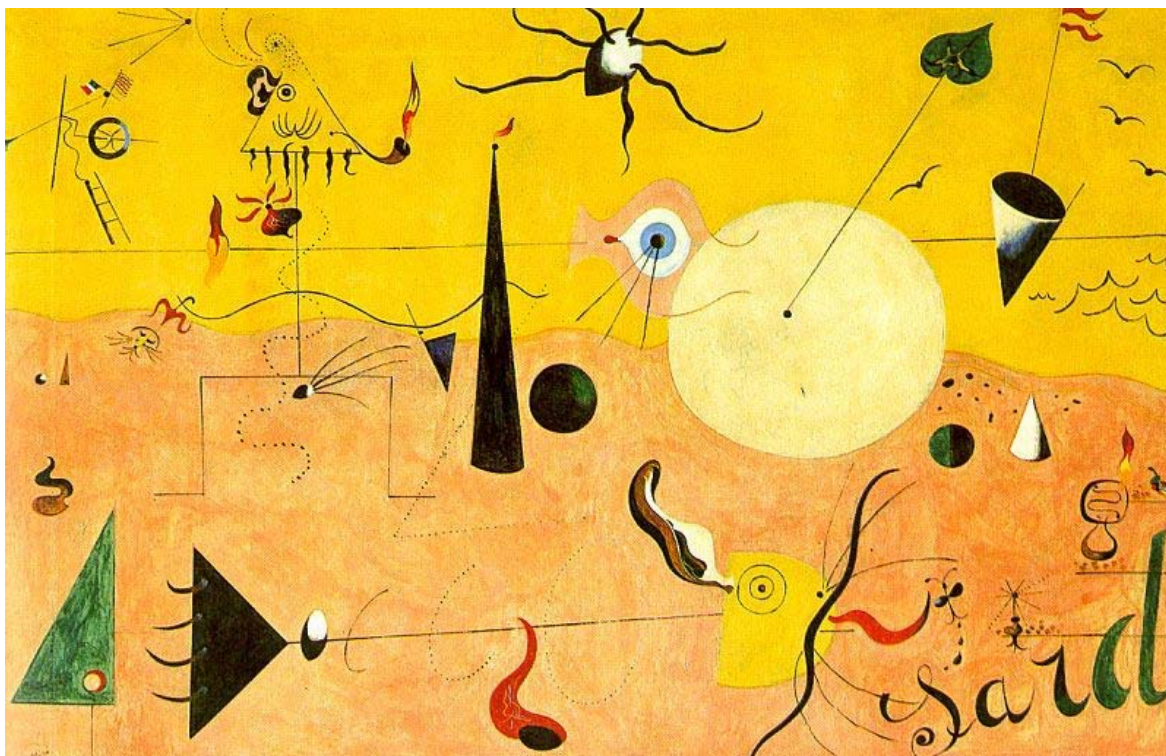


Figura 1 – Joan Miró: “Paysage catalan (Le chasseur)”
(1923/1924 – óleo s/ tela – 64,8 x 100,3 cm.)

- Miró declara que não pode separar a poesia da pintura. Rompe a linha convencional do discurso realista, criando a sigla, o número plástico, a alusão.
- Exorciza o lado mecânico do nosso tempo. Organizando a infância futura, consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional.
- Sacrifica a quantidade da informação à qualidade lírica, a espessura à sutileza.
- Nem surrealista nem abstrato ortodoxo, escapa às etiquetas.
- Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aquela moça por um cordel.
- Encontrei Miró em Paris, Barcelona, Palma de Maiorca, Roma. Vi-o, artesão refinado, atento à transposição da forma, ao limite do objeto. Traduz a cenografia do mar, decifra o enigma da bola, do peixe, do triângulo. Põe o cosmo no bolso. Calígrafo, criador de signos, invencível inventor.
- Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica.

1973 (p. 1275)

O “retrato-relâmpago” que Murilo Mendes faz de Joan Miró é antes um retrato do processo de criação ou da obra geral do pintor espanhol. Não há

como olhar para o homem Miró e não ver nele senão o artista. É no texto crítico que Murilo Mendes cataloga, à sua maneira, a arte daquele que por vezes passeou pelo expressionismo, dançou no cubismo, brincou no dadaísmo, sonhou no surrealismo e, assimilando-os, afastou-se deles, construindo seu inconfundível traço pessoal.

Ao observarmos os comentários de Murilo Mendes sobre a *poesia/pintura* de Miró, percebemos que eles são ditados por uma consciência artística e por uma admiração pessoal irmanadas com o fito de compreender e, de certa forma, catalogar esta produção singular e uma das mais significativas para o mundo artístico moderno.

Aparece neste texto, e certamente também nos poemas, uma verdadeira teoria sobre o *fazer artístico*. Estas “obras sobre artistas, ou que pressupõem conhecimento histórico-artístico especializado” criadas por Murilo Mendes estariam enquadradas na proposta de Barbosa e Rodrigues (2000, p. 116) de “ecfrase ou *parasite* geral”. Mas as considerações do poeta, no fundo e ao lado de se dirigirem única e especificamente para o trabalho de composição do artista espanhol, servem para sinalizar uma cumplicidade dialógica riquíssima, uma vez que elas parecem falar bem de perto a certos procedimentos artísticos do próprio poeta Murilo Mendes.

Tudo isto pode ser comprovado, por exemplo, quando nos deparamos com poemas como “O mundo inimigo” (p. 112), de *Poemas* (1925-1929), e “Final e começo” (p. 703), de *Convergência* (1963-1966), para ficarmos apenas nas extremidades mais salientes da obra poética de Murilo.

“O mundo inimigo”

- 1 O cavalo mecânico arrebatou o manequim pensativo
- 2 que invade a sombra das casas no espaço elástico.
- 3 Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas
- 4 que retomam seu lugar na série do planeta.

- 5 Os homens largam a ação na paisagem elementar
- 6 e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito.
- 7 Os fantasmas vibram mensagens de outra luz nos olhos,
- 8 expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo.

“Final e começo”

- 1 Lacerado pelas palavras-bacantes
- 2 Visíveis tácteis audíveis
- 3 Orfeu
- 4 Impede mesmo assim sua diáspora
- 5 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

- 6 Orfeu Orftu Orfele
- 7 Orfnós Orfvós Orfeles

- 8 FIM?

As pinturas de Joan Miró e os poemas de Murilo Mendes se erigem como universos reinventados, brincando com a lógica e a razão do século XX, exorcizando a mecanicidade da vida moderna, interferindo na previsibilidade do pensamento, desnorteando as relações de causa-efeito e, enfim, desestabilizando o mundo real. A pintura do primeiro e a escritura do segundo são *linguagens* arranjadas para a manifestação plena da poesia. Ambas anseiam a universalidade que igualaria todos os homens na medida em que falariam à elementar humanidade contida em todos os homens.

Murilo destaca que Miró, dentre outras coisas: a) “rompe a linha convencional do discurso realista”; b) “exorciza o lado mecânico do nosso tempo”; c) “sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados”; d) “extraí o maravilhoso da coisa imediata; transforma em realidade a faixa onírica”. O poeta sinaliza para o fato de que o pintor está se distanciando do figurativo, do previsível, do estável, do mundo conhecido racionalmente. Ao gravitar em torno do feérico, o pintor ensaia novos parâmetros de análise para a arte pictórica.

Ao mesmo tempo, Miró se aproxima da prática muriliana de produzir uma espécie de contradiscurso, que teve sua origem, do ponto de vista da performance artística, com as vanguardas históricas da Europa e, no caso mais específico da literatura, com os franceses Baudelaire (1821-1867), Mallarmé (1842-1898), Lautréamont (1846-1870), Rimbaud (1854-1891), Apollinaire (1880-1918), que compuseram uma espécie linha de frente da rebeldia e do inconformismo.

Embora haja um enraizamento no mundo real, cotidiano e próximo, algumas imagens construídas por Murilo Mendes ficam alicerçadas numa plataforma onírica. Restringindo-nos apenas a este texto em francês, dedicado ao pintor catalão, poderíamos, a título de ilustração, destacar:

- 1) toda a estrofe 3: “Suscitent des flammes vertes / Qui jouent à cache-cache / Avec le vent venu de Tarragone”;
- 2) parte da estrofe 4: “Des lignes courbes et droites / Se mettent à danser la sardane”;
- 3) toda a estrofe 5: “Un cerf-volant jaune/bleu/rouge / Sauve un poisson orangé/indigo/violet”; e
- 4) toda a estrofe 8: “Le soleil regarde le peintre-poète / Par le trou de la serrure”.

As imagens poéticas (aqui, originadas a partir das telas de Miró) ensaiam a tarefa de estranhamento, de desnorteamento, de disjunção semântica. Elas nos obrigam a reorganizar o nosso pensamento e a nos despir dos chavões do discurso lógico e prático, a fim de que possamos melhor apreendê-las.

As construções também nos apontam para um Murilo Mendes que fica cada vez mais atento à palavra-objeto, à massa sígnica, ao volume do significante. Poderemos perceber esse veio construtivo, com mais nitidez, a seguir, quando o autor homenageia a artista plástica Vieira da Silva e, de modo mais evidente ainda, em “Jeanne d’Arc”, o último poema a ser analisado neste trabalho.

8 Vieira da Silva: diálogos, linguagens, retratos

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992) – pintora figurativa e abstrata e que ficou muito mais conhecida apenas como “Vieira da Silva” – viveu desde muito cedo radicada na França, mas somente recebeu a naturalização francesa em 1956, depois de quase uma década de exílio em terras brasileiras. A artista permaneceu no Brasil, com o marido (o também

artista Arpad Szenes) durante o período de 1940 a 1947. Foi nesta época que ambos puderam manter contato com Murilo Mendes e diversos outros nomes importantes ligados às artes, integrando, assim, uma rede social importante para a divulgação da obra da pintora. Com Murilo Mendes à frente, forma-se um círculo de admiradores solidários e de peso no cenário artístico brasileiro. À primeira exposição de Vieira da Silva, realizada em 1942 no Rio de Janeiro, graças, sobretudo, ao empenho do poeta, compareceram Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Jorge de Lima, além de, obviamente, Murilo Mendes⁹⁵. Dentre outros trabalhos, Vieira da Silva foi responsável, por exemplo, pela produção dos desenhos das capas de *Vaga música* (1942), de Cecília, e de *Mundo enigma* (1945), de Murilo.

No “Livro segundo” (p. 351), que é uma seção de *Metamorfoses*, de Murilo Mendes (obra que contém a produção poética elaborada entre 1938 e 1941) já aparece um primeiro poema-homenagem dedicado à pintora Vieira da Silva. Abaixo, transcrevemos a versão que expressou a vontade do autor após a última correção feita por ele, ou seja, a versão definitiva do texto:

- 1 Diurno e noturno
- 2 Longo e breve
- 3 Másculo e feminino
- 4 Onda e serpente
- 5 Água metálica
- 6 Chama rastreado
- 7 É o bicho que habita
- 8 Na escadaria do século
- 9 Entre o sibilar das granadas
- 10 E a saudade dos minuetos.

- 11 Bicho nervoso
- 12 Minucioso
- 13 Tece uma trama há mil anos
- 14 Que se transforma com a luz.

⁹⁵ O círculo de amigos de Vieira da Silva é significativo e, além dos citados, fazem parte dele Lúcio Cardoso, Arnaldo Estrella, Rui Santos, Lasar Segall, Roberto Burle-Marx, Carlos Scliar, Ruben Navarra, Athos Bulcão, Alcides da Rocha Miranda, Arthur Bosmans, Mariuccia Iacovino, dentre outros.

Para informações mais detalhadas a respeito deste período de permanência de Vieira da Silva no Brasil, sugerimos a consulta ao ensaio *Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947)*, de Valéria Lamego. O texto foi publicado no catálogo *Vieira da Silva no Brasil*, mas se encontra disponível também em sítio da internet, cuja indicação completa se encontra no final deste trabalho.

- 15 Em contraponto às formas
 16 Da cidade organizada.
- 17 E o bicho nervoso
 18 Pesquisa sua perfeição,
 19 Bicho diurno e noturno.⁹⁶

Trata-se de uma efrase por excelência, pois recria, por meio de um texto verbal, o conjunto da obra de um determinado artista plástico (BARBOSA e RODRIGUES, 2000, p. 119). É um interessante processo intertextual, evidentemente, considerando-se que a produção global de um artista constitui um grande texto do (e sobre o) artista. Assim, da mesma maneira que um poema, um conjunto de poemas, bem como o conjunto de livros de um autor é *um texto*, um desenho, uma pintura ou o conjunto da produção de um artista plástico constitui um grande texto deste (e sobre este) artista.

Em *Mundo enigma* (1942), que Murilo Mendes publicou em 1945, aparece um outro poema, chamado “‘Harpa-sofá’ (Um quadro de Vieira da Silva)” (p. 377), dialogando explicitamente com “Harpa-sofá”, tela de 1942 da artista luso-francesa, que a seguir reproduzimos e que causou profundo impacto no poeta Murilo Mendes (LAMEGO, [2007?], p. 21):

⁹⁶ Este texto contém os reparos feitos pelo poeta Murilo Mendes no poema que veio a público em 1944. A nosso ver, as alterações são significativas a ponto de constituírem um texto autônomo. O poema inicial apresenta-se da seguinte forma: “Diurno e noturno / Longo e breve / másculo e feminino / Onda e serpente / Água metálica / Chama rastreadora / / E o bicho que habita / Na escadaria do século / Entre o pipocar das granadas / E a saudade dos minuetos / Bicho nervoso / Minucioso / Borda um bordado há mil anos / Que se transforma com a luz / E que vai crescendo / Até a eternidade”.



Figura 2 – “Harpa-sofá” (1942)

O texto de Murilo Mendes para o quadro é o poema que segue, composto por oito versos de metros curtos, agrupados em uma única estrofe, como a dar forma a uma espécie de imagem compacta e única:

- 1 Repousa na harpa-sofá
- 2 A mulher com o filho pródigo,
- 3 Sirène bleue nonchalante,
- 4 Veio da terra de Siena
- 5 Talvez medieval ou chinesa.
- 6 Eis o grande no minúsculo:
- 7 Da minha infância é que veio,
- 8 Ou do tempo que virá.

Temos aqui um outro bom exemplo de ecfrase, que pode ser resumida, de modo bem sucinto, como “um discurso dialógico exercido sobre uma leitura já registrada de uma imagem” (BARBOSA e RODRIGUES, 2000, p. 108).

Na visão de Roland Barthes (1992), o escritor é uma espécie de pintor que tem a janela como a moldura para o quadro que pretende “(d)escrever”, pois – diz o crítico – “toda descrição literária é uma *visão*” (p. 85; itálico do autor). O fato de compor uma obra (fundamentalmente estruturada com a

linguagem verbal) a partir de outra (estruturada com a linguagem não-verbal) pressupõe, certamente, o trânsito de um código a outro código lingüístico. Trata-se de “ler o mundo” a partir de uma “leitura de mundo já empreendida”.

Assim, em ampla medida, este processo intertextual não enseja uma criação completamente livre, autônoma, uma vez que ela estará sempre presa a um determinado objeto artístico precedente. O referente torna-se o ponto de origem, de chegada e o próprio limite do trabalho. A criação, portanto, vista sob este ângulo, revela o seu caráter especular, pois expõe claramente seu atrelamento a uma representação de uma já elaborada representação do real.

Trata-se, é bem verdade, de um cruzamento entre linguagens diferentes (a *verbal* e a *não-verbal*, no caso em pauta), mas podem ser vistas, as duas composições, como *textos*, tão alargado está este conceito modernamente. A este respeito, é oportuno mencionar novamente Barthes, que questiona a si mesmo e a nós:

E [...] se literatura e pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o *retrovisor* da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: *classificados*? Por que não anular sua diferença (puramente substancial?) Por que não renunciar à pluralidade das “artes”, para melhor afirmar a pluralidade dos “textos”? (1992, p. 86-87; destaques do autor).

Trazendo estes comentários para perto do poema de Murilo Mendes e da tela de Vieira da Silva, observamos mais facilmente a flagrante e deliberada fusão dialógica entre imagem e palavra. Ambas compõem, cada qual, um texto, considerando-se, de modo bem genérico, que pode ser considerado texto “todo produto de sistemas semióticos que pode ser ‘lido’” (ARAÚJO, 2002, p. 29).

Murilo Mendes leu o quadro de Vieira da Silva e nele entreviu, consubstanciados por sua visão universalizadora, o passado e o futuro, aportados num espaço preciso e bem delimitado de um prosaico objeto doméstico. A tela tornou-se uma janela pela qual o poeta pôde ver a realidade e certamente, também, *ver-se* nela.

Não perdendo a oportunidade de ler o poema um pouco mais em profundidade, observemos que a presença da figura do “filho pródigo” garante ao texto seu ancoramento na imagética bíblica. Mas o “filho”, entretanto, aparece numa espécie de segundo plano dentro de uma suposta hierarquia de representações. É a figura da mãe/mulher que toma a cena e a domina, derivando dela o todo textual. Por conseguinte, vê-se, de início, que a primazia masculina – dada pelos textos sagrados, na maioria das vezes, à figura do “pai” mais propriamente – coloca-se numa situação de instabilidade, dada a subversão proposta pela visão do poeta.

A figura feminina ganha realce (protagonizando os “textos”), aparecendo mais mítica, como uma preguiçosa sereia azul (“*Sirène bleue nonchalante*”⁹⁷), conformada lingüisticamente com um qualificativo francês – para quem “veio da terra de Siena”. O todo textual advindo da tela arremessa o leitor Murilo à sua infância, ao ambiente de aconchego proporcionado pela figura feminina, mas também aos mistérios das descobertas do corpo do *ser* feminino. Retomemos *A idade do serrote*, em seu capítulo inicial:

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.

[...]

As babás. A noite obscura do corpo. Histórias, parlendas, orações. Etelvina, Sebastiana.

[...]

[...] Minha mãe, afeiçoada ao canto e ao piano, morre de parto com vinte e oito anos. Torna-se constelação. Minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e de salão, resume a ternura brasileira. risquei do vocabulário a palavra madrasta (1995, p. 895-96).

A junção de planos, espaços e tempos certifica a “liberdade visionária” da pintora e parece ter sido esta liberdade que direcionou a criação do poema,

⁹⁷ Para casar melhor com o espírito criativo que preside o “texto” de Vieira da Silva, sugeriríamos “Azulânguida sereia” como uma possível recriação do verso em Português.

também visionário. No entanto, tela e poema – ou os dois textos – são de uma simplicidade basilar, porque se resolvem com o pouco, com o “minúsculo”, com o humilde.

O que ocorre em Harpa-sofá é uma “depuração, uma filtragem incomparáveis”, no sentido de que o objeto, bruto em si, não nos é oferecido, mas sim uma “verdade plástica dentro do conjunto do quadro” (LAMEGO, [2007?], p. 21). O texto de Murilo também repousa na aparente simplicidade. Um verso como “Talvez medieval ou chinesa”, por exemplo, não apresenta dificuldade sintática nem semântica à primeira vista. Mas quando nos detemos em sua leitura, nos damos conta de que salta do texto poético o trabalho lingüístico de aproximação entre um tempo (“medieval”) e um espaço (“chinesa”⁹⁸), rompendo, assim, com um paralelismo semântico importante e chamando nossa atenção para a aproximação entre as duas idéias.

Esta aproximação se verifica no plano lingüístico por meio da função sintática de mesma natureza, desempenhada pelos dois adjetivos empregados. O tipo de conjunção denuncia que “medieval” e “chinesa” exercem idêntica função dentro da estrutura frasal da língua. Entretanto, ao mesmo tempo, a conjunção escolhida (no caso, a conjunção “ou”) os distancia em razão da idéia alternativa que se instala entre “medieval” e “chinesa” (Parece-nos que, em nenhum momento, o (con)texto permite dizer que a conjunção *ou*, aqui empregada, tem função inclusiva). Cortando atalho: a sintaxe aproxima, a semântica distancia.

Ao estabelecermos um cruzamento intratextual, verificamos que este pensamento sobre como a autora trabalha com a questão tempo/espaço, dito em verso, parece ter sido expresso também em prosa. Diz Murilo Mendes, o poeta/crítico: “A maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como *irmãos separados* mas não inimigos” (p. 1442; originalmente, em francês: “La merveille de la peinture de Vieira da Silva réside en ceci qu’on y distingue l’espace et le temps comme des *frères séparés* mais non ennemis”, p. 1595⁹⁹; itálicos do autor, nas duas transcrições).

⁹⁸ O adjetivo “chinesa” pode fazer referência também à tinta (da China), utilizada pela artista.

⁹⁹ Ao que tudo indica, este texto sobre Vieira da Silva, contido em *Janelas Verdes* (p. 1442-43 na *Obra completa*) teve sua origem em francês, ou seja, este, que foi inserto pelo autor em

conscience de la géométrie”, o que nos empurra para a órbita de um dos mais importantes movimentos vanguardistas do século XX, o Cubismo, ou, pelo menos, para perto de um procedimento de valorização das figuras e/ou dos planos geométricos. Noutros termos: ao se valer do conteúdo/referente da obra de Vieira da Silva como matéria de sua poesia, o poema de Murilo Mendes, via ecfrase, espelha um pouco este conteúdo/referente.

Convém, portanto e neste momento, conhecermos mais dois outros exemplos da pintura de Vieira da Silva. Eles certamente nos ajudarão a compreender o poema de Murilo Mendes.

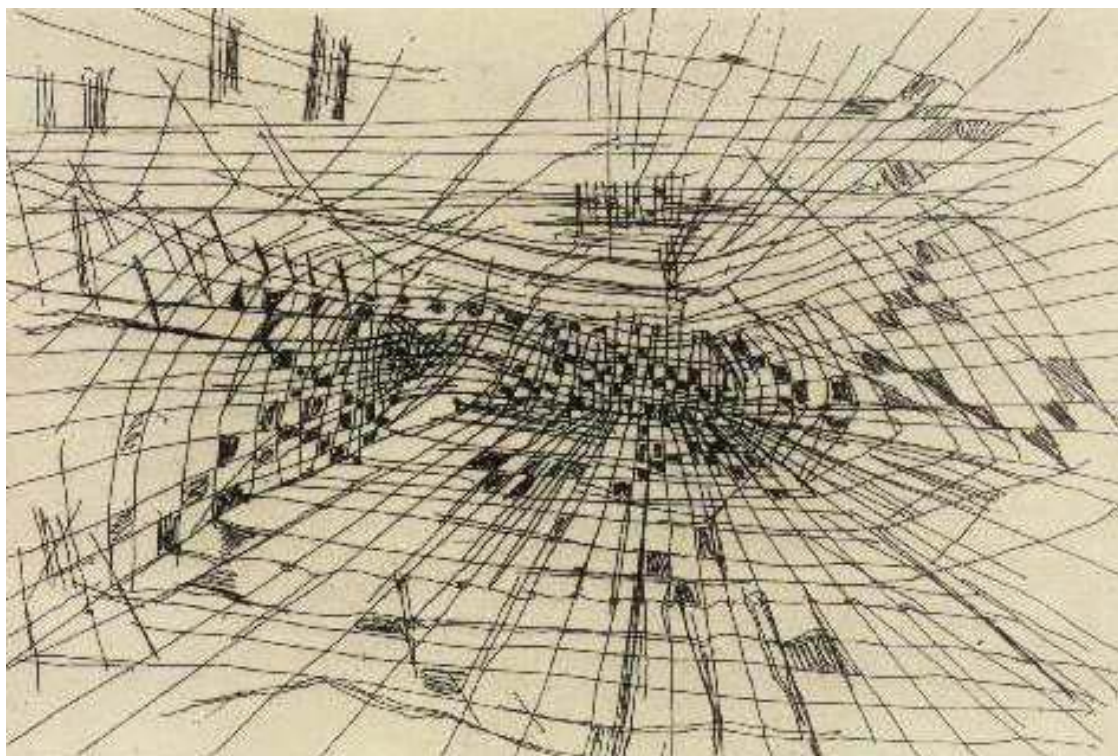


Figura 3 – “Abstracto” (1950)



Figura 4 – “O jogo de cartas” (1942)

O poema se mostra dividido em três momentos ou segmentos bastante distintos e precisos, mas que, por ser um poema, apresenta, certamente, uma organização lingüística de modo bastante integrado (ZAPPONE, 2005). Parece-nos interessante, neste momento da análise, nos determos sobre estes três momentos.

Um primeiro bloco compõe um grupo inicial de versos, bem próximos das estruturas mais convencionais da poesia, porquanto mais lineares e dentro de uma extensão mais regular, mais praticada e (re)conhecida dentro da arte poética ocidental. Estes versos, no entanto, expressam idéias aparentemente desconexas, soltas, pouco coesas entre si. O ponto final se faz presente em seis dos sete versos, o que dá ainda mais a impressão de fragmentação das idéias e/ou das imagens poéticas. A exceção somente acontece no encadeamento entre os versos 3 e 4 (“L’imagination critique la réalité: / Lucide, elle ne la détruit pas.”), pois sente-se aí a força coesiva do pronome “la”, atando as duas estruturas sintáticas.

Secundando este bloco primeiro, aparece um conjunto menor de seis versos. A fragmentação percebida neste conjunto é diferente da que ocorreu no bloco antecedente. Aqui, cada um dos versos é composto por apenas um vocábulo, exceção feita ao segundo, formado por um artigo e um substantivo.

A fragmentação sentida no primeiro bloco de versos – um estilhaçamento mais “imagético”, digamos assim – é um pouco diferente neste segundo momento do texto, porque os versos todos deste segundo segmento, agrupados, compõem claramente uma imagem única:

“comprimée → l’eau → trace → son → histoire → droite”

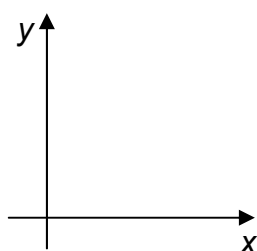
É a imagem em si mesma que se apresenta ao leitor, por força da sua verticalização no espaço da página, com uma lentidão maior. A lentidão se dá porque cada palavra se encontra em um verso, no entanto, nada vai obstruir a construção acabada da imagem. (Observemos a inexistência de pontuação no final dos versos. O ponto final ocorre somente quando a estrutura frasal se completa, ou melhor dizendo, a imagem poética se oferece integralmente.)

Neste segundo movimento do poema, a imagem vai se dando aos poucos por causa dos cortes feitos na previsibilidade de uma determinada estrutura sintática. É muito provável que o sentido da própria trajetória da água (apreendida pelo olhar da pintora) tenha sugerido ao poeta a disposição das palavras no texto. Predomina, neste segundo momento, o sentido da verticalidade, o qual vai ser invertido no bloco que o sucede.

O terceiro momento (ou terceiro movimento) do poema se valoriza na sua horizontalidade, bem como na sua coesão seqüencial, já que o processo de conectividade se evidencia em um dos seus fatores mais primários: a repetição de um nome contido na estrutura sintática anterior. A seqüência ou o ritmo de leitura de acelera mais do que nos dois blocos anteriores. A reiteração serve de elemento de costura entre as idéias e sobrepõe, ao mesmo tempo,

uma camada lúdica ao texto. A estrutura rítmica que se oferece ao leitor se aproxima à das parlendas¹⁰¹.

Dissemos, portanto, que predomina, no terceiro bloco de texto do poema, o sentido da horizontalidade e que, no grupo anterior de versos, predominava o sentido da verticalidade. Isto equivale a dizer que estão inscritas no texto pelo menos duas trajetórias de sentidos diferentes, mas que se tocarão num determinado ponto. Ora, esta constatação é interessante, na medida em que ela sugere a possibilidade de nos reportarmos aos planos cartesianos (as retas x e y) e ao próprio labirinto cartesiano.



O jogo entre estabilidade sintática (eixo x) *versus* instabilidade semântica (eixo y), bem como a instável conectividade das estruturas imagéticas, entrevistados nos dois blocos iniciais, são trocados, no terceiro

¹⁰¹ Valemo-nos, como já foi mencionado, de uma reimpressão da segunda edição da *Poesia completa e prosa* do autor, feita em 1995 pela Editora Nova Aguilar. Trata-se de um alentado e bem cuidado volume único. No entanto, aqui e ali, podem surgir alguns equívocos de impressão. Este parece ser o caso da primeira seqüência sintática encontrada no terceiro mo(vi)mento do poema “Vieira da Silva”.

Na referida edição lemos o seguinte: “Le pinceau a conscience de la la [sic] géométrie a conscience de la solitude.” Porém, a intenção do autor, subjacente à estrutura posterior do segmento, contraria esta construção inicial:

“La solitude a conscience de l’espace. L’espace affronte le temps fluide et successif. Le temps dévide des problèmes. Les problèmes assaillent le labyrinthe. Le labyrinthe se connaît: il construit au-dedans de lui-même un autre labyrinthe.”

Observamos que a estrutura rítmica proposta é a de uma forma popular de recitação: a parlenda. As “parlendas” podem ser exemplificadas com textos semelhantes aos de “Hoje é sábado, / pé de quiabo. / Amanhã é domingo, / pé de cachimbo. / Cachimbo é de ouro, / bate no touro. / Touro é valente, / bate na gente. / A gente é fraco, / cai no buraco. / Buraco é fundo, / acabou-se o mundo”.

Embora encontremos variações de letras para as parlendas, dado o seu caráter oral, popular, o seu ritmo não tende a sofrer variações significativas. O modo de recitação permanece, como se fosse o esqueleto necessário à sua permanência como parlenda: existe um esquema de “rimas paralelas” entre “versos curtos” e a última palavra de um “verso par” é retomada no início do primeiro “verso ímpar” seguinte.

A seqüência “Le pinceau a conscience de la géométrie. La géométrie a conscience de la solitude” insere-se, portanto, no ritmo de parlenda que preside o início deste bloco textual. Por esta razão, corrigimos o texto constante da *Poesia completa e prosa*.

segmento do poema, pela evidenciação de um forte apelo ao encadeamento das idéias. Não se trata exatamente de garantir aí a clareza das idéias, mas de deixar bem evidente a existência da coesão entre elas, tornar óbvio o entrelaçamento de pequenas estruturas sintáticas do pensamento. É um arremedo de eixo sintagmático contrapondo-se a um eixo paradigmático. Há uma manutenção do sintagma (eixo *x*) ao mesmo tempo em que o paradigma (eixo *y*) fica desestabilizado.

No final das contas, a prova dos nove é perceber que, embora todos os segmentos do poema (e todos os componentes das telas de Vieira da Silva) ofereçam dificuldade de compreensão imediata, todos trazem uma ordem interna e todos se integram. O próprio poema cumpre esse movimento ininterrupto de idéias que vão se expandindo e que se completam, se complementam, se retomam, se renovam, se comunicam: “Le labyrinthe se connaît: il construit au-dedans de lui-même un autre labyrinthe”. Sobre Vieira da Silva, diz o poeta Murilo:

A maravilha do universo consiste em que tudo nele está em germe, em devir, em expansão; que todas as interações mentais, poéticas, musicais são, ao menos teoricamente, possíveis; que há uma correspondência de elementos diversos no sistema cósmico e, em particular, num sistema de imagens e sinais. Para mim a inteligência equivale a uma enorme *composição* que tende progressivamente a dominar a natureza (p. 1442; itálico do autor).

“Nous devinons le labyrinthe cartésien”, diz-nos o verso 1 do poema, como a nos sinalizar que os dois textos (o proporcionado pelo poema de Murilo e o proporcionado pelas telas de Vieira da Silva) ou, de um modo mais geral, a poesia podem ser uma espécie de fio de Ariadne, possibilitadores da saída da prisão de nós mesmos. “Trouxeste a chave?”, diria Drummond, se convidássemos *o poeta da pedra* para inserir-se no diálogo deste momento.

A decifração do labirinto cartesiano (ou a dominação do pensamento cartesiano) significa a subjugação do pensamento inflexível, obtuso, estanque, que aprisiona o homem, limitando-o a uma visão sempre muito parcial, rasa e limitada da realidade. Para melhor compreender a arte produzida por Vieira da

Silva (como a maior parte da arte vanguardista do século XX) é preciso ir além da realidade plana captada pelos nossos sentidos e analisada pela nossa inteligência. Anular momentaneamente as linhas limítrofes entre *realidade* e *imaginação* seria um bom começo. O poeta nos diz que a imaginação “critique la réalité”, mas com uma lucidez que não a destrói.

A “deformação” e a conseqüente saída da realidade, proposta pela imaginação da autora (ou seria a *de todo o homem?*), acaba sendo refreada pelas rédeas da cultura: “Le tempérament est dompté para la culture. Le cristal mûr médite.” Parece haver, também no caso de Vieira da Silva, aquela *ousadia vigiada* de que falamos sobre o procedimento muriliano (NASCIMENTO, 2005).

No fundo e ao cabo, sempre volta à tona a questão da *ruptura* e da *tradição*. E aqui a relação de simpatia entre Murilo e Vieira da Silva fica ainda mais estreita. Tanto um quanto o outro pagaram tributos aos grandes mestres que os antecederam em suas artes. Ambos foram inovadores, vanguardistas e até iconoclastas às vezes, mas não fizeram *tabula rasa* de seus precursores.

Dado que se comporta de maneira semelhante, Murilo Mendes reconhece em Vieira da Silva o trabalho consciente e paciente, a atitude de uma legítima estudiosa do seu ofício: “Le cristal mûr médite. / De grands plans s’humilient.” Por esta razão, a experimentação e a criação estão amparadas pela aprendizagem adquirida na tradição e pelo respeito devotado à cultura humana.

A divisão tripartite proposta, evidente no poema, já entabula desde o início uma certa estranheza, um certo desequilíbrio à rigidez formal, à convenção clássica de regularidade. Verificamos que, tanto no texto de Vieira da Silva quanto no de Murilo Mendes, a beleza é conseguida numa particular lida artística. Dissemos que, numa espécie de movimento reflexo, especular mesmo, em relação ao assunto de que trata, o poema dialoga com a pintura de Vieira da Silva, pois dela se apropria, nela se espelhando. Murilo Mendes comenta:

A maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato [...] de ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes,

as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lentidão da execução resultar em rigor formal (p. 1442).

Ao analisarmos a poesia de Murilo Mendes, constatamos que a *transformação*, a *irregularidade*, a *metamorfose* é um dos seus selos mais distintivos. A *ordem* e a *desordem*, no dizer de Araújo (2000), as duas colunas sustentadoras de sua poética (e *ordem* e *desordem* não seriam dois outros nomes para *tradição* e *ruptura*?). Daí, perscrutar sua poesia é compreender e apreender um momento sempre em mudança. Os poemas em francês analisados demonstram essa postura, essa *transformação*, assim como dão conta de mostrar um poeta sempre presente no seu tempo.

O poema “Vieira da Silva” já faz parte de uma safra de textos tatuados com uma marca mais sensível de fragmentação, talvez cria de um tempo bruto, suspenso sobre os estilhaços da bomba atômica. Entrevemos no seu edifício poemático os respingos de um outro movimento da vanguarda poética, o *concretismo*, só que mais pessoalizado. Sobre o movimento, diz Murilo:

Minha posição em relação ao concretismo é a seguinte: desde o início interessei-me pelo movimento – como por todos os movimentos de vanguarda que conheci – [e o levei a sério], quando muitos troçavam dele, ou o esnobavam. Estava de acordo em que a estrutura aristotélica da poesia se consumia. Não achava felizes todas as realizações dos concretos; mas era atraído pela “poesia gráfica” que eles usavam. E – repito – a desarticulação do discurso clássico me interessa muitíssimo (1995, p. 49-50).

A aproximação de Murilo Mendes com o movimento poético dos concretistas se dá – digamos assim – tangencialmente (para não dizer *mineiramente*), assim como ocorreu também com o seu posicionamento em relação à Semana de Arte Moderna e aos grupos iniciais do movimento artístico. Murilo estuda, analisa, apreende as propostas formais e temáticas e delas descarta cuidadosamente aquilo que não *fala* de perto à sua poesia. A sua rejeição é sempre justificada. Isso vale, inclusive, para os movimentos da vanguarda histórica, sobretudo Futurismo e Surrealismo.

Ao discurso da lógica e da retórica clássica, Murilo contrapõe uma poesia quase alógica: “Le cristal mûr médite. / De grands plans s’humilient” ou “La géométrie a conscience de la solitude. La solitude a conscience de l’espace [...] Les problèmes assaillent le labyrinthe.” Frisamos: se, por um lado, o poema se apresenta estável em sua estrutura textual coesiva – estrutura sintática mesmo –, por um outro lado, nem sempre o sentido apresenta a estabilidade esperada.

O poema que acabamos de analisar – e “Jeanne d’Arc”, o que a seguir comentaremos – nascem num tempo que

coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama “a civilização do mosaico eletrônico”, uma civilização não marcada pela idéia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e de interpenetração [...] (CAMPOS, 1975, p. 151)

Os 14 versos do poema (um verso para cada um dos 7 rapazes e para cada uma das 7 moças atirados no labirinto pelo rei, de tempo em tempo, para serem devorados pelo Minotauro?) – estes 14 versos de “Vieira da Silva” também conformam uma espécie de labirinto ao retomarem a idéia contida no seu início: “Nous devinons le labyrinthe cartésien” diz o primeiro verso ; “Le labyrinthe se connait: il construit au-dedans de lui-même un autre labyrinthe.”, diz o final do último verso do texto.

Encontrar a saída do labirinto físico ainda não significa garantia de solução para as grandes questões que envolvem a existência humana. Muito provavelmente, o labirinto em que se encontra o homem seja intransponível, apesar dos fios da Ariadne-conhecimento, cada vez mais presentes na vida moderna. Sempre haverá uma outra pergunta que iniciará uma outra busca que ensejará um novo caminho a ser percorrido. Nosso grande labirinto não é aquele decifrável por métodos racionalistas de análise; é, antes, o nosso maior labirinto o de dentro de nós mesmos. Sair de um *si-mesmo* é mais difícil do que derrotar o simbólico Minotauro, essa amedrontadora monstruosidade híbrida, mas essa também vítima das ações humanas.

É o próprio Murilo Mendes quem encerra nossa discussão neste momento:

Passeando nestes quadros [de Vieira da Silva] reconheço o cartão de identidade de alguns dos meus sonhos [...] Organizo, portanto, sonhos sólidos, circulando nestes quadros com a certeza de que a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade. Como poderia ter dito Kafka, a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria (1995, p. 1443).

9 Jeanne D’Arc: a condensação do poema

*“O fogo propaga-se mais seguramente numa alma
do que sob as cinzas.”*
(Gaston Bachelard)

- 1 L’enfant Jeanne d’Arc.
- 2 L’arc de Jeanne d’Arc.
- 3 La roue de l’arc de Jeanne d’Arc.
- 4 Les autres jouets de Jeanne d’Arc: l’eglantine, l’alouette,
[la comptine, le bilboquet de Jeanne d’Arc.
- 5 Le pain et le vin, le fromage: les hommages de Jeanne d’Arc.
- 6 Le jeune Jeanne d’Arc.
- 7 Le jeûne de Jeanne d’Arc.

- 8 L’“hombre” de Jeanne d’Arc.
- 9 L’ombre de Jeanne d’Arc.

- 10 Le moi de Jeanne d’Arc.
- 11 L’émoi de Jeanne d’Arc.

- 12 La voix de Jeanne d’Arc.
- 13 Les voix de Jeanne d’Arc.

- 14 La foi de Jeanne d’Arc.
- 15 Le foie de Jeanne d’Arc.

- 16 Le roi de Jeanne d’Arc.
- 17 L’Ubu roi de Jeanne d’Arc.

- 18 L’oui de Jeanne d’Arc.

- 19 Le feu de Jeanne d’Arc.

- 20 L’hôtel de Jeanne d’Arc.
- 21 L’autel de Jeanne d’Arc.

- 22 L’arc-en-ciel de Jeanne d’Arc.¹⁰²

- 23 L’arcanisation de Jeanne d’Arc.

-

- 24 L’avenir sans Bombe. Sans épée. La paix.¹⁰³

¹⁰² Na edição de *Poesia completa e prosa* aparece “L’ar-en-ciel”. Trata-se, evidentemente, de um erro de impressão.

O poema “Jeanne D’Arc” (p. 1599) não é um escrito datado, mas, como se encontra inserido entre o texto crítico em prosa “Arpad Szenes”¹⁰⁴, datado de 1970, e uma outra produção, “Texte pour Simona Weller”, datada de dezembro de 1973, não há dúvida de que tenha sido produzido no início da década de 70, até porque suas peculiares características, como veremos, o denunciam.

Do ponto de vista de sua composição, o poema mantém estreita ligação com outros textos contemporâneos do autor. Aliás, dentre todos os poemas analisados, “Jeanne D’Arc” parece ser aquele que menos dificuldade oferece para a sua inserção dentro da poética do autor. Para confirmarmos isto com alguns exemplos, recorramos a *Convergência*, que contém a produção poética do autor entre os anos de 1963 a 1966 e que mais salientemente explora – lúdica e lucidamente – os pólos fonético e mórfico da palavra:

- a) “Antes cadeira no duro / Cadeira de madeira / Anônima / Inânime / Unânime / Cadeira quadrúpede” (trecho de “Grafito numa cadeira”, poema datado de 1964; p. 632);
- b) “O tempo rodando com sua foice / Corta o meu traje, // Atrai a tesoura de Átropos.” (“Grafito na lápide dum alfaiate grego”, p. 645);
- c) “Disse: / definiu a dúvida / descerrou (quase o Ser) / Deixando / desvontade / desespero / desarrumação / Desadorado / desabotoa o pensamento / Dispara / no dedo / o dado // desencarna-se” (“Murilograma a Antero de Quental”, poema datado de 1961; p. 679).

¹⁰³ A “tradução” – na verdade, uma “recriação” – proposta a seguir é do poeta e ensaísta Paulo de Toledo. O seu texto encontra-se disponível em sítio da internet, cujo endereço se encontra ao final deste trabalho. O autor, num processo de criação muito interessante, procurou imprimir ao seu poema a “informação estética” proporcionada pelo poema original em francês, razão pela qual, muitas vezes, a “informação semântica” inicial pode ter sido deixada de lado: “A menina Joana d’Arc. / O arco de Joana d’Arc. / A roda do arco de Joana d’Arc. / Os outros jogos de Joana d’Arc: a madressilva, a cotovia, a cantiga, o bilboquê de Joana d’Arc. / O pão divino e o vinho, o queijo: os peitos de Joana d’Arc. / A adolescência de Joana d’Arc. / A abstinência de Joana d’Arc. // O ‘hombr’ de Jeanne d’Arc. / A sombra de Joana d’Arc. // O coração de Joana d’Arc. / A comoção de Joana d’Arc. // A voz de Joana d’Arc. / As vozes de Joana d’Arc. // A fidalga Joana d’Arc. / A figadal Joana d’Arc. // O rei de Joana d’Arc. / O Ubu rei de Joana d’Arc. // O sim de Joana d’Arc. // O fogo de Joana d’Arc. // O lar de Joana d’Arc. / O altar de Joana d’Arc. // O arco-íris de Joana d’Arc. // A arcanização de Joana d’Arc. • // O advir sem Bomba. Sem espada. A paz.”

¹⁰⁴ Em *Papiers*, portanto, Murilo Mendes tem dois textos dedicados a Arpad Szenes: o poema que analisamos neste trabalho, “Salut à Arpad Szenes” (p.1569), e um escrito em prosa (p. 1598).

Nestas três primeiras citações, o trabalho com a camada sonora do signo lingüístico é bastante sensível. A aliteração é, nelas, o recurso expressivo mais saliente¹⁰⁵. No entanto, fica claro também que o poeta se vale de outros procedimentos na cadeia de sons da língua para obter efeitos diferenciados. Em a), por exemplo, percebe-se o eco, ou uma espécie de rima interna em “Cadeira de madeira” e, logo na seqüência, aparece uma outra construção em que as palavras se atraem pela semelhança que mantêm entre si: “Anônima / Inânime / Unânime”. Em b), o trabalho com a aliteração é tão marcado com os fonemas /t/ e /r/, que se forma aí um verdadeiro trava-línguas.

Todos estes exemplos configuram um determinado jogo verbal, caracterizado por trabalhar com as *semelhanças dos significantes* e conhecido por paronomásia (PIGNATARI, 1983). O texto do poema “Jeanne D’Arc” também privilegia essa ossatura sonora que se erige com as rimas, os anagramas e as aliterações.

Em c), ainda se pode falar em neologismo. O poeta se vale de um paradigma da língua para a inovação lexical, uma vez que a partir do prefixo “des-” – por aproximação com outros vocábulos – cria a palavra “desvontade”. Como o de uma criança, o pensamento do poeta tem total liberdade: se “arrumação” gera “desarrumação” (equivalente a “falta de arrumação”), “vontade” gera “desvontade” (“falta de vontade”).

Esta ampliação do léxico, entretanto, acontece num contexto e numa ordem sintática exigentes, pois “desespero” contém *des* e nem por isso equivale exatamente a “falta de espero” (ainda que se instale e possa ser compreendido em campo semântico próximo e apropriado: “falta de esperança”). O prefixo “des-” da língua portuguesa (indicador, sobretudo, da *negação*, da *falta*, da *ausência*) parece materializar em si (a partir de “descerrou” “desvontade”, “desespero”, “desarrumação”, “desadorado”, “desabotoa” e “desencarna”) o suicídio de Antero de Quental, o poeta português que se matou com dois tiros.

Vejamos mais alguns exemplos.

¹⁰⁵ O fonema /d/ é explorado nos exemplos “a” e “c” e o fonema /t/ no exemplo “b”.

- d) “A ode explode. O bode explode. / O Etna explode. O erre explode. / A mina explode. A mitra explode.” (trecho de “Explosões”, p. 707);
- e) “Isabel. Isabelanda. Isabelenda. Isabelinda. Isabelonda. Isabelunda. // As ondas de Isabel. As rondas de Isabel. As ancas de Isabel. Os incas de Isabel. Os fogos de Isabel. Os figos de Isabel.” (trecho de “Isabel”, p. 709)¹⁰⁶;
- f) “As redondezas do vinho. As asperezas do vinho. / As veleidades do vinho. As veludezas do vinho. / As calorias do vinho. Os labirintos do vinho. / As branquidades do vinho. As verdolências do vinho.” (trecho de “O vinho”, p. 710);
- g) “O transradar / O transrodar / O transformar / O transfoamar / O transmontar / O tremdescer / O subirtrem” (trecho de “Metamorfoses (6)”, p. 725);
- h) “Roma não tolerava a rima com outras Romas e outras rimas e outros ramos de outras Romas e outros remos e outros rumos e outros ritos e outros ratos e outras retas e outras rotas e outras ratas.” (“Roma”, p. 726).

Os jogos lingüístico-expressivos são variados, mas quase todos estão essencialmente ligados à sensação auditiva. Veja-se o caso de o poeta se valer de todas as vogais¹⁰⁷ em “landa”, “lenda”, “linda”, “londa” e “lunda”, no texto dedicado a “Isabel”. Todos os vocábulos têm sentido no mundo real. Os significantes “lenda” e “linda” seguramente nos remetem a significados bastante conhecidos. Os demais, no entanto, “landa” (= área descampada de ervas silvestres), “londa” (= uma comuna italiana de Florença) e “lunda” (= indivíduo pertencente aos ‘lundas’, que são etnias africanas) nos levam a vocábulos de uso muito restrito. Desta maneira, à maioria dos leitores, o verso soa mais como um jogo lingüístico mesmo, cujo sentido primeiro reside no próprio ato de jogar, em que o autor brinca “puxando uma palavra de outra”, chamando a atenção sobre as semelhanças fonéticas existentes entre elas. De

¹⁰⁶ Também encontramos em *A idade do serrote* (1965-1966) idêntico processo criativo: “[...] As tēmporas da romã, as tēmporas da maçã, as tēmporas da hortelã.

As pitangas temporãs. O tempo temporão. O tempo-será. As tēmporas do tempo. O tempo da onça. As tēmporas da onça. O tampão do tempo [...]” (p. 897).

¹⁰⁷ O mundo das crianças está repleto de construções que brincam com a camada sonora da língua. É o caso, por exemplo, de “O sapo não lava o pé”, que, na seqüência, se desdobra em “A sapa na lava a pá” para, depois, repetir-se em “E sepe ne leve e pê”, “I sipi ni livi i pi” e assim por diante. Reparamos que as canções infantis, ludicamente, trabalham “o princípio da equivalência. Haja vista o jogo que consiste em partir de um enunciado em geral semanticamente desmotivado e servindo de mera estrutura-pretexito para projetar sucessivamente sobre o eixo sintagmático o paradigma constituído pelo conjunto das vogais, isolando-as uma a uma e tornando-as recorrentes” (LARANJEIRA, 2003, p. 74).

qualquer forma, a *completude*, a *inteireza* da mulher chamada Isabel acaba sendo espelhada no uso da *totalidade* das vogais da língua.

As aliterações e as assonâncias, as homofonias e as homografias, os anagramas e os quase-anagramas, os ecos e as rimas são todos recursos formais importantes, encontrados nas criações de Murilo Mendes a partir da década de 1960 e, sobretudo, em *Convergência*.

No entanto, o apelo visual pode igualmente ser destacado, uma vez que estamos falando de um tempo em que a forma da *palavra* e, por conseguinte, do próprio *poema* ganha primazia sobre o discurso e sobre o conteúdo deste discurso¹⁰⁸. Retiremos dos exemplos dados a seqüência

O tremdescer / O subirtrem

em que os verbos antonímicos “descer” e “subir” se sucedem, ligados a um único substantivo, presos a um mesmo referente (“trem”). O paralelismo na construção mostra haver uma igualdade em relação ao referente, mas, ao mesmo tempo, estampa a oposição entre as ações. O poeta optou por *mostrar* linearmente o encadeamento dos fatos, ou seja, primeiro *descer* e, depois, *subir*. Por esta razão, não temos “tremdescer” e “tremsubir”, logicamente mais esperado. Esta segunda disposição empobreceria um pouco a significação. O trabalho de seleção e escolha (de uma determinada “forma” de apresentar os signos) evidencia o domínio do poeta sobre a linguagem e nos possibilita, assim, ir um pouco mais longe, pois percebemos que a opção por esta seqüência nos permite a visualização de

descersubir

para o movimento do trem.

Convergência (1963-1966) é uma obra que estreita de diversas maneiras o seu diálogo com o francês. Vejamos algumas formas de estreitar este contato.

Murilo Mendes se vale da língua francesa, quando cita versos de poetas franceses, que servem de moldura ao seu pensamento poético. O autor recorre

¹⁰⁸ Embora acreditemos que a poesia seja um trabalho envolvendo *forma* e *conteúdo*, referimos, aqui, a um período em que o *como é dito* se sobrepõe a o *que é dito*.

à obra de Apollinaire, por exemplo, mais precisamente aos versos “C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs. Il détient le record du monde pour la hauteur.”¹⁰⁹, de *Alcools*, os quais utiliza como epígrafe do poema “Murilograma a N. S. J. C.” (p. 662), recurso que evidencia conhecimento da obra, apreço por ela e concordância quanto ao seu conteúdo, ou seja, aponta para uma extensão do pensamento do poeta mineiro.

Às vezes, no entanto, a língua fornece algumas expressões ou até mesmo um verso inteiro para ilustrar trechos de poemas, como ocorreu em “Grafito em Fez” (p. 642-43), em que “Le bateau ivre”, de Rimbaud, emprestou um verso todo ao poema de Murilo Mendes. O poeta mineiro acrescenta-lhe uma interrogação espanholada e os versos que constrói são uma resposta negativa à pergunta na qual se tornou o verso do poeta francês. O eu-poético, agora num confronto direto com o verso citado, não “prefere a Europa dos parapeitos antigos”, mas volta-se para um misticismo cheio de força telúrica e para um passado religioso potente, advindo do solo oriental.

ζ “Je regrette l’Europe aux anciens parapets”:

Não, prefiro dessaber
Guardando o sabor de
Fez.

Monossilábica
Incorporo-te.¹¹⁰

¹⁰⁹ “É o Cristo que sobe aos céus mais que os aviadores. Ele detém o recorde mundial de altura”. Versos do poema “Zone” (*Alcools*). Eles aparecem contidos na seguinte estrofe do poema de Apollinaire: “Voilà la jeune rue et tu n’es encore qu’un petit enfant / Ta mère ne t’habille que de bleu et de blanc / Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize / Vous n’aimez rien tant que les pompes de l’Église / Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette / Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collègue / Tandis qu’éternelle et adorable profondeur améthyste / Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ / C’est le beau lys que tous nous cultivons / C’est la torche aux cheveux roux que n’éteint pas le vent / C’est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère / C’est l’arbre toujours touffu de toutes les prières / C’est la double potence de l’honneur et de l’éternité / C’est l’étoile à six branches / C’est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche / C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur” (itálico nosso).

¹¹⁰ Trata-se de um verso de uma das estrofes do poema “Le bateau ivre”, de Rimbaud: “Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues / Le rut des Béhémots et des Maelstroms épais, / Fileur éternel des immobilités bleues, / Je regrette l’Europe aux anciens parapets!”, cuja versão para o português é sugerida por Ivo Barroso da seguinte maneira: [Eu] “Que tremia, de ouvir, a distâncias incríveis, / O cio dos Behemots e os Maelstroms suspeitos, / Eterno tecelão de azuis inamovíveis, / Da Europa eu desejava os velhos parapeitos!” (1995, p. 209, itálico nosso).

Há ainda um terceiro tipo de ocorrência. O exemplo se encontra no “Murilograma a Webern” (p. 698). “Je est un autre”, a célebre frase de Rimbaud, encontrada em carta escrita a Paul Demeny, datada de 15 de maio de 1871, aparece como epígrafe e também como parte do próprio texto dedicado ao compositor austríaco. Desta forma, a frase acaba funcionando como uma espécie de mote que, depois de ter sido “desenvolvido”, tem a sua idéia-núcleo retomada no final do texto. Aqui também, portanto, o pensamento de um outro grande poeta francês se apresenta como uma espécie de resíduo condensado, como uma espécie de trilho sócio-estético-literário sobre o qual desliza o pensamento de Murilo Mendes.

Por derradeiro, devemos mencionar ainda as homenagens feitas a franceses, uma vez que este procedimento configura uma outra faceta importante e exemplar desta ligação da obra muriliana com o mundo francófono. A segunda seção de *Convergência* contém poemas (“murilogramas”) dedicados a Gérard de Nerval (p. 671-72), a Baudelaire (p. 672-74), a Rimbaud (p. 674-76), a Mallarmé (p. 676), a Teilhard de Chardin (p. 694), a Debussy (p. 694) e a Pascal (p. 700-01). Excetuando-se os brasileiros, secundados pelos portugueses, os nomes franceses estão entre os mais presentes – portanto, entre os mais homenageados – na obra de Murilo Mendes.

No entanto, de *Convergência*, um poema em particular merece destaque. Trata-se do texto intitulado “Marcha do poeta”. É ele que mais estreita o vínculo de Murilo Mendes com a língua francesa, uma vez que aparece totalmente escrito em francês, mas inserto num livro escrito em língua portuguesa:

- 1 Allons enfants de la poésie
- 2 Le jour de lutte arrive chaque jour.

- 3 Allons enfants de la poésie
- 4 Le jour de glorie arrive chaque jour.¹¹¹

¹¹¹ “Avante, filhos da poesia / O dia de luta chega a cada dia. // Avante, filhos da poesia / O dia de glória chega a cada dia.”

O som do diálogo estabelecido com o hino nacional francês é cristalino. Os dois versos iniciais de “La Marseillaise” (“Allons enfants de la Patrie / Le jour de gloire est arrivé”¹¹²) são parodiados, ou melhor, *repetidos com alguma diferença*, e os “filhos da Pátria” são, *transcontextualizados* (HUTCHEON, 1985), os “filhos da poesia”, chamados pelo poeta para marcharem em luta (contra um inimigo nem sempre facilmente reconhecido) a fim de fazerem uma *revolução*.

A cadência repetitiva da marcha dos soldados se evidencia na reiteração monocórdica dos versos e no perfilamento deles. A crença em uma revolução (por meio da poesia) é um substrato ideológico que deve ser levado em conta. Está a França e a sua história subsidiando o arsenal de imagens poéticas do autor, com a diferença de que, para este, o hoje é o dia da luta e é igualmente o dia da glória, como a nos sinalizar que a luta empreendida já é, em si mesma, um pouco também a glória possível.

9.1 Experimentação e humanismo. Forma e conteúdo.

*“O homem é um animal reincidente no erro,
e que se nutre de metáforas.”
(Murilo Mendes)*

Parágrafos atrás, afirmamos que, ao se analisar a produção poética de Murilo Mendes, verifica-se haver uma atenção cada vez maior da parte do autor à dimensão significativa do signo lingüístico, o que é feito pelo poeta sem perder de vista, evidentemente, a dimensão do significado. Em poucas palavras: o *significante* é que vai *significando* cada vez mais. A consciência do poeta, em relação ao processo de criação, fica muito evidente em carta pessoal, escrita em 1969, destinada a Laís Corrêa de Araújo:

¹¹² Os demais versos da primeira estrofe são os seguintes: “Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé. / Entendez vous dans les campagnes / Mugir ces féroces soldats / Ils viennent jusque dans vos bras, / Égorger vos fils, vos compagnes / Aux armes citoyens! Formez vos bataillons! / Marchons, marchons, / Qu'un sang impur abreuve nos sillons.” [“Avante, filhos da Pátria, / O dia da Glória chegou. / O estandarte ensangüentado da tirania / Contra nós se levanta. / Ouvis nos campos rugirem / Esses ferozes soldados? / Vêm eles até nós / Degolar nossos filhos, nossas mulheres. / Às armas cidadãos! / Formai vossos batalhões! / Marchemos, marchemos! / Nossa terra do sangue impuro se saciará!”].

Qual será o futuro da poesia, não sei; espero que não seja o da ecolalia e do monossilabismo. O discurso aristotélico, é verdade, nos aborrece e está superado; mas creio ainda na tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão. É o que propus fazer nos dois livros “Convergência” e “Exercício”, reunidos num só, com o título geral “Convergência” (MENDES apud ARAÚJO, 2000, p. 192).

Pelo exposto, percebe-se que Murilo Mendes não é adepto de uma poesia cerebrina em que o trabalho poético se feche em si mesmo, em que a “arte pela arte” seja o núcleo da experimentação estética e da linguagem. O poeta tampouco é simpático à poesia fragmentada, mínima, reduzida a monossílabos. Murilo, no seu comentário, expressa ainda seu cansaço em relação ao discurso lógico, racional, retórico, silogístico e estático, sobre o qual está assentado o pensamento do homem ocidental.

Recuperemos, então, a idéia de que a face morfológica da língua vai ganhando espaço e se mostrando na escritura muriliana a cada livro publicado por ele.

Como vimos em “Vieira da Silva”, o texto e o espaço da página onde este texto se encontra *mantêm relações, significam, falam* entre si. O poema precisa ser lido, mas, ao mesmo tempo, também precisa ser escutado e visto pelo leitor. O dito e o não-dito, a fala e o silêncio, a forma e o sentido, tudo isto precisa ser trazido para o plano da análise. Podemos dizer que Murilo Mendes não vai, obviamente, deixando de trabalhar *com o signo verbal*, mas vai trabalhar, cada vez mais, *o signo verbal*. Mais do que a “língua”, poderíamos nos referir a “linguagem” como o material de trabalho do poeta, ainda que, paradoxalmente, a “experiência poética [seja] irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a [exprima]” (PAZ, 1976, p. 48).

Murilo Mendes persegue uma concisão e uma concreção lingüístico-textual sensivelmente cada vez maior em sua trajetória poetológica. Por conseguinte, o autor se distancia, paulatinamente, da extrema subjetividade, que chama a atenção sobre o conteúdo da mensagem (quase sempre a partir da instalação de um eu e seus sentimentos) e se aproxima de uma maior objetividade lingüística.

Paulo de Toledo (s/d) acredita que no poema “Jeanne d’Arc”, que nos propomos a analisar, encontramos dois dos traços que melhor caracterizam a poesia de Murilo Mendes: *humanismo* e *domínio da linguagem*. Os traços singularizadores da força humana, as ações e os sentimentos próprios da pessoa humana – buscados incansavelmente pelo poeta na tentativa da universalização – estão consubstanciados na figura da mártir (e hoje santa) francesa Jeanne d’Arc (1412-1431) – e aí está a razão de o texto ter sido escrito em francês. Estes traços singularizadores estão consubstanciados na figura da menina/adolescente/mulher cristã que, aos 19 anos de idade, foi queimada viva em nome de suas convicções religiosas, após ter liderado tropas francesas, na luta contra os ingleses, na Guerra dos Cem anos, que durou de 1337 a 1453.

“Jeanne d’Arc” é um texto marcado por certas regularidades em seu arcabouço formal. Destacá-las pode nos ajudar a compreender melhor o edifício sobre o qual se sustenta o poema e sua expressividade.

Começemos atentando para o fato de todos os versos começarem com a presença dos artigos definidos que, dentre outras funções expressivas, têm a de denotar familiaridade, especificando, particularizando, aproximando o referente do leitor (a começar pelo primeiro leitor do texto, o próprio autor).

O uso dos artigos definidos, aqui, aponta para uma estruturação anafórica, ou seja, é saliente no texto uma edificação paralelística, cuja presença só tende a reforçar a idéia de regularidade. Percebemos que, retoricamente falando, a anáfora, como figura de construção, reforça uma idéia, auxilia na coesão e na coerência textual, ajuda a regular a cadência da leitura, colabora para agregar sentidos, é coadjuvante no processo de organização do pensamento.¹¹³

Cunha e Cintra (1985) dizem que o uso dos pronomes definidos no texto indica “que se trata de um ser já conhecido do leitor ou ouvinte, seja por ter sido mencionado antes, seja por ser objeto de um conhecimento de experiência” (p.199). No caso, Joana d’Arc é, para o mundo ocidental, figura de

¹¹³ A palavra “anáfora” tem sua origem no grego e a denominação pode ser tomada, dentre outras, na acepção de “fazer convergir para si”. A sugestão de que o uso da figura de construção se liga à idéia de tornar o nome próprio (“Jeanne d’Arc”) o pólo convergente do todo do poema não pode ser desprezada.

primeira plana, sobretudo a partir de 1920, ano de sua canonização. Seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista religioso, o nome “Joana d’Arc” tem projetadas sobre si luzes fortes de reverência e de admiração.

Uma segunda regularidade está ligada ao final dos versos. Excetuando-se o último (“L’avenir sans Bombe. Sans épée. La paix.”), todos os demais versos se encerram com o nome da santa francesa. De certa forma, o poema é a própria figura da mártir, no sentido de que todos os versos, insistindo lingüisticamente na presença de seu nome, parecem valer pelo seu conjunto, em razão da força convergente que aí se instala; valem – dito de outra maneira – pelo que reverenciam. Não é de todo impreciso afirmar, ainda, que o poema procura se ocultar por trás daquilo de que trata. É como se o texto fosse um segundo plano, sobre o qual se projeta a humanidade de Joana d’Arc.

A relação atributiva – resquício do segundo caso latino, o genitivo -, conseguida graças ao emprego da preposição “de”, garante ao poema a uniformidade de que se falou no parágrafo precedente. Sabe-se que as idéias genitivas podem se desdobrar em “predicativas”, “subjativas” e “objetivas”. Indicar de quem é a “coisa”, a quem pertence a “coisa” estabelece a idéia predicativa. “L’arc de Jeanne d’Arc” equivale a dizer que “o arco pertence a Joana d’Arc”. O “genitivo subjativo” refere-se à indicação de um sujeito de frase. No caso do verso 7, “Le jeûne de Jeanne d’Arc”, por exemplo, é Joana d’Arc quem jejua, quem se abstém de comer. O “genitivo objetivo” é o que indica o objeto do sujeito. Exemplificando: a idéia contida em “L’arcanisation de Jeanne d’Arc”, semanticamente, está muito próxima da de que “Joana d’Arc foi/é/será arcanizada”.

É por repararmos na relação atributiva que sugerimos uma divisão do poema em três momentos. O primeiro deles se constitui dos versos de 1 a 5:

- 1 L’enfant Jeanne d’Arc.
- 2 L’arc de Jeanne d’Arc.
- 3 La roue de l’arc de Jeanne d’Arc.
- 4 Les autres jouets de Jeanne d’Arc: l’eglantine, l’alouette,
[la comptine, le bilboquet de Jeanne d’Arc.

5 Le pain et le vin, le fromage: les hommages de Jeanne d’Arc.¹¹⁴

Este primeiro bloco de versos – bastante reduzido, diga-se de passagem, se comparado ao segundo – é dedicado a caracterizar, por meio da presença de substantivos, a infância de Joana d’Arc. Está aí a razão do verso inicial (que não apresenta a relação atributiva) se desdobrar em uma série de vocábulos designadores de brincadeiras e de jogos infantis. Joana d’Arc brinca com o arco e com a roda, com as cantigas, com o bilboquê, brinca com outras crianças. Mas ela é muito especial. Os versos 4 e 5 ajudam-nos a perceber isso. Primeiramente porque os jogos de Joana d’Arc adquirem uma configuração toda própria por ser ela, Joana d’Arc, quem brinca. Não fosse isso, que razão haveria para o eu-poético dizer, repetindo-se, “Les autres jouets *de Jeanne d’Arc*:[...] le bilboquet *de Jeanne d’Arc*” (itálicos nossos)? A reiteração só nos confirma o tratamento em relevo dado a todas as coisas que gravitam em torno da figura da futura santa francesa.

O que se evidencia em sua meninice é o fato de brincar, de jogar, de cumprir – com licença poética – o seu ofício de ser criança. Estes jogos e brincadeiras ficam consubstanciados, morficamente, nas homofonias, nas homografias, nas aproximações sonoras, e, semanticamente, na falta de sentido lógico, no improvisado, invenção e criação proporcionados pela língua.

Tudo isto nos leva a abrir novo parêntese para falar rapidamente sobre o processo de “tradução de texto poético”.

A transposição para uma outra língua de um texto como este impõe várias dificuldades ao tradutor. A tradução palavra-a-palavra ou termo-a-termo (que, em si mesma, em quase todos os casos de tradução, já representa um risco enorme à inteligibilidade do texto) é, em “Jeanne d’Arc”, praticamente impossível. Utilizamos em nosso trabalho a recriação proposta por Paulo de Toledo (s/d) porque ela, a nosso ver, teve a “fidelidade lingüístico-estrutural” da qual fala Mário Laranjeira:

¹¹⁴ A *comptine* francesa é assim: “Am stram gram / Pic et pic et calégram / Bourre et bourre et ratatam / Am stram gram”. A canção correspondente em Português seria “Uni duni tê / Salamê mingûê / Um sorvete colorê / O escolhido foi você”.

A “alouette” é uma canção francesa muito conhecida, que fala de uma cotovia e começa com os seguintes versos: “Alouette, gentille alouette, / Alouette, je te plumerai. / Je te plumerai le bec, je te plumerai le bec, / Et le bec, et le bec, Alouette, Alouette!”

Chamamos de fidelidade lingüístico-estrutural o cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original (nos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, léxico, fônico etc.) na medida em que constituam bases em que se apóia a significância. Assim, as reiteraões fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor (2003, p. 127).¹¹⁵

Por esta razão, o verso “Le pain et le vin, le fromage: les hommages de Jeanne d’Arc”, por exemplo, pode ser sentido mais próximo de sua “significância” se adotarmos a estrutura “O pão divino e o vinho, o queijo: os preitos de Joana d’Arc”, sugerida por Toledo. Na primeira parte do verso, o tradutor valeu-se da introdução de uma palavra que está bastante confortável no contexto, o adjetivo “divino”, com o qual se criou uma espécie de anagramatização, ao recorrer à etimologia de “vinho” (= *vino*, em latim). Na segunda parte, o trabalho de recriação optou pela rima entre “queijo” e “preitos”. Mas, ainda que não inseríssemos o adjetivo, a dupla de substantivos comparece carregada de sentido.

O verso em análise tem o condão de humanizar a menina Joana d’Arc, mas também de a ligar a um mundo mais místico, mais mítico-religioso, ausente do poema até este momento. O plano humano certamente pode ser lido em “le fromage” (quase símbolo do francês, alimento do homem). O liame com a esfera religiosa se dá quando se fazem duas referências altamente simbólicas para a cosmovisão cristã: “Le *pain* et le *vin*”.

Observemos que estes substantivos, no verso de Murilo Mendes, estão atados pela conjunção aditiva, ou seja, o poeta não disse “le pain, le vin, le fromage”, mas “Le pain *et* le vin, le fromage”. A vírgula isolaria as duas idéias iniciais, enquanto a conjunção, como empregada, une-as de maneira

¹¹⁵ Mário Laranjeira esclarece o que entende por “significância”. Diz ele que “a tradução do poema será função da sua maneira específica de produzir sentidos, a que chamamos ‘significância’. A tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do ‘sentido’ com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua ‘significância’” (LARANJEIRA, 2003, p. 12).

indissociável, se quisermos apreender o sentido mais profundo da construção. Pela estrutura do verso, é mais apropriado ler “o pão e o vinho” como um único símbolo, o do Cristo, segundo as crenças religiosas católicas:

E, quando comiam, Jesus tomou o pão, e, abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo.
E, tomando o cálice, e dando graças, [disse]: Bebei dele todos; Porque isto é o meu sangue [...].
E digo-vos que, desde agora, não beberei deste fruto da vide até àquele dia em que o beba de novo convosco no reino de meu Pai (Mt 26.26-29).

Acreditamos estarem simbolizadas, nesta passagem do poema, as venerações, as sujeições, as reverências (“les hommages”) de Joana d’Arc, ainda inocentemente dividida entre dois mundos, o espiritual (ou o divino) e o carnal (ou o profano). Como “le pain et le vin” tem uma precedência sintática em relação a “le fromage”, sugere-se que tenha igualmente uma outra precedência, a de sentido, de importância, de relevância (para a pessoa de Joana d’Arc, pólo convergente das idéias do texto, e certamente também para o poeta¹¹⁶).

A segunda parte (ou segundo momento) do poema, conforme a divisão proposta, inicia-se com o verso 6 (“Le jeune Jeanne d’Arc”), mas ainda se encontra dentro da primeira estrofe¹¹⁷. Isto, de certa maneira, poderia sugerir uma dissintonia entre forma e conteúdo. Entretanto, fizemos uma leitura desta configuração formal.

Joana d’Arc teve vida muito breve e não parece ter havido diferença entre a criança e a jovem, entre a infância e a juventude (Lembremo-nos de

¹¹⁶ Uma das características mais marcantes da poesia de Murilo Mendes é a religiosidade. Os títulos de algumas de suas publicações demonstram essa relação com as questões ligadas ao divino ou a realidades de ordem superior: *Tempo e eternidade* (com a colaboração de Jorge de Lima; publicado em 1935), *Parábola* (publicado em 1959, com a edição de *Poesias*), *O sinal de Deus* (pode ser considerado inédito até a publicação da obra completa, pois teve apenas uma pequena edição do autor em 1936, mas rapidamente retirada do mercado), *Quatro textos evangélicos* (O paralítico de Betsaida, As núpcias de Caná, O Cristo aclamado, Judas Iscariote; inéditos até a publicação da obra completa) *O discípulo de Emaús* (publicado em 1945, com uma segunda edição já no ano seguinte).

¹¹⁷ Importa lembrar que nossa fonte é sempre a reimpressão da segunda edição de *Poesia completa e prosa*, da Editora Nova Aguilar, ocorrida em 1995.

que ela morre com apenas 19 anos de idade). Não parece ter havido, de fato, um rito de passagem suficientemente representativo que justificasse uma divisão do poema. A figura de Joana d’Arc é vista muito mais como uma *jovem criança* que, tomada de sentimentos místicos inflexíveis, vai lutar impetuosamente, até a morte, por suas idéias.

Em francês, ao vocábulo “jeune” corresponde o homógrafo e homófono “jeûne”. Em português, tal efeito é impossível. Toledo (s/d) os “traduz” por “adolescência” e “abstinência”, respectivamente, obtendo, com isso, um ganho com a rima consoante. Os vocábulos “jovem” e “jejum” também nos remeteriam a um sentido aproximado do pretendido pelo autor, sem deixar de ganhar com a força expressiva da aliteração, mas o par “adolescência/abstinência” também nos parece superior em significação.

O primeiro par não destoa tanto entre si. Os vocábulos “jovem” e “adolescência” pertencem ao mesmo campo lexical. Quanto ao sentido, igualmente se aproximam. Poderíamos dizer leiga e indistintamente “a juventude” ou “a adolescência”, se não quisermos ficar muito presos à precisão quanto à referência psicológica (e também fisiológica) dos envolvidos.

A diferença está em que “abstinência” pode se ligar – mais facilmente do que a palavra “jejum” – à idéia de privação sexual. Pelo que se sabe, Joana d’Arc morreu virgem¹¹⁸. A sugestão de que alguém se priva dos prazeres da carne somente faz aumentar a aura mística sobre essa figura. A idéia de “santidade”, inclusive, está atrelada muitas vezes à de “castidade”. François Villon (1431?-1463), um dos maiores poetas medievais da França, na “Ballade des Dames du temps jadis”, canta da seguinte maneira a memória da virgem mártir:

Et Jeanne, la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen;
Où sont-ils, où, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan?¹¹⁹

¹¹⁸ A história narra o fato de a heroína ter ajudado na vitória dos franceses em Orléans, fazendo os combatentes ingleses levantarem o acampamento da cidade. Pelo feito, a mística aldeã recebeu a denominação de “Virgem de Orléans”.

¹¹⁹ “E Joana, donzela santa d’Orleans / Que os Ingleses queimaram em Ruão; / Onde eles estão, onde, Virgem soberana? / Onde se colhem as neves de então?”.

A donzela de Lorraine – que será canonizada pelo Papa Bento XV em 1920 e se tornará, em 1922, a santa padroeira da França –, eternamente jovem, é símbolo de pureza, obediência e abnegação. A canção de Villon e o poema de Murilo Mendes se entrecruzam neste momento e fazem coro a essas qualidades humanas.

Os versos “L’‘hombre’ de Jeanne d’Arc. / L’ombre de Jeanne d’Arc” também desafiam o trabalho de tradução, pois o próprio Murilo Mendes reconhece a estranheza do emprego de “hombre” (“homem”, em espanhol). A homofonia existente no francês é também difícil de ser conseguida em português. Toledo (s/d), em seu texto, não faz nenhum comentário a respeito deste par de substantivos. Para “ombre”, o tradutor opta por “sombra” (em vez de “trevas”, “escuridão”, “melancolia”, “desgosto”, “retiro”, “esquecimento” ou “proteção”, por exemplo). O vocábulo “hombre” não foi traduzido.

Parece-nos certo de que Murilo Mendes recorreu ao espanhol para obter a homofonia “hombre/ombre”. Evidentemente, o “l’‘homme’ de Jeanne d’Arc” seria, semanticamente falando, uma opção não muito feliz para o contexto (e igualmente reprovável para a nossa tradução: “O homem de Joana d’Arc”). O sentido parece estar ligado ao fato de Joana d’Arc ter trajado roupas masculinas até o fim de sua vida, ainda que isso fosse considerado ofensivo às leis da Igreja e um agravante para a sua condenação. No entanto, a estranheza da construção, conseguida graças à “invasão” do vocábulo espanhol ao texto em francês, pode ser lida de modo a ampliar o sentido do poema.

Um primeiro aspecto a se ressaltar é o seguinte: o substantivo “hombre” comparece, certamente, para dimensionar o comportamento varonil de Joana d’Arc. A palavra, aqui, não parece carregar consigo a conotação sexual de que se reveste muitas vezes, mas parece vir repleta de sentido positivizado, como o de “nobreza de caráter”, o de “dignidade”, “honra”. A palavra “hombridade” do português tem sua raiz neste vocábulo espanhol.

Um segundo aspecto, igualmente relevante, é o caráter universalizador conseguido pelo autor com a acomodação de uma palavra estrangeira no texto

francês¹²⁰. O mais importante é lembrar que, ao fazer migrar um vocábulo para um determinado texto, um autor nos obriga a construir uma ponte entre os seus pólos e nos sugere um diálogo entre as línguas de origem e de chegada. De certa forma, também, ele anula as fronteiras geográficas e apaga, com a concorrência da construção lingüística, possíveis distâncias espaciais e temporais.

O vocábulo “hombre”, portanto, abre uma galáxia semântica que vai de “homem” (com maior ou menor aderência à idéia de “humano”) a “dignidade” e “honra” (e até mesmo “palavra”, no sentido de firmeza quanto àquilo que se diz ou se prega, ou seja, “convicção”).

A palavra “ombre” é também rica em sentidos possíveis para o contexto do poema: um primeiro grupo (mais denotativo) se aproximaria de “sombra”, “escuridão” ou “trevas”, num primeiro instante, mas, distanciando-se dele, nos encaminharia para um segundo grupo (mais conotativo) de sentidos mais humanos, como as de “incompreensão”, “desgosto”, “retiro” e até “esquecimento” (o fato de Joana d’Arc ter sido condenada à fogueira ficou relegado à sombra, à escuridão do passado francês¹²¹, sendo a imagem da jovem-soldado resgatada apenas a partir do século XIX, o século do nacionalismo romântico). Apreendendo, pela leitura, tanto um sentido quanto outro, a lição que acaba ficando é de que Murilo Mendes é um poeta cuidadoso e hábil na seleção vocabular. O autor sempre trabalhou para obter efeitos expressivos importantes dentro da comunicação poética.

Dando seqüência à nossa interpretação, chegamos aos versos 10 e 11: “Le moi de Jeanne d’Arc / L’émoi de Jeanne d’Arc”. Esta homofonia conseguida em francês também não é possível em português. A solução encontrada pelo tradutor a que já nos referimos foi a de dizer “O coração de Joana d’Arc / A comoção de Joana d’Arc” (e ele consegue, com isso, num paralelismo, dois substantivos trissílabos rimados em um quase anagrama). Sugerimos, no entanto, o par “moção/emoção” porque se liga mais à idéia de “movimento”, de

¹²⁰ Não se trata de um sinal de erudição pura e simplesmente. Já tivemos, ao longo deste trabalho, a oportunidade de explanar a respeito deste traço muriliano.

¹²¹ Duas informações ilustrativas: William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo e poeta inglês, desdenhou da figura de Joana d’Arc, tratando-a como “bruxa”. Voltaire (1694-1778) em um de seus textos, “La Pucelle d’Orleans” (“A Donzela de Orleans”), também a ridicularizou.

“ação” e também de “comoção” e de “proposta”. O que moveu a jovem Joana d’Arc a liderar uma tropa de soldados, a lutar pela França, a aceitar a condenação, a morrer na fogueira sem renegar sua fé foi, de fato, uma confiança inamovível no de dentro dela mesma. Trata-se de alguém cujo sentimento de amor a Deus, ao rei e à pátria não se exauria, mesmo em face da iminência de um fim bem cruel. Antes, este sentimento era alimentado por vozes que dizia ouvir desde menina, o que nos leva aos versos 12 e 13: “La voix de Jeanne d’Arc / Les voix de Jeanne d’Arc”.

Segundo a história, Joana d’Arc, ao ser interrogada sobre suas palavras, suas ações e sobre aquilo que considerava ser sua missão, afirmava sempre *ouvir vozes* (que ela considerava “divinas”) desde quando tinha pouco mais de 12 anos de idade. São estas vozes que a aconselharam a ir constantemente à igreja (“L’enfant Jeanne d’Arc”), a ir a Paris, a ajudar a coroar o rei, a liderar um exército na expulsão dos ingleses de Orléans (“La jeune Jeanne d’Arc”). Mais tarde, Joana d’Arc atribuiu estas vozes a figuras canonizadas pela Igreja Católica. Coincidência ou não, todas elas, por seus feitos e características, mantêm laços estreitos com a imagem que se faz de Joana d’Arc.

As vozes são tributadas ao Arcanjo São Miguel¹²², à Santa Catarina de Alexandria¹²³ e à Santa Margarete¹²⁴. Todos estes nomes estão, como

¹²² Os fiéis católicos acreditam ser São Miguel Arcanjo ocupante de uma posição de líder de exército na hierarquia celestial; é também considerado pelos crentes um anjo da justiça e quem o invoca fica protegido contra os inimigos. A sua figura facilmente se aproxima da de Joana d’Arc: lutam contra inimigos e lideram exércitos. As duas telas seguintes, a de um russo e a de um francês, ficam aqui reproduzidas em razão da semelhança que estabelecem entre as figuras do Arcanjo São Miguel e de Joana d’Arc. Impressiona a disposição das figuras em primeiro plano, a posição dos braços e das mãos, a proporção das figuras centrais em relação às outras figuras do quadro, as cores usadas pelos artistas, a armadura de ambos, bem como as suas vestimentas.



Figura 5 – “O Arcanjo Miguel e o demônio” (1676), do russo Simon Ushakov (1626-1686).

percebemos, ligados à história da Igreja Católica Romana e aos dogmas pregados por esta Instituição religiosa.



Figura 6 – “Joana d’Arc na coroação de Carlos VII”, do francês Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867).

¹²³ Figura controversa do final do século IV que, aos 18 anos de idade, apresentou-se ao Imperador romano Maximinus Daza a fim de convencê-lo de estar errado em perseguir os cristãos. A lenda diz ainda que a virgem era, filosoficamente falando, muito eloqüente e que sua argumentação fervorosa converteu ao cristianismo quase todos ao seu redor, incluindo a mulher do imperador e todos os sábios que a interrogaram. A mártir morre decapitada. Observamos que a capacidade de argumentar em favor de suas idéias é uma característica que a aproxima da figura mística de Joana d’Arc.

¹²⁴ Figura mística ligada ao século X d.C. Trata-se, segundo a lenda, de uma bela jovem que, por ter se convertido ao cristianismo, foi expulsa de casa pelo próprio pai e tornou-se pastora de ovelhas. Tendo sido desejada pelo governador e recusado seu pedido de relacionamento amoroso (em nome da fé cristã, que advogava), foi denunciada por ele e presa a mando do mesmo político. Conta-se que foi martirizada cruelmente, mas se manteve firme e não renunciou à sua crença. A jovem foi decapitada.

A voz de Joana d’Arc foi ouvida pelos representantes da Inquisição. A firmeza de suas convicções impressionava dominicanos, beneditinos e leigos. Impressionava porque uma aldeã analfabeta e muito jovem parecia segura demais ao dizer ter emprestado sua voz para que vozes celestiais falassem por ela. Murilo Mendes não se esqueceu disso em seu poema. A religiosidade do autor, aqui, encontra eco nos fatos narrados pelos documentos, que registraram a trajetória de mulheres perseguidas e mortas por causa das convicções religiosas que defendiam.

“La foi de Jeanne d’Arc” e “Le foie de Jeanne d’Arc” são versos que continuam o processo paronomástico de criação. “A fé de Joana d’Arc” e “O fígado de Joana d’Arc” corresponderiam a uma transposição literal dos versos para o português. Toledo (s/d) optou por “fidalga” e “figadal”, recorrendo, como se vê, à criação de um anagrama perfeito. A nobreza de caráter justificaria a primeira escolha; a idéia de “profundidade” ou “intensidade” justificaria a segunda. Proporíamos, para o caso de uma versão para o português, o par “fé/fel”. O primeiro substantivo, por ser óbvia sua presença no texto, dispensa comentários. O segundo merece apenas um pequeno esclarecimento: “fel”, geralmente, está ligado à idéia de “amargor”, de “remédio amargo”, sentido que tem aderência à história da heroína francesa e que, portanto, seria bem agasalhado pelo texto.

Os versos “Le roi de Jeanne d’Arc. / L’Ubu roi de Jeanne d’Arc”, que aparecem na seqüência, apresentam um aspecto bastante interessante para a análise, na medida em que mostram que o autor recorreu a um referente inusitado, estranho, se comparado aos referentes contidos nos versos precedentes, o nome de uma obra literária do final do século XIX.

Quanto à designação “le roi de Jeanne d’Arc”, nenhum grande esforço é necessário para a aproximarmos da figura de Carlos VII (1403-1461), coroado rei, com a presença de Joana d’Arc, na Catedral de Reims em 1429. Era conhecido como o “Delfim” ou, ainda, o “Vitorioso”. Sua coroação foi conseqüência direta da repercussão dos feitos de Joana à frente do exército francês. A jovem soldado empunhava uma bandeira que, mais do que representar a expressão de um ato de fé religiosa, reacendeu o espírito nacionalista de todo um povo, reavivou – antes de tudo – a fé no poder de

comando do seu monarca, até então um homem acuado e sem condições de comando.

Mas se lemos com facilidade este verso, o mesmo não pode ser dito do verso 17. *Ubu Roi* é o nome de uma controvertida peça de teatro, escrita pelo controvertido escritor surrealista Alfred Jarry (1873-1907), no controvertido contexto sócio-cultural europeu do final do século XIX e início do século XX. A citação da figura do rei Ubu, personagem central da peça, pode ser altamente simbólica no par de versos em que se encontra. Trata-se de uma personagem ligada à absurdidade presente nas relações de poder, corroídas, na maioria das vezes, pela vileza dos que delas participam.

O estranhamento se dá, portanto, em razão de um referente todo especial desnortear a nossa estabilidade de leitura, lançando-nos a um tempo histórico diferente (e distante) daquele presente no texto até então. O futuro (no texto, representado pelo nome de um personagem), de repente, se faz presente num passado preciso, delimitado pelo século XV, abolindo, com isso, fronteiras temporais, brincando com os dados cronológicos estáveis. Entretanto, a citação da peça literária desencadeia um diálogo que extrapola, a nosso ver, o simples jogo verbal.

O paralelismo na construção dos versos esmalta criticamente o conteúdo do poema. No diálogo entre os séculos, estabeleceu-se uma espécie de censura, por parte do eu-poético, ao procedimento do rei coroado com a ajuda de uma humilde aldeã analfabeta. Se Ubu, em meio a pessoas igualmente egoístas e manipuladoras, pode ser tomado como símbolo do desinteresse do político por seu povo, Carlos VII pode ser repreendido porque seu trono, em grande medida, assentou-se sobre as cinzas da heroína francesa. Ele, que se queria estrela de primeira grandeza, nada fez para ajudar aquela que o levou à Catedral de Reims para receber a coroa de rei da França. De rei venerado pela jovem (“Le roi de Jeanne d’Arc”), passa mesmo a Ubu, cheio de um poder sustentado na podridão da prepotência e da ingratidão. Enquanto Joana ardia na fogueira da Inquisição, o rei ardia em fogueiras muito mais abstratas, mas certamente mais destruidoras da imagem de um ser humano.

“L’oui de Jeanne d’Arc” e “Le feu de Jeanne d’Arc” são os dois versos seguintes, mas cada um deles compõe uma estrofe em separado. O primeiro ecoa distante, levando-nos aos textos sagrados, sobretudo aos momentos em que as figuras bíblicas resignam-se e aceitam as condições impostas pelas palavras da ordem divina. A sua enunciação é quase sempre mais positivizada do que o seu contrário, o “não”. O “sim” resume a nossa concordância e, por assinalar a nossa aceitação, pode tornar-se, muitas vezes, o som emitido pela humildade e pela resignação humana diante do inevitável. Joana d’Arc não diz *não* à sua fé e é, por isso, levada ao “fogo”.

O verso “Le feu de Jeanne d’Arc” pode ser, evidentemente, lido na sua rasa superfície: Joana d’Arc morre queimada na fogueira. Mas o “fogo” é por demais simbólico e, diga-se a favor da verdade, nossa leitura não tem sido sempre muito comportada a ponto de ficarmos apenas com esta leitura.

“Amor é fogo que arde sem se ver”, lembra-nos o imortal lusitano. Paixão e amor são, portanto, sentimentos facilmente ligados à simbologia do fogo, fenômeno que, segundo Bachelard (1999, p. 11), “é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno.” Ao fogo também podem estar associadas idéias de purificação, de redenção, de renovação, de regeneração. Joana d’Arc é o sacrifício animado (e incompreendido), luzindo sobre uma pira ardente, é ígnea paixão pessoal consumindo-se em nome de convicções, sobretudo, religiosas. O sentido de imolação de que se reveste este verso se estende à estrofe “L’hôtel de Jeanne d’Arc” / “L’autel de Jeanne d’Arc”, sobre a qual discorreremos a seguir.

O singular efeito homofônico, conseguido para estes dois versos na língua francesa, é impossível na língua portuguesa, mantendo-se o estrito sentido dos substantivos usados: “hotel”/“altar”. Todavia, estes vocábulos, em nossa língua, sonoramente se aproximam em razão de serem ambos dissílabos e oxítonos. Colabora também para essa identidade sonora o fato de suas sílabas tônicas conterem, ambas, o fonema /t/, uma consoante oclusiva surda, que as marca fortemente.

Se, por um lado, o sentido presente em “hotel” tem efeito reduzido para uma compreensão mais significativa do poema, por outro lado, o sentido de

“altar” revigora sobremaneira a imagem sacrificial, conseguida pelo texto até então. O “altar”, dentro das igrejas católicas, o espaço privilegiado em que se encontram imagens elevadas à hierarquia dos santos e que podem, portanto, ser reverenciadas e invocadas pelos fiéis.

Foi o papa Bento XV, em 9 de maio de 1920, o responsável pela canonização de Joana d’Arc, alçando-a à categoria de santa, transcorridos cinco séculos desde sua morte. “L’hôtel”, ou melhor, a “casa” de Joana d’Arc, a partir daquela data, passa a ser o interior das igrejas católicas do mundo inteiro. Embora tenha sido declarada também padroeira da França, dois anos depois de ser canonizada, Joana d’Arc se torna muito mais do que a imagem concreta de uma proteção à nação francesa. A jovem aldeã transforma-se em modelo de valores humanos considerados universais. Talvez esta segunda razão seja a maior para que Murilo Mendes dedique a ela um poema tão significativo.

O antepenúltimo verso do poema (“L’arc-en-ciel de Jeanne d’Arc”) é bastante expressivo dentro do contexto em que se encontra. O arco-íris contém, em si, uma idéia primeira de sintonia e de união entre dois seres, dois extremos ou dois mundos. Pode ser visto, também, como “aliança” ou “pacto”. As diversas culturas humanas vêem no fenômeno natural uma espécie de “ponte”, de “caminho” ou de elo entre o céu e a terra, sendo visdo, muitas vezes e dentro da cosmovisão religiosa, como um símbolo da promessa de Deus feita aos homens. Os textos bíblicos dão exemplo desta leitura:

E disse Deus: Este é o sinal do concerto que ponho entre mim e vós, e entre toda a alma vivente, que está convosco, por gerações eternas.

O meu arco tenho posto na nuvem, este será por sinal do concerto entre mim e a terra.

E acontecerá que, quando eu trazer nuvens sobre a terra, aparecerá o arco nas nuvens.

[...]

E estará o arco nas nuvens, e eu o verei, para me lembrar do concerto eterno entre Deus e toda a alma vivente de toda a carne, que está sobre a terra. (Gn 9.12-14,16)

No poema, o arco-íris pode sugerir o desdobramento da personalidade de quem está em pólos diferentes ao mesmo tempo, habitando o divino e o humano. O substantivo ganha relevo também na medida em que “contém”, em si mesmo, parte da identidade da heroína Joana, o “arc”. Comungam, ambos os vocábulos, de uma relação íntima com o divino.

“Jeanne d’Arc” e “l’arc-en-ciel” parecem derivar uma outra palavra, configuradora do penúltimo verso: “arcanisation”.

“Arcano”, registra o *Aurélio* (1999, p. 183), liga-se a “mistério” e “misterioso”, a “segredo” e “secreto”, a “oculto” e “encoberto”. A “arcanização” de Joana d’Arc se dá a partir do momento em que não mais conseguimos penetrar nos meandros de sua inflexível fé. Ela se torna arcana, quando se transfere para o universo do sagrado, este secreto mundo habitado por seres que deixaram germinar em si mesmos o grão do mistério divino, que sustenta muitas vezes a existência humana, cujos feitos nem sempre têm buscado a felicidade do homem.

Estas considerações nos encaminham para o último verso do poema, que parece querer se desprender do pequeno espaço do poema, parece querer se distanciar da condição histórico-temporal – sempre diminuta diante da atemporalidade de certos valores humanos – para rumar – como uma súplica, um desejo, uma profecia – para o sempre da história humana: “L’avenir sans Bombe. Sans épée. La paix.”

Novamente, como se pode perceber, o autor faz dialogarem os séculos. Duas épocas diferentes se falam na sua particular ferocidade, na sua singular incompreensibilidade: a época de Joana d’Arc (a do tempo da espada, das perseguições religiosas, das fogueiras da Inquisição) e a do próprio autor (o século XX, historicamente marcado por causa do poder de suas bombas). São segmentos temporais que se aproximam por causa das ações humanas muitas vezes irracionais, marcadas por intolerâncias e demonstrações de poder.

No livro *A idade do serrote*, Murilo Mendes, questionando a si mesmo e a nós a respeito de “entendermos” e ao mesmo tempo “não entendermos” as ações humanas, desabafa:

Que super-Jó, super-Dostoievski, super-Freud ou super-Kafka explicará nossas falhas, nossas contradições, nossas interrupções de corrente mental, nossas teimosias, ondulações, nosso espantoso orgulho, amor-próprio? E, mais do que tudo, *nossa reincidência no erro? Se tivesse que buscar uma definição do homem, creio que escolheria esta: “O homem é um animal reincidente.”. De fato a experiência em inúmeros casos não é aproveitada: do contrário, desde muito tempo não teríamos, por exemplo, guerras* (1995, p. 932, grifo nosso).

O poeta escreve “Bombe” e “épée” e, com essa grafia, inscreve a superioridade destrutiva da primeira, responsável pela indelével cicatriz no século em que ele vive. Por meio do trabalho do poeta Murilo Mendes, é possível percebermos a pertinência da idéia bakhtiniana de que

a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN, 2002, p. 95).

O poeta denuncia o poder maiúsculo de uma arma, personificada, protagonista pensada para atuar no papel de eliminação do ser humano. O desejo do eu-lírico não é outro senão um futuro sem perseguições, sem intolerâncias, sem mortes em massa. O desejo do eu-lírico não é outro senão a paz. Para sempre... Entre todos os homens... Quem sabe Joana d’Arc possa lembrar-lhes isso.

10 Encerrando as análises

Com o término da análise de “Jeanne d’Arc”, chegamos ao fim da série de textos em versos escritos em francês por Murilo Mendes. Entre a data da primeira composição (“Paysage”, de 1931) até esta última (“Jeanne d’Arc”, do início da década de 1970, muito provavelmente), transcorreram cerca de quatro décadas. A abrangência do percurso corresponde a toda a fase produtiva do poeta Murilo Mendes e ensejaria, por isso e certamente, inúmeras outras

vertentes de estudo. No entanto, é chegado o momento de encerrarmos, por ora, a nossa investigação.

As análises, antes de apontarem para qualquer sinal de erudição de nossa parte, objetivaram evidenciar a dimensão poética dos textos de Murilo Mendes. Nossas leituras buscaram trazer para um primeiro plano o conteúdo material dos poemas em francês, o trabalho do autor com a forma, a consciência criadora muriliana, a humanidade do eu-poético. Tinham o fito, portanto, de pôr mesmo em relevo o texto de Murilo Mendes, ou melhor dizendo, *o texto Murilo Mendes*, escritor que está diante de todas as línguas passadas, presentes e, de certa forma, futuras, modulando, com isso, sua voz poética. Neste arremate de idéias, chegamos, seguindo as pegadas de Maingueneau, à constatação de que

o escritor não é confrontado com a língua, mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma **interlíngua**. Por esse termo entenderemos as relações, numa determinada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Essa noção de interlíngua visa à heteroglossia extrema, ao “dialogismo” (M. Bakhtin), através dos quais se institui a enunciação singular das obras (2001, p. 104, destaque do autor).

Dito isto, passemos, pois, às nossas considerações finais, a fim de organizarmos as nossas idéias um pouco mais e arrematarmos nosso trabalho.

IX CONSIDERAÇÕES FINAIS

Murilo Mendes não pode ser considerado apenas mais *um* “escritor brasileiro”. A singularidade da obra muriliana, dentro do universo literário ao qual logrou pertencer, foi atestada, até o momento e sobretudo, em razão da arquitetura de suas construções imagéticas, bem como da existência de uma mitologia bastante pessoalizada. Isto não é pouco e nossa afirmação faz sentido porque diz respeito ao seu estilo inconfundível de poeta onírico, feérico, místico, dono de uma voz altissonante, impregnada de uma religiosidade incomodante. Trata-se de dizer que, na obra de Murilo Mendes, encontra-se um poeta próximo de certas concepções artísticas ligadas ao surrealismo, fazendo dele um construtor de imagens contraditórias, inusitadas, difíceis de serem apreendidas apenas pela dimensão racional humana. Murilo é um consciente arquiteto de poemas repletos de metáforas arrojadas, cheias de agressão à estabilidade semântica advinda da poesia mais clássica. Nas acertadas palavras de Araújo (2000, p. 165):

A fragmentação do espírito, os extremos da palavra em tensão, a penetração nas entranhas do ser, o direito à metamorfose e o poder de fazer-se visionário constituem-se como contingência do homem e seu direito à miséria e à grandeza. Essas premissas, evidentes desde o primeiro livro de Murilo Mendes, colocam-no em lugar à parte no movimento modernista.

Todo este elenco de características certamente dá conta de emoldurar a maior parte da obra poética do autor, configurando-se, com isso, uma certa voz literária. Pensamos, porém, que exista ainda uma outra marca importante em sua produção individual: uma transitividade entre a língua portuguesa e outras línguas, sobretudo o francês, o que certamente nos encaminha para um discurso literário diferenciado e bastante integrado ao contexto do século XX. A obra do poeta Murilo Mendes pode ser lida dentro do domínio conceptual do multilingüismo ou, mais precisamente, do interlingüismo.

Murilo Mendes viveu 74 anos. Os últimos 18, o poeta os viveu em solo europeu (mais especificamente na Itália, para onde se transferira, em 1957,

com o objetivo de trabalhar como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma). O autor produziu, acrescentando aqui (mas retomando o já dito), um livro de poemas em italiano. O contato sempre próximo com o idioma, no trato com os falantes na sua necessária relação do dia-a-dia, enfim, com toda uma forma italiana de ser o levaram a sentir a necessidade de se expressar naquela língua e organizar essa expressão em um livro. A organização de *Ipotesi* deve ser vista também como forma de gratidão pela acolhida que teve o autor em Roma. Todas estas condições de produção da obra devem ser levadas em conta, para entendermos o contexto literário no qual o autor encontrou-se mergulhado e no qual sua voz literária se efetivou.

No entanto, foi em português e em francês que o autor se expressou ao longo de toda a sua trajetória como escritor, ou seja, da década de 1930 à década de 1970, ainda que – reforçemos a idéia – em quantidades diferentes. Foi por esta razão que nos fizemos uma clara e abrangente pergunta no início deste trabalho: *Qual o sentido da produção poética francesa dentro da obra de Murilo Mendes?* Para responder a ela, fez-se necessário seu desdobramento em várias outras questões, o que se tornou um procedimento e um roteiro para o percurso: a) Qual a relação de Murilo Mendes com a língua francesa?, b) Que função cumprem os textos pensados e escritos em francês, dentro de sua obra?, c) Que posição ou papel estes textos poéticos desempenham no conjunto da obra do autor? e d) Que diálogos intratextuais estes escritos nos permitem entrever?

No caso de Murilo Mendes, e de nosso ponto de vista, a língua francesa cumpriu um papel fundamental na configuração de um determinado *ethos* literário. Em razão desta marca e pelo que os estudos apresentam até o momento, o poeta Murilo Mendes se tornou um dos escritores brasileiros com maior incidência de marcas explícitas e implícitas do mundo francófono em sua obra. *Papiers* é justamente o conjunto de escritos que atestam concretamente tal dimensão.

No conjunto de *Papiers*, aparecem textos em prosa (geralmente marcados por um viés crítico) e textos em versos. Apenas por uma questão de tempo e de método, na investida que ora se finaliza, optamos por analisar os textos poéticos, assim entendidos aqueles que foram estruturados em versos.

Todavia, acreditamos que os resultados das análises podem ser, em grande medida, estendidos ao restante dos escritos franceses elaborados em prosa.

Na leitura que fizemos de sua produção, foi possível constatar que, de fato, a língua francesa não pode ser dimensionada somente como selo garantidor do estofo cultural do artista. Ela tampouco se oferece apenas como instrumento para meros exercícios poéticos ou de aprimoramento do idioma aprendido. O francês se apresenta, também e sobretudo, como a *outra* língua, a língua-irmã da materna, possibilitadora de uma incursão sempre apaixonada por temas universais do homem. Os sentimentos, as paixões, o pensamento filosófico e o artístico, bem como certas expressões do dia-a-dia, o poeta os expõe com o auxílio do idioma francês. As análises feitas pretenderam, justamente, demonstrar a “qualidade” do conteúdo humano dos textos poéticos produzidos em francês, aproximando-os, num trânsito intertextual, aos elaborados em português.

A aproximação entre o autor e a língua francesa se deu num contexto social de retomada do sentimento de nacionalismo, que, no Brasil, ora mais, ora menos, fora vigoroso ao longo de quase todo o século XIX. O país, na tentativa de evitar a demasiada influência da cultura do colonizador, aproximou-se do mundo francês por sentir nele a possibilidade de obter um outro espelho, no qual pudesse se mirar para promover a sua auto-afirmação como nação. A França representava, sem dúvida, um ideal de civilização para o Brasil.

Como vimos, o século XX começou soprando ares benfazejos para o país e a *importação* de uma nova maneira de ver o mundo se efetivou em nossas práticas sociais. Aportaram, em terras brasileiras, diversos e diferentes bens materiais, mas, sobretudo, aqui chegaram pessoas, comportamentos, idéias e filosofias vindas da França. Com a chegada de uma *forma de ser francesa*, chegou também uma língua, que passa a ser a ensinada na maioria das escolas brasileiras. O seu aprendizado tornou-se, desta forma, bastante comum entre nós.

Murilo Mendes foi criança e foi adolescente no início do século XX, quando, em suas duas primeiras décadas, o Brasil vivia a sua *belle époque*. Na pesquisa empreendida, reparamos que a família Mendes teve um cuidado especial com a educação formal das suas crianças, mas verificamos também

que, mais do que estudar francês na escola, o pequeno Murilo se mostrou um grande admirador do idioma. Foi possível ainda, por meio da análise de algumas passagens do livro de memórias, *A idade do serrote*, mostrar que Murilo Mendes tornou-se um verdadeiro discípulo de seu professor de literatura francesa, a quem considerava um mestre e *habitante do mundo cultural francês*.

Nas relações familiares, como também anotamos, Murilo era chamado de “Petit”. Esse dado evidencia que o contato com o francês veio, desde muito cedo, carregado de significações. Algumas figuras importantes de seu relacionamento (durante a infância e a adolescência) passaram a fazer parte de uma galeria pessoal de seres quase míticos, com os quais o poeta conviveu ao longo de toda a vida e os quais eternizou em sua obra poética.

O ambiente propiciou ao poeta uma precoce aproximação da língua francesa. Quando adolescente, ele esforçou-se por apreender os meandros do idioma para neste, mais tarde, poder descobrir a grandiosidade da expressão literária dos grandes autores franceses. Inúmeros são os nomes ligados à França presentes nos textos murilianos, denunciando a leitura feita no original, a influência recebida e a admiração dispensada a certas figuras de alguma forma ligadas àquele país.

A partir destas constatações, concluímos que a língua francesa não permaneceu na vida do poeta Murilo Mendes apenas por ser a língua que representava o berço cultural do Ocidente. E mais: a um professor universitário vivendo na Europa, o idioma se apresentava, antes de tudo, como uma necessidade profissional, um instrumental mesmo de trabalho. O francês permaneceu durante toda a trajetória do poeta também por enraizar-se numa relação convival de afeto das mais marcantes e, portanto, das mais significativas, pessoalmente falando. O professor e filólogo Evanildo Bechara (2001, p. 26) diz que

O contato com uma língua nos permite observar numerosos fatos de ordem extralingüística que atuam nas relações entre palavras e coisas, língua e pensamento. O primeiro deles é, sem dúvida, o que vários lingüistas denominam “afetividade” e que vem a ser uma série de alterações e desvios causados na

língua pelos estados psíquicos emocionais em que está envolvido o falante. Estas transformações afetam todo o material lingüístico, dos sons à estrutura das palavras, da seleção vocabular à construção das frases.

A partir das palavras do eminente filólogo e de outros teóricos referidos ao longo deste trabalho, entendemos que, ao se escrever, imprime-se na realidade *(de)formada* pela língua aquilo que somos. Os sentimentos e a forma de ver o mundo permanecem inscritos nas filigranas de nossa expressão lingüística. O que sentimos pela língua com a qual nos exprimimos acaba também se infiltrando em nosso modo de *contar a vida* da mesma maneira que, vagarosa e paulatinamente, um filete de água vai se infiltrando numa parede ou num muro.

Nosso intento foi justamente (e esperamos ter dado conta de) apresentar um pouco as marcas que aparecem na “palavra” escrita, dada a conhecer carregada de nossas vivências, de ecos ideológicos, de lembranças afetivas, de traços existenciais. Para chegarmos, no entanto, a um procedimento avaliativo, primeiramente apresentamos e discutimos as condições de inserção do idioma francês no Brasil e na vida do autor.

Mas (e, com tal guinada, obliteramos um pouco esta visão romântica do fenômeno literário) precisamos levar em conta que o francês deve ser visto – até porque a língua é um canal pelo qual a obra de um escritor apenas passa (MAINGUENEAU, 2001, p. 103) – como uma opção da parte do autor e, por esta razão, a escolha deve ser lida (e compreendida) dentro do contexto maior da enunciação literária.

Ao lermos a obra dos modernistas brasileiros iniciais como criações dentro de um determinado contexto de enunciação, importa fazê-lo com a clareza suficiente de que eles também se moviam, conscientemente, dentro do campo do literário, ainda que alguns quisessem trazer, para dentro do *literário*, aspectos até então desconsiderados por este campo ou até mesmo expulsos dele. É sobretudo nesta fissura, proporcionada pelo embate de idéias, que eles ocupam uma posição de onde *falam*, de onde deliberadamente começam a fazer parte do discurso literário.

Tivemos a oportunidade de fazer algumas considerações teóricas a respeito do *laboratório da língua* no Modernismo. Da contestação à experimentação, da experimentação à inovação, da inovação à renovação, os escritores passaram a inventar (e até a inventariar) uma “língua” para a expressão poética dentro do contexto do século XX. Move-se o escritor, cada vez mais constante e profundamente, através de um grande número de línguas, interna e externamente à materna.

O conjunto da obra de Murilo Mendes insere-se neste horizonte interlingüístico, nesta clave desenhada pelo diálogo entre as línguas que se apresentam para a expressão literária. É dentro desta dimensão que sua produção precisa ser compreendida. A produção poética em francês – a qual, por meio das análises individuais dos poemas, na maior parte dos casos e qualitativamente falando, provamos estar integrada à produção em português – deve ser entendida como a materialização da “abertura à multiplicidade das práticas languageiras que excedem [...] o *corpus*, reconhecido como plenamente literário” (MAINGUENEAU, 2005, p. 21). Somente entendemos a poética de Murilo Mendes, na sua dimensão macro, porque ela se abre para o diálogo com as diversidades lingüísticas dentro do português e para as diversas línguas existentes, bem como para os diversos gêneros e formas textuais.

Ao optar por escrever em diferentes línguas, Murilo Mendes sinalizou para o fato de que a língua (portuguesa, francesa ou italiana) não era a base da sua obra, mas parte que integra o todo significativo dela. Dando um exemplo: elaborando os poemas em italiano, o poeta inscreve o seu particular sentimento de “auto-exílio” como um componente da própria obra. Murilo Mendes, morando na Itália, estava geograficamente distante do Brasil e, por conseguinte, da língua portuguesa com a qual convivera. No entanto, o *pathos* do ser exilado não transparece, uma vez que Murilo Mendes continua a expressar-se também na língua materna. Acrescente-se a isto o fato de o poeta ter se casado com uma portuguesa e viajado freqüentemente a Portugal. O poeta, mais do que materializar ou inscrever seu distanciamento em relação a seu país de origem, com a produção dada a público, avulta a língua italiana ao

empregá-la em paralelo com a língua materna, ainda que tenha sido, literariamente falando, apenas num determinado momento de sua vida literária.

Como leitor, Murilo Mendes seguramente também transitou pela língua espanhola e, mais tardiamente, pelo inglês. Embora não tenhamos registros de textos escritos em espanhol por Murilo Mendes, sobre a sua relação com este idioma, sabemos que o poeta mineiro, por volta dos 20 anos de idade, teve um professor particular e que também estudou a língua por conta própria, “porque tinha uma atração enorme pela Espanha e tinha lido o livro de Maurice Barrès sobre El Greco, aos 17 anos”. Murilo Mendes, inclusive e pelo que se deduz de seus depoimentos, leu praticamente toda a obra de Borges no original (ARAÚJO, 2000, p. 356-357). Importa notar, no entanto, que a descoberta de El Greco se fez via língua francesa. Mas o próprio Murilo Mendes nos fala sobre essa dupla relação:

Muitas vezes tenho me perguntado com qual país me sinto mais afim. Há alguns candidatos. *Em grande parte sou de cultura francesa, mas, paralelamente, a Espanha é um país muito apropriado para um poeta.* [...] A Espanha me atrai porque eu gosto de tudo, menos da monotonia. Já disse uma vez a João Cabral de Mello Neto: a Itália é um país traduzido, a Espanha é um país por traduzir... (apud GUIMARÃES, 2001, p. 122, itálico nosso).

Santa Teresa e San Juan de la Cruz, dentre outros, encontraram eco na poesia mística, religiosa de Murilo Mendes, assim como quase todos os grandes poetas franceses do final do século XIX e início do século XX. A concorrência de tantas vozes é um sinal da universalização perseguida pelo poeta mineiro, erigindo uma obra que espelha um processo dialógico impressionante.

Deduz-se de todo o exposto que a obra de Murilo Mendes está sempre num ponto x de instabilidade lingüística. A sua produção em uma língua é sempre uma produção em relação à outra língua que está à sua disposição. A obra muriliana se tornou, com isso, um elaborado texto sempre numa situação de *fronteira lingüística* e sempre pedindo um sentido a partir da opção lingüística feita.

Nesta direção, concluímos que o texto de Murilo Mendes se abriu definitivamente para um grande processo plurilingüístico, quando a língua materna ganhou por decisão pessoal do autor um coadjuvante idiomático. Com efeito, e se analisarmos bem, esta dimensão se nos apresenta já a partir do primeiro poema escrito em francês, em 1931, ou mesmo antes, quando da escritura das crônicas iniciais. Deste ponto de vista e paralelamente, é possível afirmar que o poeta não elegeu de fato uma (a *sua*) língua particular, mas, desde o início, optou por fazer emergir a sua obra num ponto de alargamento, de expansão, de universalização.

Assim, o que *a obra diz do criador*, o criador comprova no seu cotidiano. O uso reiterado de palavras e de expressões, mormente no idioma francês, em situações muito comuns, atesta essa aproximação com o espírito que preside o pensamento francês, bem como avaliza nossa tese de *fronteira* e de *instabilidade* lingüística. Por esta razão, o exemplo seguinte é concludente.

Em 13 de março de 1971, respondendo por escrito a um questionário de Laís Corrêa de Araújo, o professor Murilo Mendes (que desde 1957, contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati, se tornara uma espécie de adido cultural do Brasil), em vários momentos, utilizou-se do francês em suas respostas: *chargé de conférences*, na expressão “... trabalhei, como *chargé de conférences*, nas universidades de Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris, sobre temas de cultura brasileira” e na resposta à pergunta que queria saber se Murilo sempre manteve contato com o Brasil: “Certamente. *Et por cause* pois, além de escritor brasileiro, sou professor de literatura brasileira” (MENDES, 1995, p. 48-51)¹²⁵.

Nos textos dos enunciados de Murilo Mendes, existem duas inserções em língua francesa. Embora elas sejam de ordens distintas, ajudam-nos a perceber a sua estrutura de pensamento. A primeira diz respeito a um referente extralingüístico, pois se trata de expressar uma atividade profissional, acadêmica, bem específica dentro do contexto social francês e europeu, cuja tradução para o português sempre deixaria a desejar, semanticamente falando,

¹²⁵ É importante lembrar que, ainda no final do século XX, “tudo quanto tem a ver, por exemplo, com a diplomacia, com a vida cotidiana de uma embaixada, com o cerimonial e o protocolo, com a pompa e circunstância da ‘carrière’ se baseia em terminologia fundamentalmente francesa” (COSTA, 2000, p. 31).

dada a sua ausência de referente apropriado. A segunda refere-se mais à ordem intralingüística, textual mesmo, uma vez que serve de elemento de coesão sintática para exprimir a exata costura da relação entre as frases que expressam o pensamento de alguém. Neste caso, haveria a possibilidade de uma tradução até com certa facilidade.

Na continuação, em uma outra passagem, diz o poeta Murilo Mendes:

Sempre estive ligado a grupos de vanguarda seja no Brasil, seja em países onde tenho feito longos *séjours*: Bélgica, Portugal, Espanha, França, e, obviamente, Itália [...]. Acompanho a nova geração, e diversos *giovanissimi* poetas italianos, ainda inéditos, universitários ou não, submetem-me seus originais.

E, finalizando, quando emite sua opinião a respeito de Manuel Bandeira em relação aos poetas concretos, de certa maneira recriminando o poeta pernambucano, escreve: “depois de [Manuel Bandeira] escrever e publicar poesias *soi-disant* concretas (aliás fraquíssimas) desconfessou, em carta pública a Ángel Crespo, o movimento, todos os movimentos de vanguarda”.

A entrevista foi concedida pelo poeta em 1971. É de se admirar, de fato, que o já de certa forma italiano Murilo Mendes se valha de tantas expressões em francês para argamassar e dar fluxo a seu pensamento. Nestes exemplos, mais uma vez estamos diante de um texto poroso do ponto de vista da língua de sua expressão. O poeta Murilo Mendes vale-se do português e do italiano – por serem as duas línguas representantes das suas duas pátrias, conformadas por uma geografia mais física (uma pátria, por naturalidade e a outra, por opção ou contingência profissional) – e do francês – a língua correspondente a um espaço mais cultural e humano-afetivo, o idioma de uma pátria descrita pela geografia humana.

Não nos esqueçamos de que, no tocante ao próprio Modernismo brasileiro e à produção artística a ele ligada, caberá a Murilo Mendes, em grande medida, um papel importantíssimo, que foi justamente o de inserir nossa prática cultural no contexto europeu e, de certa forma, mundializá-lo. Como se inclina Merquior (1995, p. 19), o poeta juiz-forano

foi talvez o universalizador nato da política cultural do modernismo; ainda está por escrever o valor estratégico da sua *romanità* (patrioticamente exercida num italiano fluente, mas de entonação brasileiríssima) para a penetração das letras brasileiras na Europa.

O crítico chama a atenção para o papel desempenhado pelo escritor Murilo Mendes dentro do panorama literário e modernista. Merquior redimensiona a importância do poeta juiz-forano por acreditar que sua pessoa e sua obra cumpriram uma missão – solitária, paulatina e inegável – de auxiliar na inserção da literatura brasileira no contexto artístico europeu. Como vemos, muito ainda haverá que se estudar a respeito deste poeta.

Murilo Mendes escreveu em português e em francês, estando em terras brasileiras. Depois, escreveu em italiano, em francês e em português, estando em terras italianas. A língua francesa parece apresentar-se-lhe como a possibilidade de uma ponte imaginária, lingüística, sensível, entre um ontem e um hoje, entre um aqui e um lá, entre um eu e um nós. A poesia em francês, portanto, reflete um mergulho afetoso no rio que desliza dentro de todos os homens, de todos lugares, de todos os tempos.

FONTES DE CONSULTA E REFERÊNCIAS GERAIS:

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução [de] João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007. p. 11-17.

AGUSTONI, Prisca. O diálogo hipotético de Murilo Mendes. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag45mendes.htm>>. Acesso em 9 fev. 2006.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991. p. 66-81. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/148.pdf>>. Acesso em 13 fev. 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983. v. 1.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. (Márioandradiano, 1.)

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Signos, 29.)

ARAÚJO, Ubirajara Inácio de. *Tessitura textual: coesão e coerência como fatores de textualidade*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores.)

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Biblioteca universal.)

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002. (Linguagem, 3.)

BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 34-37. (Biblioteca Luso-brasileira, Série brasileira.)

_____. *Estrela da vida inteira*, 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. [*Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Éditions du Seuil, 1953 e 1972].

_____. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BECHARA, Evanildo. *Ensino da gramática. Opressão? Liberdade?* 11. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Princípios, 26.)

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. ampliada. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. (Síntese Universitária.)

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958. p. 707-735.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. [4ª tiragem da] 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Moderno e modernista na literatura brasileira*. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 209-226. (Espírito Crítico.)

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: USP, 1987.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. (Fontes da Modernidade.)

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 16.)

_____. *Murilo e o mundo substantivo*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 41-43. (Biblioteca Luso-brasileira, Série brasileira.)

_____. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 6-53. (Obras completas de Oswald de Andrade.)

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-69. (Temas, 1; Estudos literários.)

CARPEAUX, Otto Maria. A luz da perfeição. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960. p. 197-202.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001.

COSTA, Sergio Corrêa da. *Palavras sem fronteiras*. Prefácio de Maurice Druon. Rio de Janeiro: Record, 2000. [Originalmente *Mots sans frontières*, Éditions du Rocher, 1999.]

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho et. al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do Português contemporâneo*. [13ª impressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FRAJTAG, José. Comentários. In: GALVÃO, Rafael. A história de Marré. Disponível em < http://www.rafael.galvao.org/2004/01/a_historia_de_marre.php>. Acesso em 23 nov. 2006.

FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940 (Documentos brasileiros, 26.). Disponível em <http://www.bvgf.org.br/portugues/obra/livros/pref_brasil/um_engenheiro.htm>. Acesso em 29 set. 2006.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes: UFJF, 2002.

GALVÃO, Rafael. A história de Marré. Disponível em <http://www.rafael.galvao.org/2004/01/a_historia_de_marre.php>. Acesso em 23 nov. 2006.

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 (Org.). *Imaginação de uma biografia literária*:

os acervos de Murilo Mendes. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2004. p. 105-114. (Derivas, 1.)

GUIMARÃES, Júlio C. Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

GUIMARÃES, Júlio C. Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Diversos.)

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Logoteca.)

_____. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IDEARTS. Pierre-Louis Flouquet. Disponível em <<http://www.idearts.com/abc/flouquet/flouquet1.htm>>. Acesso em 11 jul. 2007.

JACOBBI, Ruggero. Parábola de Orfeu. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 39-40. (Biblioteca Luso-brasileira, Série brasileira.)

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 84.)

LAMEGO, Valéria. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). [2007?]. Disponível em <http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/lamego/pdf>. Acesso em 27 out. 2007.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do Sentido à Significância*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Criação e Crítica, 12.)

LEAL, César. *Dimensões temporais na poesia & outros ensaios: o poder poético, crítica literária, história cultural, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília, DF: Infraero, 2005. 2v.

LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 10.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

_____, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo: Educ: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001. (Memória, 29.)

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Leitura e crítica.)

_____. O discurso literário contra a literatura. Tradução de Renato de Mello e Renata Aiala de Mello. In: MELLO, Renato de (Org.). *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 17-29. (Análises discursivas, 8.)

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Ave, palavra! O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. ix-x.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Biblioteca Luso-brasileira, Série brasileira.)

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 11-21. (Biblioteca Luso-brasileira, Série brasileira.)

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995.

NASCIMENTO, José Marinho do. *A neo-ordenação do cosmos: uma análise do discurso poético-religioso de Murilo Mendes*. 2004. 199 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

_____. *Murilo Mendes e a imagem poética do assombro: análise de poemas*. Santo André, SP: Alpharrabio Edições, 2005.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: A invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PACHECO, Cecília de Arruda Campos. *O poema-piada de Murilo Mendes no contexto do Modernismo*. 1978. 265 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. [2ª tiragem da] 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Ensino Superior.)

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 48.)

PEREIRA, Maria Luiza Scher (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2004. (Derivas, 1.)

PICCHIO, Luciana Stegagno. I Papiers di Murilo Mendes: un'esperienza alloglotta. *Scritti in onore di Giovanni Macchia*. Milano: Mondadori, 1983. p. 789-802.

_____. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. [Reimpressão da] 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1605-1712. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira.)

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 4. ed. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

REVUZ, Christine. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. Tradução de Silvana Serrani-Infante. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2002. p. 213-230. (Letramento, Educação e Sociedade.)

RIBEIRO, Gilvan Procópio. A nuvem civil sonhada: *A idade do serrote* de Murilo Mendes. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 77-86. (Derivas, 1.)

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. [6ª impressão da] 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Princípios, 1.)

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Estudos, 52.)

SILVA, Claudiomiro Vieira da. *A reinvenção do passado em Tropical sol da liberdade*. 2005. 160 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná.

SILVA, Deonísio da. *A vida íntima das palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. São Paulo: Arx, 2002.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão (Org.). Crônicas da província. *Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher (Org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2004. p. 133-185. (Derivas, 1.)

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Lições dos mestres*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TOLEDO, Paulo de. Os jogos de Murilo e Joana. *Zunái: revista de poesia & debates*. 2003-2005. Disponível em <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/paulo_de_toledo_murilo_mendes.htm>. Acesso em 21 jan. 2008.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. A leitura de poesia na escola. In: MENEGASSI, Renilson José (Org.). *Leitura e ensino*. Maringá: EDUEM, 2005. p. 179-211. (Formação de professores EAD, 19.)

ANEXOS

i – “A Bela Adormecida na Baía”, de *O visionário* (1930-1933):

A transparência das águas / Deixa ver uma mulher / Descansando na baía. / Ao longo da praia o mar, / Os ônibus e os automóveis / Tocam hinos de sirenes / Chamando pela mulher. / Até as figuras de pedra / Acordaram para ver, / Tomam o carrinho do ar, / Se misturam à multidão / Que pede pela mulher. / Os homens gritam, as crianças / Assobiam, as mulheres / Cantam. Reclamando / O corpo dessa mulher. / De longe vem muita gente, / Vêm navios, trazem gente / Pra descobrir a mulher, / Chamam a mulher, tristemente, / Com o apito das chaminés. / Mas a mulher, distraída, / Dorme um sono de mil anos: / Ninguém, nem mesmo o jazzbande, / Nem mesmo Deus! até hoje / A conseguiu despertar.

ii – “A Fatalidade”, de *Mundo enigma* (1942)

Um moço azul atirou-se de um jasmineiro / Os sinos perderam a fala / A fértil sementeira de espadas / Atrai o olhar das crianças // Não existem mais dimensões / Nem cálculos possíveis / O vento caminha / A léguas da história / As rosas quebram a vidraça. // Demoliram uma mulher / A sons de clarinete. // Escrevo para me tornar invisível, / Para perder a chave do abismo.

iii – “Aquarela”, de *Poemas* (1925-1929)

Mulheres sólidas passeiam no jardim molhado de chuva, / o mundo parece que nasceu agora, / mulheres grandes, de coxas largas, de ancas largas, / talhadas para se unirem a homens fortes. // A montanha lavada inaugura toaletes novas / pra namorar o sol, garotos jogam bola. / A baía, esperando repórteres... / Homens distraídos atropelam automóveis, / acácias enfiam chalés pensativos pra dentro das ruas, / meninas de seios estourando esperam o namorado na janela, / estão vestidas só com uma blusa, cabelos lustrosos / saídos do banho e pensam longamente na forma / do vestido de noiva: que pena não ter decote! / Arrastarão solenemente a cauda do vestido / até a alcova toda azul, que finura! / A noite grande encherá o espaço / e os corpos decotados se multiplicarão em outros.

iv – “Arte de desamar”, de *O visionário* (1930-1933)

Meu amor é disponível, / A qualquer hora ele fecha; / A crise de convicção / É mesmo muito grande. // As pernas do meu amor / Distraem da metafísica, / O corpo do meu amor / Tem a vantagem sublime / De disfarçar o horizonte. // Eu não amo meu amor, / Para que tapeação. / Não amo ninguém no mundo, / Nem eu mesmo, nem me odeio. // Meu amor é uma rede / Onde descanso da vadiação. / Os olhos do meu amor / São bastante distraídos, / Não vêem meu desamor. // Com o porta-seios moderno / Os seios do meu amor / Aparados à la garçonne / Ocupam lugar pequeno / No espaço do seu corpo. // Se meu amor qualquer dia / Me abandonar, ai de mim! / Eu não me suicidarei... / Escreverei mais poemas.

v – “Canção do Exílio”, de *Poemas* (1925-1929)

Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza. Os poetas da minha terra / são pretos que vivem em torre de ametista, / os sargentos do exército são monistas, cubistas, / os filósofos são polacos vendendo a prestações. / A gente não pode dormir / com os oradores e os pernalongos. / Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda. / Eu morro sufocado / em terra estrangeira. / Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas / mas custam cem mil réis a dúzia. // Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!

vi – “Cartão postal”, de *Poemas* (1925-1929)

Domingo no jardim público pensativo. / Consciências corando ao sol nos bancos, / bebês arquivados em carrinhos alemães / esperam pacientemente o dia em que poderão ler o Guarani. // Passam braços e seios com um jeitão / que se Lenine visse não fazia o Soviete. / Marinheiros americanos bêbedos / fazem pipi na estátua de Barroso, / portugueses de bigode e corrente de relógio / abocanham mulatas. // O sol afunda-se no ocaso / como a cabeça daquela menina sardenta / na almofada de ramagens bordada por Dona Cocota Pereira.

vii – “Contemplação de Alphonsus”, de *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950)

No cume da colina de Mariana / Que guarda a igreja morta do Rosário, / Adonde antanho oravam os escravos, / Três poetas desdobrando o mesmo rito / No movimento sêxtuplo das mãos, / Limpam a tumba rústica de Alphonsus / Na dúbia luz que dos seus versos vem.

Dorme Alphonsus no chão elementar, / Dos homens desligado que ele amou. / Aos seus versos polidos pelo ofício, / Patinados no tempo, nobres versos / Que geram em nós a lua e sua espuma, / O sete-estrela geram, e o resplendor / Do céu noturno, a fantasmagoria / De trágicas imagens, e de acordes / Percutidos em címbalo e celesta, / Geram o mito maior, mito da morte / Mais uma vez nascido de mulher / Bem cedo extinta, cerrada magnólia / De véus sombrios, tenra Beatriz / Que, inda o livro da vida soletrando, / Indica à poesia sua clausura / Em que tão fundo a alma se contempla / Quando abaulada carruagem a leva / Aos solavancos, na penumbra oculta / De soturnos veludos e debruns, / Aos seus versos polidos pelo ofício / Responde a natureza com o silêncio / E os lilases ao longo do esqueleto.

Contemplo, amigo, tua ação na terra. / Em Ouro Preto que te viu nascer / E te abrigou durante a mocidade, / A experiência da morte muito cedo / O eixo transfere da tua vida vã. / Na Igreja do Bom Jesus de Matozinhos / Plantada lá no topo das Cabeças, / E onde na pedra o Aleijadinho expõe / A purificação

das almas pelo fogo / E a piedade do Arcanjo São Miguel, / A frágil e suave
 Constança tu noivaste / Que logo o céu ciumento arrebatou / - Corpo cruzado
 em campo de açucenas. / Nesse tempo de resgate e iniciação, / Tempo de
 roxo e lágrimas de sal, / Gerou-te a morte para a luz eterna. / Desse funesto
 eclipse a arte irrompe, / Que austera sobre si própria se curva, / Liberta de
 impurezas, e diamante / De oculta força, aos poucos despontando / Na solidão
 de áspera clausura. / Menino eu era, e a estátua se formava / Ante mim desse
 Alphonsus exigente / Que, do mundo nas Minas isolado / Entre silêncio e
 torres, trabalhava / No ofício rigoroso da poesia. / Desde cedo meu espírito
 impelido / Pela força da morte, que alterando / Minhas próprias origens e meu
 rumo, / À borda do vazio me inclinara, / Desde cedo meu espírito gemendo /
 Achou adequação exata nos teus livros / Que nos lentos serões assimilei. / O
 que o clarão de Halley começara / Anos antes, teus livros perfizeram: / As
 galerias da poesia perfurei / E tua alma encontrei nos corredores, / Tua alma de
 presságios contemplada / Sofrendo na medonha carruagem: / E o espectro
 permanente dos teus goivos, / Teus crisântemos, tuas passifloras, / A aridez
 das tuas gândaras desertas, / A nova organização do teu céu roxo / E o palor
 das tuas estrelas conheci. / Quase não distinguia mais amor e morte...

A natureza com a Queda solidária / Recebe a carga da degradação / Nos
 sucessivos planos da miséria: / A natureza, que na alma se refrata, /
 Dissonâncias gerando e nova cor, / Primeiro a cor essencial do luto / Aos seres
 vivos todos distribuído, / A natureza que sofreu um talho / Pede sinais inéditos
 que mudem / O duro cavalete da matéria: / Pede correspondência intelectual /
 Entre formas e idéias, cor e som. / De uma nobreza de astros investida / E
 valendo-se da ternura humana, / Tua musa acorre, Alphonsus, aludindo / Ao
 céu anterior, do símbolo nascido, / À Igreja balançando lua e sol, / À mais
 ilustre tradição – da morte, / Morte de alta linhagem recebendo / Novo sangue
 de virgens recolhidas / No céu de fogo em vésperas solenes, / E à finura de
 Deus reinventando / Cada alma pelos dedos do perdão. / Que amor então tua
 musa despertava! / Que flores fez se abrirem, mas que luas / De excepcional
 brancura modelando, / Da noite a Imaculada fez subir! / E era a lua de maio
 navegando / Descabelada e louca em céus de Minas, / Que não encontra
 ninguém para falar. / O silêncio das Minas prisioneiras, / Pudor de Minas
 incomunicáveis, / Excesso de reserva e discrição. / O silêncio que vem do
 mineral... / Mas na clausura antiga de Mariana / Ao chamado da lua já
 respondes / E teus lábios depois vão recolhendo / O silêncio que pousa nos
 teus livros. / Um tal silêncio o requereste, sim: / Este que envolve a
 comunicação / De duas almas afins que se procuram / E que desejam suaves
 oaristos / Entre asas de pássaro e folhagem... / Filtrou a lua o branco dos teus
 versos.

Mariana taciturna confirmara / As dimensões noturnas da tua musa / E a
 religiosidade do teu ser. / Mariana: serras e colinas calmas / Vestidas de
 eucalipto e umbaúbas / Recuando esbatidos na distância, / Branco e azul
 casario pastoreado / Por igrejas de antiga tradição. / Brincam no Largo crianças
 bem torneadas / Que aos anjos esculpados nos altares / E verdes frontarias se
 aparentam; / Brincam tua Altair, tua Alfonsina... / Nos balcões de urupema
 rendilhados / Inclina-se as mineiras retraídas / Que mudas em Natércia e

Beatriz / Recebendo nas faces pensativas / O branco azul e cinza do luar. / Manso caminha o ribeirão do Carmo, / Levando tua imagem evaporada / E as torres flutuantes das igrejas. / Mugem os bois barrocos longemente... / A Câmara riscada pelo Arouca / – Nobre exemplar de enxuta arquitetura – / Serve também como cadeia: os presos / Ante Deus mais que preso se joelhando / Suplicam-lhe cantando que acelere / Seu julgamento, que a demora dói: / E tu, Juiz, da reza participas. / Duas igrejas irmãs tocam-se quase, / Confabulando: Carmo e São Francisco.

Logo ao entrar na Sé a morte vês, / Morte velando o vulto de arcebispos / Canonizados pelo povo fiel, / Que nas polidas lápides esperam / – Púrpura extinta, báculos em pó – / Sob o roxo dossel que os abrigava, / A reunião dos membros descolados, / Segundo o augusto Credo nos promete. / Sentado perto dos ceroférários / Que ao céu lunares lâmpadas levantam, / Dos desvãos dos altares semi-escuros / Vês despontarem Cristos feridentes / – As luminárias mostram de suas chagas – / Sob os mantos furados quase nus, / Olhos de olheiras roxas retocados / Pedindo companhia e compaixão; / E nos seus nichos a Madona jovem / Cercada pelos anjos retorcidos / – “Pulchra et luna, electa ut sol”¹²⁶ –, / Musa das musas, palma especiosa, / Rosa circungirante que percorre / A terra e o céu, – recebe amoração. / Os arcanjos que guardam o grande órgão, / As compridas trombetas embocando, / Convocam o povo ao cântico festivo: / Outras vezes é o denso cantochão / Que, severo subindo, continua / No plano intemporal, música pura / Que vai rodando a roda sempre igual / Para indicar dos três a translação / E o simultâneo desenvolvimento.

Vives agora o ano eclesiástico, / Transfigurando a rotação dos tempos. / Percebeste, ó Alphonsus: a alta Igreja / Toma a rude matéria rebelada / E, de uma base física partindo, / O próprio cosmo sagra com suas mãos / Em movimento ao vértice da Cruz. / Teu espírito desdobra a liturgia / E observa o sol do cerimonial, / De novo transcrevendo nos teus livros / Analogias e correspondências, / Humanos e celestiais panejamentos / Que no início tua musa te estendeu. / Do centro do teu ser o hino se eleva / Quando os dedos imerges no lavabo: / “... Domine, et super nivem dealbabor.”

No ribeirão do Carmo que desliza / Indiferente e frio, te debruças: / Que vale o ribeirão sem o luar que o contrai? / Mas em noite fechada tu procuras, / Além da terra, além do luar, no íntimo céu, / Divino território interdito aos humanos, / Procuras a segunda vida, a face morta / Modelada talvez em novos astros, / Lua das luas, essência do luar / Mirando-se no espelho de Jesus. / Mas, essas duas vidas se fundindo, / Dás a mão aos dois mundos alternados: / De exigente

¹²⁶ O verso foi transcrito como aparece na *Poesia completa e prosa* (Aguillar, 1995, p. 495). Talvez haja um equívoco, pois onde aparece *et* deveria aparecer *ut*. A expressão completa, encontrada no Cântico dos Cânticos (6.9), na *Vulgata latina* é a seguinte: “Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata” (“Quem é esta que surge como a aurora, bela como a lua, brilhante como o sol, temível como um exército em ordem de batalha?”)

clausura regressando / Encontras logo a dimensão humana / Nos filhos
constelada e na mulher. / Patriarca jovem, acolhes a ternura / De Zenaide,
suave e forte companheira, / Que sabe distribuir tua pobreza, / E o riso fresco
dos teus quinze filhos: / Cada um através dos tempos guardará / A nobre
nostalgia desse amigo / Que vai palpando versos no papel / Enquanto que o
balança no joelho; / E os menores, os dedos mergulhando / Na cabeça do
corvo, teu tinteiro, / A seu modo cooperam na poesia. / Agora estás sozinho em
tua cela... / Dorme Mariana, inspirador espectro: / Em campos de luar, torres de
cal.

E poeta do luar tu foste: à tua mente / O luar se definia em formas fúnebres /
Pela fria alusão a um ângulo da morte / Que tudo quer manter na sua brancura.
/ Da noiva morta o luar serviu-te o mito, / Vestíbulo de sonho mais secreto / De
outra vida que apenas apalpamos / Iluminada pelo facho opaco... / És
entretanto o pai de uma cosmogonia, / Ampla cosmogonia poética a gerar / Em
nós estados de metamorfose, / De promoção a um mundo perturbante / Que no
elemento corporal começa. / Ali também nasce o luar, flores soprando / De
lividez, erguidas ondas se movendo / Em vão para alcançar-lhe a faixa branca /
– Silentes sombras frias de Selene... – / E quantas mais figuras alternadas / De
mal, ternura, angústia e solidão, / De cortesia e comunhão nas formas / Da
natureza, em planos esbatidos, / Nascer fizeste à noite antecipada! / Pois à tua
mente não se dobra a noite / Tal uma ilustração, motivo exterior: / A noite se
formou barroca no teu ser, / A noite em ti ganhou um molde humano, / Essa
noite que Adão mais que ninguém palpou / Da qual nasce a mulher, e dela a
morte: / A noite que gerou o amor e a morte, / Retoucada de goivos roxo-
escuro / À sua mantilha espessa incorporados, / Essa noite original noitece em
ti / envolvendo teu corpo em suas dobras, / Em funda trama e justaposição.

Caudatário do amor, pajem da morte / Foste por vocação e lucidez. / Filtrado
pelas grades de Ouro Preto / E Mariana, liberto por tua musa / Da vã categoria
da extensão, / Mineiro de ousadíssimas sondagens, / Logo um veio alcançaste
bem profundo, / Veio da morte, que jamais se extingue... / A reversão do tempo
havia operado: / Com um gesto soberano depuseras / Na frente a se extinguir
da amada jovem / O diadema de espinhos da poesia. / O código da solidão
logo decifras, / A necessária, não a morna solidão: / Pois que aferiste a tua
medida humana / Nos filhos figurada e na mulher.

A língua portuguesa trabalhaste / Para funda pesquisa nos abismos / Onde no
escuro a alma se contempla / E logo se traslada ao céu de amor. / Conhecendo
que o símbolo é barroco, / Por natureza ornado de folhagem / Espessa e de
elementos vários ricos, / Apuraste uma técnica ajustada / Ao tema do conflito
permanente / Entre matéria e sonho, língua plástica, / À mesma pedra-sabão
aparentada: / Templo de antiga Minas é teu Livro! / Estranho monumento à
morte erguido / – Contraste singular, força do engenho – / Pelo criador de uma
linhagem longa, / Por um criador de humana vida, e sã; / As soluções
transcritas por tua lira / Balançando invenção e liberdade / Que não excluem
orgânico rigor.

Tua revolução terrestre terminada, / Preparas o retorno. Poeta foste. / Ao desfolhar de julho, Mariana / Entre nevoeiro e cinza se velou. / Voltam-se os dias esgarçando os véus... / Descansas no lençol já funerário: / A morte desce em paramentos brancos / – Deslizam pés descalços no soalho –, / É uma adolescente de quinze anos / Empunhando o estandarte cruciforme / Em que teu corpo é logo amortecido. / Morte que desde longe conheceras, / – Pelo dom da pobreza anunciada –, / A quem puro palparas dia a dia, / Palmilhando seus campos de papoulas... / Na semiluz do quarto se movendo, / Um braço anula o tempo do relógio. / Na escrivanhinha pousam os manuscritos / Sempre tocados pela mão do ofício, / *Dona Mística, Escada de Jacó, Câmara-Ardente, Kyriale, Pulvis.* / Jazem despojos que a família fecha, / Fundos soluços tristes levantando.

Aqui foi nosso Alphonsus, que, desfeito / O provisório molde que o guardava, / Sobrevoa as igrejas de Ouro Preto / E Mariana: e, finalmente solto, / Nas frias ondas do luar embarca. / Sino da catedral dobra por ele, / Dobra por mim – dobra por todos nós. / Livre de toda contingência, a alma, / Pela própria leveza suspendida, / Atinge a nave altíssima do azul. / No cume da colina de Mariana / Três poetas, terminado o obscuro rito, / Os lilases contemplam dos teus restos, / Concertando seis olhos à tua luz. / O mesmo pensamento lhes devolve / O sino que nos ares vai subindo / E logo gira em súbitos resposos: / “Acorda Alphonsus!, Oh, depressa! Acorda Alphonsus!” / Acorda Alphonsus, que o lugar já vem! / Acorda Alphonsus para os seus amigos, / Acorda-o para a palma que afastou, / Para a Mariana universal dos entes / Que, lentos à poesia, do esplendor / Velado e nebuloso do seu facho / Têm de aprender, num mundo de tambores / E exageradas reverberações. / Sombras fichadas pela Monarquia / Do grão terror, na máquina montada, / Movem moinhos de lamentos vãos, / Sentem-se extintos já, fingem viver... / Conhecem, não a morte sublimada, / Lenta carruagem que conduz prenúncios, / Pajem divino anunciando a Páscoa, / Morte que traz nos braços a esperança: / Conhecem-na selvagem e descarada, / Conhecem a morte entregue a domicílio / Todos os dias, pronta servidora / Do raio negro e da bomba total, / Alterando a estrutura do universo / E esse mais forte amor que a mesma morte, / Esse amor que, esqueletos transformando, / Suspende a eternidade nos espíritos / E nos largos terraços corporais / Solta a suave columba especiosa, / Amor que no outro amado se transmuda, / Que notícia têm eles desse amor?...

*Invocação à Santíssima Trindade*¹²⁷

Ó Figuras supremas do universo / Que no perpétuo amor vos contemplais / Pelos símbolos vivos alterando / A neutralidade cinza da matéria, / A rotação dos Três se processando / Enquanto o germe antigo renovais: / Fazei vibrar os sinos da consciência, / Os espectros da fome desatai; / A alma dos milionários convertei / Que, agora pastando seu cadáver, / O penacho da raiva dos planetas, / Sem o saber, já fazem se inclinar! / Prendei o Cão, os cárceres soltai, / Dissolvi fortalezas de terror, / O clarão dos clarins logo abafando; / O povo errante desta dura terra / (Entre esportivo e tigre) transformai. / Vesti o triste manequim das almas / Da rubra túnica da Encarnação! / Aos poetas devolvi o alumbramento, / Devolvi-lhes ainda a assombração: / Que outrora o

¹²⁷ Verso colocado à parte, à direita da estrofe, nos dois últimos versos.

amor, o sonho e a natureza, / Suas amplas analogias alternando, / Porta maior da Esfera lhes abriu!

O sol tríplice da imensa criação, / Sol absoluto distribuindo sempre / Do teu peito geral, transformador, / Tua própria substância que se aumenta / À medida que vão girando os Três, / O sol tríplice da imensa criação, / Tu que geras, redimes e lumesias, / Desdobra sobre os homens teu amor: / Paz ao mundo sanguento e ferido / Suspenso à cruz de dúvida e pavor; / Paz aos seres moventes sobre a terra / Que solidários são da tua luz, / Mesmo a todos os seres negativos / Que sem o teu poder desnasceriam; / Paz aos mortos no escuro semeados / – Aguardam o som da tuba metuenda / Que, nos últimos tempos retumbando, / Nova criação à vida chamará; / Paz ao cimeiro Alphonsus acordado / Seja no purgatório ou paraíso, / Ou na chama votiva dos amigos, / Seja no Livro de volutas graves / Que sua mão ilustre levantou; / Glória a ti, luz e núcleo do universo, / Glória a ti, uno e trino, sempre igual, / Sempre diverso, ó tu, sol absoluto, / Sol barroco da enorme criação, / De mil mundos forrado e constelado, / Que soberbos ornatos infinitos, / Por dentro e pelo avesso, multiplicas / Na tua ânsia de tudo dilatar: / O sol tríplice da imensa criação, / Que o amor, a morte e outras estrelas mais / Com teu fogo e energia vai movendo / E até o sem-fim dos tempos moverás.

viii– “Embarque do papagaio real”, de *História do Brasil* (1932)

Je suis pobre, pobre, pobre, / Je m'en vais d'aquí. Esse tal de Napoleão / Vem tomar conta de minha quinta, / Vem tomar minhas pipas de vinho, / Vem tomar meus p'rus, / Meus frangos, / Minhas galinhas d'Angola. / Tô fraco, tô fraco, tô fraco. // Vou-me embora, vou-me embora, / Vou chupar laranjas, / Vou comer minhas papas, / Vou gozar no Rio de pijama... / Se Carlota minha mulher deixar.

ix – “Família russa no Brasil”, de *Poemas* (1925-1929)

O Soviete deu nisto, / seu Naum largou de Odessa numa chispada, / abriu vendinha em Botafogo, / logo no bairro chique. // Veio com a mulher e duas filhas, / uma delas é boa posta de carne, / a outra é garotinha mas já promete. // No fim de um ano seu Naum progrediu, / já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião. / Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval, / depois do almoço anda às turras com a mulher. // As filhas dele instalaram-se na vida nacional. / Sabem dançar o maxixe / conversam com os sargentos em tom brasileiro. // Chega de tarde a aguardente acabou, / os fregueses somem, seu Naum cai na moleza. / Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu. / Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.

x – “Glória de Cícero Dias”, de *Poemas* (1925-1929)

O homem chega no céu que os olhos dele / acham a arquitetura muito equilibrada. / Traz ainda a lembrança da gente obscura da terra. / Os grandes querubins segurando estrelas na mão / não conseguem convencê-lo completamente. / Ele procura nos recantos da morada celeste / os poetas

anônimos / jejuadores / dançarinas de café barato / quitandeiros assassinos
pobretões. / Anjinhos comportados de cabelo rente / abrem sanfonas enormes
que ele se baba de gozo. / Uma banda de músicos toda pachola / acolhe-o com
dobrados / que aumentam o ar de festa. / Meninas convencidas / apresentam
buquês de flores que formam a palavra Amor. / O poeta entra na glória
definitiva / enquanto os anjinhos gritam / batendo palmas com emoção: /

Meu padrinho! Meu padrinho!

xi – “Grafito em Fez”, de *Convergência* (1963-1966)

Nesta esfera se estudou / Deus; onde a teofania / Acampara, tantos
corpos / Santos cedo nasceram, / Dissonantes pesquisando / “Os desertos
brancos da / Imortalidade da alma.” // Caminho arduamente escandindo / Os
“souks”: adonde o objeto / Descende até agora do / Artesão. Couro e oricalco /
Presto cambiados na amêndoa, / Idioma e pão de Magreb. // • Tens a pedra
de Zalagh / Mais a argila do Saís: / Breve serei muito menos. // • O corte maior
da mesquita / Invoca-me: direto à Quibla / Descalço-me, o canto da cal / Sem
nenhum adorno ou figura, / Mais invogal que vogal, / Mais fino que o do
almuédão / Me separa do Ocidente. // • ¿ “Je regrette l’Europe aux anciens
parapets”: / Não, prefiro dessaber / Guardando o sabor de / Fez. /
Monossilábica / Incorporo-te.

xii – “Imparcialidade”, de *Poemas* (1925-1929)

À beira do meu corpo / a noite mostra as meninas de ancas firmes / que
uma estrela acende. / O mundo se pendura nos seios das lâmpadas, / acorda
os personagens do ar, / estremece as agonias distantes ao som de sanfonas. /
Reino das noites claras, céu de alumínio, formas penteando os cabelos / no
espelho da lua. / Os espíritos da noite fogem pelos olhos das mulheres / pra
outro mundo de estrelas verdes / onde o pensamento acaba, e a sombra é
vasta. // A lua depende da inocência dos teus sonhos. / Dos caminhos do ar se
debruçam olhares sobre teu corpo / e o mundo é bom pra quem não quer
destruir a ordem.

xiii – “Murilograma a Baudelaire”, de *Convergência* (1963-1966)

Traz o pecado origin = existir. /•/ Maneja o caos que regula. /•/ Palavra:
pessoa, despessoa. /•/ Desventra a rua-universo. /•/ Enfanterrible totalizador.
/•/ Debruça-se à janela da pintura. /•/ Poesia e coração, áreas opostas. /•/
Heautontimoroumenos. /•/ Inventa simetria dissonante. /•/ Negro luminoso: a
cor do seu estema. /•/ Telefona-lhe a Medusa. /•/ Sofre de modernidade ou de
ser B? /•/ Funda um reinoilhasalão. /•/ Assume o espaço da música. /•/
Paralelo à putain, ao pária. /•/ Constrói a mulher naviforme. /•/ Razão + cálculo:
supernatureza. /•/ Anexa o leitor, sócia e sigla. /•/ Mineral. Artificioso. Ri-se. /•/
Fantasia, alquimia e álgebra. /•/ Metáfora: equivale a épura. /•/ Aurora cidadina,
aurora “autre”. /•/ Aloprado. A lógica do absurdo. /•/ Sonho: sinal matemático.
/•/ Da morte – operação extrai o novo. /•/ Morte: única novidade pros
modernos. /•/ Terrible Baudelaire toujours recommencé.

xiv – “Murilograma a Debussy”, de *Convergência* (1963-1966)

1 // Tangencia Stéphane Mallarmé. /•/ Considera a estrutura do silêncio. /•/ Abole o eixo da tonalidade. /•/ Balança vertical pesa a medida. /•/ Clepsidra separa o dia da noite. /•/ Suspende a fúria do ventomemwagner // 2 // Com um sol frio agarrado no ombro / Pronuncia a palavra: acordes livres. // Reserva o ritmo e sangue para um outro / Que nunca o viu nem vê; mal o ouvirá. // O espaço da pauta se concede margens / Entre puras IMAGES assimétricas. // Não falarei cristal, já deformado: / Mas falo a fortespuma da escritura. // 3 // A música que – consciente – planejou / Era-lhe imposta qual estrela ou nuvem.

xv – “Murilograma a Gérard de Nerval”, de *Convergência* (1963-1966)

Desposa a cidade sardenta. / Sol brancopreto da melancolia. // Vomita a aurora feroz. / Invoca o número 13. // • Condena / Suspende Vogais consoantes na corda / Violenta // Cancela jornal, telégrafo. / Levanta o véu da Quimera. // • Homem apócrifo, transferido. // Desliga a corrente poética, / Automorrendo à palavra. // • Que mais lhe importa, punido, / Aurélia, o gueto, o gasômetro. // • Aquele corpo lhe despertencia: / Fora-lhe o “mundo” emprestado. //

xvi – “Murilograma a N. S. J. C.”, de *Convergência* (1963-1966)

*“C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs.
Il détient le record du monde pour la hauteur.”*
Apollinaire

A

Peixe triangular. Pedra angular.

•

Pastor da eternidade. Herói do tempo.

•

Sol cooperativo, Oculto em catacumba.

•

Único ator de milmãos. Teatro aberto.

•

Eqüipolente a Deus. Filho do homem.

B

Cordeiro de Deus icástico
panifica
vinifica

pacífica
vivifica o mundo ex-mundo.

C

Santíssimo cordeiro
Alfa e ômega do verbo

Suspendido na tua cruz
- Alta máquina polêmica –

Dá-nos até o fim do fim
O pão subversivo da paz.

D

Qui tollis:

Roma 1965

xvii – “Murilograma a Pascal”, de *Convergência* (1963-1966)

O ruído interno & a figura desses espaços / Me aterrorizam. // Universos:
// Universos desencadeados / Universos-leopardos / Caçam trilhões de
universos dispersos / Universos-pilotos tripulam / Universos-naves //
Universórgãos / Univerloncelos / Universoboés / Constroem universons //
Universos tossindo assobiando // Galáxias: // Faixas-galáxias / Amamentam
galáxias antípodas / Betelgeuses fabricam Betelgeuses / Pluricéus reinventam
pluricéus / Em movimento fogo & número / Ruído rotação / O galaxial ferve. // •
// Esses múltiplos territórios desconhecem / Nossa palavra, metáfora do
silêncio: // Microuniverso / Autosatélite / Portátil / Lábil / Glória do homem &
transistor. // • // Construído com peças sobressalentes / Num duplo espaço /
Racional subliminar / Espírito & autômato / O homem é. // Subimos
no porão / descemos no astro.

xviii – “Murilograma a Rimbaud”, de *Convergência* (1963-1966)

Inventa. Excede o século. /•/ Porta a partitura do caos. /•/ Blouson noir /
beat / arrabbiato¹²⁸: /•/ Duro. Ar vermelho. Górgone. /•/ Orientaliza o Ocidente.

¹²⁸ Neste poema, as barras oblíquas diferentes de /•/ pertencem ao próprio texto de Murilo Mendes.

/●/ Barcobêbedo. Anarqlúcido. /●/ O céu-elétrico no Índex. /●/ Fixa a vertigem, silêncios. /●/ Dioscuro, exclui o Oscuro. /●/ Abole Musset, astro ocíduo. /●/ Refratário. Ambíguo. Fálco. /●/ Osírires de T e açoite. /●/ Canta: retira-se a flauta. /●/ “Merveilleux”: lê “merdeilleux”. /●/ Desdá. Desintegra. Adenta. /●/ Consonantiza as vogais. /●/ Perpetuum mobile. Médium. /●/ Ignirouba. Se antecede. /●/ Morre a jato: se ultrapassa. /●/ Desdiz a noite compacta. /●/ Autovidente & do cosmo. /●/ Além do signo e do símbolo. /●/ A idéia do Dilúvio senta-se.

xix – “Murilograma a Teilhard de Chardin”, de *Convergência* (1963-1966)

Apenas começou-se a rodar / A semente da idéia planetária // Onde o zênite alcança o nadir / Onde o A dispara para o Z. // Para além da noosfera paralém do cosmo / O pensamento vostock... (teleguia) // Topando com os harponautas catecúmenos / Egressos do irreal cotidiano // Atinge o próprio núcleo da energia / Que nos identificará, fogo altíssimo.

xx – “Murilograma a Webern”, de *Convergência* (1963-1966)

Je EST UN AUTRE
Rimbaud

O quadrado inserido no redondo / Alude a um microcosmo portátil. / Tempo matemático que se autodefine / Por fragmentos paralelos de minuto: / Contidos em prismas alinhando-se na partitura. / Decanta-se Guillaume Dufay. / O som da praxis. / A praxis do som.

Fuzilando-te / Anton Webern / Por engano / Fuzilaram quem? / Ofereceram-se uma falsa vista / E uma audição fantasma do mundo. / Tal ocasião contrai-se / Num simulacro de morte. / Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto. / Teu espaço desaprende o vôo. / Disseste o funda-mental.

Não podes contactar no paralém. / O pulso da cidade arritmica. / Nem podes captar / As atuais sirenes de alarme / Antecipando o deflagrar do século futuro. / Não somos fuzilados por engano. / *Je EST UN AUTRE.*¹²⁹

Roma 1964

xxi – “Murilograma para Mallarmé”, de *Convergência* (1963-1966)

No oblíquo exílio que te aplaca / Manténs o báculo da palavra // Signo especioso do Livro / Inabolível teu & da tribo // A qual designas, idêntica /

¹²⁹ Aqui, as barras oblíquas pertencem ao próprio texto. Não se trata de barras indicadoras de mudança de verso.

Vitoriosamente à semântica // Os dados lançando súbito / Já tu indígete em decúbito // Na incólume glória te assume/ MALLARMÉ sibilino nome

xxii – “Perspectiva da sala de jantar”, de *Poemas* (1925-1929)

A filha do modesto funcionário público / dá um bruto interesse à natureza morta / da sala pobre no subúrbio. / O vestido amarelo de organdi / distribui cheiros apetitosos de carne morena / saindo do banho com sabonete barato. // O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração: / papel ordinário representando florestas com tigres, / uma Ceia onde os personagens não comem nada, a mesa com a toalha furada / a folhinha que a dona da casa segue o conselho / e o piano que eles não têm sala de visitas. // A menina olha longamente pro corpo dela / como se ele hoje estivesse diferente, / depois senta-se ao piano comprado a prestações / e o cachorro malandro do vizinho / toma nota dos sons com atenção.

xxiii – “Saudação a Ismael Nery”, de *Poemas* (1925-1929)

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis / um Ente magnético sopra o espírito da vida. / Depois de fixar os contornos dos corpos / transpõe a região que nasceu sob o signo do amor / e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo. / Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas, / solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa. / Ele pensa desligado do tempo, / as formas futuras dormem nos seus olhos. / Recebe diretamente do Espírito / a visão instantânea das coisas, ó vertigem! / penetra o sentido das idéias, das cores, a totalidade da Criação, / olho do mundo / zona livre de corrupção, música que não pára nunca, / forma e transparência.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)