

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

WELLINGTON STEFANIU

**PARA ONDE AS ROSAS MIGRAM: O PÂNICO DA POESIA MODERNA PELOS
VERSOS DE MURILO MENDES**

MARINGÁ

2022

WELLINGTON STEFANIU

**PARA ONDE AS ROSAS MIGRAM: O PÂNICO DA POESIA MODERNA PELOS
VERSOS DE MURILO MENDES**

Tese final, apresentada à Universidade Estadual de Maringá como requisito parcial à qualificação obtenção do grau de doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Marisa Côrrea Silva

MARINGÁ

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S816p

Stefaniu, Wellington

Para onde as rosas migram : o pânico da poesia moderna pelos versos de Murilo Mendes / Wellington Stefaniu. -- Maringá, PR, 2022.

152 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Côrrea Silva.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975. 2. Modernismo. 3. Materialismo Lacaniano. 4. Surrealismo (poesia). 5. Poesia brasileira. I. Silva, Marisa Côrrea, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.1

Rosana de Souza Costa de Oliveira - 9/1366



Universidade Estadual de Maringá

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

ÁREAS DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DE EXAME DE QUALIFICAÇÃO - DOUTORADO

Aos vinte seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte um, às catorze horas, por via remota, realizou-se a apresentação do trabalho sob o título **PARA ONDE AS ROSAS MIGRAM: O PÂNICO DA POESIA MODERNA PELOS VERSOS DE MURILO MENDES**, de autoria do pós-graduando **WELLINGTON STEFANIU**, aluno regular do Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado) – Área de Concentração: Estudos Literários. A Banca Examinadora esteve constituída pelos professores Doutora Marisa Corrêa Silva, presidente, Doutora Marcelle Aires Franceschini, membro do corpo docente da UEM, e Doutor Diego Luiz Müller Fascina (membro – Universidade Estadual de Maringá UEM/DTL). Concluídos os trabalhos de apresentação e de arguição, o candidato foi **APROVADO** pela Banca Examinadora. Para constar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

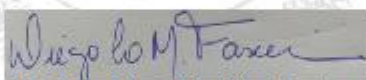
Maringá, 26 de abril de 2021.



Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Presidente (Orientadora)



Profª Drª Marcelle Aires Franceschini
Membro do Corpo Docente – UEM/PLE



Prof. Dr. Diego Luiz Müller Fascina
Membro do Corpo Docente (UEM/DTL)



Profª Drª Cristiane Carneiro Capristano
Coordenadora do PLE

ENXOVIA

(Wellington Stefaniu)

Não vejo razões para destrancar o Mar
Do calabouço velado por Caligem.
Nix se aproveitou do momento de expurgo espectral
Para rir-se da Consciência.
Enquanto isso uma mosca, com o seu vestido de veludo,
Dançava octognalmente diante do meu nariz.
Com um olho aberto
E um tornozelo afundado no pântano
Tentei compreender o incompreensível:
Morcegos azuis pesaram em meus ombros
E as antigas áspides
Cuspiram em minha cegueira.
Ninguém precisa de antídoto
Em lugares desertificados pela presença.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato que demanda, no mínimo, uma constrição: admitir que se depende de alguém é, de fato, um dos maiores dilemas da humanidade, sempre tão ocupada em busca da contemplação. Agradecer é, de fato, o momento para despir-se de seus orgulhos, descer do imagético pedestal e reconhecer que, se os louros chegaram foi porque por detrás de todo o processo de conquista outras pessoas atuaram como mentores em nossas vidas. Creditar a outro a sua conquista é, de fato, incômodo e, até certo ponto, autômato. Porém, despindo-me de toda a minha arrogância e prepotência, teço as seguintes palavras a fim elevar ao pedestal de “sujeitos suposto crer” os mestres que emaranharam meus pensamentos com conexões elétricas relevantes.

Agradeço, em primeiro lugar, a YHWH, assim como o cordeiro imolado pelos pecados alheios, despido de sua glória para ter uma relação mais próxima com a raça humana. Mesmo em meus piores momentos, quando tudo era simplesmente ira, ódio, rancor e revolta, uma fagulha cristã acendia minha alma em momentos inexplicáveis pelo plano físico. A voz audível celestial tocou meu cerne diversas vezes; assim como afirmara Heráclito, “não há paz sem guerra”, no mundo espiritual não há diálogo sem uma conversação direta com o Espírito Santo.

Sobre a minha jornada acadêmica, agradeço especialmente a professora Marisa pelos ensinamentos, pela sabedoria compartilhada, pelas chamadas de atenção, pela preocupação e pela paciência. Na metade dessa jornada minha mente entrou novamente em colapso e, por diversas vezes pendii à desistência, afinal, o que fazer com um diploma de doutorado em um país tão saturado de pós-doutores sempre tão afoitos para disputarem a mínima vaga como professor temporário? O prazer pela poesia e as conversas com Marisa foram fundamentais para que eu prosseguisse até aqui.

Agradeço também à minha família núcleo, pessoas tão amadas e presentes em meus melhores e piores momentos: Luciana e Matheus. Aproveito para pedir desculpas pela falta de controle e insensatez, motivadas por sentimentos tão humanos e bobos. Que nossa relação possa ser eterna. Também lembro aqui dos meus demais familiares, em especial de minha mãe (*in memorian*), de meu pai, que quase morreu diante dos meus olhos em janeiro de 2022, ao cair de um penhasco de aproximadamente 5-7 metros de altura, batendo a cabeça em uma pedra, ficando desacordado para ser socorrido depois pelo Corpo de Bombeiros de Guarapuava, exímios profissionais, no Salto São Francisco. Nesse evento descobri que a morte ainda me inquieta e que meu filho é um grande velocista (foi ele quem correu por 4 quilômetros em busca de ajuda, enquanto socorriamos meu pai). Lembro também dos meus 5 irmãos, sobrinhos,

cunhados e afins, pela parceria e amizade.

Também quero agradecer aos demais mestres que inspiraram minha escrita, sendo eles o professor Hertz, meu orientador do mestrado, grande mitólogo e publicitário; à professora Daniela, minha orientadora de TCC, ainda na graduação; minha esposa, que atuou como minha professora de gramática no terceiro ano; à professora Evely Libanori, pelas espetaculares aulas; à professora Clarice, pelas elucidações formidáveis sobre a teoria do texto poético; ao professor Ricardo Leão, pelos ensinamentos sobre o cânone nacional ainda no mestrado; à professora Alba pelas cativantes lições sobre cultura e mito; aos professores Odemir e Dalila, casal amigo e tão sábio, que mesmo tendo idade para serem meus pais têm paciência para relatar acontecimentos e fatos ocorridos em suas vidas; e, por fim, aos professores Diego e Marcele, pelas importantíssimas considerações sobre o primeiro esboço da minha tese e pelo altíssimo nível de conhecimento sobre Lacan em suas explanações. Tudo há de vir pois em tudo há devir!

RESUMO

O Modernismo no Brasil, a partir do momento em que propôs a revelia à normatização da arte poética, a qual mostrava-se cada vez mais comprometida ao culto da forma por intermédio da mimese pela mimese, revolucionou a literatura ao partir de entrelaçamentos vindos de várias áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a filosofia, a mitologia aborígine brasileira e as artes de vanguarda que vigoravam na Europa. Dentre as muitas fases da estética modernista, muitos poetas ficaram marcados não apenas por seguir as conquistas propagadas pela primeira geração, como também pela propositura de uma renovação do próprio Modernismo. Um desses poetas foi o mineiro Murilo Mendes, responsável pela composição de uma obra poética que pende ao Surrealismo, sendo ela uma construção onírica que deságua do manancial das insólitas metáforas que se distanciam do seu sentido convencional, capazes de codificar o próprio código simbólico próprio da arte poética. Tencionado pela dúvida face recorrente de seus versos cerrados em paradoxos contemplantes de arquétipos clássicos, como a luta entre o bem e o mal, o sagrado contra o profano e o mundo imagético proveniente dos sonhos a despeito do mundo “real”, Murilo parece representar a dúvida transitividade humana por meio de um eu-lírico cósmico e social. Partindo dessa premissa, a presente pesquisa buscará compreender a evolução da poesia brasileira a partir dos poemas compostos pelo poeta em questão, em um movimento de contemplação e decodificação que tentará apontar os possíveis sentidos de seus versos. Para tanto, o Materialismo Lacaniano, pela voz do filósofo esloveno Slavoj Žižek, no desenvolvimento de conceitos como o da tríade Imaginário/ Simbólico/ Real, bem como da visão sobre a linguagem enquanto violência e a ocorrência do Significante Mestre, serão tomados enquanto teórica que atará o amálgama entre a obra analisada e as várias vertentes de conhecimento que dela emanam, bem como da fortuna crítica literária acerca da poética muriliana, a qual contempla grandes pesquisadores como Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Antonio Candido e Massaud Moisés, a fim de sugerir uma nova leitura a poemas que quase sempre são deixados de lado pela academia, dado o grau de complexidade típico da composição do poeta brasileiro em questão.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Modernismo. Materialismo Lacaniano. Poesia Surrealista.

CONTINUER

Le modernisme au Brésil, à partir du moment où il a proposé, par contumace, la standardisation de l'art poétique, qui s'est montré de plus en plus attaché au culte de la forme par la mimesis par la mimesis, a révolutionné la littérature en partant d'entrelacs issus de divers domaines du savoir, comme l'anthropologie, la philosophie, la mythologie aborigène brésilienne et les arts d'avant-garde qui prévalaient en Europe. Parmi les nombreuses phases de l'esthétique moderniste, de nombreux poètes ont été marqués non seulement en suivant les réalisations propagées par la première génération, mais aussi en proposant un renouveau du modernisme lui-même. L'un de ces poètes était Murilo Mendes, de Minas Gerais, responsable de la composition d'une œuvre poétique qui penche vers le surréalisme, étant une construction onirique qui découle de la source de métaphores inhabituelles qui s'éloignent de leur sens conventionnel, capable de codifier le code très symbolique de l'art poétique. Destiné par le visage récurrent douteux de ses vers enfermés dans les paradoxes contemplatifs des archétypes classiques, tels que la lutte entre le bien et le mal, le sacré contre le profane et le monde imaginaire issu des rêves malgré le monde "réel", Murilo semble représenter le transitivité humaine douteuse à travers un moi lyrique cosmique et social. Partant de ce postulat, la présente recherche cherchera à comprendre l'évolution de la poésie brésilienne à partir des poèmes composés par le poète en question, dans un mouvement de contemplation et de décodage qui tentera de pointer les sens possibles de ses vers. Pour ce faire, le Matérialisme lacanien, par la voix du philosophe slovène Slavoj Žižek, dans le développement de concepts tels que la triade Imaginaire/Symbolique/Réel, ainsi que la vision du langage comme violence et l'occurrence du Signifiant Maître, sera pris comme une théorie qui nouera l'amalgame entre l'œuvre analysée et les différents courants de connaissance qui en émanent, ainsi que la fortune critique littéraire sur la poétique murilienne, qui comprend de grands chercheurs tels que Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Antonio Candido et Massaud Moisés, afin de proposer une nouvelle lecture de poèmes presque toujours laissés de côté par l'académie, compte tenu du degré de complexité typique de la composition du poète brésilien en question.

Mots clés: Murilo Mendes. Modernisme. matérialisme lacanien. Poésie surréaliste.

LISTA DE IMAGENS

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Os sete pecados capitais e os quatro novíssimos do homem	73
Figura 2: Rosas sangrentas.....	107
Figura 3: Mulher com cabeça de rosas.....	108
Figura 4: A rosa meditativa.....	108
Figura 5: Original.....	110
Figura 6: A persistência da memória.....	124

SUMÁRIO

1. OS PILARES SIMBÓLICOS DA INTERAÇÃO SOCIAL.....	14
1.1 ESPECULAÇÕES E HIPÓTESES “PRIMITIVAS” SOBRE A LINGUAGEM	14
1.2 QUANDO O OUTRO VIVE POR MIM: O SUJEITO INTERPASSIVO.....	23
1.3 A ORDEM SIMBÓLICA ANÔNIMA: ESTIGMAS DO “GRANDE OUTRO” E O “OUTRO” ENQUANTO ILUSTRE DESCONHECIDO	28
1.4 SE DEUS EXISTE, TUDO É LÍCITO E ME CONVÉM	36
1.5 RECIPROCIDADE UNILATERAL: O SIGNIFICANTE-MESTRE	39
2 QUANDO O HOMEM RECLAMA CONTEMPLAÇÃO: O POEMA COMO ARTE, A ARTE COMO NEGAÇÃO À MORTE	43
2.1 SIM, O RIO SABE.....	43
2.2 O POEMA ENQUANTO ESTRUTURA EDIFICANTE DO TEXTO POÉTICO	51
2.3 A POESIA MURILIANA SURREALISTA COMO ARTE RECALCADA	63
3. A POÉTICA MURILIANA: CARACTERÍSTICAS E PRINCÍPIOS ELEMENTARES.....	72
4. DO ALTO DO OLIMPO O CRISTÃO (RE) CLAMA.....	83
5. ROSAS MEDITATIVAS	105
6. O SIGNIFICANTE MESTRE PELA ANTROPOFAGIA: MURILOGRAMAS	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS.....	151

INTRODUÇÃO

Com a chegada do Parnasianismo ao Brasil, em 1882, a poesia, até então trôpega em função do declínio romântico e dos excessos propiciados pelo Ultrarromantismo, a arte poética, pelo culto à forma, passou a ser uma obsessão aos poetas em nosso país. De acordo com Alfredo Bosi (2006, p.221), o Parnasianismo inspirou-se no parnaso francês, se opôs ao Romantismo e suas características mantinham o ideal da objetividade, em consonância aos princípios pregados pelo Realismo. Se na Europa a poesia realista vigorava a todo vapor, no Brasil os versos parnasianos assumiam a função de “poesia realista”, mas com seus próprios ideais, como o da Arte pela Arte e a Mimese pela Mimese.

Durante muito tempo os padrões poéticos eram ditados pela impostura da forma parnasiana. Enquanto florescia o Simbolismo na Europa, o qual pregava mudança, condenando a crueza do método realista e naturalista, buscando à volta aos símbolos enquanto unidade significativa fundamental à poesia, alguns grandes nomes levantaram-se no Brasil como representantes da nova estética, pelos quais destacaram-se Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos. Contudo, a nova estética não foi aceita pelos intelectuais da época. Para Bosi (idem, p. 269), “o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia”.

Restou ao Modernismo, estética com aspirações anarquistas e nacionalistas, renovar a literatura brasileira. Seu marco histórico – a Semana de Arte Moderna de 1922 – foi um divisor de águas e uma mostra daquilo que se presenciaria a seguir. O verso livre, defendido pelos simbolistas, o nacionalismo distorcido que se aproximava do Romantismo indianista e a prosa poética dada a galhofas quando o assunto era de cunho social teve um impacto devastador no cânone nacional. A obra de arte literária jamais seria a mesma.

Passados os alaridos da geração de 22, outra geração, posterior a essa, mostrava suas indulgências à nova estética, conhecida como a geração de 1930, da qual eclodiram talentos como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Cecília Meireles, dentre muitos outros, mantiveram a tradição modernista, ao mesmo tempo que a inovaram. O novo Modernismo não deixava nada a desejar de seus precursores.

Dentre tantos nomes significativos da geração de 30, Murilo Mendes destacou-se pela sua peculiar singularidade: a poesia onírica de aspirações surrealistas, a qual se alicerçava em mitos helênicos e cristãos, a fim de encobrir suas metáforas com sentidos distantes dos convencionais. A poética muriliana extrapolava os próprios limites do símbolo versificado,

desafiando seus leitores à busca por algo além daquilo que estavam acostumados a desvendar. Murilo parece ser, de fato, uma personificação do espanto poético, do estranhamento e da obscuridade que encontra luz na mínima fagulha significativa. Daí o interesse pela sua obra a partir de uma leitura inovadora, que não se detém apenas à crítica convencional mas que, antes, busca respaldo na psicanálise lacaniana com o intuito de uma visão prismática sob a égide da psicologia moderna.

Considerando tais palavras, o texto a seguir foi dividido em vários itens: a primeira parte, dedicada à interação social humana, parte da linguagem enquanto entidade capaz de colonizar a humanidade, contrapondo o senso comum de que tal entidade seria apenas uma ferramenta utilizada na interação social. O entendimento da linguagem e do seu aspecto colonizador mostrar-se-á relevante para as elucidações dos códigos e metáforas oníricas nos poemas de Murilo Mendes, principalmente por meio de seus poemas surrealistas. A sequência, dada às teorias lacanianas, aborda a) o sujeito interpassivo, em especial pelas ramificações do “sujeito suposto saber” e do “sujeito suposto crer”, evidentes em alguns poemas recortados; b) o outro e o Grande Outro, em especial na condição existencialista-cristã recorrente na poética do escritor mineiro; c) o Significante Mestre, principalmente no último capítulo, a fim de analisar suas odes modernistas cantadas a eminentes personalidades de várias áreas do conhecimento, demonstrando a sua formação intelectual na poesia, na filosofia e nas artes.

Dessa forma, o presente estudo voltar-se-á à luz moderna que iluminou as inovações propostas por Murilo Mendes, que assume a forma órfica para dedilhar a sua lira com canções próprias de um bardo modernista, causando espanto e admiração àqueles que se sentem enfeitiçados pelo seu canto proveniente do universo dos sonhos, ao conceber a poética como elemento capaz de transformar a humanidade e eleger o homem ao patamar de herói que se divide em duas faces contraditórias de um mesmo exergo.

1. OS PILARES SIMBÓLICOS DA INTERAÇÃO SOCIAL

1.1 Especulações e hipóteses “primitivas” sobre a linguagem

Se a linguagem, consoante aos pensamentos lacanianos expostos pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek em “Como ler Lacan” (2010, p. 15-21), nada mais é que uma espécie de presente, uma dádiva oferecida aos homens gratuitamente, a qual, depois de aceita, acaba colonizando-o simbolicamente por meio de um pacto social e, da mesma forma, a ordem simbólica surge enquanto uma entidade que, ao menos aparentemente, mostra-se despretensiosa, com um conteúdo entendido como neutro, objetivando a troca simbólica entre os indivíduos que se deixam ser tomados pela reflexão indirimível propiciada pelo ato da comunicação humana, convém alicerçarmos essas afirmações na mesma rocha que sustenta, ao menos hipoteticamente, a gênese da linguagem: o surgimento do pensamento, bem como as projeções e reflexões repletas de lume imagético-narrativo, elencadas pelo mito.

Para alguns evolucionistas e mitólogos, o surgimento do pensamento enquanto um conjunto complexo e sistêmico de imagens cerebrais está atrelado à ocorrência do mito, ainda, sendo as ordens mitológicas nada mais que uma representação primeva do raciocínio humano. Outro fator relevante a esse assunto é que existe uma linha científica de pesquisas acerca da correlação entre a fala, o assobio e a música, junto às pinturas rupestres, como linguagens ancestrais de qualquer ordem simbólica cognata, as quais, por sua vez, poderiam ser explicadas junto à teoria da “grande inversão”, proposta por Joseph Campbell (2008, p.32).

Segundo essa teoria, em um determinado momento perdido na história da evolução, o homem deparou-se com a morte pela primeira vez ao presenciar outra pessoa morrer, gerando uma espécie de “explosão mental”: um ser considerado até mesmo irracional, o qual se preocupava apenas com as atividades relacionadas à sobrevivência, como a caça e a coleta, por exemplo, passa a se preocupar com divagações acerca de todos os mistérios que circundam a morte. Surgem, assim, as “ordens mitológicas de fuga”, as quais seriam responsáveis pela característica humana escapista da realidade, colocando em contato o consciente e o inconsciente (CAMPBELL, 2008, p.111). Para o mitólogo estadunidense, os primeiros homínidos buscaram se distanciar da vida por temerem a morte, gerando supra realidades que acabaram por definir seus comportamentos em sociedade.

Claude Lévi-Strauss, em *Mito e significado* (1978, p. 19), afirma que a única coisa que separa o pensamento da humanidade contemporânea da primitiva é que a última não tinha um sistema específico de signos linguísticos escritos. Inclusive, o antropólogo prefere não usar o

termo “primitivo” para se referir aos primeiros seres humanos por achar que é pejorativo ao ponto de gerar um pensamento errôneo nas pesquisas sobre as civilizações primordiais. Strauss ainda defendia a ideia que os povos sem escrita desenvolveram seus pensamentos por meio do mito, corroborando com a teoria exposta anteriormente sobre o evento da “Grande Inversão”:

O que tentei mostrar, por exemplo, em *Totémisme* ou *La Pensée Sauvage*, é que esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manter em num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.19).

Logo, é possível afirmar que o mito é uma narrativa complexa, que opta por uma linguagem cifrada, concentrando em si o anseio do homem que passou a teorizar sobre a origem de todas as coisas. Strauss (1970, p. 230) percebeu, durante suas pesquisas em defesa do caráter estrutural dos mitos, por meio de uma metodologia que consistia em justapor diferentes narrativas míticas em duas colunas, no intuito de apontar suas similitudes que, por mais distantes e diferentes que fossem as culturas analisadas, as narrativas mitológicas mantinham uma estrutura que remetia a um princípio único e comum: todas eram contadas por meio de uma linguagem cifrada, com signos que se demonstravam arbitrários, aos quais ele nomeou como “mitemas”.

Os mitemas nada mais seriam que as menores unidades significativas de um mito, que se repetiam para contar uma história de caráter mais geral, usada em muitas culturas diferentes, a qual se afinaria de acordo com características específicas de cada sociedade, tais como a cultura, a fauna, a flora, o clima, sendo adornada com os nuances de cada singularidade material do “mundo externo”. Com tais afirmações, pode-se crer que a narrativa mítica pode ser uma das mais antigas formas de linguagem humana, “colonizadora” à medida que, assim como defendeu Lacan, se ofereceu ao homem despretensiosamente como meio de propagação de suas ideias sobre sua gênese, em um pacto simbólico social.

Em *Da Interpretação* (in *Órganon*, 2005, p. 81), Aristóteles afirmara que a fala é a representação material do pensamento, enquanto que a escrita, tão somente o registro da fala. Ora, se a arte poética, *corpus* dessa pesquisa, é um tipo de registro que se utiliza da linguagem escrita para conferir o máximo de significação no mínimo de signos linguísticos, seria imprudente ignorarmos essa condição artística própria dos seres humanos. Consoante aos pensamentos de Aristóteles

Os sons emitidos pela fala são símbolos das paixões da alma, ao passo que os caracteres escritos (formando palavras) são sons emitidos pela fala. Como a escrita, a fala não é a mesma em toda a parte. Entretanto, as paixões da alma, elas mesmas das quais esses sons falados e caracteres escritos (palavras) são originalmente signos, são as mesmas em toda a parte (para toda a humanidade), como o são também os objetos dos quais essas paixões são representações ou imagens. (Aristóteles, 2005, p.81)

Na afirmação acima, fica clara a distinção que o estagirita faz entre pensamento, fala e escrita. Para ele, o pensamento é superior, pois ocorre da mesma maneira no intelecto de todas as pessoas do mundo, por meio das “paixões da alma”, comparando-o com objetos para os quais tais paixões se dirigem. Em outras palavras, e de modo mais direto, para Aristóteles o homem projeta em sua mente evasões acerca dos objetos que o circundam, tal como acontece nos mitos.

Assim, a língua seria apenas mais uma das várias atividades humanas e precisaria da estrutura cognitiva para se concretizar, sendo ela apenas um artefato, um utensílio próprio da humanidade. Outro eminente pensador, que defendia uma teoria parecida, foi o psicólogo alemão Carl Gustav Jung, que cria na hipótese de o ser humano pensar por meio de imagens primordiais, nomeadas *imago*. Elas estariam profundamente conectadas com o inconsciente coletivo de um determinado grupo social, moldando arquétipos comuns entre os indivíduos de uma sociedade, influenciando diretamente os seus comportamentos. Para ele, a língua era apenas mais um dos comportamentos manipulados pelo homem.

Contudo, foi com os estudos elaborados pelo linguista moderno, Ferdinand de Saussure, que a língua passou a ser vista com o mesmo patamar do raciocínio lógico e do pensamento. Em conferência ministrada no 64º Grupo de Estudos Linguísticos, em Assis/SP, o professor Edward Lopes defendeu a teoria saussuriana ao dizer que, para Saussure, a língua e o pensamento surgem paralelamente em nossos cérebros. Isso desconstrói o pressuposto sobre a língua ser a materialidade do pensamento, pois, para o pai da linguística moderna, o ser humano é racional não porque pensa por imagens, mas pelo fato de também pensar por palavras, ou seja, imaginar essas palavras antes mesmo de propagá-las.

Essa teoria se relaciona profundamente com a noção acerca da comunicação como uma entidade reflexiva vista em Lacan. Žižek (2010), orienta que a linguagem é desempenhada em um dado nível da ordem simbólica, emergindo como um presente que se esconde em sua suposta neutralidade para depois ser controlado por ela. O estudioso, inclusive faz um parâmetro dessa teórica por meio da metáfora acerca do mito do cavalo dado à Troia pelo exército grego: a linguagem é apresentada à humanidade da mesma maneira, encoberta pelo seu ideal neutro, mas quando a acolhemos, pensando que ela é o símbolo maior de nossas

conquistas, acaba por nos dominar justamente em função de sua reflexividade irreduzível:

A comunicação humana é caracterizada por uma reflexividade irreduzível: cada ato de comunicação simboliza simultaneamente o fato da comunicação. Roman Jakobson chamou esse mistério fundamental da ordem simbólica propriamente humana de “comunicação fática”: a fala humana nunca transmite meramente uma mensagem; ela sempre afirma, também, autorreflexivamente, o pacto simbólico básico entre os sujeitos comunicantes. (ŽIŽEK, 2010, p.20-21).

Obviamente, essa troca simbólica entre os indivíduos, além de canalizar em si o maior número de significados cifrados em signos linguísticos, não é uma habilidade exclusiva da fala. A Língua Brasileira de Sinais é um exemplo claro disso: os indivíduos surdos nascem e são estimulados à conversação por meio de sinais, os quais, quando realizados, demonstram a infinidade de significações que uma conversação humana pode ter mesmo sem utilizar palavras.

Dentre os vários níveis dessa troca simbólica, Žižek (2010, p. 21) afirma que o nível mais elementar, ou seja, mais básico dessa troca, seria o “gesto vazio”, um oferecimento que é feito para ser rejeitado ou, ao menos, que se destina a esse propósito. Isso seria basicamente como “manter as aparências”, um tipo de jogo simbólico entre as pessoas, que recai em um paradoxo pelo qual cada um é “obrigado” a realizar, ou melhor, agir “livremente”.

A exemplo disso, poderíamos imaginar o seguinte: suponhamos que um sujeito que trabalha em um escritório sai para almoçar no refeitório disponibilizado pela empresa empregadora juntamente com o seu assessor que, por sinal, é seu amigo pessoal. Tal executivo pede, para fazer a sua refeição, uma xícara de café e um *croissant* à francesa, enquanto seu assessor contenta-se apenas com uma xícara de chá, alegando estar sem resquício algum de apetite.

Porém, quando seu superior/amigo lhe oferece um pedaço de seu lanche (apenas por “educação”, pois realmente espera que esse gesto vazio seja rejeitado) e o assessor aceita sem hesitar, uma quebra no contrato simbólico ocorre, gerando uma situação entendida como catastrófica por Žižek, pois esse acontecimento acaba suscitando uma “desintegração da própria substância social, à dissolução do vínculo social” (2010, p. 22). Esse tipo de paradoxo experimentado pela convivência social por meio dos gestos vazios acaba delimitando o que pode ser entendido como aparência, no caso uma ação realizada enquanto um símbolo que pretende manter as relações estáveis e a falsa liberdade de escolha.

O mesmo ocorreria se, ao considerarmos a mesma breve narrativa e nela o sujeito responsável pelo escritório não oferecesse seu *croissant*. Obviamente ele pode escolher não oferecer o seu alimento, contudo, se o fizer realmente, o caos tomará conta dessa experiência

social e dará lugar a um sentimento de perplexidade e, até mesmo revolta por parte do seu subordinado/amigo, visto que o pacto de solidariedade foi violado também nessa situação. Daí a noção de “metaescolha”, a qual Žižek pontua com a seguinte admoestação:

Por causa dessa dimensão performativa, cada escolha com que nos defrontamos na linguagem é uma metaescolha, isto é, uma escolha da própria escolha, uma escolha que afeta e muda as próprias coordenadas de meu escolher. Lembremos a situação cotidiana em que meu parceiro (sexual, político ou financeiro) quer que façamos um trato; o que ele me diz basicamente é: “Por favor, eu realmente o amo. Se ficarmos juntos nesta, serei totalmente dedicado a você! Mas, cuidado! Se você me rejeitar, posso perder o controle e desgraçar a sua vida! ” O ardil aqui, é claro, é que não sou simplesmente confrontado com uma escolha clara: a segunda parte dessa mensagem solapa a primeira – alguém que está pronto para me prejudicar se eu o contrariar não pode realmente me amar e estar devotado à minha felicidade, como afirma. (ŽIŽEK, 2010, p.23).

Desse modo, a contradição de estar sem fome e comer o que lhe fora oferecido ou, até mesmo, comer algo sem ao menos oferecer, mostram-se como atitudes que rompem a ordem social, dissolvendo sua própria estrutura em uma ruptura brusca e violenta. A mesma situação parece ocorrer na tragédia grega, por exemplo. De um modo deveras básico, seguindo os ensinamentos de Brandão (2001, p.12), a constituição de uma obra trágica ocorreria quando um simples mortal (*ánthropos*) rompe as barreiras de seus próprios limites (*métron*), utilizando-se, para isso, do êxtase (*ekstasis*) e do entusiasmo (*enthusiasμός*), alcançando a condição de herói (*áner*) por meio de uma violência contra os deuses (*hýbris*).

Assim, tudo o que o homem comum praticar para tornar-se um herói, voltar-se-á contra ele mesmo. De igual modo, essa breve contextualização ocorre com a linguagem, e o jargão propagado pelos filmes de romance policial dos anos 80 parece-nos suficiente para essa questão: “tudo o que disser será usado contra você no tribunal”, ou melhor, “tudo o que você disser será, com certeza, usado contra você em meu próprio tribunal!”

De início, os indivíduos buscam o poder para evitar serem dominados pelos outros. Mas se não tiverem cuidado, poderão logo se ver ultrapassando o limite a partir do qual começam a efetivamente tentar dominar os outros. A rivalidade entre os seres humanos só pode ser superada quando cada indivíduo limita os seus próprios desejos. (ŽIŽEK, 2014, p.61).

Ao que parece, da mesma maneira como ocorre com a tragédia grega, para Žižek a “paz comum” só é mantida quando o indivíduo consegue limitar seus desejos a um *métron* específico comum a todos os sujeitos da sociedade da qual convive, uma espécie de ordem social, sem exceder a sua própria vontade, visto que a sua tendência natural é de sempre querer mais, a fim de que a rivalidade entre os indivíduos seja superada por meio desse limítrofe imagético entre

o meu desejo e o desejo de outrem.

Contudo, Lacan não buscava, por meio dessa explanação acerca do gesto performativo, afirmar que a sociedade estaria agrilhoadada a uma rede formal limitadora das práticas humanas; tão pouco a estrutura mítica, enquanto uma narrativa que normatiza a vivência social implica realmente em um mero conjunto de proibições e permissões. O que o psicanalista se propunha a pesquisar era como os gestos de simbolização, próprios da interação humana, ocorriam na prática coletiva, definido por ele como o “momento duplo da função simbólica”.

Žižek aborda esse conceito por meio da “transformação subjetiva”, um momento dado à reflexão de uma declaração, a qual transmite um conteúdo e, também, como o sujeito se relaciona com esse conteúdo. Assim, quando afirmamos que somos algo ou que fizemos um determinado tipo de ação, isso acaba funcionando como uma duplicidade: a primeira, é a da informação dada com efeito de afirmação; a segunda revela não apenas uma informação, mas também a ideologia que guia a pessoa que proclamou a sentença:

Fazemos alguma coisa, consideramo-nos (declaramo-nos) aquele que fez aquilo, e, com base nessa declaração, fazemos algo novo: a transformação subjetiva ocorre no momento da declaração, não no momento do ato. Esse momento reflexivo de declaração significa que toda declaração não só transmite algum conteúdo, mas, simultaneamente, transmite o modo como o sujeito se relaciona com esse conteúdo. Mesmo os objetos e atividade mais prosaicos sempre contêm essa dimensão declarativa, que constitui a ideologia da vida cotidiana. (ŽIŽEK, 2010, p.25).

O estudioso esloveno também postula que há um hiato irreduzível entre uma declaração e o ato de enunciação. Quando uma pessoa afirma algum assunto, a sua informação será contemplada de acordo com o modo que a sua mensagem será propagada. Em outros termos, a significação do seu enunciado não se encerrará apenas na mensagem que transmitiu, mas em como ele transmitiu essa mensagem. Quando somos convidados para comer na casa de um amigo que cozinha horivelmente, depois que todos comeram é comum o *chef* indagar: “como estava a comida? Aprovaram meus dotes culinários?” É de praxe que todos respondam que a comida estava boa (o suficiente para o anfitrião deduzir que se estava boa é porque não estava excelente e, nesse caso, ninguém aprovou a refeição), mesmo que estivesse intragável. Porém, se uma pessoa se levanta e confirma o que todos sentiam com as seguintes palavras: “Você chama isso de comida?”, o amigo cozinheiro se sentirá no direito de se ofender e responder “por que a comeu então?”.

No dia sete de maio de 2016, passaram exatos sete anos de um gravíssimo acidente automobilístico que ceifou a vida de dois cidadãos curitibanos, causado por um deputado embriagado que trafegava em alta velocidade no bairro Mossunguê, na capital paranaense, um

vídeo foi divulgado pela imprensa, no qual o próprio deputado contava a sua “versão” do ocorrido, em tom de desculpas. Criticado por todos pela sua performance autônoma, dada à leitura evidente de um texto escrito, o qual parecia que o político não teve sequer a preocupação de memorizar previamente o discurso que intercalava ora relatos breves sobre o acontecido, ora tentativas robóticas de autodefesa, algumas afirmações geraram certa revolta aos envolvidos e à população brasileira, de modo geral, dada a divulgação em massa pela mídia. No referido trecho, o parlamentar, aos 2:19 minutos de vídeo começa a fazer um apelo dizendo

(sic) O que falar pra esses pais? Como pedir desculpas pra família que nunca mais verão seus filhos? Agora eu estou pronto pra encontrar essas famílias e poder pedir perdão. Além disso quero contar a minha história, pra que outros jovens não façam o que eu fiz: beber e dirigir. Eu sei que ninguém sai de casa para morrer. Mas eu também não saí aquele dia de casa pra matar ninguém. Eu mesmo quase morri. Sei que acidentes como esse acontecem todos os fins de semana, quero ajudar a evitar isso. (Carli Filho: “Bebi e dirigi. Errei, mas não sou um assassino”. GAZETA DO POVO, 7 de Maio de 2016).

O deputado em questão poderia simplesmente ter mantido o silêncio como fizera até então, mesmo sendo julgado pelos veículos de comunicação e pela opinião pública, confirmando o axioma “quem cala consente”. Porém, ao explicitar a sua opinião pessoal, na tentativa de defender-se, acabou gerando ainda mais furor em todos. E é nessa parte que o paradoxo entre o conteúdo e a enunciação toma forma. Ao mesmo tempo que era cobrado pelas famílias dos jovens mortos por um pedido formal de desculpas, a partir do momento que o fez, seu vídeo acabou provocando reações negativas. Isso porque, mesmo ao dizer que queria ver as famílias e pedir perdão, segundos depois alega que não saiu de casa para matar ninguém.

Consideremos o seguinte sobre tal caso: o deputado pede desculpas, se diz comovido com a dor das duas famílias, mas o faz dizendo que não saiu de casa “pra matar ninguém”. O pronome indefinido “ninguém” contraria justamente a sua suposta preocupação, pois é como se o pedido de desculpas fosse dirigido a uma pessoa inexistente, uma pessoa indefinida em seu discurso. O conteúdo da sua fala é recusado pelos parentes dos mortos justamente pela sua enunciação plástica e, por vezes, áspera, seja pela escolha do vocabulário, seja pelo tom aparentemente insensível do político.

Isso serviu como pretexto para a mãe de uma das vítimas gravar um vídeo-resposta expressando a sua revolta com o discurso do parlamentar, crendo que as palavras ditas por ele resguardavam algo mais, visto que a fala dele fora divulgada às vésperas do tribunal do júri. De acordo com Žižek (2010, p. 28), ocorrências como essas são entendidas pela outra parte não como uma simples afirmação ou um mero pedido de desculpas, mas também “como um ataque à sua própria pessoa”. Assim, a noção de Lacan pela voz de Žižek, que o recalque e o retorno

do recalcado são um único e mesmo processo acaba eclodindo nesse caso específico. Possivelmente, se o deputado permanecesse em silêncio, ninguém entenderia que o fizera para ofender os familiares opositores, diferente ao que aconteceu com o seu frustrado discurso, entendido como uma fala engessada e até mesmo agressiva.

Ainda sobre esse assunto, em sua obra *Violência* (2014, p. 17) Žižek confirma que há uma violência simbólica no âmago da linguagem e de suas formas, a qual não é praticada apenas de modo evidente, como também pode ser uma forma ainda mais fundamental de violência que parte da linguagem contra a imposição de um determinado universo de sentidos. Isso se torna evidente quando, por exemplo, um leigo tenta interpretar um poema sem qualquer tipo de orientação pedagógica ou conhecimento crítico-teorético. A linguagem da poesia é, por si só, uma linguagem extremamente cifrada, codificada de maneira arbitrária em um código linguístico que também é arbitrário, sendo ele a própria linguagem escrita. Nesse caso, a linguagem poética investe violentamente contra os sentidos pré-determinados por aquele código do qual ela faz uso:

Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria de “nossa casa do ser”. Como veremos adiante, essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Em Murilo Mendes, como poderá ser visto adiante na análise de seus poemas surrealistas, existe uma imposição do universo onírico da linguagem pelo poeta, a partir de um universo de sentido peculiar, que visa estabelecer o caos estrutural pelo nível metafórico. Para Žižek, a linguagem não tem o aspecto mediador e conciliador com os quais Aristóteles buscava fixar na estrutura de um argumento. Consoantes às ideias do discípulo de Platão, a linguagem persuasiva deveria ser usada como um elemento pacificador entre duas opiniões diferentes. Por isso, segundo a sua *Retórica*, existem dois métodos pelos quais os seres humanos podem chegar às provas de persuasão, sendo eles o artístico e o inartístico. Enquanto o método artístico eleva à capacidade máxima o diálogo para a resolução dos problemas via tríade *éthos* (caráter: os trejeitos do orador), *logos* (o discurso) e *pathos* (paixões: os sentimentos que podem ser despertados em outra pessoa), o método inartístico preza pela obtenção de provas mediante tortura, testemunhos e violência física (2012, p. 13).

Contudo, devemos considerar que todo o sistema retórico proposto pela Retórica aristotélica nada mais era que uma mescla entre a Dialética socrática, que encontrava refúgio

na Maiêutica, juntamente com o sistema proposto pelos sofistas, em especial Anaximandro, Anaxímenes e Zenão, para refutar todo e qualquer argumento: o contra-argumento. Os mesmos sofistas, que serviram de esteio para Aristóteles compor seu sistema argumentativo, eram aqueles criticados duramente pelos seus mestres Platão e Sócrates, em razão das acusações sobre as falácias que circundavam o teor de seus argumentos.

Osvaldo Pessoa Jr (2017, p. 31-36) credita a Zenão e ao seu mestre Parmênides a criação do argumento pela contrariedade, ou seja, pelo paradoxo. Zenão ficou conhecido por quatro argumentos que reduziam, pelo absurdo, as ideias contrárias à tese de seu mestre sobre a filosofia da natureza. Para explicar brevemente o teor de suas reduções, tomaremos um dos paradoxos de movimento como exemplo, sendo ele o paradoxo da flecha. À época, o desenvolvimento desse argumento deu-se em razão da afirmação que o universo se mantinha em constante movimento. Zenão cria que tudo era, na verdade uma ilusão. Para ele, quando um arqueiro atirava uma flecha, a flecha não estava viajando em constante movimento, mas estava parada em um ponto específico, pois ela percorria um trajeto fracionado em infinitos pontos. Logo, analisada em cada instante, a flecha permanece sempre imóvel, até chegar ao seu destino.

Lembremos que os argumentos de Zenão não tinham como objetivo principal defender as teorias de Parmênides, mas sim de desmoralizar os argumentos adversários. De certa forma, o sistema retórico aristotélico acaba seguindo essa mesma linha; apesar de seu criador acreditar piamente em resoluções pacíficas e desprovidas de violência, tudo acabava se concentrando em métodos desenvolvidos com o objetivo único de vencer um debate, reduzindo os argumentos contrários a falácias. Logo, até mesmo a linha de raciocínio mais respeitada ainda nos dias de hoje como um modelo a ser seguido nas admoestações também se revela como uma linguagem que apela à violência pela não aceitação da contraparte.

É uma violência que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço. Difere da coisa, destruindo a sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas. Insere a coisa num campo de significação que lhe é, em última instância, exterior. Quando chamamos o ouro de “ouro” extraímos violentamente um metal de sua textura natural, investindo nele nossos sonhos de riqueza, poder, pureza espiritual etc., ao mesmo tempo que nada disso tem relação com a realidade imediata do ouro. (ŽIŽEK, 2014, p.59-60).

Portanto, um ato de comunicação jamais deve ser analisado sem levar em consideração no conteúdo do ato o próprio ato, visto que parte da sua significação é justamente afirmar que é um ato de comunicação. Junto a isso, a violência da linguagem nega o ideal da reciprocidade na interação humana. Antes de ser um ponto de unificação, mostra-se como uma estrutura de

divergência, uma entidade que, ao habitar o ser, transforma-o por completo, tornando-o diferente de seus pares. É pela linguagem que o sujeito constrói a sua identidade e dela depende a sua interação com os membros da mesma sociedade da qual fazem parte.

1.2 Quando o outro vive por mim: o sujeito interpassivo

Tendo discutido até aqui sobre a interatividade humana, convém discutir precisamente sobre a sua outra face: a interpassividade. Para Žižek (2010, p. 33-35) esse tipo de sujeito assume “minhas” obrigações temporariamente para que “eu” possa fazer outra coisa. Isso não significa necessariamente que ficarei passivo enquanto o outro aproveita a minha vida diretamente, mas que eu serei passivo através do outro. Nesse caso, concedo ao outro a característica passiva de sentir prazer por mim, ao passo que poderei realizar outra atividade que considero mais importante nesse momento.

A partir disso, algumas atividades interpassivas cotidianas podem ser citadas: não preciso praticar nenhuma modalidade desportiva, pois outras pessoas praticarão por mim enquanto as vejo pela televisão, não há mais necessidade de participar de reuniões diretamente com o meu chefe, as plataformas de videoconferência indicarão que estou ativo quando, na verdade, desliguei o microfone e a câmera para poder fazer outras coisas enquanto escuto a reunião, não preciso ler a bíblia, o pastor e o padre a leram por mim. Assim

Posso permanecer passivo, sentado confortavelmente em segundo plano, enquanto o Outro age por mim. Em vez de bater no metal com o martelo, a máquina pode fazer isso por mim; em vez de girar eu mesmo a roda do moinho, a água pode fazer isso: atinjo meu objetivo interpondo entre mim e o objeto sobre o qual trabalho um outro objeto natural. O mesmo pode acontecer no nível interpessoal: em vez de atacar diretamente meu inimigo, instigo uma luta entre ele e outra pessoa, de modo poder observar os dois se destruindo. (ŽIŽEK, 2010, p.36).

Nessa versão interpassiva acabamos sendo ativos o tempo todo, ao mesmo tempo que acabamos sendo passivos através do Outro, concedendo a ele a oportunidade de “gozar” passivamente da minha existência, enquanto mantenho a minha atenção verdadeiramente focada em outras atividades que posso continuar empenhado. Contudo, isso acaba abrindo margem à ocorrência da falsa atividade, a qual recai novamente em um paradoxo: quando uma pessoa, ao invés de tentar alguma coisa para mudar uma determinada situação, acaba fazendo o oposto, com o intuito que nada venha a mudar realmente.

Concorde a Žižek (2010, p. 37), a pseudoatividade, quando demonstrada no ímpeto de tentar participar de tudo, de ser ativo e mostrar que se pode fazer alguma coisa, representa um

perigo para o ser, que pode estagnar-se e engendrar-se a atividades sem sentido, as quais acabam tornando-se um ciclo vicioso a ponto de não conseguirmos retroceder a essa situação. O perigo aqui em questão refere-se especialmente ao direcionamento também das nossas crenças e, até mesmo, do nosso conhecimento: o Outro pode também acreditar e saber por mim, porquanto, para o fenômeno do deslocamento do conhecimento do sujeito para outrem, Lacan cunhou o termo conhecido como “sujeito suposto saber” (idem, *ibidem*, p.38).

O “sujeito suposto saber” é um exemplo de projeção que transfere as nossas expectativas de conhecimento a outro sujeito, ou seja, o que “eu” pressuponho que o Outro sabe. A obra *Almas mortas*, composta pelo escritor ucraniano Nikolai Gogol no ano de 1842, conta a história de Tchítchicov, um funcionário público russo afastado de suas funções por corrupção. Nesse período de afastamento, ele acaba viajando pelos vilarejos rurais russos, visitando grandes proprietários para pôr um plano mirabolante em prática: ocorre que, à época da publicação da obra, os grandes “fazendeiros” detinham poder pelo número de pessoas que trabalhavam em suas propriedades; a grandeza de cada proprietário era medida pelo número de almas vivas que cada um tinha em seus registros e relatórios de recenseamento, pelas quais deveria pagar uma certa quantidade de impostos por elas, mesmo que já estivessem “mortas” e com registro.

Por exemplo, o governo cobrava impostos das almas que estavam registradas como vivas, porém muitas pessoas, que haviam morrido há algum tempo, não tinham o registro atualizado para o *status* de mortas por desatenção de seus senhores, que acabavam pagando impostos por essas pessoas que, mesmo mortas, estavam registradas como vivas. Nesse interim, o anti-herói Tchítchicov começa a sua jornada, utilizando-se de toda forma de persuasão para comprar as almas mortas registradas como vivas, com o argumento que estaria fazendo um favor aos grandes proprietários.

Acontece que por onde passava, era questionado acerca dos “verdadeiros” fins que o moviam a isso, os quais eram respondidos por ele simplesmente com a narrativa de que estava ajudando os senhores de terras a regularizarem suas situações junto ao governo, primeiro oferecendo um valor módico por essas almas e, em segundo plano, fazendo um serviço de utilidade ao livrar os grandes proprietários da cobrança desnecessária desses impostos. Porém, o que verdadeiramente o motivava era erguer um patrimônio simbólico, com o máximo de almas mortas compradas como vivas para que, depois, penhorasse tais almas por dinheiro vivo junto ao governo russo. Assim, quando executada sua dívida, restaria ao Estado ficar com as almas que estavam mortas e que, por “descuido” de seu senhor, apareciam nos registros como pessoas que ainda estavam vivas.

Contudo, em um determinado momento da narrativa, Tchítchicov depara-se com um

personagem que acaba, por assim dizer, cumprindo o quesito de “sujeito suposto saber”, sendo ele Sobakêvitch. Ao visitar Sobakêvitch, o protagonista do romance em questão, durante uma das cenas mais icônicas da narrativa, está deitado em uma poltrona juntamente com o seu anfitrião, repousando depois de comerem fartamente. Quando Tchitchicov expõe o porquê de sua visita, o grande proprietário é um dos únicos senhores visitados que sequer questiona a razão pela qual o funcionário público quer tomar posse de suas almas mortas. Porém, ele pressupõe que Tchitchicov poderá tirar proveito delas junto ao governo russo, pelas seguintes afirmações:

– E o senhor acha que vai encontrar um bobalhão que lhe vá vender uma alma recenseada por oitenta copeques? [...] Outro qualquer, gatuno, poderá enganá-lo, vender-lhe lixo em vez de almas; mas as minhas são como nozes colhidas, todas perfeitas: quando não é um mestre-artesão, então é outro mujique reforçado. Veja por exemplo o construtor de carros Mikhêiev! Ele nem construía carruagens que não fossem de molas! E não eram dessas como as feitas em Moscou, que duram uma hora - eram carruagens sólidas, ele mesmo as forrava, ele mesmo as envernizava com as próprias mãos. [...] E o Stepan-Rolha, o carpinteiro? Aposto a cabeça que em parte alguma o senhor encontrará um mujique como aquele! Que força ele tinha! [...] E o Míluchikin-Oleiro! Era capaz de colocar uma estufa em qualquer tipo de casa. E Maxim Teliátnicov, o sapateiro: num piscar de olhos estava pronto um par de botas e botas de se tirar o chapéu, botas de primeiríssima! E Ieremêi Sorokopliókhin! Este mujique sozinho valia pelos outros todos juntos: ia fazer vendas em Moscou, só de tributo me trazia quinhentos rublos de cada vez. É este o meu tipo de gente! (GOGOL, 1979, p.119-120).

O ato de pressupor que Tchitchicov saberá como tirar proveito das almas recenseadas como se estivessem vivas configura um comportamento que evoca o “sujeito suposto saber”. Isso acaba sendo reforçado quando Sobakêvitch resolve enumerar as qualidades de cada pessoa, elencando suas virtudes, mesmo sabendo que tais talentos não serviriam de nada para o funcionário público, pois todos estavam mortos; porém, quando qualifica cada um de seus “mujiques” (camponês, homem rude), crê que Tchitchicov sabe que cada um deles valerá muito quando ele tentar persuadir o Estado Russo no momento da penhora.

Já, quanto ao deslocamento de crenças e mitos, Lacan elaborou o conceito do “sujeito suposto crer”, o qual, de acordo com Žižek (2010, p. 40) é o traço constitutivo da ordem simbólica. Esse termo acaba transferindo nossas crenças a outra pessoa, a qual nós supostamente acreditamos que realmente acredita. Isso porque, segundo o esloveno, algumas crenças funcionam melhor à distância e, para que ela realmente exista, há necessidade de encontrarmos um crente verdadeiro, que nunca está presente em pessoa; antes, é adiado, deslocado, seja no espaço (“alguém crê, mas essa pessoa não está aqui agora”), seja no tempo, ficando no passado, como alguém que deveras acreditava (“os antigos diziam que...”) ou

buscando no futuro um outro que possa realmente vir a crer.

Ainda, segundo Žižek (2010, p.42), seguimos determinados rituais e nos comportamos de uma determinada forma em respeito às tradições e à cultura na qual estamos inseridos, visto que esse ato parece ser a transfiguração da crença deslocada que ocorre na contemporaneidade. De acordo com Mircea Eliade (2010, p. 13), quando algumas culturas primitivas são indagadas da razão pela qual seus rituais e costumes são seguidos mesmo depois de muito tempo, as respostas acabam sendo sempre muito parecidas: “porque foi assim que fez o povo santo da primeira vez”; “devemos fazer o que os deuses fizeram no princípio”; e “assim fizeram os deuses, assim fazem os homens”.

De acordo com Eliade, tais povos creem que seus mitos fundadores foram encenados primeiramente por deuses e que, agora, os homens têm como obrigação reencenar isso por meio de ritos e de aspectos impregnados em suas culturas (2010, p. 17). Dentre os descendentes de povos ucranianos ao Sul do Paraná, precisamente na cidade de Guarapuava, é muito comum a prática de algumas superstições. Quando essas pessoas são indagadas a respeito da veracidade dessas crenças, respondem que, obviamente não acreditam, mas as repetem instintivamente por costume. Dois exemplos que podem ser tomados disso são o hábito de assobiar à noite, sempre reprimido pelos mais velhos porque pode atrair mau agouro e o costume de cuspir no chão três vezes quando cai um objeto da mão de uma pessoa (nesse caso a própria pessoa deve cuspir para não atrair má-sorte, evitando que um evento semelhante ocorra no futuro).

Žižek (2010, p.43), ainda faz menção à terceira característica da ordem simbólica, fundamentada em seu caráter não psicológico. Para ele, quando acredito através de outrem, sigo um ritual religioso mecanicamente, rio por meio da risada enlatada ou sinto o luto pelo trabalho contratado junto às carpideiras (mulheres contratadas para chorarem em velórios de pessoas que são desconhecidas delas), tais tarefas estão relacionadas diretamente com os meus sentimentos e crenças íntimas, mesmo que tais intimidades jamais tenham sido mobilizadas para isso. Nesse ponto específico reside o estado dado à “polidez”.

Nesse caso, é como se estivéssemos constantemente encenando essas emoções através de uma máscara, as quais podem ser até mesmo mais autênticas do que aquelas que acabamos admitindo intimamente. Isso remonta à ideia de Lacan, exposta por Žižek (2010, p.44), de que “a verdade tem a estrutura de uma ficção”. A critério exemplificativo, imaginemos seguinte: vários indivíduos adeptos de RPG reúnem-se todo o final de semana para encenarem seus personagens em uma dada história épica, quase sempre muito longa e previamente escrita pelo mestre.

Antes de começarem suas histórias, cada pessoa precisa personalizar seu personagem e

imaginá-lo na sequência. Supondo que um dos jogadores crie seu personagem em torno da figura de um velho e sábio anão, raça conhecida pela sua bravura e orgulho, pertencente à classe dos bárbaros, temidos pela sua bravura e ferocidade nas batalhas, vivendo errantemente pelos países, sem constituição de laços familiares, o qual empunha um machado de cabo curto, para ser usado com apenas uma mão, enquanto segura um martelo de guerra com a outra mão e leva, em sua bagagem, insumos para fabricar a própria cerveja durante a sua jornada.

O personagem que será encenado no exemplo acima reúne características que, segundo Žižek, não são simplesmente falsas; mesmo que o “verdadeiro eu” não as sinta, elas acabam tendo um fundo de verdade em um determinado sentido. Isso ocorre em função de que a encenação de uma *persona* valente, orgulhosa, forte, sem laços familiares, que ama estar em uma boa briga, por um indivíduo que tem baixa autoestima, problemas familiares e medo de outras pessoas, no universo do RPG, acaba permitindo ao jogador demonstrar nuances do seu “verdadeiro eu” – mesmo que a história seja puramente ficcional, a personalidade das pessoas que a representam, como se fossem atores de seus reprimidos instintos, é real. Nessa demonstração, a ordem simbólica indica que a máscara social é mais importante que a realidade do seu portador:

Essa lógica aparentemente absurda transmite perfeitamente o funcionamento da ordem simbólica em que a máscara social importa mais que a realidade direta do indivíduo que a usa. Esse funcionamento envolve a estrutura do que Freud chamou de “renegação fetichista”: “Sei muito bem que as coisas são como as vejo, que a pessoa diante de mim é um poltrão corrupto, mas apesar disso eu o trato respeitosamente, porque ele usa uma insígnia de juiz, de modo que, quando fala, é a própria lei que fala através dele”. Assim, de certo modo, acredito nas palavras dele, não em meus olhos. (ŽIŽEK, 2010, p.45).

Outrossim, Lacan fundamenta uma estrutura de realidade fundamentada pela ficção simbólica; dessa forma, pode-se dizer que existe um hiato entre a identidade psicológica direta e o título que usamos no/para o grande Outro, chamada de “castração simbólica”, a qual ocorre quando somos apanhados na ordem simbólica, assumindo uma máscara ou um título simbólico que acaba nos conferindo *status* e autoridade. Justamente em razão desse hiato, o indivíduo não pode se associar diretamente ao seu título simbólico. Quando um sujeito começa a questionar sua identidade simbólica, eclode a histeria, fazendo com que o histérico não consiga distinguir o que ele é daquilo que outras pessoas esperam e desejam dele. (Žižek 2010, p.46-48).

Surge, nesse ponto, outra definição crucial da teoria lacaniana, a qual afirma que “o desejo do homem é o desejo do outro”. Eclode, dessa sentença, uma tríade, sendo composta entre “o desejo pelo outro” (desejo ser como o Outro, ainda que não o conheça), “desejo de ser desejado pelo outro” (assim como eu quero ser o Outro, quero que ele deseje ser como eu) e o

“desejo pelo que o Outro deseja” (desejo agir como o outro inclusive no tocante às vontades individuais). Partindo disso, conclui-se que a inveja acaba sendo um dos principais elementos que regem a justiça: se o outro deleita-se em seu gozo, repleto de satisfação, cabe à justiça restringir esse gozo, para que todos possam sentir a mesma proporção de prazer, sem extrapolações. Em forma de uma crítica aos posicionamentos de John Rawls, Žižek afirma que:

Rawls propõe um modelo aterrorizante de sociedade em que a hierarquia é diretamente legitimada por propriedades naturais, não compreendendo a lição simples de uma história sobre um camponês esloveno a quem uma bruxa diz: “Farei qualquer coisa que você quiser, mas fique sabendo: farei o dobro para o seu vizinho! ”. O camponês pensa depressa, depois abre um sorriso esperto e responde: “Arranque um dos meus olhos! ” (ŽIŽEK 2010, p.49).

Logo, como não é possível impor “gozo igual”, o que as leis acabam fazendo é impor uma proibição igualmente partilhada entre todos. O autocontrole acaba surgindo como uma consequência dessas proibições, pela ilusão permissiva da ideologia dada ao consumo das massas, por exemplo. Žižek (2010, p.51) afirma que esse movimento também é paradoxal: você pode sentir prazer em tudo, você tem o direito ao gozo livremente, pois vive em uma sociedade idealista e permissa, porém, tudo será despojado de sua substância: o café é sem cafeína, o leite é sem lactose, a farinha é sem glúten, a cerveja é sem álcool, as amizades são exclusividades das redes sociais, o sexo é virtual, o seu direito à livre expressão deve prezar pela ideologia inclusiva... desfrute de tudo, desde que tudo seja privado da substância que o faz perigoso. Tudo me é lícito, desde que não represente perigo para mim e para os outros.

No presente estudo, o sujeito interpassivo, por meio do “sujeito suposto saber” e do “sujeito suposto crer”, poderá ser observado na obra poética muriliana dedicada, primeiramente, à exaltação de um Deus monoteísta proveniente do cristianismo, principalmente no capítulo intitulado “do alto do Olimpo o cristão (re) clama”, e em “o significante mestre pela Antropofagia: Murilogramas”.

1.3 A ordem simbólica anônima: estigmas do “grande Outro” e o “Outro” enquanto ilustre desconhecido

Dentre os vários conceitos abordados por Lacan em sua psicanálise, o que mais salta aos olhos nos parece, ao menos em uma primeira leitura, a noção acerca do outro e do grande Outro. Fundamentados na noção advinda da linguística saussureana e dos estudos sobre a linguagem, como já sabemos, por meio da pesquisa realizada nos tópicos anteriores, que o

sujeito costuma desejar o outro, ser desejado por ele e desejar o que ele deseja. Porém, o outro nos é apresentado enquanto um indivíduo cercado pelo “muro da linguagem”, o que acaba tornando-o uma incógnita: um ser reconhecido que não é conhecido (Žižek 2010, p.53-4).

Normalmente, em uma interação social, cada indivíduo apresentar-se-á de acordo com a sua “máscara simbólica”, tal como já fora abordado pelo presente estudo. A grande questão aqui é que cada sujeito carrega consigo uma impenetrabilidade, um abismo desconhecido que confronta justamente pela falta de informações sobre aquilo que se deseja. Nesse interim, a ordem simbólica subjetivada, alicerçada nos pilares do grande Outro, emerge como uma entidade mediadora, que regula as relações sociais, para que “não explodam em violência assassina” (idem, ibidem, p. 59).

Nesse caso, o grande Outro surge como uma terceira pessoa, elevando-se acima da interação entre humanos, um estranho sujeito que não se reduz à categoria de ser humano, antes normatiza o espaço simbólico de cada indivíduo, oferecendo-se como um moderador que torna a coexistência com outrem minimamente tolerável. O “Grande Outro” pode ser visto como a personificação daquilo que nos vela e pela qual velamos: um Deus, uma causa, tal qual a liberdade, e por ele o sujeito estaria pronto para dar a sua própria vida. Contudo, apesar de aparentar ter sua essência própria, como uma deidade, o “Grande Outro” existe apenas à medida que as pessoas creem que ele, de fato, existe. Por isso ele pode ser personificado como aquilo que fornece o significado para a existência de quem acredita nele, sendo real apenas se os indivíduos passarem a agir de acordo com as suas prescrições. Por essa razão, é muitas vezes associado a uma ideologia, a um tipo de fé, a uma causa capaz de inclinar o homem às suas normativas; por consequência, tem caráter puramente virtual:

Apesar de todo o seu poder fundador, o grande Outro é frágil, insubstancial, propriamente virtual, no sentido de que seu status é o de um pressuposto subjetivo. Ele só existe na medida em que sujeitos agem como se ele existisse. Seus status é semelhante ao de uma causa ideológica como Comunismo ou Nação: ele é a substância dos indivíduos que se reconhecem nele, o fundamento de toda a sua existência, o ponto de referência que fornece o horizonte supremo de significado, algo pelo qual esses indivíduos estão prontos a dar suas vidas; no entanto, a única coisa que realmente existe são esses indivíduos e suas atividades, de modo que essa substância é real apenas na medida que acreditam nela e agem de acordo com isso (ŽIŽEK, 2010, p. 18).

A característica virtual do “Grande Outro” não significa exatamente que exista uma entidade espiritual que esteja vigiando os indivíduos, mas sim que a ordem simbólica existe apenas graças às pessoas que nela creem e a mantém viva por meio de uma atividade constante e contínua. Por isso que, se uma determinada pessoa mantém o “decoro” perante aos outros,

não significa que ela apenas deixa de, por exemplo, furtar um objeto porque a maioria das pessoas não faria isso, mas sim pelo fato de que um ato como esse romperia a barreira da decência dessa pessoa: em seu código moral ela não furta um objeto porque isso não é o correto para ela.

Haja vista a definição sobre o nível Simbólico até aqui, cabe prosseguir na conceituação da tríade lacaniana que constitui a realidade humana, de acordo com Lacan: o Simbólico, o Imaginário e o Real. Quanto ao Simbólico, vale registrar que, assim como já defendido anteriormente, é uma categoria relacionada diretamente à socialização; nela, projetamos padrões que servirão como Norte às nossas condutas e ações. De acordo com Marisa Corrêa Silva (2009, p. 213), o Simbólico é um fenômeno que ocorre a partir da internalização do “Nome-do-Pai”, à Édipo Rei: o “Nome-do-Pai” também é um símbolo que nos remete ao “não do pai”, a negação paterna em relação à mãe¹. Isso causa uma ruptura, uma castração e, em função disso, o indivíduo buscará essa integralidade por meio de projeções a vários objetos de desejo, chamados “objeto a”, no francês, *object petit a*.

O Imaginário corresponde às imagens que elencamos sobre pessoas e situações: quando ocorre uma interação entre dois indivíduos, toda a conversação será gerada a partir do imaginário criado por eles, não obstante ser um contato “indireto”, intermediado justamente pela imagem que um fará do outro e, ainda, pela imagem que cada um projeta de si, em uma tentativa de formação identitária, tal como é afirmado por Gabriela Grecca (2016, p. 42):

O Imaginário corresponderia, tratando-se da psique humana, à criação de imagens que um indivíduo faz sobre pessoas e situações, ou seja, a maneira como são visualizadas e projetadas. Assim, toda interação entre indivíduos se baseia no Imaginário criado por cada um deles, de modo que, quando se fala ou dirige a alguém, nunca é um contato direto, mas intermediado pela visualização que um possui do outro. Também corresponde a esta esfera a imagem idealizada que um indivíduo faz de si mesmo, no qual se baseia para tentar formar uma noção de sua identidade.

Por fim, o Real é aquilo que foge ao Simbólico, visto que aquilo a que chamamos de “real” ou “realidade” é apenas uma idealização distorcida das nossas percepções. Apesar de escapar ao nível Simbólico, o Real não é a sua projeção nem a sua contraparte; parece antes ser uma aresta que não foi aparada, um excesso que, de modo algum encaixa-se naquilo que tomamos como realidade pura, pois está além do simbolismo que nos constitui. Quando o sujeito entra em contato com o Real, uma experiência traumática, física ou psicológica acaba

¹ É importante lembrar que, nesse caso, assim como Silva (2009, p.213) propõe, quando Lacan se refere aos termos “mãe” e “pai” não significa que são nossos parentes biológicos, mas categorias simbólicas, entidades que operam como se fossem, simbolicamente, a mãe e o pai.

gerando o caos no indivíduo, desfazendo os laços simbólicos que o agrilhoavam:

O Real é o que está para além do que pode ser representado na rede do Simbolismo. Se o que chamamos realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o Real é um excesso (*surplus*) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do Sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático. (SILVA, 2009, p. 213).

Consoante aos ensinamentos de Žižek, essa tríade pode ser melhor compreendida ao considerarmos o jogo de xadrez. As regras propostas pelo jogo fazem parte do nível Simbólico. O modo como as peças são representadas e nomeadas, condiz com o nível Imaginário. O Real, por sua vez, parece encontrar esteio nas circunstâncias que afetarão todo o desenvolvimento de uma partida, como a inteligência dos jogadores, as jogadas e acontecimentos que não estavam previstos e podem confundir o jogador e, até mesmo, levar a uma situação que finde a partida:

Essa tríade pode ser precisamente estudada pelo jogo de xadrez. As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, “cavalo” é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo como as diferentes peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo), e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente, em que essa figura seria chamada de “mensageiro”, ou “corredor”, ou de qualquer outro nome. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo. (ŽIŽEK, 2010, p. 16-17).

Assim, é possível afirmar que o Grande Outro opera no nível Simbólico; quando um indivíduo deseja, o objeto desse desejo será, antes, predeterminado pela ordem simbólica predominante nesse sujeito. Inclusive quando ele deseja transgredir uma norma social, a transgressão ocorrerá apenas porque existe um conjunto de leis que proporciona isso, pois a lei acaba provocando o desejo de desobedecê-la. Um exemplo disso pode ser visto no conto “O bom ladrão”, do contista brasileiro Fernando Sabino.

No referido conto, Dimas, um jornalista mineiro que trabalha em um importante jornal no Rio de Janeiro, aficionado pela obra de Machado de Assis, em especial, por *Dom Casmurro*, acaba se envolvendo e, posteriormente, casando-se com Isabel, uma jovem e bela moça que conhece na redação do jornal, já no final do expediente, a qual procura fazer um anúncio para alugar um quarto na casa da sua família. Depois de redigir um modelo de anúncio, sai sem pagar por ele, levando consigo a caneta do jornalista. No decorrer da trama, o narrador que, não obstante, é também o protagonista da história, descreve um sem fim de situações que confirmavam cada vez mais a sua desconfiança de que sua companheira Isabel era

cleptomaníaca.

Depois de passar por várias situações constrangedoras e que quase levaram à prisão da esposa, Dimas tem uma reação inesperada até pelo próprio leitor: ele, curioso em saber qual era o sentimento que Isabel tinha ao tomar posse de um objeto que não era seu, passa a arquitetar um plano para furtar um livro. Nesse momento é possível dizer que o desejo de Dimas pelo outro, representado na figura do cônjuge, é o de sentir como a sua esposa sente, tentando experimentar a mesma sensação vinda do excesso de gozo que ele acredita que Isabel sente ao cometer tais delitos, contudo, a sua verdadeira motivação acaba se enveredando à transgressão de uma regra social. Acerca disso, apregoa Žižek que, como ainda estamos fundamentados na lei dos Dez Mandamentos, a nossa sociedade liberal engendrou com os Direitos Humanos, formas legalizadas de violarmos tais regras:

A experiência de nossa sociedade liberal-permissiva [...] demonstra, continuamente, que nossos prezados direitos humanos são, em sua essência, simplesmente direitos de violar os Dez Mandamentos. “O direito à privacidade”: o direito ao adultério, cometido em segredo, quando ninguém me vê ou tem o direito de se intrometer na minha vida. “O direito de perseguir a felicidade e de possuir propriedade privada”: o direito de roubar (de explorar outros). “Liberdade de imprensa e de expressão de opinião”: o direito de mentir. “O direito dos cidadãos livres de possuir armas”: o direito de matar. E, por fim, “liberdade de crença religiosa”: o direito de adorar falsos deuses. (ŽIŽEK, 2010, p.55).

Em relação ao desejo do Outro, tal como exposto anteriormente, existe mais um sentido, atrelado à noção opaca do abismo irrevogável do desconhecido. Para Žižek, o Outro, além de se dirigir enquanto um desejo cifrado, repleto de mistérios, também confronta o fato de nunca sabermos o que queremos. Portanto, ocorrem aí dois enigmas cruciais: eu desejo o Outro, mas sua alteridade me é desconhecida; e o fato de eu não saber o que realmente eu quero, enquanto me perco no abismo ignoto do meu próprio desejo.

Lacan pontuou que a fronteira abissal de outra personalidade é representada perfeitamente pelo mandamento cristão do “amai o próximo como a ti mesmo”. Porém, essa afirmação pode soar como um enigma infinito se pensarmos no seguinte: como eu posso amar o meu próximo se não o conheço? Como eu posso saber que ele não está mentindo ou fingindo? Isso porque, o cerne dessa questão é o desejo do próximo, que é um mistério tanto para ele como para mim. Em função disso, Lacan acaba aplicando o termo freudiano “Coisa” (*das Ding*) para designar o objeto de nossos desejos, enquanto algo impenetrável, sendo o próximo uma Coisa “desumana”, uma monstruosidade que precisa ser mantida a uma distância adequada.

Por essa razão, o “*che vuoi*” de Lacan não pergunta simplesmente: “o que você quer?”,

mas sim “o que o incomoda? O que é isso em você que o torna tão insuportável não só para nós, mas também para você mesmo, e que você mesmo obviamente não controla?” [...] é a monstruosidade do próximo, uma monstruosidade em função da qual Lacan aplica o termo Coisa (*das Ding*) usado por Freud para designar o objeto supremo de nossos desejos em sua insuportável intensidade e impenetrabilidade. (ŽIŽEK, 2010, p.56-57).

Surge, análoga a essas considerações, a noção lacaniana de “palavra fundadora”, que são arrazoamentos responsáveis por conferir uma identidade simbólica a uma pessoa. Quando afirmo que um indivíduo é o meu mestre, estou não só me submetendo a ele, forçando-me a me comportar como seu aprendiz, como também estou obrigando-o a me tratar como seu discípulo. E isso, concorde Žižek (2010, p. 59) é necessário aos gestos performativos de compromisso simbólico que firmo com o Outro, à medida que ele não é alguém como eu, mas também um Outro absoluto, que permanece como uma insondável incógnita.

Afirmar que o Outro é uma monstruosidade, uma Coisa desumana, implica reconhecer que ele não é nem humano nem não humano (animal, ou um tipo de deus), reduzido pelo seu excesso ameaçador, o qual nega a humanidade enquanto constituição redutora de gozo, mas que mantém similitudes comigo. Para tanto, o enigma do desejo do Outro, para Lacan, encontra esclarecimento no fundamento relativo à fantasia.

Para Žižek (2010, p. 62), o Grande Outro nos ensina a desejar, pois quando desejo algo que não posso ter, não significa que eu fantasiarei que estou possuindo o objeto do meu desejo. Consoante a Lacan, não existe nenhum tipo de garantia relativa à relação sexual entre os parceiros; o que existe, na verdade, é uma fantasia criada pelos parceiros, sendo que cada sujeito detém a sua própria constituição fantasiosa, uma fórmula privada para esse tipo de relação específica e o sucesso do ato só será possível se um deles aderir a tal fórmula. Contudo, o desejo que é visto na fantasia não é próprio do sujeito, mas sim do Outro.

Portanto, a minha fantasia não implica meu próprio desejo, mas naquilo que os outros querem de mim, o que o Outro espera de mim, pois a fantasia dirá o que sou para meus outros. No anime épico *Nanatsu no Taizai* (Os sete pecados capitais), o protagonista Meliodas, filho do rei dos demônios e próximo herdeiro ao trono, abandona seu clã depois de se apaixonar por Elizabeth, filha da Suprema Divindade, membro do clã das deusas. Por terem traído seus clãs, são amaldiçoados pelos seus respectivos pais: Meliodas voltará à vida sempre que morrer, porém com suas emoções e lembranças junto à Elizabeth roubadas pelo rei dos demônios, enquanto Elizabeth viveria como uma mortal até o momento que expirasse, fazendo com que ela voltasse a viver sem lembrar de Meliodas. Porém, sempre atraída por ele, acabam convivendo juntos ao ponto de Elizabeth relembrar do passado junto ao amado; entretanto,

quando isso ocorre, ela vive por apenas três dias e o ciclo recomeça.

O que está em questão aqui é que a verdadeira natureza de Meliodas não é a de um herói apaixonado pela sua donzela, mas a de um demônio frio e sanguinolento, que muda a sua aparência física e espiritual para agradar Elizabeth, tornando-se uma pessoa calma e amorosa junto dela. Contudo, essa é apenas uma fantasia encenada por Meliodas: ele crê que Elizabeth espera que ele haja daquela forma – o Outro funciona como uma motivação para que a minha fantasia pareça ser para mim realmente, objetivamente, mesmo que não pareça dessa maneira para mim:

O que é então a fantasia em seu sentido mais fundamental? O paradoxo ontológico, o escândalo mesmo, da fantasia reside no fato de que ela subverte a oposição típica de “subjetivo” e “objetivo”: é claro, a fantasia é por definição não objetiva (algo que existe independentemente das percepções do sujeito); no entanto, ela é também não subjetiva (algo que pertence às instituições conscientemente experimentadas do sujeito, o produto de sua imaginação). A fantasia pertence antes à bizarra categoria do objetivamente, subjetivo – o modo como as coisas realmente, objetivamente, parecem ser para você, mesmo que não pareçam ser dessa maneira para você. (ŽIŽEK, 2010, p.68).

Contudo, Lacan não resume a fantasia apenas àquilo que eu desejo e o que desejam de mim. Para ele, a fantasia toma dimensões assombrosas a partir do momento que é realizada forçosamente na realidade social. Žižek (2010, p. 70-71) afirma que nunca nos é permitido assumir plenamente o cerne fantasístico do nosso ser - pois se ousamos enfrentá-lo perto demais, a ponto de realizá-lo externamente, na realidade social, o objeto onírico dado à sua fantasia, ocorrerá o fenômeno cunhado por Lacan como “afãise do sujeito”, que nada mais é que a sua autobliteração.

Nesse sentido, a transmutação da fantasia para o Real (que, como já fora mencionado, representa uma idealização distorcida das nossas percepções) gera um trauma intolerável ao indivíduo, pois aborda algo que é reprimido/recalcado por ele mesmo. Isso ocorre, de acordo com o filósofo esloveno, em função dos sujeitos negarem suas fantasias quando estas lhes são apresentadas na realidade, a ponto de fugirem delas. Tal evento pode acabar gerando confusão pelo seu teor contraditório e paradoxal: aquilo que é experimentado como “realidade” nada mais é que uma fantasia projetada, a qual tem a função de nos proteger de um encontro perturbador com o Real e, quando nos é apresentada, a “realidade” (fantasia idealizada) acaba servindo como fuga de um encontro com o Real (2010, p. 73). Partindo disso, tais eventos acabam tomando um efeito contrário àquele que pretende ter, visto que a tentativa brutal de retorno ao Real torna-se o crivo de proteção *dele* (o real dado à fantasia, enquanto uma projeção) para *ele* (o Real “cru” intolerável, o excesso advindo do Simbólico).

Para tanto, Žižek (2010, p. 69-71) faz uso de um exemplo, até certo ponto polêmico, para ilustrar a teorética lacaniana exposta até aqui, relacionado ao crime de estupro. Imaginemos o seguinte: duas mulheres são molestadas sexualmente, com a diferença que uma delas sente absoluta repugnância por esse tipo de ato, enquanto a outra fantasiou antes que estava sendo estuprada e, mesmo negando isso, provocou uma série de situações e insinuações para que seu parceiro ou outra pessoa entenda que ela “gostaria” de ser violentada. Para Žižek, aquela que fantasiava provavelmente desenvolverá um trauma bem maior que a outra, que sente asco. Acontece que, a partir do momento que a vítima que projetava essa violência consumou isso na realidade externa ao seu sonho, a sua “proteção” é violada, pois ela sempre negou a realização plena da sua fantasia como forma de autoproteção.

Finalizando o assunto sobre o Outro, convém apontar um importante ensinamento retirado da obra *Em defesa das causas perdidas* (2011, p.32), também escrita por Žižek. Lacan propõe a terminologia “Sujeito Barrado” (\$) como um quarto termo, que pode tanto complementar a tríade Simbólico/Imaginário/Real, quanto a própria condição do Outro. O Sujeito Barrado não diz respeito à identidade simbólica, tampouco ao “eu imaginário” ou ao cerne obscuro das fantasias relacionadas ao Real, como fora abordado até aqui. O Sujeito Barrado é antes um mecanismo que funciona como um conector entre esses três níveis, um recipiente vazio, o qual é tomado por Silva & Zafalon (2017, p. 111-2) como um ser humano que passou pelo corte primordial. Concorde à psicóloga e psicanalista Geselda Baratto

O sujeito do inconsciente é o sujeito barrado da linguagem (\$), e que apela por um complemento de ser. Essa demanda a ser está fadada ao fracasso de sua reiteração. Por faltar no campo do Outro o significante que poderia nomeá-lo, o ser do sujeito é inapreensível, inarticulável pela linguagem, determinando-o como referido ao desejo e à falta de objeto que ele arrasta consigo. A falta simbólica de um significante no Outro é causa da castração do sujeito, sendo representada na teoria lacaniana pelo símbolo Φ , definido como “significante do ponto onde o significante falta”. (BARATTO, 2012, p.242).

A citação anterior reforça a condição do sujeito perante o “objeto a”, um objeto que está eternamente perdido, o desejo que, quando alcançado, é transferido a outro, em um vórtice infundável de insatisfação e incompletude. Portanto, o Sujeito Barrado, o qual enfrentou o corte primordial e está ansioso para encontrar a completude, serve como um elo entre os três níveis lacanianos da “realidade” humana, definido pelo próprio Lacan *apud* Baratto (idem, ibidem) como o significante do ponto onde o significante falta, ou seja, o ponto preciso de uma presença ausente, de uma ausência presentificada.

Os conceitos evidenciados nesse tópico serão posteriormente aplicados à poética de

Mendes, principalmente no capítulo “rosas meditativas”, dedicado à análise dos poemas surrealistas de Murilo Mendes, em uma esquematização que penderá em alguns momentos ao nível Imaginário, pelas imagens oníricas de seus versos, que evocam um mundo imagético de representações abstratas do inconsciente, em outros pelo Simbólico, por meio da sua linguagem proponente de um código que se afasta em dois níveis do código comum usado nas interações sociais (isso porque o primeiro estrato pode ser entendido como a comunicação sem ruídos, à Jakobson, o segundo estrato é o da linguagem poética, obscurecido pela metáfora e pelo símbolo, enquanto o terceiro pertence ao código surrealista, que obscurece ainda mais o segundo estrato) e do Real, negado constantemente por um universo repleto de elementos projetados por um ser dado inteiramente à imagem surreal.

1.4 Se Deus existe, tudo é lícito e me convém

Consoante a Joseph Campbell (2008, p.110-111), precisamos descobrir qual é a mitologia pela qual estamos vivendo e conhecê-la, pois cada pessoa é movida não apenas por uma ordem mitológica reguladora da sociedade, mas também por um mito individual – uma estrutura “neutra”, que permite aos indivíduos seguirem com suas vidas, desde que não incomodem seus vizinhos. Há aqueles que fundamentam seus mitos e crenças em grandes religiões e em seus sistemas, os quais nos restam como legado na contemporaneidade; outros que, simplesmente, rejeitam os modelos e as instituições antigas; e, ainda, aqueles que pensam viver debaixo da proteção de um rito ou tradição específica quando, na verdade, os símbolos transcendentais aos quais buscam apego não representam absolutamente nada, pois o que motiva suas vidas vem de outro lugar.

Muitos de nós vivemos com mitos que nos guiam e que se provam adequados para toda a vida. Para os que vivem desse modo, não há problema. Eles sabem qual é o seu mito: uma outra das grandes religiões que nos foram legadas. Com toda a probabilidade, será suficiente para guiá-los pela vida afora. Existem no mundo outras pessoas, todavia, para quem essas indicações não levam a lugar nenhum. Essas pessoas se encontram, sobretudo, entre alunos universitários, seus professores, pessoas nos centros urbanos – aqueles a quem os russos chamam de *intelligentsia*. Para esse pessoal, os velhos modelos e as velhas instituições simplesmente não servem, tanto que, quando surge uma crise na vida, os modelos e as instituições não os ajudam. Há outras pessoas que podem achar que vivem conforme determinada tradição, mas, na verdade, não vivem. Vão a uma igreja todo domingo e lêem a bíblia, mas ainda assim, esses símbolos não lhes dizem nada. (CAMPBELL, 2008, p.111).

Essa breve introdução serve como um aviso: a partir do momento que o indivíduo se

questiona sobre qual é o mito que o move e qual é a sua validade, está também questionando os princípios morais do Grande Outro enquanto estrutura simbólica apaziguadora. Não à toa, o Grande Outro pode, justamente, agir por meio de um mito, o qual acabará recaindo em uma ideologia que servirá de modelo próprio para a construção de um “pequeno outro”, uma autoimagem que o sujeito projeta de si mesmo. Nesse ponto, surge o mote lacaniano “se Deus não existir, então tudo é permitido? Sabemos muito bem que se Deus não existir então absolutamente mais nada é permitido” (Adaptado de Žižek, 2010, p. 113).

Para Žižek, quanto mais negamos uma entidade simbólica opressora, revestida em um manto de autoridade, mais nosso inconsciente é dominado por proibições que sabotam nosso gozo (lembramos aqui o conceito anterior acerca das leis, sempre fundamentadas na inveja do gozo alheio: uma transgressão surge apenas em razão da lei criada). Isso significa, por exemplo, que um crente pode fazer tudo o que desejar, visto que seus atos já foram antecipadamente redimidos ao cumprirem “a vontade de Deus”.

No filme estadunidense de 2010 *Inception*, distribuído no Brasil com o nome *A origem*, o protagonista Dom Cobb, vivido por Leonardo DiCaprio, é um espião capaz de obter informações confidenciais do inconsciente das pessoas, invadindo seus sonhos com a ajuda de um equipamento que manda impulsos elétricos ao córtex da vítima, a fim de projetar imagens oníricas pré-concebidas, induzindo o indivíduo selecionado a praticar ações que o levem a relatar tais segredos. Porém, sempre que está prestes a descobrir uma informação, uma imagem de sua falecida mulher, Mal, interpretada por Marion Cotillard, é projetada no sonho da outra pessoa pelo próprio inconsciente de Cobb, o que acaba sabotando toda a missão, propositalmente. Quanto mais o espião tenta negar a imagem da sua esposa, ignorando-a ou, até mesmo trancando-a em uma prisão simbólica do inconsciente para que ela não interfira na investigação, mais esse ato toma nuances de um desejo (conviver com a esposa mesmo ela estando morta) que sabota o próprio desejo, pois, sempre que ela aparece o sentimento de paixão é abortado quando Mal comete ações para ajudar o indivíduo que teve o sonho invadido por Cobb. O problema só é resolvido no filme quando o inconsciente da personagem de DiCaprio assume a verdade: sua esposa está morta e a projeção dos seus sonhos é apenas um plano de reconforto, de um desejo que o sabota constantemente.

Algo igual ocorre com um indivíduo que se diz ateu: seu inconsciente não é um lugar de repouso para seus prazeres ilícitos recalcados; antes, é um ambiente de proibições que sabotam o seu gozo. Por essa razão, nunca será suficiente convencê-lo sobre a verdade inconsciente de seus problemas, pois é o seu próprio inconsciente que deverá entender e assumir essa verdade, tal como pode ser percebido por meio de uma piada que, de acordo com Žižek foi

muito utilizada dentre os seguidores das ideias propostas por Lacan para exemplificar o papel fundamental acerca do conhecimento do Outro:

Um homem que acreditava ser um grão de semente é levado para um hospital psiquiátrico onde os médicos fazem o que podem para convencê-lo de que ele não é um grão de semente, mas um homem. Quando ele está curado (convencido de que não é um grão de semente, mas um homem) e lhe permitem deixar o hospital, imediatamente volta tremendo. Há uma galinha perto da porta e ele tem medo de que ela vá comê-lo. “Meu caro rapaz”, diz o médico, “você sabe muito bem que não é um grão de semente, mas um homem”. “Claro que eu sei disso”, responde o paciente, “mas a galinha sabe?” (ŽIŽEK, 2010, p.115).

Outro exemplo que pode elucidar ainda mais esse conceito é aquele visto no filme cristão *God’s not dead*, produzido pela empresa *Pure Flix*, em 2014. Em seu roteiro original, o ator Kevin Sorbo (conhecido pelo público por interpretar a série *Hércules*, na década de 90) vive o personagem Jeffrey Radisson, um professor ateu de filosofia que exige, como trabalho avaliativo de sua disciplina, um ensaio escrito partindo da máxima nietzschiana “Deus está morto”. Ocorre que o aluno Josh Wheaton, representado pelo ator Shane Harper, recusa-se à confecção do trabalho porque é um jovem cristão protestante. Seu professor propõe que o aluno explique sua tese sobre a existência de Deus, a fim de humilhá-lo perante aos colegas, porém Harper embasa sua tese em estudos científicos, antropológicos e arqueológicos, convencendo vários colegas da existência divina. Inconformado, Radisson exalta-se com seu aluno, que o interpela com os questionamentos: “por que você odeia Deus? Como pode odiar alguém que não existe?”, o que é respondido com “porque mesmo orando para ele, minha mãe acabou morrendo e eu fiquei sozinho”.

O movimento percebido no exemplo anterior nos permite pensar da seguinte maneira: o professor resolveu tornar-se ateu porque sua mãe faleceu, entretanto, o seu inconsciente ainda não sabe disso pois, para não crer em Deus primeiramente ele teve que crer, ou seja, para negar sua fé, o professor de filosofia precisou primeiro acreditar, professando a sua fé por meio de uma oração e o seu inconsciente, antes recalcado pelas suas fantasias permissivas, agora adere à proibição de desejos que sabotam o seu gozo, afinal, a sua ordem simbólica é negada integralmente; logo, o recalque não é mais sua fantasia indelével, mas sim a própria proibição.

O cristianismo, em Murilo Mendes, funcionará de uma forma muito semelhante: o eu-lírico revela-se por diversas vezes radical em relação à sua “poesia em Cristo”, elencando uma série de proibições que beiram ao promíscuo, em especial quando revela-se incomodado diante da presença feminina, por meio de uma aproximação de paradoxos entre *Eros* e Jesus Cristo, gerando um aparente caos contraditório em seu discurso.

1.5 Reciprocidade unilateral: o Significante-Mestre

De acordo com a obra de Žižek intitulada *Em defesa das causas perdidas* (2011, p. 41), as sociedades provectas costumavam conferir autoridade a uma fonte mítica transcendental de poder para resolver o hiato entre o ato de constatar e o gesto performativo. Quando uma pessoa participa de um concurso que precisará medir seus conhecimentos, há uma lacuna entre o ato da prova até a disponibilização da lista de aprovados. Esse “retardo mínimo”, para o filósofo esloveno, resulta em um elemento mínimo de insegurança entre medir os resultados e tomar conhecimento deles. Conhecem-se os fatos, mas nunca saberemos quando serão registrados pela burocracia (se é que serão registrados de fato).

Assim, a fonte transcendental resolvia tais problemas “verificando” o resultado, o que acabava acalentando tal dilema em épocas vetustas: “Deus sabe o que é melhor para mim...”; “se for da vontade dos deuses, você prosperará”; “confie no Senhor e todas as coisas cooperarão para o seu bem”. O problema, segundo Žižek, é que as sociedades modernas se consideram autônomas e autorreguladas, “modernas demais” para transferirem esse encargo a uma autoridade externa transcendental. Contudo, o mesmo hiato ainda pode ser percebido atualmente, principalmente por meio das eleições.

O processo eleitoral carrega todas as marcas míticas de uma sociedade antiga, pois seu resultado pode variar momentos antes do conhecimento acerca dos vencedores, gerando um ciclo de destruição e renascimento pois, nesse caso, a vontade do povo acaba equivalendo à voz de Deus ou às *moiras* do destino cego. Isso se repete em várias outras frentes, como por exemplo, no caso de um sujeito que pede aumento e depende da vontade do seu chefe para ganhar mais ou pedir demissão da empresa, bem como nas relações amorosas, tal como postula Žižek (2011, p. 42): o amor precisa de um elemento da “resposta do Real” (“nós fomos feitos um para o outro”; nesse caso, não há nenhuma possibilidade de aceitarmos que as paixões possam acontecer em função de um processo aleatório).

Tendo essas informações como base, podemos compreender como funciona a função do Mestre. Em termos metafóricos, o Mestre nada mais é que aquele que recebe presentes, de tal modo que a sua simples aceitação é entendida pelo sujeito como uma recompensa. Daí parte o fundamento da sua reciprocidade unilateral, ou seja, mesmo que o movimento se caracterize como apenas o gesto de dar um presente, o indivíduo que o faz acaba recebendo algo em troca, como forma de autossatisfação. Nas palavras de Žižek

O Mestre, portanto, é correlato ao sujeito pego no movimento duplo do que Freud chamou de *Versagung* (renúncia): o gesto por meio do qual o sujeito dá o que lhe é mais precioso e, em troca, transforma-se ele mesmo em objeto de troca é correlato ao gesto de dar no próprio ato de receber. A recusa da troca pelo Mestre é correlata à troca redobrada, autorrefletida, do lado do sujeito que troca (que dá o que lhe é mais precioso) e é trocado. (ŽIŽEK, 2011, p.42).

Em 1975, a banda Pink Floyd, sob à pena e à melodia de Roger Waters, lançou o álbum conceitual *Wish you were here* como forma de homenagem ao ex-membro e cofundador Syd Barret, que se isolou da banda em função da sua condição mental abalada pelo uso excessivo de drogas. As duas músicas homônimas *Shine on you crazy diamond* (“brilhe, seu diamante louco”, em uma tradução livre e desprovida dos inúmeros sentidos metafóricos que tal título pode gerar em inglês), alocadas como primeira e última música no álbum, respectivamente, foram dedicadas exclusivamente a Barret, enquanto a canção homônima ao álbum parece ser uma espécie de questionamento à vida e à própria condição mental do cofundador homenageado.

Primeiramente, precisamos recorrer ao seguinte: conforme as afirmações do baterista Nick Mason, encontradas na revista *RollingStone* (10 de dezembro de 2018) Roger Waters considera a escrita das letras de suas canções como aquilo que lhe é mais precioso, ou seja, ao dedicar o álbum inteiramente ao amigo Syd Barret, Waters elevou-o à posição de mestre para sentir a reciprocidade (a receptibilidade do presente) como recompensa. Porém, pelo grave estado de demência no qual se encontrava Barret, o presente foi rejeitado (ainda que involuntariamente) surgindo, assim, a troca redobrada, visto que foi autorrefletida.

Žižek compara a reciprocidade dessa “troca de presentes” ao *potlatch*, um festival religioso realizado por indígenas dos EUA e do Canadá, com o objetivo de ofertar aquilo que era precioso entre as tribos. De acordo com Martins (2014, p.23), o *potlatch* era destinado às homenagens que esses nativos da América do Norte faziam entre si, por meio de presentes como dinheiro, taças, copos, mantas, mantimentos, dentre outros. Nesse caso, as tribos acumulavam bens materiais em uma determinada época do ano, para as doações na estação seguinte. Portanto, o valor de cada aborígine era medido de acordo com a sua oferta – quanto maior, mais valoroso e respeitado era o indivíduo – sendo um símbolo da própria vida do doador (em sacrifícios extremos, os bens eram reunidos nos lugares centrais de cada tribo, sendo incinerados em seguida, para demonstrar superioridade). Aquele que presenteava alguém nesse evento, que acontecia principalmente para comemorar situações como o nascimento de um filho ou em razão de uma boa colheita, por exemplo, sempre esperava receber presentes daqueles que foram presenteados quando chegasse o momento de seu *potlatch*.

Para Žižek (2011, p. 43), a troca de presentes entre o Mestre e o indivíduo que o presenteou é similar em vários aspectos. Primeiramente, o gesto de dar um presente é diferente daquele realizado na troca de presentes. Isso porque oferecer algo é um gesto desprovido de intenção, sem expectativa de receber, ao passo que a troca deve ser recíproca, ou seja, dá-se esperando outra coisa em troca. No *potlatch*, os dois movimentos contraditórios ocorrem ao mesmo tempo. Quando um indígena dá um presente por meio desse ritual, está fazendo isso espontaneamente, sem esperar outro presente como retribuição. Isso porque não se sabia quando seria o momento do outro sujeito passar pelo *potlatch*. Porém, quando ocorresse o momento certo, a reciprocidade era esperada, sendo que, nesse caso, aquele que primeiro presenteou esperava a oferta, enquanto aquele que ofertara, o fazia por vontade própria.

Nesse caso, o esloveno acentua que a forma como esse ritual acontecia era um tipo de encenação dada ao social, a uma “demonstração livre e voluntária de generosidade” (2011, p.44). Entretanto, repousam nesse ato, paradoxos como o da escolha forçada e da “liberdade” de fazer o que é “necessário”: tenho de fazer o que esperam que eu faça. O mesmo pensador defende que, se o Mestre recusa o presente, acaba acarretando um movimento de violência direta, com o efeito de uma extrema humilhação. Essa reciprocidade da troca tem sua natureza ambígua: em muitos casos pode gerar a condição destrutiva do laço social pela lógica da vingança, evocando o jargão “olho por olho, dente por dente”.

Assim, se o presente é direcionado ao Mestre e pertence a ele e, para o “Servo”, a troca tem o sentido de se apresentar como um presente, então esse movimento nada mais é que a troca paradoxal entre Mestres, pois a aceitação do Mestre acaba promovendo o “Servo” à sua posição, sendo o nível zero de civilidade, um paradoxo em que é bem-educado comportar-se de maneira mal-educada, conquanto, a sociedade moderna, de modo geral, tende a recusar a presença do Significante Mestre, pendendo à ilusão de independência social:

Por que o *potlatch* nos parece tão misterioso ou sem sentido? A característica básica de nosso mundo pós-moderno é que ele tenta dispensar a agência do Significante-Mestre: “a complexidade” do mundo deveria ser afirmada de maneira incondicional, todo Significante-Mestre que se dispusesse a impor-lhe alguma ordem deveria ser “desconstruído”, dispersado, “disseminado”: a desculpa moderna da “complexidade” do mundo na verdade não passa de um desejo generalizado de atonalidade. [...] Essa suspensão do Significante-Mestre deixa, como única agência de interpelação ideológica, o abismo inominável da *jouissance*: a principal injunção a regular nossa vida na “pós-modernidade” é “Goze”! (ŽIŽEK, 2011, p.48-49).

Na poesia de Murilo Mendes, tal como seguirá a análise da presente pesquisa, um eu-lírico moderno mostrar-se-á como o complemento, a outra face do sujeito que confia na fonte transcendental na dissolução dos problemas relativos à vida terrena, em um misto paradoxal

que mantém a tradição, ao mesmo tempo que procura a sua renovação. A renovação implica o reconhecimento e a busca por mestres, como aqueles que são temas dos “Murilogramas”: o poema é oferecido como um presente ao “mestre”, nesse caso encarnados como “professores” responsáveis por influenciar toda a poética de um eu-lírico compromissado em valorizar seus mentores, porém, nem sempre há a troca entre o recebimento e a aceitação do tributo, visto que filósofos como Heráclito, por exemplo, morreram muitíssimo antes da existência do poeta mineiro.

Cabe dizer ainda que tais mentores não assumem a função de Mestres tal como é proposto pelo Materialismo lacaniano, visto que uma das funções do Mestre é a de ser obedecido a qualquer custo, sem que seu discurso seja, de fato, questionado, o que não ocorre com os “mestres” (dessa vez em minúsculo, pois não se refere ao termo lacaniano) eleitos por Murilo como detentores de conhecimentos relevantes à elaboração de uma poética própria, pelo movimento da proposta vista na Antropofagia modernista: “só me interessa o que vem dos outros”, à Oswald de Andrade. Ademais, o capítulo dedicado à explanação de tais “presentes” faz uso, em momentos específicos, do pensamento acerca do *potlatch* e da implicação de eventuais trocas entre o eu-lírico muriliano e seus homenageados.

2 QUANDO O HOMEM RECLAMA CONTEMPLAÇÃO: O POEMA COMO ARTE, A ARTE COMO NEGAÇÃO À MORTE

2.1 Sim, o Rio sabe

Como mencionado anteriormente a partir das teorias lacanianas propostas pela leitura de Žižek, a linguagem coloniza o homem e pode criar uma espécie de violência simbólica a partir de um código imposto ao sujeito, pela propositura de um universo de sentidos. Isso é muito evidente na linguagem poética, que impõe seu próprio sistema de significados, fazendo uso parcialmente dos sentidos advindos dos signos que formam uma língua, criando um sistema que preza pela representação simbólica e metafórica. Na poesia surrealista há uma violência ainda maior, pois os artistas dessa arte de vanguarda utilizam, em uma primeira camada, o código de uma língua, seguido pelo estrato da linguagem poética até recair no terceiro nível, o dos códigos surrealistas, que pendem à codificação com um sistema de símbolos que buscam abordar a face oculta do ser, ou seja, o nível onírico pelo inconsciente. Por essa razão, é importante destacarmos que a teoria lacianiana também será respaldada pelas teorias do poema, estrutura linguística capaz de registrar a poesia por suas insólitas metáforas.

O seguinte verso da canção *Yes, the river knows*, da banda *The Doors* pode ser entendida como uma introdução daquilo que se espera do poema enquanto arte e o que o poema espera do poeta, enquanto bardo paradoxal e conflitante: “*Free fall flow, river flow, on and on it goes: breath under water 'till the End... Yes, the River knows*”². O poema, em um fluxo intenso, como a água de um rio, arrastará tudo aquilo que entrou em contato com as suas águas. O axioma “tudo flui, nada permanece”, assim como o mote “todas (as coisas) vêm a ser segundo a discórdia e a necessidade. A obra da vida é a morte e entre esses contrários persiste a irrecusável ligação, o inexorável vaivém estabelecido pela convergência inerente à essência do arco” (SANTOS, n/d, p. 1 e 4) proferidos pelo pensador Heráclito parecem revelar o âmago do poema: um movimento cíclico paradoxal entre a vida e a morte, o homem e Deus/deuses, a arte e a violência que emana o “sangue podre das carnificinas” (à Augusto dos Anjos), um manancial gestado a partir de um signo codificado, o qual possui um fluxo, um refluxo e um influxo: o homem que se banha nesse rio jamais será o mesmo; o rio que lava tal homem levará consigo sua sapiência sob a forma de decodificação. Como diria Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago* (1976, n/p) “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.

² Fluxo em queda livre, fluxo do rio, continuamente: respirando debaixo da água até o Fim... Sim, o Rio sabe. (Tradução nossa).

O homem é, por natureza, um ser movido pelo profundo desejo de encontrar respostas para toda a sorte de questionamentos. Isso faz dele um animal objetivo e subjetivo, que tem uma percepção concreta dos fenômenos e seres que o cercam. Entretanto, assim como nos ensina Aristóteles, no primeiro livro de *Tópicos* (*Órganon*, 2005, p.347-373), a raça humana se diferencia das demais pela sua racionalidade: o ato de pensar em uma solução para um determinado problema, por meio de premissas, as quais, encadeadas sistematicamente, geram novas proposições, novas respostas, novas razões. Ora, sabe-se que o meio condutor para tais especulações sempre foi a linguagem, seja ela verbal, extraverbal ou mista, tal como nos ensina Bakhtin em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2004, p. 123-25).

Nesse contexto, as manifestações artísticas exprimem, desde tempos mais remotos e vetustos, o anseio humano de abstrair-se do mundo concreto, idealizando-o por meio de subjetividades, as quais, imageticamente, fazem projeções do mundo. Eis que surge, assim, talvez o maior paradoxo dos silvos ululantes que preenchem a razão e desconcertam o homem: a vivência latente entre o mundo concreto, repleto de dor, sofrimento e morte, e o onírico, que goza das satisfações propiciadas pela idealização. Muitas pessoas, ao longo da história, retrataram, pelo dom artístico das belas artes, em forma de poemas, pinturas, esculturas, arquiteturas etc., esse anseio de condensar símbolos sobre o mundo ao redor e das oscilações que constituem o consciente, influenciando diretamente no inconsciente.

Na perspectiva do mito x poema, Bosi (1993, 149) acrescenta que o discurso da burguesia tenta manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, a fala mitopoética se opõe às mazelas capitalistas, tentando reviver a grandeza heroica e sagrada de tempos remotos, evocando mito e poema, (*mythos* e *epos*). A poesia mítica é a resposta à modernidade, em uma tentativa de restaurar a memória deturpada pelos anseios modernos. A magia de outrora é gradativamente recomposta, ainda que os novos tempos teimem em torcer o nariz para ela.

Tal argumento, defendido por Alfredo Bosi, faz luz às teorias antropológicas e míticas de Joseph Campbell. O mito é constantemente resgatado como parte da história, algo mais profundo que a lenda; mito, história e poema se confundem em uma mesma linguagem, em que reluz a magnitude do homem, em narrativas heroicas repletas de codificação simbólica e metafórica. Nesse sentido, se analisarmos as teorias dos estudiosos citados acima em um movimento de analogia, é possível constatar que mito e poema não sucumbiram à contemporaneidade, mas repousam absolutos na história e na memória, tal como uma levedura que se adapta aos mais variados ambientes e temperaturas, adormecida, esperando o momento oportuno para acordar quando as condições estiverem favoráveis ao seu desenvolvimento.

A poesia do mito, consoante Bosi, reinventa imagens perdidas, fazendo da subjetividade uma sobrevivente no que se refere ao sonho, em um “admirável mundo novo” que nega qualquer tipo de projeção simbólica, a ponto de proibir tal movimento, pois agora apenas a racionalidade daquilo que é sólido e se desmancha no ar (tal como previu Karl Marx) é importante. A função do poema, nesse âmbito, condiz com o resgate do direito ao abstrato, o espiritual enlacrado na alma de cada ser humano.

Júdice (1998, p. 11) salienta que a poesia decorre da linguagem em si, ou seja, um fenômeno que parte da autonomização do discurso ao real, designado pela palavra. Logo, a compreensão estaria condicionada ao conhecimento da língua enquanto código, tal como previu Ferdinand de Saussure, do contrário tornar-se-ia incompreensível. Contudo, na poesia, muitas vezes o código é deslocado em relação ao seu sentido ou à sua ordem sintática, mas isso não significa que o objetivo do poeta seja a confusão, pois esse gesto, por mais ilógico que possa parecer, está fundando um sistema de subcódigos, ancorados no código da linguagem, mas com uma lógica própria, a qual desaguará em novos sentidos.

Na sequência de suas propostas, o estudioso lusitano declara que, assim como existe um pano de fundo para conferir aspectos tridimensionais a uma tela, na poesia tal pano de fundo é conferido pela subjetividade. Esse movimento ilustra a dialética existente entre o poema e o leitor. A dialética está justamente nas projeções que serão provocadas pelo inconsciente no leitor, trazendo à tona um diálogo provocado pela subjetividade do poema e pela subjetividade do leitor. O texto poético interpela o leitor e o obriga a fazer parte da sua realidade. Como exemplo podemos tomar o seguinte soneto redigido pelo poeta Antero de Quental:

Tese e Antítese I (Antero de Quental)

Já não sei o que vale a nova ideia,
Quando a vejo nas ruas desgrenhada,
Torva no aspecto, à luz da barricada,
Como bacchante após lúbrica ceia...

Sanguinolento o olhar se lhe incendeia;
Respira fumo e fogo embriagada:
A deusa de alma vasta e sossegada
Ei-la presa das fúrias de Medeia!

Um século irritado e truculento
Chama à epilepsia pensamento,
Verbo ao estampido de pelouro e obuz...

Mas a ideia é n'um mundo inalterável,
N'um cristalino céu, que vive estável...
Tu, pensamento, não és fogo, és luz! (QUENTAL, n/d, P. 86)

No poema acima, é possível identificarmos a dialética que envolve o embate entre o eu-lírico e o leitor, na pregação do ideal de Antero. O culto à Razão é envolto em um paradoxo que mescla cientificidade, própria da fenomenologia espiritual de Hegel, mas também no mito que circunda a tragédia de Medeia. Nesse aspecto, Medeia pode ser associada a várias hipóteses: à rejeição mundana à racionalidade enquanto princípio norteador para a resolução de embates, à temporalidade passageira da vida, por meio da truculenta ansiedade de se viver como se fosse o último dia e à insensatez do homem, que parece entender a Ideia como se estivesse embriagado pelos impulsos. A contraparte disso seria, exatamente, o plano espiritual representado pela Ideia, como uma entidade própria do homem, algo que não é efêmero, mas eterno, que nos conecta com a divindade, que torna o homem um ser divino também, diferenciando-o de outros animais.

Para Antonio Candido (1996, p. 70), a linguagem metafórica, própria da poética, era uma linguagem primitiva pela qual os primeiros hominídeos evoluíram à chamada “linguagem racional”. É importante acentuar que a linguagem poética tem a sua própria peculiaridade, com signos travestidos de metáforas que se comportam de acordo com sua própria arbitrariedade. Por essa razão é um erro tentar analisar o mínimo verso poético seguindo a ordem comum da linguagem racional. Tal movimento acarreta em danos permanentes à compreensão artística de cada símbolo, de cada sentido lapidado.

No poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta. Antes de mais nada, é preciso distinguir, como na linguagem corrente, a linguagem direta da linguagem figurada. Aquela, indica em termos diretos, usados no seu exato sentido, o conceito a transmitir: o significado não sofre qualquer alteração. [...] Vico, 1730, lançou a hipótese de que a linguagem figurada, ou poética, era primitiva; que os homens passaram dela a linguagem racional; que ambas não são duas realidades distintas, mas intimamente vinculadas; e que portanto as imagens não eram “enfeites” do discurso, como pensavam os retóricos, mas elementos viscerais da expressão, que através delas se efetuava. Esta teoria ousada e brilhantíssima e precursora dos pontos de vista que hoje temos a respeito do assunto, mas ficou durante mais de um século no esquecimento. E com base nela que um discípulo distante de Vico, Benedetto Croce, utiliza a palavra “poesia” como indicativa de todas as formas de criação literária, independente de meios como o verso e a prosa, ou de gêneros, cuja existência não reconhece. (CANDIDO, 1996, p. 69-70).

Desse modo é errôneo dizer que o poema e a poesia são a mesma coisa. O poema, a princípio, é a estrutura linguística usada pelos poetas para expressarem a arte poética, a qual pode estar presente não apenas em poemas, como também em músicas, pinturas, danças, romances etc. Para Candido, nesse caso, é necessário distinguir entre dois tipos de linguagem figurada, a saber, a linguagem figurada espontânea, dada à comunicação entre os seres

humanos, e a linguagem figurada elaborada, a qual possui intenção definida em prol de um determinado efeito estético (1996, p. 70).

Para o sociólogo e crítico literário brasileiro, ambos esses tipos de linguagem figurada ocorrem tanto nas conversações próprias das interações quanto no texto literário, porém, com uma diferença específica: a linguagem literária utilizada pelo poeta vai por um viés diferente daquele ocorrente na linguagem cotidiana. O poeta desloca o sentido geral da palavra, objetivando o efeito de beleza, pela pesquisa expressional, a fim de atingir uma “dignidade” e um alcance diferentes daqueles vistos na fala diária. Surge, assim, a tríade analítica composta entre a Metáfora, a Alegoria e o Símbolo.

Candido (idem, p. 76) defende o pressuposto que o efeito poético se dá por meio de imagens, a qual, consoante aos seus pensamentos é o “nome que damos a toda figuração de sentido que faz as palavras dizerem algo diferente de seu estrito valor semântico”. Quando esse gesto lembra ou evoca uma outra coisa qualquer, pela transferência intacta de significados por meio da proximidade, denomina-se metáfora – uma modalidade própria da imagem poética.

No processo metafórico, é como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente, sem a intervenção da minha vontade, e portanto, é mais "poética", mais "visceral", mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo "criar" uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas, sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica. (CANDIDO, 1996, p. 78).

Outro nível compositor da imagética poética é a Alegoria, um conjunto de “superfiguras” representantes de um ensinamento, corporificadas de um conceito abstrato, ocorrendo por meio de um signo, de uma descrição ou uma pequena sequência narrativa (idem, p. 79). Normalmente, o conceito/efeito está implícito de modo claro, mas pode ser que o autor precise fazer a sua exposição como em fábulas, pelas quais uma narrativa fictícia acarreta em uma conclusão moral. Candido aponta para os quatro elementos básicos de uma alegoria, a saber: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor” (p. 79-80).

Por fim, Candido finaliza a tríade analítica poética trazendo à baila questões acerca do Símbolo. Concorde às suas ideias, no Símbolo “1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; 2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; 3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação” (1996, p. 80). Por essas razões, a sua força sugestiva é maior

e sua resistência às constantes repetições e usos faz com que ele prevaleça, podendo tornar-se obscuro e ininteligível pela falta de referência externa do leitor, mecânico, em função do seu uso ser atrelado muitas vezes ao simbolismo tradicional e sem efeito, por causa da sua natureza arbitrária, com regras próprias que carecem de contemplação e decodificação.

Para aplicarmos a divisão tripartidária proposta por Candido à análise poética, pode-se tomar o mito de Édipo como exemplo, o qual foi gravado sob a pena literária da Tragédia por Sófocles, na chamada “trilogia tebana”. Toda a história começa quando Laio, pai de Édipo, é avisado pelo oráculo de Delfos que seu filho estava destinado a matá-lo para, posteriormente, desposar a própria mãe. Temendo tal profecia, Laio ordena a morte do filho, porém, aquele a quem ordenara fazê-lo não consegue assassinar a criança e a agrilha junto a uma árvore em um bosque. Com os dois pés feridos, o menino é resgatado por um pastor e criado pelo rei de Corinto como seu próprio filho. Quando cresce, o herói consulta o oráculo que o revela o mesmo destino adiantado ao seu pai sanguíneo anos antes. Como Édipo não sabia que fora adotado, sai de Corinto rumando à Tebas.

No caminho, Édipo encontra-se com seu pai Laio, que o insulta. Cego pelas *moíras*, cumpre a *demésure* assassinando seu genitor. Quando chega à Tebas, seus moradores o fazem conhecer os feitos da horrífica criatura que assola a cidade, a Esfinge, monstro com corpo de leão e cabeça de mulher, a qual propõe um enigma para permitir que as pessoas entrem ou saiam de Tebas. Se respondido incorretamente, os moradores que o fazem são devorados. Quando se depara com a criatura, Édipo escuta a incógnita: afinal, qual é o animal que pela manhã anda com quatro patas, à tarde com duas e, à noite, com três? Ao responder que era o homem, vence a Esfinge, que se lança do penhasco. Para Édipo, resta desposar a rainha viúva, sem saber que era a sua mãe e gerar, junto dela, uma linhagem de filhos malditos, meio filhos, meio irmãos. Posteriormente, sabendo da verdade, sua mãe/esposa comete o suicídio, enquanto o herói tebano fura seus olhos para não ver a desgraça que acabara cometendo.

Atentando ao aspecto metafórico, convém ressaltar que seus dois pais eram reis, fator que evoca a linhagem real e representativa dos deuses na terra. Mesmo sendo abandonado, seu sangue de majestade não desce ao nível de meros mortais; antes, serve como uma metáfora para confirmar que a realeza é herdada, nunca alcançada. Outro fator de análise por esse aspecto é o que diz respeito à morte do pai e às núpcias com a mãe. O ato de matar o próprio pai funciona como uma metáfora para contrariar sua autoridade, para dar fim à sua figura enquanto um obstáculo entre o sujeito e a mãe. Já, desposar a mãe significa assumir a liderança da família (em termos mais animais, significa ser o macho *alpha*, o líder do bando), tendo a sua atenção de maneira integral.

Já, pelo viés simbólico, podemos atentar à composição dos nomes dos principais personagens: Édipo = pés inchados, filho de Laio = torto, neto de Lábdaco = coxo, manco. Édipo é um nome que serve como símbolo à incessante e inquietante peregrinação do protagonista, fugindo de seu destino e correndo contra o tempo para punir o assassino do regente antecessor, tornando-se, no final de sua vida um andarilho que foge a todo momento para tentar se distanciar de seu feito. Laio é um símbolo que remete à toda vida torta do pai de Édipo, herdada de seu pai, o rei Lábdaco, que morrera dando lugar a Lico, morto por Anfião e Zeto, usurpadores do trono, os quais expulsaram Laio de Tebas. Laio recebeu anistia do regente de Pisíade. Quando ainda era jovem, o herdeiro do trono de Tebas aproveitou-se da situação na qual ensinava o filho do rei, Crisipo, a manobrar uma biga, raptando e estuprando o príncipe que, envergonhado, comete suicídio.

O pai de Crisipo, Pélope, amaldiçoou Laio por esse feito, dando continuidade à maldição de seu destino. Por fim, o nome de Lábdaco simboliza que, sendo coxo, era evidente que ao menos um de seus membros inferiores seria torto, tal como fora seu filho Laio. Acontece que esse símbolo dado a Lábdaco se deve pela desonra ao altar de Dionísio, provocando a fúria das bacantes, as quais esquartejaram seu corpo: o excesso contra os deuses, nesse caso contra Baco, fez dele um homem que não andou corretamente perante ao Panteão grego.

Quanto a alegoria de toda essa narrativa, encontra-se no cerne da estrutura mítica, apaziguadora de excessos, reguladora da ordem social e ordenadora dos comportamentos: quem desposar sua própria mãe e matar seu pai ficará à mercê da vingança divina feita pelo Destino cego; ou, ainda, aquele que seduz e estupra uma pessoa mais fraca estará assumindo o risco de desgraçar não apenas a família da vítima, como também a própria família.

Longe de pendermos à analítica junguiana em relação à Psicologia ou como contraponto ao materialismo lacaniano já abordado anteriormente, seria desonesto da nossa parte desprezar a contribuição à imagem poética que Jung faz a partir da teoria sobre os arquétipos. Para Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000, p.17), as imagens mentais primordiais sobre os objetos, as *imagos*, funcionam como gatilhos para associar uma imagem a um determinado ser ou objeto, orbitando as estruturas do “inconsciente coletivo”, ou seja, o inconsciente comum entre várias pessoas de um determinado grupo ou sociedade.

Para esse estudo, Jung leva em consideração os ensinamentos do seu mestre, o antropólogo Claude Lévi-Strauss. Strauss, em *Antropologia estrutural* (1985), observou, por meio do seu método da mitologia comparada, que muitas sociedades têm mitos diversos, usados para explicar comportamentos, rituais, tabus etc. Entretanto, quando analisou tais mitos, ele percebeu que, apesar das narrativas diferirem em vários aspectos, elas mantinham o mesmo

cerne, ou seja, a estrutura mítica era praticamente a mesma. Foi a partir disso que Jung formulou a teoria dos arquétipos, ao observar repetições também no inconsciente da sociedade. Tais apontamentos sobre a imagem poética provocada pelo seu discurso, são corroborados pela seguinte afirmação de Alfredo Bosi:

A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença. No entanto, a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre imagem e som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um parecer construído, de segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem. (BOSI, 1993, p.23).

A função da poesia é provocar, pela estrutura sonora do poema, a relação mimética entre a aparência do poema e a parecença da imagem, por vezes reduzidas ao mero encadeamento entre o som e a imagem. A relação entre o som e a imagem no poema, bem como afirma Bosi, existe em um poema, mas é um quesito secundário à apreciação poética. Entretanto, o efeito imagético não deve ser confundido com o procedimento semântico. A palavra, que compõe um sistema léxico-semântico-sintático próprio, compartilhado na e pela sociedade por meio da linguagem poética, evoca a aura do mito, implora pela rememoração das origens, origina novos mitos, novos significados, novos dizeres.

O formalista russo Viktor Chklovski em *A arte como procedimento* (1978, p. 41), afirma que, de fato, a poesia pode ser entendida como um ato de “pensar por imagens”, porém, de acordo com ele, esse não é o fulcro central da arte poética, pois reduzir essa arte apenas às imagens traria à luz “monstruosas deformações”. Para o crítico eslavo, as imagens são quase estáticas, não se alteram de país em país, nem de poeta a poeta; antes, são transmitidas sem sofrer alterações. Assim, o poema nada mais é que o registro artístico pela forma da poesia, sendo ela “um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não interessa para a arte” (idem, p.45). A imagem poética é um dos artifícios usados para gerar a impressão máxima de um objeto.

Conforme Chklovski, quando o assunto é a poesia, nós nos lembramos mais das imagens projetadas do que fazemos uso delas para pensar; contudo, a mudança de imagens não implica necessariamente no desenvolvimento poético, visto que o objeto pode ser criado como prosaico e identificado como poético ou criado como poético, mas percebido como prosaico. A sua relação estética vai depender da percepção de quem tomará conhecimento dele, sendo o objeto estético um procedimento particular, criado justamente para assegurar tal percepção estetizada.

Por fim, cabe retomarmos a “sapiência do rio”, encarnada pelo poema. Suas águas

poéticas surgem como no ciclo eterno do “devir” - aqueles que entram nessas águas são conduzidos ao fluxo imanente da percepção única e singular. O profundo hiato entre conceber o signo poético e distingui-lo do seu uso corrente, ou seja, da sua pragmática linguística. Isso não configura a criação de novas imagens, mas antes a sua transformação com o passar do tempo. Tal pensamento confirma a proposta de Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1993, p.118): “o tempo corpóreo, inconsciente, cicloide, ondulatório, figural, da frase concreta; e o tempo ‘quebrado’ de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho, do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a reificação”. Nesse amálgama entre metáfora, símbolo, som e alegoria, o fio poético encontra seu enlace pela edificação estrutural do poema, por meio de “segmentos rotos, descontínuos e ângulos agudos (que) cortam doces formas” (idem, *ibidem*).

2.2 O poema enquanto estrutura edificante do texto poético

Aristóteles, um dos mais eminentes filósofos de todos os tempos, responsável pela composição de inúmeras obras dedicadas à vivência nas *Pólis*, foi responsável pela composição de um tratado poético que discute várias características dessa vertente artística, o qual ainda perdura como uma das teorias mais relevantes sobre essa temática, organizada em vários tomos em sua *Poética*. De acordo com Aristóteles, a estrutura de um poema não representa, necessariamente, uma manifestação da arte poética.

Para compreendermos essa questão, é necessário saber que, em sua época, os poetas não eram os únicos a desenvolverem versos escritos. A escrita, ao menos pelo que demonstra Aristóteles, era quase toda desenvolvida por “metros”, ou seja, por um conjunto de convenções que prezava pelo respeito às regras estruturais, como em qualquer língua escrita, mas, diferentemente destas, optavam pela construção de versos como o *jambo* (pequenos grupos de versos, conhecidos como “pé”, composto por duas sílabas, sendo a primeira breve e a segunda, longa, usados em invectivas) ou como o *hexâmetro* (verso confeccionado com seis “dátilos”, ou seja, seis “pés” formados com uma sílaba longa, sendo seguida imediatamente por duas sílabas breves) (2005, p.22). Portanto, era comum que filósofos e médicos também registrassem suas descobertas por meio de estruturas textuais versificadas.

O discípulo de Platão ainda indica que a diferença entre Homero e Empédocles quanto à estrutura de suas composições era mínima, senão inexistente; contudo, o que faz de Homero um dos maiores poetas gregos que já se teve notícia e de Empédocles um excepcional filósofo

naturalista é o fato de o primeiro confeccionar seus poemas a partir da arte poética, enquanto o filósofo utilizava o metro para propagar seu ensino. Por isso, para o estagirita, o ritmo, a melodia, o metro, a poesia ditirâmbica e os cantos de louvor são apenas estruturas sem sentido artístico quando desprovidos da poesia.

De igual modo afirma Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982, p. 16), ao conceber que nem todo poema, ou seja, nem toda construção regida pela lei da métrica, contém poesia. Conforme suas explicações, um poema é uma obra, ao passo que a poesia pode ser concentrada em quadros, canções, tragédias. Nesse ponto, o poema serviria como um lugar de encontro entre a arte e o homem: o poético é um estado amorfo da poesia, que toma formas justamente pelas estruturas propostas pelo poema. Por isso, quando o poema se embriaga de poesia, a sua interpretação acaba ficando em segundo plano; interpretações são feitas a obras de filosofia, gramática, psicologia, estilística. Os símbolos dos poemas não desejam interpretação, mas nos impelem à sua decodificação, ao entendimento de suas metáforas insólitas e famintas de contato antropológico:

A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e o resto das disciplinas literárias são imprescindíveis se queremos estudar uma obra, porém nada podem dizer acerca da sua natureza íntima. A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, toda criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível. (PAZ, 1982, p. 18).

Consoante Aristóteles, a poesia, torna-se plena apenas pelos métodos presentes nos “meios de imitação”, ou seja, a mimese e a relação que tal fenômeno mantém com a verossimilhança (2005, p. 20). O mesmo pensador defende que a imitação, assim como a racionalidade, é uma condição própria dos seres humanos. Na construção de versos que mantêm em seu imo a arte poética, juntamente à imitação, o filósofo grego soma a melodia e o ritmo, os quais, por sua vez, também são características inerentes ao homem. Assim, por dedução (é importante frisar que Aristóteles, assim como seus precursores dialéticos, Sócrates e Platão, ensinava por meio do raciocínio dedutivo, considerando uma premissa maior somada a uma menor, as quais originavam uma conclusão: Premissa Maior = imitações, melodias e ritmos são indissociáveis aos homens/ premissa menor = o poeta é um homem/ Conclusão-proposição = logo, imitações, melodias e ritmos são indissociáveis dos poetas) é possível inferir que a poesia, na figura do metro, parte integrante do ritmo, também é uma atividade atinente aos homens:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais

capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação: - e todos têm prazer em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres. Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, "esse é Fulano"; aliás, se; por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo - que os metros são parte dos ritmos é fato evidente - primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia. (ARISTÓTELES, 2005, p.21-22).

O mesmo pensador de Estagira também afirmava que a poética é uma imitação metrificada de seres superiores (referindo-se aos heróis da Epopeia, que eram superiores tanto na sua condição supra-humana como em seus respectivos *éthos*, ou seja, praticavam ações valorosas a uma *Pólis* específica, assim como referia-se também aos heróis da Tragédia, superiores em suas condições acima da humanidade, porém, com atitudes inferiores, punidas posteriormente, que provocavam a *catarse*), pela qual pode-se chegar a três níveis diferentes: a imitação dos meios, a imitação dos objetos e a imitação das maneiras, fazendo uso de uma “linguagem exornada”, ou seja, que tem ritmo, melodia e canto.

A imitação dos meios diz respeito às condições da fábula; nesse caso, tomando a obra homérica *A Odisseia*, o meio utilizado é a retorno de Ulisses (Odisseu) à Ítaca depois da Guerra de Troia, em meio a todos os acontecimentos que sucederam seu regresso. A imitação dos objetos refere-se à ação completa da obra poética, nesse caso todas as histórias que aconteceram com Ulisses durante o evento da guerra e do seu retorno para casa. Aristóteles considerava esteticamente melhores as ações que retomavam outras que as antecederam, a despeito daquelas que ocorriam sem sequência de continuidade, isoladas, como nas narrativas hercúleas, que narravam obras singulares, sem uma história contínua. Por fim, a imitação das maneiras aborda questões pertinentes ao caráter das personagens, seus comportamentos.

Outra característica da poética aristotélica diz respeito à “peripécia”, caracterizada por uma reviravolta inesperada das ações, as quais passam a convergirem para um sentido contrário, à medida que seja necessário usá-la em prol da verossimilhança (2005, p. 30). Junto a ela há o reconhecimento, marcado pelo processo de mudança do desconhecido ao conhecido. Como exemplo, podemos citar um brevíssimo poema de Manoel de Barros, antecipando momentaneamente a análise da poética muriliana, que seguirá posteriormente nesse trabalho:

O FAZEDOR DE AMANHECER

Sou leso em tratagens com maquina.
Tenho desapatite para inventar coisas
prestaveis.
Em toda a minha vida so engenhei
3 maquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono
Um fazedor de amanhecer
para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmao.
Cheguei de ganhar um premio das industrias
automobilisticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do premio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a gloria entronizou-se para sempre
em minha existencia. (BARROS, 2010, p.473-474.Sic passim).

Sabemos que os conceitos sobre a arte poética foram concebidos originalmente para sua aplicação junto à Tragédia e à Epopeia, podendo ser pretensiosa a sua aplicação em outros textos poéticos, correndo o risco de até mesmo ser descabida. Contudo, como Aristóteles bem apontou, seu tratado é direcionado aos textos que prezam pela estrutura do poema (no caso de Manoel de Barros, um poema de versos livres), desde que prezem pela poesia, pelos elementos poéticos, caracterizando um poema como uma manifestação artística.

A peripécia, no poema em questão, pode ser percebida quando o eu-lírico afirma que inventou um “platinado de mandioca” e que recebeu honrarias da indústria automobilística por esse feito, ao mesmo tempo que quebra o sentido lógico da sequência entre receber um prêmio e ser aclamado como idiota pela maioria das autoridades. O reconhecimento ocorre quando o eu-lírico crê que receberá uma gratificação pela invenção quando, na verdade, é rotulado como idiota: o desconhecido torna-se verdadeiramente conhecido.

O restante da análise do poema remonta o ideário do Modernismo brasileiro da Semana de 22, a qual influenciou a obra de Manoel de Barros, a começar pelo total descaso proposital em relação à norma culta da Língua Portuguesa e a valorização por símbolos nacionais (mandioca) em oposição aos estrangeiros (fordeco). Este último é, ainda, um símbolo que remete o leitor à verossimilhança, colaborando com a mimese do objeto vista na divisão de tripartidária de eventos que mantêm uma conexão contínua: primeiro, o eu-lírico inventa um “platinado de mandioca” para o “fordeco” de seu irmão (o platinado é uma peça responsável, pelo menos em carros antigos, como nesse caso, pela interrupção da corrente elétrica da bobina, realizando, assim, a distribuição de centelhas por igual entre as velas, fazendo com que as faíscas “explodam” o combustível e, enfim, movimentem o automóvel; já, “fordeco” era uma

gíria muito popular no Brasil para se referir ao automotor estadunidense *Ford T*, veículo muito utilizado no mundo todo depois da Primeira Grande Guerra); na sequência, seu platinado recebe um prêmio dado pelas indústrias automobilísticas. Por fim, durante a entrega do prêmio, fora ridicularizado pela maioria das autoridades presentes.

Logicamente, todo o poema está permeado de símbolos que necessitam da sua devida decodificação, a qual começa pelo título: “o fazedor de amanhecer”. O ato de “fazer” um amanhecer é uma condição imprópria à natureza humana, a menos que esse gesto seja uma metáfora. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 336), o amanhecer evoca o dia, símbolo primordial do nascimento, do crescimento, da plenitude e do declínio da vida (não à toa o enigma da Esfinge, em Édipo, explorava as metáforas dia, tarde e noite para representar o nascimento, a ascensão e a velhice do homem). Logo, no texto até aqui discutido, é possível que “fazedor de amanhecer” se refira ao ato de gestar algo que, por meio do seu nascimento, outras pessoas encontrem luz suficiente no decorrer da jornada humana que se finda pela expiração. Nesse caso, tal “objeto” nada mais é que a própria poesia presente nos versos do poeta Manoel de Barros. Temos, assim, o seguinte: o fazedor = poeta/ amanhecer = nascimento da poesia. Isso se assemelha às condições aristotélicas já trabalhadas nessa pesquisa para que o poema seja tocado pela poesia: imitar ações de seres humanos “maiores”, que estão acima da média dos homens comuns, os quais, no poema de Barros podem ser associados aos poetas.

Na sequência, o poeta brasileiro afirma que inventou três máquinas úteis, a saber, uma pequena manivela para pegar no sono, que pode funcionar como um símbolo ao onírico, ao mundo dos sonhos, sendo aplicado ao teor imagético, que desperta a imaginação do poema enquanto uma estrutura artística verbal que proporciona o sonho; um fazedor de amanhecer que, como já sabemos, pode se referir ao poema em si; e um platinado de mandioca para o fordeco do irmão do eu-lírico. O platinado, como já afirmado anteriormente, distribui a eletricidade por igual para que os carros, nesse caso representado pelo popular *Ford T*, possam se mover pela queima encadeada na sequência de pequenas explosões do combustível. Contudo, tal platinado é minimamente peculiar, pois é feito de mandioca, um produto quase que exclusivo do Brasil, um tubérculo nativo de nosso país. Adaptando ao contexto da linha de raciocínio seguida até aqui, o platinado de mandioca poderia ser a poesia modernista, um produto que, assim como o “fordeco”, foi importado ao Brasil e nela há nuances nacionais típicos da nossa nação, como a mandioca, símbolo maior do pão concedido pela Mãe Terra aos brasileiros, que não necessita de adubo nem de maiores cuidados para o seu cultivo e, ainda assim, mata a fome e nutre aquele que recorre a ela. O platinado de mandioca dentro do fordeco é a poesia

modernista brasileira dentro das artes de vanguarda, um produto próprio de brasileiros para brasileiros.

Finalizando essa breve análise, convém retomarmos o seguinte: o poeta foi agraciado com um prêmio pela sua invenção, pelo seu poema e fora aclamado de imbecil por aqueles que concederam tal honraria, tal como aconteceu na Semana de Arte Moderna, o festival organizado pela geração de 22 para expor a arte modernista ao Brasil, a qual foi duramente criticada, hostilizada e ridicularizada nesse evento, tal como apontado por Mário de Andrade, a partir do fragmento utilizado na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi: “como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?” (2006, p. 339). Assim, o poema de Manoel de Barros (que, juntamente à obra homônima, por jocosa ironia, acabou recebendo o Prêmio Jabuti de Literatura, o maior prêmio literário brasileiro) nada mais é que uma imitação dos acontecimentos vistos na alvorada que deu luz ao Modernismo brasileiro na Semana de 22, prezando pela verossimilhança em várias ocasiões, elevando as atitudes e gestos dos poetas modernistas ao grau máximo de heroísmo, tal como acontecia na poética clássica grega, suposição essa que nos permite findar momentaneamente a abordagem à teorética proposta por Aristóteles em sua *Poética*.

Para Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1993, p.65-68), o poema é uma espécie de linguagem imagética com predicados atemporais. Para tanto, o pesquisador brasileiro aponta para duas operações, as quais, segundo ele, trazem à tona as frases, núcleos centrais de um discurso, sendo elas a “denominação”, que surge quando as imagens se tornam nomes e fazem parte da fala, e a “predicação”, a qual, por meio de nossas afetividades e percepções, seria possível conferir predicados às imagens. Bosi acrescenta que não é possível afirmar que a linguagem poética seja somente uma imitação, visto que ficaria à mercê da simples repetição, privando-se do “andamento” e da “entonação”, marcas próprias da frase e da relação intrínseca que há em estruturas frásicas entre o nome e o predicado.

O mesmo crítico afirma que a origem do poema tem as suas raízes conectadas diretamente ao uso do ritmo e do metro em três variantes formas, sendo elas o poema primitivo ou arcaico, o poema clássico, posteriormente acadêmico, e o poema moderno. (1993, p. 70). Quanto ao poema primitivo, o ritmo buscará pela retomada e realce de acentos próprios da linguagem oral. Seu metro fora construído pelo canto mítico primitivo em ritmo sintático e semântico que não precisavam ter o mesmo número de sílabas, sem caráter aritmético. Posteriormente, a métrica convergiu em dois aspectos próprios da poesia Ibérica propagada em versos arcaicos, ramificando-se em popular, pelo qual o seu cunho religioso pendia à

polirritmia; e aristocrática, evoluindo posteriormente para burguesa, optando pela escrita de uma linguagem que consagra o cânone isossilábico (idem, p. 71).

Em relação ao poema clássico, o ritmo demarca aspectos de uma língua geral enquanto uma “área particular de regularidades” (1993, p. 72). Nessa estrutura foi concedida ao poeta o furor de sua natureza indomada pela licença poética, com a chegada do irregular que, assim como na fala, faz alternâncias irregulares, mesclando sílabas tônicas com sílabas átonas, instituindo o verso regular pela técnica racionalizada com o cálculo. Nesse sentido, Bosi pontua que “verso” significa “caminho de volta”, o que suscita um movimento cíclico fluente de fluxo e refluxo, o ir e o vir tem o mesmo tempo. Nesse caso, a métrica se torna culta e fundamenta-se em duas regras fundamentais: o verso hendecassílabo italiano (chamado decassílabo em Portugal e na Espanha) e o verso alexandrino francês. No primeiro caso, a tonicidade se concentrava na sexta e décima sílabas (raramente em quarta, oitava e décima). No segundo, a sílaba era marcada pelas tônicas na sexta e na décima segunda posição.

Por fim, o poema moderno é marcado pela tentativa anarquizante voltada à abolição do verso. O ritmo procura abalar a uniformidade canônica apoiado em seu aliado mais sagaz e zombeteiro: o verso livre, escarnecedor do verso regular, pregava a liberdade polirrítmica, optando pela prática do verso em prosa, “sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vectorial” (1993, p. 76). As regras acadêmicas buscavam condicionar o verso a um número finito de estigmas mas, antes das leis métricas perceberem, foram colonizadas pela máxima significação do verso livre, que reinventou e “traduziu” aspectos arcaicos e primitivos de expressão:

A partir dos simbolistas, e com algumas antecipações românticas, a tensão entre o ritmo ondeante e variado da fala e o metro regular, enrijecido pelos parnasianos, resolve-se pelo afrouxamento dos cânones. [...] O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas é o mesmo: a liberdade. (BOSI, 1993, p.75).

Norma Goldstein (2005, p. 11) também defende a teoria sobre a composição do poema a partir do ritmo, do metro e do verso. Para ela, o ritmo da fala foi o responsável pela criação poética, sendo a poesia uma prática “feita para ser recitada”, mesmo que tenha o seu registro escrito em poemas. Muitas regras foram determinadas para a metrificação do verso poético, que acaba sustentando o ritmo em um poema. De acordo com a referida autora, o ritmo é definido pela sucessão versificada de unidades rítmicas entre sílabas tônicas e átonas, sendo regidas por duas leis primordiais específicas, sendo o sistema qualitativo, que divide os versos em pés ou

segmentos a partir de sílabas longas ou breves, e o sistema silábico ou acentual, que determina apenas a posição das sílabas tônicas, dando nome a cada tipo de verso.

Cada estética literária tende a seguir sua própria constituição de regras em relação ao metro, sendo cada estrofe formada por uma sequência de versos que a compõe, dando luz à rima, ou seja, à “semelhança sonora no final de diferentes versos” (idem, p. 12). Entretanto, a métrica é um acessório do poema e convém ao poeta optar pela obediência às suas regras. Isso acaba abrindo margem ao verso livre, que não segue nenhum esquema rítmico nem se deleita junto ao perfeccionismo de sílabas “marteladas”.

Consoante à teoria proposta por Goldstein, o ritmo pode variar entre a simetria e a assimetria. A simetria preza pela regularidade dos versos, fazendo do metro um apoio constante. Nesse caso, a última sílaba mais forte, chamada sílaba poética, indica o fim do segmento rítmico. Tal percepção é realizada por meio da escansão do poema, ou seja, da sua divisão em sílabas poéticas, que não são sinônimas das sílabas gramaticais, visto que a primeira depende da melodia de cada verso. Já, acerca da assimetria, o poema é cada vez mais distanciado das regras tradicionais e o seu ritmo é construído em torno da ilusão das liberdades rítmica e estética que, como veremos no decorrer desse estudo, fazem parte do modo de vida no século XX. Por essa razão, independente se o poema obedece ou não a um determinado cânon, sua constituição pelo ritmo não é suficiente; inclusive, só será validada quando associada aos demais elementos textuais que o constituem enquanto uma forma literária repleta de poesia:

Não há um ritmo “melhor”, outro “pior”, mas apenas ritmos diferentes, cada um traduzindo um modo de ver o mundo e de viver. Insisto novamente: não basta analisar o ritmo, apenas. É preciso sempre associá-lo aos demais aspectos do texto. Deve-se, ainda, relacionar a obra ao contexto sociocultural em que ela foi produzida. O modo de compor associa-se à temática do poema para traduzir um modo de vida, um conjunto de valores, uma visão de mundo. (GOLDSTEIN, 2005, p.17).

O ritmo também ganha destaque fundamental nas teorias formalistas propostas por Ossip Brik, em *Ritmo e sintaxe* e com o ensaio redigido por Boris Tomachevski, nomeado como *Sobre o verso*. De acordo com Brik o ritmo prevalece em toda a atividade humana e em tudo aquilo que acontece ao nosso redor; a alternância entre o dia e a noite, a mudança nas estações do ano e até mesmo com os botões de uma peça de vestuário: tudo mantém uma relação lógica sequencial que se alterna pela repetição cíclica. Por isso, para ele, o ritmo seria “toda a parte onde podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço” (1978, p.131). Desse modo, pode-se dizer que o ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. Entretanto, o ritmo dado às artes de modo geral é uma especificidade fluente, sendo que

o ritmo no verso é um movimento poético apresentado de modo particular.

Brik também defende a proposição sobre a origem do verso em um poema. Quando um poeta registra a arte poética em um poema, não é a sua métrica nem a articulação entre palavras “marteladas”, meticulosamente selecionadas, que geram o ritmo, mas o discurso poético que tal tipo de texto é capaz de produzir, pois “o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (1978, p. 132).

Consonante a esse pensamento, o formalista em questão também apregoa que há momentos da arte poética em que emerge uma tendência de privilegiar a semântica a despeito do ritmo ou de elevar o ritmo a um pedestal superior àquele proposto pela semântica. Porém, para ele seria um erro grave considerarmos um desses elementos isoladamente, visto que são inseparáveis. Para elucidar essa questão, Brik cita o poeta russo Alexander Pushkin como um dos modelos clássicos da poesia eslava que conseguiam mesclar movimento a conteúdo, ou seja, seus poemas conseguiam cumprir com primazia a ânsia estética advinda do ritmo, somada à matéria semântica. Tal indissolução é nomeada de “harmonia clássica de Pushkin” (1979, p.135).

Outro ponto abordado no ensaio de Brik é o equívoco de tomar um poema a partir de uma leitura prosaica, considerando a sintaxe da prosa como fundamento à sua análise. Tal movimento desconsidera, equivocadamente, que um poema é arbitrário e possui uma sintaxe particular assentada no ritmo que, todavia, não despreza por completo as leis de combinação entre as palavras, próprias da prosa. Logo

Na poesia, o verso é o grupo de palavras primordial. No verso, as palavras combinam-se segundo as leis da sintaxe prosaica. Esse fato de coexistência de duas leis agindo sobre as mesmas palavras é a particularidade distintiva da língua poética. O verso nos apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática. Uma combinação rítmica e sintática de palavras se distingue da que não é senão sintática, na qual as palavras combinam-se com as qualidades tão semânticas quanto fônicas. Sendo o verso a unidade rítmica e sintática primordial, é por ele que devemos começar o estudo da configuração rítmica e semântica. (BRIK, 1978, p.136).

Isso implica o surgimento de uma nova sintaxe, uma nova ordem organizacional das palavras poéticas que é justamente a mescla entre o ritmo e a sintaxe prosaica, própria da língua falada. Quando consideramos um poema e abordamos apenas o seu âmago rítmico, estamos deixando de lado os elementos linguísticos que o circundam, caracterizando-o como um produto puramente musical. Ao colocarmos a sintaxe acima do ritmo, o verso é privado de poética, recaiando em uma simples frase dada à interação social. O equilíbrio entre esses dois

elementos é necessário em um poema, gerando uma sintaxe poética com leis combinadas, a fim de agregar a arte pela poesia, que se difere de outras formas de arte, em função do uso do poema como uma expressão artística plena da palavra escrita.

Em *Sobre o verso*, Tomachevski trata o ritmo, o verso e o metro como noções constantemente abordadas na história da literatura como uma atividade artística inseparável da história do homem. Para ele, o ritmo é um sistema fônico acessível à percepção dos ouvintes, particular da raça humana pelo uso da palavra, a qual pode ser lapidada para organizar-se de modo peculiar a partir do verso (1978, p.141). O verso é um fenômeno linguístico-poético, lugar de deleite onde ritmo e metro repousam indelévels em um poema. Por consequência, o metro é a prescrição que distingue o verso em relação à prosa.

Para Tomachevski, independentemente do local de criação de um verso, seja ele russo, japonês, grego etc, as normas métricas serão sempre diferentes, visto que são instáveis. O que pode unir, de fato, um poema a outro, rompendo as barreiras geográficas, é a projeção da imagem poética. A todo momento o metro é atualizado, deixado de lado, relido... novas regras substituem as anteriores, novas roupagens são dadas aos esquemas clássicos, enfim, a inconstância parece ser uma marca própria da métrica. Porém, as imagens são unidas em comunhão, reunindo “diferentes fenômenos verbais numa só imagem, a da língua poética” (1978, p. 142).

Cônsono a esse princípio, o crítico petersburguês reforça também a distinção entre o ritmo e o metro. O metro revela-se puramente abstrato, presente em nossa consciência pela formulação ritualística de suas normas e convenções pelas quais o poeta conecta-se à percepção do ouvinte ou do leitor, ao passo que o ritmo é concreto, alicerçado em elementos específicos da pronúncia inteligíveis, presentes tanto em um discurso rítmico como em um discurso desprovido de ritmo. Por essa razão existem pessoas que podem reproduzir um ritmo ainda que desconheçam quaisquer regras métricas:

Por isso encontram-se frequentemente pessoas sensíveis ao ritmo e à música do verso, mas de todo modo perdidas no domínio do metro, pessoas que não distinguem o jambo do troqueu e que, em sua leitura, deformam desesperadamente a natureza métrica do verso. Porém, torna-se evidente que, se o ritmo é composto de elementos realmente audíveis, a classificação dos fenômenos rítmicos deve fundar-se na análise fonética do discurso. Todos os elementos pronunciados podem ser fatores do ritmo. A única condição obrigatória é que a forma poética deve organizar seus elementos em séries regulares repetindo de qualquer maneira o movimento do discurso dividido em verso ou deixando-nos a impressão dessa divisão. (TOMACHEVSKI, 1978, p.144).

Contudo, tal explanação feita pelo formalista russo até aqui não procura inutilizar o uso do metro na estrutura poética, tampouco dizer que suas regras são irrelevantes ao poema. O que

Tomachevski visava nesse ensaio era a função específica que cada um dos elementos da tríade verso/ritmo/metro exerce na estrutura de um poema. O metro seria, de acordo com seus ensinamentos, antes um adorno estilístico que uma obrigatoriedade. Porém, se o poeta optasse pelo seu uso, deveria considerar toda a rigidez fônica que nele se encerra, observando todos os detalhes minuciosos e o valor sonoro de cada sílaba de acordo com o modelo de poema escolhido por ele. Concluindo a sua teoria poética, o teórico eslavo discorre acerca do verso livre que, segundo ele, não tem uma forma única, mas diversas formas particulares. Por essa razão é impossível teorizar sobre eles com uma lei rígida sem exceções, pois a sua característica maior é a violação das regras tradicionais.

Para Antonio Candido, como visto em seu ensaio *O direito à literatura* (2011, p. 179), quando um poeta ou um narrador propõem uma estrutura, estão propondo um modelo de coerência que deve ser seguido para a compreensão da obra. Essa prática possibilita, ao leitor, a ordenação da mente e de seus sentimentos, organizando a sua visão de mundo por meio da literatura. Isso justificaria, por exemplo, a compreensão de um poema “fechado”, hermético à interpretação do leitor, o qual surge com palavras inesperadas e ordenadas em um todo complexo significativo, “sugerindo um modelo de superação do caos” (idem, ibidem). Isso ocorreria em razão dessa organização poética, visto que o impacto causado pelo teor da mensagem de um poema se dá pelo enlace necessário entre a mensagem e a sua organização:

Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextrincável da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 2011, p.180).

Em *O discurso da poesia*, Tzvetan Todorov salienta que a poesia é analisada de modo geral partindo de dois constituintes, sendo eles o aspecto semântico e o aspecto sintático. Para o pesquisador búlgaro, a análise semântica do poema segue uma linha de raciocínio que foi proposta pelos românticos a partir da teoria do símbolo. Tal teoria é subdividida em cinco pontos específicos, sendo eles: 1) o símbolo evidencia o devir do sentido; 2) o símbolo é intransitivo, pois não serve somente para transmitir o sentido; 3) o símbolo é intrinsecamente

coerente, motivado e não arbitrário; 4) pelo símbolo é possível realizar a junção paradoxal entre os opostos, em particular do abstrato e do concreto; e, por fim, 5) o símbolo exprime o indizível (1982, p. 10). Desse modo, o símbolo é uma ferramenta utilizada pelo poeta para fazer menção a um sentido que não pode ser expresso completamente pelos vocábulos explícitos ou pela combinação desses vocábulos em um poema.

Por sua vez, a ordem sintática da poesia pelo poema é caracterizada pelas organizações fragmentadas que, quando trabalhadas a partir da versificação, tem como objetivo a plenitude uníssona. Para Todorov, o caráter hermético de um texto poético, da mesma forma como fora abordado anteriormente por Candido, gera uma necessidade de construção verbal, de organização sintática, relacionando forma e conteúdo, bem como significante e significado. Na poesia os vocábulos se relacionam com “um laço mais forte e mais estreito do que no discurso cotidiano [...]. Em poesia, os vocábulos iluminam-se com luzes recíprocas” (1982, p. 12).

Úteis ao desfecho desse tópico pareceu-nos a lição dada por Horácio em sua *Poética*. Para o poeta romano, é um dever do poeta produzir a sua arte de forma simples e uma, evitando fantasiar elementos sem consistência. Conforme sua teoria, ao poeta é dada a liberdade de “ousar seja o que for” (2005, p. 55) desde que a lógica do princípio da verossimilhança seja mantida. A poesia, nesse sentido, recairia sobre o poema a partir de uma linguagem viva, partindo de uma imitação do modelo de vida vigente na sociedade. Ao mesmo tempo, o pensador em questão adverte que o poeta pode ser como o citaredo e a poesia como a pintura: do mesmo modo que um instrumentista pode provocar risos pelo fato de errar sempre a mesma corda de sua cítara, assim é o poeta que copia com frequência os mesmos caracteres da vida humana; e da mesma forma que a pintura cativa e agrada pela sua imagem, assim se faz a poesia, que impregna um determinado poema pela sua arte:

Um copista não tem desculpa se, apesar de advertido, comete sempre a mesma falta, e o citaredo que erra sempre na mesma corda provoca o riso; assim também, a meu ver, quem relaxa muito se torna o famoso Quérilo; este, por duas ou três vezes, sorrindo, chego a considerar bom e admirar, ao passo que me revolto quando o excelente Homero acaso cochila[...]. Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quer será contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre. (HORACIO, 2005, p.65).

Portanto, o presente item de nossa pesquisa pode ser resumido brevemente pelos seguintes conceitos-chave: 1) o poema é uma estrutura linguística que pode ou não ser uma expressão artística, dependendo da presença poética para a manutenção de um estatuto de arte; 2) a poesia é uma arte que imita os trejeitos sociais de “homens superiores”, a qual não é uma

exclusividade do poema, ocorrendo em outras manifestações como nas artes plásticas, nas danças, em canções etc.; 3) o poema pode ser composto respeitando as regras de um cânon métrico específico ou não. 4) por fim, qualquer que seja o poema, a análise se dará pelo seu ritmo, metro, verso e símbolo. Até mesmo um poema com versos livres pode pagar indulto à uma “métrica” (no caso de poemas modernistas, a métrica é, justamente, uma construção que obriga o poeta a não seguir um metro específico, podendo optar por uma, várias ou nenhuma medida poética. Quem determinará isso será o poeta e o tema abordado por ele). Essas teorias acabam sendo amarradas por aquilo antes defendido por Žižek como a violência simbólica imposta pela linguagem: a linguagem do poema é uma imposição ao leitor, um código próprio e específico que encobre o código comum utilizado nas interações sociais, gerando espanto, “choro e ranger de dentes”.

Seria ignóbil de nossa parte apontar uma única teoria poética para a definição do poema. Tal estrutura artística não nos parece caber em um rótulo específico, tampouco em um formato enlatado, aprisionado em definições tão breves. O poema é antes uma entidade formada em torno dos anseios humanos de contemplação e de egocentrismo, tendo seu vórtice centrado em torno do ciclo entre a vida e a morte. Atemporal, indizível, indefinível, também podem ser adjetivos que remetem à sua estrutura. Porém, seria sensato desprovê-lo de quaisquer características, correndo o risco de cometermos injustiças à sua permanência junto a outras conquistas humanas igualmente maiores, como a língua, o raciocínio lógico e a própria evolução da humanidade.

O certo é que o poema, a poesia, o pensamento, a língua, a fala e o mito são deidades imagéticas que transformaram permanentemente o homem e o elevaram a uma condição acima de qualquer outra, caracterizada pela sua imortalidade. O homem não morre; antes, volta ao seio da Terra, Matrona fertilizada pelo próprio Deus, que chora pelo sangue de seus filhos, ecoando seus soluços pela arte poética à posteridade, na condução do Nilo, que sabe de tudo e lava nossas transgressões. A Terra reclama justiça pelo sangue de Abel; Orfeu canta a vingança pela bandura dos cossacos Zaparozhianos, dádiva concedida por Svetovid, que encobre a identidade de Marte pela máscara do Ouroboros, em um misto de violência e ebriedade artísticas. Como diria Murilo Mendes, “Orfeu, Orftu, Orfnós, Orfvós, Orfeles”.

2.3 A poesia muriliana surrealista como arte recalcada

Saturada pela arte realista, a Europa assistiu à derrocada do Realismo no camarote edificado pelo Simbolismo. A tentativa de restauração ao imagético, com apelos à subjetividade

e aos ideais que circundavam a órbita romântica encontrou acalanto no seio da poesia baudeleriana vista em *Les fleurs du mal*, encarnando uma negação fulcral pelos objetivos metafísicos, contrários ao Realismo e ao Naturalismo. Seus poetas, como apontado por Bosi (2006, p. 263), herdaram a paixão do efeito estético de seus mestres parnasianos, mas com o objetivo de superá-los pelo “sentimento de totalidade”, ignorado desde o fim do Romantismo. O símbolo, elemento essencial da comunicação e, em especial, da poesia, era o mediador entre o poeta e o “Todo Universal”, parecia ser a estética que revolucionaria a literatura brasileira pois, assim como seus antecessores, era importada do velho continente e subjugava as estéticas dominantes. O Simbolismo fervilhava na França e era uma questão de tempo para assumir um lugar de honra também no cânone brasileiro como a literatura moderna. Contudo, não foi isso o que de fato aconteceu.

Com a chegada do Realismo ao Brasil, por meio de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, negação absoluta ao Ultra Romantismo que demonstrava cada vez mais a saturação de uma estética esgotada pelo tempo, a prosa brasileira eclodiu para o mundo pelos realistas e naturalistas. A poesia, por sua vez, não teve adeptos como em Portugal, por exemplo, mas logo resgatou o parnaso francês e o adaptou à objetividade e a alguns ideais realistas. O Parnasianismo, no Brasil, assumiu a difícil tarefa de representar a poesia nacional com temas voltados à descrição: a mimese pela mimese ganhou tons frenéticos pela voz de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Francisca Julia, pelos quais o culto à forma do poema trazia à tona sua principal máxima – a “arte pela arte”.

Aos poucos a *art nouveau* realista foi dando cada vez mais espaço aos poemas “martelados” em consoantes de apoio e o Parnasianismo ganhou plenitude e domínio sobre a produção literária nacional. Quando o Simbolismo tentou edificar pilares revolucionários na poesia de Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimares e Augusto dos Anjos, foi renegado enquanto arte e precisou, em certos aspectos, adaptar-se aos padrões parnasianos, correndo o risco de receber olhares reprovadores advindos da crítica literária vigente. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2006, p. 268-269) salienta que Silvio Romero, proeminente crítico da época, desapreciava claramente a estética, que não exerceu a mesma função relevante vista na Europa, apesar da qualidade inexorável dos escritores simbolistas brasileiros.

Nesse interim, os reflexos da Primeira Grande Guerra, a política adotada pela República Velha, por meio da hegemonia do Café com Leite, o grande fluxo imigratório de europeus principalmente no Sul do país e, ainda, as várias revoluções internas que inflamavam os ânimos entre a população e o governo expunham cada vez mais a dicotomia entre as oligarquias rurais e a ânsia pelo novo, em um grito rebelde e sufocante vindo dos grandes centros urbanos,

gerando “ uma visão do mundo estática, quando não saudosista; uma ideologia liberal com traços anarcóides; um complexo mental pequeno-burguês, de classe média, oscilante entre o puro ressentimento e o reformismo; e uma atitude revolucionária” (Bosi, 2006, p. 304).

Na literatura, alguns escritores se destacavam naquilo que fora concebido por alguns críticos como “pré-modernismo”³, tais como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Graça Aranha, nos quais já era possível identificar lampejos modernos pelo experimentalismo social, voltado ao pensamento social, militando por meio de um sentimento “antipassadista”, que serviu de esteio à revolução literária que seguiria a partir da década de 1920. Contudo, de acordo com Bosi (idem, p. 331), desses três proeminentes escritores, apenas Graça Aranha passou da esfera pré-modernista ao Modernismo, cabendo a Euclides e Barreto apenas o adjetivo “moderno”, o qual pode ou não abarcar suas respectivas temáticas literárias.

Quanto ao Modernismo, pode-se dizer que seus idealizadores tiveram contato com as poéticas do pós-guerra, em especial com as artes de vanguarda. A partir de 1914 o termo “Futurismo” passa a ser ventilado nos jornais do Brasil, sendo por vezes ignorado, criticado ou levado ao gracejo, enquanto o metro parnasiano ditava cada vez mais os parâmetros da arte literária em nosso país, o qual, por vezes desdenhava das inovações do verso livre propostas pelo Simbolismo. De fato, apenas sujeitos escorados na burguesia paulista e carioca da época, capazes de custear viagens à Europa e discutir os desdobramentos da crise literária que assolava o velho continente, seriam capazes de renovar a literatura brasileira:

Nesse clima, só um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte poderia renovar efetivamente o quadro literário do país. A Semana de Arte Moderna foi o ponto de encontro desse grupo, e muitos de seus traços menores, hoje caducos e só reexumáveis por leitores ingênuos (pose, irracionalismo, inconsequência ideológica) devem-se, no fundo, ao contexto social de onde proveio. O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente, certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado “Paranoia ou mistificação? ”. [...] Anita Malfatti trazia a novidade de elementos plásticos pós-impressionistas (cubistas e expressionistas), que assimilara em sua viagem de estudos pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Defenderam-na, primeiro Oswald e, pouco depois, Menotti del Picchia; Mário de Andrade estava entre os admiradores da primeira hora. (BOSI, 2006, p.333).

A decorrência desses fatos resultou na gestação de uma nova filosofia, nomeada

³ Não há um consenso entre a crítica literária brasileira sobre esse termo, sendo até mesmo errôneo considera-lo como um rótulo aos escritores que não pagavam tributo ao Parnasianismo, mas que também não seguiam as prescrições do Modernismo (à exceção de Graça Aranha, o qual simpatizava com o movimento/estética a ponto de presidir algumas conferências na Semana de Arte Moderna).

“Antropofagia” pelos seus idealizadores, sendo posteriormente publicada no *Manifesto antropófago*, a qual era justamente a fiel revelação da embriaguez vanguardista que alimentou a arte modernista. Seu nome, retirado dos rituais de aborígenes brasileiros, consistindo na ingestão da carne dos mais valorosos inimigos capturados, a fim de assimilar sua bravura, revelava que os modernistas alimentaram-se das artes modernas vanguardistas, absorvendo aquilo que era relevante, para, finalmente, gerar uma estética “puramente” brasileira, com temas nacionais propagados pela *Poesia Pau-Brasil*, em versos livres que se libertavam não apenas da métrica parnasiana, como das normas da língua escrita e dos devaneios gerados pelo culto à forma. O culto, a partir de agora, era prestado à máxima significação.

Já, em 1922, a Semana de Arte Moderna revelou-se como um ponto de encontro capaz de unir várias tendências advindas do Rio de Janeiro e de São Paulo, consolidando um grupo de intelectuais que reagia à mesmice dada à normativa literária. Como esperado, as apresentações se desenrolavam à medida que cada representação da arte moderna era esculachada pelo público, que se alvoroçava e direcionava seu repúdio principalmente à arte plástica e à poesia modernistas. Plínio Salgado, considerado por Bosi como o “mais abalizado historiador da Semana da Arte Moderna”, descreveu da seguinte forma os acontecimentos dos espetáculos ocorridos entre os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo:

A grande noite da Semana foi a segunda. A conferência de Graça Aranha, que abriu os festivais, foi ouvida respeitosamente pelo público, que provavelmente não a entendeu, e o espetáculo de Vila-Lobos, no dia 17, foi perturbado, principalmente porque se supôs fosse “futurismo” o artista se apresentar de casaca e chinelo, quando o compositor assim se calçava por estar com um calo arruinado... mas não era contra a música que os passadistas se revoltavam. A irritação dirigia-se principalmente à nova literatura e às novas manifestações da arte plástica. Na segunda noite – 15 de fevereiro – todos o sabem, o público e os próprios modernistas, que haverá algazarra e pateada. Menotti del Picchia, em seu discurso, prevê que os conservadores desejam enforcá-los “um a um, nos finos assobios de suas vaias”. (BOSI, 2006, p.337).

Foi a partir das conquistas da geração de 1922 que muitos outros modernistas estabilizaram o movimento em nosso país, já na década de 1930. Dentre eles, o mineiro Murilo Mendes. Murilo, assim como Drummond, parece ter seguido, a seu modo, o Modernismo como uma máxima da modernidade, a qual, por sua vez, foi tomada enquanto exemplo de libertação. Sua poesia galga imagens oníricas que remetem ao seu Surrealismo paradoxal: ora contempla, ora quer ser contemplado; se professa a sua fé cristã, quase instantaneamente a questiona; quando escreve suas odes em forma de “Murilogramas”, também deseja ser tema de louvor.

Murilo parece ser um enigma para ele mesmo, não pelas suas palavras dispersas no espaço-tempo de uma realidade fantástica, mas porque, assim como dissera Lacan, nem ele mesmo sabia o que desejava. Diferente do “eu retorcido” drummondiano, que canta o mundo retorcido fazendo uso de uma arte retorcida (à Candido, 2011, p. 77-78), o poeta de *As metamorfoses* revela um eu-lírico mergulhado em constantes transformações ideológicas e metafísicas que, assim como no reflexo distorcido de um espelho convexo, fazem parte de uma calota esférica maior, um todo complexo imagético significativo.

Antonio Candido, em seu caderno de análise literária *Na sala de aula*, discorre, no decorrer de toda a obra, que uma análise poética deve acontecer em três níveis básicos, sendo eles o estrutural, o alegórico e o simbólico. Assim, o nível estrutural se encarrega dos prováveis sentidos por detrás de um soneto, considerado a forma perfeita da poesia, ou de um verso em prosa; o nível alegórico se responsabiliza pela narrativa cifrada alegórica; o último quesito, o nível simbólico, decodifica os símbolos em sua espessa camada significativa.

Contudo, o mesmo crítico salienta que essa metodologia não se aplica à poética de Murilo, pois o principal objeto dela é emanar estranhamento para aqueles que a apreciam. Eagleton (2006, p.5) aborda que o ato de “deformar” a linguagem comum, pelas maneiras mais variadas e improváveis, objetiva causar a “desfamiliarização” para que as percepções do objeto poético não sejam automatizadas, pois, quem se incomoda pelo processo de estranhamento buscará pelos sentidos que parecem obscuros e improváveis. A partir disso, o movimento de compreensão da obra de Murilo Mendes, circunda a órbita de uma fórmula entendida como máxima pelos modernistas brasileiros da primeira e da segunda geração: surpresa, ruptura e divergência.

A surpresa é caracterizada pelo inesperado, algo imprevisto pelo leitor, mostrando-se como uma ocorrência fora da expectativa possível, porém, que o introduz em um novo nível de sensibilidade e conhecimento. Nesse nível, o leitor estará aberto a uma nova realidade fundamentada exclusivamente pela linguagem figurada. Quanto à ruptura, é possível dizer que é uma espécie de desvio das palavras em relação à “normalidade” lógica do enunciado. Por ela o código usado na linguagem tradicional é violado, acarretando em uma “anormalidade” típica do discurso poético. Por sua vez, a divergência ocorre por meio dos distanciamentos paradoxais entre as ideias poéticas presentes no poema. Isso acaba gerando uma ambiguidade, transformando um atributo acessório em um elemento essencial da linguagem poética, trazendo diversidade de sentidos junto à divergência daquilo que nos parece lógico.

Ademais, é possível constatar que todo poeta elenca uma série de elementos significativos a partir da continuidade estética relacionada a uma “tradição” literária, a qual

prescreve o cânon específico do seu poema, bem como a uma tentativa de superação e inovação de seus mestres, dando novas roupagens a símbolos utilizados anteriormente. João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade* (2009, p.13), afirma que as relações entre a poesia e a modernidade podem ser explicadas por meio de cinco momentos: início, ruptura, tradição, tradução e universalidade. O início é marcado pela familiarização do poeta com a linguagem poética, o que, de certo modo, é também a tradução/traição de uma tradição, que dependerá da decifração do leitor para que a linguagem do poeta revele sua plenitude:

Entre o ato de traduzir e a leitura da tradição, estabelece-se, desta maneira, uma relação substancial de dependência: traduzir já não significa somente recuperar os veios de uma língua diversa mas, sobretudo, criar o espaço para uma leitura convergente dos tempos da linguagem. Tradução da linguagem e não da língua: a modernidade do poema encontra no movimento tradição/tradução mais um elemento de caracterização para a forma de relacionamento entre poeta e história. O poeta moderno *traduz* na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho. (BARBOSA, 2009, p.29).

Ninguém foi melhor que o Modernismo no quesito tradição-traição-tradução: Oswald de Andrade e os demais poetas da geração de 22 ficaram conhecidos não apenas pela subversão dos valores da poesia hermética mas, principalmente, por negarem irrefutavelmente a tradição de outras estéticas anteriores. Contudo, o fizeram trazendo à tona temáticas nacionalistas típicas do Romantismo indianista, traduzidas aos moldes modernistas. Se no Romantismo o indígena era o bom selvagem, o homem brasileiro agora passa a ser representado pelo “caboclo”, pela miscigenação entre o branco, o índio e o africano. A flora romântica, descritora de paisagens amenas e verdes amores é traduzida pela urbanização. A fauna, recôndita em feras da selva amazônica ou nos regionalismos tão vivos em detalhes, dá lugar ao “bicho homem”, o animal que compete, que profana, que adora, que se deprime... que é humano acima de tudo.

No caso de Murilo, ocorre um movimento muito parecido. A tradição agora é o Modernismo da Semana de 22, a ruptura com antigos padrões e a negação ortodoxa a qualquer arte de vanguarda vai sendo deixada de lado pela exposição surrealista desenfreada da poética muriliana, ocorrendo a primeira “traição”. A estética modernista é traduzida pelo poeta mineiro à sua moda: o anti-herói modernista, encarnado em um Macunaíma, filho do medo e da noite (que já traía o herói romântico “bravo, forte, filho do norte”) seria representado por heróis provenientes da literatura helênica, remontando, por vezes à temática das líras árcades, traduzidas pelo verso que desconstrói o significado original dos símbolos para acrescentar outros que já existiam, mas estavam escondidos na própria tessitura verbal do poema, sem

apelar ao fantástico: antes, parece buscar pela desconstrução daquilo que parece lógico e óbvio ao apontar para símbolos que remetem a uma realidade paralela e abstrata – paralela, pois existe à margem do socialmente construído; e abstrata, pelo tom sonal de sua poesia.

O exposto até aqui acaba recaindo na definição tecida por Alfredo Bosi (2006, p.447) acerca de Murilo, descrito por ele como um “poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais”. Para o crítico e historiador da literatura brasileira, a poesia muriliana beira ao caos, a partir de uma potencialização de imagens cotidianas, com características místicas e religiosas. O mesmo estudioso ainda afirma que tamanho caos mostra-se, por vezes, como uma obsessão em um mundo desorganizado, mas resgatado pelos valores do *Eros* e da Liberdade, relembrando muitas vezes a poesia de Blake:

Nessa caracterização, reconhecem-se o processo futurista da *montagem* e o processo surrealista da *sequência onírica*; a combinação de ambos faz-se pelo traço comum, associativo, que permite se justaponham sintática e simbolicamente os dados da imaginação. A palavra do poeta entende sacralizar todos os fenômenos como crê ter agido o Verbo ao penetrar no âmago da História. E a certos arrancos eróticos-místicos que relembram a poesia prometeica de William Blake. (BOSI, 2006, p.448-449).

Sobre esse tema, Massaud Moisés (1994, p. 435) acrescenta que a poesia de Murilo é extremamente rica em termos analíticos, visto que cada nova leitura parece significar algo novo para o leitor, mesclando o prosaico ao lírico, o real junto ao irreal, o signo literal com o símbolo denso e de difícil decodificação, o que acaba conferindo originalidade singular à poesia modernista, pelo seu fulcro surrealista, sem negar diretamente as conquistas de 22. Nesse caso, sua poesia traduz um novo Modernismo, sem ser levado pelo automatismo do Surrealismo ou pelo tom por vezes fanático da Semana de 22. Antes, mescla com rara lucidez Modernismo e Surrealismo, “traindo” um com o outro para dar luz a um rebento puramente autêntico e igualmente revolucionário. Isso confirma a seguinte citação à crítica de Antonio Candido:

Assim, a análise permite ir desvendando o núcleo responsável pela irradiação do elemento poético, que no caso contrasta com os elementos lógicos, seja porque diverge deles como nexos semânticos, seja porque os força a significar conforme nexos próprios. Em termos não linguísticos, este nexos próprio se manifesta na natureza surrealista do poema, caracterizada pelos desvios da função habitual de seres e objetos. Como visão do mundo e da arte, o Surrealismo é um modo extremo de não pertinência, ou de incongruência, caracterizando-se por afastamentos máximos em relação à norma. Como no plano da linguagem propriamente dita, isso não se dá apenas pela substituição de nexos lógicos por nexos não lógicos [...], mas por contaminação devida à contiguidade, ou seja, o efeito de adjacência. (CANDIDO, 2011, p.88-89).

Ainda sobre a poesia de Murilo, cabe dizer que seu profundo anseio pelo espiritual, pelo plano metafísico do Cristianismo, tentando elevá-lo ao mais alto grau de espiritualidade e santidade acaba voltando-se contra ele mesmo, a partir de uma série de poemas que ora adoram Jesus como a própria manifestação de Yahweh na terra, ora apelam a mais pura heresia ao se referirem a Cristo. Esse paradoxo acaba revelando uma face do poeta mineiro que pede ajuda e perdão pelos seus pecados, ao mesmo tempo que duvida da existência de um ser supremo, exigindo a contemplação para a figura do homem enquanto uma espécie de semideus, capaz de criar obras artísticas tão belas quanto aquelas vistas na Criação.

Mário de Andrade, um dos grandes expoentes do Modernismo de 1922, afirma em seu ensaio *A poesia em pânico*, de 1939 (In.: *O empalhador de passarinhos*, 2012), que Murilo Mendes foi um poeta que o deixava inquieto em função da sua complacência aparente em relação ao moderno, bem como pela sua confusão de sentimentos em relação à poesia sacra. Consoante ao autor de *Macunaíma*, Mendes exalta sentimentos profanos, principalmente de ordem sexual, junto aos temas religiosos, opondo a figura de uma mulher santa e límpida, representada pela igreja, junto a de uma mulher curvilínea, símbolo maior da sensualidade, uma deusa da luxúria e do prazer, unindo o sagrado ao herético por meio de “*Eros Christus*”:

A amada é conjuntamente Regina e Berenice; é deusa, é a “adorável pessoa”, é a devoradora, a complexa, a desordenada etc., mas é ao mesmo tempo um misto de “demônia, atriz e colegial”. Sempre um largo jogo de palavras, vermelhamente lírico: o poeta precisa agarrar, possuir, definir, em sua compreensão, essa dona incontável e contraditória, “desordenada”; e então o delírio classificador vai culminar naquele trocadilho vibrantíssimo, não sei a que tempestades de tragédia herética nos atirando, que é a identificação da amada como Cristo:

Eros!
Eros Christus!
Eros Christina!
Kyrie!
Kyrie eleison!

E o poeta passa a nomear a amada, a sua Christina. Aliás, essa identificação do ideal religioso como profano já se apresentava quase fatal, desde o final de “*Ecclesia*”, que é também um jogo de palavras por associação de imagens. (ANDRADE, 2012, n/p).

Para Mário de Andrade, Murilo assentou os pilares religiosos de sua poesia no pecado mistificado pelo Catolicismo, a qual não tenta se revelar como uma transfiguração da pureza e da vida imaculada sem qualquer tipo de pecado. Antes, “Murilo Mendes conseguiu provar com expressão dura, infalível, mesmo genial, que entrando para o Catolicismo, não se entregaria ao recurso de uma paz, porém, se dera conscientemente à grandeza de mais uma luta” (2012, n/p). Portanto, apesar de transitar entre o sacro e o pecaminoso, o poeta mineiro faz dessa dicotomia uma luta contra a própria carnalidade, contra o próprio desejo mundano.

Conforme às ideias de Moisés (1994, p. 435), a poesia cristã de Murilo Mendes tem o objetivo maior de penetrar no mais profundo refúgio do ser, por meio de uma “nostalgia de infinito”. Isso revela o seu apego ao abstrato, ao metafísico, intercalando momentos entre a alma caridosa de um eu-lírico misericordioso, e a fúria apocalíptica pela sua concepção do mundo como um antro de pecadores que precisam ser chibatados em nome de Cristo, oscilando também entre a compreensão e o fanatismo religioso:

Quanto ao componente cristão, faz lembrar a agonia mística de uma Santa Teresa (*muero porque no muero*), e o apego ao abstrato, além de permanecer invariavelmente no plano do relativo, acompanha-se dum movimento interior no sentido de penetrar o mais fundo do ser: de onde se falar em essencialismo a propósito da poesia muriliana, um essencialismo que não abandona a dualidade fundamental em que navega o poeta, cindido entre os apelos de uma sensualidade escaldante, embora contendida, e uma “nostalgia de infinito”[...]. Decerto porque cômico da irreducibilidade radical das antinomias que limitam o nosso estar-no-mundo, o poeta não consegue dissimular por muito tempo uma profunda irritação, em parte decorrente do sentido apocalíptico que termina por adquirir sua concepção do mundo. (MOISÉS, 1994, p.435).

Por fim, Candido afirma, ao utilizar-se do poema *O pastor pianista* como exemplo à explanação de sua teoria, que a poesia religiosa de Murilo figura paradoxos entre o fato de o homem comunicar-se com deuses por meios não convencionais, como questões pertinentes à natureza, ao amor, ao entendimento de mundo e do cotidiano que, contrários aos meios adequados à essa comunicação, como a prece, a oração, o milagre etc., não são “vínculos do homem com a transcendência” (2011, p. 94), pois tenta humanizar esse processo, como um movimento modernista da religiosidade, abarcando em uma “pluralização de Deus”, por meio dos deuses, conferindo aos seus poemas requintes metafísicos, cristãos e pagãos, admitindo a existência de outras deidades para recorrer, em busca de uma “segurança” espiritual: se Cristo não resolver, há outros deuses. Essa premissa norteará alguns dos poemas analisados em “do alto do Olimpo o cristão (re) clama”, capítulo que aborda as características da poesia “sacra” muriliana, sendo um conceito compatível com aquilo já mencionado antes acerca do Grande Outro em Lacan, e da formação de “pequenos outros” nos poemas.

3. A POÉTICA MURILIANA: CARACTERÍSTICAS E PRINCÍPIOS ELEMENTARES

O gesto analítico de um poema pode parecer inglório àquele que o faz. Afinal, seria possível compreender a obra poética de um autor apenas pela seleção de um número limitado de poemas, correndo o risco de efetuar até mesmo uma leitura tendenciosa sobre um determinado poeta? Aliás, o que é a análise poética senão um movimento dado à opinião pessoal a partir de um recorte sistemático de várias teorias produzidas por inúmeros teóricos, as quais nem sempre concordam entre si, contudo, são unidas de modo unissonante para causar os efeitos de coesão e coerência, de harmonia entre os vários pensadores que emprestaram seus conceitos ao analista? Todavia, não seria o leitor, enquanto apreciador e receptor do texto poético, o responsável primordial pela análise poética de uma obra? Por essa razão, colocamo-nos na condição de leitores/apreciadores da obra muriliana, a fim de propiciar uma nova leitura sobre seus versos e rememorar metáforas recônditas, cada vez mais desprezadas pela falta de interesse às obras de poesia brasileira de modo geral.

Para tanto, alguns poemas de Murilo Mendes foram previamente selecionados para que o processo investigativo tomado até aqui ganhe consistência, por meio das teorias que abordam o materialismo de Lacan e da crítica literária referente ao poeta mineiro em questão. Dessa forma, buscaremos compreender seus poemas partindo de dois vértices genéricos: o primeiro, impregnado de elementos surrealistas que prestam culto aos Oniros e a Morfeu, partindo de imagens que fogem ao significado convencional da palavra utilizada, enquanto assume a personalidade de Orfeu ao produzir linhas poéticas surrealistas; o segundo, reconhecido pelo esforço de um eu-lírico religioso, o qual busca alento na ideologia cristã e na tentativa de restaurar o mundo pelo Cristianismo, mesclando a essa atitude lapsos de heresia e incredulidade, em um paradoxo entre a fé e o ateísmo.

Como já visto anteriormente, o Grande Outro pelo materialismo lacaniano funciona como uma entidade que vela o indivíduo, regrando suas atitudes e comportamentos, consonante a um princípio, fé ou ideologia. Entretanto, antes de partirmos a uma análise que priorize essa questão psicológica, convém ressaltar que os paradoxos que envolvem Murilo Mendes não permitem que a sua obra seja identificada como apresentando marcas apenas de um Grande Outro homogêneo, sempre idêntico em seus valores, tampouco eleger um elemento como essencial enquanto situamos outros aspectos ideológicos como fragmentos (ou “pequenos grandes outros”, por mais bizarra que possa parecer essa definição) de sua temática. Por essa razão, convém dizer que o Grande Outro na obra muriliana não é dividido em fragmentos, mas sim que sua configuração Simbólica alterna entre organizações de mundo bastante distintas e

aparentemente incompatíveis entre si, dos quais podemos citar como mais frequentes: a) a fé cristã, firmada no Catolicismo; b) a heresia, como forma de desafiar sua fé em Cristo; c) a propagação da poesia modernista surrealista como forma de arte apelativa às metáforas relativas ao sonho; d) o desejo de ser reconhecido como uma espécie de semideus, o que gera uma ideologia apelativa à mitologia helênica, em uma tentativa de retorno às características míticas-pastorais das líras árcades; e, por fim, ainda que não seja uma configuração do Simbólico enquanto ordem social, não se pode descartar a busca constante por mestres em seus “Murilogramas”, que funcionam como “presentes” (ou tributos) a pensadores e artistas admirados por ele. Feitas tais considerações, resta-nos a apresentação e a análise do primeiro poema, tal como pode ser observado a seguir:

NOVÍSSIMO ORFEU

Vou onde a poesia me chama.

O amor é minha biografia,
Texto de argila e fogo.

Aves contemporâneas
Largam do meu peito
Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,
Fica esta substância de luta
De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar
Vira as costas, vai embora...
A poesia sopra onde quer. (MENDES, 2014, p.96).

De certa forma, o poema *Novíssimo Orfeu* parece ser uma espécie de síntese das ideias que tecerão grande parte dos poemas murilianos no decorrer da sua obra. Nela é possível constatarmos indícios das principais características que abarcam os poemas de Murilo, tais como os versos surrealistas, a poesia de caráter cristão, a poesia que busca manter as conquistas alcançadas pela Primeira Geração Modernista, como o uso do verso livre (um retorno às estéticas que utilizavam essa técnica, como o Simbolismo e o Romantismo alemão) e a musicalidade intensa de seus “versos brancos”.

Nesse sentido, convém chegarmos ao início da confecção de algumas hipóteses. Para isso, faz-se necessário dedicarmos atenção ao título do poema em questão. Primeiramente, há de se recorrer ao sentido mais evidente dessa construção por meio da relação entre o adjetivo

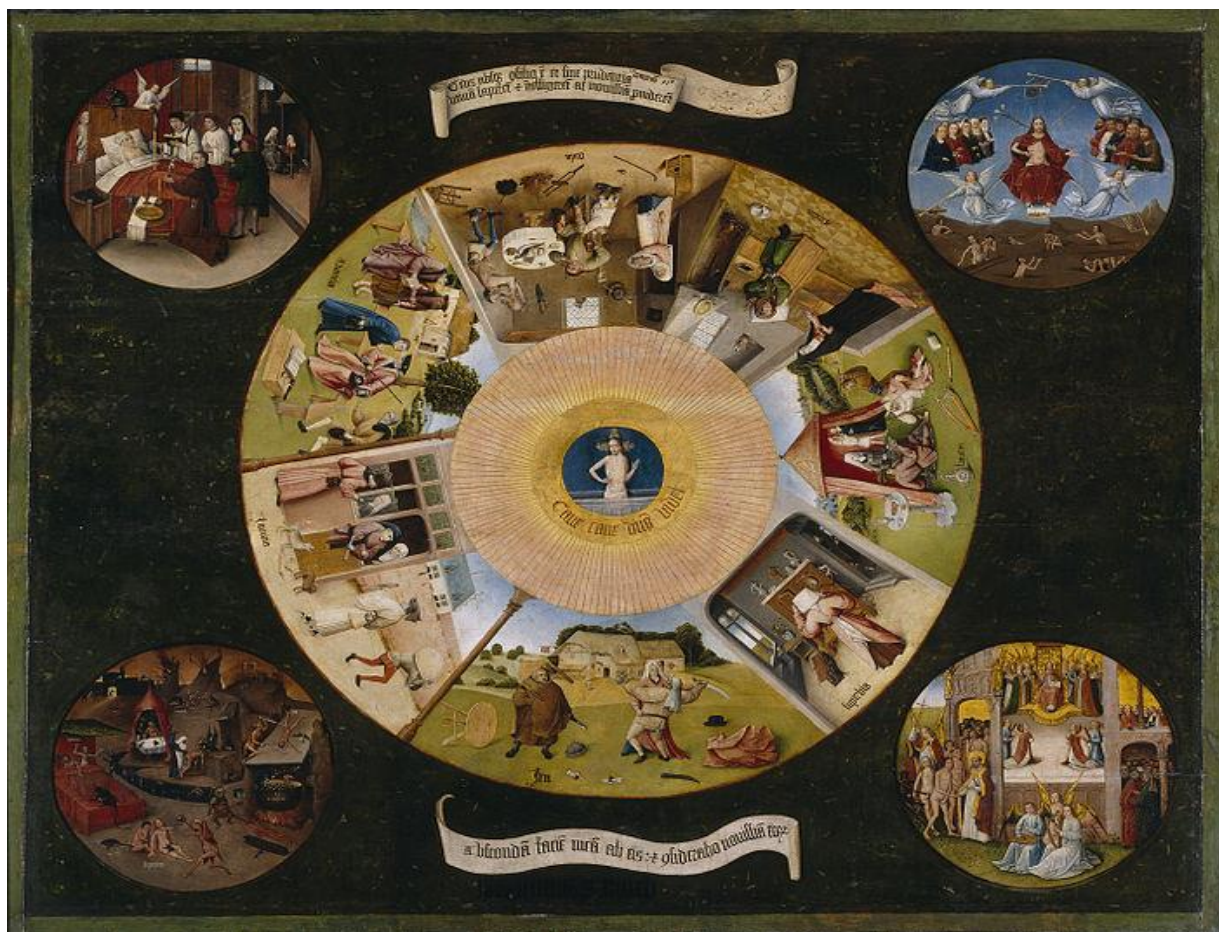
“novíssimo” e o nome “Orfeu”. Contudo, dada à ideologia católica do poeta mineiro⁴, tal adjetivo pode acarretar significados dúbios.

De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 1365), “novíssimo” é um adjetivo utilizado geralmente para fazer referência a algo muito novo, ou àquilo que é mais novo, no sentido de novidade extremada; um superlativo que excede o novo ou, em outros termos, algo capaz de ser mais “novo que o novo”. Isso reflete a tentativa de renovação da literatura brasileira em 1930 em relação ao Modernismo de 1922, por meio da reinvenção de um novo Modernismo, o qual mantém e reafirma algumas conquistas como o uso do verso livre e a poesia prosaica, mas que recorre à cultura clássica, em especial à cultura grega a despeito daquela proposta pela primeira geração, a qual procurava resgatar e, até mesmo, fundar uma cultura legitimamente brasileira.

A segunda hipótese aborda a escatologia cristã, quando relacionamos o adjetivo “novíssimo” ao princípio católico referente aos “novíssimos do homem”, teoria apoiada no texto do livro presente na Bíblia católica⁵ nomeado *Eclesiástico*, mais precisamente no versículo 40 do capítulo 7, o qual faz um apelo contra o pecado pela afirmação “em todas as tuas obras, lembra-te dos teus novíssimos, e nunca jamais pecarás” (Bíblia CNBB, 2010, p. 12). Tais novíssimos, segundo o teólogo alemão Otto Ludwig (1966, p. 693-710) nada mais são que os eventos que antecederão a segunda vinda de Cristo à Terra, sendo eles: a morte, o juízo, o purgatório, o inferno e o paraíso. Inclusive, é possível até mesmo aproximarmos essa análise a uma pintura de Hieronymus Bosch nomeada *Os sete pecados capitais e os quatro novíssimos do homem* (ou *Os sete pecados capitais e as quatro últimas coisas*, em algumas traduções), pintada por volta de 1500:

⁴ De acordo com o programa “A lavra da palavra”, da rádio Cultura (FM 103,3) pertencente ao canal educativo Cultura, Murilo converte-se ao catolicismo no ano de 1934, depois que seu amigo, o pintor brasileiro surrealista Ismael Nery, morreu em função de um quadro irreversível de tuberculose. A partir desse momento, unido a outro grande poeta brasileiro, o alagoano Jorge de Lima, busca restaurar a ideologia cristã por meio da poesia. Disponível em <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/murilo-mendes-angustia-e-reacao>. Acessado no dia 17 de novembro de 2021, às 15:44.

⁵ O livro de *Eclesiástico* é tomado como canônico pelo Catolicismo, porém é visto como apócrifo por grande parte dos protestantes e pelos judeus. Enquanto os protestantes consideram esse livro como uma fonte de consulta que não foi “inspirada” pelo Espírito Santo, os judeus creem que se trata apenas de um livro histórico, o qual não é sagrado. Daí o substantivo “bíblia” ser acompanhado do adjetivo “católica” enquanto adjunto adnominal.



(Imagem 1: Os sete pecados capitais e os quatro novíssimos do homem. In.: *Mesa de los pecados capitales*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70?searchid=734bec6c-04c2-308d-0762-775bdbebcf13> . Visita virtual ao Museo del Prado em 02 de fevereiro de 2021, às 04:37).

Na pintura de Bosch há um círculo central com a figura de Jesus e a inscrição latina *cave, cave, Dns videt* (cuidado, cuidado, Deus vê, em tradução livre). Em volta dessa esfera há outra maior, com a representação dos sete pecados capitais. Nos quatro cantos encontram-se as representações dos quatro novíssimos, sendo que no lado superior esquerdo está disposta a morte e no lado inferior esquerdo é possível identificar o inferno; já, no lado inferior direito o paraíso, enquanto que pelo lado superior direito observa-se o último julgamento. Não há uma pintura específica para o purgatório. Ainda nota-se, na parte superior da pintura a transcrição *Gens absque consilio est et sine prudentia / Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent* (porque é uma nação insensata, desprovida de inteligência / Se fossem sábios, compreenderiam e discerniriam aquilo que os espera), retirada de Deuteronômio 32: 28-29 e, disposta na parte inferior a frase *Anscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum* (vou ocultar-lhes o meu rosto e ver o que lhes sucederá), recortada de Deuteronômio

32:20.

É possível que Murilo tenha se inspirado na pintura de Bosch para compor alguns de seus poemas, mesmo porque o pintor holandês foi uma das bases para a criação do Surrealismo do século XX, contudo, não há nada que comprove essa especulação. Fato é que tanto o poeta brasileiro quanto o pintor em questão identificam o homem por meio de imagens e metáforas em alusão ao excesso de gozo, rompendo os limites instituídos pela lei vigente, coordenada, de certa forma, pela estrutura religiosa, ao se tornarem, assim como afirma Žižek, uma “coisa desumana”, que não é humana, por se manterem ébrios de seus prazeres, mas que também não é animal; antes é um meio termo entre a razão e o instinto.

Portanto, ao aplicarmos essa teoria ao título do poema em questão, poderíamos dizer que “Novíssimo” seria o compêndio de eventos pré-apocalípticos, enquanto “Orfeu”, um personagem mítico do panteão helênico, um poeta que canta suas poesias em companhia da sua lira, capaz de apascentar feras e convencer os deuses do submundo pelo poder do seu canto, é encarnado no eu-lírico muriliano. Logo, o “Novíssimo Orfeu” mostra-se como um poeta modernista do renovo, da nova geração, o qual poderia ser, assim como o autor do apocalipse bíblico, um mensageiro do final dos tempos; nesse caso específico, ao equiparar-se com Orfeu, o eu-lírico parece anunciar o final da poesia tal como se conhecia até então, ao invés do fim do mundo, dando lugar a um novo Modernismo, lapidado pelo Surrealismo e pelas suas características dadas por intermédio do sonho. Essa hipótese pode encontrar respaldo no *Dicionário de símbolos* organizado por Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 662), obra que qualifica Orfeu como um herói capaz de enfeitiçar as plantas, os animais, as feras e os próprios deuses por meio da sua poesia reproduzida em seus versos e em suas canções propagadas pela cítara e pela lira, induzindo todos ao sonho, objetivando o retorno à paz. Bulfinch, em seu *Livro de ouro da mitologia* tem um posicionamento similar sobre esse assunto:

Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas de sua lira. (BULFINCH, 2002, p.224).

Quando Murilo Mendes proclama-se como o “Novíssimo Orfeu”, pelo materialismo lacaniano, seria como se o poeta projetasse uma imagem de si enquanto um poeta perfeito, responsável pela composição de liras irresistíveis capazes de inovar o próprio Modernismo brasileiro, que deixando seus ouvintes/leitores em estado de transe divino, transportando-os

para uma realidade alternativa onde o sonho é a realidade e a realidade é um delírio do mundo moderno, da mesma forma que o materialismo lacaniano propõe quando o assunto é a antítese entre o Simbólico e o Real: o Simbólico é vivido como a “verdade” conhecida, enquanto o Real é uma monstruosidade, uma sobra que leva o sujeito ao colapso. No referido poema, o transe em questão diz respeito à propagação de versos confeccionados por um eu-lírico que age de acordo com aquilo que a “nova arte poética”, influenciada pelo Surrealismo e pela Semana de 1922, movida no nível Simbólico e coordenado pelo Grande Outro, fazendo uso do princípio lacaniano da palavra fundadora – ao dizer que é um novo Orfeu, diz também que é um profeta/poeta/pregador moderno, obrigando seu leitor a ser uma testemunha da metamorfose poética ao compartilhar seus versos de renovo, capazes de atualizar até mesmo a estética Modernista, conhecida em nosso país pelo furor que inovou toda a tradição literária vigente no cânone nacional.

Essas constatações podem ser confirmadas com os versos iniciais do poema “vou onde a poesia me chama/ o amor é minha biografia/ texto de argila e fogo”. Nesse caso, o eu-lírico leva os versos aos que precisam escutar suas liras, tomando sua vida como algo voltado ao cerne do amor. Temos, aqui, um momento de tensão quando buscamos respaldo à compreensão metafórica desse símbolo: tentados a associá-lo ao amor pelo próximo, jargão tomado como máxima no Cristianismo, devemos, antes, considerar a primeira associação a ele feita no *Dicionário de símbolos* (2012, p. 46): nesse caso específico, o “amor” é correlato da cosmogonia órfica, a religião responsável por renovar o plano metafísico da Grécia no século IV antes de Cristo. De acordo com o Orfismo, que adorava o deus do vinho Dionísio como autoridade suprema porque ele também havia descido ao mundo dos mortos e voltado de lá tal como fizera Orfeu, a noite e o vazio estavam na origem do mundo. A noite, de acordo com esse culto, gerou um ovo do qual eclodiu o amor; o céu e a terra, posteriormente, foram gerados pelas duas metades das cascas desse ovo. Isso acaba ecoando outro símbolo, nesse caso referente à vida, à criação e representada pelo ovo, o que recai na própria religião cristã, defensora da teoria que o homem nasce novamente quando morre. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 672), o ovo é um símbolo que remete ao gênese de algo, ou seja, um acontecimento fundador, visto que esse símbolo está presente em diversas culturas diferentes, tais como a celta, a grega, egípcia, cananeia, chinesa, japonesa etc., as quais acreditavam que o mundo foi criado a partir de um ovo. Ao associarmos essas informações ao poema estudado até aqui, fica claro que, de certa forma, o novíssimo parece fazer jus a uma poesia de cunho surrealista e modernista, um novo marco à literatura brasileira.

Em seguida, o poeta afirma que seu texto é argila e fogo, duas metáforas muito presentes

no Antigo Testamento, assim como em muitas outras culturas ao redor do mundo. A argila é um símbolo utilizado desde a criação da humanidade para simbolizar o próprio homem; a Mãe Terra é tomada pelos braços de YHWH e fertilizada pela sua saliva, dando origem a Adão que, inanimado, passa a viver a partir do momento que Deus sopra suas narinas com o “sopro de vida”, o que recai em outra metáfora, referente ao vaso de barro: o homem era como um receptáculo vazio de barro que começou a pensar graças ao fragmento de espírito que Elohim usou para torná-lo racional, tal como pode ser visto no recorte bíblico “Então, formou o SENHOR Deus ao homem e lhe soprou nas narinas o sopro de vida, e o homem passou a ser alma de vida” (2008, p. 4).

Contudo, a simbologia conferida ao barro ou à terra não se resume apenas à cultura cristo-judaica. Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 878-879) acrescentam que esse símbolo costuma representar a *Tellus Mater*, a mãe que é fertilizada pelo céu e dá vida a todos os seres vivos, que gera toda a vida, alimenta e, ao mesmo tempo, precisa ser alimentada pelos cadáveres de seus filhos que retornam ao seu ventre. Na religião védica, a Terra é protetora contra a destruição; para os maias, era a própria destruição, com poder de dar e tirar a vida. Se o texto do Novíssimo Orfeu é como argila, pode também representar a terra e a água, elementos necessários para dar luz ao barro. No *Dicionário de símbolos*, a água é uma fonte de vida, de purificação e regeneração (2012, p. 15). A Terra é fecundada pela água da chuva, sêmen do céu. A união entre o céu e a terra parece ser, assim como aponta Murilo, matéria para o desenvolvimento da sua poética.

Quanto ao fogo, sua representação bíblica nos remete à purificação. Deus purifica o homem de seus pecados quando um holocausto é incinerado e, da mesma forma, extermina seus inimigos a pedido de Elias. No Novo Testamento, o fogo é a representação visual do próprio Espírito de Deus: as labaredas de fogo descem sobre os discípulos que estavam com Jesus momentos antes de ele subir aos céus, os quais começam a falar muitas línguas diferentes, porém, que são compreensíveis por todos (simbolizando a união da Igreja de Cristo). As labaredas são uma espécie de batismo de fogo (vale lembrar que o próprio batismo é uma metáfora à lavagem dos pecados, mas pela água de um rio; por isso o rio sabe de tudo, pois nossos pecados são levados pelas suas águas), que purificam o homem para torná-lo um “vaso” digno de receber a presença do fogo divino.

Todavia, o sentido do símbolo “fogo”, assim como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 440) está relacionado diretamente ao Hinduísmo, ocorrendo em cinco formas: o fogo terrestre, o fogo intermediário, o fogo celeste, o fogo da absorção e o fogo da destruição. Para os mesmos pesquisadores, o fogo é um símbolo usualmente utilizado enquanto metáfora da

purificação e da regeneração, do ocidente ao Japão. Não obstante, se as palavras do eu-lírico são como argila e fogo, logo são palavras de homem e palavras de deidade, de purificação, mas também de destruição e regeneração – aquilo que renova, que transforma, que renasce. A poesia em Murilo parece renascer, ao menos de acordo com o eu-lírico, para fins de purificação e inovação, versos de renovo, de novidade.

A sequência do poema apresenta lampejos surrealistas com as linhas “Aves contemporâneas/ Largam do meu peito/ Levando recado aos homens”. Concorde ao *Dicionário de símbolos* (2012, p. 687) “o pássaro é a representação da alma, que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais [...]. Certos desenhos pré-históricos de homens-pássaros foram interpretados num sentido análogo”. Assim, seria possível associarmos esse símbolo à própria inspiração modernista de Murilo, o qual transmuta o Modernismo por meio do Surrealismo, “levando recado aos homens”, ou seja, a própria arte poética moderna. Porém, apesar de admitirmos a possibilidade dessa leitura, precisamos levar em consideração que os símbolos surrealistas são deslocados de sua significação própria para recaírem em outro sentido, distante mas possível, pelo qual “aves contemporâneas” pode ser uma referência feita à modernidade, período histórico conhecido pela criação de um “novo pássaro de aço”: o avião.

Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 104), o avião, assim como os pássaros, replica o anseio do homem de lançar-se aos ares e a sua fase ascendente está associada à *petite mort* (pequena morte), expressão usada pelas mulheres francesas como alusão ao orgasmo em sua completude. Há ainda, de acordo com os pesquisadores supramencionados na mesma obra, a possibilidade de o avião representar o símbolo que rememora criaturas monstruosas e fabulosas presentes nos sonhos contemporâneos, a partir das leituras jungianas. De qualquer forma, o que parece acontecer, tanto na primeira referência quanto na segunda, é o vislumbre do homem em relação ao avião, o qual, imagetivamente, instiga medo e satisfação. Entretanto, o sintagma “pássaros contemporâneos” é usado no poema como algo capaz de transmitir uma mensagem (um recado aos homens). O fato de o substantivo “recado” não ser determinado por nenhum adjunto adnominal encarnado em um artigo definido ou indefinido faz dele um objeto de entremeio; levar recado, a despeito de levar “um recado” ou “o recado” abre um sem fim de possibilidades comunicativas; transmitir recado implica ser o mensageiro de muitas coisas. Pelo contexto e pela linha de raciocínio seguidos até aqui, tais representações simbólicas poderiam representar algo próximo do amálgama entrelaçado pelas várias artes de vanguarda que inspiraram a criação do Modernismo no Brasil. O mensageiro – poeta modernista – tem prazer em causar espanto por meio dos seus recados.

Sequencialmente, o poema permanece em seu fluxo por meio dos versos “O mundo

alegórico se esvai, / Fica esta substância de luta/ De onde se descortina a eternidade”. A alegoria, como já abordada por meio desse estudo, é uma figura de linguagem entendida como uma figura de estilo que vagueia entre o sentido referencial e o metafórico, muito utilizada na filosofia e na literatura trágica para se referir a um princípio de conduta que deve ser seguido, sob pena de punição severa dos deuses, tal como ocorrera com Édipo e com Jasão. Enquanto princípio artístico, dado o encaminhamento que a presente leitura fez até aqui ao abordar o Modernismo, o mundo alegórico que se esvai poderia se referir ao poema sem essência poética, preso exclusivamente às formas, soando como uma crítica à literatura desvinculada do social (a alegoria, de certa forma, como usada na narrativa trágica, por exemplo, parecia ter o efeito de produzir modelos que deveriam ou não serem seguidos pela sociedade grega na antiguidade, regulando atitudes; daí sua importância ao contexto social, tal como ocorriam com os mitos). Outra leitura para essa metáfora poderia recair, ainda que de modo distante, aos ensinamentos de Cristo por meio de parábolas, narrativas repletas de alegorias, propagadas por meio dos Evangelhos, a qual pode-se inferir pela professada fé cristã do poeta.

Quanto à “substância de luta”, convém recorrer ao poema “O homem, a luta e a eternidade”, publicada em *Poemas*, de 1979, por Murilo Mendes, para que haja entendimento daquilo que tal símbolo representa ao poeta: “Abala as colunas da realidade, / desperta os ritmos que estão dormindo. / A luta! Olha os guerreiros se esfacelando! ” (1979, p. 38). Junto desses versos, somam-se outros provenientes do poema “A luta”: “A vida asfixiou meus cantos de inocência / sou da noite, da assombração/ E dos ritmos desesperados. / [...] Sou a luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está andando no ar.” (1997, p. 105). A luta, para Murilo a partir das duas referências anteriores, parece estar relacionada especialmente ao ritmo: ritmos que estão dormindo e ritmos desesperados. Tais ritmos podem ser uma alusão direta do poeta à sua nova poesia onírica e surrealista: com ritmos assimétricos e próprios do universo dos sonhos, servindo como uma “substância de luta” contra muitas coisas, como a decadência da poesia que, apesar do ímpeto da Semana de 1922, parece perder força até a chegada da nova geração modernista em 1930, ou como a luta a favor do evangelho, luta essa muito evidente em vários poemas do escritor mineiro; e, ainda, a luta de cunho social – que, como já dissemos anteriormente, a partir da fortuna crítica referente a Murilo, em especial àquela apontada por Alfredo Bosi, refere-se a Mendes como um poeta “cósmico e social”.

Quanto ao ato de “descortinar a eternidade”, há muitas referências simbólicas acerca dessa metáfora, que tomam o símbolo “véu” exercendo a função de cortina. De acordo com o Antigo Testamento, YHWH ordenou, por intermédio de Moisés, que fosse construída uma tenda reservada ao encontro presencial entre ele e um sacerdote. Havia, no interior da tenda,

um véu que separava o lugar chamado Santo, onde repousava a Arca da Aliança, do local nomeado “Santíssimo”, onde Deus se faria presente em espírito. Aquele que fosse indigno de cruzar essa cortina de linho puro seria instantaneamente fulminado pela Glória de Deus, insuportável à raça humana pela sua resplandecência que queimava com o fogo da purificação. Porém, quando Cristo morre na cruz, o véu do templo rasga-se em duas partes, de cima a baixo, simbolizando que aquilo que separava YHWH dos homens fora arrancado; agora, o homem teria acesso a Deus pela figura intercessora de seu filho, que é homem e Deus ao mesmo tempo.

Outrossim, o véu também pode representar, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 950), na cultura árabe, o conhecimento oculto ou revelado; no budismo, o véu é responsável por velar e revelar. Há, ainda, a associação desse símbolo à mortalha: quem morre é velado, é conduzido ao conhecimento do pós-morte, às experiências impossíveis. Nesse caso, o véu é antes um intermediador, uma passagem que propriamente um obstáculo. No Cristianismo o sudário carrega a marca humana de Cristo, ao passo que representa sua passagem à eternidade junto ao pai. Descortinar a eternidade nos parece, ao menos a partir desses sentidos, uma característica própria do véu. Quando aplicada ao que já foi afirmado até aqui, a arte poética assume a função do véu: ela descortina a eternidade, mas sua fonte é a “substância de luta”, a resistência da/pela poesia; a poesia social, a poesia cristã e a poesia onírica unem-se em um novo eu-lírico, um “novíssimo” bardo modernista.

Por fim, os versos “A estrela azul familiar/ Vira as costas, vai embora.../ A poesia sopra onde quer” encerram o poema com um misto de Surrealismo, mitologia e cientificidade. O símbolo “estrela”, para Chevalier e Gheerbrant representa uma fonte de luz, conhecida pela sua qualidade de luminar, concebidos como “faróis projetados na noite do inconsciente” (2012, p. 404). Em relação à cor azul, consoante ao *Dicionário de símbolos*, é a mais profunda, imaterial e pura dentre as cores; quando o azul impregna um objeto, as formas são suavizadas a ponto de se desfazerem. Por essa razão, tudo o que é tocado pelo azul desaparece como os pássaros somem no céu; o caminho traçado pela cor azul tem a capacidade de transformar o real em imaginário, fundando a “irrealidade” (ou super-realidade), em um ambiente azul que acalma e tranquiliza (2012, p. 107). Tais indícios, quando evidenciados no poema em questão, parecem justamente confirmar a afirmação feita anteriormente acerca da renovação do Modernismo brasileiro a partir da geração de 30: a estrela azul familiar, encarnada pelo Modernismo de 22, estética popularizada no Brasil em função das controvérsias e polêmicas que proclamou, “vira as costas e vai embora”, finda sua passagem para dar lugar ao novo Modernismo, o qual, pela pena muriliana, ganha características surrealistas.

Outra possibilidade é que a estrela azul se refira à sua condição astronômica estudada

pela ciência moderna: uma estrela azul é o corpo celeste que transmite mais luz e calor, sendo muito maior que estrelas alaranjadas como o Sol, por exemplo, mas que pode perder sua força e seu brilho gradativamente até eventualmente explodir (*Astronomers find possible elusive star behind supernova*. In.: nasa.gov. <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2018/astronomers-find-possible-elusive-star-behind-supernova>. Acessado em 03 de março de 2021), simbolizando um ciclo que começa vigoroso em seu esplendor de novidade e força, mas que acaba sendo finalizado pela perda de sua avidez, tal como ocorre com uma estética literária. Assim, nos versos analisados a partir desse recorte, a estrela azul que se virou de costas poderia ser também a poesia brasileira anterior às inovações da primeira geração modernista que, consorte ao Modernismo, era obsoleta e antiquada até a chegada da Semana de 22⁶ em função do seu descaso com as questões sociais do país, equacionando seus talentos a favor das formas literárias da mimese pela mimese e da arte pela arte.

Há, ainda, a hipótese de a “estrela azul” se referir à própria poética de Murilo Mendes, o que é possível dizer a partir da decifração dos símbolos até aqui estudados. Como dito anteriormente, a estrela representa uma fonte de luz que ilumina a escuridão do inconsciente, enquanto o azul desfaz as formas e substâncias daquilo que toca, transformando a realidade em uma super-realidade, sentidos que se mostram afins aos versos do poeta mineiro.

⁶ Tais adjetivos mostram-se até mesmo injustos aos versos brasileiros inspirados no Parnaso, visto que foi o Modernismo a estética responsável pela contestação da métrica e do ritmo parnasiano, o que acarreta uma visão tendenciosa a favor da introdução do novo cânon modernista a despeito do Parnasianismo. Convém dizer que esse estudo busca pela análise muriliana, sem emitir uma opinião parcial a favor ou contra uma estética ou um período literário, mesmo porque todos os movimentos, estéticas e períodos da literatura brasileira são dignos de sua glória e têm seu valor registrado na riqueza da arte literária que abrange nosso país.

4. DO ALTO DO OLIMPO O CRISTÃO (RE) CLAMA

Antes de abordarmos a poética surrealista muriliana, a qual é, sem dúvidas, a mais conhecida dentre os estudiosos do poeta mineiro, torna-se importante, dado o momento pós-introdutório da analítica dessa presente pesquisa, demonstrar as imanências e inconstâncias dos poemas cristãos de Murilo, os quais soam, por vezes, como paradoxais e, até mesmo, ambíguos. Para tanto, a continuidade dessa análise se dará pelo poema “Angústia e reação”:

ANGÚSTIA E REAÇÃO

Há noites intransponíveis,
Há dias em que para nosso movimento em Deus.
Há tardes em que qualquer vagabunda
Parece mais alta do que a própria musa.
Há instantes em que um avião
Nos parece mais belo que um mistério de fé
Em que a teoria política
Tem mais realidade que o Evangelho.
Em que Jesus foge de nós, foi para o Egito:
O tempo sobrepõe-se à ideia do eterno.
É necessário morrer de tristeza e nojo
Por viver num mundo aparentemente abandonado por Deus,
E ressuscitar pela força da prece, da poesia e do amor.
É necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil.
É necessário chicotear os que profanam as igrejas
É necessário caminhar sobre as ondas. (MENDES, 1994, p.252).

O poema acima evidencia uma série de paradoxos que acabam formando um ciclo de ideias encadeadas em dois momentos específicos: o primeiro é o da angústia, uma condição gerada pela ansiedade em decorrência da “falta de alguma coisa” ou, como dissera o filósofo dinamarquês Kierkegaard (2017, p.49), “a angústia é uma qualificação do espírito que sonha, e pertence como tal à Psicologia”, ou seja, a momentânea falta de racionalidade é preenchida por esse sentimento (o referido pensador trata a racionalidade, em alguns momentos de sua obra, como a presença daquilo compreendido por ele como “espírito”); o segundo, o da reação, contrapõe a passividade da angústia por meio de uma atitude concreta contra tudo aquilo que torna o eu-lírico angustiado, como a sociedade, que prefere o efêmero ao eterno.

Uma primeira análise desse poema pode ser tomada a partir do viés estrutural. Seus versos livres mantém a tradição modernista, porém, sua temática, de certa forma, trai a Semana de 1922. Relembrando de alguns princípios já abordados nesse estudo por meio dos ensinamentos de João Alexandre Barbosa, é possível dizer que o Modernismo de Murilo, ao menos nesse poema, manteve a tradição mas, por meio da “traição”, traduziu uma característica própria da literatura barroca escrita no Brasil: a poesia sacra. Por mais que o versilibrismo cante

a religião pela voz da modernidade, é inegável que alguns trejeitos típicos dos sonetos de Gregório de Matos foram replicados por Murilo Mendes. Ao que nos parece, houve até mesmo um sincretismo entre a poesia sacra e a poesia satírica de Matos nos versos murilianos em questão.

Por exemplo, o poeta barroco por vezes escrevia seus versos com palavras de arrependimento e culpa quando tratava da vertente religiosa, porém, quanto apelava à crítica social fazia uso até mesmo de um vocabulário de baixo calão, o qual o estigmatizou pela alcunha de “Boca do Inferno”. Essas duas características são vistas no poema transcrito anteriormente, a partir dos versos 3 e 4 justapostos em “há tardes em que qualquer vagabunda / parece mais alta do que a própria musa” ou das linhas “é necessário morrer de tristeza e nojo/ por viver num mundo aparentemente abandonado por Deus” e, ainda “é necessário chicotear os que profanam a igreja/ é necessário caminhar sobre as ondas”.

Outra peculiaridade que nos permite discutir uma possível influência barroca em Murilo é o fato da justaposição de ideias paradoxais e de alguns lampejos gongoristas, identificados a partir do uso frequente de algumas figuras de linguagem como a comparação, a qual acaba reforçando o paradoxo, e da metáfora, presente em praticamente todos os versos. Logicamente, esses últimos elementos não são suficientes para justificar o uso do Gongorismo por Murilo Mendes, contudo, dado ao conjunto dos múltiplos recursos, é possível dizer, de modo muito hipotético, que há uma tradução do Barroco brasileiro pelos versos do poeta mineiro.

De modo geral, a análise desse poema pende para o seguinte: dos versos 1 ao 10 o eu-lírico revela sua angústia por meio de uma latente e incomodada angústia, como se o “ser” estivesse observando o mundo à sua volta e entrasse em colapso, implodindo à medida que salienta ideias como as noites que nunca acabam (mantendo diálogo com um princípio cristão que afirma que o choro dura uma noite, mas a alegria vem pela manhã, vista no Salmo de nº 30), ou do afastamento de Deus em função das carnalidades e da preferência humana pelo *carpe diem* a despeito da eternidade. Já, dos versos 11 ao 16, a reação explosiva começa: é preciso resgatar os valores cristãos, é necessário punir os profanadores e, ainda, alimentar a fé. Essa última codificada pela metáfora do “caminhar sobre as ondas”, também dialogando com a bíblia.

A segunda parte do poema, dada à reação, traz a lume um dos conceitos lacanianos discutidos anteriormente nessa pesquisa: o sujeito interpassivo. Pelas orações iniciadas com a estrutura “é necessário...”, chegamos à evidência que as ações invocadas pelo eu-lírico não têm um sujeito específico. Vejamos: “é necessário morrer de tristeza e nojo/ é necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil. É necessário chicotear os que profanam as igrejas/ é

necessário caminhar sobre as ondas”. Pela indefinição do sujeito nessas linhas, o eu-lírico afirma que muitas atitudes precisam ser tomadas, mas não por ele e sim por outras pessoas, provavelmente leitores do poema ou, ainda, pessoas que se enquadram às condenações da primeira parte do poema. É quase como se o eu-lírico fosse o regente de uma orquestra, o qual toma para si todas as ações que os músicos praticam por meio de seus instrumentos musicais: é necessário que alguém faça essas ações imediatamente, mas esse alguém não serei eu. É necessário morrer de nojo, por isso morram de nojo por mim; é necessário multiplicar-se, então vão, multipliquem-se! É necessário chicotear alguns rebeldes, por isso não tenham piedade. É necessário ter fé... cultivem-na por mim!

Inclusive, esse último convite do eu-lírico ao sujeito interpassivo acaba trazendo à tona a sua ramificação: o sujeito suposto crer. Se é necessário “caminhar sobre as ondas”, ou seja, ter fé, alguém precisa ter muita fé por mim. O eu-lírico transfere a responsabilidade de crer ou de manter-se fervoroso a outras pessoas, inominadas no poema. Ao transferir suas crenças a outros sujeitos, o sujeito representado pelo eu-lírico supostamente acredita que outros acreditam no mesmo que ele. Dessa forma, assim como nos ensina Žižek (2010, p. 40), em uma citação já utilizada nesse estudo, para que nossas crenças realmente existam é melhor que outros sujeitos creiam nela por mim pois, a partir disso, o mito torna-se mais vivo e permanece pleno em sua existência. É necessário crer, mas essa pessoa não está aqui nesse momento: ela está a uma distância que permite a manutenção dessa crença. Ainda é possível identificarmos o sujeito interpassivo no seguinte poema:

A TENTAÇÃO

Diante do crucifixo
Eu paro pálido tremendo:
“Já que és o verdadeiro filho de Deus
Despreza a humanidade desta cruz.” (MENDES, 1995, p.424).

No caso observado acima, a responsabilidade de mudar o mundo não depende do eu-lírico; agora foi transferida para o próprio Jesus, ao passo que o Grande Outro emerge nesse cenário. Quando afirma “já que és o verdadeiro filho de Deus” no verso 3, o eu-lírico está também dizendo que assumiu a causa cristã como verdadeira e essa causa atua como mediadora entre ele a personificação humanística de Deus por meio de Jesus, soando como um pedido e uma declaração: agora que eu acredito em você, acabe com os problemas da humanidade. Há ainda a possibilidade desse Grande Outro agir como um moderador entre o eu-lírico e o leitor, uma forma de o poeta defender a sua causa e repassá-la a outrem, existindo à medida que outras

pessoas também creiam nesse ideal. O fulcro cristão de Murilo ainda encontra refúgio no poema seguinte:

CRUCIFIXO DE OURO PRETO

Crucifixo fixo, fixo,
Crucifixo, Deus parado
Para eu poder te fixar,
Deus ocluso na tua cruz, entre mim e ti, ó Deus,
Quantas vezes dou a volta,
Quanto olhares, angústias,
Súplicas mudas, silêncios, falta de jeito e aridez,
Crucifixo fixo fixo
Cristo roxo da paixão,
Transpassado, transfixado,
Chagado, esbofeteado,
Escarrado; abandono
Pelo pai de compaixão,
Crucifixo fixo fixo,
Deus fixado por amor,
Deus humano, Deus divino,
Deus ocluso na tua cruz,
Crucifixo fixo fixo,
Nosso irmão Cristo Jesus. (MENDES, 2014, p.150).

Assim como no poema “Angústia e reação”, “Crucifixo de Ouro Preto” traduz, aos moldes modernistas, outra peculiaridade advinda do Barroco mas, desta vez, pela música e não pela literatura: o rondó, estilo musical que compreende o esquema refrão-episódio-refrão-episódio-refrão-episódio. O refrão “Crucifixo fixo fixo” repetido 4 vezes abre a aliteração da sonoridade “ks” proporcionada pelo fonema f/ i/ k/ s/ o. Inclusive a sonoridade dos fonemas k/ s, lembra o impacto de metal contra metal, podendo ser associado a um martelo que prega um cravo longo o suficiente para emitir tal som, remetendo à crucificação de Cristo.

Outro som bastante recorrente é o da consoante “s”, o qual, de certa forma parece remeter a vários sons, dada a temática do poema, que faz uma recriação da *via crucis*: poderia ser uma oração sussurrada, como a de um devoto frente a seu Deus; ou um choro velado, suprimido pelo silêncio daqueles que presenciaram a crucificação de Cristo; pode até mesmo ser a voz do diabo, na tentativa de persuadir o eu-lírico a abandonar seus votos... enfim, são muitas hipóteses que acabam sendo corroboradas pela crença cristã de que Jesus seria a materialização encarnada do supremo deus hebreu.

Quanto aos demais símbolos, convém destacar o “crucifixo de ouro preto”, remetendo à cidade homônima ou, até mesmo, à etimologia dada a essa expressão. De acordo com o site <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/cidade-de-ouro-preto>, o nome da cidade mineira foi assim atribuído porque na última década do século XVII descobriu-se ouro,

que parecia pequenas pedras de barro nas margens de um córrego, fato que atraiu a atenção de bandeirantes e outros aventureiros para a cidade. Outra possibilidade é o fato de o ouro simbolizar a própria resplandecência de Cristo enquanto estrela d'alva, sendo provisoriamente coberta pela negritude do luto.

A continuidade do poema não revela outras metáforas além daquelas que se mostram evidentes no decorrer dos versos, com a exceção da frase “Cristo roxo da paixão”, no nono verso. Pela simbologia das cores, presente no *Dicionário de símbolos* (2012, p. 280), e sabendo que o roxo é uma cor secundária originada pela união do vermelho e do azul, temos o seguinte: o azul representa o céu, sobretudo pelo viés metafísico, o espiritual e, também, é a cor do pensamento e do plano psíquico. Por outro lado, o vermelho é a cor do sangue, da paixão e do sentimento. Dessa forma, um “Cristo roxo da paixão” é justamente o entremeio entre o céu e a terra: a soma do plano espiritual do azul com a carnalidade da paixão representada pelo vermelho (e própria do homem); Jesus é visto pelo eu-lírico como a perfeita mescla entre o ser humano e a deidade suprema. Ainda pelo clima da revolta/amor por Cristo, o poeta mineiro tece poemas de confrontação, como nos versos transcritos a seguir:

NOVÍSSIMO JOB

– Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre,
Nem a neta de Madalena para me amar,
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
E o eco do teu grande grito de abandono:
Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias.

Por que não me fizeste morrer pelo gládio de Herodes,
Ou por que não me fizeste morrer no ventre da minha mãe?
Não me liguei ao mundo, nem venci o mundo.
Já me julguei muito antes do meu julgamento.
E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.

Até a pouco tempo atrás no meu país
Ninguém sabia que a vida é a luta entre classes
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.
Antes da separação entre os homens
Existe a separação entre o homem e Deus.
É doce te encarar como poeta e amigo,
É duro te encarar como criador e juiz.
Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,
Tu és o Grande Inquisidor perante mim.
Por que me queres vivo? Mata-me desde já.
Cria outras almas, outros universos,
Sonda-os, explora-os com tua lente enorme.
Mas faz cessar um instante o meu suplício.

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.
Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,
Mas a última e essencial palavra está contigo.
Todas as tuas obras dão testemunho de ti,
Mas ninguém sabe o que queres de nós.
(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã
E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada).

Tu também não terás teus filhos renegados?
Aqueles que criaste e entregaste ao demônio
Para satisfazer tua cólera e paixão?
Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia.
Por que me deixaste assim sem abrigo no mundo?
Por que me deste passado, presente e futuro?
Manda a tempestade de fogo destruir minha existência.

– Estou contigo mesmo e não me queres ter
Sou tua herança desde toda a eternidade. (MENDES, 2014, p.55).

Em “Novíssimo Job”, Murilo dá novos sentidos à narrativa bíblica sobre Jó, personagem do velho testamento que foi provado por Deus em uma disputa com o diabo. A princípio, alegrando-se da retidão vivida por Jó, Deus afirma a satã que não havia uma pessoa em toda a terra tão límpida quanto ele, mas acaba sendo retrucado pelo diabo, o qual afirma que Jó blasfemarà imediatamente assim que tudo lhe seja tirado. Dessa forma, Deus permite que o demônio pese sua mão contra seu servo, que é afligido por inúmeros males durante a história e, mesmo assim, permanece sem blasfemar. A sequência da narração é dividida em vários discursos: em um deles Jó lamenta pela sua sorte, amaldiçoando o dia de seu nascimento; em outros, ele é exortado por anciãos e por um jovem chamado Eliú; há ainda um discurso do próprio Deus proferido a Jó.

Nesse sentido, o poema acima parece remontar justamente o momento em que Jó faz o seu discurso, mais especificamente no capítulo 3 do livro homógrafo, prática comum da primeira geração modernista brasileira, principalmente pelos versos de Oswald de Andrade. A primeira estrofe é basicamente um murmúrio direcionado a Cristo: se fui criado a tua imagem e semelhança, por que não posso fazer os milagres que tu fazias? As únicas coisas que restaram como herança para o eu-lírico, de acordo com sua lamentação, foi o escárnio, a tentação do demônio, a fraqueza do horto e o abandono.

A segunda estrofe é quase uma paródia do versículo 11, capítulo 3 do Livro de Jó: no texto bíblico temos “por que não morri eu na madre? Por que não expirei ao sair dela?” (Almeida, 2008, p. 696) e no segundo verso da segunda estrofe de Murilo nos deparamos com “Ou por que não me fizeste morrer no ventre da minha mãe”. O novíssimo Jó é um sofredor modernista, inconformado com o seu tempo, um cristão que espera reciprocidade divina a partir das orações feitas pelo eu-lírico. Ao mesmo tempo que se sente próximo, amigo do Cristo,

também o teme como inquisidor e isso faz com que o eu-lírico flerte com o profano. Aliás, a ordem simbólica que parece predominar na maioria dos poemas cristãos de Murilo segue o mesmo ritmo cadenciado entre o sagrado (o “sim” à vida eterna e ao acolhimento do pai) e a revolta, que recai em um estado laical (o “não” do pai, que o rejeita depois do derradeiro julgamento em função dos seus pecados).

Nesse ponto específico, convém lembrar o que Silva (2009, p. 213), afirma sobre a constituição do nível Simbólico: um fenômeno que ocorre a partir da internalização do “Nome-do-Pai”, enquanto um símbolo que nos remete ao “não do pai”, a negação paterna em relação à mãe, causando uma castração simbólica e, em função disso, o indivíduo buscará pela integralidade por meio de projeções a vários objetos de desejo (objeto “a”). Essas características próprias da teoria lacaniana podem ser observadas na quarta estrofe, a partir dos versos /Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória/ (aqui a heresia submerge pela pena da indignação); /Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo, / /Mas a última e essencial palavra está contigo. / /Todas as tuas obras dão testemunho de ti,/ /Mas ninguém sabe o que queres de nós./ /(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã/ /E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada)./

Como já mencionado anteriormente, o nível simbólico evidenciado nesse poema evidencia um sujeito que deseja tudo aquilo que o pai tem a oferecer, mas a partir do seu silêncio, é castrado, o que acaba gerando uma frustração, fazendo-o apelar à mãe. Logicamente, essa representação é apenas uma metáfora. O que convém apontar aqui é que o eu-lírico, depois dessa castração, projeta o seu objeto de desejo não apenas em Cristo, mas suprirá essa lacuna cortada abruptamente pela paixão carnal, em específico pelo corpo feminino, constituindo um novo nível simbólico que une a religião e a sua profissão de fé com a profanação do sagrado, encarnado na imagem da mulher, tal como poderá ser percebido pela exposição dos poemas subsequentes:

ECCLESIA

Berenice, Berenice,
Uma grande mulher se apresentou a mim
E te faz sombra.
Ela exige de mim
O que tu não podes exigir.
Ela quer a minha entrega total
E me oferece viver em corpo e alma
A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.
Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,
Querendo que eu tome parte nela contra mim mesmo.
Berenice, Berenice, tua rival me chama,

Ataca-me pelos cinco sentidos,
Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão.
Eu recuo aterrado
Porque não me permites, Berenice
Comungar no teu corpo e no teu sangue. (MENDES, 1997, p.293-294).

Na obra “A poesia em pânico”, Murilo Mendes costuma recorrer ao onomástico Berenice para personificar a sua amada em diversos poemas. Inicialmente, quanto ao título, “*Ecclesia*” é um termo latino que derivou do grego *ekklesia*, significando, literalmente, por “chamar para fora”, adaptado na contemporaneidade para representar a união de vários cristãos (chamar os cristãos de suas casas para uma reunião) e, mais especificamente, passou a designar a própria igreja. Assim, sabendo que o poema em questão representa a igreja cristã, de modo subvertido, é possível analisar o poema a partir das insinuações do eu-lírico.

O poema aproxima a temática cristã à erótica, fazendo uso de metáforas com termos advindos das celebrações católicas, como “liturgia, comunhão” e “comungar no teu corpo e sangue”. Os versos desenvolvidos ao longo do poema revelam um eu-lírico dividido entre duas mulheres: Berenice e “uma grande mulher”, a qual parece ser mais atraente que a própria Berenice, a ponto de competir com ela, em especial porque lhe “ataca os cinco sentidos” (esse trecho é basicamente uma confissão do eu-lírico por meio dos 5 sentidos: 1) visão – ele viu a mulher e a adjetivou de “grande”; 2) audição – o eu-lírico escutou a mulher, provavelmente não apenas a sua voz, do contrário não salientaria esse sentido junto aos demais, mas antes sussurros, gemidos etc.; 3) olfato – sentindo seu cheiro, significa que ambos estavam muito próximos; 4) paladar – esse sentido revela a prova da proximidade entre os dois, a ponto da mulher ser “provada”, “degustada”; e 5) tato – ele a tocou fisicamente).

O que chama mais atenção é talvez a definição da profissão da Grande Mulher. Ela não é nomeada, é bonita, permite-se ser cheirada, beijada, tocada etc. e, ainda, “desenrola a liturgia do mundo”, ou seja, a escritura sagrada dos prazeres mundanos, desdobrando a “toalha da comunhão”, como se estivesse apenas de toalha e a abrisse repentinamente. Todos esses elementos convergem para o fato de a Grande Mulher ser uma prostituta, sendo que os três últimos versos nos permitem essa conclusão: eu recuo aterrado/ porque não me permites, Berenice/ comungar no teu corpo e no teu sangue/, em outras palavras, como Berenice não atendeu aos desejos sexuais do eu-lírico, ele foi buscá-los em outro lugar. A igreja é o corpo de Cristo, para a religião, da mesma forma que esse princípio acaba sendo corrompido a partir do momento em que a igreja agora é uma prostituta: um corpo que também recebe muitos “devotos”. O poema seguinte já foi citado anteriormente nesse trabalho quando a crítica literária referente a Murilo era abordada pelos ensinamentos do poeta Mario de Andrade. Porém, como

esse texto não fora analisado, será pertinente trazê-lo uma vez mais à baila, a fim de reforçar o argumento visto no paradoxo sagrado x profano e, ainda, acerca do “objeto a” lacaniano projetado pelo eu-lírico:

EROS CHRISTUS

Eros!

Eros Christus!

Eros Christina!

Kyrie!

Kyrie eleison! (ANDRADE, 2012, n/p).

Se em “*Ecclesia*” as fronteiras entre a santidade e o pecado estavam bem demarcadas, tal movimento não ocorre no breve poema acima, o qual une o Paganismo ao Cristianismo desde o título, que evoca uma nova deidade resultante de Eros, o deus grego do erotismo, do amor erótico, e de Cristo, a encarnação do deus hebreu, deus do amor ao próximo: é a união entre dois tipos de sentimentos totalmente diferentes e, ao mesmo tempo, muito semelhantes. Afinal, o amor ao próximo é uma especificidade do amor destinado a outra pessoa e a paixão do eu-lírico direcionada a uma mulher é um tipo de amor designado ao próximo, ainda que não da mesma forma.

O poema pode ser analisado como se fosse a sequência de uma narrativa, a continuidade de várias situações específicas. A primeira delas surge com a palavra “*Eros*”, salientando o desejo carnal. Depois, o desejo carnal é somado ao amor na persona de Jesus com a frase “*Eros Christus*”. De imediato, o desejo é canalizado para a figura de uma mulher, nesse caso, Christina. Por fim, surge o arrependimento em “*Kyrie eleison*”, expressão grega que significa “senhor, tende piedade”, retirada dos primeiros versículos do salmo 51.

Nesses dois tipos de amor, que acabam se fundindo, é possível perceber o entrelaçamento do religioso e do herético em uma única temática. O eu-lírico, enquanto cristão, projeta seu “objeto a” no amor ao próximo (o novo mandamento dado pelo próprio Cristo), ao passo que o homem, que atende a sua lubricidade, acaba projetando seus desejos a uma mulher – Christina – a versão feminina de Cristo, aquela que o arrasta aos pecados e à lascívia da concupiscência da carne. *Eros Christus* é uma metáfora à comunhão com Jesus, mas também é um anátema que provoca a comunhão mundana da carnalidade com Christina, a mulher que faz sombra à Berenice. Ainda conseguimos identificar os entrelaçamentos dessas temáticas a partir do poema a seguir:

IGREJA MULHER

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
Minha preguiça é maior que toda a caridade.
Ela ameaça me vomitar de sua boca,
Respira incenso pelas narinas.
Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração.
Arranca do coração os sete gládios
E me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
Auxiliada pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro dos desconsolados.
Ela me insinua a história de algumas suas grandes filhas
Impuras antes de subirem para os altares.
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel. (MENDES, 2014, p. 77).

“Igreja mulher” ainda tinge a poética de Murilo com a tonalidade adquirida pela dicotomia entre o sagrado e o profano, em tom de revolta, dialogando com outros poemas já estudados até aqui. Novamente o formato pende para o uso do verso livre, partindo de um texto monobloco com um ritmo muito forte, destacado pela sonoridade das aliterações apoiadas na letra S, lembrando o sibilar de uma serpente acuada ou do vento em meio a uma tempestade. De fato, esse som parece se adequar com a temática apresentada no poema: o eu-lírico revela suas angústias pela aparente opressão que sente por parte da igreja, vociferando palavras de indignação, tentando se proteger como um cristão encurralado pela “igreja mulher” ou, ainda, explicita que o cristianismo está sendo soprado pelo vento de grandiosas mudanças em meio a uma tempestade de pecados e abominações.

No primeiro verso, a metáfora “toda em curvas” pode sinalizar muitas coisas, das quais dois símbolos parecem se sobressair. Em primeiro lugar, pode se referir a uma comparação da igreja moderna às curvas de uma mulher, à silhueta de um corpo feminino, indicando o desejo carnal; também é possível que a “igreja toda em curvas” represente justamente os caminhos tortos que essa instituição religiosa seguiu com o passar dos anos, servindo como uma espécie de denúncia.

Os três versos seguintes demonstram o cuidado do eu-lírico com os “sortilégios” da igreja, que ora o acolhe e o abraça com ternura ora busca asfixiá-lo, impossibilitando-o de respirar (sugerindo que o princípio cristão do livre arbítrio é paradoxal, pois a mesma igreja que defende a livre escolha do indivíduo também o condena pelas práticas pecaminosas, partindo

de um mote muito conhecido, pregado pelo apóstolo Paulo em sua Primeira Carta aos Coríntios, no versículo 12 do capítulo 6: todas as coisas me são lícitas, mas nem todas as coisas me convém). Nesse sentido, a mesma igreja que prega a liberdade também agrilha seus fiéis com ensinamentos que buscam manter o *metron* de cada um.

Já, em “Ela segura o Livro, ordena e fala:/ Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde. / Minha preguiça é maior que toda a caridade”, o livro segurado pela igreja foi grafado com inicial maiúscula, fazendo alusão à Bíblia, enquanto a igreja reclama das palavras proferidas pelo eu-lírico, consideradas heréticas pela igreja (essa constatação é reforçada nos versos finais quando o eu-lírico é acusado de sobrepor Berenice à Maria, mãe de Jesus). O verso seguinte não deixa claro se a frase foi proferida pelo poeta ou pela igreja, visto que não há nenhuma especificação acerca disso. Portanto, partindo dessa observação, a preguiça relatada pode ser tanto da igreja, imersa no pecado mortal da preguiça, deixando a caridade de lado, ou, ainda, pode ser a preguiça do próprio sujeito poético, que permanece inerte diante das exigências da igreja acerca da caridade, dialogando com a temática dos “novíssimos do homem”, já abordada na primeira análise desse estudo.

A sequência do poema mostra um diálogo com o livro de Apocalipse. Em “Ela ameaça me vomitar de sua boca, / Respira incenso pelas narinas.” O primeiro verso faz referência a Apocalipse, capítulo 3, versículo 16, pelo qual Cristo ameaça o cristão “morno”, que não é fervoroso mas também não deixa de professar a sua fé, ainda que de modo muito raso, afirmando que o “vomitará de sua boca”, ou seja, que o rejeitará no dia do julgamento final. Quanto à igreja respirar o incenso, ao que parece há uma relação com o versículo 5 do capítulo 8 de Apocalipse, pelo qual um anjo acende o incenso com o fogo do altar divino, lançando-o à Terra, causando trovões, relâmpago e grandes terremotos. Consoante ao *Dicionário de símbolos* (2012, p. 503), o incenso “tem a incumbência, pois, de levar de elevar a prece para o céu e, nesse sentido, é um emblema da função sacerdotal”. Comparando essa definição com a informação que a igreja respira o incenso pelas narinas, seria como dizer que as orações feitas na igreja são absorvidas por ela e não são elevadas a Deus.

Na sequência, deparamo-nos com os versos “Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração. / Arranca do coração os sete gládios”. Quanto a “gládios”, a espada romana, sua simbologia está ancorada no fato de sua estrutura permitir tanto o corte quanto o transpasse como uma lança. Nesse sentido, qualifica-se como uma arma definitiva: pode matar pelo corte e pelo lançamento, como se fosse uma lança. De acordo com o Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 471) nos ensinam que o gládio, apesar de ser uma arma decisiva, também é uma arma ilusória. O problema é cortado, mas não resolvido. Por isso, sempre renasce.

Nessa linha de raciocínio, considerando o símbolo do gládio, bem como a aproximação do poema com o livro do Apocalipse, não podemos esquecer da citação bíblica que tal livro faz em relação às sete igrejas da Ásia, presente no capítulo 2: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sárdis, Filadélfia e Laodiceia. Tais igrejas, também conhecidas como as “igrejas do Apocalipse” (lembrando que o termo “apocalipse” não significa o *armagedon*, como crê a cultura popular, mas são antes as revelações feitas pelo apóstolo João em um compêndio de profecias) retratadas pela bíblia com características distintas, recebendo avisos e até ameaças em razão dos pecadores, adjetivados como seguidores de satanás em alguns momentos específicos.

Unindo essas informações, é possível afirmar que os sete gládios que transpassaram o coração da igreja são as sete igrejas apocalípticas, que são arrancadas do coração da igreja mulher (lembramos também que a igreja é constantemente retratada como a noiva de Cristo na Terra), ou seja, a igreja de Cristo fora ferida por elas, entendidas como suas filhas, suas ramificações, sendo a “queixa que vem do Eterno” justamente as palavras de Jesus sobre essas igrejas, que são “impuras antes de subirem aos altares”, em outras palavras, pecadoras até o dia do julgamento final.

Tal paradigma acaba sendo reforçado por um dilema enfrentado pelo eu-lírico nos últimos versos. Ele não pode sair da igreja, talvez pela culpa; tampouco poderá medir forças com ela, por mais que desaprove alguns ritos, costumes ou tradições. Só lhe resta continuar inerte em meio à repetição das ladainhas e ser absorvido pela hipocrisia totalitária de sua ternura ditatorial e cruel, enquanto se autodegrada em silêncio. Dando sequência à temática, temos o poema “O utopista”:

O UTOPISTA

Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorriso nas crianças
Nem amor nas mulheres
Que só de pão vive o homem
Que não há um outro mundo. (MENDES, 2014, P. 69).

Com “O utopista” é possível presenciar o conceito modernista do “máximo no mínimo”: um poema curto com sete versos (não à toa esse algarismo representa uma infinidade de símbolos nas culturas judia e cristã, sendo o principal deles a perfeição divina) com metáforas que desaguardam em um manancial feito de inúmeros significados. No verso inicial, o eu-lírico parece referir-se a um sujeito indeterminado, o qual acredita que o “chão é duro”. Há vários

sentidos para essa metáfora, dos quais se destacam: 1º) pode referir-se a um lugar com um alicerce sólido, que tem a sua base firme, que é confiável; 2º) “chão duro” parece ser, ainda, um modo de referência ao sofrimento – lavrar um chão duro, semear uma terra seca é, certamente, um trabalho difícil e em vão, pois dali nada poderá nascer e o labor de nada valerá; 3º) outra possibilidade é que a palavra “chão” seja vista pelo eu-lírico como um sinônimo para caminho. Nessa perspectiva, o caminho a ser trilhado é uma pista repleta de sofrimento e angústia; 4º) o signo “chão” também é associado com o local de nascimento, o terreno onde o sujeito pisou pela primeira vez, o que nos remete ao lar e, em razão disso, pode dialogar com uma história comum narrada nos evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas, a qual afirma que Jesus, ao retornar à sua cidade natal, acaba sendo rejeitado pelos seus compatriotas, que o criticam por agir como um profeta sendo um simples carpinteiro.

Partindo para o segundo verso, o eu-lírico também diz que o sujeito em questão crê que todos os homens estão presos. O predicativo do sujeito dessa sentença pode ser interpretado de muitas formas, podendo se referir à prisão que a religião e a igreja, de modo mais específico, condicionam seus fiéis (um sentido também abordado no poema “Igreja mulher”, analisado anteriormente; há ainda a hipótese que tais homens estão presos pelo pecado ou pelo eterno sofrimento. A “prisão” abordada nessa oração é muito ampla, funcionando como uma espécie de castigo ou até mesmo de limite imposto pela falta de conhecimento.

O terceiro verso “que há limites para a poesia” pode ser um indício que o eu-lírico está, de fato, referindo-se a outro sujeito e não a si próprio em terceira pessoa, visto que a proposta de Murilo, na maior parte de seus poemas, é justamente extrapolar os limites poéticos por meio da poesia, em especial, a de cunho onírico. Inclusive, adequar a poesia a certos limites implica relembrar os versos martelados do Parnasianismo, sempre ansioso para estabelecer parâmetros e metros aos poemas produzidos em nosso país antes do Modernismo.

Em “que não há sorriso nas crianças”, os significados também apontam para vários horizontes. A palavra “sorriso” está intimamente relacionada à ideia de felicidade, portanto, dizer que não existe sorriso nas crianças seria o mesmo que afirmar a infelicidade delas. Há ainda uma possibilidade distante, mas não improvável, de o eu-lírico fazer alusão à psicanálise freudiana com esse verso, visto que o psicólogo alemão ficou mundialmente conhecido pelas suas teorias acerca da sexualidade infantil. Por sinal, também é sabido que a Psicanálise, área do conhecimento da qual Freud fora o precursor, influenciou diretamente a criação do Surrealismo, arte de vanguarda que codificava o mundo por meio de paisagens próprias dos ambientes soniais, sendo os sonhos *corpus* essencial à teoria analítica freudiana. Assim, por essa ótica, seria como afirmar que “não há sorriso nas crianças” é uma afirmação que codifica

a rejeição à psicanálise pela ciência moderna, porém, como já mencionado nesse parágrafo, tal hipótese não é improvável, mas distante.

“Nem amor nas mulheres” é um verso que estabelece continuidade com a linha anterior a ele por meio da conjunção aditiva “nem”, que tem justamente a função de introduzir uma nova informação. Ainda considerando a sintaxe desse período, convém dizer que a contração “nas”, resultante da união entre a preposição “em” e o artigo feminino “as”, indica um adjunto adverbial de lugar, nesse caso, o substantivo feminino “mulheres”. Dessa forma, é possível dizer que o amor que o eu-lírico se refere é puramente carnal, ou seja, um homem pretende encontrar amor em uma mulher, ao invés de uma mulher ser a responsável por irradiar esse amor (de fato, o mesmo percebe-se em “sorriso nas crianças”; tanto as crianças quanto as mulheres são tratadas como objetos a fim de proporcionar satisfação, de diferentes modos, tanto ao eu-lírico quanto ao sujeito indeterminado para o qual o poema é cantado).

Logo, a nova informação adicionada à necessidade de encontrar o sorriso perdido nas crianças, é justamente o fato de encontrar a paixão libidinosa em uma mulher, trazendo à tona dois nuances para um só sentimento: a falta de prazer. Consequentemente, quando aplicamos a teoria sobre o “objeto a” proposta por Lacan e elucidada por Žižek em nossa pesquisa, fica evidente que os objetos de desejo retratados no poema são alterados em cada verso, dependendo da vontade do sujeito em questão, seja ele encarnado pelo eu-lírico ou pela pessoa a qual se detinam tais versos.

Os dois versos derradeiros “Que só de pão vive o homem/ Que não há um outro mundo” acabam convergindo mais uma vez para a incredulidade, sendo o primeiro uma adaptação do capítulo 4 do evangelho de Mateus, dando a entender que o sujeito a quem o poema é direcionado crê que não precisa da palavra de Deus para viver, sendo identificado na última linha como um descrente, um “ateu” que precisa primeiro acreditar que existe uma divindade suprema para deixar de crer nela – duas faces de uma mesma moeda de (in) credulidade.

Há, também, nessa vertente da poética muriliana, poemas de arrependimento e constrição, que funcionam como promotores de acusação contra o próprio eu-lírico, o qual acaba, de certa forma, “confessando” aquilo que ele considera como pecaminoso frente aos princípios cristãos. No poema a seguir, além dessas características também nos fará companhia a personificação da luxúria muriliana, a sua sempre citada Berenice:

OS DOIS ESTANDARTES

Vejo sempre à minha frente dois estandartes
- Túnica negra de Berenice
Túnica vermelha da paixão de Deus.

Os dois estandartes cruzam-se no ar:
Tumulto! Eu sou a multidão,
Clarins! Clarins clamando à vitória!
Eu sou o grande inquisidor perante mim.
Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
Ai de mim, o demônio me aponta o vazio. (MENDES, 1997, p. 299).

A começar pela análise do título “os dois estandartes”, a dicotomia entre luz e trevas, fé e incredulidade, redenção e punição faz-se mais uma vez presente na poética do poeta mineiro. No caso, os dois estandartes, as duas bandeiras reconhecidas pelo eu-lírico como suas são a “túnica negra de Berenice” e a “túnica vermelha da paixão de Deus”, sendo que ambos se cruzam no ar, ou seja, se misturam de modo indissociável. A princípio, poderíamos descrever a túnica de Berenice como algo que cobre o seu corpo, sendo seu corpo desnudo o objeto de desejo do eu-lírico (objeto a). Para Chevalier e Gheerbrant (2012, 916), o corpo é a túnica da alma e a alma é o sopro, o ar, o princípio pensante e a sede pelo desejo e pelas paixões (idem, ibidem, p. 31); já, o negro, pela voz dos mesmos pesquisadores na obra já mencionada aqui, se refere a um estado primitivo do homem (p. 633).

Portanto, ao somarmos toda a carga semântica dessa metáfora, teríamos a definição da túnica de Berenice: aquilo que avilta os desejos do eu-lírico, em especial a paixão, a luxúria, despertando seu estado primitivo, animalesco – o racional da alma que se torna irracional pelo desejo (o que converge exatamente à temática da análise proposta nesse capítulo). Isso faz alusão novamente à Psicanálise, em especial à tríade *Id – Ego – Superego* de Freud e, ainda, à terceira característica da ordem simbólica lacaniana: aquela que possui o caráter não psicológico: a máscara usada pelo indivíduo, a qual, em determinados momentos, parece ser mais verdadeira que a própria estrutura de realidade compreendida pelo ser; de acordo com Žižek (2010, p.44), nesse aspecto, “a verdade tem a estrutura de uma ficção”.

O outro estandarte encontrado no poema é a “túnica vermelha da paixão”, uma alusão evidente à paixão de Cristo. Considerando a simbologia do corpo enquanto túnica da alma, a túnica referenciada pelo eu-lírico nesse verso pode ser o corpo ensanguentado de Cristo na crucificação, lembrando também que a simbologia da cor vermelha, concorde a Chevalier e Gheerbrant, (2012, 280) representa justamente o sangue, o sentimento, a paixão.

Em “tumulto! Eu sou a multidão” e “clarins! Clarins clamando a vitória!”, o primeiro verso pode ser visto hipoteticamente como uma multidão de vozes na mente do eu-lírico, o que acaba lhe causando o tumulto, visto que ele mesmo é uma multidão que causa confusão, como vários pensamentos paradoxais surgindo ao mesmo tempo. Quando clama pela “vitória”, fazendo uso do instrumento musical “clarim”, que por sua vez era muito utilizado em batalhas,

o verso parece denunciar que sua mente confusa está em uma constante guerra entre o desejo à paixão sentida por Berenice e à vassalagem a Cristo. Tais sentimentos acabam gerando a culpa e a autocondenação, observada no verso “eu sou o grande inquisidor perante mim”, como se o *Superego* do eu-lírico se personificasse contra seus desejos carnaís, prevalecendo como um juiz perante a luxúria que o tenta constantemente.

Quando menciona que sempre busca conciliar os dois estandartes, como no penúltimo verso, admite fazê-lo de forma precipitada (essa inusitada união pode ser identificada no poema “*Eros Christus*”, analisado anteriormente), o que acaba deixando-o despido de ambos, tal como pode-se comprovar no último verso, momento pelo qual o eu-lírico depara-se com o vazio indicado pelo demônio, símbolo do eterno adversário de Deus e dos homens, causador de confusão, assim como aquelas evidenciadas no decorrer do poema em questão. Ademais, a autocondenação ainda é replicada em poemas como os que virão a seguir:

O MAU SAMARITANO

Quantas vezes tenho passado perto de um doente,
Perto de um louco, de um triste, de um miserável
Sem lhes dar uma palavra de consolo.
Eu bem sei que minha vida é ligada à dos outros,
Que outros precisam de mim que preciso de Deus.
Quantas criaturas terão esperado de mim
Apenas um olhar – que eu recusei. (MENDES, 1997, p. 297).

Novamente o eu-lírico retoma o tom de punição pelas palavras, condenando suas próprias ações. Nesse poema também é muito nítido o uso da aliteração apoiada nas consoantes “t” e “p”, o que acaba sugerindo a sonoridade de uma chibata investida contra uma pessoa, o que nos faz lembrar de um ritual muito antigo da igreja católica chamado de “dolorismo”, pelo qual os fiéis buscavam a remissão de seus pedaços e iniquidades chicoteando suas próprias costas, o qual é definido por José Roberto Fortes Palau, em sua tese de doutorado como “a valorização da dor em si mesma como centro da espiritualidade cristã. Evidente que hoje essa teologia é inaceitável, sendo, sem sombra de dúvida, a grande responsável pela aversão hodierna à mortificação (2007, p.88). Por meio desse prisma, é interessante notar como o poema “Mau samaritano” acaba funcionando como uma oração de penitência, ao mesmo tempo que rememora a dor de Cristo pelo autoflagelo.

Os demais elementos que compõem cada verso são mais explícitos, com poucas metáforas carecendo de decodificação. Porém, destacamos as linhas “eu bem sei que minha vida é ligada à dos outros”, representando a união da igreja de Cristo em um só corpo e, em especial, retomando o mandamento deixado por Jesus sobre “amai o seu próximo como a ti

mesmo”, encontrado no versículo 39 do capítulo 22 do evangelho de Mateus; “que todos precisam de mim que preciso de Deus”, verso que eleva o eu-lírico da condição de simples fiel à de representante de Cristo na Terra; e, ainda, “apenas um olhar – que recusei”, simbolizando tanto a assistência aos necessitados por meio da caridade, como a interseção por meio de orações para santificar a alma, haja visto que o olhar, consoante ao *Dicionário de símbolos* (2012, p. 653) é um signo ritual de benção, em especial o olhar de cima para baixo, tal como parece ocorrer na lírica ditada pelo poeta nesse poema.

O RESGATE

Vós que pensais atacar as igrejas,
Vinde a mim, incendiai-me.
Eu sou uma igreja em ruínas que vai submergir
– Não há água do batismo e da Graça. –
Apontai para meu corpo – altar de sacrifício,
Para minha cabeça que guarda todas as imagens,
Para meu coração ansioso de se consumir em outros.
Ó filhos transviados do mesmo Pai celeste,
Aqui estou eu... perdoo a todos e não me perdoo.
Queimai-me. (MENDES, 1997, p. 297).

No poema acima, a palavra “resgate”, utilizada para sinalizar o título, invoca um eu-lírico em redenção e, para isso, o princípio do sacrifício toma conta de seu tema principal. A aliteração utilizada agora concentra-se nas consoantes “v”, “s” e “c” que, quando comparadas às informações disponibilizadas em cada verso, parecem remeter o leitor à ideia do fogo queimando, de labaredas que consomem pela força de um grandioso incêndio.

O verso primordial direciona o poema à segunda pessoa do plural, a pessoa do discurso mais próxima da primeira pessoa. Portanto, os versos em questão foram direcionados a pessoas conhecidas pelo eu-lírico, as quais são recebidas por ele pela voz verbal no imperativo: “vinde”, “incendiai”, “apontai”. No segundo verso a voz lírica do poema pede que o incendeiem e não por acaso. Como visto anteriormente, o fogo, principalmente para a cultura cristã, é sinônimo de purificação, o que acaba respaldando a temática da elevação do pecador presente nesse texto, que será purificado e aceito por Deus.

O interessante é que os versos seguintes, “eu sou uma igreja em ruínas que vai submergir” e “não há água do batismo e da graça” atestam o fato que o eu-lírico crê que o batismo não lavará seus pecados, fazendo-se necessária a sua extinção pelo fogo (obviamente uma extinção metafórica, que matará o pecador para que um novo homem nasça pela fé), algo que lembra muito o princípio desenvolvido pelo antigo filósofo grego Heráclito, denominado “Panta Rhei”, teoria que pregava que o mundo está em um ciclo contínuo, constantemente

destruído e reconstruído pelo fogo. Como veremos em outro capítulo oportuno sobre os “Murilogramas”, tal princípio filosófico conduzirá uma parcela da poética muriliana.

Em seguida o eu-lírico pede que o fogo seja apontado para seu corpo, sua cabeça e seu coração. Vimos anteriormente em outra análise que o corpo é a capa que reveste a alma, o limite entre o mundo físico e o metafísico. Se ele for incinerado, provavelmente essa fronteira deixará de existir e o sujeito terá uma experiência mais íntima com Deus. A cabeça, por sua vez, é retratada pelo *Dicionário de símbolos* (2012, p. 151) como a manifestação do espírito, que comanda o restante do corpo, o qual, por sua vez, é a representação da matéria. Incendiar a cabeça, nesse caso, é um ato simbólico para purificar o espírito. Já, o coração, é o símbolo maior do conhecimento, o receptáculo da inteligência, tal como acreditava Sócrates e seus discípulos na Grécia Antiga, a despeito da concepção moderna sobre tal órgão abrigar os sentimentos, ainda que tal concepção reine absoluta no cancionário contemporâneo. Por conseguinte, o fogo no coração renovaria tanto o conhecimento como o sentimento do eu-lírico.

Por fim, os três últimos versos trazem à tona alguns ensinamentos de Cristo, encontrados nos evangelhos. Em “ó filhos transviados do mesmo Pai celeste” faz referência à parábola do filho pródigo, presente no Evangelho de Lucas. “Perdoo a todos e não me perdoo” mantém uma profunda relação com o princípio cristão do perdão, encontrado na narrativa que menciona a pergunta de Pedro a Jesus sobre quantas vezes ele deveria perdoar um irmão, ao que recebe a resposta 70 vezes 7, uma metáfora para sugerir que não há um número final para esse ato. E o pedido “queimai-me” concentra toda a simbologia do renovo por intermédio do fogo, encontrado na bíblia do começo ao fim de seus ensinamentos. Finalizando essa etapa, convém trazer o último poema que aborda os constantes paradoxos sacro-hereses de Murilo Mendes:

MEU DUPLO

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo mundo lê e comenta.

Quando eu morrer a água dos mares
Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
Destruindo esta edição dos meus pensamentos, sonhos e amores
Feito à minha revelia.

O meu duplo sonha de dia e age durante a noite,
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim,
Desmonta todos os meus atos um por um e sorri.

O meu duplo com uma única palavra
Reverte os objetos do mundo ao negativo do FIAT;
Destrói com um sopro
O trabalho que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu morrer o meu duplo morrerá – e eu nascerei.

Eu tenho pena de mim e do meu duplo
Que entrava meus passos para bem,
Que sufoca dentro de mim a imagem divina.
Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
Tenho pena dos meus pais
Que sacrificaram uma existência inteira
Pelo prazer duma noite inteira.
Tenho pena do meu cérebro que comanda
E de minha mão eu escreve poemas imperfeitos.
Tenho pena do meu coração que explodiu de tanto ter pena,
Tenho pena do meu sexo que não é independente
Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
Eu tenho pena desta mulher tirânica
Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
Tenho pena dos poetas futuros
Que se integrarão na comunidade dos homens
Mas que nos momentos de dúvidas e terror
Só terão como resposta o silêncio divino.

Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
Por que me impeles a descer até a profundidade
Onde cessam as formas de vida para sempre?
Por que insinuas que o sorriso da criança já traz corrupção,
Que toda essa ternura é inútil,
Que o homem usará sempre a espada contra seu irmão,
Que minha poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
Ó meu duplo, por que a todo instante me ocultas a Trindade?
Ó meu duplo, por que murmuras sutilmente ao meu ouvido
Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio e da dúvida?
Por que atiras um pano negro na estrela da manhã,
Por que opões diante do meu espírito
A temporária Berenice à mulher eterna?
Ó meu duplo – meu irmão – Caim – eu admito te matar. (MENDES, 2014, p. 78-79).

Nesse diálogo do consciente entre o inconsciente, o eu-lírico do poema anterior parece denunciar o seu ser entre duas personalidades distintas: a primeira, considerada a original por ele, é reservada, temente a Deus e hostiliza o pecado, enquanto a segunda é a sua versão pública, a que todos conhecem quando circula pela sociedade, a qual é corrupta, carnal, questionadora sobre a existência de Deus e é um obstáculo entre ele e o divino. Se considerarmos que realmente há outra personalidade denunciada nesses versos, essa outra face do eu-lírico se assemelha muito ao conceito de Žižek (2010, p.44), já utilizado para analisar outro poema nesse capítulo sobre o fato de o sujeito utilizar uma máscara que, por vezes, parece ser mais verdadeira que aquilo que o seu íntimo: a verdade estruturada como ficção. Nesse caso, a identidade “verdadeira” abstém o sujeito dos prazeres carnavais, que por sua vez busca consolo em outra pessoa, outro “eu” que se lambuza das relações pecaminosas e dos prazeres gerados por ela, por

mais que ambas as *personas* sejam partes fragmentadas de um único indivíduo.

Em contrapartida, quando a efígie do eu-lírico pecaminoso é posta como personagem central de alguém que acredita em Deus e o questiona ao mesmo tempo, a personalidade crente acaba sendo caracterizada como “sujeito suposto crer”: um personagem não crê verdadeiramente porque o outro crê em seu lugar. Por mais que nos sintamos tentados a “diagnosticar” Murilo Mendes com o Transtorno Dissociativo de Identidade (popularmente conhecido como “dupla personalidade”), tal ato faria todo o trabalho efetuado nessa pesquisa ser esquecido no limbo da mediocridade, isso porque o lado cristão da poética de Murilo e sua voz herética não são indissociáveis, mas sim duas faces diferentes de uma mesma medalha que adorna sua ordem simbólica. Fato é que tudo isso pode ser confirmado a partir do sincretismo religioso adotado pela igreja católica com o passar dos séculos: para agradar, gregos, romanos e povos bárbaros, a Igreja Apostólica Romana identificou vários de seus mártires a deuses do panteão helênico, germânico etc, substituindo as datas de festivais pagãos por festas em hora a São Pedro, São Francisco... o próprio Natal é comemorado no dia do solstício de inverno, festa que rendia graças ao deus Dionísio em um ritual com peças teatrais, bacanais e regado pela embriaguez suscitada pelo consumo exagerado de vinho. Em outras palavras, a mesma igreja que condena a heresia do eu-lírico muriliano é também pagã em seu cerne mais profundo.

Por essa linha de raciocínio o eu-lírico demonstra que faz uso de personagens diferentes para situações diferentes, ou seja, máscaras sociais, que fazem o sujeito se comportar de acordo com a ocasião: recatado, torna-se quase imaculado; em público, despreza Cristo, o próximo e sua ordem simbólica cristã. O cristão exige a morte do poeta. O poeta ri-se de sua contraparte cristã e de seu Deus, o que se assemelha muito ao conceito lacaniano sobre o desejo contemporâneo pelo excesso de gozo, desejo esse que transformou a sociedade em uma imensa comunidade dada ao ateísmo: a crença é um segredo praticado apenas na intimidade, um ritual que é repetido por costume, tal como nos ensina Žižek (2010, p. 40): eu repito as orações não porque eu acredito mas porque me ensinaram assim. Alguém, que não está aqui nesse momento crê, por isso mantenho a tradição.

Nos versos “Quando eu morrer a água dos mares/ Dissolverá a tinta negra do meu corpo”, o eu-lírico muda, dessa vez a restrição da purificação pelo fogo, tema do poema analisado anteriormente (lembramos que ambos foram publicados na obra “A poesia em Pânico”, de 1936) para a depuração pela água, muito em função da carga simbólica referente a “mar”. Pela consulta ao *Dicionário de símbolos* (2012, p. 592-593) é possível verificar que esse signo encerra em si o significado dado ao seu movimento constante de fluxo e refluxo – a maré cheia invade a praia, lugar habitado por homens, enquanto a baixa evita contato com ela,

desprezando, de certa forma a humanidade. O mar tem a propriedade divina de dar e de tirar a vida, envolto em situações dúbias entre a certeza e o duvidoso, sendo ele a metáfora que representa tanto a vida quanto a morte. Tais sentidos mostram-se evidentes no poema de Murilo em questão; seria como se o mar lavasse o corpo do eu-lírico a ponto de tirar dele o sujeito pagão, o ser que é contrário à palavra cristã, mantendo apenas um poeta fiel a Cristo.

A terceira estrofe afirma que o “meu duplo” sonha durante o dia para agir durante à noite, arrastando correntes pelos pés, ao que parece ser uma série de informações direcionadas ao mito de Édipo: a noite e o dia lembram o enigma da Esfinge, enquanto as correntes coincidem com os pés acorrentados de Édipo. Outra possibilidade de leitura seria que ao sonhar durante o dia, o duplo assim o faz em função de uma possível vida boêmia e desregrada, sendo as correntes um símbolo do aprisionamento a esse estilo errante. Nessa mesma estrofe o eu-lírico acrescenta que sua outra face costuma reverter instantaneamente em pecados tudo aquilo que, com esforço, ele tentou fazer pelo caminho cristão. O último verso retrata novamente a redenção por meio da morte do “meu duplo” e renascimento de um novo sujeito.

Na estrofe seguinte o eu-lírico lamenta sua existência, enquanto afirma que é um prisioneiro do pecado. O que chama a atenção nessa parte são os versos 13 e 14: “Eu tenho pena desta mulher tirânica / Que me ajuda a ampliar o meu duplo”, que têm o mesmo tom daqueles vistos no poema “Igreja mulher”. A mulher tirânica que amplia o pecado do sujeito pode ser entendida tanto como a igreja, sempre ocupada em castrar seus fiéis em relação ao gozo excessivo, como pode ser também de fato uma pessoa do sexo feminino que deixa o eu-lírico repleto de desejos luxuriosos. Ainda nesse canto, há um lamento sobre todos os poetas, que deixarão seus altares superiores para integrarem-se aos demais homens em lamentação por não escutarem a voz de Deus em seus dilemas existencialistas.

Na quarta e última estrofe a culpa de todas as transgressões ainda é direcionada ao “meu duplo”. Destacam-se nessa parte os versos “por que insinuas que o sorriso da criança já traz corrupção”, que dialoga com o poema “O utopista” e com a psicanálise freudiana por meio do complexo de Édipo, corroborando com a provável referência ao herói grego presente na terceira estrofe do poema “Meu duplo” e, ainda, a linha “por que atiras um pano negro na estrela da manhã?”, o qual possivelmente se refere a Cristo como a estrela da manhã, retomando novamente o livro do Apocalipse e, por fim, os versos “por que opões diante do meu espírito/ a temporária Berenice à mulher eterna?”, mencionando novamente a presença de Berenice que oblitera a “mulher eterna”, sendo esta última representada tanto pela igreja, a “esposa” de Cristo, ou Maria, a mãe de Deus que, segundo os ensinamentos católicos, foi levada em vida aos céus por Jesus.

É importante dizer que no paradoxo muriliano sobre a espiritualidade, o Simbólico, representado pelo estigma que abrange a pureza, parece funcionar como uma proteção ao Real, encarnado na figura feminina pela sensualidade, ao mesmo tempo que oscila constantemente, pois o Simbólico em Murilo é justamente um mundo inconstante, pelo qual o “objeto a” é Cristo e Berenice/ Christina. Talvez o imaginário do poeta estivesse ancorado exatamente nesse recife, entre ser contemplado como um poeta modernista, cristão e profano, adorando e exigindo a adoração.

5. ROSAS MEDITATIVAS

Dentre as várias vertentes da poética do poeta Murilo Mendes, a poesia surrealista talvez seja a mais conhecida, assim como a de maior obscuridade analítica. Como já mencionado anteriormente no presente estudo, por meio da obra *Violência* (2014, p. 17), Žižek nos ensina que a linguagem sofre, por vezes, uma violência em função da imposição de um nicho simbólico contra um universo de sentidos específico. Considerando essa afirmativa, salientamos que a linguagem dos poemas pratica, de fato, uma espécie de violência à linguagem comum, visto que está encoberta por símbolos que precisam de decodificação para que seus sentidos metafóricos venham à tona. A grande questão sobre a poética surrealista, de modo geral, é que ela aborda um universo onírico próprio do inconsciente e seus símbolos são ainda mais densos; é como se a linguagem da poesia surreal fosse uma violência contra a própria violência cometida pela linguagem dos poemas, como se a sua decodificação estivesse em um nível a mais de (in) compreensão, algo que tem por objetivo justamente tornar a leitura de seus versos ainda mais “trabalhosa”, exigindo maior atenção, conhecimento e tempo do seu leitor.

Da mesma forma, os versos surrealistas de Murilo parecem cumprir com esse propósito, unindo palavras que não têm correlação semântica na maioria das vezes, em situações que, de fato, parecem sonhos incoerentes e desconexos mas, assim como tais sonhos, acabam fazendo sentido apenas quando todos os caminhos desse labirinto remetem à análise ao inevitável encontro com a metáfora surrealista, cabendo aos seus leitores encontrarem a única saída: a decifração de seus insólitos símbolos. Para tanto, o primeiro poema apresentado sobre essa temática será “O pastor pianista”, sempre presente em artigos acadêmicos, em concursos e nos livros de crítica literária brasileira, cabendo a nós, enquanto apreciadores, apresentarmos evidências que comprovem nossas hipóteses analíticas:

O PASTOR PIANISTA

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

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,

E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses (MENDES, 2014, p. 90).

O poema em questão nos traz uma série de palavras conglomeradas e que parecem não fazer muito sentido umas com as outras. Nele é possível constatar uma série de situações no mínimo inusitadas: o eu-lírico trata seus pianos como se eles tivessem vida, algumas sombras bebem e rosas, que são capazes de migrarem, acompanham-no nessa jornada. Tudo parece confluir para um sonho fantástico, muito parecido com as narrativas encontradas nos contos de Gogol. Contudo, a poética muriliana não faz parte desse nicho da literatura e suas metáforas aguardam afoitas pela devida decodificação.

Primeiramente, consideremos o signo “piano”. Sabe-se que esse instrumento musical foi originalmente concebido de outro instrumento parecido: o cravo. A diferença é que o piano toca sons suaves e fortes (daí a nomenclatura “piano”, que em italiano significa “suave”), até então impossíveis de serem reproduzidos pelo seu ancestral. Além disso, é significativo elucidar que os pianos ficaram populares graças às grandes sinfonias de nomes como Mozart e Beethoven, propagando a arte musical. De acordo com as informações disponibilizadas pelo Salão Musical de Lisboa, o piano “é muito conhecido hoje em dia talvez por ter sido o principal instrumento usado por nomes sonantes da História da Música, como Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart e Beethoven” (disponível em <https://www.salaomusical.com/pt/content/17-historia-do-piano>, acessado à 00:06 de 23 de janeiro de 2021).

Por esse prisma, podemos afirmar que um pastor pianista é responsável por cuidar de pianos que produzem notas musicais clássicas. Partindo disso, é necessário retomarmos o signo linguístico mais próximo da palavra pastor. Normalmente, um pastor apascenta um rebanho de um determinado tipo de gado (geralmente ovelhas), do qual ele retira, pelo menos, três produtos para a sua subsistência: a carne, a pele/couro/lã e o leite. Logo, quem pasça um rebanho, normalmente o faz para sobreviver dele, é uma produção necessária para a sobrevivência do pastor. Da mesma forma, o pastor pianista cuida de pianos para poder sobreviver por meio da música clássica, porém, tal ato aponta para a metáfora que veremos a seguir.

Cabe dizer que a poesia de Murilo Mendes sempre se preocupou com a sonoridade e com o ritmo, ainda que nela predominem os versos livres. De acordo com o próprio poeta, o que o encantou, desde muito cedo, foi a obra “Lírica”, de Luís Vaz de Camões, conhecida por seu teor rigoroso a favor da métrica poética, utilizando-se da “métrica nova” advinda dos versos decassílabos, a qual contribuiu para a propagação da poesia clássica: “Influência poderosa mais

tardia foi a de Camões que, depois da fatal aversão dos tempos de colégio, comecei a ler e a meditar a fundo só aí pelos quarenta anos. *A Lírica* [...] permanece para mim uma das obras mais altas da poesia” (Mendes, 2014, p. 250).

Inspirando-se na métrica clássica, o mineiro optou pela criação do seu próprio *cânon*, com um ritmo que tanto se adequa ao Modernismo aplicado por ele quanto à tradição, mesclando a isso a palavra imagética, colocada propositalmente a um termo contrário para poder aproximá-los posteriormente em uma espécie de poética dialética, pela qual o próprio poema serve como síntese apaziguadora, justamente como podemos identificar na palavra “pastor” que é absurdamente contrária à “pianista”, pois ser um pastor significa viver em um ambiente modesto e rudimentar, enquanto que ser um pianista implica conviver em uma sociedade específica, que tem acesso a esse tipo de música, dada aos lugares mais finos e prósperos. Sobre isso, Murilo nos fala o seguinte:

Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição. Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da ideia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias. Certo da extraordinária riqueza da metáfora – que alguns querem até identificar com a própria linguagem – tratei de instalá-la no poema com toda a carga de força. Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano etc. [...] Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o Jazz. (MENDES, “a poesia e o nosso tempo”, in 2014, p.221).

Com a evidência apresentada na citação acima, não nos restam dúvidas: o pastor em questão é, na verdade, o próprio poeta – nesse caso específico, o poeta modernista da geração de 1930, a segunda geração modernista brasileira – o qual não desprezou a tradição, antes a conciliou com a nova estética literária, ao passo que o adjetivo “pianista” se refere aos seus poemas, que ecoam um novo ritmo responsável por mesclar a musicalidade clássica de nomes como Schönberg, Stravinski, Alban Berg, grandes representantes da tradição musical, com o ritmo moderno do *jazz*, o qual também faz o amplo uso de pianos em suas composições. Portanto, ser um “pastor pianista” implica dizer que se é um poeta modernista de 30, um bardo moderno que preza pela aproximação dos contrários, dos extremos, sintetizando-os em um único e novo paradigma.

Tendo dedicado as presentes páginas apenas para elucidar o conceito do título, passemos adiante à nossa leitura. Os dois versos iniciais proclamam “soltaram os pianos na planície

deserta/ onde as sombras dos pássaros vêm beber” e, por meio deles, pode-se traçar o seguinte raciocínio: um determinado grupo de pessoas (poetas modernistas) soltou os pianos (poemas) na planície deserta (um lugar árido, inóspito; nesse contexto, os poetas propagaram seus poemas em um lugar desprovido de arte). Esse lugar revela uma peculiaridade – nele as sombras de alguns pássaros bebem. Esse verso, inclusive, projeta uma imagem típica de um sonho, quando não a analisamos considerando o sentido simbólico das palavras “sombras” e “pássaros”.

Chevalier e Gheerbrant nos dizem o seguinte sobre elas: sobre as sombras se opõe à luz e não têm existência própria (p. 842), enquanto “pássaros” se refere às relações entre o céu e a terra (p. 687). Poderíamos, nesse sentido, associar o pássaro a uma possível metáfora ao homem, que pela crença mítica de inúmeras culturas ancestrais, é um híbrido de um ser terreno (corpóreo), criado por uma entidade superior, que lhe confere o espírito, próprio do céu. Assim, suas sombras, ou seja, aquilo desprovido de luz e repleto de escuridão, encontram refúgio na planície deserta, as quais podem estar vinculadas à própria racionalidade humana, obscura e sedenta. Ainda há a possibilidade de “sombra” se referir a um refúgio, um esconderijo, um abrigo do sol escaldante proporcionado na planície deserta relatada pelo eu-lírico, enquanto que “pássaros” pode se referir à liberdade, chegando à orientação de que nesse lugar a liberdade (sedenta) buscava refúgio, sendo esse significado mais relacionado à ideologia modernista e mais próxima ao tema que o poema parece propor.

No terceiro verso o eu-lírico se identifica como o pastor pianista, o que consolida ainda mais o direcionamento de que está se referindo aos poetas modernistas da geração de 30. Na sequência, os versos 4, 5 e 6 (Vejo ao longe com alegria meus pianos/ Recortarem os vultos monumentais/ Contra a lua) novamente traçam imagens oníricas pelo texto. Tomando por analogia o fato de que pianos se refere aos poemas escritos pelo eu-lírico, seus versos recortam vultos monumentais contra a lua, fazendo-nos visualizar mentalmente silhuetas projetadas na lua, como se o teor de seus poemas fosse forte o bastante para ser projetado pela própria lua – astro responsável pela iluminação noturna ao refletir a luz solar para a Terra. Por esse viés, as sombras que buscavam refúgio no deserto acabaram sendo iluminadas pela poética do eu-lírico, capaz de trazer lume em meio à escuridão.

A segunda estrofe é composta de três versos, sendo o primeiro deveras ignoto. Em “acompanhado pelas rosas migradoras” presenciamos novamente um paradoxo que, em um primeiro olhar, nos parece um absurdo, pois o adjetivo “migradoras” sequer se aproxima do mesmo campo semântico do substantivo “rosas”, plantas que necessitam de fixação à terra para sobreviverem. Por essa razão, precisaremos recorrer a outro poema de Murilo Mendes para elucidar a metáfora que se encarcera nesse símbolo:

IDEIAS ROSAS

Minhas ideias abstratas,
De tanto as tocar, tornaram-se concretas:
São rosas familiares
Que o tempo traz ao alcance da mão,
Rosas que assistem à inauguração de eras novas
No meu pensamento,
No pensamento do mundo em mim e nos outros:
De eras novas, mas ainda assim
Que o tempo conheceu, conhece e conhecerá.

Rosas! Rosas!
Quem me dera que houvesse
Rosas abstratas para mim. (MENDES, 2014, p.121).

O poema “Ideias rosas” revela um dos maiores símbolos do Surrealismo propagado por Salvador Dalí: a rosa como maior representante da sexualidade e do corpo feminino. Inclusive, no *Dicionário de símbolos* (2012, 789) a rosa é um símbolo do amor, em específico da deusa Afrodite que, de acordo com o mito helênico, quando viu Adônis ferido de morte, correu para socorrê-lo e, no caminho, esbarrou em um espinho de uma roseira (de acordo com a história as rosas eram todas brancas originalmente) e, a partir disso, seu sangue tingiu de vermelho todas as rosas. A mesma obra relata, ao citar um verso de Dante, que a rosa é um símbolo do amor paradisíaco, remetendo à mulher como símbolo maior que “exala sempre um perfume de louvor ao sol sempre primaveril, Beatriz me atraiu” (*Apud, Idem, Ibidem*). Para percebermos como isso se relaciona à obra de Dalí e, por consequência à poética de Murilo Mendes, vejamos as imagens a seguir:



Imagem 2: Rosas sangrentas (1930). Disponível em <http://2.bp.blogspot.com/->

[ZH8Zq7A5fRk/TkVjp9OHCjI/AAAAAAAAA27g/OVMmx1sfVxQ/s640/rosasensangrentadas.jpg](https://www.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYVCF/$File/Salvador-Dali-Woman-with-a-Head-of-Roses.jpg)



Imagem 3: Mulher com cabeça de rosas (1935). Disponível em [https://wahooart.com/Art.nsf/O/8XYVCF/\\$File/Salvador-Dali-Woman-with-a-Head-of-Roses.jpg](https://wahooart.com/Art.nsf/O/8XYVCF/$File/Salvador-Dali-Woman-with-a-Head-of-Roses.jpg)



Imagem 4: A rosa meditativa (1958). Disponível em https://1.bp.blogspot.com/-nZEpzX6BrhI/Xx3QZINq4mI/AAAAAAAAAB1Y/fgjrjMAvkLEcD-waU_sBEGHACxPuMflQwCLcBGAsYHQ/s741/61ut7jtzBkL.AC_Sy741.jpg

Nas três pinturas apresentadas anteriormente, é possível perceber como Dalí relacionava a rosa com o inconsciente e com a erotização da mulher. Como dito anteriormente, Dante traça

um paralelo entre a rosa e a atração que sentiu por Beatriz em *Paraíso*, o que acaba sendo de fato muito pertinente à sensualidade vista nas obras de Dalí, pois o pintor era um grande admirador de *A divina comédia*, da qual acabou pintando 100 aquarelas em homenagem aos 700 anos da obra.

No caso de Murilo Mendes, quando assumimos que a rosa simboliza o amor erótico dedicado a uma mulher, tudo acaba fazendo sentido. Em primeiro lugar, no poema “Ideias rosas”, a mulher enquanto representante da sensualidade, ocupa os pensamentos do eu-lírico, que as deseja cada vez mais. Aplicando essa lógica ao poema “Pastor pianista”, quando afirma estar acompanhado das rosas migradoras, o eu-lírico também afirma que apascenta seus pianos, ou seja, seus poemas, que ecoam por meio do grito e transmitem o “antigo clamor do homem”: o antigo desejo, o “objeto a” primordial do eu-lírico de Murilo Mendes: a mulher. Nesse ponto, o desejo carnal evidencia a característica dos impulsos do sexo masculino, algo escondido no inconsciente e revelado nos sonhos.

Tais projeções oníricas se assemelham muito ao conceito lacaniano de realidade, apresentado por Žižek (2010, p. 70-71), pelo qual o sujeito reprime seus desejos em uma realidade projetada como uma fantasia idealizada, servindo como uma fuga do Real, da sobre intolerável vinda do nível Simbólico. Nesse aspecto, a poesia de Murilo, como afirmado por ele na citação feita nesse capítulo, acaba funcionando como uma conciliadora entre a realidade, encerrada no ambiente onírico, e o Real, que o sujeito não é capaz de suportar.

Outro fato interessante para analisarmos nessa estrofe é que ela termina sem o ponto final, já utilizado antes no mesmo poema ainda na primeira estrofe, e sem a vírgula, também usada em outros versos, o que acaba dando a noção de continuidade. No excerto “e transmitem o antigo clamor do homem”, o verso seguinte já faz parte da última estrofe (“que reclamando a contemplação”). O primeiro movimento aqui é associar o homem como o ser que reclama contemplação, contudo, pela sintaxe, essa expressão é um adjunto adnominal do substantivo “clamor”. Sendo assim, quem reclama a contemplação não é homem e sim o seu antigo clamor: o desejo impulsivo pela sexualidade, o que, mais uma vez, está relacionado à sua fantasia vivida como realidade (à Lacan), adiando cada vez mais o contato com o Real.

Contudo, não podemos excluir a possibilidade de o homem reclamar a contemplação para si, hipótese que acaba novamente interagindo com a teoria lacaniana de que o sujeito não apenas deseja outro, como também quer ser desejado por ele. Por fim, nos versos “sonha e provoca a harmonia, / trabalha mesmo à força, / e pelo vento nas folhagens, / pelos planetas, pelo andar das mulheres, / pelo amor e seus contrastes, comunica-se com os deuses”, pode estar se referindo tanto ao desejo primitivo que concentra seu “objeto a” na erotização da mulher,

como ao homem, que trabalha à força (dialogando com Gênesis) e tenta se comunicar com os deuses, por meio da compreensão do vento nas folhagens, pela observação dos planetas e pelo andar das mulheres (o que também acaba retornando ao primitivismo do homem, que não compreendeu esses fenômenos e os encerra em fantasias que passam a fazer parte da sua realidade). Perseverando ainda na temática acerca do Simbólico/Imaginário/Real, temos o seguinte poema:

JOAN MIRÓ

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real – este obscuro mito. (MENDES, 2014, p. 197).

“Joan Miró” é um poema que só pode ser compreendido por quem já viu ao menos uma das pinturas do pintor espanhol homônimo ao título, do contrário, o próprio texto se revela abstrato e surrealista. Nele é possível identificar como as obras do artista espanhol costumam ser; no primeiro verso, a liberdade é exaltada pelo eu-lírico, o qual afirma que a sigla, o pássaro e o losango estão soltos. Como a própria poesia dos poemas surrealistas é puramente visual, pelo imagético mental, façamo-nos atentos à reprodução da pintura a seguir:



Imagem 5: Original (1933). Disponível em <https://pt.wahooart.com/@/8EWKY5-Joan-Miro-original>

O primeiro verso do poema de Murilo é muito semelhante à tela de Miró. Há várias formas geométricas retilíneas e curvilíneas que se parecem com letras, com siglas. Na parte superior da tela, ao centro, encontramos uma forma que se assemelha à letra “J”, na cor vermelha. No canto superior direito há uma linha, debaixo de duas pequenas rodas, que lembra as letras “m” e “w”, abaixo e ao centro, duas retas amarelas se encontram, parecendo a letra “a”, letra essa encontrada logo à esquerda, aos pés daquilo que parece uma cadeira. Quanto aos pássaros, tal metáfora pode estar relacionada à liberdade artística que o pintor usou para compor sua obra, a qual abusa de formas geométricas variadas, representadas pelo símbolo “losango”.

O poema continua com o eu-lírico afirmando que Miró utiliza as cores de modo vívido, livre, evocando movimentos pelas curiosas formas dispostas em várias perspectivas em suas pinturas. Tais formas acabam se desintegrando de sua estrutura convencional para formarem uma nova ordem semântica, exatamente como o poeta afirmou anteriormente sobre como seria a fórmula utilizada em seus poemas.

Por fim, o eu-lírico ainda menciona o real como um mito obscuro, fazendo uma clara referência à vanguarda Surrealista, arte imersa no mundo dos sonhos. Justamente nessa parte o Real lacaniano parece surgir mais uma vez, ainda que não de maneira proposital. De acordo com o último verso, o “real” é um produto que não é verdadeiro para o artista surrealista, antes é um objeto desnecessário, pois a fantasia proporcionada pelo sonho acaba sendo a única realidade que os surrealistas aceitam. O Real continua sendo intolerável nessa perspectiva. Nessa mesma toada, chegamos ao poema seguinte:

O EMIGRANTE

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

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsaram da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Vou te levar
O trigo das terras do Egito,
Até o trigo que não tenho.
Egito! Egito! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
Eis-me nu, vazio e pobre.
A sombra fértil de Deus

Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:
Eu vos deixo a minha sede, nada mais tenho de meu. (MENDES, 2014, p.82).

Em “O imigrante”, em uma projeção de imagens surreais, o eu-lírico afirma ser a nuvem, símbolo maior da confusão (Chevalier e Gheerbrant, 2012, p. 648), o pássaro, simbolizando uma vez mais a liberdade e, ainda, o dinamismo, o movimento; e a estátua de pedra, que está presa em sua imutabilidade, indicando a aproximação de termos contrários, que se fundem a um novo significado, algo como uma liberdade reprimida, encarcerada, que se liberta graças aos momentos de confusão e aos dilemas.

A estrofe seguinte parece retomar uma vez mais a arte poética de maneira geral e como a segunda geração do Modernismo lidou com o retorno aos clássicos e o vislumbre pelo moderno, por meio de “recapitulei os fantasmas/ corri de deserto em deserto/ me expulsaram da sombra do avião”, parece que o eu-lírico faz uma confissão e, ao mesmo tempo uma denúncia: por retomar os “fantasmas” acabou migrando de estética em estética até ser expulso da sombra do avião, ou seja, do refúgio (simbolizado pela sombra) dado pelo avião, símbolo da modernidade.

É nesse ponto que convém trazermos outra citação retirada das reflexões de Murilo acerca do seu apreço pela poesia: de acordo com o poeta mineiro, os poetas que mais o vislumbraram na juventude foram os parnasianos Alphonsus de Guimaraens e Luís Delfino: “quanto aos poetas brasileiros, na minha adolescência os que me impressionaram mais foram Alphonsus de Guimaraens e Luís Delfino. Este já tinha morrido sem deixar nenhuma obra publicada. Mas eu copiava de jornais [...] inúmeros sonetos do autor de *Imortalidades*” (2014, p. 249). Nesse caso, ao tentar criar uma nova poética retomando os “antigos fantasmas” da literatura brasileira, o poeta acabou sendo ignorado pelo próprio movimento Modernista, ao qual fora fiel até a sua morte, no que diz respeito à composição estrutural dos seus versos.

A continuidade do poema é marcada pela sede que o eu-lírico sente, dizendo que nenhuma fonte das quais bebeu lhe bastou, o que acaba cifrando justamente essa busca interminável do poeta, como já evidenciado nesse capítulo, de buscar sempre novas fontes, “novos velhos poetas” (pelo qual Murilo relata que acabou tendo contato com Camões, poeta que o influenciou tardiamente em sua jornada poética), desconhecidos até então por ele.

Isso acaba sendo reforçado nos versos seguintes: “Amigo! Irmão! Vou te levar/ O trigo das terras do Egito, / Até o trigo que não tenho. / Egito! Egito! Amontoei/ Para dar um dia a outrem:/ Eis-me nu, vazio e pobre.” Nessa parte o eu-lírico se compara ao seu leitor e diz que vai alimentá-lo com o “trigo do Egito”, um alimento vindo de uma terra pagã, como

representado na bíblia, da mesma forma como os clássicos eram vistos pelos modernistas (um exemplo da aversão que a Geração Heroica do modernismo brasileiro sentia sobre a literatura “enformada” pode ser encontrada no discurso proferido por Oswald de Andrade, precursor do movimento, em seu *Manifesto Antropofágico*). O amontoado de poemas clássicos acabou sendo diluído na poética modernista de Murilo, por essa razão o eu-lírico afirma dar até o trigo que não tem, em outras palavras, dar até poemas que ele mesmo limou com sua arte de renovo.

Por fim, os versos “eis-me nu, vazio e pobre. / A sombra fértil de Deus/ Não me larga um só instante. / Levai-me o astro da febre:/ Eu vos deixo a minha sede, nada mais tenho de meu” traçam um paralelo com a narrativa bíblica sobre José, presente no capítulo 37 de Gênesis, pelo qual seus irmãos o despiram e o venderam aos ismaelitas por vinte siclos de prata. Aplicando a história bíblica aos versos analisados, o eu-lírico acabou sendo despido do Modernismo, a túnica que o protegia, mas acabou sendo acolhido pela sombra de Deus, uma referência clara à sua poesia cristã modernista.

Os dois últimos versos são marcados por uma releitura do *Manifesto Antropofágico* de Oswald: “levai-me o astro da febre” parece ser uma metáfora a algo que ilumina e, ao mesmo tempo contagia por uma grande febre (não esqueçamos que as febres altas causam delírios e a estética Modernista em 1922 era considerada como um grande delírio literário por nomes como José Veríssimo e Olavo Bilac). O verso derradeiro além de dialogar com a máxima cristã “eu vos deixo o meu corpo”, também recria o manifesto citado anteriormente: “nada mais tenho de meu” é uma releitura do excerto “só me interessa o que não é meu”, escrito por Andrade, pelo qual afirma que o antropófago modernista deve se preocupar em absorver tudo o que for considerado de valoroso para si, criando uma nova estética com retalhos de outras singularidades artísticas. Também damos destaque a outro poema surrealista muriliano, como transcrito a seguir:

METADE PÁSSARO

A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo
Chama a luz com um assobio,
Faz a virgem virar pedra,
Cura a tempestade,
Desvia o curso dos sonhos,
Escreve cartas ao rio,
Me puxa do sono eterno
Para os seus braços que cantam. (MENDES, 2014, p.48).

“Metade pássaro” é mais um poema surreal de Murilo que aborda temas recorrentes em outros versos do poeta mineiro. O título adianta a temática do texto – metade pássaro implica dizer, por meio de tudo o que já foi constatado até aqui, ter uma metade com a essência da liberdade, o que, pela lógica do subentendido, nos leva a pensar que a outra metade é recalcada, o que nos leva diretamente à Žižek (2010, p. 28), quando o esloveno afirma que o recalque e o retorno do recalcado fazem parte de um único processo; a prisão parece um recalque, algo afastado do consciente e que retorna à medida que é negado ou obliterado (não mencionar a prisão acaba sendo a negação da própria liberdade, visto que são duas faces distintas de uma única moeda).

A primeira estrofe desse poema é estruturada em quatro versos livres, mencionando a “mulher do fim do mundo”, uma metáfora que pode significar muitas coisas, como: a) uma mulher que mora em um lugar distante e/ou inóspito; b) a igreja cristã, representada em Apocalipse; c) a mulher surrealista, desejada pelo artista pela sua sensualidade e representada, ao menos até aqui, pelo símbolo da rosa. Nesse caso pode ser que ela seja chamada de “mulher do fim do mundo” pela desconstrução que o Surrealismo faz do mundo convencional; d) a morte, que simboliza justamente o rompimento com o mundo material. De todos os prováveis significados destacados, o que parece se aproximar mais do leque semântico proposto por Murilo Mendes é a letra c, visto que o poema é de fulcro surrealista.

Tomando essa hipótese como a mais próxima, a mulher surrealista dá de comer as roseiras, ou seja, alimenta os pensamentos eróticos do artista dado ao Surrealismo, dá de beber às estátuas, sendo a estátua um ser inanimado representante da própria prisão inconsciente do eu-lírico e, lembrando ainda, que a água é o elemento essencial à vida; nesse caso, a mulher deixa vivo o sentimento primitivo dentro da estátua, que é o poeta imóvel diante de seus desejos reprimidos. Por fim, a mulher ainda faz os poetas sonharem, novamente remetendo à uma característica única da poesia surreal, representada pelo sonho e pela explicitação do inconsciente pelo ambiente onírico.

Na segunda estrofe a mulher continua executando ações improváveis à lógica e/ou à física. Primeiro ela chama a luz por meio de um assobio. A luz, enquanto símbolo, pode significar a saída do imaginário, tornando o inconsciente conhecido, tal como nos ensina o *Dicionário de símbolos* (2012, p. 567). Essa elucidação parece satisfazer a decifração desse verso: a sensualidade feminina da mulher surrealista é capaz de trazer os desejos mais escondidos do eu-lírico, funcionando como uma linguagem erótica. Aliás, alguns teóricos modernos da evolução propõem que a língua falada nada mais é que um sistema desenvolvido

a partir da linguagem do assobio, sendo o *Silbo Gomero* a última representante desse sistema arcaico de comunicação entre os seres humanos.

No decorrer do poema, a mulher transforma a virgem em pedra, uma metáfora que parece representar a carnalidade sobrepondo-se à fé, à religião, que se torna inanimada. Ela também cura a tempestade, sendo a tempestade um símbolo normalmente utilizado para representar o medo e o caos, sendo por vezes usada para representar a ira divina contra o homem (a musa surrealista, por essa proposta, acabaria acalmado até mesmo a cólera de Deus), desviando o curso dos sonhos, mudando o fluxo do inconsciente para um desejo menos abstrato.

Ela também escreve cartas ao rio, sendo a carta uma forma de comunicar-se pelo segredo, e o rio o responsável pelo eterno devir, levando consigo toda a sujidade que lhe é revelada. As duas últimas linhas revelam que a mulher retira o eu-lírico do seu sono eterno, sendo o sono eterno uma provável metáfora para a morte ou para o vislumbre da consciência humana e, finalmente, a mulher o toma em seu braços que cantam, uma possível alusão à força representada pelo braço, como descrito por Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 140) e a musicalidade que traveste a poesia de Murilo Mendes, fazendo-nos crer que o poema surrealista é visto pelo eu-lírico como uma mulher com um poder altíssimo de sedução e indivisível da música, com toda a sua força representada pela melodia. Sempre presente, a rosa manifesta-se também no poema abaixo, ainda pelo eixo surrealista:

POEMA DA TARDE

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.
Todas as formas servem-se mutuamente,
Umas em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
Regando o coração e a cabeça do homem:

E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta. (MENDES, 2014, p.106).

O “poema da tarde”, assim como outros textos do poeta mineiro analisados até aqui, retoma a representação da mulher pelo símbolo da rosa, dessa vez com uma peculiaridade: a rosa está adjetivada pela coloração branca. Partindo do título, o primeiro símbolo perceptível está relacionado à palavra “tarde”, que tem o seu valor semântico agregado ao “Enigma da Esfinge”, retirado do mito do herói grego Édipo, pelo qual a “tarde” é uma metáfora à vida adulta, ao amadurecimento do homem e, à medida que o poema avança com sua temática, parece apontar para o tema do relacionamento íntimo do próprio Murilo Mendes com Maria da

Saudade, sua esposa.

No verso inicial, o eu-lírico adianta que a “tarde move-se entre os galhos de suas mãos”, pelo que parece se referir aos sentimentos próprios da sua vida adulta e como ele se sente vivo ao senti-los (os galhos das mãos representam uma imagem onírica que pode estar aludindo a aparência das veias com galhos de árvores; nesse sentido, suas veias, assim como os galhos em uma árvore, têm a função de conduzir a vida - a seiva, à planta, e o sangue, ao homem. O segundo verso relata o aparecimento de uma estrela no “fim do sangue”. Como já sabemos, na poesia surreal de Murilo, a estrela é a representante da mulher e do desejo voluptuoso, enquanto o sangue, sinônimo da vida. Assim, de acordo com o eu-lírico, uma bela mulher, desejada, surgiu no final de sua vida.

Isso faz ainda mais sentido quando analisamos a biografia do poeta. Por mais que tenhamos o dever de desassociar a vida pessoal de Murilo Mendes aos relatos do eu-lírico, por vezes as duas pessoas acabam se unindo de modo indissociável. Mendes conheceu Maria da Saudade, que o acompanharia como esposa até o final da vida dele, no ano de 1940, quando tinha 39 anos. De acordo com o site *Portal dos hospitais* (2021), a expectativa de vida no Brasil nos anos 40 era de 45 anos (disponível em <https://portalhospitaisbrasil.com.br/expectativa-de-vida-cai-no-brasil-com-a-pandemia-veja-o-historico-dos-dados-desde-1940/>. Acessado em 29 de janeiro de 2022, às 19:33). Por isso o eu-lírico toma sua idade como parâmetro à chegada da morte (ainda que o poeta tenha vivido 74 anos).

Em seguida, o eu-lírico relata que sentiu o hálito de uma rosa branca em sua nuca. Seguindo o mesmo critério já utilizado até aqui para a presente decodificação, tal ato pode estar associado à sensualidade da mulher e, no caso da cor branca, pode simbolizar tanto a pureza, o que evoca o vestido de noiva, bem como o cotidiano, o término e o início da vida, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (2012, p. 141). Todas essas possibilidades parecem se encaixar na leitura semiótica desse poema, principalmente em função dos últimos dois versos. Neles, Maria da Saudade surge dentre os primeiros véus (uma clara alusão ao casamento e às primeiras núpcias do casal), cantando sem querer. O fato de Maria da Saudade cantar indica também a sua profissão: assim como Murilo, ela também foi uma eminente e premiada poeta, disseminadora da cultura brasileira pela Europa.

A respeito dos três versos que ainda não foram analisados (“todas as formas servem-se mutuamente, / umas em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas, / regando o coração e a cabeça do homem”), ao que parece todos se referem a pelo menos três coisas: 1) às formas oníricas próprias do Surrealismo seguido pelo poeta brasileiro; 2) às silhuetas das mulheres, simbolicamente encerradas pelo signo da rosa na poesia surrealista; e 3) à representação do

corpo de Maria da Saudade nas núpcias do casal.

Assim, o referido poema codifica, por meio do Surrealismo, um momento específico da vida do poeta mineiro: o seu casamento que, de acordo com as informações disponibilizadas pelo eu-lírico, aconteceu em um momento de pouca expectativa na vida de Murilo, mas que serviu como um fator crucial do seu amadurecimento enquanto homem, substituindo a sua vida, até então envolta pelas rosas sensuais surrealistas, por um momento único, adornado por uma única rosa branca. Maria da Saudade ainda se faria presente em vários outros poemas surreais de Mendes, dos quais recortamos o seguinte:

ENTRADA NO SANATÓRIO

Perdi o braço de Maria da Saudade.

As montanhas do lado avesso
Recebem relâmpagos furiosos.
Cai um dossel de água no meu quarto.
Anunciam que Londres está falando,
Mas só se pode ouvir o trovão.
Estremecem no horizonte cores inesperadas,
O vento inquisidor ensaia vozes mistas.
O espectro de Ismael Nery empurra a noite de Correias.

De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos e serrotes.

As formas e as flautas celestes
Comportam-se à altura dos acontecimentos. (MENDES, 2014, p.114).

Mais uma vez a pessoa do poeta confunde-se com a presença do eu-lírico no poema, relando outro acontecimento da vida pessoal de Murilo Mendes: em 1943 fora internado para tratar de uma tuberculose no sanatório de Corrêa, em Petrópolis. Nessa época ainda não era casado com Maria da Saudade (o casal firmou o matrimônio em 1947. Todas as informações da biografia do autor apresentadas até aqui podem ser comprovadas pela página 282 do livro *Antologia poética*, de 2014, utilizado como fonte de pesquisa para a presente arguição e, ainda, pelo site <http://nossacasa.net/blog/murilo-mendes/>), mas já demonstrava uma prévia dos seus sentimentos por ela.

O verso introdutório dá a entender que Maria da Saudade acompanhara o poeta até o sanatório e, por meio de uma imagem mental, é possível inferir que ele foi colocado em uma maca, que o distanciava pouco a pouco da acompanhante, visto que o eu-lírico perde o braço dela, como se estivesse sendo empurrado por enfermeiros em uma maca para algum quarto ou leito. Obviamente que essa é a interpretação mais literal possível. Pelo nível metafórico, o braço, que representa a força, o socorro e a proteção (Chevalier e Gheerbrant, 2012, p.140),

significado que se aproxima da ajuda oferecida por Maria da Saudade ao eu-lírico.

Nos versos seguintes há várias situações fantásticas: as montanhas do avesso recebem relâmpagos, um dossel cai no quarto e Londres fala. Sobre as montanhas, provavelmente representem aquelas presentes na cidade de Petrópolis, local do estabelecimento de saúde de onde o eu-lírico faz seus relatos, lembrando, ainda, que esse símbolo funciona como morada dos deuses em muitas mitologias, como na grega e suméria. Quanto ao sentido de estarem do avesso, pode ser uma referência que aponta para o contrário, como se estivessem de cabeça para baixo, o que parece ter sentido se novamente tomarmos a imagem mental do eu-lírico sendo levado por uma maca no primeiro verso. Deitado, o sujeito vê tudo ao contrário, inclusive as montanhas alvejadas pelos relâmpagos.

Já, acerca do dossel, espécie de cobertura que protege/adorna leitos, túmulos e estátuas, existem, ao menos, duas leituras: a primeira é a de que a proteção do eu-lírico acaba a partir do momento que entra no sanatório para tratar a tuberculose; a segunda, é que o dossel seja feito de água, ao invés de repeli-la. Nesse caso, a proteção feita de água pode servir como meio de purgação ao sujeito. Das duas hipóteses, mesmo aceitando que ambas são possíveis, a primeira se aproxima mais do objeto abordado no poema, se confirmando no último verso da segunda estrofe, a qual será analisada posteriormente.

Sobre a fala de Londres ofuscada pelo trovão, é necessário pontuar que o poema estudado até aqui faz parte da obra *Poesia liberdade*, escrita em 1947, ano da Conferência de Londres, uma das várias reuniões entre quatro das nações que venceram a Segunda Grande Guerra, sendo elas a Grã-Bretanha, a União Soviética, os Estados Unidos e a França. O que chama a atenção das duas primeiras conferências (a primeira foi realizada em Moscou, um pouco antes) é o ambiente de discórdia e tensão entre a URSS e as demais nações em função do destino da Alemanha depois da sua segunda derrota.

Ocorre, a partir daí, a Guerra Fria entre ocidente e oriente, o que pode explicar o fato de o trovão “falar” mais alto que Londres, sendo o trovão representante do medo. As cores que estremecem inesperadamente no horizonte poderiam, por esse viés, ser as cores de cada nação envolvida nas conferências, as cores de suas bandeiras que tremulam no ar, ou, ainda, das bandeiras da Alemanha Ocidental e da Alemanha Oriental, duas nações formadas depois da Segunda Guerra Mundial, sendo a primeira controlada pelas três nações ocidentais mencionadas acima, e a segunda, pela União Soviética, ainda que essa última leitura seja mais improvável, visto que a divisão da Alemanha ocorreu apenas dois anos mais tarde. O “vento inquisidor”, por sua vez, “ensaia” cores mistas, em uma provável referência à união entre as nações ocidentais, a despeito do controle soviético oriental ou, até mesmo, como forma de

apontar que a reunião da *Conferência de Londres* tenha sido um tribunal inquisitivo para julgar os crimes de guerra praticados pela Alemanha contra os aliados.

O último verso da segunda estrofe o eu-lírico faz menção ao fantasma de Ismael Nery perambulando pelo sanatório Correias. Nery era amigo íntimo de Murilo e foi considerado o precursor da pintura surrealista no Brasil, optando por outras artes de vanguarda em suas composições, como o Expressionismo e o Cubismo. O artista plástico, de acordo com o professor Alfredo Bosi (2006, p.446) foi o responsável pela conversão de Murilo Mendes ao Cristianismo católico. Nery faleceu em 1934 de tuberculose, no mesmo sanatório que Murilo estava internado à época do poema, o que talvez tenha inspirado o tom de medo e de incerteza do poeta brasileiro no decorrer dos versos de *Entrada no sanatório*.

A terceira estrofe, elaborada a partir de um verso solitário, dá sequência à narrativa poética, revivendo o momento que o eu-lírico lembra em meio ao alarido de tosses “martelos e serrotes”. Seguindo a mesma linha de raciocínio sobre a análise das situações entre as quatro nações relatadas no poema, poderíamos dizer que o martelo se refere ao Comunismo e o serrote, graças ao seu movimento dinâmico de ir e voltar em um mesmo corte, como uma analogia da dicotomia compra/venda, seria uma alusão ao Capitalismo. Contudo, muito anos mais tarde, em 1968, uma nova pista sobre o significado dessas palavras, por meio da obra *A idade do serrote*, um livro de narrativas em prosa sobre o passado do poeta, escritas por ele mesmo em tom autobiográfico rememorativo. Por essa razão, ao acordar ao estampido de martelos e fricção de serrotes, tais ferramentas parecem representar suas memórias, seu passado que, assim como um martelo, bate em sua cabeça deixando muitas marcas, e como um serrote, que corta em um movimento de ida e volta, como ocorrem com as lembranças.

Por fim, os dois versos finais “as formas e as flautas celestes/ comportam-se à altura dos acontecimentos” parecem fazer alusão sobre como a pintura e a poesia serão representadas frente a tantos acontecimentos mundiais. Ao se referir às formas e às flautas celestes, o eu-lírico reforça que ambas vêm do céu. Isso nos faz recordar que o plano onírico dado ao Surrealismo é majoritariamente ocorrido no ar, com silhuetas, movimentos, palavras soltas ao vento, tomando direções arbitrárias, desde que permitidas pelos “sonhos” de seus autores.

Assim, é possível dizer que, o signo “formas” está para “pinturas”, dadas as peculiaridades geométricas das telas surrealistas, assim como “flautas” está para “poemas”, em analogia ao ritmo poético dos versos (na mitologia grega, Pã representava a natureza e, munido de sua flauta, regozijava os deuses por meio da sua musicalidade, assim como Orfeu, o primeiro dos poetas, símbolo dos poetas da segunda geração modernista, que acalmava as feras com a sua lira). Nesse sentido, mesmo sendo entidades distintas da mitologia helênica, tanto Pã quanto

Orfeu representam, de alguma forma a arte poética: o primeiro simboliza o ritmo, sempre tão rico nos versos de Murilo; o segundo, a versificação da arte escrita, canta e declamada. Finalizando a temática surrealista da poética muriliana, apresentamos a seguir, o último poema dedicado à análise do presente capítulo:

APROXIMAÇÃO DO TERROR

1

Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já no subúrbio da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.

Dos braços...
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa
Percebe o galope
A marcha do número 666.

Palpo a Quimera.
O tremor
E os jasmims da palavra “jamais”.

3

Dos telhados abstratos
Vejo os limites da pele,
Assisto crescerem os cabelos dos minutos
No instante da eternidade.
Vejo ouvindo, ouço vendo.

Considero as tatuagens dos peixes,
O astro monossecular.
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes.
A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.
Ruído surdo, o tempo oco a tombar...
A espiral das gerações cresce. (MENDES, 2014, p. 119-120).

O poema acima, dividido em três cantos e 8 estrofes, é marcado por uma linguagem obscura, com símbolos que remetem o leitor às mais variadas temáticas. O interessante é que nesse texto o eu-lírico faz referência à Ópera que, de certa forma, é a união entre o poema, o canto e a encenação. O título “aproximação do terror” resume versos surreais marcados por um aparente ambiente marcial, um lugar onde a guerra física e a peleja de nível espiritual ocorrem concomitantemente. Não obstante, o poema foi publicado originalmente na obra *Poesia liberdade*, em 1947, ano que marcou o início da Guerra Fria depois das tensões entre a União Soviética, Reino Unido, Estados Unidos e França, como já elucidado anteriormente na análise feita do poema “entrada no sanatório”.

A primeira estrofe apresenta três versos que nos remetem à força dos poetas, primeiramente pelo símbolo do braço, que suscita a força física, e posteriormente, pela musicalidade, representada pela Ópera, no poema. Como já salientado acima, a Ópera é um gênero que engloba tanto a música, como a encenação e o poema, visto que os versos são cantados sob o pano de fundo de uma orquestra e, ao mesmo tempo, encenados pelos atores. De acordo com a revista *Superinteressante*, pelo artigo “qual é a origem da ópera?” (disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-da-opera/>), tal gênero teria surgido na Itália, no século 16, a partir das reuniões de cantores, músicos, dramaturgos e poetas nos chamados “madrigais”, espetáculos de comédia inspirados na Tragédia Grega.

Portanto, a “ópera do mundo”, que pende da força do poeta, traz relatos sobre o mundo encenado, enquanto os versos do poeta ecoam sua musicalidade como tema dessa peça. Na estrofe seguinte, o abismo “batendo palmas”, talvez indique tanto a incerteza que esse símbolo representa por não ser possível visualizar o fundo de um precipício, quanto o perigo eminente diante de uma eventual queda. Sobre o tempo, como “cirurgião do mundo”, parece apontar para a cura com o passar do tempo, em especial à cura em relação à guerra de modo geral. Nessa perspectiva, o fato de o abismo conseguir bater palmas acaba criando uma metáfora sobre os perigos que poderiam vir frente aos novos tempos de uma guerra velada, como a Guerra Fria, ou seja, o perigo desconhecido aclama os novos acontecimentos mundiais.

Isso vai se confirmando no decorrer do poema, como quando a noite, símbolo do sono eterno e da morte (Chevalier e Gheerbrant, 2012, p. 639) “aponta uma arma” (nesse caso, o revólver), o que também é capaz de cifrar um ataque repentino em uma guerra, que acontece à noite, enquanto o inimigo dorme. Em seguida o eu-lírico diz que ouve a multidão, em uma possível referência ao desespero da evacuação, ao coro do universo e ao trote (galope) das estrelas.

No “subúrbio da caneta” é um verso que indica preparação a um acontecimento, em função do uso dos dois pontos. A palavra “subúrbio” pode se referir à periferia, um lugar à margem da sociedade e, ao mesmo tempo, muito pobre, em uma possível referência à marginalidade que exala do escritor, o qual assume o papel de intermediário entre o povo e as demais esferas da sociedade, o que se confirma nos versos e na estrofe seguinte (“as rosas perderam a fala/ entrega-se a morte a domicílio/ dos braços/ pende a ópera do mundo”).

As rosas, de acordo com a poética de Murilo vista até aqui, referem-se aos pensamentos sensuais que as mulheres provocam no eu-lírico, enquanto a fala, símbolo inequívoco da comunicação humana, realça a própria sedução. Se as rosas perderam a fala de acordo com Murilo, possivelmente a sedução despendida pelas mulheres cessou por causa do terror vindo da arma de fogo citada anteriormente. Antes as “rosas” entregavam-se aos prazeres da carne, agora entregam-se à morte que bate à porta. Já, na segunda estrofe, a ópera continua seu fluxo, dessa vez sem o poeta, ou seja, pelas incongruências de um mundo retorcido (à Drummond, via Antonio Candido em sua crítica *Carta de Rudá de Andrade*, publicada no compêndio *Vários escritos*, de 2011, pela editora Ouro Sobre Azul).

O segundo canto revela as preocupações do eu-lírico para adaptar o tema de sua poesia às novas preocupações que eclodem, muito em função de eventuais repressões que possa sofrer, visto que ele precisa “alimentar” o poema sem conseguir escrever tudo o que sente. O Brasil, em 1947, era governado por Eurico Gaspar Dutra, militar que ficou reconhecido pelas vastas perseguições políticas ao Comunismo ou a quaisquer pessoas que, de alguma forma, subvertiam os valores morais brasileiros do Brasil ditatorial da época, algo que abarcava até mesmo os versos de Murilo, o poeta do caos. Não há nada específico em registros históricos brasileiros pesquisados pelo autor dessa tese sobre quaisquer “intentionas” movidas contra o poeta mineiro, mas ele mesmo nos deixa o seu medo pelo vislumbre da política mundial e, em específico, da brasileira. Exemplo disso é o poema “Quinze de novembro”:

QUINZE DE NOVEMBRO

Deodoro todo nos trinquês
Bate na porta de Dão Pedro Segundo.
Seu imperadô, dê o fora
que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
Mande vir os músicos.
O imperador bocejando responde:
Pois não meus filhos não se vexem
me deixem calçar as Chinelas
podem entrar a vontade:
só peço que não me bulam nas obras completas de Victor Hugo. (MENDES, 2014, n/p).

Além de resumir a Proclamação da República, Murilo Mendes desdenha da deposição do imperador pelos militares, por meio de uma ironia/crítica realista muito típica de Machado de Assis em suas obras. Deodoro da Fonseca, reconhecidamente o general responsável pela deposição do rei e da instauração da República, é representado como um militar e político que sequer consegue pronunciar corretamente a Língua Portuguesa (em tempo: salva a variedade linguística, fator que não se aplica ao marechal em questão, em vista do seu compromisso com a perfeita oratória e dialética do português à sua época pela sua posição na liderança do país, nada justifica os equívocos de prosódia denunciados pelo eu-lírico; obviamente, tais palavras não foram ditas nesse momento histórico, mas dado ao convívio de Murilo com a política militar da época, os versos se justificam) e, como todo militar, tem seu símbolo atrelado não apenas às conquistas como aos saques, violência e demais crimes de guerra, em meio ao desdém do governo dominante, que terceiriza os problemas aos seus vassalos. O poeta, segundo o eu-lírico, já nasce convocado à guerra, ainda que não participe dela nas linhas de frente.

Em “o ouvido soprando sua trompa” a imagem surrealista nos convida à sensação de um ouvido que sofre pela pressão da artilharia. De acordo com o portal *PEBMED*, propagador de conhecimentos médicos/científicos à comunidade brasileira, “a pressão na orelha média é mantida pela troca de gás e a abertura da trompa auditiva para equilibrar a pressão entre as duas estruturas. A pressão é mantida pela troca de gás da orelha média e a abertura da trompa para equilibrar a pressão entre as duas estruturas” (adaptado de <https://pebmed.com.br/disfuncao-da-trompa-de-eustaquio-o-que-e-e-como-tratar/>). Logo, a troca de gás que faria o ouvido soprar a sua própria trompa poderia ser justamente aquela causada por uma grande explosão, em especial, de uma bomba atômica, tema exordial de toda a Guerra Fria.

Tais hipóteses são confirmadas pela evidência do mal, momento em que o número 666, número do homem, consoante ao Apocalipse bíblico, é exposto; a guerra é um mal típico do homem. A Quimera acaba sendo análoga às bestas, detentoras de todo o poder propiciado pelo dragão. De acordo com o *Livro de ouro da mitologia* (2002, p. 154), a Quimera era um monstro horripilante, cuspidora de fogo pelas narinas, com os membros superiores feitos de partes vindas de um carneiro e de um leão, bem como as posteriores de um dragão. Essa tessitura imagética assemelha-se muito à descrição das bestas no livro de Apocalipse, em especial no capítulo 13: a besta do mar, chamada de “anticristo”, era semelhante a um leopardo com os pés como os de um urso e a cabeça como de um leão, enquanto a besta da terra emergia, nas visões do apóstolo João, com dois chifres semelhantes aos de um carneiro, sendo um homem capaz de operar milagres semelhantes ao de Cristo, distorcendo a verdade cristã pela blasfêmia.

Como a Quimera alude à vinda das bestas apocalípticas, o tremor mencionado pelo eu-

lírico poderia se assemelhar à “grande tribulação”, momento das revelações bíblicas em que uma nova era, marcada pelo início das dores, afligiria toda a terra. Ainda há a presença do jasmim, flor marcada pelo seu perfume adocicado, percebido mesmo em longas distâncias, o qual, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 513) é o perfume dos reis. Associando essas informações ao que já dissemos até aqui sobre o poema em questão, os “jasmims da palavra jamais”, podem ser associados tanto aos presidentes que passaram pela ditadura militar no Brasil, como aos líderes das grandes nações envolvidas na Guerra Fria.

Na penúltima estrofe o eu-lírico está alocado em telhados abstratos, nos quais ele consegue contemplar “os limites da pele” e o “crescimento dos cabelos” dos minutos. Pelo *Dicionário de símbolos* (2012, p. 873), o telhado é sinônimo de abrigo. No caso de Murilo, um abrigo abstrato remete à ideia do próprio teor surrealista de sua poética, a arte que o protege abstratamente dos eventos diante da “aproximação do terror”, denunciada ainda no título do poema homônimo. Como já defendido nessa análise, a pele é vista, pelo prisma simbólico, como o invólucro da alma, enquanto que “cabelos” (*idem*, p. 153) simbolizam a força e a virilidade, como visto na narrativa bíblica sobre Sansão, da mesma forma como podem cifrar a conexão entre o estado terreno humano com as bênçãos que vêm do alto. Contudo, no verso em questão, os cabelos crescem nos minutos e não em pessoas, em um “instante de eternidade”; como anteriormente o eu-lírico fez referência ao seu abrigo abstrato da arte surreal, oportunamente essa temática nos faz lembrar de uma icônica pintura feita por Salvador Dalí, em 1931 – a *Persistência da memória*:

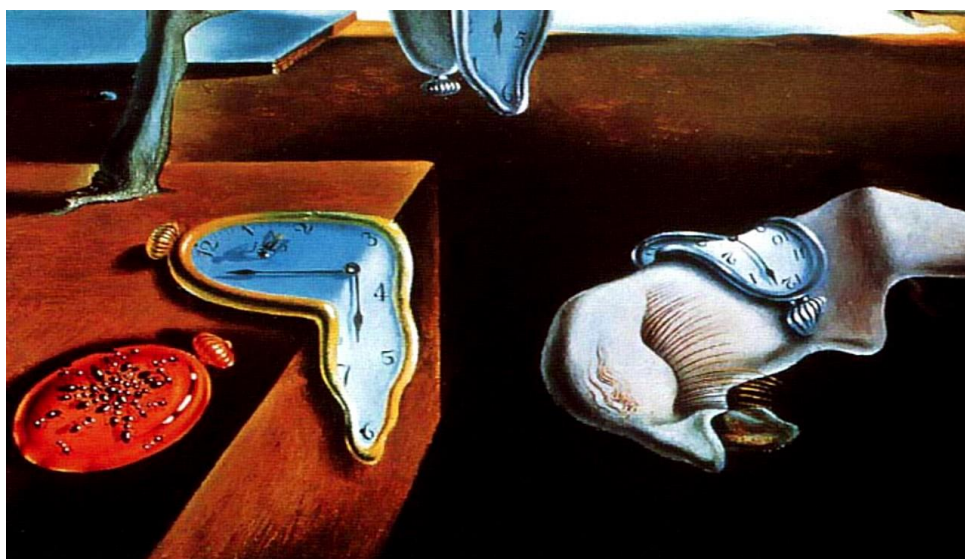


Imagem 6: A persistência da memória (1931). Disponível em <https://i.ytimg.com/vi/Ijd-MOvly1w/maxresdefault.jpg>

Como é perceptível na pintura de Dalí, os relógios distorcidos, com aspecto e aparência de algo derretido, também revelam que seus ponteiros não marcam o tempo exato, algo que se aproxima muito da temática da Guerra Fria presente em alguns poemas de Murilo Mendes: uma guerra velada que não se sabe quando ou como começará. Quando comparamos o verso “assisto crescerem os cabelos dos minutos” com a pintura do artista espanhol, parece que a força, a virilidade começa a crescer em um tempo distorcido, próprio do Surrealismo, como se o poeta revelasse que suas forças são, de fato, provenientes dessa arte de vanguarda. O “instante de eternidade” parece confirmar essa hipótese, visto que o título da pintura de Dalí é uma sugestão evidente para esse verso: a memória persiste eternamente pela arte abstrata surreal.

Já em “veja ouvindo, ouço vendo”, as duas orações nos levam a uma imagem de alguém que deduz uma situação em razão de outra; por exemplo, “ver ouvindo” nos remete a escutar um evento que ocorre a uma determinada distância e, a partir daquilo que escutamos, projetamos uma imagem mental, deduzindo o que pode estar acontecendo, enquanto “ouvir vendo” é a dedução de sons a partir de uma imagem observada em uma curta distância. Essas ações nos remetem tanto ao Surrealismo, pelas imagens oníricas dadas à contemplação da própria arte abstrata, codificada em metáforas distanciadas de sua simbologia mais evidente, quanto à sensação de que uma pessoa observando vários eventos que a fazem imaginar pelos sons e escutar pela observação, muito próximo de ambientes onde a guerra e a repressão são frequentes.

Na última estrofe, o primeiro verso menciona as considerações do eu-lírico, o qual menciona as “tatuagens dos peixes e o astro monossecular”, o que nos leva a um apontamento evidente sobre os cristãos, pelas tatuagens, ou seja, as marcas dos peixes, sendo este último o símbolo universal do Cristianismo, e ao próprio Cristo, representado como um astro de um único século, em referência ao início da contagem secular por meio da hipótese sobre a data do nascimento de Jesus. Ainda como hipótese muito forte, o astro referenciado pelo eu-lírico pode ser o Cometa Halley, sempre muito presente nos poemas de Murilo dada à sua rara aparição em 1910 (o cometa é visível apenas uma vez a cada 73-76 anos e, na maioria das vezes, não é possível observar a sua passagem sem um equipamento astronômico adequado) quando o poeta tinha apenas 9 anos, evento que o marcou permanentemente. Tais constatações ganham especial relevo quando comparamos o poema anterior aos seguintes versos do poeta mineiro:

O SERVO DE DEUS

Quando vi o cometa Halley, em 1910, tive a revelação fulminante da poesia. Acreditei que o cometa vinha PARA MIM. Desde então comecei a abominar os livros, os professores e a obediência.

Amei. (MENDES, 1994, p. 761).

Ao contemplar o cometa, o evento acaba aflorando o veio poético de Murilo pelo espanto: o cometa sendo direcionado para ele, exclusivamente, contêm muitas interpretações diferentes, podendo ser um presente dado pelos céus, um prelúdio da morte, o anúncio de uma catástrofe... o medo causado pela passagem do Halley de fato acabou sendo noticiado como um caso de histeria coletiva no Brasil, tal como pode ser percebido no recorte da notícia publicada pelo jornal “O Paíz”:

(Sic.) Na vida social o cometa já está causando desequilíbrios de certa seriedade, queixando-se as donas de casa da ausência das fâmulas, das sempre fantásticas cozinheiras, mergulhadas agora nas igrejas ou nos cortiços, às voltas com ladainhas e terços, resposos e preces, apavoradas com o “tal” de cometa. Santa ignorância! O que é mais grave, nessa manifestação de timoratos, é que alguns indivíduos perversos a mais não podem ou profundamente mysticos, escolhem a ocasião, o receio latente, em trabalho no seio das massas, para espalharem orações tremendas, com esconjuros lúgubres, imbecis, confusos, mistura de feitiçaria, astrologia, cabala negra, o diabo... (O PAIZ, 18 de maio de 1910, p.3, edição 9356).

Nos versos finais, ainda encontramos “Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes. / A grande Babilônia ergue o corpo de dólares. / Ruído surdo, o tempo oco a tombar.../ A espiral das gerações cresce”. Concorde ao *Dicionário de símbolos*, o rochedo representa a imutabilidade e a força, aquilo que sempre permanece forte com o passar do tempo (2012, p. 782), ao passo que “máscaras” podem significar ao menos três coisas: a manifestação do *self* universal, a liberdade e a libertinagem propiciada pelo carnaval e, por fim, a efígie mortuária (idem, p. 595-596). Levando em consideração o aspecto marcial que o poema carrega consigo, os três significados parecem fazer sentido a leitura desse verso, principalmente se aceitarmos que “rochedos” pode ser uma metáfora a uma determinada sociedade, com costumes que transpassam os tempos de geração em geração.

Outrossim, o povo atacado pela guerra esconde-se por detrás de uma máscara que pode ser dada à morte, à libertação da carnalidade ou representaria, ainda, todos os povos afligidos por “pássaros asfixiantes” (lembrando que a poesia de Murilo toma o signo “pássaro” como representante da liberdade). Ora, se a liberdade é asfixiante, significa que ela não é plena, que é uma liberdade imposta, ditada por uma instância superior. Isso nos faz lembrar de um conceito chave lacaniano já exposto no decorrer dessa pesquisa: o desejo do homem é o desejo do outro. De acordo com Žižek, como é impossível propiciar “gozo igual” para todos os indivíduos, as sociedades criam leis que acabam impondo uma proibição igual para todos. Logo, a transgressão de uma regra preestabelecida por um código de leis nada mais é que o desejo de

ter o que o outro possui (2010, p.51). Portanto, se assimilarmos tal princípio com tudo o que o eu-lírico afirma no verso em questão, os “pássaros asfixiantes” poderiam funcionar como uma codificação para uma liberdade que provoca, no sujeito, um sentimento asfixiante, sufocante, a qual o faz desejar “o corpo de dólares” erguido pela Babilônia, em comparação evidente entre os Estados Unidos, representado pelo dólar, como a nação mais rica, e a cidade-estado da Babilônia, que se tornou um mito pelo seu vistoso apogeu no mundo antigo.

A menção à guerra ainda é vista no “ruído surdo”, condição clínica conhecida pela diminuição da capacidade de ouvir em função da exposição prolongada a um ambiente que provoca sons fortes e constantes, como aqueles propiciados no campo de batalha. O tempo “oco a tombar” revela um período da história que não tem cerne, apenas uma casca prestes a ser destruída pelos constantes conflitos, ou seja, um momento que não será eternizado pela história, pois sequer existirá depois de tantas lutas. A “espiral das gerações” cresce como um vórtice, em meio ao caos infinito de uma sociedade que não evolui, pois gira eternamente em um espiral de conflitos consumados pela guerra.

Por fim, para encerrarmos o presente capítulo, faz-se necessário retomarmos o ensinamento lacaniano sobre o “gesto vazio”, ou seja, um gesto feito com o propósito de ser rejeitado, uma questão de etiqueta, a fim de manter as aparências Žižek (2010, p. 21). Nesse prisma, é possível afirmar que a poesia surrealista de Murilo Mendes acaba funcionando como um tipo de gesto vazio, justamente por “subverter” a linguagem comum dos poemas. Por exemplo, quando o poeta mineiro escrevia seus versos os expunha sem avisar que seus leitores não poderiam decodificá-los da maneira como estavam habituados, ou seja, codificava metáforas com o objetivo que elas não fossem decodificadas pelo “senso-comum” da decodificação poética (se é que existe um lugar comum ao gênero poético). Desenhados pelo pincel de Picasso e coloridos pela tinta cuspida por Dalí, de fato a poética surreal de Murilo ainda é um conglomerado de sentidos afoitos para serem compreendidos, porém, incompreendidos e cada vez mais mitigados injustamente nas escolas e na academia.

6. O SIGNIFICANTE MESTRE PELA ANTROPOFAGIA: MURILOGRAMAS

Além das vertentes cristã e surrealista cantadas com a pena sistemática do versilibrismo da Semana de 22, a poética de Murilo Mendes ainda é marcada por uma terceira ramificação distinta das demais, pela qual o poeta dedicou muitos de seus versos como homenagens a filósofos, escritores, poetas, pintores, músicos, artistas plásticos etc., reconhecidos mundialmente por meio das suas obras. Para a maioria desses textos, o poeta mineiro atribuiu o nome de “Murilograma”, ou seja, diagramas⁷ das personalidades que o inspiraram, escritos ao seu modo, com conceitos-chave sobre um princípio filosófico, uma máxima, uma ideologia, resumindo ensinamentos daqueles vistos como mestres pelo poeta.

A criação dos Murilogramas é mais uma inovação que Murilo trouxe ao Modernismo, dessa vez registrando por meio de versos escritos a antropofagia proposta por Oswald de Andrade na primeira edição da *Revista de antropofagia*, de 1928; para Oswald, o poeta brasileiro modernista precisava ser artisticamente e culturalmente antropofágico, ou seja, precisava “se alimentar” dos ensinamentos de outros grandes artistas para que o corpo da poesia modernista fosse estruturado por novos conceitos, em especial aqueles propostos pelas artes de vanguarda:

(Sic.) Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy, or not Tupy that is the question.[...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o (ANDRADE, in.: *Revista de Antropofagia*, maio de 1928, p.3, ano 1, nº1).

É importante notar que o discurso de Oswald de Andrade parece equipará-lo às pessoas que ele considera como capazes de contribuir com mais conhecimento ao seu estilo modernista. O próprio termo “antropófago” funciona como um signo linguístico remetente à equiparação, visto que retoma o ritual canibalesco dos Tupinambás, tribo indígena brasileira conhecida por capturar um inimigo considerado forte depois de uma batalha e, em um ritual público, ingerir a sua carne para que suas características lhes fossem agregadas. Nesse caso em específico, Mendes demonstra em seus Murilogramas toda a sapiência absorvida de seus mestres, mas jamais se equipara a eles; antes, parece saudá-los pelo reconhecimento enquanto personalidades

⁷ O conceito de diagrama que tomamos para essa explicação é a mesma atribuída pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 679), que parece se adequar à proposta de Murilo: representação gráfica de fatos, fenômenos; traçado em linhas gerais com base em uma programação visual determinada.

É possível analisar essa categoria da poesia muriliana a partir das teorias sobre o Significante Mestre e do *potlatch*, aprofundadas por Žižek (2011, p.48), pelas quais um presente direcionado a outro sujeito pode ser refletido quando aquele que presenteou também é presenteado. Salientamos ainda que os mestres, trabalhados a partir das análises a seguir, não se equiparam nem se enquadram ao Mestre lacaniano, pois são, de certa forma, mentores do poeta brasileiro.

Polémos pantor patér
Pelo idêntico princípio reversível
Tudo marcha
progressivamente
para a paz

Sob o sol grão
Sob o sol grande
Que nem pé de homem
Heráclito de Éfeso :
Tudo flui
Transforma
Se trans-forma
De ti Heráclito
Pai antigo descendem
o méson
o eléctron
o próton

- ar
- água
- terra
- fogo

move mente
pai movimento
todos nós
desaramos
desaguamos
desterramos
desfogamos

Ar texto
água texto
terra texto
fogo texto
com texto
no
universo
contexto
(MENDES, (Sic), 1970. p. 120-122).

A vontade do mestre, encarnado pela própria sapiência (sujeito sapiente) dos ensinamentos do filósofo Heráclito, acaba sendo perpetuada também pelos versos do eu-lírico, Servo de todo o conhecimento propiciado por esse discurso. Para Maria Carolina Alves dos Santos, Heráclito era conhecido como o “filósofo da mudança” (1990, p. 1) e pregava o eterno devir por meio do conceito da *physis*, a fonte exordial de onde brota tudo o que existe, por meio da dinamicidade do perpétuo desdobramento. A partir da visão de Heráclito, tudo parte do princípio do paradoxo, do “ser único” e do “ser coletivo”. Tanto que uma das suas maiores máximas é conhecida pela contrariedade “tudo é um”, que parte, justamente, dessa proposição. Assim, o “ser-um-único”⁸ só existe porque ele é parte de um conjunto de coisas múltiplas. Esse um que é tudo é movimento e multiplicidade, pois o mundo da coletividade é o mundo do único. Ser e não-ser são duas coisas diferentes mas inseparáveis.

Além disso, para o filósofo grego, tudo era parte de um eterno devir. É dele, inclusive, a máxima “Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras.” Assim, o “ser-único”, além de fazer parte do “ser-coletivo”, estaria condicionado a todas as mudanças inevitáveis do seu eterno devir: um homem e o fluxo perpétuo de um rio jamais serão os mesmos depois de um encontro entre eles. O primeiro será purificado pelas águas; já, o rio, carregará consigo a sujidade do homem, espalhando-a por todos os lugares de seu fluxo.

O poema modernista/concreto acima concentra inúmeros ensinamentos vindos de Heráclito. Em primeiro lugar, com os versos “*Polémos pantor patér /Pelo idêntico/ princípio reversível/ Tudo marcha/progressivamente/para a paz /Ekpyrósísis/Pressupõe diakósmesis/Sim : Panta rhei/Todas as coisas fluem/correm/decorrem*” chegamos ao princípio fundamental heracliano: a guerra é a origem de todas as coisas, de onde tudo se extingue para dar lugar a novas coisas (conveniente é a lembrança da filosofia pregada por Quincas Borba em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis: “ao vencedor, as batatas!”). Só é permitida a sobrevivência de uma das tribos por causa da guerra, pois se houvesse paz, ambas pereceriam

⁸ O termo “ser-um-único” foi cunhado pelo autor dessa tese, a fim de dinamizar o processo explicativo; em momento algum o filósofo grego usa essa nomenclatura.

de inanição. Talvez não haja, na literatura nacional, uma alusão a Heráclito mais clara que essa). Nesse ponto há uma discrepância paradoxal; a guerra é contrária à paz, mas a paz existe apenas por causa da guerra. Em outras palavras, para que tudo renasça, é necessário que haja antes a destruição – “*Ekpyrōsis* pressupõe *diakósmesis*”, ou seja, a destruição antecede a criação, o *Panta rhei*, o princípio de que tudo é móvel e nada permanece estático.

A estrutura do poema de Murilo preza pelas percepções concretas. Os versos, encadeados como se estivessem caindo, rememoram o rio que desagua em uma cachoeira de queda livre. A cachoeira, violentamente, assim como a guerra, arrasta consigo tudo o que está no rio. No final dela, debaixo da queda livre, a calmaria volta, em um novo recomeço, um novo início.

Assim como apregoa Murilo, para Heráclito tudo se transforma. O contra-argumento nega a existência da forma, porém, existe apenas em função dela. Transformar é mudar a antiga forma, permanecendo e evoluindo, assim como a geração modernista de Murilo fez com o Modernismo de 22: Manteve sua conquista, mas o transformou profundamente pelo retorno, sempre negado, às origens clássicas.

Ao finalizar seu poema com os versos “ar texto/água texto/terra texto/fogo texto/com texto/no/universo/contexto”, a estrutura dessa estrofe lembra uma fogueira queimando. As labaredas são as palavras “ar texto, água texto, terra texto, fogo texto, com texto”, ou seja, a poesia que queima e transforma assim como o fogo, o verso que dá vida, assim como a terra, o ar, elemento essencial ao homem, assim como a poesia e o com texto revela a versificação aplicada à história humana. A fagulha “no” interliga as chamas anteriores ao combustível incandescente: o universo e o contexto.

Ainda é possível analisarmos o poema em questão partindo da hipótese que a água vista em seu fluxo não seja necessariamente uma referência à correnteza de um rio, mas sim às ondas do mar que tudo carrega pelo seu fluxo, devolve pelo refluxo e sepulta permanentemente ao fundo do mar pelo influxo. Esse argumento acaba ganhando ainda mais força quando consideramos a disposição dos versos e as palavras usadas pelo eu-lírico em:

Tudo flui
Deflui
No devir
Tudo devirá devém
 • ar
 • água
 • terra
 • fogo
Tudo devém
 visa
 devisa

Os versos vão e voltam à sua estrutura anterior, semelhantemente como acontece com a maré alta e a maré baixa. O mar flui, deflui e reflui, oscilando com suas ondas sectárias à costa, levando vida para a areia e carregando para si a vida que nela há. É um processo de troca e de fases: altos e baixos, ganho e perda, vida e morte, ou seja, o ser humano acaba sendo um pequeno mar preso em seu fluxo, refluxo e influxo perpétuos; tudo deveio, devém e devirá, como na metáfora da Esfinge – manhã = nascimento, tarde = crescimento, noite = morte.

Todo o poema acaba funcionando como um prelúdio à obra poética muriliana, repleta de dicotomias, assombramentos, espantos e paradoxos. Porém, os paradoxos são apenas faces contrárias de uma mesma moeda jogada em uma disputa de cara e coroa pela Antropologia. O homem, avesso às regras, à ordem e à obediência inventa para si códigos e regras para reger sua vida e, com isso, tentar explicar a sua origem. De fato, a transmutação da filosofia de Heráclito somada à vasta obra poética de Murilo Mendes são apenas uma centelha na incandescência que incomoda o homem.

MURILOGRAMA PARA MALLARMÉ

No oblíquo exílio que te aplaca
Manténs o báculo da palavra

Signo especioso do Livro
Inabolível teu & da tribo

A qual designas, idêntica
Vitoriosamente à semântica

Os dados lançando súbito
Já tu indígete em decúbuto

Na incólume glória te assume
MALLARMÉ sibilino nome (MENDES 2014, p.212).

Nesse poema a elevação de Mallarmé à condição de Mestre é ainda mais nítida que nos versos do poema anterior. A própria estrutura de versos com dísticos utilizada por Murilo evoca Mallarmé, em especial a sua obra mais famosa *L'après midi d'un faune* (“as tardes de um fauno”, em uma tradução livre), a qual também fora escrita pelo uso de dísticos. No verso inicial, o eu-lírico aponta para o exílio do poeta francês, possivelmente uma alusão ao período que Mallarmé viveu em Tournon, Besançon e Avignon, descrito por ele em cartas pessoais como uma literal descida aos infernos, momento da sua vida em que o *spleen* aflorou em sua poética, a qual surgiria anos depois em sua magnitude. Ainda nessa parelha, a descrição é de que, mesmo no exílio, o poeta francês manteve o báculo da palavra, ou seja, o cajado de um

pastor com a extremidade superior curvada, o que permite puxar para si um animal desgarrado. Partindo disso, o verso de Murilo afirma que Mallarmé manteve o cuidado com a palavra, mesmo em meio às condições adversas que se encontrava.

Há também a possibilidade de o exílio ser uma metáfora para a própria morte, fazendo com que o poema acabe tornando-se uma ode com o fim de apregoar que a obra de Mallarmé resiste mesmo depois da sua morte, que é perpétua. De fato, o adjetivo “oblíquo” parece apontar para as duas hipóteses, haja visto seu significado atrelado a essa palavra: o oblíquo é justamente aquilo que é tortuoso, que foge do caminho reto para tomar um caminho mais difícil (como os versos herméticos, com palavras complexas, escritos pelo francês).

A complexidade da poesia mallarmeniana também é retratada no verso seguinte, pelo qual o eu-lírico cita o “signo especioso do Livro”, em clara alusão ao projeto jamais concluído por Mallarmé, a “Grande Obra”. Na sequência, “inabolível teu & da tribo” afirma que a sua peculiar escrita permanecerá entre o poeta e a tribo, retomando o verso “*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*” (“dando um significado mais puro para as palavras da tribo” – tradução nossa) do poema *Le Tombeau d’Edgar Poe*, verso que serviu de mote à crítica literária para referir-se à complexidade dos símbolos poéticos de Mallarmé. A tribo, símbolo de um estado mais inocente e primevo do homem, acaba encerrando em si o símbolo do retorno da raça humana, por meio do signo poético, a um estado pleno de sua existência, que converge, de acordo com o eu-lírico, à vitória pela semântica, em sentido metafórico: o significado da própria existência.

A proposta sobre a temática do poema aqui analisado ser a da morte de Mallarmé acaba ganhando ainda mais força pelos versos “os dados lançando súbito/ já tu indígete em decúbito”, sendo que “dados” acaba funcionando como uma codificação para jogos e até mesmo para a sorte, sendo que eles lançam aquilo que é súbito, inesperado, como o decesso. No caso de Mallarmé, para o eu-lírico, um herói, um semideus (indígete) pintado em uma tela imagética na qual o escritor francês parece estar moribundo em decúbito, repousando serenamente à espera do momento derradeiro.

Em “na incólume glória te assume /MALLARMÉ sibilino nome” a glória intacta de Mallarmé é representada pelo som sibilante de seu nome que, de fato, não possui um som sibilante literalmente; portanto, tal sonoridade é, na verdade, uma metáfora para a sabedoria que o nome “Mallarmé” representa para a posteridade, em especial para o eu-lírico que louva o poeta francês com a mesma estrutura poética utilizada por ele anteriormente na França. O som de sibilo ainda é presente nas aliterações apoiadas nas consoantes x, c e s, no decorrer das estrofes, acentuando ainda mais a proposta do louvor à sabedoria de Mallarmé. As aliterações em b, p,

t, assim como as assonâncias em o, a, i, u podem se referir à sonoridade dos versos simbolistas de Mallarmé, como se estivessem dispersas em uma orquestra com tambores rufando, com instrumentos de sopro (pelos sons s/c), lembrando até mesmo um coral cantando ao fundo, pelas suas assonâncias.

MURILOGRAMA PARA MARIA DA SAUDADE

Mulher toda sal e espuma,
Filha e neta de altos entes,

Companheira de arte-vida,
A tua medida é única:

Deus te criou, destruiu o molde.
Tens um lado cartesiano,

Submetes pessoa e fato
Aos ritos da acupuntura

— Não movida por crueldade —
Com lucidez vigilante.

•

Teu fado: o de Celme, um dia
Transformada em diamante

Por ter dito aos seus patrícios
Que Saturno era um mortal.

•

Talhada para o feérico,
Operaste-me do tédio.

•

Sempre entramos comovidos
Nas densas naves de Bach,

Nos terraços de Mozart.
De raro timbre é teu gosto:

Gosto certo, total,
Se revela na unidade

Desde a escolha de um cordel
Até à do livro, uma casa

Com sua vida dentro e fora.
Assim através dos tempos,

Temperamentos diversos
Portando sendos sinais,

Na soave concordia-discors

Construímos nossa paz.

•

Senhora do mundo enigma,
De labirintos Ariana,

Tu serena aparecida
Tu poesia liberdade

Com um livro-cristal sublinhas
O teu dançado destino. (MENDES 2014, p.213-214).

Diferentemente dos Murilogramas anteriores, o texto dedicado à Maria da Saudade foi escrito para uma pessoa muito próxima do poeta mineiro e enquanto a pessoa homenageada ainda estava viva. Nesse caso, pela teoria Lacaniana, não ocorre mais a autorreflexão do presente oferecido ao mestre, que pode aceitá-lo ou não. Como sabemos, Maria da Saudade foi esposa de Murilo até a sua morte e esse fato chama a atenção em razão do poema destacado anteriormente, visto que funciona como uma homenagem em reconhecimento à obra poética da esposa, também eminente poeta de sua época, ainda que seja pouco conhecida atualmente, ao invés de traçar gracejos amorosos à parceira.

Nesse aspecto, os três Murilogramas trabalhados até aqui mantêm uma característica comum entre si: o reconhecimento do Significante Mestre pela própria sabedoria do sujeito sapiente, endossado pelo discurso universitário de cada conhecimento especificado nos versos do poeta mineiro. Além de “obrigar” as três pessoas homenageadas a cumprirem funções de mestres, o eu-lírico oferece sua arte como um presente e, ao que parece, ao menos em relação aos dois primeiros, não aguarda a reciprocidade de um possível *potlatch*, ou seja, de receber também uma homenagem dos seus mestres.

Todavia, a partir do momento que um poema se faz público, por se tratar de uma obra de arte literária direcionada a uma classe de leitores em específico, os versos deixam de pertencer ao poeta e passam a ser propriedades do seu público, tal como defendia Jauss em sua teórica a respeito da morte simbólica do autor, isso porque, de acordo com o pensador alemão, elucidado pela voz de Mirian Zappone (2009, p. 189), o sentido do texto literário pertence ao seu leitor. Por esse caminho, seria como afirmar que o eu-lírico da obra poética muriliana não esperava apenas o reconhecimento dos seus mestres, como também dos seus leitores, os quais assumiriam a função de “mestres temporários” ou “mestres do sentido”, cabendo a eles o devido reconhecimento pelos Murilogramas.

Por mais que exista uma fagulha de sentido na pretenciosa tentativa de construção teórica do parágrafo anterior, o que parece fazer mais sentido sobre tais afirmações acerca dos

mestres apontados pelo eu-lírico é que, quando já estão mortos, a reciprocidade esperada pelo Servo é autorrefletida, gerando a troca redobrada de presentes. Porém, quando o assunto é a poeta Maria da Saudade Cortesão Mendes há, de fato, a retribuição por parte do mestre.

Analisando por meio de uma breve pesquisa na obra da poeta luso-brasileira, constatou-se que na página 4, do livro *Pássaro do tempo*, Cortesão faz a seguinte citação: “Pássaro do Tempo é dedicado ao poeta e ao homem Murilo Mendes” (2003, p. 4). Encontramos, dessa forma, algo que se aproxima muito do *potlatch* descrito por Žižek (2011, p. 43), ou seja, aquele que presenteia alguém nesse evento, sempre esperava receber presentes daqueles que foram presenteados quando chegasse o momento de seu *potlatch*.

Ademais, o poema ainda se caracteriza pela sua construção metrificada em versos dísticos octossílabos, forma predominante na literatura medieval francesa (talvez, o que explique o uso desse metro é o fato de Maria da Saudade ter vivido por muito tempo na França, lugar de onde absorveu a cultura e arte poética, em exílio com o pai, Jaime Cortesão, refugiado político de Portugal). Suas estrofes brancas acabam contrastando com a métrica dos versos, propositalmente, em provável alusão à poética de Maria da Saudade, situada entre a métrica e a propagação da poesia modernista e do versilibrismo.

Nos pares “mulher toda sal e espuma, / filha e neta de altos entes”, os versos citam um poema de Maria da Saudade, intitulado *A mulher de Loth*, em especial a estrofe “expulsa da própria morte/ estátua de sede e sal/ olho as ruínas e a lua. / o chacal do grito escava/ a minha garganta muda.” (2003, p.20). Subentende-se, dessa forma, que Maria da Saudade, a “mulher toda sal e espuma”, é como a mulher de Ló: sem nome, o que a torna desconhecida e, ao mesmo tempo, vinda de uma linhagem nobre de parentesco, a qual, por si própria, desobedeceu as regras que lhes foram dadas, “olhando” para a destruição de Sodoma e Gomorra enquanto ela mesma era transformada em sal (há de se lembrar que o símbolo do sal está atrelado, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 797) à purificação, à oposição, porque para ser extraído a água do mar precisa evaporar) e, também, o de conservador de alimentos, que destrói impurezas. Por esse raciocínio, é possível associar a pintura sígnica feita pelo eu-lírico para se referir à Cortesão como uma mulher que escrevia poemas modernistas, que desobedecia às regras clássicas, vinda de uma família tradicional, assim como a esposa de Ló, transformada em estátua de sal, ou seja, em um monumento incorruptível e eterno.

A segunda e a terceira estrofes são dedicadas à singularidade da poeta que, mesmo optando pela revolução modernista, ainda mantém um lado cartesiano, conservador e metódico (há ainda a possibilidade de “cartesiano” se referir ao pensamento de Descartes pelo “discurso do método”, que colocava tudo em um questionamento primordial a fim de encontrar uma

verdade pura e inquestionável; tal explicação é brevíssima e extremamente rasa, servindo apenas para a análise da estrofe, haja visto que o aprofundamento ao cartesianismo além de desnecessário fugiria do propósito da decodificação do poema). Nas estrofes 4 e 5 há um relato da poética proposta pela escritora, que opta pelo “ritual da acupuntura” para se referir a “pessoa e fato”, em uma provável metáfora para versos que são aplicados como finas agulhas ao leitor, sem crueldade, mas com muito compromisso e atenção.

Em sequência, seu fado é comparado ao de Celme, personagem da mitologia grega que, de acordo com Karl Kerényi em sua obra *A mitologia dos gregos: a história dos deuses e dos homens* (2015, p.56), era membro dos “três dáctilos”, três irmãos que representam o homem primitivo, sendo eles Celme (faca), Damnameneu (martelo) e Ácmon (bigorna). Celme era um jovem muito leal a Zeus, que ainda era criança e o considerava como um grande amigo, até que em um lapso de tempo Celme insulta Reia, mãe de Zeus e dele próprio, sendo transformado em aço como castigo (Kerényi explica que uma boa faca de aço surge apenas quando é comprimida com um martelo em uma bigorna, o que acaba servindo como metáfora para descrever a relação conturbada entre os três irmãos, sendo Celme sempre castigado pelos dois irmãos mais velhos).

Portanto, se o fado, ou melhor, se a canção portuguesa do destino de Maria da Saudade é como aquela entoada por Celme, significa que a poeta foi comprimida, trabalhada, forjada até se transformar em diamante, ao invés de aço, visto que a pedra preciosa tem composição perfeita. Ainda de acordo com o eu-lírico, a poeta foi moldada dessa forma porque foi sujeita às reprovações de seus patrícios ao dizer que Saturno, deus romano da idade do ouro, a época mais vindoura de Roma, era um mortal, em possível referência à poética de Saudade, abolicionista das formas tradicionais da poesia. Os versos “talhada para o feérico, / operaste-me do tédio” também revelam outra característica de sua temática, dada à fantasia e ao fantástico.

Das estrofes de 9 a 15, o eu-lírico se dedica a detalhes sobre a sua relação de cumplicidade e companheirismo com Maria da Saudade, apreciadores de Bach e Mozart, respectivamente representantes do tradicional e da renovação, leitores de cordéis e livros diversos, obtendo paz e harmonia pela *concordia-discors*, ou seja, pelo paradoxo e pelos inúmeros conflitos dos quatro elementos que geravam a concordância geral do mundo⁹, por meio de uma unidade formada por uma eterna dissonância.

O poema acaba com as três últimas estrofes com o reconhecimento sobre a obra ímpar da poeta luso-brasileira, mais uma vez como um presente oferecido a um mestre reafirmado

⁹ Esse pensamento foi desenvolvido na filosofia da Grécia Antiga, em especial por Heráclito, Empédocles e Pitágoras. Em Murilo e Cortesão é nítida a influência dos ideias de Heráclito às suas obras.

pelo discurso universitário, enaltecendo suas metáforas, comparando-as com “labirintos Ariana”, em referência ao labirinto do Minotauro, no qual o herói Teseu se aventurou portando uma espada e um fio dados por Ariadne, objetos que o ajudaram a vencer o monstro. O fato de usar o nome Ariana no lugar de Ariadne pode ser uma referência à origem desse onomástico, que significa “nobre”, que veio da nobreza, mais uma vez caracterizando a escritora pela sua ancestralidade. Finalizando essa vertente da poética de Mendes, citamos o último poema recortado para o presente capítulo:

GRAFITO PARA MÁRIO DE ANDRADE

1

Sofro de brasilite,
Mísero télamon
Para suportar nos ombros o BR:
Esmaga-me concreto
Ainda mesmo à distância.
Ninguém situa o BR
Inaferrável .

●

BR difícil multívago
Oscilando / Coisa maior
Entre mocambo e arranhacéu
Entre molusco e caviar
Entre a inácia e a gateza .

BR:

IGUALMENTE CANDIDATO
AO DOMÍNIO DO UNIVERSO /MAIAKÓVSKI
E AOS TRABALHOS FORÇADOS

Nos teus porões aportam diariamente
Enormes caixas de problemas-coisas.

BR —
Entre utopia / realidade

Personalismo / afetividade
Deposita-se o futuro.
“Será tempo de esforço caudaloso,
Será humano e será também terribilíssimo.”

2

Teus rios Dioscuros
Tuas diáboas
Este povo coisando na durocracia
Ásperos contrastes

O imenso ideograma da fome

O guaíar do Nordeste goderando
No polígono do abichorno
Sol mecânico.

3

Planificaremos a fatalidade?
Poremos todas as vírgulas no lugar?
Exorcizaremos o dólar?

Solancas-te .
Solavancas-te .

Esquematizas.
Estilhaças-te
Esperando o traumaturgo.

●

A cada um sua xícara de café.
A cada um aloprado
Sua mínima ração de morte cotidiana.

4

BR / minha raiz / minha insônia:
O pássaro-telégrafo
Adia o anúncio da aurora
Aeroplanada.

●

Avante força do homem.
Paz no BR e no mundo.
Avante música do homem,
Paz no BR e no cosmo.
Paz a Mário de Andrade no seu osso
Distante das Erínias.
Avante epos do homem,
Avante plano-piloto
Contra o autosatisfeito
Caos.
Avante / Coisa maior
Avante / Coisa maior
Sursum corda
Sursum
Sur _____
(MENDES, 1970, p.12-14).

Ainda como forma de culto ao sujeito sapiente, Murilo pincela o seu grafito no poema dedicado a Mario de Andrade. É importante saber, antes de partir à leitura analítica, que tanto os “murilogramas” quanto os “grafitos” foram escritos para uma única obra, intitulada

Convergência, em 1963. Também é relevante entendermos que os primeiros são todos homenagens direcionados aos mais diversos pensadores e artistas que, de certa forma, integram a antropofagia de Murilo Mendes, enquanto um “grafito” é, normalmente, usado como ode, contudo, também pode “pintar” linguisticamente um acontecimento, um momento ou um lugar relevante ao poeta.

Por exemplo, há um grafito que o poeta mineiro escreveu sobre uma cadeira, ou que traça observações traçadas em muros, cadeiras, lápides... por esse motivo, é necessário compreendermos que um grafito, originalmente, era uma escritura ou um desenho feito em uma pedra, em tempos remotos, o qual passou a ser chamado de “grafite” na contemporaneidade pela arte de rua. A função de um grafito é tornar-se público, ainda que marginalmente, por meio de uma arte gravada em rocha, o que revela o seu desejo pela eternidade, ao mesmo tempo que se torna acessível para o povo, que pode apreciá-lo sem precisar comparecer a galerias ou a mostras de arte. Portanto, o grafito de Murilo a Mario de Andrade é não apenas uma homenagem, como também é uma forma de arte que deseja ser popular, que anseia pelo conhecimento de outras pessoas (novamente o público, junto da personalidade homenageada, acaba se tornando o Mestre de Servo que, acima de tudo, busca pelo sujeito sapiente).

A primeira estrofe revela o sentimento de saudade que o eu-lírico parece sentir, relacionado com o fato de o poeta estar morando em Roma com sua esposa no momento do lançamento de *Convergência*. Essa parte também pode ser lida como uma crítica político-social, visto que se compara a um *télamon* que suporta o peso em seus ombros e, ainda, uma afirmação sobre a sua obra poética também sustentar a literatura brasileira pelos seus pilares surrealistas singulares mesmo à distância.

A segunda estrofe retrata o Brasil como um país “multívago”, ou seja, que tende a vagar em muitas direções e oscilações, como entre o mocambo e o arranha-céu (símbolos do atraso e do futuro, respectivamente), o molusco e o caviar (o primeiro, pelo choque cultural, pode representar o asco, o intragável, enquanto o segundo, a fineza, o luxo) e inácia e a gateza (nesse verso, parece haver uma referência à entrevista concedida pela ex-escrava Tia Inácia, em 1954, ao jornalista Francisco Frantz, relatando sua experiência na servidão até acabar morando em uma pobríssima choupana no subúrbio de Santa Cruz do Sul. Inclusive, a palavra “gateza” é um jogo de sílabas que lembra “gazeta”, no sentido de jornal. Enquanto símbolos, se essa leitura for possível, “inácia” representa a escravidão e a ingratidão, enquanto “gateza” uma cifra para aproveitadores, um substantivo para o adjetivo “gatuno”).

Na sequência há a ocorrência de uma estrofe escrita em caixa alta, como se fosse um anúncio de jornal, pela qual o eu-lírico é também candidato ao domínio do universo/Maiakóvski

e aos trabalhos forçados, como se estivesse colocando-se à disposição para ser como Mario de Andrade, competindo com ele no universo poético pela inspiração vinda do poeta russo Maiakóvski, lido por ambos, o qual foi um eminente escritor futurista, revolucionário, que pregou a poesia pelo Futurismo em uma Moscou agrilhoadada ao passado artístico, sofrendo perseguição comunista na URSS pela sua ousada inovação.

Depois desse “anúncio” modernista (que funciona como uma homenagem ao próprio Modernismo), há um conglomerado de informações cifradas sobre a poética de Andrade, encerradas na metáfora dos porões repletos de caixas de “problemas-coisas”. Pode-se entender que tais porões se referem à projeção do inconsciente pelo seu “Desvairismo”, poética que, de acordo com Alfredo Bosi (2006, p.347-348) é “aberta” e mantém “afinidades com a teoria da escrita automática que os surrealistas pregavam como forma de liberar as zonas noturnas do psiquismo, únicas fontes autênticas da poesia” que “viriam depois juntar-se as vozes do intelecto”.

A mescla entre as “vozes do intelecto” e o onírico do Surrealismo ainda pode ser encontrada nos versos “Entre utopia / realidade; Personalismo / afetividade; Deposita-se o futuro”, um futuro que condiz com os ideais da Semana de 22. A sequência do texto traz dois versos entre aspas recortados do poema *Pela noite de barulhos espaçados*, escrito por Mario de Andrade em 1929 que, retirados de seu contexto original, parecem, agora, se referir ao próprio contexto de como foi a inserção do Modernismo no Brasil: um “tempo de esforço caudaloso” e “também terribilíssimo”. É possível ainda associar tais versos ao esforço de fazer do Brasil um país que oscile menos entre a desordem e o progresso, que seja renovado não apenas no âmbito poético como também pelas esferas social e cultural.

No canto 2 do poema, Murilo exalta outras características que acreditava serem relevantes à temática de Mario de Andrade, mencionando os “rios Dioscuros”, em evidente referência aos gêmeos Podideuces e Castor que, consoante à mitologia grega, eram gêmeos de pais diferentes, sendo o primeiro filho de Zeus e o segundo, do rei de Esparta, o que faria apenas um deles imortal. Por analogia, os “rios” enquanto metáfora poderiam simbolizar um afluente de palavras que se divide em dois canais, um imortalizado e outro esquecido. No segundo verso dessa estrofe, a palavra “diáboas” parece retomar o papel de confrontadoras que algumas mulheres exerceram na obra *Macunaíma*, do escritor paulista e até em outros escritos, pelos quais exerciam tarefas e tinham atitudes que rompiam a esfera patriarcal predominante da época em nosso país. Não podemos também desprezar o fato de a palavra “Dioscuros” parecer um neologismo entre os termos italianos *dio* = deus e *oscuros* = escuro/ trevas, fazendo de Mário um “Deus do escuro”, termo que salienta a grandeza dos poemas surrealistas do poeta, visto

que a arte surrealista é a arte do escuro, do onírico, do inconsciente. Apontamos ainda que a união das palavras italianas se justifica pelo fato de Murilo residir na Itália, junto de Maria da Saudade, à época da publicação da obra.

“Este povo coisando na durocracia” evidencia dois neologismos, sempre tão presentes nos poemas modernistas, em especial nos escritos de Mário e de Oswald, sendo “durocracia” uma provável referência à política ditatorial que vigorava no Brasil. A segunda estrofe mantém a crítica social, como nas obras de Andrade, evidenciando um Nordeste mergulhado na fome, pedinte e, ao mesmo tempo, ignorado pelo governo, enquanto era pouco a pouco dissecado pelo sol. Na sequência, já no canto 3, Mendes levanta um questionamento sobre a equiparação das inúmeras fatalidades e a exaltação apenas da mais evidente, acompanhada da questão financeira regida pelo dólar em todo o planeta, pedindo que tanto o poeta, quanto sua poética sejam esquematizadas e estilhaftadas depois da “espera” do “traumaturgo”, neologismo feito a partir das palavras “trauma”, “taumaturgo” e “dramaturgo”, sendo o escritor paulista conhecido no Brasil pelas suas peças que propunham uma espécie de “teatro musicado”.

Aliás, Bosi destaca a arte poética musicada em Mário de Andrade como uma “polifonia poética [...] em termos de teoria musical, os princípios de colagem (ou montagem) que caracterizavam a pintura de vanguarda da época. E, de fato, a elisão, a parataxe e as rupturas sintáticas passariam a ser os meios correntes na poesia moderna”, como forma de “expressar o novo ambiente, objetivo e subjetivo” (2006, p.349). Dessa forma, a descrição de Murilo parece adjetivar Andrade como um escritor capaz de propor um cenário que abordava as tragédias brasileiras como um taumaturgo e, ao mesmo tempo, como um bardo que canta com ironia a conjectura da sociedade brasileira.

Os versos seguintes unem-se à temática da primeira estrofe do canto 4, pela exaltação de um Brasil sob a perspectiva modernista com “a cada um sua xícara de café.”, sendo o café um símbolo do estado de São Paulo na Política do Café com Leite, que vigorava no Brasil à chegada do Modernismo (nesse sentido, considerando que a cidade natal de Mário de Andrade era a capital paulista, o café poderia mesmo ser uma referência aos seus poemas). Em “a cada um alopado/ sua mínima ração de morte cotidiana” parece uma referência aos poetas modernistas, inquietos, alopados, providos de uma parcela de morte cotidiana, como aquela abordada em muitos de suas *blagues* repletas de críticas sociais. “BR / minha raiz / minha insônia: /o pássaro-telógrafo / adia o anúncio da aurora/ aeroplanada” revela tanto a origem dos poetas em questão como a preocupação modernista em fazer do Brasil um país com uma identidade própria, que anseia pelo progresso, pela modernidade das aeronaves, deixando o sentimento retrógrado, representado pelo “pássaro-telógrafo”, apenas no passado.

A última estrofe encerra o poema como uma oração dedicada a Mario de Andrade, mesclando elementos da mitologia grega, como as *erínias*, responsáveis pelos castigos aos pecadores que chegavam ao Tártaro, e da tradição católica, pelas palavras *sursum corda*, interpelação traduzida literalmente como “corações ao alto”, exigindo dos fiéis a resposta “o nosso coração está em Deus”, em um diálogo uníssono.

O que poderia explicar esse tom de exaltação talvez fosse o fato de Andrade ter falecido em 1945, quase 20 anos antes do poema de Murilo ser escrito, como se fosse uma ladainha de despedida que exige do público a contemplação à poética do escritor paulista, destacada nos últimos versos como épica, que representa toda a força do homem, por meio da sua singular musicalidade. A homenagem é confirmada pelo verso “paz a Mário de Andrade no seu osso”, simbolizando a morte do poeta que, de acordo com o eu-lírico não desceu ao Tártaro para ser torturado. O fechamento da estrofe e do poema se dá pela expressão *sursum corda* sendo progressivamente abreviada até chegar à expressão *sur*, como se apontasse para o esquecimento de Mário de Andrade pelos seus leitores com o passar do tempo.

Antes de deslocarmos a pedra de mármore derradeira à analítica proposta nesta tese, ressaltamos algumas características peculiares da obra *Convergência*. A primeira é, como já adiantamos anteriormente, se tratar de um livro dado às homenagens por meio dos “grafitos” e dos “Murilogramas”. A segunda é o uso dos mesmos versos para começar e para terminar a referida obra, em um famoso poema conhecido por dois títulos distintos. No início, é chamado de *Exergo*, enquanto que no final é nomeado *Começo e fim*, texto que fazemos questão de reproduzir dado ao momento propício:

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma .
Orfeu Orftu Orfêle
Orfnós Orfvós Orfêles (MENDES 1970, p.123).

Os versos do poema reproduzido acima revelam todas as características do Modernismo literário no Brasil: o uso de versos livres, o princípio da concisão, a presença da figura mitológica de Orfeu, muito disseminada pela Segunda Geração Modernista, da qual Murilo participou a partir de 1930, o uso frequente de neologismos e a mudança repentina de sentidos em função da simples troca de título, como fizera Oswald de Andrade com as cartas de Pero Vaz de Caminha, por exemplo. Mesmo que não fossem sempre presentes, os títulos dos poemas modernistas eram muito valorizados, visto que tinham a capacidade de descontextualizar partes

isoladas de um todo, em formato de crítica, atribuindo uma carga simbólica diferente daquela vista no texto original, que serviu de matéria-prima para a criação de uma nova metáfora.

Analisando por esse viés, o poema parece ser um resumo do Modernismo na literatura de nosso país. Primeiramente o “exergo”, espaço destinado para eternizar uma pessoa, um acontecimento etc. em uma medalha aparenta ser um símbolo para salientar que o nome do poeta mineiro também foi gravado no cânone da literatura nacional, por meio de suas palavras “bacantes”, bêbadas, como aquelas utilizadas em seus versos surrealistas, pelas imagens oníricas que nos levam ao tátil, ao visível e ao audível. O próprio poeta mostra-se capaz de impedir sua fragmentação por meio do “nervo”, ou seja, a rebelião causada contra as formas convencionais da poesia, sempre tão combatidas pelo Modernismo, e a “ságoma”, a simetria necessária mesmo à essa forma de arte tão assimétrica. Os neologismos revelam que os leitores de Murilo também são capazes de incorporar Orfeu a ponto de se embriagarem de seu manancial poético.

O sentido dos versos muda a partir do momento em que o título é alterado para *Início e fim*, nos remetendo ao surgimento e ao final da Primeira Geração Modernista por meio da Semana de 22 eternizada pelos seus feitos em prol da arte poética, a qual prezava mais o sentido que as formas, até a chegada da geração de 30. Dessa forma, os poetas modernistas são representados pelo eu-lírico como embriagados das palavras repletas de significados, sendo elas dadas a três sentidos básicos como a visão, o tato e a audição, em imagens poéticas nunca vistas com tamanha ousadia em solo brasileiro. Quando Orfeu impede sua diáspora o faz mantendo o “nervo e ságoma”, funcionando como um exemplo de revolução, representada pelos ânimos sempre exaltados nos primeiros textos modernistas, que mantinham breves traços de outras estéticas literárias, fato codificado pela *ságoma*, ou seja, a linha reta da forma, do cânon, das riquezas literária e histórica presentes antes e durante o Modernismo. Os neologismos construídos em torno do nome de Orfeu revelam que o eu-lírico faz uma referência não apenas ao seu leitor como também aos seus colegas poetas.

De fato, esse último poema nos pareceu satisfatório para resumir a arte poética tanto de Murilo Mendes quanto dos poetas modernistas das três gerações sempre tão discutidas pelas críticas literárias e pela historiografia da nossa literatura, ainda que não haja consenso dessa divisão entre os estudiosos, justamente pelo fato de que o Modernismo é uma estética literária que não cabe em uma mera caixinha etiquetada pelo cânone, tampouco uma arma dada ao anarquismo sem sentido em relação às formas e à tradição. O que acaba resumindo tudo é a própria filosofia antropofágica de Oswald, a qual pudemos conhecer também pela pena surrealista de Murilo, um poeta tão singular e, infelizmente, tão ignorado pela crítica, pelos

professores, pelos alunos e pelos (cada vez mais raros) leitores da poesia presente na estrutura dos poemas. Sua obra poética, tão rica de referências clássicas e modernas acaba fundando um no Significante Mestre, pelo qual o próprio poeta atua como mentor de uma geração perdida, que ainda não buscou a embriaguez pelas “palavras bacantes”. Se o pensamento do poeta mineiro é simbolizado pela rosa, replicamos aqui um dos versos analisados anteriormente: “quem me dera que houvesse rosas abstratas para mim”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua releitura da teoria proposta por Freud, Lacan contrariou a ciência de sua época, a qual ainda ‘torcia o nariz’ para a Psicanálise, considerada uma pseudociência, a despeito de outras correntes que acabaram ganhando cada vez mais destaque na Psicologia, como o Behaviorismo e a *Gestalt*. Hoje, tanto Freud como Lacan são estudados, ganhando destaque não apenas no universo científico dado à Psicologia, mas também em outras áreas, como é o caso da literatura. Aplicar termos e conceitos criados originalmente para analisar pacientes com enfermidades psíquicas, além de ser um gesto ousado, permite que o pensamento humano seja paulatinamente decodificado, ainda que modo muito embrionário, por meio de registros escritos de autores que se inspiraram na história e na cultura de seus tempos.

Termos cunhados como aqueles que vimos nesse estudo, como a tríade Imaginário/ Simbólico/ Real, o Significante Mestre, o outro e o Grande Outro emanam de um compêndio absurdamente relevante e complexo aos estudos contemporâneos, pelos quais o filósofo esloveno Slavoj Žižek se dispôs a presentear-nos com a sua releitura lacaniana, preservando o cerne do pensamento proposto pelo psicólogo francês, com uma roupagem nova, adaptada aos tempos atuais, evidenciando seu entendimento com exemplos pontuais, necessários e esclarecedores. Se o enigma da Psicanálise eram os densos textos lacanianos, Žižek encarnou o próprio Édipo para vencer a Esfinge.

A proposta desse trabalho foi justamente a de identificar a ocorrência de um eu-lírico que aproxima e distancia termos distantes, por meio do Imaginário, demonstrando como, por exemplo, o cristianismo e a figura sensual da mulher eram vistos pelo poeta; pelo Simbólico, fazendo uso de uma linguagem que opera em um nível que comete a violência semântica em níveis distintos; e o Real, que se mostra absurdamente insuportável em vários momentos. O *capitonê*, assim como o Significante Mestre entrelaçaram homenagens em forma de poemas, tudo observado de longe pela teoria literária relativa à historiografia literária e de perto pelos estudos pertinentes ao símbolo. Entrelaçados entre si esses conceitos buscaram, como afirmado anteriormente, revelar o âmago das densas e insólitas metáforas propostas por Murilo Mendes, ansiosas pela sua decodificação.

Já, Murilo Mendes, poeta que habita as zonas obscuras do universo onírico do Surrealismo, manteve-se fiel à proposta inicial de seus antecessores Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Menotti del Picchia. O verso livre, a *blague*, o máximo de sentidos no mínimo de versos, com o princípio da concisão, e sua adesão aos ideais e propostas surrealistas mostraram como o poeta mineiro conduziria perfeitamente o legado modernista até

a sua morte, mas dessa vez sem rejeitar os clássicos parnasianos, o Romantismo heroico ou a lira pastoril árcade... antes, condensou todas as estéticas em um novo Modernismo, pela tradução de obras deixadas de lado pela revolução da Semana de 22.

Talvez nenhuma outra teoria tivesse tanta afinidade com os versos murilianos, visto que a temática de sua obra aborda justamente um dos principais objetos de pesquisa da Psicanálise e da Psicologia, de modo geral: as relações do sujeito com o seu inconsciente. As zonas oníricas da razão humana, abordadas pela pena poética de Murilo, nos parecem em um primeiro olhar um conglomerado de signos e metáforas que sequer fazem parte do mesmo campo semântico, parecendo uma união incoerente de versos assombrosos e sem sentido. Porém, quando analisados à luz do materialismo lacaniano apoiado à teoria literária e simbólica pertinente, o véu se descortina e o eu-lírico se despe de seu esquife. Novamente a metáfora de Édipo e da Esfinge nos persegue a galopes vorazes.

Antes de qualquer coisa, o objetivo central dessa tese não foi o de apenas exaltar as qualidades poéticas de Mendes, do Modernismo ou da teoria lacaniana, mas sim o de revelar os versos do poeta mineiro por meio de mais uma pesquisa, dessa vez conduzida pela ótica de um profundo amante da poesia encerrada em poemas e que, como professor de Literatura, preocupa-se com os rumos que os escritos brasileiros parecem tomar a cada dia. Murilo Mendes é apenas mais um dos poetas que, quando muito, é apenas mencionado nas salas de aula, deixado de lado, obliterado, eclipsado e substituído por interpretações autônomas e pessoais nos livros didáticos e nas apostilas preparatórias. Enquanto a tecnologia preenche o vazio dos nossos alunos, a poesia reclama contemplação.

Ler Murilo Mendes está muito além de simplesmente decodificar um sistema poético ou ensinar o Modernismo pela geração de 1930. Ler Murilo exige um caminho de mão dupla entre o eu-lírico e o leitor, pelo qual a cumplicidade e o desapego ao tempo cronológico afloram progressivamente, à medida que o próprio poeta nos ensina como um mestre, pela sua influência advinda de Camões, Machado de Assis, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Antero de Quental, Heráclito, Parmênides, Sófocles, Sócrates, Salvador Dalí... enfim, o leque é variado, demonstrando que o processo antropofágico cultural proposto por Oswald de Andrade tende a se tornar eterno.

Contudo, sabemos que esse trabalho é apenas mais um pequeno fragmento que contribui, de modo muito breve, com os estudos científicos da arte poética em nosso país. Por essa razão, longe de considerar nosso trabalho concluído, pois novas teorias surgem a todo momento, contrariando e reafirmando suas antecessoras, cremos que a presente tese finda esse estudo temporariamente, o qual buscará novos ares constantemente em um movimento cíclico

de eterna evolução, ou, como nos ensina Murilo pela voz de Heráclito, de eterno devir.

Tudo que há, há de vir e há devir em tudo que há. Esse jogo de palavras, mesmo parecendo uma afirmação imatura, concentra e resume uma teoria da filosofia grega que transpassou o tempo em uma breve linha, de um modo parecido com aquilo proposto pelo poeta analisado por essa pesquisa. Se considerarmos novamente a metáfora do rio enquanto poema capaz de purificar o eu-lírico, as teorias materialistas abordadas nesse estudo podem ser vistas como a correnteza que direciona a análise do caráter psicológico da obra muriliana.

Se, como afirmara Camões, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, o “objeto a”, tema central do desejo inalcançável em função da insaciável sede humana, os poemas acabam funcionando como material histórico, capazes de registrar o desejo do homem à adoração, aos prazeres momentâneos e, em especial, à eternidade, temas sempre recorrentes na maioria das narrativas míticas que fundamentaram e ainda fundamentam o imaginário coletivo e individual. Como diria Brecht, “Quem construiu Tebas, a das sete portas? Nos livros constam os nomes dos reis, mas foram os reis que transportaram as pedras?” Inquietações sobre a origem, a permanência e a participação humana sempre ocorreram e ocorrem; resta-nos a consulta sectária aos poemas, donos de uma fortuna mítica, histórica e espiritual do homem. Não há paz sem guerra, mas também não há guerra sem questionamentos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In.: **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 1. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARISTÓTELES. Da interpretação. In.: **Órganon**. 1. ed. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2005.
- ARISTÓTELES. A poética. In.: **Órganon**. 1. ed. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2005.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 1. ed. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ARISTÓTELES. Da interpretação. In.: **Tópicos**. 1. ed. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Editora Hucitc: São Paulo, 2004.
- BARATTO, Geselda. O sujeito barrado do inconsciente: o sujeito do pensamento e do desejo. In.: **Psicologia argumento**: dossiê. Curitiba, v. 30, n. 69, p. 239-244, abr./jun. 2012.
- BARBOSA. João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARROS, Manoel de. O fazedor de amanhecer. In.: **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. **Sociedade Bíblica do Brasil**. São Paulo: Almeida, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. **Eclesiástico**. Brasília: CNBB, n/d.
- BOSCH, Hieronymus. Os sete pecados capitais e os quatro novíssimos do homem. In.: **Mesa de los pecados capitales**. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70?searchid=734bec6c-04c2-308d-0762-775bdbbebcf13> . Visita virtual ao *Museo del Prado* em 02 de fevereiro de 2021, às 04:37).
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 120 p.
- BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In.: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. 279 p.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Junior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Traduzido de: The age of fable.

CAMPBELL, Joseph Campbell. **Mito e transformação**. Tradução de Frederico Ramos. São Paulo: Ágora, 2008. Traduzido de: Pathways to bliss: mythology and personal transformation.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2012. Traduzido de: Dictionnaire des symboles.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. 279 p.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. 4. ed. São Paulo: Unesp, 2011. 185p. Traduzido de: The Idea of culture.

ELIADE, Mircea Eliade. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates). Traduzido de: Myth and reality.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Traduzido de: The lacanian subject between language and jouissance.

GAZETA DO POVO. Carli Filho. Bebi e dirigi. Errei, mas não sou um assassino. In.: **Gazeta do povo**, 7 de Maio de 2016.

GOGOL, Nikolai. **Almas mortas**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Traduzido de: Miórtvie Dúchi (transliterado do alfabeto cirílico).

GRECCA, Gabriela Bruschini. **O materialismo lacaniano encontra the waste land**: real, imaginário e o papel da ideologia. Dissertação (mestrado em Letras). Programa de pós-graduação em letras da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 141 p.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: ABDR, 2005.

HORÁCIO. Poética. In.: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. FRANCO, Manoel de Melo. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Arion, 1998

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. Traduzido de *Die Archetypen Und Das Kollektive*.

JÚNIOR, Osvaldo Pessoa. Paradoxos de Zenão. In.: **Filosofia da física clássica**. São Paulo: USP, 2017.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978. 81 p.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 81 p.

LOPES, Edward. O curso de linguística geral cem anos depois. In.: **65º Seminário de Estudos Linguísticos: GEL**. Assis: Unesp, 2016.

LUGWIG, Otto. **Manual de teologia dogmática**. Barcelona: Editorial Herder, 1966.

MENDES, Murilo. **Antologia**. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

MENDES, Murilo. **Antologia Poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDES, Murilo. **Convergência/sintaxe**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1970.

MENDES, Murilo. O homem, a luta e a eternidade. In: **Poesia completa e prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENDES, MURILO. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

NASA. *Astronomers find possible elusive star behind supernova*. In.: **nasa.gov**. <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2018/astronomers-find-possible-elusive-star-behind-supernova>. Acessado em 03 de março de 2021)

O cometa de Halley: a sua passagem entre o sol e a terra – maravilhoso espetáculo cósmico. In.: **O Paiz**. Rio de Janeiro: 18 de maio de 1910, p.3-4, edição 9356.

PALAU, José Roberto Fortes. **A força salvífica da mortificação**: proposta de uma nova reflexão teológico-pastoral acerca da mortificação cristã. Tese (doutorado em Teologia). Programa de pós-graduação em teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 238 páginas.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Traduzido de: *El arco y la lira*.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi et al. 3. ed. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1995.

QUAL É A ORIGEM DA ÓPERA? In.: **Revista Superinteressante**. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-da-opera/>. Acessado 30/01/2022, às 16:44.

SALÃO MUSICAL DE LISBOA. História do piano. In.: **salãomusical.com**. Disponível em <https://www.salaomusical.com/pt/content/17-historia-do-piano>. Acessado em 23/01/2022, à 00:16.

SANTOS, Maria Carolina Alves do. A lição de Heraclito. In.: **Trans/form/ação**. São Paulo, 13: 1-9,1990.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. In.: **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. (Bonnici e Zolin Orgs.). 3. ed. Marngá: Eduem, 2009. p. 211-216.

TODOROV, Tzvetan. O discurso da poesia. In.: **Poétique**: revista de teoria e análise literárias, n 28. Tradução de Leocádia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

TOMACHEVSKI, Boris. Sobre o verso. In.: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. 279 p.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de Maria Luiza de X. de A. Borges Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Traduzido de How To Read Lacan.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011. Traduzido de In defense of lost causes.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Traduzido de Violence.