

“As metamorfoses” de Murilo Mendes

TIAGO BASÍLIO DONOSO*

RESUMO: Este artigo faz uma análise de três poemas do livro *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes. A obra, dividida em duas partes, coloca Murilo Mendes em um dilema: como, em tempos de guerra, permanecer fiel ao sublime? As duas partes do livro respondem a pergunta à sua maneira e nossa análise, escolhendo casualmente dois poemas da primeira (o inicial e o final) e um (interno) da segunda parte, procura fixar-se na visão de homem que emerge desse dilema. Ao final, como comprovação da unidade formal do livro, os três poemas se fundem, saindo da casualidade, e tecem uma integridade que, não importando de que ponto se olhe, equidista de um centro terrível e incompreensível, de onde surgem guerras e também poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes; Guerra; Leitura cerrada; Sublime.

ABSTRACT: This paper is an analysis of three poems from the book *As Metamorfoses*, by Murilo Mendes. The work is divided into two parts, which puts Murilo Mendes in a dilemma: how to remain faithful to the sublime in wartime? Both parts of the book answer such question in their own way, and our analysis of choosing by chance two poems from the first part (the beginning and the end) and one (from the inside) of the second part seeks to set up the view of mankind that arises from this dilemma. At the end, as an evidence of the formal unit of the book, the three poems merge, out of chance, and design an integrity that, no matter from which stand point one looks, is at the same distance of a terrible and incomprehensible center, from which arise wars and also poems.

KEYWORDS: Close reading; Murilo Mendes; Poetry; Sublime; War.

* Mestrando em Teoria e História Literária - Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas - IEL-UNICAMP - 13083-859 - Campinas - SP - Brasil. E-mail: tiagobdonoso@gmail.com

Justificativa

É ao menos curioso o hábito acadêmico de iniciar pelas justificativas. Iniciar por um pedido de perdão ou um ato de contrição é, em certa medida, um gesto que a ciência herdou da retórica¹. Com efeito – o hábito retórico sugere – a humildade é válida mesmo quando falsa, mesmo que vele o ato irônico de pedir perdão para depois começar a pecar. Uma das razões para isso, creio, está em ser o meio pelo qual a coletividade penetra na investigação a rigor individualista, como algo de que não se pode livrar e pelo qual, desde o início e em sua estrutura, já está marcada.

A convenção, aqui, não é desnecessária. Se há algo que demanda justificativas, esse algo é a arbitrariedade. Optei por um gesto relativamente arbitrário para a interpretação de *As metamorfoses* de Murilo Mendes. Consiste em observar atentamente a divisão do livro em duas partes e os dois poemas que iniciam e terminam a primeira delas, além de um poema do interior do segundo livro, com o intuito de quebrar as possíveis pretensões de simetria que tal escolha pudesse acarretar. É excessivo dizer que isso não é um método, e que não o fiz antes e não pretendo fazê-lo depois. Mas ele se justifica em dois sentidos: primeiro, que toda leitura tem algo de arbitrário e essa explicitamente arbitrária tem ao menos o mérito de tornar isso evidente; e por último, e certamente mais importante, a entrada e a saída de um lugar ou temporalidade dizem muito sobre eles. Pois se a entrada de um lugar suntuoso é uma porta de calha, dessas que se pode comprar por menos de R\$ 100,00, isso é significativo, e, como veremos adiante, a saída do primeiro livro tem algo de porta de calha, que não nos impele o olhar acima de seu limiar. Quanto ao poema do interior da segunda parte, não optar pela análise dos que a iniciam e terminam justifica-se pela tentativa de esquivar-se do esquematismo e, como o nome do segundo livro é “O Véu do Tempo”, fixar-se em seu interior é tentar momentaneamente penetrá-lo.

De todo modo, a arbitrariedade da leitura só pode ser definida criticamente como um ato nocivo se houver sido também previamente deliberada. Aqui, contudo, entre as inúmeras leituras que poderiam ter ocorrido, deu-se aquela que a própria obra impôs à imaginação.

Livro Primeiro: Entrada

Como dito antes, *As Metamorfoses* divide-se em dois livros de medidas e temas desiguais, cujo primeiro é homônimo ao título, além de ter por subtítulo “Livro Primeiro”, seguido da data de 1938. O primeiro poema desse primeiro livro é “O Emigrante”:

¹ Cf. MAN, P. *Resistência à teoria*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

O Emigrante

A Henri Michaux

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 expulsam 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:
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:
Eu vos deixo minha sede,
Nada mais tenho de meu.
(MENDES, 1994, [doravante OC] p. 313)

Uma palavra sobre as dedicatórias: o livro todo é dedicado “ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart”. É notório o telegrama que Murilo Mendes envia a Hitler em nome de Mozart como protesto pela tomada de Salzburgo (OC, p. 25). Quanto ao primeiro poema, é dedicado ao poeta belga Henri Michaux. A explicação dada por Murilo Mendes para a dedicatória é contingente: quando entrava na José Olympio com as provas para publicação, lá estava Henri Michaux, que, imediatamente, pôs-se a folhear o livro e, interessando-se pelo que lia, recebeu a promessa de que um dos poemas lhe seria dedicado. A contrapartida veio em forma de dedicatória a Murilo Mendes em um de seus livros, *Peinture*, em que diz: “A Murilo Mendes qui d’un seul poème a emporté mon admiration et ma sympathie”² (OC, p. 1227). À parte a contingência da dedicatória, Henri Michaux foi um exilado. Primeiramente, foi um viajante compulsório, apesar de dar sempre mostras de odiar os lugares por onde passava. Em seguida, tornou-se verdadeiramente exilado, quando fugiu da França colaboracionista durante a Segunda Guerra. Além desse sentido, a dedicatória pode ser vista como um ato de generosidade convergente com o poema — pois, como teremos oportunidade de ver, uma estranha generosidade perpassa o poema até que, dialeticamente, transforme-se em maldição. Ambas as dedicatórias estão permeadas pelo espírito da época e pela guerra. O poema que abre o livro só foi possível como consequência do horror militar e ideológico por que passava a Europa já em 1938. É interessante pensar que sem a guerra a obra seria desnecessária e que, com ela, a obra torna-se até hoje imprescindível. Isso é uma medida da profundidade política de sua poesia, onde a eternidade e o infinito são representações da fuga

² “A Murilo Mendes, que com um só poema conquistou minha admiração e minha simpatia”.

do espaço e do tempo, não suas elaborações teóricas, como quem se dirige à Terra Prometida não porque a procura, mas porque é carnalmente obrigado a fugir do Egito. A eternidade não é ausência ideal de tempo, algo que poderia ser erroneamente abstraído do essencialismo de Murilo Mendes e Ismael Nery; ao menos nas poesias que compõem o livro aqui em vista, a eternidade não existe enquanto momento não-dialético: prova-o a experiência temporal e física do pânico, a qual, na respiração ansiosa dos poemas (“Prepara o vestido novo/ Para receber a guerra/ Que cresce no bojo desta” [OC, p. 370] e, no fim do poema, a inspiração com falta de ar), nos fôlegos curtos das pequenas peças e dos versos, que vez ou outra escapam para uma lufada estonteantemente longa de ar, é, comprimida no tempo, do mesmo teor da respiração no parto. Pois, tome-se a respiração de quem dá a luz e a dilate em um longo dia e se terá o ritmo e o regime pulmonar da angústia; dilate-a e a traduza na forma de palavras e se terá a poesia em pânico, a gestação de imagens de catástrofe³. Seria possível dizer, a partir da poesia de Murilo Mendes, que a eternidade enfim encontrou seu pânico gerador.

Na primeira estrofe do poema há três substantivos: a nuvem, o pássaro e a estátua, e assim se sucedem: a “nuvem andante”⁴ que acolhe, “o pássaro” que sai da “estátua de pedra”. Entre tais figuras, aquela que nasce antropomorfizada é obviamente a estátua; é ela, contudo, a que não possui verbos, impotente e inativa. O “emigrante”, de quem se supõe ser a voz enunciativa, declara-se formado por essa trindade de nuvem, pássaro e pedra. Do mais etéreo ao mais pesado, do mais nômade ao mais sedentário, o “emigrante”, ávido por reconhecer-se em algo ou alguém e incapaz de fazê-lo, amplia então seu reconhecimento para todas as coisas. O solitário — o poeta e o emigrante não são essencialmente distintos — tem o amor mais fácil, o amor na forma da Graça, já que só se pode amar aquilo que se intui não merecer. Isso pode soar contraintuitivo em uma época de meritocracia, mas não há dádiva em receber o que se merece, sendo que crer no mérito, além de ser cruelmente individualista, não leva em conta o aspecto de que arrasta o próprio indivíduo a três perdas: primeiro e obviamente, desprezo por aquele que não merece, quando para o cristianismo de Murilo Mendes este deveria ser causa de amor; segundo, o que se recebe não é nada além do esperado, sendo incapaz de surpreender; e, terceiro, predispõe o indivíduo que se crê na posse do mérito à irritabilidade, por um ódio irrestrito ao acaso que o despreza⁵. Em outras palavras, ganhar não vale nada e perder irrita, e o outro só pode ser meu indiferente ou meu inimigo. Como poderá ser visto no poema, o “emigrante”, tornado emigrante pelo outro, não devolve a este outro simplesmente seu ódio, embora uma parte febril de si possa passar ao outro pela despossessão. Pelo contrário, esse reconhecimento em todas as coisas não é feito sem amor, evitando a todo instante a culpabilidade.

³ Uma dessas imagens é a do manequim. Não exclusiva de Murilo Mendes, é um personagem-imagem da poesia surrealista de Oswald, por exemplo. Se se pensar no surrealismo enquanto movimento revolucionário e de cunho político, como de fato foi, a imagem do manequim pode ser vista então como algo que desperta o estranhamento político, um índice para a exposição de um mundo oculto e irreal, o nosso, onde um manequim veste-se melhor que um pobre. O terrível dessa imagem seguidas vezes enunciada, dessa máquina inútil que parece sugerir que o homem, agora, não precisa mais assemelhar-se a um homem, é o fato de ter se tornado naturalizada.

⁴ A “nuvem andante” não existia na primeira publicação; em seu lugar, estava “nuvem em flor”, nos dois versos em que ocorre. Cf. OC, p. 1653.

⁵ Vale lembrar a frase inscrita à entrada do campo de concentração em Buchenwald: “Jedem das Seine”, ou, traduzida a expressão: “Cada um tem o que merece”.

Por falar em amor, recapitular é um vocábulo de síntese. O que dizer, porém, de recapitular “fantasmas”? Aqui é preciso optar por uma chave interpretativa. Creio que todo o poema justifica tal opção, ao ponto do tema haver se tornado para mim algo do qual o poema não pode ser dissociado: o *topos* do judeu errante⁶. Embora em 1938 a catástrofe judaica estivesse sendo armada mas ainda não concretizada na forma da solução final do estado nazista, a perseguição contra os judeus era real e evidente. *Mein Kampf* (1925), por exemplo, já contava mais de uma década de publicação. A demonização dos judeus não era velada, mas propagandeada. Isso é por demais conhecido e mais bem tratado em outros lugares para que me demore aqui. “As Metamorfoses” é um livro que tem os olhos escancarados para a guerra, e seus olhos já iniciam abertos na terrível simpatia que sente pelos perseguidos.

Recapitular fantasmas é dar mobilidade àquelas estátuas de pedra. Para o judeu de 1938, recapitular a História é tremer e preparar-se para fugir mais uma vez. Contudo, o “emigrante” não recapitula fantasmas, e sim recapitula os fantasmas: eles são demasiado frescos e vivos para serem genéricos. Correr desertos é algo que no poema também se encontra no passado: “Recapitulei os fantasmas/ Corri de deserto em deserto” (OC, p. 313). Em seguida, o presente se instaura na forma abrupta da expulsão: “Me expulsam da sombra do avião” (OC, p. 313). Essa expulsão pela bomba do presente histórico não é uma expulsão qualquer. Podemos pensar que o avião enquanto máquina de guerra é algo sem precedentes, e que o emigrante é expulso pela sombra do bombardeio — o que demonstra ainda uma hesitação na culpabilidade, já que ser expulso pela sombra do bombardeio é também um ato volitivo, embora inevitável. Além do mais, é também expulso das inovações e do Estado, que agora se voltam contra ele. Porém, é mais interessante pensar que expulsar da sombra do avião é expulsar de todos os lugares, pôr em perpétua fuga, dar corda ao permanente relógio da diáspora. Pois esse ato de expulsar vem como uma desculpa para a expulsão, é um daqueles conhecidos atos de autoridade que se comprazem em tornar a explicação supérflua, que têm a violência como verdadeiro fim de si mesmos.

O perseguido é, em fuga, forçado a definir-se. Define-se por aquilo que é em essência individual, instintivo e necessário: a sede. No entanto, sua sede é classificada como “generosa”. Fora da poesia, uma “sede generosa” seria compreendida como uma sede abundante, e tal significado não é de todo falso⁷. Porém, o outro sentido da palavra “generosa”, que sozinha significa generosidade e que aqui, ironicamente, quando associada a algo deixa de significar associação, decaindo o significado do coletivo à abundância pessoal e negativa, o outro sentido prevalece, sem anular o primeiro: tenho, sim, abundância de sede; mas, entre os instintos e as necessidades, é a sede a mais importante e a menos suspeita. Se a necessidade fosse outra, e o poema dissesse: “Tenho fome generosa”, a ideia traria consigo uma noção de disputa e, além disso, tocaria em uma de nossas fibras já habituadas ao sofrimento alheio: a alegação de fome. Poderia, além disso, soar como um pedido de compaixão, mas a sede é insofismável,

⁶ Sobre o judaísmo de Espinoza, diz Murilo Mendes: “Traz o selo da raça alegórica, predestinada, perseguida” (OC, p. 1204).

⁷ Há que se levar em conta que na primeira redação do poema a sede era “insaciável” (OC, p. 1653), e que foi, como em várias correções do autor, de sua intenção multiplicar o escopo dos significados.

e o verso seguinte comprova dolorosamente que este não é o caso: “Tenho sede generosa,/ Nenhuma fonte me basta”. Nesse momento, apesar de sermos testemunhas de sua expulsão, o “emigrante” coloca como causa de sua errância a própria sede, a sua insaciabilidade. Ao mesmo tempo, define-se enquanto judeu: bebo dessa fonte, e terei sede novamente.

Os versos seguintes tocam em um ponto crucial na figuração do judeu, e não apenas no século XX, como a figura de Shylock o demonstra. Os versos dizem: “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:/ A sombra fértil de Deus/ Não me larga um só instante”. O judeu emigrante acumula em um lance especulativo: “Até o trigo que não tenho”. No entanto, esse acúmulo não é para si, senão para o amigo e para o irmão. Este duplo vocativo que mais se aproxima (do amigo ao irmão) quanto menos proximidade há demonstra o drama de seu apelo. Lembra, se a piada for permitida, alguém a chamar pelo garçom quanto mais esse garçom se afasta: a tentativa de identificação é um fracasso total. Ao Egito, terra de que é expulso, explica as razões de sua riqueza, de sua fertilidade: a única sombra de que não é expulso, a sombra que o acolhe como a nuvem andante ao pássaro: Deus. Vale lembrar que o verbo “amontoar” atesta pela veracidade de seu discurso, já que não é um verbo cuja finalidade encontra-se em si mesmo: quem amontoa, o faz porque tem outro fim em mente, não o amontoar por ele mesmo — trata-se de um verbo provisório. Em seguida, como ato final da expulsão: “Levai-me o astro da febre:/ Eu vos deixo minha sede,/ Nada mais tenho de meu.” Para não incorrer na imposição de determinar o que seria o “astro da febre” — como diz Borges (2007, p. 95), dizer A para dizer B é meramente artificial — ensaio duas hipóteses não necessariamente autoexcludentes. Ambas somente são possíveis graças à correção feita após as duas primeiras publicações, já que, antes, o verso dizia: “Tirai-me o colar da febre” (OC, p. 1653), embora essa versão corrobore o sentido venal dessa febre. De todo modo, a primeira, mais óbvia, é a de que tal imagem pudesse significar o ouro. A segunda hipótese, mais sutil, orbita em torno das sombras presentes no poema. É famosa a passagem mítica em que Diógenes está sentado ao lado de seu barril e é interpelado pelo imperador Alexandre. Ao ser indagado do que desejaria, o filósofo apenas pediu que o imperador parasse de lhe fazer sombra: “Não me tires o que não me podes dar!”, teria dito. Despossuído como o filósofo cínico, o “emigrante” do poema toma atitude contrária: levai-me também o sol. De algum modo, as duas interpretações convergem sem se simplificarem: levem de mim o meu sol, que terão, graças a ele, também a minha sede, uma “sede generosa”, que talvez comece a arder no interior do outro.

Livro Primeiro: Saída

Se a entrada ao primeiro livro tem afinidades evidentes com o sublime — seja por meio da simpatia pela dor alheia, seja pelo grandioso e doloroso de certas imagens (BURKE, 2013, p. 66-67, 97) — a saída não apresenta essas afinidades e, pelo contrário, tem o caráter claro de uma invectiva:

Canto Amigo

1

Eu te direi: poderás te libertar do peso da vida,
Poderás encontrar um amigo no fantasma que te habita,
Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar
[num só.
Eu te direi: da própria fraqueza emerge a força,
E muitas vezes a renúncia é o esquema da vitória.
Se conhecesses o dom que vem do alto e que afastas!
Por que aumentas o terror que rodeia teu lar,
Por que em vez dos retratos de poetas
Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade
Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?
Por que acreditas no julgamento dos chefes transitórios do homem?
Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?
Que futuro preparas, homem amigo, para teus descendentes?

2

Ó meus irmãos, eu ando entre vós como o sobrevivente duma cidade
[arrasada.
Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura
Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.
Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que não mistifica,
Eu sou o que vos deveria odiar e que vos ama,
Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal
Que agem poderosamente dentro de mim e de vós.
(OC, p. 335-336)

Os versos longos remetem a uma superação da angústia em nome da própria angústia; é a declamação que se sente obrigada a superar o pânico — menos uma declamação que uma conclamação à renúncia. E, assim, enquanto apelo direto evita as bifurcações de significado, restando como um dos poucos exemplos no poema o verbo “ouvir”, no qual o “Ouvi” pode se referir ao imperativo de quem fala e pressente ser obrigado em breve a calar-se, ou ao fato de que apenas o poeta, irremediavelmente só, ouve o próprio canto (“Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura/ Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra”), e mesmo tal hipótese parece ser frágil quando esse verbo depara-se com a exigência do seguinte, “extingam”, o qual demanda o verbo no imperativo, entre o presente e o futuro, ao contrário do pretérito perfeito, cuja lacuna até o presente-futuro do verbo “extingam” parece deixar uma abertura insustentável para a ordem conclamatória do poema. Um poema, de certo modo, denotativo, com frases longas e interrogativas. Na chave das interrogações está o importante sentido, assim como o vocativo, de apelo direto a um interlocutor, a um poema que não deseja estar só. Para compreender esse poema, será interessante aqui uma breve digressão.

No ano de 1955, Alfred Hitchcock passou a apresentar um programa televisivo com episódios curtos no gênero suspense, dirigidos por ele e outros. O terceiro episódio da primeira temporada (o show chamava-se “Hitchcock apresenta” [Hitchcock presents] e durou até 1962) chamava-se “Pistoleiros sob controle” (*Triggers in Leash*), sob a direção de Don Medford. A

história se passa toda na estalagem de Maggie. É uma senhora de aproximadamente cinquenta anos que veste um guarda-pó; está sozinha, preparando o almoço, quando chega o pistoleiro Dell. Logo se percebe que está fugindo de algo: permanece com as armas apesar do pedido de Maggie de que se desarme; senta-se perto do fogo, de frente para a porta, em estado de permanente tensão. Maggie logo se dá conta do que ocorre e quando Red, o outro pistoleiro da história, entra pela porta, ela não se surpreende. De início ameaçam atirar um no outro, porém, Maggie os interrompe. Para impossibilitar o duelo, anuncia que será testemunha de tudo que ocorrer: aquele que sacar o revólver primeiro e matar o outro será entregue por ela às autoridades para que seja enforcado. A usual desculpa de legítima defesa não será possível graças à testemunha da dona da estalagem. Isso os deixa em um impasse: alertas para o saque um do outro, ambos permanecem com as mãos acima do coldre, os músculos tensos, mas não se resolvem sobre quem atirá primeiro. Maggie aponta para a estupidez de seus atos. Com efeito, quando são impelidos por ela a contar a história que motiva esse ódio, não se ouve nada além de infantilidades: de acordo com Dell, Red estava bêbado, o que causara sua derrota na mesa de cartas, algo imediatamente refutado por Red; este disse que estava prestes a recuperar o dinheiro perdido, quando fora golpeado no rosto por Dell; Red, contudo, disse tê-lo golpeado porque Dell se encontrava fora de controle, e que por isso corria o risco de perder também seja lá o que lhe restava. A atitude de ambos é infantil, tanto nos gestos quanto nas palavras. Para Maggie, Red tem menos razão, é mais lento no gatilho, mas ainda assim não é capaz de ver uma saída para o impasse. Resolve cozinhar para ambos que, de fato, têm fome. Sentam-se um de frente para o outro. Não podem comer, porque não podem cortar o presunto, já que uma das mãos tem que ficar a postos sobre o revólver. Maggie, então, corta o presunto em seus pratos. Eles comem, e a dona da estalagem evidencia o óbvio: como aguardam um pelo outro, ficarão eternamente assim, sem que se resolvam. Ao invés de clarificar a infantilidade de seus atos, impele-os a tomar uma decisão radical: quando o cuco tocar meio-dia, eles atirarão, ao mesmo tempo, podendo então o sobrevivente alegar legítima defesa. Eles se levantam. Maggie está tensa, vai até o cuco para parar o pêndulo; os dois, nervosos, obrigam-na a sair de perto. Faltam apenas alguns segundos para o meio-dia, e Maggie pede então que lhe deixem segurar o pesado crucifixo que está ao lado do cuco, para que possa rezar, no intuito de evitar o que ela sabe por experiência própria ser um ato tanto estúpido quanto terrível, já que seu marido morreu da mesma forma. Eles permitem. Maggie, orando com o crucifixo na mão, aguarda junto aos homens, que se olham com ódio. Um segundo mais tarde, Maggie grita com efusão: o relógio parou sozinho. Eles recusam acreditar ou virar-se. Ela diz que, se eles se acreditam rápidos no gatilho, “Deus é mais rápido”. Fala sobre o Nosso Senhor Jesus Cristo, apela para a sensibilidade dos homens. Red pede autorização a Dell para virar-se; o outro a concede. Ele pasma, o outro também. Após alguns instantes de profunda comoção, no qual Maggie não deixa de agradecer a Deus, Red diz que vai à cidade, perguntando a Dell se não quer uma carona. E os dois saem, estupefatos, decididos à paz. Em alguns instantes, chega o senhor que no início do episódio fora pegar lenha. Ele exorta Maggie a recolocar o crucifixo na prateleira pois, para consertar o relógio, fora obrigado a utilizá-lo como contrapeso na estante. O crucifixo é colocado de volta em

seu lugar e Maggie diz: “eu sei” e, em seguida, antes do *fade out*, o cuco canta o malfadado meio-dia.

O episódio faz alusões transparentes à Guerra Fria. Aquilo que Maggie deseja provocar nos pistoleiros, o curta-metragem deseja provocar em nós: uma educação pelo espanto. Vemos no poema de Murilo Mendes algo semelhante a uma educação, na forma do que antes classifiquei como invectiva: “Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?” Como a personagem da história de Don Medford, as exortações da poesia possuem algo de um juiz sem poder: têm o desespero daquele que pronuncia o óbvio e ainda assim se percebe impotente — o estado catastrófico em que o óbvio é irrelevante, quando há coisas mais violentas e decisivas que o óbvio em jogo. Porém, o passo que a personagem Maggie utiliza na história e Murilo Mendes em sua poesia são absolutamente distintos, e recaem em uma escolha decisiva.

As ligações do pensamento conservador com o sublime já foram analisadas em outros trabalhos. Burke, ele mesmo um importante pensador do sublime, foi um eminente pensador do conservadorismo. A obra *The reactionary mind*, de Corey Robin (2011), demonstra que isso não é apenas casual: o sublime, com sua ligação imanente com a dor e o terror, é essencialmente hierárquico, e a hierarquia é o centro solar do pensamento conservador, que se funda na ideia de que alguns são aptos para governar, outros para obedecer — ao ponto de nessa lógica, para o que deve obedecer, obedecer torna-se liberdade (assim procede a análise de Robin sobre Hobbes [ROBIN, 2011, p. 61-75]). No curta-metragem, Maggie educa pelo sublime. Sua posição é incontestável, nós a admitimos desde o primeiro instante da história, quando os pistoleiros sequer apareceram e ela conversa com o senhor que mais tarde lhe trará a lenha, e o ensina quando e quanto deve comer — e o que deve fazer para merecer sua comida. O ensino de Maggie é legítimo, sua autoridade incontestada. Ela não crê no sublime, mas o teatraliza para o bem público. De fato, nada sabemos sobre se é ou não crente em Deus, e isso, ao modo de Ayn Rand, não é o que está em jogo, mas o sublime ou a religião como coesão social exercida por parte da elite dominante e superior. Maggie é uma senhora feia e aparentemente frágil, mas é também uma forma demoníaca; não é tanto má por ser uma feiticeira, mas por ser política; evitou a morte de dois homens, mas, antes, decidiu sobre a fome de outrem sem ser capaz de senti-la; para ela, o mundo é feito de crianças, e ela, podemos imaginar, distribuirá pão, brinquedos e granadas quando achar por bem e necessário.

Creio que uma das razões pelas quais nossa sociedade elevou por instantes a arte a um cume que outros setores da vida pública raramente alcançam reside no fato de que esses fabricantes do sublime se eximem da força imensa que possuem. Muito da arte vanguardista do século XX chegou ao ponto de abdicar do sublime e abraçar o ridículo, culpada do poder que lhe caía nas mãos. Murilo Mendes não é um desses autores. Pelo contrário, optou por excluir de sua compilação definitiva de poemas os “poemas-piada” de *História do Brasil*. Em “Canto Amigo”, não fala a crianças, mas a um amigo; fala pelo vocábulo direto, interpela o leitor, pede, demanda que se veja o óbvio através da desesperada interrogação. Este Murilo Mendes recusa o terror e, com ele, o sublime: “Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que

não *mistifica*” (grifo nosso). Podemos dizer que Murilo Mendes é o mais sublime dos poetas brasileiros, aquele que tem maior atração e maior repulsa pela catástrofe e pelo trágico. Mas, aqui, ele fala como amigo ou irmão e a história é outra. No século que vinha observando a já sólida queda do sagrado, primeiramente em sublime estético e, depois, no início do científico século XX, do sublime estético em estranhamento, do terrível e do grandioso ao cotidiano estranhado, do desfigurado à sutil reconfiguração, Murilo Mendes não abandonou o sagrado, o sublime e o terrível. Porém, em “Canto Amigo”, para não se separar do homem comum e como *renúncia* do poder de feiticeiro que lhe sobrava nas mãos, ele o fez.

Livro Segundo: Interior

O “Livro Segundo”, como é denominado, tem como subtítulo “O Véu do Tempo”, que data de 1941. O poema escolhido para interpretação — se a palavra for válida — é “O Pastor Pianista”. Vejamos:

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.

(OC, p. 343)

O primeiro impulso a ser evitado na leitura de um poema como este é, creio, o de associá-lo ao surrealismo como medida de fuga do significado. Não digo com isso que se deva procurar um significado, sobredeterminar as partes em torno de um todo que corre o risco de ser suspeito, mas que muito do rótulo surrealista opera como preguiça intelectual ou sensitiva⁸. Dito isso, a associação ao surrealismo é clara, sem, contudo, impor um impasse

⁸ Antonio Candido chega a dizer em sua análise do mesmo poema: “A planície deserta, os pianos gritando ao luar, as sombras sem pássaros, as rosas andejas são isso mesmo, permanecem tais, vinculados pelos nexos arbitrários da visão surreal” (CANDIDO, 1985, p. 95).

conveniente em torno do “indizível”. Algumas pinturas de Salvador Dalí figuram pianos em desertos; a imagem de um piano com o vulto recortado contra a lua é uma belíssima imagem onírica; a frase “contra a lua” evoca uma das mais belas passagens dos *Cantos de Maldoror*, ídolo máximo do surrealismo. Voltaremos a este último aspecto em seguida. Vale por agora dizer que o surrealismo presente não vale por uma explicação simplificadora ou atenuadora das imagens propostas, pela atitude desinteressada de se assumir previamente a falta de sentido. Ainda que haja falta de sentido, a obrigação do leitor é a procura, para sentir a perda quando não for mais capaz de encontrá-lo.

O poema é composto de três estrofes, a primeira com seis versos, a segunda com três, a terceira com sete. A segunda e terceira estrofes se completam com mais continuidade do que a primeira e a segunda, graças ao pronome anafórico, o qual faz da terceira estrofe uma longa subordinada da segunda; no entanto, nas duas primeiras estrofes o tema é o mesmo, o piano está em foco; porém, quando o piano grita e *transmite* o “antigo clamor do homem”, esse grito é transfigurado e os pianos desaparecem, restando o homem. Há, portanto, uma continuidade temática e conteudística nas duas primeiras estrofes, uma continuidade sintática da segunda à terceira que, de fato, poderiam ser unidas: porém, com isso, a visão do homem estaria nublada por um progresso, por uma metamorfose natural demais do piano em grito e posteriormente em humanidade. Pois é preciso pôr o homem em foco. O pastor pianista quer falar sobre o “homem”, e mesmo o “andar das mulheres” o demonstra de modo paternal. Minha hipótese de leitura⁹ é a de que a definição do homem se faz sob uma constante sombra, e que só pode ser feita pelos termos de um poderoso contraste e de uma poderosa ausência.

A passagem de Lautréamont — a qual julgo uma das mais belas de toda literatura — evocada pelo “Pastor Pianista” é a seguinte:

Então, os cães, enfurecidos, rompem suas correntes, escapam das fazendas distantes; correm pelos campos, aqui e ali, presas da loucura. De repente, eles se detêm, olham para todos os lados com uma inquietação feroz, o olho em chamas; e, assim como os elefantes, antes de morrer, lançam no deserto um último olhar ao céu, erguendo desesperadamente sua tromba, deixando cair suas orelhas inertes, assim também os cães deixam cair suas orelhas inertes, erguem a cabeça, inflam o pescoço terrível, e se põem a uivar, um por vez, seja como uma criança que chora de fome, seja como um gato ferido no ventre sobre um telhado, seja como uma mulher que vai dar à luz, seja como um moribundo atacado pela peste no hospital, seja como uma moça que canta uma ária sublime, contra as estrelas ao norte, contra as estrelas a leste, contra as estrelas ao sul, contra as estrelas a oeste; contra a lua; contra as montanhas, semelhantes ao longe a rochedos gigantes que jazem na escuridão; contra o ar frio que aspiram a plenos pulmões, a tornar o interior de suas narinas vermelho, ardente; contra o silêncio da noite; contra as corujas, cujo vôo oblíquo passa de raspão por seu focinho, carregando um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce para seus filhotes; contra as

⁹ Obviamente, interessa pouco se Murilo Mendes pensou ou não em tal hipótese; creio que isso não seja irrelevante mas, em um delicado processo dialético, quando nos perguntamos se o autor pensou ou não em uma leitura, o que enunciamos com isso não é uma real curiosidade sobre os fatos, mas sim um espanto, um assombro, que é tanto do texto quanto da crítica: eu diria que se perguntar sobre a intenção de um autor é a expressão típica de nosso espanto para com a crítica que, ao arrebatar o efeito de assombro da arte para si, é imediatamente tanto admirada quanto posta sob suspeita.

lebres, que desaparecem em um piscar de olhos; contra o ladrão que foge a galope em seu cavalo, após ter cometido um crime; contra as serpentes, remexendo as moitas, que lhes fazem tremer a pele e ranger os dentes; contra seus próprios uivos, que lhes metem medo; contra os sapos, a quem partem com um golpe seco de maxilar (por que se afastaram eles do brejo?) contra as árvores, cujas folhas, suavemente embaladas, são outros tantos mistérios que não entendem, que querem descobrir com seus olhos fixos, inteligentes; contra as aranhas, suspensas entre suas longas patas, que sobem nas árvores para se salvar; contra os corvos, que não acharam o que comer durante o dia, e que voltam para o ninho com suas asas cansadas; contra os rochedos do litoral; contra os fogos que surgem nos mastros de navios invisíveis; contra o rumor surdo das ondas; contra os grandes peixes que, nadando, mostram seu dorso negro, e depois afundam no abismo; e contra o homem que os torna escravos (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 81-82)¹⁰.

Há imagens semelhantes surgindo no poema de Murilo Mendes. No entanto, muito se falou do bestiário do Conde de Lautréamont ¹¹. Com efeito, os animais são os personagens principais dos *Cantos*, e talvez o sejam da cosmogonia do autor. Qual é, no entanto, o bestiário do poema de Murilo Mendes?

De início, vê-se os pianos soltos na planície deserta. Em seguida, os primeiros e únicos animais surgem, porém absolutamente ao avesso: não obstante não serem pássaros, mas sombras de pássaros, é no deserto da planície que essas sombras vêm beber. O pastor pianista tem seu rebanho, cuja animalidade é evidente, embora sejam o ápice do refinamento cultural grandes pianos que recortam os “vultos monumentais/ Contra a lua”. O último verso dessa estrofe tem tanto a reverberação do lobo de Lautréamont, o qual faz imediatamente imaginarmos o uivo que virá na estrofe seguinte, quanto a extraordinária força da imagem, das curvas negras e maciças erguendo-se no escuro, menos cinzas do que a noite, e a interrupção da estrofe através de seu verso mais curto, assim como a interrupção da luz pelo anteparo monstruoso de um piano.

A estrofe seguinte, ainda referente aos pianos e ao pastor, inicia-se pela aparição de rosas migradoras. Quando novamente se espera um animal, tem-se algo que lembra a rosa dos ventos, a metáfora naturalizada da onipresença da flor, aqui representada com, ao mesmo tempo, liberdade e mansidão doméstica, pelos vocábulos delicadamente excludentes de “acompanhar” e “migratório”. Em seguida, apascentar os pianos demonstra ser idêntico a fazê-los gritar. E não suas músicas, não o uivo animal, mas o antigo clamor do homem.

¹⁰ Além das citações diretas de Murilo Mendes a Lautréamont e um retrato relâmpago que lhe é dedicado, temos outra evidência da importância dessa passagem dos *Cantos* em sua obra. Sobre Bernanos, diz ele: “Georges Bernanos montait de temps en temps l’escalier de la maison où je me trouvais malade à Rio de Janeiro, pendant la deuxième guerre mondiale. A peine installé sur un fauteuil il invectivait contre la pluie, contre le soleil, contre Pétain, contre Hitler, contre Stalin, contre le Vatican, contre Claudel et tous les académiciens, contre la General Electric dont les laboratoires, disait-il, gardaient 85000 inventions diaboliques prêtes à bouleverser le système du monde, à pulveriser la poésie, l’innocence et la beauté” (OC, p. 1572). No original: “ Georges Bernanos subia ocasionalmente a escada da casa onde eu estava doente no Rio de Janeiro, durante a Segunda Guerra Mundial. Instalado numa cadeira, ele invectivava contra a chuva, contra o sol, contra Pétain, contra Hitler, contra Stalin, contra o Vaticano, contra Claudel e todos os acadêmicos, contra a General Electric em cujos laboratórios, dizia ele, guardavam 85000 invenções diabólicas prestes a perturbar o sistema do mundo, a pulverizar a poesia, a inocência e a beleza” (Trad. Revista Olho d’água).

¹¹ Para a análise detalhada do bestiário dos *Cantos*, ver BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: J. Corti, 1986.

A última estrofe é ainda mais hábil em evitar o caos dos animais. O clamor do homem (é o homem agora o lobo que uiva contra a lua) reclama a contemplação, sonha e *provoca* a harmonia. Os animais estão aqui, como sombras, como transfigurações, como a camuflagem que operam os sonhos. O homem provoca a harmonia: tanto a possibilita através de seu sonho (“provocar” enquanto consequência), quanto provoca a harmonia para ver do que é capaz (“provocar” como enfurecer, como “cutucar”, verbo também associado ao mundo animal). Não bastassem os sentidos possíveis e complexos do verbo, a própria palavra “harmonia” extrapola a música e é pervasiva, podendo contemplar toda e qualquer observação. Muito certamente pode ser dito sobre a harmonia no poema, nomeadamente seu caráter moderno trazer consigo, como bagagem cultural, um questionamento das regras de consonância e dissonância¹². Porém, importante para o escopo do presente trabalho é o conceito musical de concomitância: seguindo ou não certas leis, há uma relação necessária entre duas coisas ao mesmo tempo: poderemos lembrar disso a seguir quando da confrontação a seu modo harmônica do visível e do invisível. É também importante ressaltar que essa ambiguidade nos termos não está totalmente presente na primeira publicação do poema, o qual trazia “Que sonha e quer a harmonia”. Nesse mesmo poema, “Trabalha mesmo à força”, cujos dois sentidos lutam entre si (no sentido positivo de “trabalhar de verdade à força”, ou no adversativo de “trabalhar apenas à força”) está presente apenas na última redação, a qual veio a substituir o mais simples “Que trabalha à força”. As correções parecem ter sido feitas para ampliar a ambiguidade, intensificar a presença de sombras, ainda que de sombras significantes. A harmonia é o contraste; a harmonia só pode ser considerada enquanto presença do parcialmente invisível.

Vento, folhas, planetas, andar das mulheres (civilizado e não civilizado ao mesmo tempo, cultural e bestial), a anáfora (“E pelo vento nas folhagens,/ Pelos planetas, pelo andar das mulheres,/ Pelo amor e seus contrastes,”) lembram mais uma vez as enumerações de Lautréamont. Estão presentes o cósmico e o vegetal. Tais contrastes mencionados, ríspidamente harmônicos, estão aqui: os animais que, como a sentir o odor do poema, o cercam.

Os animais recusam-se a aparecer no poema, como se de fato fossem seus personagens essenciais. O cenário, os pianos, as sombras, o vento e as folhagens, o rumor indicando talvez algo que se aproxima, o homem: tudo evoca sua presença, a todo momento há a mímese e a teatralização, a harmonia (complexa) entre o que ocorre e o que, não ocorrendo, também ocorre; como o reverso talvez de um totem, ou, mais conhecido entre nós, de uma carranca, a qual, representando algo, opera em sentido de excluí-lo da realidade. Murilo tem o hábito de chamar o poema de enigma; para Borges (2000, p. 532)¹³, em uma charada, só não pode estar presente a sua resposta, cuja evidência está, como no Deus geométrico de Pascal, em todo lugar e em lugar algum. Uma transfiguração assombrosa perpassa o poema: como o bestial, de dentro do homem, correu pelos séculos a transformar uivos em sonatas, e sonatas

¹² Sobre o aspecto da dissonância no poema, ver Candido (1985, p. 93).

¹³ “Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la”.

de volta a uivos; o auge dialético do refinamento: as costas eretas, os dedos esqueléticos do pianista pressionando a tecla de marfim, a qual faz rugir um grande, negro e corcunda *Steinway* (é belo acima de tudo, não que tenha cauda, mas que esse possante animal tenha três patas).

Essa imagem pode ser brevemente associada à cena dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, na qual Beethoven é posicionado com um piano em meio ao deserto tebano, e cuja música afasta a todos:

E então tu, torrencial, terias te derramado sem ser ouvido; devolvendo ao universo aquilo que apenas o universo suporta. Os beduínos teriam se dispersado na distância, supersticiosos; os mercadores, porém, teriam se lançado na margem de tua música, como se fosses a tempestade. Apenas leões solitários teriam te rondado ao longe durante a noite, assustados consigo mesmos, ameaçados pelo seu próprio sangue agitado (RILKE, 2010, p. 62).

O homem “comunica-se com os deuses”, e imediatamente imaginamos quais os rostos desses deuses: à noite, sob a lua e entre os pianos, podemos imaginar os totens em redor dos quais a música foi pela primeira vez enunciada, vazio contra vazio, tenebrosa e celebratória. E, agora, é lícito perguntar-se: o que estariam observando? O que estariam ouvindo no antigo clamor do homem, o que veriam na figura do pastor pianista, com seus pianos quando o mundo em guerra trabalha para destruí-los, como repetidamente descrito nos poemas que compõem o livro? Qual o resultado dessa comunicação com os deuses?

Talvez eles estejam mostrando algo ao homem, agora obrigado a cuidar de seu rebanho musical, quando tudo que tem está em vias de destruição; a poderosa ausência dos animais nesse poema, a todo o tempo aludidos e a todo o tempo evitados, delineia aquilo que o homem se tornou, ou foi capaz de se tornar: herdeiros do cristianismo, religião que, ignorando o cósmico nos animais e no máximo domesticando-os através dos símbolos, teve sua contrapartida represada e despejada subitamente nos *Cantos de Maldoror*, na forma da vingança¹⁴. A expulsão dos animais de nossa realidade, ou, no máximo, a sua conversão em adereços, tem um enorme preço a ser pago. Pois é dever do pastor tornar os animais invisíveis: domesticar os seus e manter distantes as feras. Tornados enfim invisíveis, o quanto dessa bestialidade não começa a se mostrar então dentro do homem? As sombras desses animais, que simuladas pelos adultos para as crianças são capazes de efeitos como o de espanto e alegria, em Murilo Mendes deixa ver aquilo que poderia ser definido, com algum exagero porém não sem verdade, na figura do pastor de pianos, emergindo em 1941, em meio à insanidade do século XX; esses deuses animais, espreitando sem serem vistos, erguendo-se em nossa própria fisiologia, comunicam aquilo que é óbvio e falhamos em ver, a História assombrosamente convocada em um dodecafônico uivo: a figuração terminal da humanidade como uma tribo de pastores que enlouqueceu.

¹⁴ Flávio de Carvalho diz: “Somente com a substituição dos deuses-animais por formas com atributos humanos é que o homem, repudiando os seus antigos companheiros, tornando-se racista, como atitude intermediária, inicia-se numa morbidez narcisista, valorizando através dos milênios a sua forma física e a sua inteligência” (CARVALHO, 1973, p. 74).

Considerações finais

Pelo contrassenso de um agricultor tornado nômade pela perseguição; pelo contrassenso de um cidadão urbano que cultua em sua casa as imagens daquilo que pode destruí-la; pelo contrassenso de um pastor sem animais, temos uma dimensão do que é essa literatura plantada no meio da guerra, como uma mina, a guerra que mutila a um só tempo poemas e homens.

DONOSO, T. B. *As Metamorfoses*, by Murilo Mendes. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 45–60, 2016.

Referências

BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: J. Corti, 1986.

BORGES, J. L. *Obras Completas*: 1952, 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. Vol. I. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2000.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, A. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985. [Série Fundamentos].

CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

LAUTRÉAMONT, C. *Œuvres Complètes: Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

_____. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Cláudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MAN, P. *A Resistência à Teoria*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MENDES, M. *Poesia Completa e Prosa*. Vol. único. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. [Col. Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira].

RILKE, R. M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

ROBIN, C. *The Reactionary Mind: Conservatism from Edmund Burke to Sarah Palin*. New York: Oxford University Press, 2011.

SANTOS, F. N. *O Surrealismo em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2057>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

SHAW, P. *The Sublime*. New York: Routledge, 2009. [Col. The new critical idiom].

WEISKEL, T. *O Sublime Romântico: Estudos sobre a Estrutura e Psicologia da Transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994. [Col. Biblioteca Pierre Menard].

Recebido em: 18/09/2016.

Aceito em: 27/10/2016.