

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de *A idade do serrote*

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras – Mestrado em História da
Literatura da Fundação Universidade Federal do
Rio Grande, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Letras.**

Elizângela Rodrigues Teixeira

**Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza**

Data da defesa: 29 de agosto de 2005

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, agosto de 2005

Dedico este trabalho aos meus filhos, Myrian e Rafael,
que são a alegria da minha vida.

Agradecimentos

Esta dissertação jamais poderia ter sido concretizada em um esforço solitário, razão pela qual agradeço àqueles que participaram desta história, a todos com quem pude dividir os momentos felizes e as dificuldades do caminho.

A todos os professores que tive, pelos conhecimentos partilhados, em especial, as professoras Néa, Elena e Aimeé.

À professora Rosa, pelo carinho e pela competência na revisão lingüística.

Ao professor Carlos, pelas aulas sempre tão produtivas, pelo exemplo de dedicação ao trabalho e disciplina intelectual.

À professora Raquel, por ter dividido comigo o seu tempo e os seus conhecimentos. Por ter suportado as demoras dos meus pequenos passos, pela orientação dedicada e criteriosa. Raquel, obrigada por tudo, essas palavras são pura saudade.

A todos amigos que fiz neste percurso, especialmente a Lisete, amiga de sempre, pelas conversas sempre tão cheias de amor pela Literatura.

Ao meu marido, Luis Antônio pelo estímulo e compreensão constantes.

Aos meus pais, pelo apoio aos meus estudos, pelo carinho que sempre me dedicaram.

Às minhas irmãs, pela torcida.

À minha sobrinha Lorena, por alegrar os meus dias.

Aos meus familiares e amigos, por terem acolhido com paciência as minhas ausências.

Principalmente aos meus filhos e marido, agradeço as palavras de amor nos momentos de conflito.

SUMÁRIO

<u>RESUMO</u>	6
<u>RESUMEN</u>	7
1. <u>Introdução</u>	8
1.1 Um olhar sobre a fortuna crítica.....	11
2 <u>Autobiografia: aproximações iniciais</u>	19
2.1 Na apresentação do passado, a autenticidade do poeta.....	19
2.2 O historiador de si mesmo	23
2.3 O texto espelho, a busca o encontro.....	28
3 <u>A narrativa de nascimento muriliana</u>	39
3.1 O papel de Ártemis.....	41
3.2 Espelho do eu: o papel do outro no percurso da narrativa de nascimento	47
3.3 No caminho da poesia... ..	49
3.3.1 As origens	49
3.3.2 A mãe	53
3.3.3 O pai	55
3.3.4 A morte.....	60
3.3.5 A casa	65
3.3.6 O sexo.....	77
3.3.7 A crise.....	84
3.3.8 A socialização	91
4 <u>Considerações finais</u>	109
5 <u>Bibliografia</u>	113

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado em História da Literatura, intitulada “O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de *A idade do serrote*” se debruça sobre a autobiografia *A idade do serrote*, do poeta modernista brasileiro Murilo Mendes. A proposta é demonstrar que o poeta resgata, através da narrativa autobiográfica, a sua trajetória em direção à poesia.

A idade do serrote se estabelece como uma narrativa de nascimento, que registra os ritos de passagem que Murilo Mendes vivenciou no seu percurso existencial até alcançar a maturidade, quando finalmente estabeleceu-se como poeta, assumindo a poesia como sua função social.

RESUMEN

Esa disertación de Maestría en Historia de la Literatura, con el título “ O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de *A idade do serrote*” se detiene sobre la autobiografía *A idade do serrote*, del poeta modernista brasileño Murilo Mendes. El objetivo es demostrar que el poeta rescata en la narración autobiográfica, la suya trayectoria rumbo a la poesía.

A idade do serrote se establece como una narración de nacimiento que registra los rituales de transición que Murilo Mendes vivió en su trayecto existencial hasta alcanzar la madurez, cuando pudo establecerse como poeta, asumiendo a la poesía como su función social.

1 Introdução

A leitura da autobiografia de Murilo Mendes nesta dissertação é o resultado de um convívio com sua obra, iniciado no curso de graduação, quando passei a integrar o Núcleo de Pesquisas Literárias, como bolsista de Iniciação Científica do programa PIBIC/CNPq, no projeto de pesquisa *O Orfeu desconcertado: a escrita autobiográfica em Murilo Mendes*, sob a orientação da professora Dra. Raquel Rolando Souza, que foi fundamental naqueles primeiros passos de pesquisa acadêmica, sobretudo, por ter me apresentado a poesia de Murilo Mendes.

Aquele contato inicial com o poeta foi tão prazeroso que fomentou o desejo de uma nova aproximação com sua obra, dessa vez, estendendo as investigações no curso de mestrado. Assim, pretendo lançar um olhar mais atento ao poeta, a partir da análise da sua autobiografia. Deixo aqui registrado que a maior motivação para a realização desta tarefa é a admiração que sinto pela poesia de Murilo Mendes.

Meu objetivo é alcançar a identificação e a compreensão do projeto que orienta o poeta na realização de sua autobiografia, estabelecendo as marcas dessa construção singular.

Minha proposta é demonstrar que Murilo Mendes empreende, em *A idade do serrote*¹, o resgate da sua trajetória poética. A seleção que o autobiógrafo realiza, entre os fatos que compõem o relato, obedecem ao critério de revelação da sua trajetória rumo à poesia. Essa observação é de fundamental importância em meu trabalho porque me permite caracterizar *A idade do serrote* como uma narrativa de nascimento, cujo objetivo é registrar um certo número de momentos que se conjugam para o nascimento do poeta.

Na autobiografia estão plasmados os marcos da trajetória muriliana: as lembranças da meninice; a saudade da mãe; a afeição pela segunda esposa de seu pai; a ternura da família; os costumes da terra mineira; a religiosidade, que lhe foi comunicada na mais

¹ Os textos de Murilo Mendes serão utilizados a partir da obra completa do autor: MENDES Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. As citações referentes a este volume aparecerão com o número de página indicada.

remota idade; a passagem do cometa Halley, que marca profundamente a alma do menino, como momento epifânico da poesia; a adolescência rebelde.

A idade do serrote registra, também, protagonistas de histórias que se aglomeram em torno da figura central do texto, compondo, por reflexo, a imagem do poeta Murilo Mendes: um ser questionador que rejeitava o autoritarismo e a ditadura; um leitor voraz, que teve lições de filosofia, literatura e música, e que se tornou um paradigma para a poesia brasileira no século XX.

As questões que cercam fundamentalmente este trabalho assentam-se, portanto, na sua caracterização como narrativa de nascimento. Entendo que o conceito de narrativa de nascimento de Lejeune é o eixo construtor de *A idade do serrote*. No entanto, Murilo Mendes precisa atender à exigência do seu projeto próprio de autobiografia e, nesse sentido, procede alargando a extensão da narrativa de nascimento que, em *A idade do serrote*, não se limita à parte introdutória, mas corresponde à totalidade do relato.

Como o propósito desta dissertação é abordar a autobiografia de Murilo Mendes como uma narrativa de nascimento, observarei a configuração de *A idade do serrote* como narrativa dos ritos de passagem que o sujeito vivenciou até alcançar a maturidade. Os fatos recuperados no texto registram o amadurecimento do “menino poeta” Murilo Mendes. O autobiógrafo parte das remotas recordações da infância, percorre a adolescência e culmina o relato com a narração do recebimento do prêmio de poesia da Fundação Graça Aranha, pelo livro *Poemas*, que consagra sua entrada na vida adulta, quando, então, assume a profissão de poeta.

Um outro fio pelo qual pretendo seguir diz respeito à importância do outro no percurso poético de Murilo Mendes. Não resta dúvida de que o amadurecimento do sujeito se dá no contato com o outro; esse processo fica evidente na organização do relato. Os capítulos de *A idade do serrote* recebem como títulos o nome de pessoas com as quais Murilo Mendes teve algum tipo de relação e que, de alguma forma, contribuíram no seu percurso existencial.

Interessante relação se observa porque ao falar do outro, o autobiógrafo fala de si mesmo, ou seja, o outro é um espelho: desvelando o outro, desvela-se a si mesmo.

Prosseguindo na tentativa de analisar *A idade do serrote* como uma narrativa de nascimento, recorrerei à deusa Ártemis como um horizonte filosófico, que reitera as argumentações deste trabalho. Dessa maneira, aproximarei os ritos de passagem instituídos

por Ártemis aos jovens gregos e os ritos de passagem registrados por Murilo no seu relato autobiográfico, porque ambos referem-se ao processo pelo qual o sujeito precisou passar para que se estabelecesse como sujeito no mundo. Assim como um jovem grego entrega sua infância e adolescência a Ártemis quando alcança a maturidade, em *A idade do serrote*, o próprio texto autobiográfico cumpre a função da deusa, visto que é a esse texto que Murilo Mendes entrega a infância e a adolescência.

Depois de estabelecer minha proposta de trabalho, apresentarei, tão breve quanto possível, os capítulos que compõem esta dissertação. Este capítulo introdutório comporta ainda uma breve resenha da crítica acerca de Murilo Mendes, *Um olhar sobre a fortuna crítica*, no qual resgato os estudos de Fábio Lucas, Murilo Marcondes de Moura e José Guilherme Merquior.

O segundo capítulo, *Autobiografia: aproximações iniciais*, contempla alguns aspectos do gênero autobiográfico. Considerando a vasta teoria sobre o gênero, não realizei um estudo exaustivo sobre as escritas autobiográficas, apenas me limitei a demarcar aspectos que considere indispensáveis para o estudo de minha autobiografia foco.

Assim, este capítulo se bifurca em três subcapítulos nos quais pretendo uma aproximação com elementos relevantes para a análise de *A idade do serrote*: o primeiro, *Na apresentação do passado a autenticidade do poeta*, detenho-me na questão estrutural de *A idade do serrote*, refletindo as peculiaridades que Murilo impõe à estrutura de seu texto autobiográfico, forjando seu próprio molde de autobiografia, e as conseqüências dessa estrutura no processo de significação do texto.

O segundo subcapítulo, *O historiador de si mesmo*, problematiza questões que envolvem o discurso autobiográfico, uma vez que ele se constitui na tensão entre o discurso histórico e o discurso literário.

Finalmente, o terceiro subcapítulo, *O texto espelho, a busca o encontro*, tocará no tema da identidade, estabelecendo o mito de Narciso como mecanismo de espelhamento fundador do ato autobiográfico, refletindo alguns tópicos importantes sobre a constituição identitária de Murilo Mendes. Esse também refere -se às relações que se estabelecem entre autobiografia e morte.

Em seguida, o capítulo intitulado *A narrativa de nascimento muriliana* é o que efetivamente estabelece a caracterização de *A idade do serrote* como uma narrativa de nascimento, apontando as suas peculiaridades em relação ao conceito tradicional veiculado

por Lejeune e o conseqüente alargamento teórico imposto pelo texto muriliano. Este capítulo se divide para facilitar a compreensão do projeto autobiográfico do poeta.

O subcapítulo *O papel de Ártemis* realiza uma aproximação entre a narrativa de nascimento de Murilo Mendes e os ritos de passagem instituídos pela deusa grega Ártemis, porque ambos se referem ao processo pelo qual o sujeito precisou vivenciar para que atingisse a maturidade.

O subcapítulo *Espelho do eu: o papel do outro no percurso da narrativa de nascimento* apresenta uma reflexão sobre o modo particular de contemplação narcísica em *A idade do serrote*: o processo pelo qual ao olhar o outro o poeta vislumbra a si mesmo.

No subcapítulo *No caminho da poesia*, elegi alguns elementos que julguei relevantes para sondar o percurso poético de Murilo Mendes. Persegui elementos pelos quais fosse possível aglutinar o sentimento de pertencer ao mundo; de acordo com minha concepção, os elementos adequados ao sujeito poético muriliano na trajetória de *A idade do serrote* são: as origens, a mãe, o pai, a casa, a morte, o sexo, a crise e a socialização. Tais elementos foram, por sua vez, distribuídos em subcapítulos, possibilitando um olhar mais detido das suas peculiaridades. Assim, os fatos da autobiografia que selecionei para compor minha análise foram organizados dentro de subcapítulos nos quais trilho o caminho que levou Murilo à poesia.

Finalmente, o capítulo *Considerações finais* retoma algumas considerações desenvolvidas no corpo desta dissertação e aponta para a necessidade de continuidade das investigações.

Gostaria de esclarecer que, na leitura deste poeta tão complexo, não realizo um estudo que responda plenamente às questões levantadas em *A idade do serrote*, mas, aprendiz que sou, apenas faço um exercício de fruição e exaltação da sua beleza.

1. 1 Um olhar sobre a fortuna crítica

Considerando a grande quantidade de estudos críticos sobre Murilo Mendes, e a imensa variedade de temas tratados, selecionei quatro ensaios que me possibilitaram uma aproximação com o poeta. Tal se deu para que eu pudesse encaminhar minhas

hipóteses, alicerçada em aspectos que a crítica já diagnosticou, embora não tenha aprofundado ainda as questões autobiográficas na obra do poeta².

Em um primeiro momento, mostra-se relevante o estudo de Fábio Lucas, *Murilo poeta prosador*³, no qual o crítico aponta influências indispensáveis para o entendimento do poeta, advertindo, no entanto, para a dificuldade de se estabelecer uma filiação hegemônica⁴: *o poeta respira permanentemente a atmosfera de rápida e intensa metamorfose. Voltado para as idéias do seu tempo, não rompe com a tradição. Antes a cultiva com rigorosa seleção*⁵. Nessa perspectiva, destaca pontos em comum com o barroco, especialmente pelas antíteses presentes na poesia de Murilo:

*O seu ardente sensualismo se choca freqüentemente com a avassaladora contemplação da morte. A certeza desta reflui sobre a vida, intensificando-a, tornando-a urgente, dentro de uma concepção existencialista. A onipresença da fé religiosa abisma a distância entre o tempo e a eternidade[...]ao mesmo tempo, alguns interesses imediatos, a face dramática do cotidiano, a paisagem, a guerra, o amor, etc. se contrapõe à vida dos sonhos, à nostalgia da pureza perdida, à antecipação radiosa do Paraíso. Tudo isso somado aos cortes frenéticos, ao ardente alumbramento, ao encontro audacioso de palavras e de imagens que habitualmente se repelem, à confusão de ritmos e de sensações, o choque de contrários e aderência de idéias afins[...]*⁶

No entanto, o jogo de oposições da poesia barroca aparece na poesia muriliana, de maneira unificada. O próprio Murilo Mendes se definia como possuidor do *dom de assimilar e fundir elementos díspares*⁷. Na minha opinião, o abismo de que fala Fábio Lucas se relativiza porque assimilar e fundir significa unir. Vendo dessa maneira, há uma aproximação profunda entre eternidade e tempo secular, e não um abismo. Nessa linha de pensamento, não vejo contradição entre o sonho e a realidade, pois os sonhos compõem a realidade no universo da poesia. O poeta é *centro de convergência*, o que significa que os elementos díspares convergem e encontram unidade pela poesia que constrói.

² A exemplo de Luciana Picchio que reconhece que o poeta codifica os marcos de sua trajetória em *A idade do serrote* sem, entretanto, aprofundar essa observação:... *os marcos dessa trajetória humana, o próprio Murilo já tinha codificado, mas só para os anos da meninice, no seu mais cativante livro de prosa, A idade do serrote*. Cf. PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida poesia de Murilo Mendes In: *Murilo Mendes poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.25.

³ LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes, poeta e prosador*. São Paulo: EDUC, 2001.

⁴ Em *A idade do serrote* fica evidente a ampla formação cultural do poeta. Penso que isso repercutiu em sua obra como um pesado arsenal de influências; o que talvez justifique a inexistência de hegemonia e o hermetismo da sua poesia, que Fábio Lucas observa.

⁵ Id. Ibid. p. 15

⁶ Id. Ibid. p. 18

⁷ Cf. *Microdefinição do autor*, texto publicado no volume das obras completas do poeta, p.45

Ainda sobre o levantamento das influências murilianas, o crítico menciona o culteranismo:

[...]liga-se ao culteranismo (cultismo), ao conceptismo, no amor da agudeza e do chiste, no desejo de surpreender e maravilhar o leitor. Dirige-se em parte a imaginação sensorial, em parte a inteligência: em verdade não é outro apelo poético de Murilo Mendes, um dos seus traços característicos mais profundos⁸.

O Simbolismo também merece destaque. Para Fábio Lucas, a religiosidade e a presença do mundo espiritual aproximam o poeta aos simbolistas brasileiros. O crítico observa ainda a influência de Baudelaire, destacando a *teoria das correspondências*⁹ como presença marcante na obra de Murilo Mendes.

O Surrealismo é *referência obrigatória quando se estuda o Modernismo brasileiro, especialmente a poesia de Murilo Mendes*¹⁰. O crítico identifica o clima apocalíptico de Murilo como uma influência do estilo formado por poetas ingleses em meados de 1938, denominado *Novo apocalipse*; na verdade, um prolongamento do Surrealismo; tais poetas desejavam:

[...]superar a filosofia mecânica do Supra-realismo, tornando-a orgânica, indo além da mera justaposição de imagens não comumente justapostas, para realizar a comunicação da experiência orgânica, obtendo um todo formal. Fraser reclamava “o direito do artista a criar o mito” . Sob esse aspecto, Murilo Mendes, no Brasil, antecipava os objetivos do grupo, associando harmoniosamente a visão apocalíptica e profética à linguagem familiar e coloquial¹¹

Finalmente, ao rastrear a influências de Murilo, Fábio Lucas aponta o Essencialismo: *teoria que Murilo Mendes teria assimilado de Ismael Nery, segundo a qual a essência do homem e das coisas só poderia ser alcançada mediante abstração dos conceitos de tempo e de espaço, pois a fixação de determinado momento, temporal ou espacial, privaria a vida de um dos seus atributos: o movimento.*¹²

⁸ Id. Ibid. p. 20

⁹ Em *A idade do serrote* o poeta menciona a teoria das correspondências no capítulo intitulado *Cláudia*: *[...]Sabia na ponta da língua os nomes de todas as plantas, flores e pássaros. Possuía a noção intuitiva das “correspondências” entre os sentidos e os diversos elementos da criação; quando anos mais tarde tomei conhecimento dessa doutrina, recordei-me de nossos passeios no jardim do colégio e de suas palavras, algumas cifradas para mim. (p.922)*

¹⁰ Id. Ibid. p. 24

¹¹ Id Ibid. p. 26

¹² Id Ibid p. 27

O crítico destaca que a obra de Murilo Mendes revela um procedimento dialético, uma profunda tensão: entre religiosidade e sensualismo, entre a vida e a morte, entre a criação e a destruição: *a ênfase no temor da morte, colocando-a desde o início da vida, procura, por vezes, minimizá-la, dando realce no seu contrário*.¹³

Tais contradições podem relacionar-se com a filiação religiosa, segundo a qual a salvação ocorrerá somente depois da morte, pela ressurreição. No plano temporal não há solução para os conflitos. Esse antagonismo faz com que o poeta adote uma postura social participativa, o que justifica que os problemas de seu tempo apareçam em seus livros.

Para Fábio Lucas, *a poesia de Murilo Mendes é inspirada em várias formas de apreensão da realidade*. Daí o vínculo com a música, com outras formas de arte, como a pintura. O apelo aos sentidos, tão marcante em sua poesia, relaciona-se com uma outra característica muriliana, *trata-se da transformação de tudo em poesia, numa operação dinâmica, de que o movimento é a própria alma*¹⁴

A presença de conteúdos da memória e o apelo à imaginação são entendidos como reveladores de um conflito muriliano, o conflito entre o velho e o novo. No entanto, o crítico esclarece que o processo dialético na obra muriliana, converge para uma síntese:

*[...]a essa fragmentação da realidade, do tempo e do espaço, corresponde um estilo, do qual o supra-realismo, o animismo, o antropomorfismo, o mundo às avessas não passam de recursos. O conflito entre as forças do mal e as forças do bem resolve-se na vitória de Cristo, o tempo sempre cede à eternidade; a participação absorve a indiferença; a própria morte acaba sendo um elemento da vida; a imaginação engole a memória, na medida em que a modifica, e, de certa forma, antecipa o futuro, dentro daquele jogo de fragmentar o tempo. No caso de Murilo Mendes, o visionário está permanentemente opondo a finitude e as limitações da vida humana à plenitude fundamental do Paraíso, meta que o ser religioso, sempre elege.*¹⁵

O uso da memória, por um lado, torna possível detectar a formação intelectual, moral política, religiosa de Murilo Mendes e, por outro lado, contribui para a realização de uma poesia participante, com forte vínculo com o mundo, capaz de *julgar os valores contemporâneos e decidir-se em conformidade com eles [...] tendo adotado uma técnica em que predominam o fracionamento e a confusão do tempo e do espaço, nem por isso deixa*

¹³ Id Ibid p.32

¹⁴ Id Ibid p.37

¹⁵ Id. Ibid p.39

*de alistar-se existencialmente no “aqui e agora” e pagar tributo à memória das idéias e dos sentimentos, isto é, intelectual e emocional.*¹⁶

Ainda sobre o uso da memória, Fábio Lucas revela que há um vínculo entre a vida e a obra, ou seja, a vida influencia o trabalho poético: *o drama pessoal se mescla aos conceitos gerais. Daí ser possível extrair, dos trechos da prosa, a essência do seu pensamento e de sua poética.*¹⁷

Por outro lado, em *Murilo Mendes, a poesia como totalidade*¹⁸, de Murilo Marcondes de Moura, há a idéia de que a busca da totalidade imprimiu na obra de Murilo Mendes características de uma “arte combinatória”. O ensaio de Marcondes visa estabelecer as marcas deste projeto muriliano, ressaltando a heterogeneidade da obra.

Através de procedimentos combinatórios, o poeta incorpora na sua poesia elementos de outras artes: música, montagem cinematográfica, fotomontagem, colagem. Esses procedimentos demonstram *uma concepção de permeabilidade entre a arte e a vida, revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrastes, mas a alteração qualitativa do conhecimento e da experiência.*¹⁹

Murilo Marcondes de Moura observa que a utilização de tais técnicas ocasiona um duplo movimento: primeiramente, acontece a desarticulação e a transfiguração dos dados objetivos e, em seguida, uma nova organização de caráter lúdico e poético, em uma atitude construtiva, *destruir e construir ao mesmo tempo foi uma das idéias fixas do poeta*²⁰ e ressalta que: *os procedimentos combinatórios são inseparáveis de uma determinada visão de mundo, e é somente porque se mostraram ao poeta como o meio concreto de apreensão da totalidade que eles podem transcender o mero jogo associativo*²¹ Para o crítico, o fato de que a adoção por parte de Murilo Mendes de procedimentos combinatórios nasceu dessa exigência de considerar a poesia como “centro de relações” ou da convicção de que ela deveria “expressar a unidade da vida humana em suas múltiplas manifestações”²². Nessa perspectiva, o artista e a sua obra agrupam as diferenças.

¹⁶ Id. Ibid p.14

¹⁷ Id Ibid p.68

¹⁸ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes, a poesia como totalidade*. São Paulo : EDUSP, 1995

¹⁹ Id. Ibid p. 18

²⁰ Id Ibid p.19

²¹ Id Ibid p.40

²² Id Ibid p.48

Murilo Marcondes aponta o essencialismo como influência fundamental na poesia muriliana. Para ele, a posição universalista, decorrente das idéias do essencialismo, é responsável pelo lugar diferenciado que o poeta ocupou dentro da poesia brasileira dos anos 20, que tinha caráter nacionalista. O crítico ressalta que até mesmo o trabalho com a memória em Murilo Mendes assume esse caráter universalizante: *os elementos autobiográficos, embora marcantes, nunca aparecem emoldurados por referências espaço-temporais muito nítidas, mesclando-se a qualidades genéricas ou suprapessoais*²³

Para Murilo Marcondes de Moura, a concepção de poesia como *centro de relações* e combinação de elementos díspares, esbarra na questão da composição:

*[...]na medida que a poesia deve abranger diferentes aspectos da realidade, a sua realização pressupõe um imenso trabalho formal. O paradoxo entre a economia de meios e a totalidade, foi resolvido esteticamente por Murilo através do “corte”, da aproximação sem mediações de elementos distantes. A impressão cósmica ou de transbordamento que a poesia de Murilo Mendes suscita está toda nos seus processos combinatórios de composição, que sempre foram profundamente meditados.*²⁴

Nesta linha de reflexão, o crítico diz que a atitude básica de Murilo é que

*[...]o poema deve ser uma estrutura inclusiva que possibilite vislumbrar uma solidariedade entre elementos contrastantes, mesmo que essa busca represente o risco da realização formal “precária” ou “irregular”. Vista de outro ângulo, porém, aquela idéia de que a poesia contém um projeto construtivo intrínseco: trata-se da construção de um certo tipo de conhecimento, resistente à especialização (mesmo a literária) e que acredita, dentro de uma radicalidade que deve muito ao espírito surrealista, que a verdade (e a poesia que pretende apreendê-la) será total ou não será nada*²⁵.

No entanto, a utopia de uma poesia que se propõe como um sistema amplo de conhecimento sofre obstáculos e oscilações. Às vezes a poesia é força poderosa, às vezes é impotente. Sobre esse aspecto, Murilo Marcondes destaca que, enquanto em um poema como *Novíssimo Prometeu*, o poeta se sente capaz de *soprar o espírito da vida*, no poema imediatamente seguinte, *Alta tensão*²⁶, a impotência prevalece, *Não posso soprar em ninguém o espírito da vida*.

²³ Id Ibid p.48

²⁴ Id Ibid p.58

²⁵ Id Ibid p.62

²⁶ Ambos do livro *Poemas*, nas páginas 237 e 238, respectivamente.

A aspiração pelo múltiplo e a inclusão de elementos díspares demonstra a recusa de selecionar um recorte do mundo e o desejo de apreensão da totalidade.

José Guilherme Merquior, em *Notas para uma muriloscopia*, ensaio publicado no volume das obras completas de Murilo Mendes²⁷, aponta o forte vínculo com o Surrealismo, como uma das causas da singularidade da obra de Murilo, dentro do Modernismo brasileiro. Para o crítico, o Surrealismo, que os três principais *anarcovanguardistas* (Oswald, Mário e Drummond) incorporaram avulso, Murilo Mendes, teria adquirido por atacado.

Merquior considera que, para compreender o elemento surreal em Murilo, é preciso estabelecer uma diferença entre o Modernismo e o Surrealismo. Segundo ele, essa distinção deve ser entendida como uma simples diferença de grau, porque o surrealismo pode ser visto como uma das várias espécies do gênero estilístico “modernismo”. No entanto, é inadequado encarar o surrealismo como um “estilo”. Merquior lembra David Sylvester, que apontava ser o surrealismo mais comparável à arte cristã ou budista do que à arte gótica ou barroca, porque o projeto surreal não era, segundo ele, estético, mas, sobretudo, existencial. Por isso, o espírito surrealista é mais bem percebido quando confrontado com os símbolos das grandes religiões. Apesar do projeto surrealista ter resultado em apenas um “estilo”, nas suas intenções originais, o Surrealismo não queria ser um estilo, mas aspirava a ser uma revolução cultural. Segundo Merquior, é justamente a essa enorme carga de utopia do Surrealismo (e não às receitas surrealistas, como escrita automática) que Murilo Mendes foi fiel.

A utopia surrealista em Murilo Mendes manifesta-se pela convicção de que a poesia e o poeta têm um papel frente à sociedade. Dessa maneira, o elemento onírico surrealista dialoga constantemente com a realidade. A poesia de Murilo Mendes, mesmo sonhadora, mantém-se de mãos dadas com a realidade.

Sendo o poeta um católico confesso, outra característica que não passa despercebida por Merquior é o cristianismo presente na obra de Murilo Mendes. No entanto, o cristianismo professado não é ortodoxo, mas um cristianismo que se recusa a aceitar valores

²⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *Notas para uma muriloscopia*. In: *Murilo Mendes poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

repressivos, tanto sociais quanto ideológicos, e se apresenta contestador em diversos momentos²⁸.

Merquior vê esta ousadia religiosa como um reflexo do surrealismo, já que outros surrealistas também se voltaram contra os dogmas do catolicismo.

O crítico diz que o estilo de poetas de Murilo não se aproxima do núcleo de surrealistas malditos, os niilistas como Kafka, e o que faz com que o poeta se afaste desta visão sombria e melancólica é, justamente, o cristianismo. Em Murilo está presente a consciência da finitude do mundo, mas esse fim é visto pelo poeta como sinal de esperança, na regeneração do ser. Merquior salienta que a ética da caridade, que permeia toda a poesia de Murilo Mendes e que está presente na mensagem do cristianismo, é tão atual hoje como foi nos tempos de Jesus. Uma ética²⁹ que vê os indivíduos como dependentes uns dos outros e, impossibilita pensarmos nos “outros” como estranhos. O crítico salienta que nossa sociedade “planetária” não admite (ou não deveria admitir) qualquer visão que rejeite o outro. Como dependentes uns dos outros, somos impelidos a tratar o outro como um semelhante.

A abundante bibliografia existente sobre Murilo Mendes dificulta a tarefa de recorrer a sua fortuna crítica, razão pela qual resgato apenas os textos que para mim foram paradigmáticos, pagando-lhes tributo, uma vez que esta dissertação, fatalmente, tem filiação com esses estudos.

²⁸ Como exemplo, cito o poema “A tentação”, de *Poesia Liberdade*, p. 424: *Já que és o verdadeiro filho de Deus/ Desprega a humanidade desta cruz*

²⁹ Esta “ética da caridade” de que fala Merquior, liga-se à idéia da irmandade, traço forte na poesia de Murilo Mendes e que não se limita apenas aos seres humanos, mas se estende também a toda natureza. Como exemplo, cito o poema “Corrente Contínua”, de *As Metamorfoses*, p.319: *Há um telégrafo surdo /De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela a estrela.*

2 A autobiografia: aproximações iniciais

Em uma tentativa de aproximação com o gênero autobiográfico, este capítulo estabelece algumas considerações teóricas acerca deste gênero literário. Gostaria de esclarecer, no entanto, que o que me move nesta etapa do trabalho não é esgotar um assunto que tem desafiado a muitos estudiosos de literatura, mas, deliberadamente, apenas oferecer uma breve mirada para questões basilares quando se pensa uma autobiografia, refletindo, mais especificamente, aquelas que se aplicam em *A idade do serrote*. Essa atitude se justifica na crença de que a reflexão sobre aspectos teóricos que cercam a autobiografia somente se concretiza, quando extrapola a mera inventariação das suas peculiaridades e sonda a aplicação das características que rondam o gênero, estabelecendo suas conseqüências no plano de significação da obra autobiográfica na qual se debruça.

2.1 Na apresentação do passado, a autenticidade do poeta

Philippe Lejeune define autobiografia como uma *narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade*³⁰. Esse conceito condensa características imprescindíveis da escrita autobiográfica e abarca algumas questões que serão discutidas neste capítulo.

Em um primeiro momento, é importante notar que Lejeune propõe um conceito normativo que restringe as produções autobiográficas como conseqüência; muitos autores não se enquadram nesse modelo estrutural, e buscam novas cartografias para recuperar seu percurso existencial³¹.

É o que acontece com Murilo Mendes, que realiza o seu próprio “molde” de autobiografia, através um texto que, embora se apresente como prosa, é altamente poético.

³⁰ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. p.14. Récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

³¹ Um exemplo bastante conhecido é o poeta Carlos Drummond de Andrade, que rompe com o preceito pelo qual a autobiografia deveria se apresentar como prosa narrativa, e elabora sua autobiografia sob a forma de poesia, Cf. SOUZA, Raquel. *Boitempo. A poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. FURG, 2002.

O autor invade de poesia a narrativa em prosa, transfigurando-a em uma prosa poética. Cabe refletir, que o estilo do texto aponta para o ato da escrita e, conseqüentemente, revela o eu adulto; portanto, no âmbito da autobiografia, é um importante meio de auto-referência. Jean Starobinski, citado por Clara Crabbé Rocha, afirma que *na narrativa onde o narrador toma por tema o seu próprio passado, a marca individual do estilo reveste-se de uma importância particular, pois o estilo junta o valor auto referencial implícito de um modo singular de elocução à auto referência explícita da própria narração*.³²

A propósito, cito a afirmação de Antonio Cândido: *talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa*.³³ Essa opinião reiterada por Luciana Picchio, no ensaio *Vida poesia de Murilo Mendes*, publicado no volume das obras completas de Murilo Mendes: *Murilo foi o poeta mais integralmente poeta, e também mais exclusivamente poeta, se assim se pode dizer, que eu jamais conheci*.³⁴

Nessa linha de pensamento, o tom poético da prosa de *A idade do serrote* se justifica considerando esse *eu* tão fielmente poeta, que não hesita em colocar a poesia como uma aliada na tarefa de transfigurar a si mesmo em uma narrativa. Assim, através de um texto altamente poético, tecido de memória e saudade, Murilo Mendes revela a trajetória da poesia, que irrompe como um cometa em sua vida.

Estruturalmente, o texto se apresenta em duas partes: a primeira, constituída por períodos nominais curtos, com escassa presença de verbos, e em blocos separados³⁵. Nessa *primeira parte* da autobiografia, Murilo revela o processo de recuperação da vida através da memória. Tecnicamente, as imagens esparsas e os vazios são os meios de representação do processo memorialístico, que é também fragmentado. Ainda nessa parte inicial, temos a impressão de que o poeta “toma nota” dos fatos que recolhe de sua memória, procede como quem anota para não esquecer. Essas “anotações” serão desenvolvidas com mais detalhes

³² ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977. p.55. Tradução minha, citação original: *dans ce récit où le narrateur prend pour thème son propre passé, la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisqu'à l'auto-référence explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférentielle implicite d'un mode singulier d'élocution*.

³³ CÂNDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1989. p.57

³⁴ Cf. PICCHIO, Luciana Op. Cit. p. 25

³⁵ Essa técnica lembra os procedimentos poéticos preconizados pelo Dadaísmo, uma das grandes influências do Modernismo, no qual Murilo Mendes cresceu e ultrapassou.

na *segunda parte* da autobiografia. É, portanto, uma estrutura em espelho, a *segunda parte* será reflexo da *primeira*.

Dessa maneira, observo outra transgressão em relação ao conceito de autobiografia proposto por Lejeune; refiro-me ao preceito de narrativa retrospectiva. A estrutura especular de *A idade do serrote* inviabiliza que a recuperação do passado aconteça de forma linear, como sugere a palavra retrospectiva. Os conteúdos da memória organizados na *primeira parte* são retomados na *segunda*, obedecendo a um movimento de ida e volta, de retomada. Em um primeiro momento, o poeta apenas mostra o acontecimento e, no decorrer da narrativa, ele retoma tal acontecimento, dessa vez, aprofundando a experiência.

Assim, a *primeira parte* apresenta-se como um preâmbulo, um contato prévio, que se estabelecerá com mais precisão no decorrer da narrativa. Funciona como um artifício de sedução do leitor, sedução que se dá através das interrupções, da fragmentação e dos silêncios que permeiam o texto. É um convite ao leitor, para que avance a leitura e desvele o mistério dessa intimidade que se entrega aos poucos.

Interessante notar que essa parte preambular abrange os primórdios do nascimento do sujeito - o poeta traça sua genealogia e sua descendência com Adão e Eva: *Adão e Eva – complementares e adversativos. Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.* (p.895) - e finaliza com a passagem do cometa Halley, que marca o nascimento da poesia na vida deste sujeito: *passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo.* (p.897)

É preciso considerar que o discurso da memória abarca algumas problematizações, porque a retomada do passado acontece por caminhos diversos, não há uma fórmula que dê conta do processo desencadeador das lembranças, uma vez que tal processo é profundamente pessoal. Nesse sentido, é perfeitamente justificável que Murilo Mendes recupere seu percurso existencial através de um procedimento próprio, singular. A visão retrospectiva do passado que Lejeune propõe, bem como a linearidade que seu conceito sugere são substituídas em *A idade do serrote* por um procedimento reiterativo, no qual o acontecimento pretérito é retomado uma segunda vez, a fim de dissipar as brumas que o envolviam na sua primeira aparição, intensificando a experiência.

Assim, na *segunda parte* da autobiografia, os vazios deixados na *primeira* começam a se preencher. As questões que foram colocadas como um preâmbulo são retomadas através de narrações bem maiores, mais articuladas e com título, nas quais os

fatos são narrados com mais detalhes. A maioria dos verbos aparece declinada no pretérito, deixando claro esse distanciamento técnico narrativo entre o eu atual, que conta a história, e o eu do passado, que a viveu. Como exemplo, trago um fragmento da primeira parte:

O circo. Amanajós. O balão. O quarto escuro. O canto do Magnificat. Ciranda cirandinha. O bicho papão. A mula-sem-cabeça. Os nomes do demônio. As meninas. A roda do arco. Pianolas. Quindum-sererê. (p.896)

Na segunda parte da autobiografia, esses elementos reaparecem, sobretudo nos capítulos *Etelvina e Sebastiana*, nos quais o poeta resgata a meninice. Aí entendemos quem é Amanajós, o medo do quarto escuro, a oração do *Magnificat*, as cantigas e histórias que o poeta aprendeu quando criança. Vejam-se alguns fragmentos:

[...]eu de noite na caminha procuro o braço direito de Sebastiana e encontro o vazio esquerdo, quem sabe tem tatu para atrapalhar, não sei se tatu também aparece no quarto, sinto o rato pra lá pra cá cheirando o escuro, então eu ponho a boca no mundo, vida doçura esperança nossa salve³⁶ (...) o rio transborda, Sebastiana diz que é castigo divino por causa do Amanajós que anda nu bêbedo pelas ruas e da sem-vergonhice daquelas fias do demônio aquelas prostituta que mora lá perto do rio cruz credo virge Maria[...] (p.901)

O circo também é referendado na segunda parte, no capítulo *Marruzko: No dia da estréia, toda tribo marchou para o Circo Oriental, cuja trupe revelou-me o lado supranaturalista da vida.* (p.906)

O objetivo de registrar a origem da poesia em sua vida interfere na maneira como o tempo é apresentado: Murilo Mendes, ao se deslocar do presente para o passado, não o faz em busca de uma historicidade propriamente dita; prova disso, é que são escassas as referências a datas no texto. Ele objetiva, recorrendo ao tempo mítico, transportar-se ao momento em que a poesia surge em sua vida.

Cabe referir que a disposição dos capítulos na *segunda parte* da narrativa impõe uma certa noção cronológica ao relato, aspecto que retomo mais adiante. No entanto, o tempo, mesmo contendo a noção de cronologia, se investe de substância mítica. A recuperação do passado se dá à medida que o poeta recupera o tempo fundador, em que as coisas aconteceram pela primeira vez. A escrita autobiográfica é a aventura do poeta na busca das suas experiências originais³⁷. Sendo assim, a noção de tempo que encontramos

³⁶ Essas últimas palavras correspondem ao fragmento da oração católica “Salve Rainha”.

³⁷ Cf. SOUZA, Raquel. Imagens sobre a infância em Murilo Mendes. In: BAUNGARTEN, Carlos (Org). *Cadernos Literários*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2005. vol.10

em *A idade do serrote* aproxima-se da idéias de Bachelard, para quem a lembrança pura escapa à cronologia:

Então, já não é o tempo dos homens que reina sobre a memória, [...] mas o tempo das quatro grandes divindades do céu: as estações. A lembrança pura não tem data, tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável? Eis a questão que dá a justa tensão da reminiscência. [...] A infância vê o mundo ilustrado, o mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez.³⁸

2. 2 O historiador de si mesmo

Pode-se dizer que o autobiógrafo é o historiador de si mesmo, observação que abarca algumas problematizações da escrita autobiográfica. Em um primeiro momento, é preciso reconhecer que o distanciamento temporal torna impossível o relato do fato tal como ele se deu - isto vale tanto para o relato histórico como para o autobiográfico. O autobiógrafo ameniza a erosão causada pelo tempo, recorrendo à imaginação. Ele precisa preencher as lacunas com os conteúdos da imaginação, pois o acesso ao passado se dá pela memória, que é fragmentada.

É preciso considerar, também, que a reconstrução da vida na autobiografia será sempre uma construção discursiva, uma imagem plasmada no papel pelo próprio sujeito. Seria ingênuo procurar o autor em sua totalidade, porque, via de representação, o texto dá conta de apenas uma face do sujeito: a face que ele deseja eternizar pela escrita. Historiador de si mesmo, o autobiógrafo seleciona os fatos que serão narrados, descartando outros, de acordo com a imagem que deseja construir.

Esse processo é bastante evidente em *A idade do serrote*, porque Murilo Mendes registra em sua autobiografia apenas o tempo que antecede à sua atividade poética, período que começa a experimentar e perceber a poesia em sua vida. Nessa perspectiva, o poeta não narra sua vida pregressa e fatos importantes de sua trajetória pessoal como, por exemplo, a sua ida para a Europa, ou mesmo o casamento com Maria Saudade Cortesão, filha do historiador e líder do antifascismo português, Jaime Cortesão, são omitidos.

³⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.111

Se a leitura de uma obra autobiográfica pode ser motivada pela curiosidade do leitor acerca da vida do escritor, Murilo Mendes parece desconsiderar tal curiosidade, priorizando sua trajetória poética em detrimento de detalhes de sua história pessoal. Portanto, fica evidente que o poeta não se preocupa em produzir uma imagem completa de si mesmo, mas deseja registrar apenas o despontar da poesia em sua vida. Sendo assim, o texto não se presta a especulações acerca da sua vida particular.

De um modo geral, a autobiografia se define pelo contrato de identidade³⁹ que se estabelece perante o leitor, em relação ao autor, narrador e protagonista.

Via de regra, o autobiógrafo entrega-se ao texto e, conseqüentemente, ao leitor. Clara Crabbé Rocha reconhece que *um dos objetivos fundamentais da escrita autobiográfica – pelo menos na perspectiva do receptor – é a doação pública que o escritor faz de seu “eu”*. No entanto, a autora adverte que *pode acontecer que o autobiógrafo não esteja disposto a ser totalmente sincero, a cair nas mãos do leitor, a dar-se por completo na sua obra*⁴⁰.

É o que acontece em *A idade do serrote*: Murilo, aparentemente, cede à proposta do gênero autobiográfico, mostrando-se ao leitor: do texto emergem as idéias do poeta, a história do seu desenvolvimento intelectual, suas peripécias infantis, suas crises e paixões adolescentes; do texto afloram, ainda, noções sobre o seu trabalho literário e sobre si mesmo. Entretanto, uma leitura atenta demonstra que sua entrega ao texto é relativa, visto que as revelações que faz estão adequadas ao propósito de empreender apenas o resgate de sua trajetória poética, e não de sua vida particular.

A propósito dessas observações, é interessante registrar algumas palavras sobre o narrador autobiográfico.⁴¹ Raquel Souza observa:

A figura do narrador autobiográfico encerra, na sua própria estrutura composicional, um problema que vai da veracidade, da factualidade, da verossimilhança à ficcionalização, à fabulação, à imaginação. Se por um lado, este tipo de narrador tem nome e carteira de identidade, como

³⁹ Sobre o contrato de identidade, Souza afirma que *as produções autobiográficas são caracterizadas pela tentativa de supressão do implícito como se, expressão esta que governa e determina a qualificação explícita do ficcional nos textos literários em que a realidade dada é percebida como ilusão de realidade (...)* *A supressão do como se, característica da ficção, é iniciada a partir do pacto de leitura que o autobiógrafo de antemão propõe ao seu leitor. Ao estabelecer uma tripla identidade, isto é, coincidência radical entre autor, narrador e protagonista, a narrativa autobiográfica induz a uma leitura que acarreta a crença de se estar lendo os episódios e tudo mais que significa a vida real de uma pessoa.* Cf. SOUZA, Raquel, Op. Cit. p. 67

⁴⁰ Cf. ROCHA, Clara Crabbé Op. Cit.p.84

⁴¹ Convém advertir que este trabalho não está focado para a questão do narrador, assim, minhas considerações tocam apenas tangencialmente neste tema.

*referenciais em relação à vida real e mostra-se através de sua personalidade, por outro enquadra-se no âmbito da ficção, pois que se apresenta como uma entidade que irá intermediar a narração das experiências de sua própria vida.*⁴²

Nessa linha de pensamento, os critérios de seleção dos fatos a serem narrados na autobiografia, bem como a construção de uma imagem positiva de si mesmo, e o uso da imaginação na tarefa de recuperação da vida pela memória fazem com que o narrador autobiográfico assuma colorações de narrador ficcional.

Interessa salientar que a memória oferece um manancial infinito: quando o sujeito se dispõe a revisitar sua própria história na idade madura, uma lembrança atrai outra lembrança. No entanto, o escritor tem plena consciência de que está realizando uma tarefa, ou seja, escrever a autobiografia. Tal consciência o leva a estabelecer um limite ao relato. Dessa maneira, a reconstituição textual do passado se dá através do que foi selecionado para perpetuar-se na narração de sua história, e muitas lembranças não são registradas, caso contrário, a escrita se estenderia mais e mais, infinitamente.

A memória se recompõe textualmente, movida pela imagem que o próprio sujeito deseja construir de si mesmo. Nessa perspectiva, é comum o autobiógrafo dotar seu duplo (eu do passado) com características sublimes e elevadas⁴³. É preciso considerar também a atividade criadora do sujeito e, dessa maneira, a questão do desejo é atuante no processo: a recuperação do passado é norteada pelos fragmentos de sua vida, que o autobiógrafo deseja registrar. Como exemplo, cito um fragmento de *A idade do serrote* em que, a fim de construir uma imagem positiva de si mesmo, Murilo Mendes recupera intelectuais que teriam convivido com ele na época escolar. A imagem de homem culto se faz por reflexo, já que a companhia dos intelectuais atesta a sua própria erudição:

Vi e ouvi mais de uma vez reunidos em tertúlia, Silvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmiro Braga e José Freire, à época um dos mais eruditos latinistas de Minas Gerais, nosso professor de português. Contando o fato a Jaime Cortesão, ele me observou: bem se vê que cedo o Murilo sentou-se à mesa dos deuses (p.943)

O fazer autobiográfico, ao dar ordem ao caos das lembranças, propõe que a ficcionalidade e a historiografia não sejam entendidas separadamente, pois a autobiografia é

⁴² Cf. SOUZA, Raquel Op. Cit.p. 51

⁴³ Esta atitude liga-se ao complexo de Narciso, na forma de auto-fascinação: *trata-se dum estado da auto-contemplação, em que o modelo dota o seu retrato de todos os sinais da perfeição.* Cf. ROCHA, Clara Op. Cit.p.74

um produto híbrido de história e imaginação. Para Dario Villanueva, *a autobiografia como gênero literário possui uma virtualidade criativa mais que referencial. Virtualidade de poiesis antes que de mimesis*⁴⁴. Dessa maneira, os fatos reconhecidos como reais estão em tensão com elementos ficcionais. A autobiografia é um discurso que se estabelece absorvendo colorações do discurso historiográfico e do literário.

Vale dizer que tanto o discurso historiográfico como o autobiográfico não são transparentes, já que a visão do passado será dada de acordo com as ideologias do sujeito que conta a história. No caso do gênero autobiográfico, a intenção de contar a verdade sobre os fatos vivenciados por um sujeito de vida historicamente comprovada ocasiona a leitura ingênua de que a autobiografia reproduz estritamente a verdade dos acontecimentos. Na concepção de Raquel Souza⁴⁵, a tríplice identidade (autor, narrador e protagonista) faz com que o leitor acredite que se está lendo a vida real do autobiógrafo. Isso tem conseqüências na questão do narrador. Raquel Souza observa, ainda, que o narrador autodiegético é o que mais se aproxima do narrador autobiográfico porque *diz eu, e sua veemência, sua posição de avalista daquilo que o leitor lê, implica uma relação implícita ao texto de que tudo aquilo que conta é a “pura verdade”*⁴⁶.

Há duas posições básicas do narrador em relação à diegese: o narrador homodiegético e o narrador heterodiegético. O narrador homodiegético é aquele que participa como agente (personagem) do mundo narrado; pode assumir a condição de protagonista ou de mero comparsa no desenvolvimento das ações. Quando o narrador coincide com o protagonista, estamos frente a uma narrativa de focalização homodiegética, do tipo autodiegética. Esse é o que mais se aproxima do narrador autobiográfico.

Cabe referir que os narradores serão responsáveis pela ilusão de realidade do texto. Esse processo se potencializa quando consideramos o caso do narrador autodiegético: ao dizer *eu*, esse narrador responsabiliza-se por tudo que diz e dá ao leitor a ilusão de que tudo o que conta corresponde à verdade. No caso, fica implícito ao leitor que o narrador

⁴⁴ VILLANUEVA, Dario. *El pólen de las ideas*. Barcelona: Limpergraf, 1991 p. 8 Tradução minha. Citação original: La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa mas que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*.

⁴⁵O pacto autobiográfico propõe que todo o conteúdo mantém relações de autenticidade, isto é, as personagens, os acontecimentos, as sensações e os sentimentos que a diegese expõe estão em conformidade com a realidade vivenciada pelo autor. Cf. SOUZA, Raquel. Op. Cit. p. 70

⁴⁶ Cf. Souza, Raquel Op. Cit. p. 48

autobiográfico, ao contar sobre si mesmo, fala a verdade, já que o objeto de sua fala lhe é bastante conhecido: sua própria vida.

Em *A idade do serrote* Murilo Mendes intensifica ainda mais a ilusão de realidade do seu relato, ao utilizar algumas informações que podem ser comprovadas historicamente; como exemplo, a carreira de seus irmãos, o prêmio literário que recebeu:

[...]o mais velho, José Joaquim, engenheiro, com talento para línguas e desenho, é nomeado chefe de importante seção do antigo Patrimônio Nacional (onde fui arquivista e conheci Ismael Nery); o segundo, Onofre, prossegue uma lata carreira de professor-magistrado em Minas e no Rio. Quanto a mim, alheio às maquinações literárias, recebo o prêmio de poesia pela Fundação Graça Aranha, com meu primeiro livro, Poemas[...](p.972)

Entretanto, a função referencial, característica do discurso histórico, não é a função predominante em *A idade do serrote*. Em vários momentos do texto, a linguagem já não aparece apenas como um meio, mas é, simultaneamente, um meio e um fim. Tal observação revela que, embora o discurso histórico seja essencial para a escrita autobiográfica, visto que relata uma vida real, o discurso literário é importante⁴⁷ a ponto de se sobrepor ao discurso histórico. Nesse sentido, é possível afirmar que, em certos momentos, a necessidade de atender à elaboração estilística e à arbitrariedade da narração é maior do que a necessidade de aproximação com o real.

Em *A idade do serrote*, não cabe adotar critérios de proximidade com o real, o que seria diminuir a complexidade do poeta. A fidelidade da lembrança acontece através da tangência entre imaginação e memória. Assim, o discurso poético e o apelo ao imaginário, tão intenso ao longo da autobiografia, é um recurso de que o poeta lança mão para contar a autêntica história de sua vida. Dito de outra maneira, a imaginação é uma via utilizada por Murilo Mendes para ter acesso às possíveis verdades de sua vida. Como exemplo, cito alguns momentos em que a lembrança aparece através de um texto no qual a imaginação e o tom poético são elementos importantes para recuperar as sensações do passado, compondo a imagem da criança criativa que o poeta certamente foi:

Saio do chalé vermelho, marco importante da minha vida, o céu já põe o solidéu preto [...] deixo a horta-jardim, couves e bogaris caem no

⁴⁷ mais informações sobre as relações entre discurso histórico e literário na autobiografia, no estudo de Clara Crabbé Rocha, a autora sente necessidade de balizar a tensão entre história e literatura no discurso autobiográfico: *uma interrogação sobre estas questões impunha-se [...]pela convicção de que o discurso histórico constitui o material primeiro de quase toda escrita (auto)biográfica - escrita da vida.[...] e pela certeza de que na autobiografia literária, o discurso literário se sobrepõe ao discurso histórico.* Cf. ROCHA, Clara Op. Cit. p. 37

sono, a academia de gatos mia, canta no fundo um gato garnizé. O ar sobe ou desce? Dona Eufrásia acena-me um adeus repetido, ferroviário, diz que vai cair uma tempestade, ri muito; e cai mesmo, o céu e a terra trazem guarda-chuvas diferentes (p.970)

[...] desço ao jardim – pomar, segundo Chlebnicov o céu turqueza vai mozarteando, as framboesas riem coletivamente, recordo o tempo em que aqui procurava, imaginem, ovos de abelhas e de rainhas-cláudias ouvindo a parolagem dos canários; às vezes diziam está escuro como breu, julgava que fosse o preto Abreu entregador de pão; Primo Nélon falava nos jardins suspensos de Semíramis, eu imaginava Semíramis uma espécie de minha mãe suspensa num jardim de madressilvas e jasmims-do-cabo, as pessoas são frases, é tempo da peteca, do primeiro circo[...] (p.924)

[...]noiteclareando em cada quarto, um travesseiro traz bordada a palavra boa-noite; minhas irmãs camisolando cantarolam, vou me deitar [...] custo a dormir porque comi muita fruta verde ou passada, meu estômago ou intestino não sei nunca soube onde começa um e onde acaba o outro meu estômago ou intestino urla ursa uiva ulula assim há de ser até a consumação do meu tempo aliás próxima, a eternidade vai ondulado, ondulado, dandolando, dondolando, cobra de ondulação permanente que a gente nunca enxerga o rabo[...] (p.925)

Do que ficou dito, entende-se que Murilo Mendes compõe sua autobiografia com tintas mais apropriadas ao universo ficcional do que à historiografia propriamente dita. E nos faz refletir sobre o quanto é falaciosa a idéia de que a autobiografia se assenta na verdade derradeira sobre a vida do autor.

2. 3 O texto espelho, a busca, o encontro.

O mito de Narciso é recorrente como mecanismo de espelhamento, fundador do ato autobiográfico: assim como o jovem mitológico debruça-se diante de um espelho de águas, o autobiógrafo debruça-se diante de um espelho de papel. Como o espelho, o texto devolve ao sujeito a sua imagem.

Sob esse aspecto, fica evidente o tema do duplo nessa posição narcísica em que o sujeito se encontra, dividido entre eu do presente, que se mira à procura da própria imagem, e eu do passado, que se mostra refletido no texto. Essa divisão relaciona-se intimamente com a busca da identidade, e é essa busca que move um dos desejos de fazer a autobiografia.

Na malha textual, a divisão do sujeito apresenta-se nas figuras do narrador (eu do presente) e do protagonista (eu do passado); esses dois *eus*, separados no tempo, geralmente

são marcados no texto pelo uso dos verbos no pretérito. Clara Crabé Rocha observa que: *a autobiografia pressupõe um desvio temporal e de identidade que se estabelece entre o eu atual (narrador e pessoa do autor) e o eu do passado (personagem retratada). A coerência da forma autobiográfica reside simultaneamente na diferença e na proximidade que existem entre o sujeito e o objeto da enunciação*⁴⁸.

Nessa perspectiva, a proximidade se justifica pela identidade entre a instância do narrador, autor e personagem, e a diferença é imposta pelo distanciamento temporal que separa o narrador (eu do presente) do personagem (eu do passado). Como Narciso,

*o narrador debruça-se por sobre os conteúdos do passado, isto é, sua história pessoal, para nela ver sua imagem refletida. O que encontra é o resultado de uma combinação de dados que refletem uma imagem, a do personagem, cujas distorções em relação à original e a do narrador propulsionam esta intensa e apaixonante busca para saber e compreender os motivos que ocasionaram a transformação daquele, o personagem, neste que é hoje, o narrador*⁴⁹.

Assim, o estranhamento que o sujeito experimenta ao perceber sua descontinuidade é que gera o impulso autobiográfico:

*O narrador autodiegético das autobiografias compõe-se a partir de uma estrutura seccionada que se biparte. Através de uma busca especular, vivenciada pelo complexo de Narciso, o sujeito autobiográfico coloca-se em uma encruzilhada na qual busca ver-se naquele que já foi, isto é, “eu” do passado ou “eu”- outro, e naquele que é hoje (momento do ato autobiográfico), ou seja, “ eu” ou “eu”- atual. Esta fragmentação promovida pelo desvio temporal que o sujeito autobiográfico sofre como narrador e personagem principal, tem conseqüências importantíssimas para o desenvolvimento da narrativa.*⁵⁰

Esse processo é verificável em *A idade do serrote*; em vários momentos o poeta relembra o passado com a consciência do presente; o distanciamento temporal torna-se evidente quando o eu do presente se dispõe a narrar a história do eu do passado. Nesses momentos, o eu do presente tece comentários que revelam a sua erudição, traço característico do eu adulto:

Aparece com lentidão de velha mula sonhando, os meninos metem dois dedos na boca, variam-na tocam seu ex-vestido de seda suja, a coroa de papelão azul desbotado [...] chega do mais remoto e cavernoso da minha infância, escandindo seu estribilho onde a rima em ão se destaca com um

⁴⁸ Cf. ROCHA, Clara. Op. Cit. p.65

⁴⁹ Cf. SOUZA, Raquel Op. Cit. p.58

⁵⁰ Cf. SOUZA, Raquel Op. Cit. p.55

ruído de trovão [...] desde o início fui sempre avesso a espadas, creio que devido àquele estribilho não tive dúvidas de perfilhar várias vezes a condenada rima em ão, não querendo ser mais exigente que Luis de Camões, Bocage, Antero de Quental, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e outros grandes poetas que a empregam (p. 809)

Ocorre também um outro processo, no qual o narrador anula a distância temporal e se transporta para o passado, assumindo a voz da personagem. Um exemplo é o capítulo *Analu*, no qual o narrador se reporta para o passado e fala na perspectiva desse passado, como se estivesse vivendo no tempo pretérito:

Hoje é domingo, Analu traz um vestido azul com uma larga faixa branca, botinhas preto e branco com botões; cabelos cacheados, nariz arrebitado.(...)às vezes finge que não me ouve, adota um ar distraído. É adorável: enterrou-me as unhas no braço outro dia. Já tenho ciúmes. Vou sofrendo calado, no meu terno bege comprado no Rio, e que me faz orgulhoso.

-O coração do homem é maior que o da mulher, não é Petit?

-Por que Analu? Devem ser do mesmo tamanho.

-Mas os homens são maiores do que as mulheres.

-Tolice, Analu. Tem muita mulher mais alta que muito homem.

-A gente quando crescer vai deitar na mesma cama, Petit?

-Vai sim Analu, por que não?

- Porque é falta de vergonha.

-Isto é agora, Analu, mas quando a gente crescer já não precisa de tanta vergonha...(p.903)

O narrador reproduz, inclusive, o diálogo que teve com a menina, o que dá um efeito de presente ao texto e de veracidade da informação. O narrador se coloca na pele do menino de 10 anos. Note-se que expressões como *hoje é domingo* instauram o tempo presente: o narrador percebe o passado como presente, anula a distância temporal e fala com a voz da criança, imerso na história.

A consciência da fragmentação ocasiona a necessidade de aventurar-se em busca da sua própria essência, para intensificar suas relações com o mundo e consigo mesmo. Nessa perspectiva, a escrita autobiográfica acena com a possibilidade de realização de tal projeto.

A idéia do duplo norteia a autobiografia porque esta escrita busca a reconstrução de uma imagem a partir de um sistema de identificação entre o eu atual e o eu do passado. Confrontando-se com o eu do passado, o eu do presente resgata os acontecimentos pretéritos. Essa busca, que se opera no momento da escritura, equivale a conhecer-se a si mesmo, vislumbrar-se a si mesmo.

Nesse processo há uma intensa exteriorização do íntimo do sujeito, já que ele é o objeto sobre o qual estará seu olhar, em um movimento de autocontemplação. Para Clara Crabbé Rocha, *a autobiografia constitui uma tentativa do indivíduo para entrar na posse de si mesmo. Mais do que um inventário dos diversos aspectos duma existência, ela é uma contínua e apaixonante busca do eu*⁵¹.

É possível dizer que o movimento de olhar-se converte em reencontro a separação imposta pelo tempo: ao ver-se a si mesmo pelo texto, o autobiógrafo sente anulada a distância temporal; essa anulação, que se opera no momento mágico do olhar, permite ao sujeito autobiográfico, reconhecer-se, reviver sua própria experiência, encontrar-se consigo mesmo. Esse olhar, que parte do presente e se dirige ao passado, possibilita, ainda, ao eu autobiográfico, ponderar sobre as possíveis causas das semelhanças e diferenças de seu comportamento ao longo do tempo, o que ocasiona um profundo reencontro com sua substância íntima, já que o sujeito – graças à tríplice identidade de narrador, protagonista e autor - conhece as razões que impulsionavam *aquela* (do passado) e que impulsionam *este* (do presente):

Há vinte anos atrás eu escreveria que, numa super-visão unindo os tempos, Hortênsia seria a musa secreta da pré-história, a noiva impossível bisonte de Altamira, a escrava anônima do farão, sepultada sem ligaduras de ouro, sem colares e sem inscrição na lápide; a irmã gêmea do Máscara de Ferro (...) Mas hoje, atendendo ao número crescente de racionalistas em toda a parte, prefiro defini-la apenas como Hortênsia minha prima em segundo grau, filha de Antônio e Leonor Monteiro da Silva, presa durante quase toda sua vida, voluntariamente num quarto, por motivos que nunca pude esclarecer, entrosados na complexa problemática da personalidade humana. (p.954)

Visto dessa maneira, a recordação é uma forma de liberdade, já que nos coloca frente a frente com nosso passado, permitindo transitar nos tempos de nossa vida.

A perspectiva da morte relaciona-se intimamente com o impulso autobiográfico porque, via de regra, é ao vislumbrar o final da vida que o sujeito se sente impelido a reconstituir-se, autoconhecer-se:

muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de nossa adolescência. É no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel,

⁵¹ Cf. ROCHA, Clara Op. Cit p.78

*quando a solidão da idade provecta repercute sobre as solidões esquecidas na infância*⁵².

Esse é um movimento paradoxal: embora ocorra na maturidade, quando o sujeito vislumbra a morte, liga-se profundamente à vida, é uma abertura para a substância vital, uma tentativa de manter-se a salvo da morte, é a maneira que o sujeito encontra de preservar-se dos avanços do tempo, eternizando pela escrita, sua trajetória⁵³. Portanto, a autobiografia pretende satisfazer o desejo da ausência do tempo, instaurando uma instância em que seja possível o eterno recomeço: a cada leitura o mundo recomeça mais uma vez.

Importante lembrar que a autobiografia de Murilo Mendes é escrita quando o país vivia um momento sangrento de sua história, a Ditadura Militar, declarada em 1964⁵⁴. Nessa perspectiva, o impulso de manter-se a salvo da morte pela escrita, característica da narrativa autobiográfica, assume um significado ainda mais profundo: preservação da substância vital como forma de reação contra o sistema opressor. Pode-se dizer que Murilo Mendes experimenta duplamente o sentimento de morte. Por um lado, o passar dos dias o aproxima inevitavelmente do acontecimento derradeiro de sua morte. E, por outro lado, há o medo da morte violenta, medo que assombra toda a sociedade brasileira e, mesmo morando na Europa, esse medo afeta também o poeta. Assim, o ímpeto de escrever para preservar-se é potencializado neste momento tão violento, em que o medo da morte ronda o país. A escrita autobiográfica de Murilo Mendes é um meio de reação porque cristaliza para a posteridade a individualidade do sujeito, atingida pela perda da liberdade de expressão.

Cabe lembrar que, assim como no Brasil, as ditaduras se sucediam e revoluções brotavam mundo afora, que parecia dividido em fragmentos irreconciliáveis. Da mesma maneira, o sujeito se viu chocado desde 1945: as demonstrações de crueldade dos campos de concentração da Europa, a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasáqui, a Guerra Fria. Conseqüentemente, um sentimento de perplexidade e insatisfação se apoderou

⁵² Cf. BACHELARD, Gaston. Op Cit. p.102

⁵³ [...] *é contra o nada do tempo que se levanta toda representação* Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p.403

⁵⁴ Importante lembrar que nesta época Murilo Mendes residia na Europa. Mas, embora longe de seu país, o poeta sentia-se profundamente tocado pelo drama brasileiro, pelo sistema opressor que assolava sua terra natal. Sobre este período da vida de Murilo Mendes, Luciana Picchio destaca que, mesmo na Europa, o poeta se mantinha em sintonia com o Brasil: [...] *Mas o coração está sempre no Brasil. São os anos da ditadura e da tristeza. Murilo sofre como brasileiro e como cidadão do mundo. O seu imaginário se enche de bombas atômicas. [...] Murilo invoca a paz universal, detesta as ditaduras, todas, de direita e de esquerda, refugia-se na palavra, sempre mais apurada, contundente, preciosa. Interessa-se por tudo o que é novo em arte e em literatura, na Europa como no Brasil.* [...] Cf. PICCHIO, Luciana Op. Cit. p. 29

da humanidade: intelectuais e artistas colocavam seu desgosto em suas produções. Nesse contexto, Murilo Mendes, que é herdeiro dessa sociedade caótica, não se mostra comprometido com ela; ao contrário, assume uma postura de ruptura com as idéias e os sistemas repressivos. Nesse sentido, a sua autobiografia assume um papel contestador e revolucionário. Em muitos momentos de *A idade do serrote*, a escrita configura-se como um grito contra a opressão do mundo e oferece uma compreensão aguçada da realidade. Murilo não priva o relato de sua vida da dura realidade que lhe é contemporânea, muito pelo contrário, a crença de que a poesia é uma força que deve estar a serviço da humanidade, faz com que o poeta submeta as suas memórias à dureza da realidade, denunciando as atrocidades do seu tempo. Um bom exemplo é a lembrança de Otacílio. Ao referir o colega, Murilo confessa o medo que sente diante das autoridades constituídas através da violência, confissão que assume ares de dura crítica ao sistema repressivo, vivenciado pelo eu atual, revelando, assim, uma postura contrária a tal sistema:

[...]plano que gorou devido á covardia e timidez dos seus colegas, a começar por mim (...) Certo eu era “enfant terrible”, mas fugia-me a coragem para enfrentar a policia, coragem que ate hoje me escasseia. Nunca soube ou pude dar murro em faca de ponta. De resto, como o elenco dos policiais é composto em boa parte de criminosos, analfabetos, malvivos ou ex, não me apetece tratar com essas sinistras “dramatis personae” que em geral só aceitam as razões do relho (p.967)

Sob este aspecto, o caráter egocêntrico comum à escrita autobiográfica se relativiza em *A idade do serrote*. O eu autobiográfico muriliano não prioriza a si próprio em detrimento do restante do mundo; pelo contrário, o poeta se coloca em uma profunda relação com o mundo e com o seu tempo. Mesmo falando de sua interioridade, Murilo concede espaço para a reflexão sobre o mundo, adotando um tom de compromisso social. O mergulho em busca de si mesmo leva-o a refletir sobre questões sociais, como o descaso com os mais pobres, a violência, a ditadura, a guerra. Por trás da história pessoal, o poeta refere-se ao drama universal, buscando uma espécie de comunhão com a humanidade.

Há um sentimento comunitário que permeia a autobiografia muriliana, e que permite caracterizar esta escrita como um espelho de dupla face, capaz de refletir a imagem do Narciso e de mostrar também, o drama do mundo⁵⁵. Desta maneira, Murilo amplia o alcance do mito de Narciso, estendendo-o ao cosmo.

⁵⁵ Cf. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos, ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O poeta contempla o mundo desumanizado e se solidariza com as suas dores. Isso o faz refletir a dura realidade, assumindo a função de denunciar o caos através da escrita. Perante tal postura levanta-se a antiga, mas ainda atual questão da função social da literatura. O interesse do autobiógrafo em encontrar a origem e desvendar o elemento fundador do seu ser aparece, também, na busca de elementos que o possibilitem mergulhar nos mistérios da humanidade de qualquer tempo e lugar; o desejo de conhecer-se a si mesmo se estende como desejo de adentrar, também, nos mistérios do ser humano.

No capítulo *Marruzko*, o poeta afirma sua postura libertária e sua aversão aos sistemas opressores:

O primeiro e o último leão da minha vida suscitou-me um problema importante, desenvolvido muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mas ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba. (p.906)

Interessante observar a frase que começa o capítulo, *Antigamente era o leão*. Murilo parte deste *antigamente*, rememora a experiência do início, o tempo primordial em que o menino vai ao circo e, pela primeira vez, depara-se com um leão. Essa lembrança é tão rica de significações para o sujeito que se estende até o presente, oferecendo motivos para reflexão. O contato com o leão de circo instaura um problema que somente será desenvolvido *muito depois*. Portanto, é possível inferir que tal reflexão não ficou estagnada no tempo de Marruzko, mas acompanhou o poeta, vida afora. Fica estabelecido que a postura libertária não é um traço restrito ao homem adulto, mas já estava latente em Murilo, desde a infância. É através dessa reflexão que o poeta demonstra sua discordância pela guerra, colocando ao lado da animalidade os responsáveis por ela.

O texto autobiográfico de Murilo Mendes coloca em evidência, ainda, a influência que o ato de escrever impõe sobre o sujeito que se relata. Ao ser exorcizada pela escrita, a lembrança do eu de outrora faz com que o eu de hoje reveja seus atos, o rumo de sua vida e proporciona até mesmo que realize um aprofundamento de pensamentos que, no passado, vislumbrara apenas de forma superficial.

Ecléa Bosi diz que *uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia*⁵⁶. Assim,

⁵⁶ Cf. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade, lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.81

uma lembrança, antes de ser escrita, precisa ser resgatada do íntimo do ser, localizada temporalmente no passado, para que finalmente possa ser transformada em imagem. Nesse processo, há um diálogo entre passado e presente porque, embora o acontecimento se refira ao passado, a consciência que rememora se situa no presente. O fato pretérito serve como pretexto para reflexões do eu do presente. O autobiógrafo compreende melhor o presente levando em conta a bagagem que traz do passado; daí o sentido apaziguador da memória. Rememorar é apaziguar o presente, alargando suas margens. Não há evocação do passado sem a inteligência do presente.

O vínculo com outra época, a consciência de ter vivenciado muitas situações gera no homem maduro, um desejo de mostrar essa competência, essa sabedoria de quem viveu. De acordo com essa visão, a autobiografia é a oportunidade de externar tais conhecimentos, o que leva à conclusão de que a narração de uma vida pressupõe uma experiência profunda. Pode-se dizer que há, no ato de contar seu passado, um desejo de aproximar gerações, porque aquilo que o homem maduro conta destina-se à posteridade, ao futuro; portanto a uma geração que não é mais a sua.

Ao ser tocado pela literatura, aquilo que era meu, transfigura-se naquilo que é nosso, e o que era íntimo, assume qualidades que o possibilitam alcançar a coletividade. A obra se concretiza quando há comunicação de duas intimidades, intimidade daquele que escreve e daquele que lê. Nessa perspectiva, escrever é socializar, e a literatura é a possibilidade de fazer com que a lembrança individual alcance uma irradiação infinita, irradiação que corresponde ao ímpeto de vencer a morte. Para Raquel Souza,

o sujeito que narra sua própria vida conta suas peripécias com fins de recuperar-se, é claro, mas igualmente com a intenção de transmitir aquilo que a vida lhe ensinou. Neste caso, a idéia da morte deixa de funcionar como fator imobilizante do tempo presente, e passa a ser uma força evocativa do passado⁵⁷.

Efetivamente, o avanço da idade e a perspectiva da morte impelem o sujeito para o arrependimento. Tal arrependimento faz com que o texto autobiográfico sirva de palco para a exteriorização das culpas, operação que se dá na tentativa de explicar-se e na esperança de encontrar a remissão perante a si mesmo, e perante os outros⁵⁸.

⁵⁷ Cf. SOUZA, Raquel. Op. Cit. p.50

⁵⁸ A questão da culpa aparece em *A idade do serrote*, e se relaciona especialmente à crise identitária que o sujeito vive na adolescência, assunto que será retomado com mais propriedade em outro capítulo.

A possibilidade de retornar ao passado pela memória confere poder à vida, atributo de recomeçar, de reagir ao incessante passar do tempo. Para Durand, *se a memória tem de fato o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo, ela é também, por isso mesmo, antidesestino e ergue-se contra o tempo*⁵⁹.

A negação da passagem do tempo se evidencia na escrita autobiográfica, pelo impulso de recuperar etapas já vividas, via memória. Reviver o passado é uma impossibilidade porque o tempo não volta atrás. No entanto, esse sonho humano se concretiza pela memória e pelo devaneio poético. O sujeito revive, via memória, a emoção pretérita. Recuperar esse momento é mantê-lo a salvo do passar do tempo, conservando-o do esquecimento; é renovar a experiência, presentificando o passado:

*longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância*⁶⁰

Cabe lembrar que a imaginação tem um papel fundamental na tentativa de salvar o sujeito da desintegração inevitável do destino; a imaginação é uma força criadora capaz de instaurar um mundo a salvo do desaparecimento e da morte. Nessa perspectiva, a arte, - e *A idade do serrote* é uma forma artística - como manifestação da imaginação, preserva o homem, exorcisa o tempo e a decomposição cronológica: *Luta contra a podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal, é assim que nos parece, no seu conjunto, a função eufêmica da imaginação*⁶¹.

A memória também assume um poder restaurador do indivíduo: *permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos antigos ultrajes do tempo. A memória, pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que consiste a “aura” estética que nimba a infância*⁶².

Pela memória, o sujeito tem a oportunidade de rever o acontecimento várias vezes e pode analisar e compreender seus atos; daí o poder restaurador.

De acordo com esse ponto de vista, a autobiografia, como escrita que recolhe os conteúdos da memória, oferece, também, a possibilidade de catarse: ao reviver sua vida pela escrita, o distanciamento temporal protege o autobiógrafo contra a dor. O sujeito

⁵⁹ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. p.402

⁶⁰ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. p.402

⁶¹ Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. p.406

⁶² Cf. DURAND, Gilbert. Op. Cit. p.402

experimenta a impressão de estar vivendo outra vida. Viver sua vida pela escrita é quase como olhar um personagem de uma história que não é sua. A emoção é filtrada pelo tempo, e o embate consigo mesmo é atenuado porque acontece em uma zona revivida, portanto, reiventada⁶³.

Sob esse aspecto, são interessantes as idéias de Bachelard: para o filósofo, *essas imagens que sobrevivem do fundo da infância não são verdadeiras lembranças*⁶⁴. Isso acontece porque, como imagens poéticas, elas são fruto de um devaneio, e o devaneio une memória e imaginação. A memória não nos devolve um passado estável: *ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua felicidade.*⁶⁵

Bachelard propõe a divisão do ser em espírito e alma. O espírito é identificado como *animus* e equivale ao ser racional: *exprimir fatos na positividade da história de uma vida é tarefa da memória do animus*; por outro lado, a alma é identificada como *anima*, que é a parcela que sonha, que lança mão da imaginação para recuperar o passado. *Num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever (...) então a memória e a imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida*⁶⁶. Para acordar o eu do passado via poesia é preciso unir *animus e anima* em um devaneio que buscará a lembrança do vivido sem excluir a imaginação do processo.

Em diversos momentos de *A idade do serrote*, o poeta tece a sua memória com fios da imaginação⁶⁷.

Murilo Mendes busca o sentimento vivenciado no passado. Por isso, a importância não está no fato em si, mas no valor que o fato comunica. Em busca da mais remota reminiscência, o eu autobiográfico muriliano procura mais do que um fato de sua história,

⁶³ Sobre o caráter de invenção da memória, Souza diz: *O alvo da memória é constituído a partir da escolha dos fatos da corrente da vida, em que se colocam razões (motivos). O sujeito não recorda por simples repetições, mas substancialmente com a intenção de recompor, de recriar, de racionalizar o passado* Cf.SOUZA, Raquel, Op Cit. p.160

⁶⁴ Cf.BACHELARD, Gaston Op. Cit.p.98

⁶⁵ Cf. BACHELAD, Gaston. Op. Cit.p.99

⁶⁶ Cf. BACHELAD, Gaston. Op. Cit.p.99

⁶⁷ Como ficou dito no capítulo anterior desta dissertação.

procura um valor íntimo que revele sua identidade. *Por isso, a memória e imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam a nossa vida.*⁶⁸

O retorno ao passado, via memória, pressupõe o devaneio, porque essa recuperação é povoada de imaginação criativa. O território da memória é muito próximo ao da ficção, já que a memória é fragmentada, e as lacunas são preenchidas pela imaginação. Por seu turno, a arte, que é fruto desta nossa imaginação criativa, é uma forma de conhecimento, seja histórico, seja transcendente, seja o conhecimento de nossa própria interioridade.

Bachelard sustenta a idéia de que a leitura da poesia ajuda a encontrar os valores psicológicos da intimidade, a poesia nos devolve a paz da infância. Pela poesia somos transportados à nossa origem, ao tempo mítico da infância. Mesmo que a poesia não fale do nosso passado positivo, é capaz de revelar uma infância universal, comum a todos nós. Essa infância universal causa nostalgia da nossa própria infância e, por isso, *os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados [...] imaginação, memória e poesia deverá ajudar-nos a situar, no reino dos valores, esse fenômeno humano que é a infância solitária, uma infância cósmica*⁶⁹

Essa infância solitária e cósmica é a raiz da nossa individualidade, do nosso infinito íntimo. O ato autobiográfico pressupõe que o eu esteja disposto a reviver esta infância solitária, via memória, visitando a si mesmo em uma idade diferente. Há uma reconciliação com a própria imagem, um reencontro com a substância íntima da individualidade.

A imagem do Narciso é evidente nesse olhar que se dirige simultaneamente para trás (o passado) e para dentro (a interioridade). Em um ato contemplativo, a interioridade se transforma em um espelho: o Narciso, que se dispõe a vislumbrar o ser que habita este universo íntimo, logra conhecer-se.

⁶⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p.99

⁶⁹ Cf. BACHELARD, Gaston Op. Cit. p.100

3 A narrativa de nascimento muriliana

Percorrendo a teoria sobre autobiografia, encontra-se o conceito de *récit de naissance*, formulado por Philippe Lejeune. O crítico francês denomina *récit de naissance*⁷⁰ a parte preambular da autobiografia, que busca encontrar a origem da consciência, e que narra as primeiras impressões do sujeito. Nessa perspectiva, a narrativa de nascimento caracteriza-se como um discurso que dá início à trajetória autobiográfica, revelando questões como a origem da vida e da consciência, narrando as primeiras lembranças do sujeito e elementos ligados à sua memória infantil.

A narrativa de nascimento somente se efetiva como construção discursiva, uma vez que dá conta de acontecimentos referentes a um passado muito remoto, anterior à possibilidade de a memória concatenar. É preciso sublinhar que a imaginação é uma força extremamente atuante nessa tarefa de reconstruir esse tempo de informações parcas e lembranças escorregadias. É preciso imaginação para fazer o caminho inverso de nossa vida, voltando no tempo. Para Lejeune,

*Contar novamente seu nascimento é fazer seu ninho e negar o tempo colocando em um berço a imagem de seus destinos. Invertendo a ordem das gerações e começando a ser seu próprio pai, sua própria mãe, retomando na mão sua história ou lançando-se ao mundo uma segunda vez. Ser enfim, autor de sua própria vida. A operação poderia parecer inverossímil se fosse a própria vida, mas é perfeitamente concebível desde que seja um discurso.*⁷¹

A leitura que proponho em *A idade do serrote* levanta problematizações a respeito da estrutura da autobiografia. Não resta dúvida de que o intuito de registrar o surgimento da poesia em sua vida ocasiona peculiaridades na autobiografia muriliana. Primeiramente, convém atentar para o fato de que, em *A idade do serrote*, a narrativa de nascimento não se constitui apenas da parte inicial da autobiografia, mas o texto apresenta-se inteiramente como uma narrativa de nascimento e, conseqüentemente, não se restringe a narrar acontecimentos da remota infância. Em sua originalidade, Murilo rompe com a teoria

⁷⁰ A partir de agora, o *récit de naissance* será referido como narrativa de nascimento.

⁷¹ Tradução minha. Citação original: Raconter sa naissance, c'est faire son nid, et nier le temps en plaçant dans son berceau l'image de ses destinées. On inverse l'ordre des générations en devenant son propre père ou sa propre mère, on reprend en main son histoire, on se met au monde une seconde fois. On est enfin l'auteur de sa vie. L'opération pourrait paraître dérisoire s'il s'agissait de l'avie elle-même, mais elle est parfaitement concevable puisqu'il s'agit de discours. Cf. Lejeune, Op. Cit. p.315

postulada por Lejeune e realiza uma narrativa de nascimento, que se estende até a idade adulta, percorrendo a infância, a adolescência e o processo de maturação intelectual.

Nessa linha de pensamento, a escrita autobiográfica muriliana, embora estruturada como uma narrativa de nascimento, não se limita à parte introdutória do relato, nem tão pouco a registrar somente o ponto inicial de sua vida, mas o início de sua atividade poética. Dito isso, pode-se concluir que a infância não é o foco principal da narrativa, mas uma passagem importante da vida que será superada por outra – a adolescência – e que, por sua vez, dará lugar à parte derradeira da trajetória autobiográfica: o início da idade adulta, ou seja, o efetivo “nascimento” poético, que a autobiografia se propôs a narrar.

Na trajetória autobiográfica, Murilo registra os momentos de sua vida que se relacionam com a descoberta da poesia e que, de alguma maneira, repercutiram na atividade poética que exerce na vida adulta. O texto possibilita ao poeta reviver os ritos de passagem que o levaram a assumir o seu papel social. A autobiografia registra as etapas que o sujeito viveu até estabelecer-se como poeta, o que ocasiona duas conseqüências no texto: a primeira corresponde à sua configuração como uma narrativa de nascimento, resgatando os fatos formadores do sujeito, nesse caso, do sujeito poético. A segunda conseqüência surge porque, ao revelar os episódios paradigmáticos para a formação do sujeito poético, o poeta revela as filiações de sua poesia, as características adquiridas na sua formação poética e que tomam parte dos processos de composição. Em conseqüência disso, por vezes, o discurso autobiográfico apresenta-se como um discurso metalingüístico.

Enquanto a narrativa de nascimento teorizada nos moldes de Lejeune busca o elemento fundador da consciência do sujeito, a narrativa de nascimento muriliana busca o elemento fundador do poeta. *A idade do serrote* se constitui da narração do processo de constituição identitária do poeta Murilo Mendes. Por isso, o final do texto aponta para a investidura do seu papel social. Fica evidente que o poeta constrói sua autobiografia, tendo como norte a poesia. O que o autor deseja comunicar em suas memórias é o acontecimento da poesia em sua vida. Idéia que se reforça na estrutura do texto, uma narrativa de nascimento.

Nessa perspectiva, a reflexão sobre o final da autobiografia pode revelar algumas conclusões significativas: o projeto da obra pressupõe o seu final; dessa maneira, o trajeto da narrativa autobiográfica acaba quando cessa o motivo pelo qual se empreendeu a narração. Em *A idade do serrote*, isso ocorre quando há a investidura do papel social de

Murilo Mendes. O fim da narração coincide com o início da atividade poética; trata-se de um texto que tem final aberto, um texto que começa ao invés de terminar. Dito de outra maneira, o fim do relato autobiográfico assinala a gênese do escritor e aponta para um início, o começo de sua carreira.

3.1 O papel de Ártemis

O mito de Ártemis oferece um horizonte filosófico que enriquece a argumentação deste trabalho. Sabendo que a narrativa de nascimento se institui a partir de elementos pelos quais o sujeito autobiográfico especula o ponto inaugural de sua trajetória existencial, é possível realizar uma aproximação entre esses elementos, e os ritos de passagem instituídos por Ártemis, uma vez que ambos se referem ao processo pelo qual o indivíduo precisa passar antes que possa se constituir como sujeito no mundo.

Na perspectiva do mito de Ártemis, os ritos de passagem instituem o “amadurecimento” do sujeito, condição para que ele assuma seu papel social. Da mesma maneira, a narrativa de nascimento muriliana, em sua especificidade, também narra a trajetória do sujeito até que atinja a maturidade e assuma seu papel social: ser poeta.

Para que a aproximação entre a narrativa de nascimento e o mito de Ártemis se realize, é necessário estabelecer as suas características básicas no mundo grego, bem como as funções que a deusa desempenha, refletindo, especialmente, a função de curotrofia, que interessa a este trabalho.

Filha de Zeus e Leto, irmã gêmea de Apolo, portadora do arco e da lira, Ártemis é a única referência à infância na mitologia grega. A deusa possui um duplo aspecto: ela é a caçadora e virgem protetora.

Ártemis é a donzela destinada à virgindade que, na alegria da dança, da música e do canto, conduz o coro das adolescentes. Mas é também a sagitária selvagem e corredora dos bosques; ela abate os animais com seus dardos e os humanos com suas flechas. *Virgem severa, vingativa e indomável, aparece na mitologia como o oposto de Afrodite. Castiga cruelmente todo aquele que lhe faltar com o respeito, transformando-o, por exemplo, em*

*um cervo e ordenando a seus cães que o devorem, em contraposição, recompensa com a imortalidade seus fiéis*⁷².

Segundo Vernant, Ártemis é a deusa do mundo selvagem em todos os planos: os animais selvagens, as plantas e as terras não cultivadas, os jovens ainda não integrados à sociedade ou civilização; é também deusa da fecundidade, ela que faz crescer os vegetais, os animais e os humanos.

Habita os lugares onde as terras ainda não foram cultivadas, que assinalam os confins do território (agros), ocupa, ainda, os limites imprecisos: os brejos e as lagunas; a orla marítima nas zonas costeiras entre a terra e a água; as regiões do interior quando o transbordamento de um rio ou a estagnação das águas cria um espaço não totalmente seco nem plenamente aquoso e onde toda a cultura revela-se precária e arriscada. Encontra-se nos espaços que representam uma alteridade radical em relação à cidade e as suas terras humanizadas; enfim, é a deusa dos confins, das fronteiras onde o *Outro* se manifesta, nas zonas de contato entre o selvagem e o cultivado.

A função de Ártemis na caça se justifica porque, ao perseguir os animais para matá-los, o jovem caçador penetra no terreno da selvageria, beirando os perigos da bestialização. Entretanto, a caça faz parte da Paidéia que integra o jovem à cidade; por isso, Ártemis o acompanha, preservando as fronteiras entre o selvagem e o civilizado. Nessa perspectiva, a deusa zela para que sejam observadas as regras determinadas para a caça, punindo os casos de transgressão. Dessa maneira, desempenha um papel pedagógico, na medida em que acompanha os jovens no momento de aprendizado. Ártemis torna permeável a fronteira entre o selvagem e o civilizado e, ao mesmo tempo, preserva seus limites, mantendo-os bastante claros.

O parto também se constitui de um limite fronteiro e marca, por um lado, o fim da longa maturação das meninas -que a deusa tem sob sua responsabilidade-; por outro lado, o início do percurso vital para o recém nascido - cujo desenvolvimento lhe pertence. O parto manifesta ainda, para os gregos, o lado selvagem e animalesco da feminilidade, por causa dos gritos, das dores e de uma espécie de delírio que o acompanha. Daí a importância atribuída a Ártemis no momento do parto.

⁷² CF. VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos – figuração do outro na Grécia Antiga Ártemis e Gorgó*. São Paulo: Zahar Editor, 1991.

Na guerra, a deusa não combate, mas orienta e salva, interferindo somente quando há violência em excesso, já que, mesmo nos períodos de guerra, há parâmetros civilizados que devem ser mantidos.

Como preparação para o combate, deve-se imolar uma cabra à Ártemis; a cabra estrangulada em seu nome compartilha a condição ambígua da deusa, a posição fronteira, pois a cabra é o mais selvagem dos animais domésticos. Seu sacrifício evoca antecipadamente o sangue que a brutalidade do combate fará correr: *Caça, curotrofia, parto, guerra e batalha: Ártemis opera sempre como divindade das margens, com o duplo poder de preparar as necessárias passagens entre a selvageria e a civilização e de preservar estritamente suas fronteiras, ainda quando estão sendo atravessadas.*⁷³

Do que foi exposto até agora, percebe-se que Ártemis desempenha muitas funções na sociedade grega. Todavia, é preciso focalizar mais detidamente aquela que é essencial para este trabalho. Trata-se do poder divino especificamente destinado à curotrofia. Através dessa função, a deusa cuida dos rebentos, dos animais e dos humanos (machos ou fêmeas); sua função é nutri-los e fazê-los crescer e amadurecer até que se tornem plenamente adultos:

*Ártemis é a curótrofa por excelência. Ela cuida de todos os rebentos, dos animais e dos humanos, sejam machos ou fêmeas. Sua função é nutri-los, fazê-los crescer e amadurecer até que se tornem plenamente adultos. Quanto aos filhos dos homens, ela os conduz até o limiar da adolescência, que eles deverão – deixando nas suas mãos a vida juvenil - ultrapassar com sua concordância e ajuda, para chegar, através dos rituais de iniciação que ela preside à plena sociabilidade*⁷⁴.

Nessa perspectiva, a mocinha assume a condição matrona, mãe e esposa e o efebo, a condição de hóplita, soldado-cidadão, que os gregos reconheciam como modelos para a identidade social.

Os gregos adquiriam a maturidade pelas mãos de Ártemis, que os conduzia e instituía os ritos de passagem, para que as crianças atingissem a adolescência e, posteriormente, a idade adulta. Assim, se tornariam *ele mesmo* e poderiam assumir seu papel social. O *mesmo* corresponde à identidade válida no espaço cívico. Finalmente capaz de assumir sua função social, o eu se constitui como o *mesmo*, abandonando para sempre o

⁷³ Cf. VERNANT. Op. Cit. p.29

⁷⁴ Cf. VERNANT. Op Cit. p.21

outro que o identificava como criança ou jovem. Investir-se do *mesmo*⁷⁵ é adquirir a plena sociabilidade.

A função de Ártemis é desempenhada de forma horizontal. Passar do *outro* ao *mesmo* é ir abandonando os *eus* do passado: o eu da primeira infância, antes da consciência; o eu da meninice, as brincadeiras, a escola; o eu da adolescência, os livros, a primeira namorada, os amigos, enfim, tantos *eus* que fazem parte da vida de uma pessoa e que formam o seu *mesmo*, o seu eu adulto. Passar do *outro* ao *mesmo* é amadurecer⁷⁶:

*Acompanhando os jovens ao longo de seu percurso, do embrião à maternidade, instituindo os ritos de passagem que consagraram sua saída das margens e sua entrada no espaço cívico,[...] Ártemis, encarregando-se da formação dos jovens, assegura sua integração à comunidade cívica. Fazendo-os passar do outro ao mesmo, ela preside esta mudança de condição, este salto pelo qual os jovens deixam de ser jovens para tornar-se adultos, sem que a juventude e a condição adulta vejam de súbito confundidas suas leis nem apagadas suas fronteiras.*⁷⁷

Segundo Vernant, durante o crescimento, os jovens ocupam um lugar incerto, no qual ainda não estão determinadas as fronteiras que separam os meninos das meninas, os jovens dos adultos, os animais dos homens; o papel de Ártemis consiste em dar aos jovens as condições para abandonar a infância, instituindo os ritos mediante os quais os libera, acompanhando-os até a outra margem, em território do *mesmo* (o mundo adulto, civilizado). Ártemis acompanha a passagem da infância ao mundo cívico e adulto, presidindo a formação do sujeito que sai da vida selvagem para a vida civilizada:

*Durante o período do crescimento, antes de darem o passo decisivo, os jovens ocupam, como a deusa, uma posição limiar, incerta e equívoca, na qual não estão claramente determinadas as fronteiras que separam os meninos das meninas, os jovens dos adultos, os animais dos homens. Flutuam e oscilam de uma condição à outra, assumindo as meninas os papéis e comportamentos dos meninos, os jovens brincando de adultos(...) as criaturas humanas confundindo-se com os animais selvagens.*⁷⁸

⁷⁵ Importante dizer que os termos *Mesmo* e *Outro* têm uma relação ideológica diferente daquela adotada pelas teorias relativas à identidade e alteridade contemporaneamente.

⁷⁶ Vale dizer que não se concebe o homem adulto como um ser acabado, pronto. O homem é um ser de relação e o contato com o outro provoca constantes mudanças, amadurecimentos. Cabe ressaltar que o problema da alteridade foi refletido pelos gregos, aparece em sua religião, a exemplo da deusa Ártemis, e aparece também na reflexão filosófica: segundo Platão, *O mesmo só se concebe e só pode definir-se em relação ao outro, à multiplicidade dos outros. Se o mesmo permanece voltado sobre si mesmo não há pensamento possível* (Platão, apud VERNANT. Op. Cit. p.34)

⁷⁷ Cf. VERNANT. Op. Cit. p. 24

⁷⁸ Cf. VERNANT. Op. Cit. p. 22

A relação entre o projeto autobiográfico muriliano e o mito de Ártemis se estabelece porque o ato grego de deixar nas mãos da deusa a vida juvenil é atualizado por Murilo Mendes: o papel de Ártemis é cumprido pela própria poesia, uma vez que é ao texto poético autobiográfico que o poeta entrega a sua infância e a sua adolescência:

...é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência.(p.912)

Falando lagartixa, falo infância onde a lagartixa foi doce companheira das minhas horas juiz-foranas, nos jardins e pomares daquele tempo. Falando infância, (adolescência, mocidade, madureza e próxima velhice)... (p.944)

Faço o footing da rua Halfield da minha infância e adolescência...(p. 957)

Na perspectiva do mito de Ártemis, o fim da narrativa autobiográfica acontece quando a barreira da adolescência é transposta, e Murilo Mendes torna-se adulto, tomando posse, efetivamente, da poesia. Assim, o final do texto coincide com o fim da infância e adolescência, que foram entregues pelo autobiógrafo ao texto, como um jovem grego entregaria a Ártemis.

O momento final da narrativa assinala o encontro entre o *eu do presente* - poeta consagrado, no alto dos seus 65 anos de idade - com o *eu do passado*, que, no final do texto, já não é mais um menino, pois se assume como poeta. A convergência entre o *eu outro* e o *eu*, através do encontro entre os dois, marca o nascimento do *mesmo* – identidade adulta, apto para assumir seu papel social, no caso de Murilo, a função poética - e ocasiona, no âmbito da autobiografia, o fim do relato, visto que o projeto autobiográfico foi alcançado.

É importante dizer que cada cultura agrega os indivíduos a partir de símbolos que lhes conferem uma identidade de grupo. É através da cultura e dos seus símbolos (língua, crenças, hábitos) que se marcam os eventos que conferem a existência do ser no mundo e a sua inserção na comunidade. Entretanto, ao longo da vida, independentemente da cultura em que esteja inserido, todo ser humano vivencia experiências significativas: o nascimento, a passagem da infância para a adolescência e para a vida adulta, a chegada da velhice, a ameaça da morte...

Tais experiências impõem mudanças na vida e são determinantes dos ritos de passagem, que correspondem, basicamente, a uma série de regras e cerimoniais que se

repetem sempre da mesma forma e que são dirigidos a um mesmo fim, marcando a aquisição, por parte do sujeito, de um novo *status* que indica sua inserção social e o início de uma nova fase da sua vida. Além de marcar fatos importantes da vida, os ritos teriam como função organizar o caos interno dos seres humanos, preparando-os para integrar a sociedade.

Basicamente, os ritos se constituem de dois momentos: primeiro, quando o sujeito ainda não assumiu inteiramente o novo; segundo, quando, finalmente, ocorre a morte da identidade anterior para que o sujeito possa assumir sua nova condição.

Sob esse aspecto, o rito comporta uma fase ambígua que justifica o fato de que, em algumas sociedades, durante o período em que se realizam os ritos de passagem, os iniciados precisam ser afastados do grupo, isolados e sem identidade. Isso, até que estejam prontos para, finalmente, abandonar a posição transitória e assumir o seu papel social.

As sociedades primitivas têm medo da passagem de um *status* para outro, medo de que qualquer mudança na ordem estabelecida afete o equilíbrio social. Por isso, buscam nos ritos, a segurança de que a nova ordem não instaure o caos. Dessa maneira, a repetição dos ritos que recordam a origem da vida, onde tudo tomou forma e a reapropriação desses conteúdos, possibilitaria o renascimento e uma nova compreensão que serviria de base para uma fase futura.

Mircea Eliade⁷⁹ observa que a passagem da infância para a adolescência é marcada por ritos que objetivam a *volta à origem* como forma de renovar e regenerar a existência daquele que vive o rito. Em seu novo estágio vital, a comunidade considera-o apto para exercer a responsabilidade social, a maturidade sexual e participar individualmente da cultura. Cabe notar, entretanto, que essa volta à origem, esse novo *nascimento*, é simbólico e revela uma reestruturação psicológica, já que as mudanças físicas independem da ação humana.

Na atualidade, não se observa esse caráter cerimonial do rito de passagem, salvo algumas raras situações, a exemplo da Primeira Eucaristia dos católicos, ritual que marca a maturidade religiosa do sujeito, através de uma cerimônia antecedida por um período de preparação e de estudo dos livros sagrados⁸⁰. Em geral, observa-se que os rituais de

⁷⁹ Cf. ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

⁸⁰ Episódio admiravelmente retratado no poema “A Primeira Comunhão”, do livro *As Metamorfoses* p.359

iniciação estão bem mais diluídos. O que ocorre é que cada indivíduo vive de maneira particular a aprendizagem e as mudanças que ocasionam a passagem.

Esse processo é verdadeiro para Murilo Mendes, visto que sua autobiografia revela sua trajetória individual na descoberta da poesia. Sendo assim, os acontecimentos reveladores da poesia se constituem como ritos de passagem, e têm um valor individual. Assim, as diferentes fases do processo vital complementam-se entre si, na unidade da vida do poeta, e revelam o seu processo identitário através da sua trajetória existencial, que é única. O poeta, para compor a autobiografia, coloca-se diante do passado, selecionando acontecimentos reveladores da sua trajetória em direção à poesia.⁸¹ A autobiografia apresenta a seqüência dos pontos de referência que Murilo fixa para reconhecer-se em sua trajetória pessoal rumo à poesia. Esses pontos de referência são pessoas e episódios marcantes de sua vida que, por algum motivo, exerceram influência no seu trabalho literário. São sinais que permitem rastrear no texto os ritos de passagem instituídos por Ártemis, que levaram Murilo a assumir seu papel social. Dessa maneira, o caminho percorrido revelará o ponto de chegada, isto é, a própria poesia.

3. 2 Espelho do eu: o papel do outro no percurso da narrativa de nascimento

Ficou estabelecido que a vivência do duplo, na perspectiva do mito de Ártemis processa-se de forma horizontal e corresponde à passagem do *outro* ao *mesmo*. Sob esse aspecto, há um outro fio que podemos percorrer na trajetória autobiográfica de Murilo Mendes, porque o desvelamento dos ritos de passagem que o levaram a passar do *outro* ao *mesmo*, assumindo-se como poeta, comporta ainda uma reflexão sobre um outro processo de vivência do duplo e que se dá, porque o poeta reflete a sua imagem nos outros, isto é, usa outros personagens para falar de si mesmo. Dito de outra maneira, o outro é um espelho em que Murilo se vê.

Sabemos que a palavra autobiográfica implica a busca de identidade do sujeito. No poeta a identidade se constrói através da alteridade, pois, descrevendo as várias pessoas que imprimiram marcas em sua alma, ele descreve-se a si mesmo. Existe um Narciso em todo

⁸¹ Não afirmo que na autobiografia constem todos os acontecimentos e pessoas que influenciaram Murilo Mendes na poesia, é evidente que para compor a autobiografia, o poeta realiza uma seleção e, muitos eventos importantes ficam de fora.

autobiógrafo, e Murilo Mendes não foge à regra: o caráter egocêntrico permanece porque quando o poeta aparentemente fala de outro personagem, na verdade, é de si mesmo que está falando. Nessa perspectiva, os ritos de passagem vivenciados pelo poeta para que pudesse assumir o seu papel social, também se processam através do outro.

O processo de descrever-se através do outro é constante na autobiografia de Murilo Mendes e lhe proporciona reviver os ritos de passagem. A autobiografia se estrutura através de pequenos capítulos que recebem, a maioria⁸², como títulos, os nomes de pessoas com quem Murilo Mendes mantivera algum relacionamento.

É importante observar que, no que diz respeito à organização dos capítulos, o poeta parte da pessoa temporalmente mais distante e chega até a mais próxima. Há uma relação vertical de aprofundamento da experiência poética no contexto da autobiografia. O caminho de Murilo, até assumir sua identidade poética, está organizado, obedecendo a essa relação de aprofundamento.

Nesta perspectiva, o capítulo *Etelvina*, em que Murilo relata a remota lembrança de sua ama de leite é o primeiro a receber título, fato que permite dizer que Murilo marca um *continuum* da história da sua vida, através da disposição dos títulos dos capítulos na autobiografia. Deste modo, a partir de *Etelvina*, sua lembrança mais antiga, os capítulos vão marcando o avanço da idade do poeta. Cabe ressaltar que no último capítulo aparece a figura do próprio poeta no título, *O olho precoce*. Em uma autobiografia em que a técnica é se escrever através do outro, a presença do eu, mesmo que implícita, no título do último capítulo, marca o nascimento do eu adulto. Dessa maneira, Murilo parte do personagem que contém sua lembrança mais antiga até a lembrança temporalmente mais próxima, referindo no último capítulo, algo que o caracteriza e que aponta para o presente da escritura: a sua maneira de olhar.

Assim, o outro será cartografia para rastrear os elementos da narrativa de nascimento, por meio dos quais Murilo Mendes constrói uma imagem de si mesmo, de sua poesia e de sua trajetória em direção a ela. Percorrendo os diversos personagens que compõem *A idade do serrote*, percebe-se o contato com cada um deles como um passo em direção ao seu *mesmo*, o poeta.

⁸² Dos 40 capítulos que apresentam títulos, 34 recebem nomes de pessoas.

3. 3 No caminho da poesia ...

A narrativa de nascimento se institui a partir de elementos pelos quais o sujeito sonda o ponto inaugural do seu percurso existencial. O sujeito recorre a elementos que o apóiam na tarefa de resgatar do esquecimento suas reminiscências mais antigas. São, na verdade, temas em torno dos quais se aglutinam imagens vividas ou sonhadas pelo sujeito e que o ajudam a encontrar o ponto fundador de seu ser. No âmbito da autobiografia de Murilo Mendes, a tomada de consciência do sujeito no mundo se estabelece a partir de 8 temas, a saber: as origens, a mãe, o pai, a morte, a casa, o sexo, a crise e a socialização. Esses elementos foram organizados em capítulos nos quais discuto a importância e a particularidade de cada um no decorrer da trajetória autobiográfica de Murilo Mendes. Com efeito, esses temas oferecem um mapa que possibilita sondar as marcas fundacionais do poeta mineiro no caminho da poesia.

3.3.1 As origens

*Não nasci no começo deste século
Nasci no plano do eterno,
Nasci de mil vidas superpostas,
Nasci de mil ternuras desdobradas.
(Tempo e Eternidade, p.248)*

O poeta recupera suas origens através de três fragmentos iniciais da *segunda parte* da autobiografia. No primeiro fragmento, Murilo Mendes refere o seu efetivo nascimento e estabelece o que poderíamos identificar como o primeiro rito de passagem, o nascimento da consciência:

Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo de nada que passou naquele tempo. Na verdade nascemos a posteriori. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio.(p.897).

Interessante notar que, na perspectiva de Murilo Mendes, a questão da memória é decisiva para indicar o nascimento de alguém. Ao declarar que nasceu *no mínimo uns dois anos depois* do seu efetivo nascimento, o poeta adota uma atitude de recusa ao tempo em que não possui registro memorialístico: *Não me vi nascer, não me recordo de nada que*

passou naquele tempo. É como se dissesse: aquilo que não recorro não existe para mim, nasci na época a que remontam as minhas primeiras lembranças, *mesmo porque antes era o dilúvio*. O dilúvio corresponde a esse período anterior ao nascimento da consciência, equivale aos primeiros tempos de bebê, ao tempo em que a memória ainda não consegue concatenar os fatos, e o sujeito ainda não tem consciência das histórias que ouve.

Depois de narrar o nascimento da consciência, Murilo está a apto a se localizar no mundo, e registra mais especificamente seu local de nascimento, estabelecendo um referencial geográfico que parece assumir valor afetivo para o poeta; trata-se do rio Paraibuna⁸³. O poeta relembra um primórdio em sua atividade poética, registrando um antigo epigrama, feito na adolescência: *Nasci às margens de um rio afluente de águas pardas, o Paraibuna, que fazia muita força para atingir os pés do rio Paraíba. Dedicuei-lhe na adolescência um minúsculo epigrama; eu tenho uma pena do rio Paraíba*. (p.897)

O terceiro fragmento dá conta da origem ancestral de Murilo, é aquele em que o poeta recupera seus referenciais mais antigos. É importante lembrar que muitos dos conteúdos de nossa memória foram construídos através de narrações de outras pessoas sobre nós mesmos; assim, muitos fatos estão em nossa memória como imagens: idealizamos aquele acontecimento via narrações de terceiros, imaginamos a cena e nos apropriamos dessa imagem. Bachelard reflete sobre esse aspecto constitutivo da nossa memória, quando fala em *estabelecer a atualidade dos arquétipos*. Tal processo acontece quando atribuímos sentido íntimo e pessoal a uma lembrança que não foi vivida por nós mesmos, mas que compõe a nossa identidade, por ter sido vivida por um ancestral.

Dessa maneira, o sujeito ouve a história de um ancestral ou de um membro importante de sua comunidade e a assume como referencial, incorporando, como um legado, as características desse antepassado. Assim, o sujeito sente-se corajoso porque seu ancestral assim o foi, ou porque nasceu em uma terra de heróis corajosos. Figuras do

⁸³ Em outros momentos da autobiografia Murilo Mendes menciona o rio, evidenciando a importância do Paraibuna em sua memória. Cabe lembrar ainda o poema *Murilo Mendes e os Rios*, de João Cabral de Melo Neto, que revela a relação afetiva de Murilo e o rio da terra natal:

*Murilo Mendes, cada vez
que de carro cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e um certo sorriso ambíguo,
reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete(ou que rio fosse),
o Paraibuna te saluda*

passado transformam-se em ícones e contribuem no processo identitário porque conferem ao sujeito um sentimento de raiz. Nessa perspectiva, o eu se constitui do não - eu ao tomar para si símbolos que são dados pela tradição, pela história da comunidade e pelas histórias dos familiares. Assim, em nossas lembranças há um extrato de memória efetivamente vivida e um extrato de memória sonhada. Bachelard exemplifica tal processo: [...] *Mas a floresta reina no antecedente. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me isso, não o esqueci. Foi num outrora em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais.*⁸⁴

Em uma perspectiva identitária, o sujeito se constitui na relação com outro ou, considerando a pluralidade dos referenciais, dos outros. Portanto, há uma íntima relação entre o uno e o múltiplo, entre o eu e a tradição da qual ele emergiu. No entanto, essa relação pressupõe que o eu se “aproprie” dos elementos que recebe da tradição. É preciso que dê significado pessoal àquilo que lhe foi contado. Por isso, Murilo Mendes registra seus antepassados remotos depois de referir-se ao seu nascimento e ao nascimento de sua consciência, condição para que ele pudesse atribuir sentido íntimo ao que é símbolo e apropriar-se dos elementos vividos pelos antepassados. Um acontecimento ou uma marca sobre a nossa personalidade, pode vir a constituir nossa memória através de outras pessoas. Assim, o que era familiar e coletivo, passa a integrar a nossa memória pessoal. De tanto ouvir aquela história, acabamos imaginando-a e armazenando-a na memória, como se tivesse realmente acontecido tal e qual nos contaram.

Murilo Mendes reconhece esse processo, em *A idade do serrote*: depois de declarar o nascimento de sua consciência, o sujeito é capaz de recuperar seus antepassados, evidenciando que alguns dos personagens que traz em sua memória aparecem como fruto de narrações de família. O poeta registra, ainda que parcamente, a lenda familiar, a história dos seus antepassados, a chegada a terra, os trabalhos, as conquistas e derrotas, porque reconhece a importância dos antepassados (ou melhor, das histórias que ouviu sobre eles) para a formação da sua personalidade:

[...]superadas pianolas, minhas avós de carne e osso, ó vos, ovas sem ovações, mulheres-avós que nunca vi, desovadas em rios dioscuros da obscura, difícil Minas de pedra, que me fazia doer o peito por falta de mar; vindas de vulvas montanhosas e falos insipientes da importância da futura inflamação humana e financeira do Brasil; bisavós remotas casadas com

⁸⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p.193

gigantones cabezudos; deixando cair as fazendas em usocapião, abolindo os domínios Paraopeba e Congonhas. (p.897)

É importante notar a maneira como Murilo se refere às suas avós: *superadas pianolas; mulheres-avós que nunca vi; bisavós remotas*, reforçando a idéia de que o contato com o passado se dá pela narração de outros. Uma genealogia que se faz através de histórias antigas, que chegam aos pedaços nos ouvidos do menino, e que vão, pouco a pouco, construindo a sua identidade, já que dão conta da origem da sua família. Ecléa Bosi observa que:

muitas lembranças que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior ao nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também os nossos, de que acabamos “nos lembrando”. Na verdade nossas primeiras lembranças não são nossas, estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família⁸⁵.

A relação entre o indivíduo e a comunidade a que ele pertence ultrapassa o âmbito das investigações sobre a origem e permeia todo o relato autobiográfico de Murilo Mendes⁸⁶. A história pessoal se mescla com a história dos personagens que passaram pela vida do poeta; a autobiografia, sem se descaracterizar como discurso de cunho memorialístico e pessoal, revela, simultaneamente, o grupo social: os costumes, as crenças, festas, cantigas...

A memória individual e a memória do grupo estão ligadas, uma vez que a memória individual é afetada pela memória do grupo. Assim, muitas de nossas lembranças têm existência em nossa interioridade graças a narrações de familiares e, eventualmente, são enriquecidas por outras experiências, outros relatos. Naturalmente, a comunidade que viveu o acontecimento ajuda o indivíduo a reter a lembrança, através dos comentários que vai tecendo. Cabe perguntar: seria possível recordar sem nos reconhecermos em um grupo que compartilha nosso passado?

Ecléa Bosi adverte que, embora haja um extrato de memória coletiva, o ato de lembrar é individual: *por muito que se deva à memória coletiva é o indivíduo que recorda.*

⁸⁵ Cf.BOSI, Ecléa. Op Cit.p.425

⁸⁶ Antonio Candido comenta as autobiografias de Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava. As palavras que o crítico profere a respeito de Drummond, aplicam-se perfeitamente a Murilo Mendes : *A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século.* Cf.CANDIDO, Antonio. Op Cit. p.56

*Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum*⁸⁷. Se por um lado, o lembrar é individual, por outro lado, a sociedade transmite e reforça as lembranças. É importante acrescentar ainda que o sujeito se apóia no tempo social, porque recorre ao calendário das festas, eventos comunitários para auxiliar sua própria tarefa de lembrar. Quem se lembra, vai pouco a pouco, individualizando a memória social.

Assim, o sujeito guarda memória de acontecimentos vivenciados por toda a comunidade, estabelecendo alguns como pontos de demarcação de sua história: em *A idade do serrote* há exemplos deste processo, como a passagem do cometa Halley⁸⁸, que foi compartilhada por toda a comunidade, mas tem um valor íntimo para Murilo Mendes. Cabe ressaltar que, embora o acontecimento seja vivenciado pela comunidade, ele assume um sentido pessoal e repercute na interioridade do indivíduo, influenciando na sua maneira de entender o mundo e oferecendo elementos que o acompanharão vida afora.

3.3.2 A mãe

*Antes de eu nascer tu velavas sobre mim
E mandaste teu anjo substituir minha mãe morta
Ele me continha quando eu corria à beira-mar
Ou quando me debruçava sobre o abismo
Cantava serestas e acalantos
Para aplacar minhas horas de pedra.
(Tempo e Eternidade, p. 251)*

O nascimento do autobiógrafo, evidentemente, levanta questionamentos acerca de sua mãe. Em *A idade do serrote*, a figura da mãe aparece duplicada. Elisa Valentina, a mãe biológica, falecida quando o menino tinha um ano de idade, e Maria José, a mãe afetiva, segunda esposa de seu pai.

Murilo Mendes demonstra o forte elo de afeto que o ligava a Maria José: *minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e de salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra madrasta.* (p.896)

⁸⁷ Cf. BOSI, Ecléa. Op. Cit. p. 411

⁸⁸ Antonio Candido observa que Drummond e Pedro Nava também se referem em suas autobiografias à passagem do cometa Halley. Cf. CANDIDO, Antonio Op. Cit. p. 56

Note-se a maneira como Murilo Mendes se refere à Maria José, escrevendo a palavra *Mamãe* com letra maiúscula, indicando que, mais do que abolir a palavra madrastra de seu vocabulário, ele confere um novo nome à sua segunda mãe: Mamãe. Essa é uma manifestação de carinho que se repete em outros momentos do relato autobiográfico: [...] *tendo eu três anos de idade, Mamãe Zezé pianolando e cantando*[...] (p.900)

[...] *Mamãe toca piano com força, vira a página de música*[...] (p.902)

Mamãe Zezé aparece ligada às idéias de proteção, hospitalidade, amabilidade. Emerge em cenas domésticas, preocupa-se com providências do dia-a-dia, é o referencial de mãe zelosa, uma figura ativa e empenhada em atender às necessidades de bem-estar da família: *Mamãe diz que Sebastiana deve matar a galinha carijó no domingo, pergunta se dará pra todos mais dois meninos da vizinhança, Mamãe sempre pergunta se a comida dará pra todos.* (p.902)

A mãe biológica também é muito presente na vida de Murilo Mendes. Logo no início de sua trajetória autobiográfica, ao fazer sua genealogia, o poeta evoca seu nome: *Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.* (p.895) e, ainda nessa parte inicial da autobiografia, Murilo vai narrar sua morte: *Minha mãe, afeiçoada ao canto e ao piano, morre de parto com vinte e oito anos. Torna-se constelação* (p.896)

A figura materna é descrita por seus costumes, ligados à arte e à sensibilidade: *afeiçoada ao canto e ao piano*⁸⁹.

Importante observar que a morte não significa a ausência da mãe, que assume uma outra forma de existência, tornando-se *constelação*. A mãe passa a figurar em um universo mítico, idealizado através da história da família, das possíveis cartas, livros, retratos⁹⁰ e objetos pessoais permanecidos na casa depois de sua morte; enfim, dos elementos que permitiram ao menino sonhar com a figura dela. Esses elementos fornecem dados para que a imaginação de Murilo Mendes molde e retoque constantemente a figura materna, para que não empalideça com a passagem do tempo.

Em seu estudo sobre a memória, Ecléa Bosi reconhece o papel da família para reforçar e manter elos entre os membros distantes: *quanto à distância física, é, às vezes, um fator de aproximação: o membro distante pode tornar-se uma figura mítica, amada de*

⁸⁹ O piano, que ajuda a compor a imagem da mãe, torna-se o instrumento musical preferido do poeta; o gosto pelo piano acompanha-o por toda vida. Vale lembrar o músico preferido de Murilo Mendes: Mozart.

⁹⁰ No poema “Pré História”, de *O Visionário* p. 209, Murilo diz que sua mãe *caiu no álbum de retratos*.

*forma especial. Enfim, das oposições exteriores pode a família tirar força para o estreitamento de seus vínculos*⁹¹.

No capítulo *Cláudia*, ao narrar a morte dessa personagem, o poeta diz que ela é *a terceira morta maravilhosa da minha vida, depois de minha mãe e de prima Julieta*. A caracterização de *morta maravilhosa* evidencia a aura mágica que Murilo confere a sua mãe que, embora ausente pela morte, continua presente pela imaginação e memória. Persiste no adulto essa mãe sonhada, morta na infância, mas que possui uma existência real na imaginação do poeta que, inclusive, a evoca em outros momentos de sua obra⁹², fato que reforça a importância da sua imagem.

3.3.3 O pai

*Tu foste
Casa feita/ paz/ ternura
Aberta para o mundo.
Santo-e-senha distribuías
A pobre, amigo, ignoto.*

*Irônico/ repentista/ malincônico
Eis tua marca maior: hombridade.
[...]*

*Trabalhador da vida. Homem de aço
& seda, sinto ainda pulsar
teu coração*

ecumênico.

*Juiz de Fora, 1964
(Convergência, p. 628)*

O pai é uma figura extremamente importante para Murilo Mendes: prova disso é a maneira como o poeta o caracteriza, dotando-lhe de atributos positivos e omitindo os defeitos que, como qualquer mortal, certamente possuía. Esse esmero para compor a figura paterna manifesta, por um lado, o amor filial e, por outro lado, é um artifício para atribuir a si próprio características positivas. Nessa perspectiva, os elos de convivência e

⁹¹ Cf. BOSI, Ecléa Op. Cit. p. 424)

⁹² Cito os poemas: “Panorama”, p.98 de *Poemas*; “Pré-história”, p.209 e “Alta Tensão”, p.238 de *O Visionário*; “Grafito na Pedra de Minha Mãe”, p. 630 de *Convergência*.

descendência atestam que Murilo teria herdado as mesmas qualidades positivas do pai. Esse processo se justifica no âmbito da escrita autobiográfica, porque é comum que o autobiógrafo agregue atributos positivos à sua personalidade, no processo de construção de sua própria imagem:

[...] possuindo inteligência intuitiva, força de vontade amor ao trabalho e o dom da comunicação[...] desenvolvendo suas qualidades de simpatia humana e senso de solidariedade com o próximo, torna-se um personagem querido, árbitro de questões complexas, encarregado muitas vezes de sabotar certas obras subterrâneas do príncipe das trevas ou de seus acólitos...](p.973)

Assim, a atuação do patriarca define a natureza da família. Reconstituir sua figura é como transmitir a moral que ultrapassa o caráter individual do pai e atinge toda a família, como um estandarte, um símbolo. Dessa maneira, o sujeito é aquilo que seu pai também o foi.

Importante observar que, no capítulo *Meu pai*, Murilo narra detalhes da história de seu pai que, provavelmente, tenham sido contados pela família, já que se referem a um período anterior ao seu próprio nascimento. Como já foi dito, as primeiras lembranças chegam ao sujeito como uma herança de família. Dessa maneira, Murilo procede como quem faz um histórico de sua própria existência, narrando um antecedente de sua vida: a vida de seu pai. Esse processo estabelece uma relação de contigüidade dos atributos do pai e do filho, o que justifica a apresentação do caráter positivo do passado do pai, com destaque às qualidades de homem honesto, trabalhador, inteligente e solidário:

Meu pai deixa cedo a fazendola familiar em Santo Antonio da Pedra, no oeste de Minas. Impele-o entre menino e adolescente o desejo de ajudar meu avô que por motivo de saúde descuidara-se de seus bens; interrompendo os estudos emigra para a zona da Mata. Possuindo inteligência intuitiva, força de vontade, amor ao trabalho e dom da comunicação, dentro de poucos anos fixa-se, funcionário público, em Juiz de Fora, casando-se (duas vezes) numa das mais antigas famílias do Brasil. (p.971)

O pai é agente participativo na formação cultural do menino, nos conhecimentos que lhe permite adquirir, no grupo com o qual convive: *Pensando na educação dos filhos, liga-se aos homens mais cultos de Juiz de Fora* (p.971)

Há um elo entre a figura paterna e os professores e mestres que contribuíram para a formação intelectual do menino. Assim, o discurso dos mestres, que funda o laço social, é

uma afirmação do discurso do pai, que, embora não seja um homem culto, aproxima-se dos homens cultos em função da formação intelectual dos filhos.

Portanto, se estabelece uma interessante relação entre pai e filho no momento da escolha profissional, uma vez que essa escolha é influenciada pelos modelos sociais que, por sua vez, são legitimados pelo pai⁹³.

Com efeito, mesmo se rebelando contra a figura paterna na adolescência, essa figura é fundamental no momento em que Murilo Mendes assume a si próprio, na sua mais profunda essência: *...tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor. Agora que é moda entre tantos escritores esnobar a literatura, continuo a fazer profissão de fé literária. Afronto mesmo o ridículo do pejorativo: fui e sou literato desde o ventre de minha mãe.* (p.926)

Lembre-se da presença do pai no momento derradeiro da decisão poética. É o pai que publica o primeiro livro, aquele que assegura a entrada na vida profissional, também é o pai que reclama a Murilo, para que escreva mais, incentivando-o. Pode-se dizer que esse consentimento do pai é importante para que Murilo abrace definitivamente a poesia.

Em *A idade do serrote*, Murilo Mendes refere a questão da culpa⁹⁴ que, na idade adulta, leva o autobiógrafo a relembrar o relacionamento com o seu pai, abalado no período adolescente. Clara Crabé Rocha observa uma relação entre o desejo de absolvição e o ato autobiográfico. Para ela, a exposição da intimidade, que submete o autobiógrafo ao julgamento dos outros, ocorre na esperança de obter a absolvição. Conforme Michel Leiris, citado por Clara Crabbé Rocha, *No fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido*⁹⁵.

O eu adulto sente a necessidade de reconciliar-se com esta figura tão importante. Nesta perspectiva, Murilo Mendes se preocupa com a consolidação dos laços de amizade e gratidão através do reconhecimento da importância do pai na sua formação poética:

⁹³ Murilo caracteriza diversos personagens importantes para sua formação intelectual com o título de *amigo de meu pai*.

⁹⁴ Raquel Souza adverte que o caráter confessional e a visita a culpas anteriores na escrita autobiográfica, não deve ser confundido com a técnica psicanalítica: *a autobiografia é, antes de mais nada, um exercício de escrita. Como tal, é um imprescindível contar com o deliberado uso da racionalização e das faculdades cognitivas de organização e amarração textuais, as quais, dependendo do manuseio dos instrumentos e das intenções do autobiógrafo, poderão vir a se tornar uma produção literária. Se assim for, essa produção se encontrará submetida a determinados critérios composicionais que, a rigor, a tomarão por produção artística e não por instrumentalização de uma técnica terapêutica com fins explícitos e esperados de curar doenças.* Cf. SOUZA, Raquel. Op. Cit. p.148

⁹⁵ Cf. ROCHA, Clara. Op. Cit. p.86 Citação original: *Au fond de toute confession il y a désir d'être absous.*

[...] ganho o prêmio de poesia da Fundação Graça Aranha com o meu primeiro livro “Poemas” que ele próprio fizera editar em Juiz de Fora. Meu prazer foi muito aumentado ao pensar no meu pai. Admirável calígrafo e epistológrafo, ele me manda então para o Rio uma bela carta, reclamando que eu deveria escrever mais, publicar outros livros, fazer frutificar meus dons. Assim se atenua o pesar que me assalta desde homem feito, quando considero o trabalho que lhe causara. (p.972)

Importante refletir sobre a disposição dos capítulos: de acordo com esta linha de pensamento, o pai de Murilo Mendes é um personagem que ocupa um lugar de destaque na autobiografia, já que o capítulo cujo título lhe faz referência, encontra-se no final da autobiografia, imediatamente anterior ao capítulo que encerra o relato. Se a disposição dos capítulos parte da pessoa mais longínqua até a mais próxima em relação ao poeta e revela uma relação de aprofundamento da experiência poética, a posição do capítulo dedicado ao pai demonstra grande proximidade deste, em relação a Murilo. E, conseqüentemente, estabelece a importância da figura paterna para a experiência poética na vida de Murilo Mendes.

Cabe lembrar ainda que, embora Murilo dedique um capítulo para falar especialmente de seu pai, a figura paterna permeia todo o relato autobiográfico e aparece em momentos importantes da vida do autobiógrafo. Cito alguns:

Ao narrar a infância, Murilo relembra o pai: *[...] meu pai à noite de camisola com uma vela na mão mata pernilongos que vêm do Paraibuna[...]* (p.902)

O pai é fundamental no processo de socialização do menino: *Saio a passeio com meu pai ao longo da conversadora rua Direita que me serve de salão, colégio e porto. Encontramos tanta gente. Meu pai é popularíssimo. Comunicável, pára de vez em quando, fala com afabilidade.* (p.907)

Murilo registra também uma atitude heróica que sublinha a grandeza de caráter de seu pai:

[...] numa travessa deserta topamos com o mendigo Dudu que procura desvenciliar-se de três meninões: rodeiam-no, aplicam cacholetas. Meu pai liberta o pobrecito e adverte os agressores: -Nunca mais repitam isto, seus calhordas. Tratem de respeitar o próximo, estão ouvindo? Este homem, como vocês, como qualquer outro, foi criado a imagem e semelhança de Deus. (p.908)

A atitude do pai demonstra um catolicismo pelo qual evangelizar significa promover o homem. O pai é um exemplo de que a fé pressupõe um compromisso solidário com o próximo, sem distinções.

Murilo Mendes parece ter aprendido com o pai a lição de solidariedade com a dor humana; o poeta denuncia a parcela de culpa da sociedade pela marginalidade de alguns: *[...]o destino e a sociedade reduziram Dudu ao estado vegetoanimal. Não chega a ser um corpo, não chega a ser uma fisionomia, é um resto de pessoa, um resto de roupa, um resto de nome.* (p.908) Murilo assume, através da autobiografia, a tarefa de humanizar, fomentando a reflexão sobre a decadência humana e a responsabilidade frente a ela. Sonda a humanidade, a partir da sua experiência pessoal. Mergulha na memória e, além de sua própria imagem, vislumbra também o profundo mistério da condição humana, independente da nacionalidade. Reflete sobre o mundo em caos, onde seres iguais, “semelhantes a Deus”, recebem tão diferentes destinos: *Em espanhol é “pordiosero”, em italiano é “poverocristo” (com minúsculo); nestas línguas os homens do tipo de Dudu trazem Deus no nome da categoria que representam. São da mesma raça de Dante, Spinoza, Beethoven: criados a imagem e semelhança de Deus.* (p.908)

Murilo denuncia, também, o caráter preconceituoso das línguas italiana e espanhola, no que se refere ao modo como nomeiam os indigentes, que trazem o nome de Deus como indicador da classe social que representam. É uma atitude hipócrita considerando que, nesse caso, o nome de Deus não significa filiação divina ou igualdade entre os seres. Na verdade, indica que o indigente não pertence a ninguém, a nenhuma família, sublinhando, dessa maneira, o seu estado de alienação social. Essa relação se estabelece primeiro, porque o poeta faz questão de referir que as palavras *pordiosero* e *poverocristo* devem ser escritas com letra minúscula, atestando lingüisticamente a sua inferioridade. E também porque cita figuras ilustres e reconhecidamente importantes para a humanidade que, no entanto, não trazem o nome de Deus para revelar o seu extrato social ou genialidade. O poeta revela que, independentemente da nacionalidade, os pobres, loucos e desvalidos ocupam uma posição marginal.

Essa reflexão parte do homem adulto e revela que, desde menino, desde o episódio do pai e do mendigo, ocorrido na infância, Murilo já se inquietava com o drama do homem. O drama humano será tema freqüente em sua obra que, através da denúncia crítica e construtiva, exorta a mudança, a participação e o confronto com aqueles que detêm o poder.

Fica evidente que o pai é influente na opção religiosa de Murilo, ensinando-lhe, ainda, a tolerância à fé alheia:

Educam-me na religião católica, aos seis anos meu pai e o catequista transmitem-me uma informação fundamental, todos os homens são filhos do pai celeste, iguais diante d'Ele[...] freqüentam nossa casa durante as férias primos pelo lado materno, um ateu, um positivista, um maçom, um espírita; meu pai, católico praticante, recomenda-nos respeito pelas opiniões deles, recebo muito cedo minha primeira lição de ecumenismo...(p.916)

Aliás, a tolerância é uma lição aprendida com o pai e que o acompanhará em sua trajetória. O poeta adota não só o ecumenismo religioso, mas também o ecumenismo cultural, assimilador do outro. Em *Microdefinição do autor*,⁹⁶ Murilo Mendes diz que se sente atraído ao trabalho literário: *porque dentro de mim discutem um mineiro, um hebreu, um indiano, um cristão, péssimo, relaxado, um socialista amador...(p.45)* Esse “ecumenismo” muriliano se reflete em sua obra, que vislumbra diferentes artes e culturas, estando aberta para a universalidade sem, entretanto, deixar de ecoar suas raízes.

Encerro essas reflexões com uma consideração do próprio Murilo acerca da influência do seu pai:

Que me legou meu pai de grande e permanente? Sem dúvida a religião católica, apresentada por ele, ao invés de certos padres, mais na sua flexibilidade do que na sua rigidez, incluindo o respeito pelas crenças ou descrenças alheias(...)moviam meu pai, conservador-progressista, a tradição, a grandeza de ânimo, a tolerância, a ternura antissentimental, o bom senso. Ouvindo-o nunca reparei que lhe faltava o canudo de doutor. Praticou a paz, não a paz telegráfica e a de comícios; viveu a paz em música de câmara, amando-a total na sua carne e no seu espírito. (p.973)

3.3.4 A morte

*Não te pude ver doente nem morta:
Recebi a obscura notícia
Depois que as roseiras começavam a crescer
Sobre tua estreita sepultura.*

*Hoje existes para mim
De uma vida mais forte, em plenitude,
Daquela vida que ninguém pode arrebatara
- Nem o tempo, nem a espessura, nem os anjos maus
Que torturam tua infância árida.
(Mundo Enigma, p.383)*

⁹⁶ Texto publicado no volume das obras completas do poeta.p. 45

O tema da morte aparece repetidas vezes em *A idade do serrote*, no entanto destaco apenas aquelas experiências cuja importância o próprio Murilo sublinhou como marco para a sua formação.

Através da maneira como o garoto se relaciona com a morte, é possível perceber o seu amadurecimento. Há uma relação de aprofundamento da experiência; à medida que o sujeito vai amadurecendo, vai também mudando o modo como a questão da morte o atinge.

O primeiro contato com a morte na autobiografia acontece cedo, por ocasião da morte da mãe, quando o poeta tinha apenas 1 ano de idade. O fato de essa morte estar localizada na primeira infância contribui para que o seu caráter doloroso seja atenuado pela fantasia infantil: *tornou-se constelação*.

A característica da memória de “organizar esteticamente a recordação”, de que fala Durand, dá conta do processo pelo qual a memória não recupera por inteiro uma vida, mas recupera apenas pequenos retalhos, que são organizados com a ajuda da imaginação. Nesse processo, alguns fatos, ao serem rememorados, são mais belos do que o próprio fato tal como se deu. Mesmo um acontecimento desagradável tem a dor atenuada no momento da recordação, o que se constitui num mecanismo de proteção psíquica: não suportaríamos sentir a emoção em toda sua intensidade a cada recordação. É o que acontece quando Murilo lembra a morte da mãe. O poeta refere-se à morte da mãe como se fosse uma transformação: *torna-se constelação*. A dor da ausência é atenuada por essa outra maneira de existência da mãe, que está sempre presente, embora distante, assim como as estrelas.

Logo depois de narrar a morte de sua mãe, o poeta menciona novamente o contato com a morte. Desta vez, a morte de um primo. Esse acontecimento é classificado como *iniciação às parcas*⁹⁷ e refere-se à sua infância remota, *cedo*. Note-se que, com apenas uma pequena frase, Murilo narra o acontecimento: *Cedo, a iniciação às Parcas: vejo morrer um primo na casa paterna*.

A morte se aprofunda em sofrimento à medida que o texto vai avançando, o que indica que o menino vai amadurecendo e tomando consciência do significado dessa perda.

⁹⁷ As parcas são sinistras figuras que presidem o destino dos homens, decidindo sobre a duração da vida, enviando a morte.

Assim, a dor da morte aparece bem mais evidenciada no capítulo *Cláudia*, a morte dessa pessoa querida causa grande dor ao poeta, que reage com um grito:

*Um dia chegou até nossa casa a terrível notícia: Cláudia morrerá no seu exílio palmirense. Tinha dezoito anos. Dei um grito:
-Cláudia!
Meus pais e irmãos compreenderam tudo num baleno. Era a terceira morta maravilhosa da minha vida; depois de minha mãe e de prima Julieta.
(p.923)*

De acordo com a autobiografia, Cláudia é uma figura muito importante na vida poética de Murilo Mendes. Ela o estimula intelectualmente, instigando também a sua sensibilidade e a própria poesia, que já estava latente no menino:

Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico. Para isso precisamos em certos casos de cúmplices, se nem sempre acertamos, é que às vezes, os cúmplices falham. Cláudia, entretanto, talvez sem o saber, colaborou no alargamento dessa zona poética. (p.923)

Cláudia é descrita com atributos extremamente positivos, é a perfeição, a harmonia, a beleza, a bondade: *Com que prazer eu a via caminhar. A coisa mais bela do mundo, penso: uma mulher andando. A vida era mansa à temperatura de Cláudia.*

Tantas qualidades positivas a aproximam do mito: *Um dia cheguei mesmo a declarar que ela encerrava algo de divino (...) não incluía nenhum lado negativo, nada de mesquinho. Era um ritmo puro em movimento contínuo.*

A mitização em torno de Cláudia se intensifica ainda mais quando Murilo lhe atribui o título de *princesa próxima*, estabelecendo uma aproximação com o romantismo:

O Brasil não teve Antiguidade, nem Idade Média, nem Renascença. Não herdamos o acervo das figuras literárias femininas fascinantes, como aconteceu aos países da Europa e da Ásia. Nossas mulheres não se envolviam em brumas de lendas, em paisagens cimerianas, em ambientes de ilhas longínquas. Levantamos, portanto do solo anônimo e virgem nossas princesas, nossas musas, fadas e sereias. (p.921)

Até mesmo a morte de Cláudia se aproxima da morte romântica: a tuberculose era a doença recorrente naquele período: *Em breve a fragilidade dominou-a: Cláudia, perfurada pela tuberculose, foi mandada para Palmira, à procura de bom clima... (p.923)*

Com a morte, Cláudia assume uma nova maneira de existência para Murilo. Como no romantismo, a morte assegura a eternidade da musa e a aproxima ainda mais de Deus: *Eu a perdera para sempre; eu a ganhara para sempre. Perdia a vista do seu corpo mortal:*

já renascia seu outro corpo além. Esse corpo alienado a tornara divina, Et pour cause, ninguém o possuiria; agora começava o amor indissolúvel (p.923)

A morte da prima Julieta acrescenta novas tonalidades à percepção do menino, influenciando na sua formação. O pavoroso ruído do tiro coloca o poeta no cerne da nefasta experiência. O ruído que rompe o silêncio e que alcança o menino em sua casa, ensina que a morte é o horizonte humano; tal ameaça lhe causa medo.

A morte voluntária é uma decisão nefasta e irrevogável que pode ser entendida como um acovardamento diante da dificuldade do viver. O suicídio sugere a derrota do sujeito, que não consegue assimilar a dor que a vida apresenta. Provavelmente o medo de Murilo esteja mais nesse ato desesperado do que na própria morte. Nessa perspectiva, o poeta sente medo do desespero que turva a consciência e impulsiona o ser a essa atitude extrema. É o medo do gesto perturbador, violento:

Esse tiro, desfechando à distância de uns dois quilômetros da nossa casa, repercutiu fortemente nos meus ouvidos, impedindo-me algumas noites de dormir. Tratava-se do primeiro grande ruído que me despertava para a outra face da vida; iniciação a tantos outros ruídos a me atormentarem pelos tempos afora. (p.935)

O medo da morte relaciona-se, ainda, ao caráter inesperado da morte de prima Julieta. O suicídio revela sentimentos que o poeta não suspeitava que pudessem atormentar a prima, que, por sua vez, dissimulava, através da aparência pomposa e vivaz, um interior amargurado: *Uma tarde, aí pelas alturas de 1915, Prima Julieta, que dias antes estivera lá em casa a tomar chá, sempre redolente segundo Raimundo Correa, trancou-se no seu quarto e deu um tiro no coração. (p.935)*

A morte da prima desperta o menino para a existência de um lado oculto das pessoas: *Que sabia eu de Prima Julieta, além do que já relatei? [...] Não poderia explicar o motivo do seu ato (p.935)* O ato extremo da prima faz o jovem vislumbrar a possibilidade da tragédia acontecer na realidade, a tragédia ronda como um destino possível, mesmo as pessoas das quais não se suspeita:

Só sei que o tiro de revólver e a frase final iluminaram minha vida de rapaz congeminador, descobrindo-me a faixa de um mundo novo, a dos destinos trágicos e falhados: com efeito aquele gesto correspondeu para mim a uma abertura de horizonte. E conferiu ao ser de prima Julieta, tornado já agora divisor de águas, uma dimensão diversa, ajuntando postumamente mais um motivo de “fascínio” ao seu exercido em vida. (p.935)

Essa *faixa de um mundo novo* que o poeta descobre, refere-se ao aprendizado que tivera com a experiência da morte da prima. Com efeito, a morte não significa ausência total, já que ela assume *uma dimensão diversa*, e sua figura continua a exercer fascínio mesmo depois de morta. Lembre-se que prima Julieta é uma das três mortas maravilhosas da vida do poeta. Provavelmente, a lembrança de sua figura envolvente continue a alimentar sua poesia.

A morte de Sinhá Leonor é outro acontecimento importante para o poeta, sendo um rito de passagem para o abandono da adolescência em direção à idade adulta. Com a morte dessa prima, Murilo deixa de frequentar a casa dela, espaço tão importante na adolescência: *Assim se fechou um ciclo na minha vida. Desfeita a casa de Sinhá Leonor, dispersos os membros da família, perdi aquele teatro da minha infância-adolescência onde pude tocar de perto a poesia, comédia, drama.*

Importante notar que Murilo une as palavras infância-adolescência, evidenciando a influência dessa casa no seu percurso existencial: a casa, teatro da infância e da adolescência, é, ainda, um marco para a vida adulta que o poeta vislumbra ao reconhecer que *se fechou um ciclo na minha vida*.

A morte dessa pessoa tão familiar, e que foi presença atuante na sua vida, ocasiona um sentimento de perda de referenciais. Murilo sente que as experiências que viveu na casa pertencem ao passado, transformam-se em memória. Ao declarar a perda do teatro, o poeta refere-se à perda desse ente querido, a prima, que lhe proporcionara momentos singulares.

Murilo acrescenta, também, que a morte de Sinhá Leonor fora paradigmática, em virtude da atitude de seus filhos, que não queriam enterrá-la, por julgarem que ainda estava viva: *seguiram-se cenas dramáticas, desmaios, correrias, gritos de espanto: “Mãe respira ainda, querem enterrá-la viva.”*(p.950)

Esse acontecimento inusitado acrescenta um outro medo à imaginação do poeta:

Impressionado, assisti de perto a tudo. Desde esse dia mais uma forma de angústia vejo se juntar às muitas que já me obsedavam: a de ser enterrado vivo. Depois então que li uma página de Poe onde ele afirma que muitos cadáveres, quando um dia removidos, se encontram fora da posição normal em seus caixões, cresceu meu terror, que até hoje subsiste. (p.950)

Note-se que, nas últimas mortes mencionadas - Cláudia, Prima Julieta e Sinhá Leonor - o poeta consegue pensar sobre elas, agregando, a partir da experiência, características à sua personalidade. Essa capacidade de racionalização e de análise

demonstra um amadurecimento do sujeito, que adquiriu um posicionamento individual frente à morte. Nessa perspectiva, o menino que atenuava a dor da perda da mãe colocando-a entre as estrelas, na adolescência reage, dando um grito ao saber da morte de sua namorada Cláudia; perde o sono lembrando o ruído do tiro que matou prima Julieta, atormentado pelo dramático suicídio e, por ocasião da morte de Sinhá Leonor, lamenta o fim da casa que o acolhera na adolescência e consegue perceber que há um outro ciclo começando em sua vida; enfim, reconhece seu próprio processo de amadurecimento: *Outros teatros se abririam para meu prazer e sofrimento, com ou sem lustre. Já naquela época poderia exclamar segundo Petrarca: “Primavera per me pur non è mai”*(p.950)

3.3.5 A casa

*tua fala saiu da caixinha de música de meus sete anos
e te empinas no azul com a graça dos papagaios que eu soltava
(As metamorfoses, p.322)*

A casa é um outro elemento da narrativa de nascimento pelo qual o sujeito experimenta o sentimento de “estar no mundo”, fundamental para que adquira sua identidade.

Entendendo que a narrativa de nascimento muriliana não se restringe à infância, mas perdura até a inauguração da idade adulta, naturalmente o estatuto *casa* sofrerá modificações. Na linha de pensamento que desenvolvo neste capítulo, a *casa* assumirá um significado mais amplo e deverá ser entendida como espaço. Assim, os diferentes espaços percorridos por Murilo Mendes revelam as diversas fases de sua vida. Dessa maneira, o elemento *casa* surge, na autobiografia, em diferentes momentos, nos quais tal espaço espelha o interior do autobiógrafo. Acredito que esses diferentes espaços, identificados como lugar de afeição e intimidade, possuem um simbolismo que se relaciona com a identidade de Murilo Mendes.

O espaço possui a qualidade de espelhar o ser que o habita. Para Bachelard, *a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo*⁹⁸. Através das diferentes maneiras como o autobiógrafo descreve a casa e o modo como se relaciona com ela, percebem-se as diferentes etapas de sua vida. Isso é possível porque o espaço reflete a idade

⁹⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.20

do sujeito, seus medos, seu drama identitário, a crise de estar no mundo. A percepção do ambiente modifica quando o sujeito também se modifica.

A casa, como espaço, se metamorfoseará e assumirá diversas facetas ao longo da vida. Para compreender os ritos de passagem que o sujeito viveu até atingir a maturidade, é importante refletir sobre os diferentes espaços registrados por Murilo na autobiografia, e a relação que mantém com tais espaços.

Os episódios que analisarei neste subcapítulo demonstrarão este sentimento de *estar no mundo* e a sua variação ao longo da vida; vão, desde o mais longínquo do ser, da sua infância remota até a fase da adolescência. Cabe lembrar que há uma relação vertical, de aprofundamento da experiência poética: no contexto da autobiografia, o espaço é mais um elemento que revela o caminho de Murilo até assumir sua identidade poética, e está organizado, obedecendo a essa relação de aprofundamento.

Nessa perspectiva, o sentimento de *estar no mundo* aparece pela primeira vez no capítulo *Etelvina*, em que Murilo relata sua mais remota percepção de espaço: o corpo de sua ama de leite. Como já foi dito anteriormente, este capítulo é o primeiro a receber título, fato que permite dizer que Murilo marca um *continuum* da história da sua vida através da disposição dos títulos dos capítulos na autobiografia. Assim, a partir de *Etelvina*, sua lembrança mais antiga, os capítulos vão marcando o avanço da idade do poeta.

Coloco *Etelvina* no grupo de elementos relacionados com a casa porque entendo que ela é, no âmbito da autobiografia, o primeiro referencial espacial da criança no mundo. Fica evidente a figura da criança no corpo da ama de leite, a criança que toca neste corpo, que se segura nele, o corpo assume características de lugar, de abrigo: *Etelvina, placa recebendo nossas mais remotas impressões digitais.[...] Etelvina foi-nos primitiva toca e santuário.*(p.898)

Por outro lado, a grandiosidade do tamanho da mulher adulta em relação ao tamanho do bebê, e ainda, a cor escura do corpo de *Etelvina* conferem as idéias de imensidão e de profundidade àquela figura, daí o medo: *De suas profundezas trouxe-nos a primeira idéia da cor preta, a noite e suas adjacências. Fazia escuro, fazia medo no corpo de Etelvina* (p.898)

Este corpo que alimenta é o primeiro simulacro do cosmos: *seu leite trouxe-nos a primeira idéia da cor branca. Etelvina implicava a síntese da cor e da ausência da cor. Penso mesmo que Etelvina trouxe-nos o fogo, a mais remota imagem que tenho dele: vejo-*

a que acende no quadrado da cozinha uma lasca do brinquedo subversivo furtado dos deuses. (p.898)

Etelvina é a lembrança agradável que permanece na memória de Murilo, é um espaço reencontrado no devaneio, refere-se à época da vida em que o bebê ainda não tem condições de definir com precisão o espaço, tal como definirá mais tarde. Por isso, a descrição do espaço é parca, o bebê percebe esse corpo pelas qualidades sensoriais, táteis, de espaço protetor, quente e provedor de alimento: *Etelvina serviu-nos de primitiva toca e santuário; aqueles peitos aliciantes, beijos vermelhos, olhos de terror, isto é, do nosso terror, faziam de emblemas. (p.898)*

Esse capítulo indica as primeiras descobertas do menino em relação ao mundo; a personagem relaciona-se com a primeira infância, com o tempo remoto da amamentação. Note-se que aparecem repetidas vezes as palavras *primeira* e *remota*, ou palavras de mesmo campo semântico, o que reforça a idéia de que a personagem pertence a um tempo primeiro:

O nome Etelvina pertence a uma eternidadezinha anterior a minha primeira notícia de Deus, do cosmo; Etelvina, placa recebendo nossas mais remotas impressões digitais [...] de suas profundezas trouxe-nos a primeira idéia da cor preta [...] Seu leite trouxe-nos a primeira idéia da cor branca[...]Penso mesmo que Etelvina trouxe-nos o fogo, a mais remota imagem que tenho dele...(p.898)

Cabe lembrar que, para a recuperação dessa lembrança recuada no tempo, o poeta provavelmente tenha recorrido à ajuda das narrações de família. Quanto à cantiga *Quindum sererê*, é possível aventar a hipótese de que tal cantiga tenha sido o evento preservado com mais exatidão pela memória, já que o poeta a transcreve integralmente. Percebe-se que a melodia deixou uma marca profunda na memória afetiva de Murilo Mendes; a música que Etelvina cantava é um fragmento guardado no fundo da memória, através do qual todo um universo passado, quase esquecido, é evocado: *a memória - como imagem - é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado.*⁹⁹

Ecléa Bosi reclama a importância do espaço sonoro no processo desencadeador das lembranças: *Por que definir o espaço privado só em termos visuais? (...) as lembranças*

⁹⁹ Cf.DURAND, Gilbert. Op. Cit.p.403

*estão povoadas de sons*¹⁰⁰. Proust, citado por Ecléa Bosi, afirma que, através de um som, de um perfume,

*logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, o nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem (...) o modo fortuito, inevitável porque surgira a sensação, constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real capturado*¹⁰¹.

É importante dizer que, ao falar de sua ama de leite, o poeta vai desvelando a si próprio e a sua trajetória poética. Através de *Etelvina*, percebe-se que as palavras – instrumentos de trabalho do poeta –, desde cedo chamaram a atenção do menino: *Aparentemente tudo principiou com Etelvina, (...) foi-nos ajudante da palavra, recordo-me que mencionava geringonça ou antes giringonça, papão, cocô, mula-sem-cabeça, brabuleta* (p.898)

Murilo demonstra, também, que determinadas experiências vividas no passado, mesmo o mais remoto, refletem tão profundamente em sua interioridade, que o acompanham vida afora, interferindo na sua maneira de ser no presente: *Etelvina foi a primeira a cantar para nós o tristíssimo Quindum sererê (...) essa cantiga entrou nos meus poros, asimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo e sempre.*(p.898)

Note-se como o poeta localiza temporalmente a cantiga que ressoa em sua intimidade: a expressão *era uma vez* aponta para um passado atemporal, revela que a experiência teve origem em um passado tão remoto, que o poeta prefere não datar, recorrendo à mesma expressão usada em contos infantis. É ao passado mítico da origem que o poeta se reporta em *Etelvina*. Por outro lado, a presença do verbo *ser* no futuro, indica que essa experiência do passado será perpetuada no tempo: *e será para todo e sempre.*

Importante ressaltar que neste capítulo, que trata de sua primeira infância, Murilo estabelece uma marca de sua atitude poética: sua poesia recorre freqüentemente à memória e que não recusa suas raízes. A cantiga *Quindum sererê* representa a tradição mineira e

¹⁰⁰ Cf. BOSI, Ecléa. Op. Cit. p.445

¹⁰¹ Cf. BOSI, Ecléa. Op. Cit p.444

brasileira que *entrou nos poros* do poeta e, por isso, o acompanhará como lembrança e como postura estética, *para todo e sempre*.

No capítulo *Sebastiana*, Murilo dedica-se a resgatar a casa paterna. Os ecos da memória se cristalizam em imagem poética através da intensa exploração do cotidiano da casa, dos cheiros da cozinha, dos ruídos dos quartos, do pátio, do piano, e toda uma série de elementos pelos quais o poeta reconhece sua casa da infância.

A infância é uma fase povoada de fantasias, de fadas e de bruxas. Em *Sebastiana*, Murilo reconstrói essa atmosfera mágica, demonstrando tanto a alegria quanto o medo infantil: medo de ficar no escuro, de ficar só:

Sebastiana deixa esguichar seu leite pro meu irmão menor José Maria, é do leite que vêm as histórias que ela nos adormece, talvez eu ainda não entendesse o que é torre, nem madrasta, nem varinha de condão, nem princesa encantada, ou melhor, sabia e não sabia, nunca se sabe direito o que se sabe ou não, eu de noite na caminha procuro o braço direito de Sebastiana e encontro o vazio esquerdo, quem sabe tem tatu para atrapalhar, não sei se tatu aparece também no quarto, sinto o rato pra lá pra cá, cheirando o escuro, então eu ponho a boca no mundo, vida doçura esperança nossa, salve[...]

O capítulo *Sebastiana* é, ainda, uma radiografia do povo mineiro, uma declaração de amor à terra natal, à sua cultura raiz. Murilo menciona histórias, cantigas, orações, crenças e comportamentos. Assim, o poeta resguarda, através da autobiografia, os valores de uma antiga herança cultural, pelos quais se sente ligado à comunidade. As imagens evocadas no texto sugerem cenas, lugares, situações vividas, reproduzem pensamentos infantis e fazem emergir, do fundo da memória, a sua infância em Juiz de Fora.

Estruturalmente¹⁰², este capítulo é composto de um único período: são duas páginas em um ritmo bastante rápido, em que o poeta faz um apanhado dos anos que viveu na companhia de Sebastiana, antes de sua morte. O ritmo rápido do texto, que se apresenta

¹⁰² Antonio Cândido observa que *A idade do serrote* não se constitui de um texto homogêneo, destacando capítulos como *Sebastiana* e *Momentos e Frases* em contraposição com os capítulos iniciais da autobiografia, altamente elípticos: *lembramos em A idade do serrote, para ficar nas analogias musicais que ele tanto prezava, a modulação do estilo, a mudança sucessiva e organizada de tonalidade, maneira, composição. Longe de recorrer a um discurso homogêneo, melodicamente desenvolvido, Murilo ajusta-o estruturalmente ao tema e à circunstância, quebrando a singularidade dos fatos e dando-lhes uma ampla possibilidade de significar [...] com espírito metafórico, poder-se ia dizer que essa amplitude de composição sintática corresponde ao jogo permanente que passa do menor ao maior, do restrito ao amplo, do singular ao plural – conduzindo o leitor a uma superação constante do cotidiano por meio do poético.* Cf. CANDIDO, Antonio. Op. Cit. p.59

corrido, quase sem pontuação e a um só fôlego, é uma representação do ânimo infantil; o texto revela uma agitação e uma energia próprias da meninice.

No entanto, é possível pressentir que há silêncios que nos permitem sonhar essa infância lembrada. Participamos intensamente dessa região afetiva, sentimos os cheiros da cozinha, das flores, da terra. Até mesmo o som inaudível do passado se faz ouvir: o piano, as cantigas, a chuva, a fala das pessoas amadas:

[...]Jeu faço pipi no chão, Sebastiana diz que tem um rio no quarto, Sebastiana foi fazer doce de abóbora, a panela ferve a cheiro forte, Sebastiana remexe lá dentro com um colherão de pau, gira, gira, Sebastiana diz que tem uma vontade doida de ir a Minas Gerais, Mamãe diz mas Sebastiana você mora em Minas Gerais, ué gente, eu pensava que eu morasse em Juiz de Fora, Sebastiana pega a vassoura cantando, faz enxerto de planta, quantas coisas meu Deus faz Sebastiana[...] Sebastiana canta na cozinha rato rato rato porque motivo tu roeste o meu baiú, Mamãe diz que aquilo é fora do senso comum, eu quero saber o que é senso comum, Mamãe diz que é difícil de explicar[...]meu pai à noite de camisola com uma vela na mão mata pernilongos que vêm do Paraibuna, o rio transborda, Sebastiana diz que é castigo divino por causa de Amanajós que anda nu bêbado pelas ruas e da sem-vergonhice daquelas fias do demônio aquelas prostituta que mora lá perto do rio cruz credo virge Maria [...] (p.901,902)

Em *Sebastiana*, Murilo Mendes visita o porão da memória para reconstituir sua origem mineira e brasileira, tão importante nesta tarefa de encontrar com o princípio e a finalidade de sua existência: a poesia.

Outra referência espacial bastante importante para Murilo Mendes aparece no capítulo *Tio Chicó*. Trata-se do jardim-pomar, local importante na época da descoberta sexual, questão que será comentada adiante. Por hora, apenas refiro a importância afetiva deste espaço na lembrança do autobiógrafo. Murilo Mendes não menciona a sua idade, mas, pela descrição do espaço, é possível dizer que o personagem já superou o período da primeira infância. O avanço da idade pressupõe-se pelo “alargamento” do mundo do menino, que não se restringe apenas ao espaço da casa paterna, mas que transita também por outras casas:

Uma casa vasta e espaçosa, do século 19, situada no Alto dos Passos, cercada de um jardim, um imenso pomar e, finalmente a mata, rica em árvores e bichos, e que durante 40 anos ou mais forneceu lenha à cozinha da minha tia. Essa propriedade constituiu para mim “le vert paradis des amours enfantines”. Refiro-me particularmente ao pomar e à mata, já que dentro da casa reinava a desordem em forma de doença (p.914)

Neste capítulo, além de registrar o espaço do jardim-pomar, Murilo aponta a importância do contato com o tio, para sua formação poética. A recordação do tio leva Murilo a realizar uma reflexão sobre a vocação humana e sobre a necessidade de aceitação do outro, mesmo daqueles em que a diferença em relação ao *eu* é marcante. O poeta não se refere à loucura do tio como um traço de inferioridade em relação às “pessoas normais”; ao contrário, questiona o limite entre loucura e lucidez, evocando personalidades geniais.

O contato com o tio fomenta a aproximação com outras maneiras de encarar o mundo, sondando com curiosidade e respeito a diferença, postura que o poeta adotará em sua poesia:

Juntando esses e outros fatos que guardo nas prateleiras da memória, chego a conclusão que Tio Chicó movia-se num universo pessoal interessante, mutável rico em enigmas. Ninguém ignora que é muito difícil marcar os limites da “seriedade” e da mistificação. Desses flutuantes limites se alimentam monstros sagrados como Molière, Charlot, Ionesco, tantos outros.

Tio Chicó fez-me cedo intuir a prodigiosa variedade dos seres humanos, a verdade dos isolados, dos inconformistas, dos últimos da classe, dos excepcionais mesmo dentro dos planos menores. Na mata e no pomar eu descobrira formas belíssimas da natureza; mas dentro do quarto do tio Chicó passei a entrever uma zona de possibilidades que não existiam lá fora; passei a entrever que é preciso semear em qualquer lugar, e que a vocação de todas as raças e de todos os povos é para se abraçarem, vocação que de resto o Brasil¹⁰³ procura seguir por herança, hábito, necessidade e prazer. (p.915, 916)

Em *Primo Néelson*, percebe-se novamente o avanço da idade de Murilo Mendes através da relação que ele mantém com o espaço. Nesse capítulo, superado o limite corporal de sua ama de leite, o espaço da casa de seu pai e da casa de parentes, o menino conquista a cidade. Essa conquista se evidencia pela maneira como o poeta descreve a cidade, tão

¹⁰³ Murilo Mendes faz questão de marcar o estilo amável e receptível do povo brasileiro. O fato de ter morado na Europa e, portanto, ser conhecedor de outra cultura, confere autoridade à fala do poeta quando exalta a fraternidade de nosso país. Essa vocação fraterna brasileira aparece em outros momentos da autobiografia, exemplar é o episódio que narra a maneira como a família de Sinhá Leonor recepciona afetuosamente o marido de sua prima, depois de tê-la abandonado por muitos anos: *Alfanor voltou, trazendo um malão com os pertences de mágico, além de presentes para a família, que, esquecendo todos os ressentimentos, abriu-lhe brasileiromente os braços; esse exemplo de tolerância e fraternidade impressionou-me muito. Instalou-se no sobrado com a máxima naturalidade, um admirável cinismo; retomando assuntos de conversa de vinte anos atrás. Para celebrar o acontecimento Sinhá Leonor deu um banquete de trinta talheres, ao qual assisti com meus pais e irmãos. Matou-se o vitelo gordo para o genro e marido pródigo. (p.955)*

próxima e tão conhecida, que ele chega a compará-la com uma família. Tamanha intimidade com o lugar faz com que o menino sinta-se preso:

Todos se conheciam, Juiz de Fora parecia constituir uma única família. O Brasil era imenso, distante, indeterminado, quase abstrato; o morro do Imperador, alto aos meus olhos que nem o Himalaia, dava-me a idéia do limite intransponível, fazendo-me compreender que vivíamos numa espécie de prisão de luxo. (p.927)

Apesar de o poeta não estabelecer uma marcação temporal por meio de datas, a partir da caracterização que faz do morro do Imperador, entendemos que ele se reporta à infância. O eu do presente recupera a sua sensação pretérita diante do morro: uma montanha enorme, um limite *intransponível*. O Morro do Imperador desperta no menino o desejo de liberdade, o menino quer vencer o morro, já que é o morro que limita seu espaço:

Eu queria que meu pai construísse uma casa no alto do morro; pedia a Primo Nélon que o convencesse; porque morando lá em cima se alteraria certamente a minha idéia do limite; estaria mais próximo das nuvens, talvez pudesse conversar seres sobrenaturais; gozaria da ampla perspectiva. De lá soltaria papagaios em honra de Nossa Senhora, de Tolstoi, da preta Venância, de Belmiro Braga, Lili de Oliveira, das minhas irmãs Vicentina e conceição, de Isidoro da Flauta, de Rui Barbosa; certo papagaio particularmente cuidado sobrevoaria a casa de Analu. (p.927)

Note-se que o sonho de liberdade une-se ao sonho de ascensão. A autobiografia revela uma criança que anseia o alto: quer morar em uma casa no alto do morro e que não se contenta apenas em soltar papagaios, mas que sonha um espaço especial para realizar a brincadeira: o topo do morro.

É importante notar que o papagaio é uma imagem que o poeta usa para recuperar o eu do passado. A imagem do papagaio não se observa apenas em *À idade do serrote*, mas aparece também em poemas diversos¹⁰⁴, o que reforça sua qualidade de símbolo revelador da infância para o poeta.

É do alto do morro que o menino quer soltar seus papagaios para homenagear pessoas importantes, algumas das quais inatingíveis (Nossa Senhora, Tolstoi) e outras que participaram efetivamente da sua vida. Além de ser uma brincadeira, o papagaio aparece também como um meio de se homenagear pessoas queridas, significação que se reforça quando Murilo lembra da morte do Primo Nélon: *Nenhuma criança lembrou de soltar papagaio sobre a casa onde ele agonizava. (p.928)*

¹⁰⁴ Cito as poesias: “Companheira” p.316 e “A primeira comunhão” p.359, de *As Metamorfoses* e “Grafito na Ex-Casa Paterna” p.630, de *Convergência*.

É possível dizer que o desejo de transpor limites aproxima Murilo Mendes da figura mítica de Ícaro: filho de Dédalo, o personagem morre, vítima de sua imprudência no uso das asas que foram inventadas por seu pai: *eu te previno, Ícaro, tens de fixar teu curso numa altura média. Aprisionado ao labirinto*¹⁰⁵. No entanto, alheio aos conselhos de seu pai, Ícaro não se contenta em voar nos limites do labirinto e voa alto demais; em consequência, o calor do sol faz derreter a cera que prendia suas asas. Como Ícaro, Murilo Mendes não se contenta em voar em um espaço fechado. O menino quer ultrapassar os limites que o morro do Imperador lhe impõe. Quer estar no alto do morro. O papagaio funciona como as asas do personagem mítico porque o sonho de vôo de Ícaro se realiza em Murilo, através do papagaio. No papagaio está condensada toda alegria infantil: o brinquedo colorido, leve, que flutua através do vento, proporciona à criança a realização do sonho de liberdade e de vôo, comum a toda criança.

Assim como as asas de Ícaro, o papagaio também é um objeto feito pelas mãos do homem para que ele possa se aproximar do céu. Segundo Gheerbrant & Chevalier, a significação do papagaio liga-se à alquimia e relaciona-se também com o desejo de elevação, de sublimação filosófica:

*O papagaio de empinar [...] faz lembrar a grande lei físico-química que dá ao cervo-Mercúrio a possibilidade de elevar-se e propicia a realização da sublimação filosófica. Foi no intuito de ilustrar esse ensinamento hermético que Jacques Coeur mandou esculpir – como bom alquimista que era - a figura de pandorgas sobre o tímpano de uma porta da sala principal de seu palácio, em Bourges.*¹⁰⁶

Quanto a Ícaro, ele é a *imagem das ambições desmesuradas do espírito, do intelecto que se tornou insensato(...) a tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania*¹⁰⁷. A autobiografia mostra um menino que, como Ícaro, também tem a mania das grandezas, o desejo acima do seu limite de homem. Note-se que ele quer *conversar seres sobrenaturais*, ele deseja a *ampla perspectiva*, estar *próximo das nuvens*. Esse sonho de ascensão que Murilo manifesta em criança o acompanhará por toda vida. A poesia

¹⁰⁵ Cf. Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio :1991p.498

¹⁰⁶ Cf. Chevalier & Gheerbrant. Op. Cit. p. 683

¹⁰⁷ Cf. Chevalier & Gheerbrant. Op. Cit.p.498

realizará no homem o sonho do menino de alcançar as nuvens¹⁰⁸. Cabe citar um fragmento que se encontra no final da autobiografia do poeta, e que se relaciona com essa idéia muriliana de transpor limites¹⁰⁹, que o homem alcança via poesia: *Assim, o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. “Quel si é cle à mains!” segundo, desdenhosamente, Rimbaud¹¹⁰.*(p.974) O desejo de transpor limites, de conseguir *a vitória sobre a cara civil do morro do Imperador* persiste, e o sonho de vôo parece aprofundar-se, já que em um outro momento da autobiografia, Murilo confessa que deseja o vôo natural:

Deschove, estende-se um lençol da azulidade, quero voar, desde cedo tinha essa mania, pensando bem queria voar-me; sentia-me humilhado pelos bichos, moscas, besouros, passarinhos; voar-se eis o problema, o antepêmio da eternidade, a prova dos nove do sagrado, a vitória sobre a cara civil do morro do Imperador, não voar com asas de metal à moda Santos Dumont que nos últimos tempos estamos aqui festejando, uma subida contínua de balões de cor, ou então à moda Ícaro nas asas de cera, voar-se pelo próprio ímpeto, autoforça; (p.924)

A citação demonstra que Murilo Mendes registra na autobiografia uma experiência de devaneio do menino. Nesse devaneio, o menino rejeita qualquer racionalização do vôo (note-se que ele nega inclusive, a figura de Ícaro), indício que me permite afirmar que o poeta anseia por uma experiência profunda de libertação pelo vôo.

Bachelard, ao refletir sobre o sonho de vôo, diz que a asa é um impedimento para a experiência essencial do vôo onírico; segundo ele, o vôo onírico é natural e não precisa recorrer a qualquer artifício:

Em relação à experiência dinâmica profunda que é o vôo onírico, a asa é já uma racionalização[...] foi essa racionalização que originou a imagem de Ícaro. Noutras palavras, a imagem de Ícaro desempenha, na poética dos antigos, o mesmo papel do aeróstato[...]já que o homem antigo não tinha a sua disposição, para traduzir o vôo onírico, uma realidade eminentemente

¹⁰⁸ Diversos poemas espalhados pela obra de Murilo revelam uma filiação do poeta com o elemento aéreo, com o desejo de ascensão. Cito alguns: “Vertigem” p. 111 de *Poemas*; “Gênese Pessoal” p. 225, de *O Visionário*, “O Emigrante” p.313, “Poema Lírico”p.322, e“O Espectador”p.322, de *As Metamorfoses*.

¹⁰⁹ Este fragmento ilustra a concepção pela qual *A idade do serrote* constitui-se de uma narrativa de nascimento. Estando no final da autobiografia, indica o nascimento do poeta, que comenta sobre o seu fazer poético. Nesta perspectiva o desejo pelo inatingível o impulsiona ao trabalho poético.

¹¹⁰ Note-se que os versos de Rimbaud estão perfeitamente ambientados no texto muriliano. Através da intertextualidade, o poeta estabelece um diálogo entre sua obra e a obra do outro. Murilo Mendes consegue elevar o texto alheio sem deixar de afirmar o seu próprio texto: mesmo apropriando-se do discurso do outro, Murilo realiza um arranjo criativo e autêntico, afirmando o seu próprio texto, ao desvelar o texto do outro.

racional, isto é, uma realidade fabricada pela razão, como o balão ou o avião, foi forçado a recorrer a uma imagem natural. Por isso formou a imagem do homem voador a partir do pássaro. [...] no mundo dos sonhos não se voa porque tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa¹¹¹.

A concepção de Bachelard encontra correspondência no desejo de vôo de Murilo Mendes, que, nesse momento, não menciona o papagaio, rejeita asas, balões, aviões e anseia um vôo natural, por suas próprias forças.

O sonho de vôo que acompanha o poeta desde criança *desde cedo tinha essa mania*, o aproxima do transcendente. O menino parece ter consciência disso quando diz: *voar-se eis o problema, o ante-prêmio da eternidade, a prova dos nove do sagrado*. Cabe apontar que essa aproximação com o transcendente é algo que o poeta vivencia na infância, continuando a persegui-lo na vida adulta, tendo reflexo na atividade poética, através da sua concepção de poesia como sagrada, transcendente.

Encerro as reflexões sobre o espaço, referindo a casa de Sinhá Leonor, ambiente muito importante na vida do poeta, especialmente na adolescência.

A impressionante descrição da casa reforça a sua importância para o poeta. Essa casa comporta um universo de variedades que aguça a imaginação do poeta. A casa é a concretização do ânimo do menino, curioso, criativo.

Um vaticano de quartos, sala, alcovas, mansardas, vãos, portas, janelas, escadas em plano irregular. Havia armários onde cabiam dois homens, manequins vermelhos, grandes imagens de santos em madeira. No fundo o jardim-pomar onde reinavam gatos, cachorros, araras, tucanos, sagüis, num cenário esverdeado de mangueiras, jameiros, laranjeiras[...]
O salão de visitas era guarnecido de altos miroares ovais, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma quantidade enorme de almanaques estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de cauda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa.[...]
Citarei ainda os infalíveis álbuns de retratos apoiados nos consolos, e um caleidoscópio que eu manejava sempre: a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas. O acessório tornava-se essencial[...](p.949)

A lembrança da casa acompanha Murilo Mendes vida afora e, na idade adulta, o poeta revive, pela literatura, sentimentos que experimentara pela primeira vez na casa de

¹¹¹ Cf. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 p. 27 e 28.

Sinhá Leonor:...*eu me perdia, ou melhor me encontrava nessa casa como mais tarde numa novela da antiga China ou num ensaio de Jorge Luís Borges. Delicioso labirinto!*(p.948)

Tendo como objetivo resgatar os sentimentos vivenciados no passado, a casa de Sinhá Leonor é um reflexo do seu estado de espírito na adolescência. A casa encerra, nesta perspectiva, uma similitude com os aspectos internos do adolescente. A casa exterioriza, ilumina aquilo que o menino sente, daí a identificação e a atração pelo lugar. A construção imaginária da casa proporciona ao eu encontrar-se com seu passado:...*procurava sempre pretextos para ir a casa de sinhá Leonor, onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário.*(p.948)

A descrição detalhada das dependências internas que constituem a casa, visam a demonstrar a personalidade do poeta, que se identifica com ela; a casa é extensão dos sentimentos do sujeito, implica sua percepção do mundo, aguçada na adolescência.

Os objetos que constituem a casa de Sinhá Leonor extrapolam o seu valor utilitário ou estético, e referem a identidade de Murilo Mendes, o que justifica a minuciosa descrição e o zelo do poeta ao refazer este espaço, referindo cada objeto. Violette Morin, citada por Ecléa Bosi, fala dos objetos biográficos:

*objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-mundi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar a casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores.*¹¹²

Assim, o indivíduo mantém, com a casa e com os objetos, uma comunicação profunda. As coisas “falam” do indivíduo, há uma comunhão entre o sujeito e as coisas por ele amadas. Na reconstituição do passado, a memória se apóia nesses objetos biográficos, que ajudam a contar a sua vida.

Murilo, que se interessava pelo transcendente, sentia-se atraído pela casa porque ela guardava uma qualidade “transcendente”, por conta dos fantasmas que a habitavam. A casa de Sinhá Leonor possui uma existência real e uma misteriosa: *Além do que é muito difícil de definir: assombrações freqüentes.*

¹¹² Cf. BOSI, Ecléa . Op. Cit.p.441

A casa comporta ainda o mistério da prima Hortênsia, que vivia isolada no porão. A curiosidade e o desejo de perscrutar o além levam Murilo a aventurar-se no lugar proibido, o quarto da misteriosa prima:

Durante anos, descendo ao vasto porão onde se achavam três manequins vermelhos- que eu batizara de santíssima trindade terrestre – rondei em vão o quarto de minha prima; devendo contentar-me com a versão que eu construía, paralela ao original.

Até que um dia a porta de Hortênsia entreabrindo-se pude entrever um raio oblíquo do seu rosto; a visão, intransmissível por meio de letras, durou um milésimo de segundo, permanecendo pela minha vida afora até hoje. Segundo Leopardi “Língua mortal non dice[...]” (p.953)

Sob o mesmo teto, a casa abrigava o passado e o presente; o passado através das assombrações e de alguns *pertences que tinham vindo, segundo Mallarmé, pelas diligências de outrora* o presente aparece pelo *nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa*. Assim, a casa abriga o velho e o novo, o presente e o remoto, convertendo-se em hormônio para a imaginação muriliana.

A casa de Sinhá Leonor é também uma reunião de lugares: o *aqui*, porque está situada em Juiz de Fora, e o *lá*, porque possui fotografias, almanaques e objetos vindos de outros países,

[...]algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma enorme quantidade de almanaques estrangeiros, minha delícia[...]

Mais tarde, lembrei com saudade a casa de sinhá Leonor onde eu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. Dedicava afeição a essa casa, considerava-a uma espécie de parenta. (p.949)

O poeta reconhece o valor da casa em sua trajetória existencial, como um local de aprendizado e de amadurecimento: *Naquele sobradão aprendi muita coisa mirim e muita coisa guaçu da vida.(p.949)*

O afastamento da casa, por causa da morte de sua proprietária, marca o final de um ciclo na vida de Murilo Mendes, a adolescência: *Assim se fechou um ciclo na minha vida, desfeita a casa de Sinhá Leonor, dispersos os membros da família, perdi aquele teatro da minha infância-adolescência.(p.950)*

3.3.6 O sexo

As rodas dos arcos das meninas de Juiz de Fora rodando numa praça em 1910. Os laçarotes das cabeças dessas meninas rodando. Essas meninas rodando na minha cabeça.

(Convergência, p.736)

A descoberta do sexo é um elemento importante para a maturação do indivíduo. Em *A idade do serrote*, a recorrência das cenas que dão conta desse tema, deixa transparecer o quanto essa questão sexual é especialmente importante para a formação de Murilo Mendes.

É importante refletir sobre a expressão que dá título à autobiografia. Em Juiz de Fora, cidade natal do poeta, a expressão *idade do serrote*¹¹³ tem um apelo sexual e é usada para designar a adolescência como fase da vida em que os jovens se masturbam. O fato de Murilo Mendes usar essa expressão para dar título à sua autobiografia, demonstra uma associação entre a adolescência e o seu projeto autobiográfico. Na linha de argumentação que desenvolvo neste trabalho, a expressão *idade do serrote* relaciona-se com os ritos de passagem percorridos por Murilo Mendes em sua trajetória rumo ao trabalho poético. Isso prova sua importância no projeto autobiográfico muriliano e justifica sua presença como título da autobiografia.

É preciso esclarecer que a associação que proponho entre a adolescência e a autobiografia de Murilo Mendes não pretende, de forma alguma, rejeitar a importância de outras fases da vida do poeta e, retomando o que já foi dito anteriormente, a infância, mesmo a mais remota, tem importância na formação do sujeito. Portanto, não se trata de desmerecer a infância, mas de reconhecer, também, o papel fundamental da adolescência. Assim, Murilo registra esse tempo adolescente, tempo de amadurecimento, experimentação, descobertas e escolhas que o levaram a constituir-se como poeta.

A tematização do sexo aparece na *primeira parte* da autobiografia através de várias evocações que serão desenvolvidas na *segunda parte*, em narrativas mais estruturadas, reforçando a característica de espelho do texto, já apontada anteriormente.

Um exemplo desse caráter especular é a caracterização de Murilo como *o voyeur precoce, o curioso*, que, apontada na *primeira parte*, encontra correspondência com uma lembrança da infância, narrada na *segunda parte* do relato. Tal lembrança refere a um comportamento comum aos meninos, cuja curiosidade fazia com que espreitassem com malícia as mulheres à beira do rio, na tentativa de, furtivamente, ver suas partes íntimas, possivelmente à mostra em função do trabalho e local em que estavam: *na margem direita*

¹¹³ A expressão “idade do serrote” significa, no âmbito da cultura popular mineira de Juiz de Fora, “idade da masturbação”, “adolescência”. Esse esclarecimento foi dado pela orientadora deste trabalho. Segundo ela, a referida informação foi obtida em uma conversa informal com a professora Dra. Geysa Silva, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

do Paraibuna ou paraibunda pois ali se avistavam às vezes certas partes esotéricas do corpo das lavadeiras e suas amigas, a paisagem vista daquelas partes é uma beleza (p.899)

É também na infância que Murilo vive uma experiência repugnante de sua vida sexual, protagonizada pela personagem Dona Coló:

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

Nesse mesmo capítulo, Murilo Mendes confidencia que, desde criança, a sua sexualidade foi aguçada pela vizinha Lili de Oliveira. A lembrança de Lili, evocada logo depois da bizarra narração, funciona como um antídoto contra a lembrança de Dona Coló, religando na imaginação do poeta, a idéia de prazer e a figura feminina:

Desde os sete anos eu me habituei às carícias da fogosa Lili de Oliveira, moça bonita, sacudida, filha do vizinho inválido e viúvo; Lili, sacerdotisa experimental, minha iniciadora nos ritos vestibulares de Eros, a qual evoco¹¹⁴ no texto “Gênese pessoal” de “O visionário”; e que seja abençoada até o fim. (p.909)

Note-se que Murilo estabelece na infância, *desde os meus sete anos*, o início da descoberta do sexo, marcando através da lembrança de Lili, o tempo em que inaugurou em sua vida o ritual de iniciação sexual, já que Lili foi a *sacerdotisa experimental, iniciadora nos ritos vestibulares de Eros*.

Com o passar do tempo, descobertas iniciadas na infância tendem a ficar mais intensas. A chegada da adolescência aguça ainda mais o desejo sexual, que desestabiliza o menino, tirando-lhe a concentração, até mesmo nos momentos mais solenes como na missa:

[...]atacam-me pensamentos libidinosos, não disponho de forças para expulsá-los, costumo dizer: o anjo da guarda ou é nosso cúmplice ou dorme muito[...] viro o pescoço para situar certas donas cujos olhos, cabelos, braços, bustos já marcara anteriormente, celebro então a glória de Deus através de suas criaturas eleitas por mim [...] a épica e a lírica do Novo Testamento, sua perene juventude escondem-se numa densa cerração, se bem seja obviamente glorificada a figura do “meigo nazareno”, oleográfica, sob as espécies, alias, de um exigente moralista e inquisidor, com pouco de “meigo”; escamoteiam-nos também a relação profunda

¹¹⁴ O poeta faz questão de localizar em sua obra, apontando o livro e o poema que refere à personagem que convivera em criança. Este procedimento evidencia a importância da memória para a escrita de Murilo Mendes, que extrapola os limites da produção autobiográfica.

entre o erotismo e o eroísmo; o sexo, por enigmático, proibido, não explicado, torna-se o grande negócio dos meninos, refugiamo-nos ahimé! Nos obscuros ritos da masturbação e da fugidia bolinagem, manifestando segundo Mallarmé:

*lés ancies désacords
Avec lé corps (p.917)*

Considerando a geração e o extrato social a que Murilo pertencia, ideologicamente comprometido com a moral ditada pela família e pela religião, é recorrente que o desejo sexual esteja associado à promiscuidade, no entanto, as proibições sociais não impedem que o adolescente sonhe com a prostituta¹¹⁵ da cidade:

[...] Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnataada; Desdêmona a vice-putain juizforana (a titular era Ipólita); Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado; Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis, que animatografava meus sonhos precoces[...] (p.931)

No capítulo *Marguí*, aparece novamente o jovem perturbado diante da figura feminina que o fascinava:

Éramos mais ou menos da mesma idade, andávamos pelos quatorze anos[...] Marguí já era mulher. Alta, magra, morena, de formas bem modeladas, os cabelos pretos anelados, tinha olhos de semente de melancia, lavados e brilhantes. As pernas nervosas, os seios altos, aliciadores, perturbadores, pontudos, conscientes. Seios que interferiam nas lamentações dos profetas, no livro primeiro da Eneida, nas páginas do Génie du cristianisme, na queda do império Bizantino, nos gráficos de química, na lei de Torricelli, nos princípios da geometria de Euclides. Por causa dessas pernas, desses olhos, desses peitos, terei cometido muitas bévues; talvez desviado o curso das minhas ciências e da minha história universal. Se os peitos de Cleópatra! (p.931)

No capítulo *Confissões*, o rapaz aparece atormentado pela necessária confissão de sua sexualidade ao padre. A cena é um momento de interrogatório e de repressão:

martela energicamente a palavra pecado, brande a terrível palavra concupiscência, espavorosas frases de São Basílio e Santo Agostino sobre o fogo absoluto do inferno, as esdrúxulas metamorfoses dos danados, a rejeição da graça, aperta o saca rolhas das perguntas, em particular as relativas ao sexto mandamento, minunciosas, estatísticas, frisa a importância do tempo empregado neste ou naquele ato, o numero de vezes, se premeditado ou não, se individual ou de parceria, se com pessoa do

¹¹⁵ No livro *Convergência*, Murilo refere às duas prostitutas: “Desdêmona” p. 710, é um poema que tematiza o misto de fascínio e culpa que a prostituta desperta no menino de 15 anos, e “Grafito para Ipólita” p.631, no qual o poeta declara: *por ela fui voyeur antes do tempo.*

mesmo ou de outro sexo, a lista exata dos pensamentos libidinosos, detalhes e modalidades, tais pensamentos também durante a missa? E quantas vezes? Poderei citar algum provocado por parente ou parenta? Aquiescência rápida sem combate às sugestões demoníacas, deleite na luxúria, incitamento á cumplicidade nas operações suspeitas, emprego de palavras obscenas, quais, quantas e quantas vezes, masturbação, leituras desonestas, quantas vezes, visão de fotografias indecentes? gosto por bolinar...(p.938)

Os momentos de repressão diante do padre não afastam Murilo Mendes da sua convicção pela fé católica, ao contrário, se transformam em motivo para reflexões que o levam a assumir uma postura ideológica contra qualquer tipo de tortura. Para o poeta, é um equívoco usar o nome de Deus como pretexto para qualquer forma de repressão:

No fim das contas o torcionário usando naquela operação o saca-rolhas, o serrote, a torques, a verruma, o martelo das palavras, tornou-se-me sem o saber muito útil, passei a odiar por tangência toda e qualquer espécie de tortura; digo mais, o uso-abuso da tortura me faz desconfiar que o homem foi criado à dessemelhança de Deus. Pude intuir desde menino as diversas formas que a manifestam, disfarçam ou sublimam, presentes seja nos indivíduos, seja nas instituições e entidades que procuram asfixiar-nos com a distorção da palavra de Deus...(p.939)

Interessante notar a presença da palavra *serrote* que, isolada da expressão título da autobiografia, aparece como um dos signos que Murilo usa para representar esse momento de tortura, na qual o torcionário é o padre, e a palavra é o instrumento pelo qual a tortura se realiza. O serrote como instrumento de tortura aparece também em *Poliedro*, livro publicado concomitantemente à autobiografia. Cito o poema integralmente:

O Serrote

Tremo quando examino o serrote.

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

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

DRAMATIS PERSONAE:

O SERROTE;

EU PRÓPRIO, DE BINÓCULO E LUVAS PRETAS.

CENÁRIO: UM QUALQUER.

TEMPO DE AÇÃO: 1910 – 1965¹¹⁶

ESPAÇO DA AÇÃO: JUIZ DE FORA – RIO – ROMA.

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

AI!

¹¹⁶ Note-se ainda, a data que o poeta estabelece para o seu *Dramatis Personae*: 1910, ano da passagem do cometa e 1965, ano da escrita de *A idade do serrote*.

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

Todos são internacionais.

(Acabarei elogiando o serrote)

Serrote, caixinha de música dos nazistas. (p.995, 996)

É importante ressaltar que a autobiografia toca na questão da culpa. A desobediência às normas ditadas pela família e pela religião gera um conflito no menino. Tal conflito evidencia o caráter ambivalente da sua personalidade, dividida entre a necessidade de cumprir o padrão socialmente aceitável e o desejo de transgressão. É a fragmentação da personalidade que gera o sentimento de culpa. Como no fragmento acima, a culpa relacionada com a descoberta sexual aparece também em outros momentos:

Masturbo-me, sinistro diálogo da mão com o pênis, o sêmen da vida é lançado no esgoto, destrói-se em um fragmento da eternidade, anulo um trilionésimo da posteridade de Adão, disparo retrospectivamente contra os meus avós, a soma de terror supera a de prazer[...] (p.924)

Ou ainda:

Eu sentia por Teresa “uma voglia matta”. Cruz e delícia.

As árvores atiravam-nos a primeira pedra. Lagartixas e besouros enraiveciam com a nossa hostilidade. Gatos e cachorros procuravam denunciar-nos. As tangerinas perseguiram-nos. [...] sedentos, disponíveis um para o outro. Que vinha fazer ali, por exemplo, a crucificação do Nosso Senhor Jesus Cristo? (p.961,962)

A confissão da culpa reforça a importância da adolescência na autobiografia muriliana, já que esse sentimento é típico dessa fase da vida, quando o sujeito vive o drama identitário.

Na adolescência, o carnaval impulsiona Murilo a cumprir um outro rito de passagem, já que declara *uma nova fase em sua vida*. Essa nova fase corresponde à vida outra que se inaugura. De acordo com o texto, essa nova fase relaciona-se com a questão sexual que a festa da carne evoca. Podemos inferir, pelo fragmento selecionado, que Murilo - menino sonhador de estrelas, e de cometa Halley - agora cede aos apelos da carne. É a passagem do estado inocente da infância para o estado de descobertas adolescentes, as pulsões sexuais ocupam, cada vez mais, os pensamentos do jovem:

No tempo do carnaval realizavam-se na sua casa batalhas de confete, serpentina e lança-perfume, bailes à fantasia cuja lembrança fecundava meu espírito durante meses. Eu fazia largas provisões de bisnagas de borracha em forma de revólver, limões de cheiro, meias-máscaras de seda preta, e corria para a casa de sinhá Leonor, transformada então reino da bagunça. (Naquela época o carnaval tornou-se o centro do meu interesse. Mandeí as estrelas à merda, perdi a inocência e iniciei uma nova fase da minha vida) (p.946)

Importante fazer referência ao jardim-pomar, que aparece na *primeira parte* da autobiografia, como uma analogia ao Jardim do Éden: *O jardim pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas* (p.895)

Na *segunda parte* da autobiografia, o jardim-pomar reaparece, dessa vez revelando o adolescente: o estado edênico da infância fora superado, e Murilo já tomou posse do fruto do conhecimento. Na adolescência, o jardim-pomar é o local em que o poeta vai ensaiar experiências sexuais. O pomar é o palco para brincadeiras nada inocentes. Exemplar é o capítulo intitulado *Teresa*:

Chegando os dois à adolescência comecei a sentir uma forte inclinação erótica por Teresa; ela me correspondia, passando mesmo a assumir um ar mais sério. Desde então sempre que possível, aproveitando a ausência das sinhás na fazenda, levava-a até o fundo do pomar. Deitávamos na relva. Eros e a ternura formavam um só todo, Teresa sussurrando-me certas palavras que lhe ensinava a avó africana[...] (p.961)

[...]Teresa figurando a galera que eu atacava com um pedaço de pau, vibrando-lhe pancadinhas no corpo, especialmente no tundá, o que me excitava muito. Naquele tempo eu era um sadista de marca maior. (p.962).

Vale ressaltar que, na época da experiência erótica com Teresa, intensifica-se a experiência poética, o jovem confessa sentir a presença da poesia movendo-se dentro dele com a mesma força que sente também a manifestação da sexualidade adolescente:

Teresa tinha ciúmes, eu chamava a lua de Silvia, certas moças de estrelas. Também eu era ciumento; alguns rapazes disputavam-me Teresa. À sua aparição os termômetros masculinos subiam. Atrás de mim já me espreitavam certas poesias, prontas para me apunhalar. A tensão lírica igualava a tensão física... (p.962)

A imagem do adolescente, completamente fascinado pela figura feminina, aparece também quando o poeta narra as aulas de Literatura recebidas de Almeida Queirós:

[...] sabia que dentro daquela casa vivia Esmeralda, mais adiante Flora, na outra, Maria Luiza e Mercedes. Manobrando a manivela dos sentidos acesos eu as vestia, as despia, as banhava, sentava-as ao piano pianolando, sem que as suas famílias me pudessem deter; meninas ou moças das nossas relações, de que soletrava a presença, o cheiro, o andar, as palavras desbotadas ou coloridas, já lhes aplicando mentalmente os versos de Musset ou Lamartine aprendidos à custa do meu professor. (p.964)

A relação sexual se concretiza no capítulo *Tribunal de Vênus*, o ingresso na vida sexual adulta acontece pela mediação dos amigos, que apresentam ao jovem as prostitutas:

Otacílio apareceu um dia no jardim do colégio [...] brandindo uma metáfora surpreendente: “todos nós homens temos que comparecer ao Tribunal de Vênus”. Passei vários dias girando a metáfora nos lábios, com prazer idêntico ao de agora, quando giro nos dedos certas bolas de plástico ou de vidro, criação de Bruno Munardi e Enzo Mari, magníficos artesãos milaneses. Mas Otacílio não trouxe apenas a metáfora: trouxe-nos também o endereço concreto do tribunal, convocando alguns colegas para uma digressão àquele inexplorado sítio na periferia da cidade. Isto, é claro, não se fez de uma só etapa; fez-se ao contrário durante muito tempo: devido a nossa baixa idade e minguada bolsa devíamos tecer planos complicados para driblar a vigilância doméstica.[...] Até que um dia abriram-se-nos as portas da revelação, a metáfora tornou-se força viva, presença da carne, experiência direta de gozo e sofrimento, recepção da marca terrestre, espanto, medo e alegria. (p.968)

Interessante ligação se estabelece entre a iniciação sexual e a posse de instrumentos necessários para o ofício de escritor, que Murilo representa no fragmento citado, através do gosto pela metáfora. A aproximação dessas duas instâncias, a sexual e a profissional, justifica-se porque ambas são demarcadoras da chegada à vida adulta.

3.3.7 A crise

*Eu quis acender o espírito da vida,
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho,
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo,
Contra as minhas três dimensões
(O Visionário p.237)*

A expressão que dá título à autobiografia nos coloca no cerne das questões sobre a adolescência. A adolescência é tão marcada e tão importante no projeto autobiográfico muriliano que se pode dizer que o texto é uma metáfora desta fase da vida.

De um modo geral, a adolescência começa a partir de uma transformação fisiológica e termina por uma transformação sociológica: a entrada na vida social. Assim, a adolescência é uma exigência de reapropriação do próprio corpo, que sofreu evidentes transformações, e a necessidade de construir ideais que motivarão a entrada na vida adulta. No caso de Murilo

Mendes, é na adolescência que ele reafirma o ideal despertado na infância, de abraçar a carreira de escritor.

A idade do serrote abarca o tema da escolha profissional¹¹⁷ que, em geral, ocorre nessa época da vida e, considerando ainda que a autobiografia registra o caminho percorrido por Murilo Mendes até assumir a função social, reafirma-se ainda mais a importância de tal questão. Vale lembrar que Murilo Mendes narra, na parte final da autobiografia, o recebimento do prêmio de poesia da Fundação Graça Aranha, com a publicação do seu primeiro livro, *Poemas*, o que demonstra efetivamente a sua investidura como poeta.

No entanto, a escolha profissional não acontece de forma pacífica, mas é motivo de incertezas e gera conflitos no adolescente. É importante lembrar que o momento da escolha profissional do filho transborda para a família e implica que também os pais se sintam afetados e, naturalmente, sejam envolvidas nessa escolha que cabe ao adolescente. Em *A idade do serrote*, percebe-se um descompasso entre Murilo Mendes, que só vislumbra a poesia, e a sua família, que tenta lhe oferecer uma profissão “normal” como alternativa ao trabalho literário. Como consequência, o jovem se sente desestabilizado, e a revolta é a maneira que encontra para demonstrar a sua insatisfação com o destino profissional que o pai lhe aponta:

Não revelo vocação para nenhum ofício[...]. Não termino os cursos preparatórios, só tratando a sério de ler poesia ou prosa de ficção[...] então meu pai procura colocar-me em vários postos, até que acerte um; pois o ofício de poeta, diz ele, não alimenta ninguém. Tenta em vão iniciar-me em outros misteres, prático de farmácia, prático de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas. (p.972)

Como se pode perceber, o amadurecimento de Murilo Mendes é bem marcado e merece destaque na autobiografia. A formação do sujeito pressupõe um período crítico; é vivenciando estas relações tensas que o sujeito constrói sua própria identidade. Em geral, o adolescente contesta pessoas que ocupam posições que envolvam autoridade:

¹¹⁷ No livro *Retratos Relâmpago*, ao falar do poeta Castro Alves, Murilo Mendes lembra um episódio ocorrido na adolescência e corrobora a hipótese de que é nesta fase que começa a nascer efetivamente o escritor:

O adolescente apenas saído da infância folheia durante horas o Manual de Química de F.T.D. todo o mundo se admira daquele zelo estudioso. Puro artifício: trata-se na realidade das poesias completas de Castro Alves com capa camuflada. [...] o alquimista Castro Alves irrompendo no início da minha adolescência foi sempre considerado por mim na perspectiva dessa idade, a idade em que o futuro escritor começa a descobrir a passagem das coisas... (p.1211)

[...] divirto-me em contrariar a opinião comum, prego partidas a quase todos; padres e professores perdem a cabeça comigo. Declaro sistematicamente que só quero ser poeta, nada mais[...] rejeito a idéia de qualquer trabalho futuro. Sou um aluno irregular, oscilo nos estudos entre a máxima de 10 e a mínima de 1; atingindo mesmo zero algumas vezes[...] (p.972)

O distanciamento do mundo anterior, o da infância, desestabiliza o sujeito, fazendo-o vivenciar a solidão. A conduta insolente do adolescente afirma essa sua solidão e até mesmo a reivindica, de modo a separar-se do contato social. Este estado evidencia o sentimento de mal-estar que o jovem experimenta e que projeta no exterior, revelando seu descompasso com o mundo. Tal comportamento pode ser entendido como uma exigência psíquica desse sujeito que experimenta uma “nova” existência no mundo:

Tornei-me um grande problema para a família, volúvel, irrequieto, só gosto de ver moça e ler poesia, afetivo, inóspito, incompreensível a mim mesmo,[...] estes últimos dias tranquei-me no quarto, espontaneamente incomunicável, assino decretos exilando o prefeito, o vigário e o juiz, transfiro-me de planeta (Halley já passara), ninguém pode entrar no quarto a não ser minha irmã Vicentina me trazendo as refeições, repito-lhe dez vezes muito obrigado, cuspo-me, recito-me o “Mal secreto”, desespero-me porque Andreza (gostosura; sua boca virginal) vai se casar, aceitaria mesmo as pernas acadêmicas da relativamente moça Dona Ercília, mas quem sou eu, inabitável como um sino habitável, mais perturbável que perturbador. (p.924)

Cabe lembrar que a crise ocorre no período limiar, quando o sujeito está prestes a superar um estado de coisas, é uma etapa anterior ao amadurecimento. Esse período corresponde ao período selvagem que o jovem grego¹¹⁸ experimenta antes da integração social: *antes de darem o passo decisivo, os jovens ocupam, como a deusa, uma posição limiar, incerta e equívoca na qual ainda não estão claramente determinadas as fronteiras que separam[...] os jovens dos adultos, os animais dos homens.*¹¹⁹

No texto muriliano aparece o adolescente que vive esta posição limiar, que está em crise porque vislumbra a poesia, mas ainda não atingiu a maturidade necessária para assumi-la por inteiro. A adolescência, irrompendo como uma força selvagem, desorganiza interiormente o jovem e faz com que ele se afaste dos padrões esperados pela sociedade.

A autobiografia evidencia o turbilhão de emoções que o jovem experimenta antes de atingir a maturidade. Registra a imagem do adolescente que se sente atraído pela Literatura,

¹¹⁸ Relatado no mito de Ártemis anteriormente

¹¹⁹ Cf. VERNANT, Op. Cit. P.21

que reconhece nela a sua vocação, mas que intui, também, as exigências dessa tarefa e se angustia por não saber ao certo se está à altura de satisfazer tais exigências. Essa experiência se dirige ao fundo do seu ser e o faz vislumbrar sua própria substância íntima, sua mais profunda individualidade, descobrindo sua vocação literária. Escrever parece ser a única atividade que poderia justificá-lo, realizá-lo. Note-se que no momento da crise, há um movimento de afirmação pela literatura: [...] *declaro sistematicamente que só quero ser poeta, nada mais[...]*

É evidente a figura do adolescente que ainda não encontrou o seu lugar no mundo, que não consegue se adaptar. Murilo já não é um menino e, paralelamente ao processo de amadurecimento do sujeito, há também o crescimento da poesia movendo-se neste jovem, que se tornará poeta profissionalmente.

Interessante notar que, no meio da crise, o adolescente revive, via memória, um acontecimento importante da sua infância, a passagem do cometa Halley, que marca profundamente a personalidade do poeta, como momento epifânico da poesia: *levo uma vida secreta, começo a rotura com o mundo, sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley, pergunto-me como seria minha mãe morta no meu primeiro ano de idade[...](p.972)*

Esse recuo à infância corresponde ao desejo de refugiar-se dos conflitos, revivendo a paz que experimentara quando criança¹²⁰. A infância é o espaço fundador do ser, recuar à infância é tentar apreender a substância primeira, retornar a um tempo em que nosso ser era inteiro, pleno. Esse estado de plenitude relaciona-se intimamente com a inocência: antes de amadurecermos, passamos por uma fase edênica em que ignorávamos a dor:

a infância é o símbolo da inocência: é o estado anterior ao pecado [...] a criança é espontânea, tranqüila, concentrada, sem intenção de pensamentos dissimulados (Lao-tse,55,cap.23). Esse mesmo simbolismo é empregado na tradição hindu, na qual o estado de infância é denominado “balya”: é, exatamente como na parábola do reino dos céus, o estado prévio à obtenção do conhecimento (GUEV,GUEC). A idéia da infância é uma constante nos ensinamentos evangélicos e de toda uma parte da mística cristã, como por exemplo, “o caminho da infância” de Santa Tereza do Menino Jesus, ao lembrar (Mateus,13,3) “em verdade vos digo, se não mudardes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos Céus” [...] Aliás, na tradição cristã, os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e de

¹²⁰ A presença da mãe no momento da crise adolescente, corresponde ao desejo de encontrar a paz, retomar a unidade perdida: assim como o Halley, a mãe também é uma lembrança antiga e fundadora do ser, evocá-la é tentar recuperar a ordem. Note-se que o poeta colocou a mãe na esfera celeste, *tornou-se constelação*.

pureza. Na evolução psicológica do homem, atitudes pueris ou infantis – que em nada se confundem com as do símbolo criança- assinalam períodos de regressão; ao inverso, a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança¹²¹.

Além de ser um manancial de paz, Bachelard reconhece na infância um momento propício para o despertar da poesia, *quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo*.¹²² Essa solidão de que fala Bachelard é o momento em que a criança vive o encontro consigo mesmo. Momento em que reconhece a sua individualidade. *Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.*¹²³ A infância é, portanto, um momento rico para a experiência transcendente, para o nascimento da poesia.

Nessa perspectiva, a lembrança do cometa Halley retoma esse momento original: é, vislumbrando o cometa que Murilo Mendes, com 9 anos de idade, tem a revelação da poesia: *passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo.* (p.897) Esse é o momento em que a poesia se descortina diante dos olhos do menino.

O adolescente procura seu caminho entre a infância que termina e a vida adulta que está por vir; isso o leva a um estado de perplexidade e fragilidade. A adolescência é um período em que a interrogação sobre o ser se intensifica, já que o sujeito procura reconstituir a sua imagem, reapropriando-se de elementos que o identificam. Esse é um momento de solidão essencial, em que o Murilo volta-se ao passado e, em meio à crise, busca uma lembrança tão íntima e tão pessoal que seja capaz de funcionar como um espelho, revelando-lhe a unidade de sua interioridade, sua substância íntima. O adolescente precisa apropriar-se desses elementos que fundaram seu ser; nesse sentido, a lembrança do Halley, por assumir um profundo significado íntimo, oferece-se como elemento necessário para sua identificação. Através desse processo, a mudança do sujeito, que desencadeia a maturidade, acontece através da reafirmação da sua substância íntima. O jovem consegue

¹²¹ Cf. Chevalier e Gheerbrant. Op. Cit. p.302

¹²² Cf. BACHELARD, Gaston Op. Cit. p.94

¹²³ Cf. BACHELARD, Gaston Op. Cit. p.94

balizar a necessidade de mudança e a necessidade de manter-se o mesmo, aquele que foi *literato desde o ventre de minha mãe*.

O eu só se cura da fragmentação no momento privilegiado em que o tempo é abolido, isto é, nos momentos de sonho ou devaneio memorialístico. Nessa perspectiva, a escrita autobiográfica, ao mesmo tempo em que nega a cronologia, assegura também a continuidade do ser: pela memória Murilo recupera o momento original, e esse momento perpetua-se pela autobiografia. O poeta revive pela evocação do cometa o momento fundacional da poesia. Há uma anulação do tempo secular e uma volta ao tempo da origem, no entanto, o cometa, concretamente, não está disponível ao homem. Murilo reencontra o cometa através de um devaneio poético que se nutre da memória. Portanto, não é o cometa em si, mas a imagem do cometa¹²⁴ que a memória guardou e que a imaginação ajuda a recuperar.

O cometa acarreta, também, o sentido de iluminação. A luz simboliza a inspiração e o conhecimento, sendo esse último capaz de ordenar o caos. Tal idéia relaciona-se à concepção da própria poesia como iluminadora e ordenadora do caos, o que justifica Murilo ter a primeira idéia da ordem (cosmo) pela visagem do cometa. Simbolicamente, *expressões como “luz divina” ou “luz espiritual” deixam transparecer o conteúdo de um simbolismo muito rico no “Extremo Oriente”. A luz é o conhecimento (...) tanto no Gênesis como na Índia e na China, a operação cosmogônica é uma separação da sombra e da luz, originalmente confundidas*¹²⁵.

No capítulo intitulado *Primo Nelson*, o poeta declara que esse momento da infância, ano em que passara o cometa, foi fundamental para a carreira de poeta, que posteriormente abraçaria.

Era em 1910, ano que marcou muito a minha vida: passagem do cometa Halley; primeiro vislumbre da política através da campanha civilista; finalmente a informação sobre Tolstoi que me impressionou de maneira fulmínea. Naquela época eu já começava a rimar e metrificar sob guia de Belmiro Braga; tornara-me figura obrigatória nos saraus literários da cidade, declamando poesias; fizera nove anos, lia tudo o que me vinha às mãos, sem às vezes entender patavina. Excetuando moças e meninas, não achava coisa

¹²⁴ Essa experiência fundacional não pertence somente ao passado, mas atualiza-se constantemente no momento do fazer poético muriliano. Prova disto é a presença do cometa Halley, em outros poemas espalhados por sua obra, como exemplo, cito: “Nova cara do mundo” p. 124, de *Poemas*; “A luz e a vida” p.279, de *Os Quatro Elementos*, “1999”p. 328, e “Poema Lírico”p.322, de *As Metamorfoses*.

¹²⁵ Cf. Chevalier e Gheerbrant. Op. Citp.302

tão bela quanto a letra de forma. Tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor[...] (p.926)

Cabe ressaltar que Murilo não retorna ao passado em busca dos fatos em si, o que ele quer recuperar são as experiências. Ele se coloca diante do espelho íntimo da memória para vislumbrar o momento original em que a criança descobre a poesia. É esse momento que lhe comunica a paz perdida na fase adolescente. Por outro lado, o desejo de restabelecer o momento original, aquele em que viveu a primeira experiência poética, justifica-se nesta fase da vida em que ele se sente impelido a abraçar definitivamente a poesia, assumindo-se como poeta. É possível dizer, ainda, de acordo com as idéias de Bachelard, que a contemplação do cometa, via memória, é um momento de devaneio voltado para a imensidão:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.[...] o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura.¹²⁶

A contemplação da imensidão tem um caráter íntimo: *a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão¹²⁷.* Essa solidão deve ser entendida como um momento de devaneio, de contemplação. Diante da grandeza do cometa, Murilo vislumbra sua profundidade íntima. A imensidão do astro está em consonância com a profundidade do ser íntimo. A expansão do ser o leva ao passado: ele visita, na infância, o momento transfigurador da poesia, na tentativa de restaurar a unidade perdida, reencontrando a paz.

A passagem do cometa Halley teve uma importância profunda na interioridade de Murilo Mendes, deixando marcas na sua alma. Essa marca o individualiza, através dessa lembrança ele se reconhece, e é atrás de si mesmo, de sua substância íntima que o poeta está quando se volta, via devaneio, para essa lembrança antiga. O cometa é a imagem amada, guardada na memória desde os 9 anos de idade. Evocar novamente sua aparição é buscar a raiz da sua individualidade, é reviver a experiência poética primeira.

¹²⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p.189,190

¹²⁷ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p.189,190

A lembrança do cometa excede ao simples ato de lembrar. A evocação deve ser entendida como uma tomada de consciência. Assim, voltar ao momento epifânico da poesia e rever novamente o cometa é uma tentativa de tomar posse de si mesmo, retomar aquele estado anterior, pleno. É um ímpeto de auto encontrar-se porque olhar para a lembrança do cometa é olhar para si mesmo em busca daquele sentimento experimentado no passado.

As idéias de Bachelard, filósofo que reconhece na infância a fonte da poesia, encontram correspondência em Murilo Mendes: para o poeta, a infância é o tempo fundador da poesia, é na infância que a poesia começa a mover-se no interior do seu ser.

Entretanto, a infância muriliana, que aparece em *A idade do serrote*, não corresponde apenas ao retrato de uma infância particular. Mesmo se tratando de um texto autobiográfico, que tem vínculos com o discurso referencial, as imagens da infância são imagens de uma infância universal: o poeta universaliza pela poesia sua lembrança particular. Por isso, como leitores, admiramos a autobiografia poética de Murilo Mendes e nos reconhecemos nela, uma infância na qual tomamos parte pelo processo de identificação. Bachelard, justifica tal processo:

Permanece na alma, um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, disfarçada em história quando a contamos mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação - ou seja, nos instantes de sua existência poética.[...] as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta¹²⁸.

Em *A idade do serrote*, o retorno à infância no período de crise adolescente ilustra o *adolescere* de Murilo Mendes, sobretudo o *adolescere* poético. O texto autobiográfico narra um tempo, *idade*, em que a busca pela identidade, própria da adolescência, aparece como a busca pela própria poesia.

3. 3. 8 A Socialização

*Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,
Na fração do ritmo contínuo que vem desde o princípio,
Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do músico.
(As metamorfoses p.330)*

¹²⁸ Cf. BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p. 94 e 95

O desvelamento do eu passa pelo reconhecimento de determinadas marcas adquiridas pelo contato com o outro. Este subcapítulo abarca as relações que Murilo Mendes mantinha com outras pessoas, sejam elas professores, padres, parentes e amigos íntimos, das quais o próprio poeta enfatizou a importância no processo de aprendizagem necessário para a inauguração de sua existência como poeta.

Já foi referido que a vivência do duplo, na perspectiva do mito de Ártemis, é processada de forma horizontal e corresponde à passagem do *outro* ao *mesmo*. No entanto, o desvelamento dos ritos de passagem que levaram Murilo Mendes a passar do *outro* ao *mesmo*, assumindo-se como poeta, comporta ainda a reflexão sobre um outro processo de vivência do duplo, que se dá porque o poeta reflete a sua imagem nos outros, isto é, usa outros personagens para falar de si mesmo, o outro lhe serve de espelho.

Sabemos que a palavra autobiográfica implica a busca de identidade do sujeito. No poeta, a identidade se constrói através da alteridade, pois, descrevendo as várias pessoas que imprimiram marcas em sua alma, ele descreve a si mesmo. Nessa perspectiva, os ritos de passagem vivenciados pelo poeta para que pudesse assumir o seu papel social, são processados também através do outro.

O processo de descrever-se através do outro é constante na autobiografia de Murilo Mendes e lhe proporciona reviver os ritos de passagem. Sua autobiografia se constitui de pequenos textos aparentemente autônomos que recebem – a maioria – como títulos, os nomes de pessoas com quem Murilo Mendes teve algum tipo de relação. (Etelvina, Isidoro da Flauta, Sebastiana, Professor Aguiar, Cláudia...)

Assim, o outro oferece a cartografia pela qual é possível rastrear os elementos por meio de que Murilo Mendes constrói uma imagem de si mesmo, de sua poesia e de sua trajetória em direção a ela. Percorrendo os diversos personagens que compõem *A idade do serrote*, percebe-se o contato com cada um deles como um passo do poeta em direção ao seu *mesmo*, o seu eu adulto: *o poeta irrevogavelmente*¹²⁹.

Cabe notar que o fazer autobiográfico se apropria da história pessoal, e essa, por sua vez, constrói-se na observância do outro. Em uma perspectiva identitária, o sujeito se constitui na relação com outro, ou considerando a pluralidade dos referenciais, dos outros. Portanto, há uma íntima relação entre o uno e o múltiplo, entre o eu e a tradição da qual ele

¹²⁹ Murilo define-se como *poeta irrevogavelmente*, no poema “Manhã” de *Os Quatro Elementos* p.277

emergiu. A busca de identidade, implícita à escrita autobiográfica, ocorre na tensão do binômio “identidade-alteridade”, o que evidencia o tema do duplo.

Foi preciso selecionar alguns episódios para oferecer um panorama do processo de socialização do poeta. Tal tarefa somente foi possível porque há um fio comum que perpassa todos os capítulos da autobiografia, pelo qual o poeta mineiro narra sua existência no mundo, e como esse mundo o influenciou e o impulsionou para o trabalho poético, declarando, assim, a importância do *outro* para a constituição do *eu*. O que fiz foi delimitar minhas reflexões focalizando os episódios paradigmáticos, aqueles em que Murilo Mendes sublinha mais enfaticamente a importância para a sua formação.

Os amigos e parentes são fixados na autobiografia em virtude de um gesto de amizade que fizeram no passado. A força da evocação relaciona-se com o grau de emoção que o personagem encerra na alma do autobiógrafo. Como exemplo desse procedimento cito a figura do pai, cuja importância deduz-se pela recorrência no relato.

O rol de figuras que selecionei para análise parte de Isidoro da Flauta. Através desse personagem, Murilo recupera um rito de passagem importante em sua trajetória poética, a paixão pela música, que começa a partir do contato com esse amigo da família, e que o acompanhará por toda a vida.

Murilo sublinha a importância da música em sua formação, ao vincular a descoberta da música com o episódio de seu nascimento: *Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu no. 1, Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinhá Leonor, tendo eu três anos de idade.* (p.900) Note-se que esse nascimento ocorre aos 3 anos de idade, portanto não é o nascimento propriamente dito, mas um marco inicial de sua sensibilidade, que se manifesta pela afeição à música.

No processo de escrita autobiográfica, o eu do presente recorda a atitude do menino e, do alto da sua maturidade, ele percebe que na época infantil já sentia a poesia se movendo em seu interior, no entanto, sua pouca maturidade o impedia de identificá-la. Este eu adulto que se busca nas recordações de infância, recorre à sua erudição presente e usa o teatrólogo português Gil Vicente para caracterizar o sentimento que vivera no passado. Equivale a dizer que no presente, o eu adulto possui instrumentos para definir seus sentimentos, o que era impensável quando ele tinha apenas três anos de idade. Evidencia-se

o distanciamento entre este adulto, que detém o poder da palavra e a capacidade de contar a história, e aquele menino que a protagonizou.

A serenata, passos vazios, afastou-se, reviro-me no travesseiro, nunca verei de perto o som, nem o tocarei. Por outro lado, segundo Gil Vicente, já vejo coisas que não vem nem vão. Não ouço mais o tique taque do relógio, penso, na certa foi dormir. O ouvido se me abruma; faz frio, tenho os dentes descobertos. (p.901)

O espelhamento do eu atual através da evocação da lembrança antiga revela, também, a aversão à guerra, traço marcante na poesia de Murilo: *um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música, não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais os cliquetis de espadas e ruídos de bombas. (p.900)* Murilo revela a importância da experiência infantil e a consciência de que tais experiências refletem decisivamente na sua poesia, interferindo na sua maneira de ver o mundo. Assim, a ânsia de harmonia e o caráter pacifista não são somente um traço da sua poesia, mas uma característica fundadora do seu ser, que está profundamente entranhada no íntimo do poeta, uma característica que traz do seu passado, daquele tempo em que recebeu a *visitação da música*.

A importância de Isidoro da Flauta se intensifica, ainda, pelo fato de sua lembrança não pertencer apenas ao limite da autobiografia. O poeta recupera a figura de Isidoro da Flauta em outros momentos de sua obra; como exemplo, refiro o poema *Murilo menino*, do livro *Poesia Liberdade*.

Em *Amanajós*, capítulo em que recorda o arruaceiro que vagava nas ruas de Juiz de Fora, Murilo recompõe uma faceta da sociedade naquela época, visto que a atitude dos moradores, frente ao desordeiro Amanajós¹³⁰, reflete os costumes da pequena cidade em que Murilo morava: *Fecham-se portas, janelas, forma-se um vuvu dentro de casa e lá fora; irrompe no meio da rua, bêbado, (...) alguns também chamam-no tenor da cachaça (...) senhoras variando de lobisomem ameaçam os filhos com um grito lá vem o Amanajós.*

A descrição que Murilo faz de *Amanajós*, comparando-o com o personagem da pintura de De Chirico, demonstra um conhecimento de arte que, no passado, o menino ainda não possuía. Essa observação me permite dizer que embora o texto refira a um

¹³⁰ A fala de Sebastiana também demonstra o quanto Amanajós afetava as pessoas de Juiz de Fora: *...o rio transborda, Sebastiana diz que é castigo divino por causa de Amanajós que anda nu bêbado pelas ruas... (p.902)*

acontecimento pretérito, é contado da perspectiva do homem adulto. Fica muito claro esse procedimento pelo qual a imagem do homem adulto se sobrepõe à do menino: *grandão, sinistro, olhar de capa e espada, nu da cintura para cima, de bigode, amplas entradas, assemelha-se a uma larga figura de homem no quadro “Lê cerveau de l’enfant” do primeiro de Chirico* (p.904)

Murilo mais uma vez revela que determinados acontecimentos pretéritos foram importantes ao suscitar reflexões filosóficas e comportamentos que foram adotados no curso de sua vida e atividade poética. É importante destacar a idéia de liberdade, que fazia o menino admirar secretamente o *anarquista Amanajós: ...julgando-o um anarquista, admirava-o secretamente*. Essa idéia, em germe na infância, vai amadurecendo e intensificando-se ao longo da vida. Em diversos momentos de *A idade do serrote* (bem como no restante de sua obra) Murilo Mendes faz referência a essa sua postura libertária¹³¹.

A lembrança de *Amanajós* impulsiona o eu adulto a realizar, ainda, uma reflexão de cunho religioso, que se sustenta pela moral católica recebida na infância. Murilo cogita sobre a dualidade entre o bem e o mal, o que seria a explicação lógica para o desastre do mundo. Nessa perspectiva, *Amanajós* sinaliza um rito de passagem na constituição poética de Murilo Mendes, já que, através dele, o poeta tem a primeira revelação da desordem, a transfiguração do demônio: *de qualquer forma encarnou para mim a primeira imagem de um demônio menor, talvez de quinta classe, reduzido, provinciano, ajustado à minha dimensão da época* (p.905)

Embora o personagem circunscreva-se na infância, a desordem que ele revela ao menino é fundamental na percepção do homem adulto. Tanto que a imagem do demônio reaparece na idade adulta, desta vez de forma mais crua, revelando uma face da maldade humana. Fica bastante clara a voz do homem adulto, que não esquece o período sangrento da segunda guerra mundial, e que está tão atormentado diante da violência do mundo, que chega a atribuir seus efeitos ao próprio demônio:

De resto, antes de crer na idéia ordenadora de Deus, acreditei na idéia desordenadora do demônio. Isto me parece mais racional do que irracional, mormente no contexto do nosso tempo de campos de concentração, genocídio, fornos crematórios e bomba atômica, construídos

¹³¹ Lembro do título do belíssimo livro *Poesia Liberdade*, e também da *Resposta ao questionário de Proust*, publicado no volume das obras completas de Murilo Mendes, Op. Cit p. 51: - *A sua divisa? – Poesia Liberdade*.

pela inteligência humana, mas com a sutil e oculta colaboração daquele que a justo título foi crismado de príncipe das trevas – o único príncipe que até hoje me despertou admiração, terror, espanto. (p.904,905)

Belmiro Braga é outro personagem importante na formação do poeta:

[...] amigo de meu pai, tendo eu sete anos voluntariamente me ensina a rimar e metrificar, mais tarde me abre a caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antonio Nogueira, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, vingando-me dos tratados de FTD¹³², Raposo Botelho, Conrado Cruz e dos chatíssimos livros de Samuel Smiles, passando sempre debaixo das nossas janelas me pergunta o que estou lendo agora, corrige meus primeiros versos engatinhando, sugere-me temas, com exemplar caligrafia capaz de transfigurar o pior texto escreve quadras que recitarei nos saraus literários do colégio Lucindo Filho ou da casa de Sinhá Leonor (p.910).

Nesse trecho percebemos que, desde a infância, Murilo Mendes mantinha uma relação com a literatura e ensaiava o ofício de poeta, mesmo antes da passagem do cometa Halley¹³³, evento apontado pelo próprio poeta como o momento epifânico da poesia em sua vida. Belmiro Braga desempenha o papel de professor, guiando os passos infantis de Murilo Mendes: *Explica-me que esses versos descendem de Castro Alves: foi grande mas origem de muito equívoco e palavratório retumbante, recordo-me bem desta expressão; considera que a poesia deve regressar ao puro lirismo, às fontes da simplicidade, à musica dos trovadores[...]* (p.911)

Importante notar que Murilo faz questão de marcar o tempo em que a obra e os ensinamentos de Belmiro Braga exerceram influência sobre ele. Assim, o poeta confessa que, na maturidade, não lê mais os poemas do amigo. Essa confissão revela o eu adulto, que, por um lado, possui um refinado senso estético que o leva a descartar a poesia e guardar apenas as atitudes e a postura do *homem poeta* que foi Belmiro Braga. Por outro lado, não quer que sua própria poesia seja associada àquela *linguagem de trovador menor* de Belmiro Braga:

Transposta a adolescência, temendo “hélas”! que o encanto se rompesse, nunca mais reli um verso do meu padrinho de batismo literário, que solicitara em vão à Academia. Entretanto, mesmo acreditando que sua linguagem de trovador menor não me tocara mais, o homem-poeta, maravilhoso, subsiste, irrevogavelmente. (p.911)

¹³² a título de curiosidade, no livro *Retratos-Relâmpago*, ao falar de Castro Alves, Murilo menciona os tratados de FTD, um Manual de Química.

¹³³ Considerando que o cometa passa em 1910, o poeta estava por volta dos 9 anos de idade, e o episódio referido no capítulo Belmiro Braga acontece aos 7 anos do menino.

O padre Júlio Maria é outro personagem que aparece como peça importante na formação do poeta. Note-se que, ao resgatar a figura do padre, Murilo afirma a importância da infância e da adolescência, períodos que tenta reconstituir em sua autobiografia. Isso confirma a hipótese deste trabalho, segundo a qual, *A idade do serrote* dá conta do nascimento do poeta marcando o começo da vida adulta; portanto, depois da infância e da adolescência, etapas narradas no relato autobiográfico: *O padre Julio Maria é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência. Amigo de meu pai, encontrei-o várias vezes em nossa casa.* (p.912)

O padre Júlio Maria inspira em Murilo um catolicismo comprometido, uma religião que não é alienante, mas consciente de que deve estar engajada nos problemas dos homens, despertando o sentimento de inquietude no coração do fiel:

O sermão abriu um caminho de fogo no meu espírito: comecei a perceber a grandeza, a virilidade de uma religião que suscita ao longo da história as questões mais altas e dramáticas; formidável agulhão para a inteligência. O padre Júlio Maria servia-me o vinho forte, desmamando-me para sempre do leite de uma religião afeminada e frouxa. Comecei aos poucos a compreender que a fé não traz descanso, mas sim uma inquietude que somente cessará no último dia. Ou quem sabe nos sobreviverá? (p.913)

Murilo sublinha a importância do padre ao declará-lo como um marco em sua vida, uma vez que inaugura uma nova percepção religiosa que acompanhará o poeta ao longo dos anos:

O amigo de meu pai inaugurava no Brasil o elenco de homens que através dos anos resumiriam a meus olhos a substância do catolicismo vivo... Mas o padre Julio Maria, a quem pude conhecer de perto num momento decisivo para a formação do meu espírito, na idade em que tudo se grava[...] (p.913)

Note-se a maneira como Murilo Mendes se refere à adolescência: *momento decisivo para a formação do espírito, idade em que tudo se grava.* É neste momento, a adolescência, que o jovem faz sua escolha profissional, no caso de Murilo Mendes, a opção pela poesia. Nessa perspectiva, a presença do padre nesta fase decisiva atesta a importância deste, ou, da religião por ele transmitida, para a poesia muriliana, que apresenta evidentes traços espiritualistas.

Primo Alfredo é mais uma figura que contribui para a formação do intelecto de Murilo, aguçado desde cedo. Note-se que Murilo admirava o primo em virtude da cultura e

inteligência que possuía, o que demonstra que desde a juventude prezava tais atributos, perseguindo-os sem cessar, leitor voraz, sempre atento a manifestações artísticas e filosóficas: *Alfredo M. de C., primo de minha mãe [...] tratava-se do primeiro intelectual que conheci de perto, justificando-se assim minha admiração.*(p.918)

A lembrança de primo Alfredo é pretexto para que Murilo Mendes registre suas próprias leituras e dê, novamente, provas de sua vasta erudição. Erudição que aliada à sensibilidade o habilita a assumir uma postura de esteta, já que diante das leituras do primo é capaz de estabelecer um juízo de valor.

Era formado (ou deformado) pelo positivismo e o naturalismo científico; familiar das obras de Comte, Darwin, Haeckel e Spencer, cujos estudos sobre a nova interpretação da matéria citava freqüentemente com autoridade, tentando, mas de modo delicado, converter-nos às suas idéias. Tinha outras grandes leituras: Voltaire, Rousseau, Diderot, Fontenelle; infelizmente citava também Guerra Junqueiro¹³⁴.(p.918)

Quanto a minha admiração por Silvio Romero (que começara quando meti as unhas na Evolução do lirismo brasileiro, desenvolvendo-se à medida que ia lendo suas outras obras), subsiste, com as naturais reservas, ate hoje. Trata-se certamente de um grande do Brasil. (p.919)

É por intermédio desse primo que Murilo conhece pessoalmente Sílvio Romero, que passa a exercer também um papel de mestre:

Entre os brasileiros, Primo Alfredo demonstrava particular admiração por Silvio Romero; sendo isto óbvio, dada a sua formação positivista. O grande crítico passou uns dois anos na nossa cidade. Meu primo, que o conhecia, levou-me um dia à sua presença. Ele bondosamente interrogou-me sobre as minhas leituras, chegando mesmo a perguntar pelos versos do neófito. Aprovou meu entusiasmo por Antonio Nobre, Cesário Verde, Raimundo Correa. Quanto a Luis Delfino, que não havia publicado nenhum livro, e de quem eu copiava sonetos encontrados em jornais, reunindo-os num caderno de capa preta, Silvio Romero fazia restrições. [...] No começo da visita eu tremia como uma vara verde; mas a gentileza do mestre, seu ar acolhedor e o largo sorriso do meu primo acabaram por me deixar à vontade.(p.919)

Ao reconstituir a memória dessa época, o poeta revela-se um jovem dividido diante de idéias diferentes. Importante notar que os sentimentos vivenciados quando jovem, são tão importantes na sua formação intelectual, que Murilo confessa o fato de o interesse pelas divergências entre a ciência e a fé estar na base de seu desenvolvimento intelectual:

¹³⁴ Note-se que mais uma vez o autobiógrafo promover-se a si mesmo, dando provas da sua erudição, e promove outros autores, resgatando-os em seu texto e cumprindo a função de perpetuador da tradição através de sua poesia.

As opiniões de primo Alfredo colidiam muitas vezes com as de meu pai, que, embora homem tolerante, era católico convicto, atento à doutrina dos Papas. Ora, segundo a mesma, a Maçonaria tinha como objetivo destruir a religião, instaurar o domínio da ciência no mundo[...] Eu me via entre a cruz e a caldeirinha. Admirava Primo Alfredo pela sua cultura e inteligência, embora não pudesse tolerar o seu plastron, suas botas de elástico, seu entusiasmo por Junqueiro. Ao mesmo tempo parecia-me que a doutrina abraçada por meu pai era mais sólida[...] o diabo é que eu não queria ficar “in albis”, nem me meter em camisa de onze varas. De qualquer modo, o problema da aceitação ou rejeição da maçonaria passou a freqüentar meu espírito, suscitando-lhe debates hebdomadários.(918)

As palavras opostas de primo Alfredo e de meu pai giraram durante muito tempo na minha cabeça, abrindo-me o caminho para o estudo das divergências entre a ciência e a fé. O assunto apaixonou-me, achando-se na base do meu desenvolvimento intelectual. Há muito estou convencido do paralelismo da ciência e da fé, fontes essenciais do conhecimento. E, seja examinando o caso de Galileu, seja me debruçando sobre os livros de Teilhard de Chardin, por diversas vezes a figura de meu pai e a de Primo Alfredo interferem nas minhas congeminações, sorrindo-se afetuosamente. (p.920)

Esse fragmento revela duas vertentes relevantes do poeta: a de homem culto, erudito, e a de homem religioso. Demonstra um sentimento utópico pelo qual a fé e a ciência podem caminhar juntas, produzindo uma nova forma de conhecimento. O sorriso dos dois personagens atesta que, na maturidade, o poeta consegue sintetizar essas idéias díspares, assimilando elementos de cada corrente de pensamento, tanto do pai, quanto do primo.

Primo Néelson é mais um parente que contribui na formação intelectual de Murilo Mendes. Note-se que esse primo tem existência na vida de Murilo em função de Tolstoi, fato que demonstra o quanto o menino, desde cedo, tinha os pensamentos voltados para a literatura. O contato com a obra de Tolstoi contribuiu para a formação intelectual de Murilo e intensificou a experiência poética nesse momento¹³⁵, o ano de 1910, tão importante para o poeta mineiro.

... Primo Néelson, possuído pela paixão da literatura começou a existir para mim no dia da morte de Tolstoi. Chegou lá em casa brandindo um jornal; emocionado exclama: “Tolstoi morreu!” sentou-se à mesa, começando a nos explicar de modo acessível àqueles cérebros infantis quem era Tolstoi, que formava com Shakespeare e Dante a trindade máxima do seu culto.(p.925)

¹³⁵ No livro *Retratos Relâmpago*, no capítulo destinado a Tolstoi, Murilo reafirma a importância deste ano: 1910. *O cometa de Halley. A paz. não a paz total; a paz tolstoiana.* p.1210

Note-se que Murilo ainda não entrara em contato direto com a obra de Tolstoi, o conhecimento sobre este escritor chegava-lhe por intermédio de primo Néelson. A admiração que primo Néelson nutria por Tolstoi contamina a imaginação do menino, que passa a cultuá-lo.

Pode-se aventar a hipótese de que Murilo vislumbre, através da imagem de Tolstoi, a possibilidade de acrescentar um sentido ético à Literatura. A idéia de que Tolstoi tornara-se escritor para *pesquisar e exprimir a verdade* é um germe da poesia que Murilo realizará mais tarde, uma poesia vinculada às questões humanas e comprometida com o estabelecimento da paz.

Tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor.[...] Primo Néelson tornou-se um dos principais motores deste meu fervor; o episódio tolstoiano precipitou minha jovem imaginação. O homem que paralelamente a sua “dolce” vida de nobre cria uma atividade de apóstolo, professor, sapateiro, asceta, tornando-se escritor para pesquisar e exprimir a verdade, parecia-me o modelo supremo, não a seguir, é claro, mas a cultuar. [...] Inúmeras coisas fui através dos anos aprendendo com meu primo. Entretanto, o que ele me ensinou sobre Tolstoi equivaleu ao anúncio de um país exótico de que não compreendia a estrutura, a natureza, as regras, a formulação. Mas onde penetrava fascinado, quebrando etapas para poder chegar ao conhecimento de algo novo. (p.926)

A amizade iniciada na infância perdura na adolescência, e o primo continua a exercer a função de mestre. Observa-se na adolescência uma relação de aprofundamento da experiência literária, visto que, além de Tolstoi, o primo instiga o conhecimento de outros autores. O primo abre ainda mais o leque literário de Murilo, apresentando-lhe o Oriente.

Durante anos fui íntimo de Primo Nelson. Na minha adolescência ele me fazia a explicação crítica de páginas dos seus autores prediletos; recorria também à prata da casa – José de Alencar, Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Castro Alves. Contava-me ainda histórias, lendas chinesas e hindus; foi o primeiro a despertar meu interesse pelo Oriente.(p.928)

É ainda por intermédio da esposa desse primo que Murilo aprofunda conhecimentos sobre a literatura francesa. Cabe referir que a língua francesa, aprendida quando garoto, possibilita-lhe dialogar com o pensamento europeu.

Casara-se com Amélie, professora francesa,(...) que emigrara com a família para o Brasil à época da primeira Guerra Mundial. Ela me ajudava a interpretar o teatro clássico francês, além de Chateaubriand, Lamartine e Musset; secundando o trabalho do meu grande amigo

professor Almeida Queirós, trazendo-me com os cabelos louros, o azul esverdeado dos olhos e a pronuncia carregada dos erres o charme da França, país ao qual eu já começava a me sentir ligado.(p.928)

Murilo afirma definitivamente a importância do primo ao confessar que suas conversas estão na base da sua formação espiritual:

Primo Néelson, que cedo me transmitiu o vírus da literatura, dissera-me uma vez que “o universo cortado em fatias está a nossa disposição”. Fatias: a arte, a ciência, a religião, a filosofia. Ele intuía a unidade do conhecimento, percebera algo da visão universal das coisas; explicara-me essa doutrina, adaptando-a às minhas possibilidades da época. Não compreendi tudo direito, mas a semente ficou; e nossas conversas ao longo da avenida Rio Branco acham-se na base da minha formação espiritual. Que voltas me davam à cabeça! (p.928)

É possível relacionar a lembrança de Primo Néelson com o viés surrealista da poesia muriliana, uma vez que o trabalho onírico é uma resposta à necessidade surrealista de criação de novas possibilidades de apreensão da realidade e da revelação de sentidos possíveis e normalmente negligenciados:

Passei a criar uma segunda vida, achando-a mais real que a outra. Sonhava de olhos abertos; fundava uma nova dimensão da realidade. Ora, segundo Shakespeare, somos feitos da própria substância dos nossos sonhos. De fato nunca me considerei fora da realidade, e sim, fora de uma realidade convencional restrita (p.928).

Levando em consideração que os estudos críticos acerca de Murilo Mendes apontam em coro sua relação com o Surrealismo, vale referir as relações entre Murilo e o movimento. Para os surrealistas, a mais alta realidade pode ser alcançada, libertando-se a mente da lógica e do controle racional, e, influenciados por Freud, eles realizaram experiências de escrita automática. O Surrealismo declara a onipotência do sonho e a necessidade de “acordar a imaginação”. Para os Surrealistas a arte é

veículo de conhecimento irracional, de um mergulho no inconsciente, no pré-racional e no caótico, e recorrem ao método psicanalítico de livre associação, ou seja, ao desenvolvimento automático de idéias e sua reprodução sem qualquer censura racional, moral e estética¹³⁶.

No entanto, a adesão de Murilo Mendes ao Surrealismo não foi total, o poeta apresentava restrições, sobretudo ao método de escrita automática. Essa restrição se deve ao fato de Murilo ter uma concepção de poesia como resultado de trabalho, sendo, portanto,

¹³⁶ Cf. HAUSER, Arnold. *Historia social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p.966

uma atividade racional e não apenas produto de inspiração. O poeta se manifesta contra ao modo de criação proposto pelo surrealismo: *O surrealismo pressupõe um abandono total da razão e da vontade; o pintor surrealista deveria ser um médium pintando quadros sem a menor interferência do consciente, o que, na prática é impossível*¹³⁷

Para esclarecer a influência do surrealismo na obra de Murilo Mendes, bem como as ressalvas que fazia ao movimento, nada melhor que a explicação dada pelo próprio poeta:

*Abricei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.(...) Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método de escritura automática provocou numerosos mal-entendidos. (...) Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem de resto consegue ser surrealista em regime full time? Nem o próprio Breton.*¹³⁸

A aproximação de Murilo ao surrealismo se deve pela exaltação da liberdade que o movimento propunha. Vale lembrar que o poeta apropria-se de uma das palavras fundamentais do discurso surrealista, trazendo-a para o título do livro que publica em 1947: *Poesia Liberdade*.

As palavras de Murilo Mendes, no livro *Retratos Relâmpago*, no título dedicado a André Breton, são esclarecedoras dessa visão ilimitada da ação humana: *Tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas* (p.1238)

A atitude de recusa diante dos limites do ser humano leva Murilo explorar zonas limítrofes do homem como: alucinação, loucura, sonho, memória. Essas zonas são temas bastante recorrentes em toda a obra muriliana¹³⁹. Na autobiografia também há personagens que transitam zonas limítrofes: tio Chicó, Rainha do Sabão, Prima Hortênsia, tio Lucas¹⁴⁰.

¹³⁷ Estas palavras de Murilo Mendes estão no ensaio de Murilo Marcondes de Moura, Op. Cit. p. 113

¹³⁸ do livro *Retratos Relâmpago*, p. 1239

¹³⁹ Alguns exemplos: a alucinação e a loucura aparecem no poema “Entrada no sanatório” p. 411, de *Poesia Liberdade*, a infância e a memória também são referências constantes, cito o poema “Armilavda” p.327, de *As metamorfoses* e “Cantiga Malazarte” p.97, de *Poemas*.

¹⁴⁰ A propósito deste personagem, vale registrar que Murilo Mendes evidencia o seu caráter marginal, estabelecendo uma ligação com o personagem do conto de Guimarães Rosa. O poeta reflete também, sobre as coincidências que se estabelecem entre a vida e a representação artística. Por outro lado, observa-se mais uma vez que Murilo dialoga com outras obras no seu texto autobiográfico: *Este relato baseado na realidade tangencia de certo modo a pequena obra prima de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”.*(Guimarães Rosa não conhecia esse fato, mas no fim dá no mesmo: ele não ouvira, mas SABIA). *Só que a minha história não contém – ahimé! - as belezas próprias do estilo rosáceo. As pessoas e os fatos são contagiosos, os transistores são contagiosos...* (p.936)

O onirismo¹⁴¹ também está presente em *A idade do serrote: uma das minhas manias era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono, absurdo, sei, por isso mesmo fascinante, que seria de nós, ahimé! Sem o absurdo* (p.925)

Sobre a importância do elemento onírico no surrealismo, Arnold Hauser diz:

a experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma “segunda realidade”, a qual, embora inseparavelmente fundida com a realidade comum, empírica, é, diferente desta [...] É também essa experiência da duplicidade da existência, com seu habitat em duas esferas diferentes, o que torna os surrealistas conscientes da peculiaridade dos sonhos e os induz a reconhecer na realidade mista dos sonhos seu próprio ideal estilístico. O sonho passa a ser o paradigma da representação total do mundo, na qual realidade, lógica e fantasia, a banalidade e sublimação da existência formam uma indissolúvel e inexplicável unidade¹⁴².

Murilo Mendes declara que o sonho oferece uma possibilidade de revelar uma outra realidade, ou uma outra face da realidade: *o sonho interessa-me como elemento da invenção duma certa realidade*¹⁴³

Cabe ressaltar que, na busca do elemento fundador de sua poesia, a narrativa autobiográfica evidencia uma relação muito intensa com a mulher, prova disso é que em *A idade do serrote* aparecem diversas representações do feminino: Etelevina, Dona Coló, Cláudia, a prima Julieta, Carmem, e muitas outras. Pode-se dizer que esta é mais uma marca surrealista na autobiografia. Os surrealistas consideravam a mulher como musa inspiradora para a arte. Para os surrealistas, a mulher era capaz de se aproximar do mundo da imaginação, daí a fixação pela figura feminina. Em Murilo Mendes, a mulher também aparece como musa inspiradora, e a fixação pelo feminino que o poeta nutre pode ser comprovada em toda sua obra, pela grande quantidade de poemas dedicados a mulheres.

Para encerrar, retomo a idéia de que a utopia surrealista, que via no surrealismo uma possibilidade de se fazer uma revolução cultural, foi herdada por Murilo Mendes. A utopia muriliana, por sua vez, vê na poesia, a possibilidade de efetiva intervenção na realidade, e no fazer poético, uma maneira de agir no mundo. Em *Microdefinição do autor*, o poeta declara : *Convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens*

¹⁴¹ O ambiente onírico e o apelo à memória são recursos que possibilitam a Murilo realizar a fusão do tempo e do espaço - já que pelo sonho e pela memória o passado une-se ao presente. O desejo de fundir o tempo aparece em toda obra, cito um aforismo de *O discípulo de Emaús*, em que o tempo passado e futuro aparecem fundidos no poeta: *Sinto-me antigüíssimo - e sinto a era futura debater-se impaciente dentro de mim.* p.891

¹⁴² Cf. HAUSER, Arnold. Op. Cit. p. 966

¹⁴³ do livro *Janelas verdes*, p.1443

*conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica*¹⁴⁴

Voltando a tratar do processo de socialização de Murilo Mendes, resgato a figura de Asta Nielsen, que toma parte no quadro revelador da trajetória de Murilo Mendes. O poeta demonstra que o tempo não desfez a lembrança de Asta Nielsen, fato que sublinha a importância da atriz na sua imaginação:

Depois de tantos anos não consigo perder a figura de Asta Nielsen vamp e geradora de vamps, que nunca vi em carne e osso: vi-a sim algumas vezes numa tela de cinema em Juiz de Fora. Foi talvez a primeira revelação do loplol feminino, graças à força de comunicabilidade da imagem cinematográfica. (p.941)

O cinema é para Murilo Mendes, uma desforra contra a monotomia do cotidiano, aguçando sua inteligência. Da mesma forma, Asta Nielsen é uma afronta às mulheres comuns, ela é uma figura mítica, e o cinema, a possibilidade de encontro do mito com a realidade:

O cinema, se bem que eu ainda não entendesse direito seu significado, já constituía um divisor de águas, e me dava um prazer enorme. Interferia nos meus estudos, alargava meu nascente mundo poético, criando uma dimensão nova da vida. Contribuiu muito para estabelecer entre mim e a banalidade cotidiana uma larga faixa defensiva. Não creio que se tratasse propriamente de evasão; antes de modificação do sistema ambiente. Freqüentar o cinema queria dizer: afrontar uma realidade nova. Entre o riso e drama (naquele tempo havia uma grande produção de fitas cômicas), depois cotejar as duas faces da vida, a corrente e a insólita. Alguns anos mais tarde comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável.(p.941)

O fascínio por Asta Nielsen corresponde ao fascínio de Murilo Mendes pela mulher e também pelo outro, pelo diferente. Asta Nielsen é um ícone do outro de diversas maneiras, posto que ela representa outra cultura, outra arte, outra forma de existência: a existência mítica.

Murilo Marcondes de Moura observou que a montagem cinematográfica é um procedimento que Murilo teria incorporado à sua poesia. Sobre a ligação de Murilo Mendes com o cinema, o crítico especula que *provavelmente nos anos 20, Murilo Mendes escreveu um livro sobre o cinema que depois preferiu destruir sem publicação*¹⁴⁵. O fato é que

¹⁴⁴ publicado nas obras completas do autor, p. 47

¹⁴⁵ MOURA, Murilo. Op. Cit. p.31

Murilo Mendes considera uma relação entre sua poesia e a linguagem cinematográfica¹⁴⁶: *procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a “câmera” ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano: planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema*¹⁴⁷.

No já referido texto *Microdefinição do autor*, Murilo Mendes declara a importância do cinema para a carreira de literato, enfatizando que o cinema não foi apenas uma mania da infância, mas perdura na atualidade: *Sinto-me impelido ao trabalho literário[...] pelas minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo de infância.*(p.46)

Almeida Queirós é outro professor ao qual Murilo se sente ligado intelectualmente e, a julgar pela maneira como Murilo o descreve, percebe-se o carinho dedicado a esse que, mais do que um professor, era *poeta do magistério*. Note-se que o uso da palavra *poeta* como adjetivo pode revelar admiração pelo ofício de poeta, que naquela época Murilo já cotejava. *...Almeida Queirós poderia ser considerado o poeta do magistério, o iniciador aos ritos de uma alta literatura. A cidade naquele tempo contava muitos humanistas versados nas letras clássicas. Nenhum deles entretanto trazia o charme de Almeida Queirós*(p.963).

Murilo marca o contato com Almeida Queirós como um rito de passagem, o início de um contato mais intenso com a *alta literatura*, que é a literatura francesa. *Eu havia entrado na adolescência quando o velho mestre, notando meu gosto pelo estudo da língua francesa, propôs a meu pai ministrar-me lições individuais de literatura.* (p.963)

Através da lembrança de Almeida Queirós, Murilo recorda a repercussão da guerra na cidade de Juiz de Fora:

A cidade dividira-se em dois partidos, um pró-aliados, outro, muito menor, pró-Alemanha; claro que eu torcia fortemente pelo primeiro. Topando um do partido contrário atirava-lhe logo em rosto meus argumentos clássicos, isto é, meus e do professor[...](p.965)

A tarde caía sem levar tombo; [...] as janelas recebiam ecos rotativos de canções infantis[...] também gritos agudos de jornaleiros anunciando em flecha O Farol, o Jornal do Comércio, o Correio de Minas com as últimas notícias da guerra européia: combates gigantescos, derrubamento de tronos, migrações de massa, envio de tropas brasileiras; violentos sinais de violação da ordem coletiva e quase cósmica, o romper mesmo à distância, de um drama que iria nos atingir diretamente a todos. O professor mandava comprara uma das folhas, ilustrando-me com paciência o significado dos acontecimentos que na época eram interpretados de forma simplista. Tratava-se do choque decisivo de dois sistemas: de um lado a Alemanha, a feiticeira nórdica com sua filosofia

¹⁴⁶ Mais detalhes sobre esta relação no ensaio de Murilo Marcondes de Moura, Op. Cit.

¹⁴⁷ MOURA, Murilo Op. Cit.

nebulosa, seu gosto pela guerra, a organização do militarismo prussiano, querendo dominar o mundo pela força bruta; do outro a França, herdeira do gênio greco-latino, com sua claridade, seu amor à ordem, sua vocação democrática, seu respeito pela dignidade da pessoa humana.(964, 965)

Note-se a maneira como o poeta realiza um contraste entre a guerra e a paz através das palavras que escolhe para a reconstrução memorialística dessa fase da vida: o ambiente apaziguador da tarde que caía sem violência, lentamente, *sem levar tombo*, e com crianças cantando na rua, contrasta com as notícias de guerra que chegam com os gritos dos jornalheiros, gritos *agudos* e *em flecha*, palavras de carga semântica negativa, violenta. O contraste revela, também, a disparidade entre as idéias alemãs e as da França, país ao qual Murilo se sentia ligado¹⁴⁸. Almeida Queirós é muito importante nesta fase da vida do garoto, porque sua figura de professor extrapola as lições de literatura francesa, ensinando-lhe a pensar criticamente em relação ao problema da I Guerra Mundial: os jornais traziam as notícias, mas era o professor que as explicava ao menino.

Encerro as reflexões sobre o processo de socialização de Murilo Mendes referindo o capítulo final da autobiografia, *O olho precoce*. Em minha opinião, esse capítulo encerra o processo de amadurecimento do sujeito poético, visto que, ali, a ênfase recai sobre as reflexões que impulsionam sua poesia. Depois de se estabelecer como poeta, fato narrado no capítulo imediatamente anterior, Murilo se dispõe a falar mais especificamente de sua poesia. *O olho precoce* é composto por fragmentos nos quais o autobiógrafo aponta características que norteiam seu fazer poético. A cada fragmento desvela-se uma vertente do seu universo poético.

Por outro lado, é importante lembrar que, ao percorrer os ritos de passagem que o levaram a assumir sua identidade poética, percebe-se um procedimento vertical, de aprofundamento da experiência poética. Como já foi dito, os capítulos são organizados de tal maneira que revelam o percurso do poeta, do mais remoto ao mais próximo, do longínquo ao mais recente. Em uma autobiografia, em que a técnica é descrever-se através do outro, a presença do sujeito no título do último capítulo indica o seu efetivo amadurecimento.

¹⁴⁸ lembre-se que quando Murilo Mendes refere à Amélie, esposa de primo Nelson, aparece a admiração pela França: *...trazendo me (...) o charme da França, país ao qual eu já começava a me sentir ligado.* (p.928)

Em um primeiro momento, Murilo revela o interesse pelo outro, por outras culturas, outros lugares, característica que remonta à infância e que o poeta persegue como postura poética e ética: a aceitação e o interesse pelo diferente:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas (p.973).

O poeta dedica um fragmento para confessar o interesse pela mulher, que perpassa toda a sua obra. Já foi dito que, na trajetória autobiográfica, a mulher merece atenção visto que a figura feminina assume diversas representações:

Confesso que uma boa parte desta minha incipiente diligência cultural baseava-se no interesse pela mulher, que remontava a tempos recuados da minha infância. Não me contentando em ver mulheres no meu ambiente queria ainda ter ao menos imagens fotográficas de mulheres de outros países e outras épocas. Tratava-se não somente da fascinação pela mulher nua ou seminua, embora estas freqüentassem minha imaginação: era a mulher na variedade de seus tipos, sua forma, sua indumentária. Um relevo especial mereciam as fotografias de cantoras, artistas dramáticas, vestidas à grega, à romana, à oriental e à moda do Império. Lamentava também que a fotografia tivesse sido inventada tão tarde. Como seria por exemplo Ruth? Raquel? Semíramis? A rainha de Sabá? Cleópatra? (p.973)

A filiação com o universo mítico também merece destaque:

Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantes, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. (p.974)

Há, nesta parte final da autobiografia, uma reafirmação de sua crença em Deus e da particular maneira de relacionar-se com ele:

Deus passou a ser para mim, não o corregedor da moral, o severo guardião da lei, mas o ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as metamorfoses, criados da imaginação, inspirador da fábula, pai e destruidor de milhões de corpos e almas, único ator que não repete diariamente seus papéis. (p.974)

No fragmento abaixo, Murilo Mendes sinaliza o encerramento da narração autobiográfica. Note-se a palavra que começa o fragmento: a conjunção *assim*, que dá idéia de conclusão e, simultaneamente, volta-se ao já expresso, valendo-se de uma referência

anáforica. O poeta finaliza seu relato afirmando sua falta de vocação para qualquer ofício, que não o poético:

Assim o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. “Quel siècle à mains!” segundo, desdenhosamente, Rimbaud.(p.974)

Há uma exaltação à capacidade de ver, que aparece como fundamental motriz para sua vida. Interessante notar que o poeta se caracteriza como possuidor de um olho armado¹⁴⁹, isto é, ele possui um olhar próprio, um olhar atento, um olhar capaz de captar a diversidade do mundo.

É importante lembrar a relação que se estabelece no imaginário, entre o olho e a sabedoria, o conhecimento: *o olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual*¹⁵⁰. Pode-se dizer que a fascinação pelo olho, manifestada pelo poeta, é uma demonstração de seu desejo de sabedoria, de assimilação da experiência do mundo: *O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever.* (p.974)

É interessante observar que em *O olho precoce*, o eu adulto detém a palavra sem, no entanto, assassinar o eu do passado, como acontece no final da maioria das escritas autobiográficas. Segundo Raquel Souza,

*o ato autobiográfico propõe, na sua intrincada rede de significações, um “assassinato” simbólico e camuflado da vida pregressa do sujeito. Nesse movimento de dar à luz os eventos pretéritos e os momentos mais íntimos, encontra-se, também, uma morte simbólica daquele sujeito que já foi: o eu do passado.*¹⁵¹

Esta relação com a morte do passado não acontece em *A idade do serrote*, ao contrário, Murilo parece resgatar aquele menino, aquele jovem que fora, reafirmando as suas atitudes. O capítulo *O olho precoce* evidencia essa relação em que o poeta toma para si, como adulto, a postura que teve em sua trajetória pregressa, durante seu amadurecimento. Há uma reafirmação do passado e não uma morte. O eu do passado ainda

¹⁴⁹ Esta relação se reitera em *Resposta ao Questionário de Proust*, publicado no volume das obras completas de Murilo: - *O dom da natureza que mais gostaria de possuir? – um superolhar.* (p.52)

¹⁵⁰ Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT. Op. Cit.p.653

¹⁵¹ Cf. SOUZA, Raquel. Op. Cit. p. 63 e 64.

está presente, tomando parte do homem adulto. Através da faculdade do olhar, o poeta une os tempos de sua vida, o ontem e o hoje, e finaliza a autobiografia declarando que: *O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.*(p.974)

4 Considerações finais

Neste estudo procurei demonstrar que a autobiografia de Murilo Mendes se estabelece a partir de um projeto pelo qual o poeta perfaz sua trajetória pessoal em direção à poesia.

Em meu trabalho ficou estabelecido que *A idade do serrote* constitui-se como uma narrativa de nascimento, na qual Murilo Mendes reinventa a teoria postulada por Lejeune. Em sua originalidade, o poeta estabelece uma autobiografia na qual a narrativa de nascimento não se restringe apenas a inaugurá-la, mas toma parte do texto inteiro. Ficou evidente que a estrutura da autobiografia está em plena sintonia com o que o autor autobiográfico se dispõe a narrar, uma vez que seu propósito é dar conta de seu nascimento poético. É compreensível, então, que o texto, em sua estrutura, reflita o conteúdo de suas memórias: a narrativa de nascimento do poeta.

Em *A idade do serrote*, Murilo resgata eventos importantes para a sua constituição poética. O texto registra os ritos de passagem que o poeta vivenciou na sua trajetória pessoal rumo à poesia até que pudesse abraçá-la definitivamente, assumindo-a como função social. Tal observação foi possível porque o poeta marca claramente esses momentos fundadores do seu ser poético. São freqüentes expressões como: *despertou-me para uma outra face da vida, inaugurou, a primeira revelação que tive, etc.*

Estabeleci uma ligação entre o mito de Ártemis e o projeto autobiográfico muriliano. Tal aproximação ofereceu um horizonte filosófico para as minhas argumentações. A deusa institui os ritos de passagem necessários para que o jovem grego amadureça, passando de criança a adulto, quando finalmente está apto para exercer um papel na sociedade. Desta mesma maneira, a autobiografia proporciona a Murilo Mendes

reviver os ritos de passagem que asseguraram sua chegada à maturidade, assumindo a poesia como função social.

Perseguindo a tentativa de perscrutar a trajetória do poeta, elegi elementos que julguei coerentes no percurso de Murilo, e, através destes elementos, analisei a tomada de consciência poética e o amadurecimento do menino até tomar posse definitivamente da poesia. Procedi como que delimitando uma trilha que vai desde as remotas origens, passando por seus antepassados, pela origem da consciência, pelas primeiras lembranças e que reencontra a figura duplicada da mãe: Elisa Valentina, que se junta às estrelas quando o menino tinha um ano de idade e Mamãe Zezé, de quem recebeu afeto e cuidado. Em seguida, aparece a figura amada do pai, grande amigo, incentivador da poesia. O caminho prossegue através dos lugares amados, o colo da ama de leite, a casa da infância, os passeios por casas e jardins de parentes, a então pequena cidade de Juiz de Fora, o morro do imperador. A experiência da morte também foi objeto de análise, posto que a dor da morte abre uma fenda no sujeito e contribui para o seu amadurecimento. O avanço da idade se verifica pela descoberta do sexo e também pela rebeldia, pela crise do adolescente que está em conflito, mas que encontra sua identidade afirmando justamente aquilo que lhe é mais íntimo e caro: o impulso poético. Finalmente, resgatei o processo de socialização do poeta, a convivência com pessoas como Isidoro da Flauta, os professores com os quais convivera e que influenciaram na formação do seu intelecto, as amigadas, os amores que teve e que de alguma maneira o constituíram.

O texto autobiográfico culmina com o recebimento do prêmio pelo primeiro livro de poesia, fato que equivale à investidura do seu papel social, assumindo a poesia como profissão. É, portanto, um marco de entrada na vida adulta. Isso quer dizer que *A idade do serrote* tem um final em aberto, é uma trajetória que começa quando o autor põe termo à escritura de sua narrativa de nascimento: quando acaba o relato, nasce o poeta.

Pôde-se constatar, ainda, que *A idade do serrote* é duplamente especular, especular por sua própria natureza de autobiografia, e especular porque Murilo Mendes fala de sua poesia no momento em que se dispõe a contar sua trajetória em direção a ela. A autobiografia configura-se como um tratado sobre o próprio fazer poético, o texto autobiográfico volta-se simultaneamente sobre o homem e sobre a poesia que esse homem produz, desdobrando-se em uma metapoética latente, a ser desvendada pelo leitor. Processo que se observa porque ao recordar a trajetória de sua poesia, surge o diagrama

desta poesia. No entanto, dadas a complexidade e a multiplicidade dos aspectos que a poesia muriliana encerra, sublinhei apenas aqueles que me pareceram mais pronunciados e deixei aberta uma brecha para, talvez, seguir investigando a metapoesia em Murilo Mendes.

Outro aspecto que veio à tona neste trabalho, foi a semelhança que se estabelece entre *A idade do serrote* e uma caixa de ressonância capaz de registrar as leituras de Murilo Mendes. Ficou evidente a erudição deste leitor-escritor que é capaz de reescrever o texto alheio revelando-se a si mesmo e revelando o texto lido. O poeta transfigura o texto alheio num texto pessoal. Com efeito, Murilo Mendes consagra a obra do outro, compactua com a escrita do outro, assumindo a função de perpetuador da tradição através da sua escrita. Sua força criadora possibilita o diálogo entre o uno e o múltiplo, em uma intertextualidade pela qual o discurso do outro está perfeitamente ambientado no seu texto pessoal, sem que a originalidade de seu texto seja comprometida.

Nesta linha de pensamento é sintomática a caracterização que Murilo Mendes faz de si mesmo no último capítulo da autobiografia: possuir um *olho armado* é uma qualidade fundamental e que o mantém atento à imensa biblioteca que elege entre os elementos dados pela tradição, não só literária, mas, sobretudo, artística.

Por outro lado, a autobiografia muriliana é expressão da sua brasilidade, um resgate da sua terra natal, da cultura do povo mineiro. O poeta consegue dialogar com a tradição do mundo e com a tradição brasileira, tecendo-as em uma rede de memória pessoal, absorvendo, assim, todo um universo cultural na unidade de sua vida.

Outra faceta do poeta que ficou à mostra na autobiografia foi a concepção de que a poesia deve estar comprometida com a promoção da dignidade humana. O olhar crítico muriliano rompe com a desordem estabelecida e anseia pela poesia mesmo quando a realidade acena com a brutalidade. Em *A idade do serrote* transparece a idéia de que a poesia deve estar presente em todas as situações: seja no olhar do menino que se depara com a miséria humana diante do mendigo Dudu, seja no olhar do menino deslumbrado diante do cometa.

Percorrendo a poesia de Murilo Mendes, fica evidente que o resgate memorialístico não se restringe à autobiografia; no conjunto da sua obra, podem-se rastrear peças poéticas que retomam acontecimentos narrados em *A idade do serrote*. Nesta dissertação, apenas me limitei a apontar tal relação, citando em notas de rodapé alguns poemas que referem a lembranças de *A idade do serrote*. Entretanto, creio que seria muito interessante realizar um

trabalho voltado para a poesia propriamente dita, e investigar este princípio da criação poética muriliana, pelo qual a poesia se faz na ligação com a história pessoal, apelando aos conteúdos da memória.

E, neste sentido, estudar como se processa na poesia, a ficcionalização dos conteúdos da memória do poeta, bem como o diálogo que o poeta trama consigo mesmo, quando sua poesia refere a sua memória.

Ficou estabelecido no decorrer dessa dissertação, que o apelo aos conteúdos da memória corresponde ao desejo de recuperar estados anteriores, experiências fundadoras do ser. A memória revela o ímpeto de recuperar uma ordem fundacional, o tempo em que o ser era pleno, inteiro. Revela o desejo de reencontrar a paz experimentada na infância.

Entretanto, este procedimento não se restringe à autobiografia, mas se estende à poesia, que é marcada pelo ímpeto de voltar ao passado, de fazer o caminho inverso, rompendo com a ordem cronológica.

A postura do Narciso observada em *A idade do serrote* se estende também ao restante da obra, através de uma poesia comprometida com a realidade e que, mesmo quando se volta sobre a sua própria imagem, não deixa de referir ao drama do mundo. A poesia tem um ímpeto humanitário mesmo quando o poeta se dispõe a falar de si mesmo. O mito de narciso é vivenciado através de um jogo pelo qual o eu revela o mundo ao revelar a si mesmo. Assim, a memória pode ser vista como um elemento unificador, como meio pelo qual o poeta representa sua ânsia de paz. Ânsia que ultrapassa o âmbito individual e alcança o cosmo e que não se restringe apenas à autobiografia, mas está presente em toda a obra poética.

Vale referir que nestas palavras finais, apenas aponto essas questões, a fim de fomentar a necessidade de uma análise mais detida em um outro trabalho. Gostaria de acrescentar, ainda, que esta dissertação não encerra todos os aspectos que poderiam ser discutidos em *A idade do serrote*. Muito longe de pretender esgotá-la, mesmo porque isso não seria possível, este estudo buscou enfatizar, antes de tudo, a beleza desta autobiografia, na certeza de que, como o restante da obra muriliana, ainda continuará instigando novos estudos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário. A poesia de 1930. In.: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In.: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes – ensaio crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos, ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BALANDIER, Georges. *A desordem*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- BALANDIER, Georges. *O Dédalo*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 1987.
- BOSI, Alfredo (org). *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade, lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOUTANG, Pierre. *O tempo – ensaio sobre a origem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRUÑEL, Pierre (Org.) *Diccionario de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Pastor pianista / pianista pastor. In.: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In.: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama (vol 02)*. São Paulo: Ática, 1995.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In.: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In. LIMA, Luis Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris:Seuil, 1975.
- LIMA, José Lezama. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, Luis Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo: Educ, 2001.
- MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do Poliedro. In.: PIZZARRO, Ana (Org). *América Latina: palavras, literature e cultura*. São Paulo: Memorial, Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3.
- MELO, Ana Maria Lisboa. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: ed. PUC, 2003.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In.: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP,
- NOVAES, Adauto (org). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In.: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio & NEVES, José Alberto Pinho (Orgs). *Murilo Mendes, o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- ROCHA, Clara Crabbé. *O Espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O tempo mítico hoje. In. NOVAES, Adauto (org). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SCHÜLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes: orfeu transubstanciado*. Viçosa: Editora da UFV, 2000.
- SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.
- SOUZA, Raquel Rolando. Imagens da infância em Murilo Mendes. In: BAUMGARTEN, Carlos (Org). *Cadernos literários*. Rio Grande: Ed. da Furg, 2005. vol 10
- SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- TUCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figuração do outro na Grécia antiga Ártemis e Gorgó*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1991.
- VILLANUEVA, Darío. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.