

# Memória e Identidade em prosa e versos de Murilo Mendes

Cláudio Leitão\*

## Abstract

---

It's a study on Murilo Mendes' memories, mainly about the prose book *A idade do serrote*. It looks for cultural relations that can contribute to the surveying of literary and national identity conceptions. The familial clan of Minas Gerais extend itself onto the suggestion of a Hispanic ascendancy and the cultural ambit overflows among some european languages. The catholic heterodoxy bends to humanism. Critical attitudes of 1922 Modernism are assumed, apart fom the point of view of Modern Art Week, in favour of an universalist nationalism.

---

## 1. Introdução: outras terras

Nas articulações do espaço gráfico, o livro de prosa memorialística da formação de Murilo Mendes, *A idade do serrote*, apresenta cuidadosa ligação entre “Origem, memória, contato, iniciação”, primeiro fragmento, e os demais. Cumpre algumas funções de prefácio, num livro que não apresenta prefácio autográfico, dado examinado e publicado antes, em “A origem como prefácio de *A idade do serrote*<sup>1</sup>, de Murilo Mendes”, trabalho referido e indicado adiante.

Nas articulações com o tempo, no discurso memorialístico que perpassa toda a obra de Murilo Mendes, está exposta a busca de um tempo total, de uma idéia de eternidade. Junto a essa idéia está a pretensão de um *eu* inserido num tempo da matéria. “Sou contemporâneo e partícipe dos

---

\* Doutor em Literatura Comparada pela UFMG Professor Ajunto de Literatura Brasileira da Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei.

<sup>1</sup> Abreviaturas utilizadas nas citações dos textos de Murilo Mendes: *IS* - *A idade do serrote*; *Po* - *Poliedro*; *PC* - *Poesia Completa e prosa*.

tempos rudimentares da matéria (...) do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem, do meu nascimento, das minhas sucessivas heresias” (*Po*, p. XVIII). Embora, nas obras de Murilo Mendes, a noção veiculada pelo significante *história* e seus cognatos muitas vezes transmita uma tentativa de superposição de uma noção teológica da eternidade sobre uma história determinada, está mais clara a dualidade na separação entre o finito e o infinito, uma vez “obsedado pelo Alfa e o Ômega” (Idem, p. X!X). Ainda que o dualismo resulte numa visada especificamente cristã do mundo, articula-se o tempo como um ingrediente fundamental do discurso literário, pois “vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes” e “protegido pelo *sense of humour*, meu anjo da guarda” (Idem, X[X-XX]) A prosa memorialística apresenta o poeta como alguém que foi tocado, vocacionado e separado para desempenhar os jogos do tempo infinito, no meio da sucessividade dos mortais. A dança do bailarino russo Nijinski, assistida em êxtase pelo adolescente, no Rio de Janeiro, e a visão do cometa Halley, na infância juizforana, são intervenções cósmicas e platônicas de uma caverna atemporal, no *eu* desautomatizado que a escrita de *A idade do serrote* e de *Poliedro* procuram apresentar. “Sinto-me compelido ao trabalho literário (...) por ter visto Nijinski dançar” (Idem, p. XVII). O impacto da beleza não é uma experiência primeira. Ela *significa*, antes, o reconhecimento de um sentimento, de uma sensação e de um estado conhecidos, seja de um sonho ideal ou de uma centelha das figuras exteriores que, um dia ou numa outra vida, teriam penetrado a caverna platônica do menino.

A pintura pode colaborar para explicar um pouco a noção intelectual de eternidade, fora da rede de relações com que a teologia amarra o eterno. Na pintura, a memória pode encontrar um caminho para o real, uma vez que fixou-se na obra um ponto de perenidade que a natureza estática da exposição do quadro, dentre outras formas de circulação, contém. A mobilidade no espaço e, principalmente, no tempo, é prerrogativa do espectador. Segundo Elias Canetti, “a gente se apega àquilo que não muda”. A pintura estende redes de relações para quem olha e, por vezes, acompanha as mudanças do espectador.

*Nela [pintura] a experiência fica parada, o indivíduo pode olhá-la de frente.(...) a pintura precisa da experiência dele para existir. Só assim se explica que algumas pinturas fiquem (...) como se dormissem durante gerações, porque ninguém pode contemplá-las com a experiência que as desperte.*<sup>2</sup>

De um lado e de outro, a perspectiva conta com a fixação do quadro numa parede de museu, não como peça morta. Ao contrário, ele vive ali

<sup>2</sup> CANETTI, *Uma luz em meu ouvido*, p. 109.

como reserva potencial de mobilidade, na história da arte e da humanidade, que cada espectador, passado ou futuro, também potencialmente lhe confere. Uma interpretação ocasional pode passar a integrar a potencialidade do quadro. O conjunto futuro de espectadores pode incorporar essa visão nova, sem que o dado interpretativo deixe de pertencer a uma experiência individual e intransferível. O mesmo poderia ser dito de uma sinfonia ou de um romance. Entretanto, a arte visual possui uma prerrogativa sensorial privilegiada, que transcende a era da imagem, porque, sem palavras, em seu silêncio, pode despertar uma experiência e um sentimento que, porventura, existam dentro do espectador, tornando-se, então, uma nova experiência, que será uma via privilegiada de conhecimento. o conhecimento de sentimentos ~ representado pelo *eu* das memórias de Elias Canetti, ante o impacto do quadro *O cegamento de Sansão*, de Rembrandt, com que voltou a defrontar-se, depois de alguns anos sem vê-lo.

*Com este quadro, conheci o que é ódio. Eu o sentira cedo na vida, cedo demais, com cinco anos, (...). Mas não temos conhecimento daquilo que sentimos; é necessário que o vejamos nos outros para que o reconheçamos. (...) Aquilo primeiro jaz dentro de nós sem que possamos formular seu nome; então, de repente, lá está como quadro, e o que acontece aos outros torna-se dentro de nós uma memória: agora é real.*<sup>3</sup>

O bloco da memória da infância, que emerge diante do estímulo de Rembrandt, provém, em grande parte, da tradição cultural da formação de Canetti. Mas, em parte, já reside no que o quadro de Rembrandt contém, fora do indivíduo que observa. A experiência cognitiva descrita por Elias Canetti assemelha-se àquela de que fala o *eu* de Murilo Mendes, motivado por haver presenciado um espetáculo de dança de Nijinski. Resguardadas as diferenças entre a pintura e a efemeridade *de um* espetáculo de dança, o conhecimento do estético foi despertado por sensações provocadas pelo movimento aurático da dança de um virtuose.

Pelo cultivo do cotidiano, digamos, do plano não espiritual, enfim, cai por terra a pretensão totalizadora do dualismo, em Murilo Mendes. Cai no “chão do século XXII, conforme o verso de “O filho do século” (*PC*, p.239-240). Mas a vocação para o trabalho literário conseguiu angariar bases sólidas. Dessa formação participam a leitura precoce de Cesário Verde, Racine e Baudelaire, a atenção ao cinematógrafo de Juiz de Fora e à música dos pianos da cidade. Mas no senso de humor da formação, o *eu* não se exime de confessar-se repetidamente ligado à concepção do eterno que vê nas coisas, dentre estas, o texto.

---

<sup>3</sup> Idem, p.113.

Na brincadeira, a desleitura procura trazer para sua contemporaneidade a gota aforismática de sabedoria do discurso do rei e sábio Salomão, em *Eclesiastes*, segundo quem, tudo é vaidade debaixo do sol. “observo a novidade das coisas debaixo do sol” (*Poliedro*, p. XX). Portanto, a compulsão ao trabalho literário com que Murilo Mendes inicia a sua Microdefinição, em *Poliedro*, tangencia uma espécie de vocação pessoal, junto a uma atração para o estético e para o cultivo de certo gosto, apreciado no trabalho de outros artistas, escritores incluídos. De acordo com Fábio de Souza Andrade

*o fundamento excêntrico da visão de Murilo estaria metaforizado no encontro do eu lírico com a força transformadora da natureza em seus elementos fundamentais (a água, as nuvens, a pedra), na própria descoberta destes elementos obliterados e neutralizados no mundo da praticidade.*<sup>4</sup>

## 2. Gígantones cabezudos

Murilo Mendes lê o real através *de um* humanismo que se alinhou contra *toda a carga* de violência residual da herança da Primeira Guerra Mundial e todas as seqüelas da Segunda Guerra Mundial. Discutindo a vertente cristã do humanismo, destacados produtores da cultura, no século XX, como Luis Buñuel, Jean-Paul Sartre e Elias Canetti, compartilham da mesma tendência. Na obra do cineasta espanhol, a catolicidade ibérica, fossilizada na liturgia medieval do cotidiano, começa a perceber o grotesco surreal de seu fanatismo, em plena ditadura militar franquista. Na vida do filósofo francês, a reflexão existencialista assume a práxis da militância urbana, sobre os impasses políticos do meio do século. Para Canetti, escritor judeu, a questão do poder condutor das massas humanas, fruto do impacto da violência do espectro de forças que a imagem de um Hitler poderia sintetizar, ocupa o centro do investimento temático do trabalho.

Em Murilo Mendes, o humanismo perpassa não só o conjunto dos versos que produziu, mas os textos ensaísticos e os livros de memórias. Tratando da “curiosidade inextinguível”, o *eu de A idade do serrote* conclui sua síntese de preferências orientando o olho para o humanismo contido na visibilidade das “pessoas na sua diversidade” (IS, p. 172). Pela prática de poeta que recorre ao surrealismo e à escrita narrativa em prosa, podem-se pontuar algumas das heterodoxias em que o humanismo católico presente em textos de Murilo Mendes fragmenta-se. Seu projeto literário fez coro

---

<sup>4</sup> ANDRADE. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências, p.200.

com vários escritores modernistas ao empreender uma reelaboração crítica do período colonial, por vezes, de toda a história nacional. Seu livro *História do Brasil*, entretanto, teria tido importância menor, dentro do mesmo projeto.

*Não passava (...) de expressão de divertimento, procedimento comum à poesia da primeira etapa modernista, interessada mais em causar impacto e escândalo. E o fato de Murilo Mendes não haver incluído sua História do Brasil na antologia de 1959 foi interpretado como repúdio do próprio autor à sua obra, prova de seu nível menor, não passando ela de blague e produto circunstancial.*<sup>5</sup>

Apesar disso, a reflexão sobre a temática da origem e a identidade literária e cultural, nesta incluída a elaboração crítica da idéia de nação, está disseminada pelas obras de Murilo Mendes. Inúmeros versos do livro *Contemplação de Ouro Preto* desdizem a superficialidade divertida do poeta, pela história e pelo acervo temático central, considerado o cânon temático da grande maioria dos modernistas, sobretudo nas décadas de 20 e 30. Quanto à blague modernista e ao humor corrosivo na poesia muriliana, recursos concentrados no livro, encontram-se também nos diversos livros do poeta. Isto é, não se atêm a *História do Brasil*.

Falando anteriormente sobre o primeiro fragmento de *A idade do serrote*<sup>6</sup>, concluímos com o fechamento que Roma e o catolicismo impõem, como vertente interpretativa, desde a abertura, à leitura de *A idade do serrote*. Concluímos também pela sutil exclusão do inglês - no meio de três línguas neolatinas afloradas no português - sobretudo na modalidade que veiculou universalmente o cinema norte-americano. Yates e Shakespeare são dois casos pouco freqüentes de citação de escritores anglófonos que não contam, considerada a exclusão da leveza irreverente do inglês hollywoodiano, de inflexão anasalada, empurrada para os cantos da boca dos atores, pelo uso de chicletes, cigarros e desleixo.

É possível e necessário, porém, ler outras regiões da superfície textual de Murilo Mendes. Exemplificam as da consideração da América, em verso ou prosa, e das muitas utilizações que o catolicismo oferece, na composição do texto memorialístico, à leitura das heterodoxias e alternativas suscitadas pela cultura católico-romana.

Juiz de Fora, que se impõe como cidade emergente pela industrialização, é mais que cenário principal do livro. Antes de *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, e de *Um rei em Nova York*, de Charles Chaplin, as cidades já provocavam a arte do século, como imposição temática e como

<sup>5</sup> MARQUES. *A carta de Caminha* e os modernistas: releitura, reescrita e reinvenção da origem, p71.

<sup>6</sup> LEITÃO. A origem como prefácio de *A idade do serrote*, de Murilo Mendes.

palco privilegiado. Fora de *A idade do serrote*, Nova York será contemplada como síntese da representação da civilização sem pecado original, livre do catolicismo, erigida na América. Na passagem pela cidade representada em prosa, um duplo movimento de adesão e de afastamento articula-se. Com muitos dos recursos usados n' *A idade do serrote*, o fragmento 9 de *Carta geográfica*, intitulado “New York”, tem estrutura cinematográfica.

\* *New York recorda-me o professor Aguiar do meu tempo de estudante: “Eu sou antes baixo, minhas pernas é que são altas”.* (PC,1 115)

\* *Vim até aqui comissionado por uma sociedade clandestina que se propõe defender os direitos primitivos dos arranha-céus a uma vida mais pura, mais autêntica, menos sujeita aos códigos eletrônicos; lutar contra a mecanização mais a conseqüente cretinização do indivíduo. Declaro que nada posso conseguir.*

\* *Percebo, logo ao chegar, que minha missão falhara ainda no ovo, traio a difícil causa dos arranha-céus. Uso máquinas, rádio, táxi, ascensor, o diabo. Prometeu, já agora desprovido de centelha celeste ou terrestre, espia-me implacável, consultando sem pausa o relógio-pulseira, impedindo-me de interrogar meu ser antecedente. Anões travestidos de gigantes movem fios em direção a Washington: trata-se de destruir o sudeste asiático, e de conter a explosão dos negros. (Idem, p. 1116)*

\* *Sairá daqui, segundo alguns, a próxima revolução. Por enquanto acho New York o século XIX do futuro. (Idem, p.1 117)*

Os fragmentos de *A idade do serrote* sugerem composições do cinema. Em outro segmento de seus escritos, o jovem ensaísta Murilo Mendes fala dos seus recursos conscientes de cinematografia, dos quais depreendemos cronometragem, cortes e montagem, para a produção de poemas. Eis parte do trecho em que fala de “supressão de passagens intermediárias” e de “corte”:

*Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a ‘câmera’ ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano; planas estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, - sua valorização ou afastamento no espaço do poema<sup>7</sup>.*

Com a citação, Murilo Marcondes de Moura<sup>8</sup> dá notícia de um possível livro sobre cinema que Murilo Mendes teria escrito e destruído na

<sup>7</sup> MENDES. A poesia do nosso tempo, apud: MOURA, *Murilo Mendes*, p.31.

<sup>8</sup> MOURA. *Murilo Mendes*, p.3-32.

década de 20. O trecho citado e a notícia confirmam o investimento antigo na observação e na reflexão sobre o fazer cinematográfico, entrevistados na prosa e nos versos. As relações do cinema com o processo da produção textual dizem respeito à montagem que resultou na colagem e nas repetições sonoras presentes na escrita. Em inúmeros casos, foram conseguidos efeitos surrealistas.

Em “New York”, como num filme, a imagem memorialística é trazida pela superposição comparativa entre as pernas compridas do professor Aguiar, de *A idade do serrote* (p. 161), e o perfil urbano dos arranha-céus da metrópole. A entrada recorda a pessoa de Aguiar fazendo troça do próprio desengonço. “Eu sou antes baixo, minhas pernas é que são altas” (*PC*, p. 1115).

A frase suscita a apreensão de um corte - sugestão clara de olhar cinematográfico - de um corpo. Centra a apreensão no ouvinte da frase, junto de quem o leitor do fragmento é colocado. “New York”, última cidade de *Carta geográfica*, fragmento textual das viagens, é enquadrada pela forma do artefato da memória. Estamos diante de um mapa. Esse nono fragmento é precedido por oito localidades européias, algumas com subdivisões. Na seqüência inversa à da *Carta* que termina em “New York”, lê-se: Paris, Londres, Pisa, Holanda, Waterloo, Salzburgo, Suíça e Grécia. A seleção das oito grandes paradas tem a nítida função retórica de minimizar a importância que porventura Nova York tenha para o leitor.

O fragmento “New York” está organizado em quatro partes numeradas. A primeira traz uma curiosa tomada panorâmica dos arranha-céus da cidade, depois da comparação com as pernas de Aguiar. A segunda desdobra o texto em uma narração do que veio fazer ali o poeta; a terceira faz sobressair, das imagens visuais, o confronto entre o humanismo e o fim do humanismo, ambos representados pela cidade de complexa historicidade para o viajante. A quarta reitera a apreensão visual constante, pelo recurso ao fechamento, em *dose*, sobre as peças dos museus da cidade, que, como no início, exerce fascínio e estranhamento. O mesmo sentimento provocou Jesus Cristo aos discípulos que iam pelo caminho de Emaús. Entre New York e Emaús alinham-se, paralelamente, a repercussão da guerra do Vietnã e o início da organização dos movimentos dos negros por direitos civis, de um lado, e a morte de Jesus Cristo, de outro: “trata-se de destruir o sudeste asiático e de conter a explosão dos negros.” A estranheza representada pela cidade provoca um ato de reterritorialização. Distribuem-se nomes e personalidades latinos, alguns deles já incorporados pela América: o professor Aguiar, de *A idade do serrote*, Mallarmé, Henri Michaux, Jaime Ovalle, El Greco e Georges de la Tour. O estranho-familiar<sup>9</sup> ou inquietante estranheza dessa montagem cinematográfica do espaço que sintetiza a civilização muriliana da América repete-se, de modo concentrado, no tópico final da

<sup>9</sup> FREUD. *Lo siniestro*.

*Carta geográfica*, quando é dito: “Sairá daqui (...) a próxima grande revolução. Por enquanto acho New York o século XIX do futuro.” E a desumanização da cidade contida na afirmação de que o “mínimo corpo humano é maior que o Empire State Building”, à maneira barroca, contrapõe-se à cidade “onde cabe a humanidade.”

Da construção personalizada da América, podemos aproximar a descoberta de um Cristo, numa Espanha cuja catolicidade imemorial revive nos tambores aragoneses de Calanda, povoado da região de Saragoça, de onde saíram Luis Buñuel<sup>10</sup> e muitas das imagens insólitas da sua obra cinematográfica. Como Murilo Mendes e Graciliano Ramos, Buñuel expõe as estratégias de representação do texto ao qual chamou de “semibiográfico”, porque incorre com frequência em desvios, que acredita semelhantes aos dos romances picarescos espanhóis, pois haveria muitas lembranças enganosas. Seu “retrato” contém, obrigatoriamente, afirmações, hesitações, repetições, lacunas, “minhas verdades e minhas mentiras, em uma palavra, minha memória”<sup>11</sup>. Guardadas muitas lições do surrealismo, apesar da idade avançada e das lacunas da memória mecânica e quantitativa, declara, mais uma vez como no romance picaresco espanhol, ser a “digressão a minha maneira natural de narrar”.

As imagens também insólitas da autobiografia de Buñuel mostram que há pontos de contato entre o surrealismo e os heréticos, sobretudo na Espanha. André Breton, mestre do surrealismo, apesar da aversão à religião, chamara-lhe a atenção para a riqueza desse traço ibérico, que é a obsessão pela heresia. Ela está presente na ação inquisitorial e, contraditoriamente, em inúmeros resultados, manifestos neste século, da catolicidade milenar de ramos diferentes, em promíscua relação com as culturas cigana, moura, basca e judaica, pelo menos. A tanatofilia católica medieval, presente em Calanda até a Primeira Guerra, serve como bom exemplo. Atraído, no México, pela leitura da suma de Menéndez y Pelayo, *Los heterodoxos españoles*, veio ao cineasta a idéia completa de um filme que se intitulou *La voie lactée*<sup>12</sup>. Buñuel se refere aos documentos autênticos em que se apóia o episódio da exumação do cadáver de um arcebispo, para que seja queimado publicamente, “porque, depois de sua morte haviam sido encontrados, escritos de próprio punho, documentos contaminados de heresia”.<sup>13</sup>

O episódio do filme representa, nas memórias, uma revelação especular da cultura ibérica, promovida por uma Espanha não-oficial. Tanto aquela que é contada por Buñuel a seu biógrafo e aos leitores, donde provém a obra destoante da unidade imposta pelo franquismo, quanto a dos versos

<sup>10</sup> BUÑUEL, *Meu último suspiro*, p.1 3-32

<sup>11</sup> Idem, p.12.

<sup>12</sup> Idem, p.344-345

<sup>13</sup> Idem, p.345.



murilianos de *Tempo espanhol* e da prosa de seu *pendant* intitulado *Espaço espanhol*. No *barrio gótico* de “Barcelona” (PC, p.1167) são encontrados o peso e a força bélica na descrição de um crucifixo precioso.

*que integrava galeria de Don Juan d’Austria à época da batalha de Lepanto fixado no centro de grandes panos roxos iluminado por múltiplas candeias é, um monumento, embora não singular, da paixão religiosa espanhola, traduzida com fervor + sentido conográfico superlativo. (Idem, ibidem)*

O atavismo da religiosidade assim representada contrapõe-se ao catolicismo do “Cristo subterrâneo”, que procura a escondida Espanha não-oficial, visível em narrativas cinematográficas de Buñuel. Contra as quase quatro décadas de uma Espanha submetida ao catolicismo inquisitorial de punho armado, quaresma cuja páscoa Murilo Mendes não chegou a comemorar, os versos de *Tempo espanhol* não hesitam nem acenam com espiritualidade sublimadora. Redescobre-se aí, de dentro da tradição da arte espanhola medieval e contemporânea, passando pela música de Andrés Segovia e pelos santos, por doze províncias e o ultramar, por Cervantes, Góngora, Vega, Tirso de Molina, Calderón, Quevedo, Unamuno, Antonio Machado, Lorca e Miguel Hernández, um Cristo secreto, não-oficial, marginalizado e perseguido como os resistentes cristãos da Roma de Nero, de acordo com imagem dos próprios versos. O livro não perdoa a destruição de Guernica, pois amplia a veemência dada ao touro do quadro de Picasso. “O touro de armas blindadas / investiu contra a razão” (FC, p. 618). Faz proclamar o assassinato de Lorca, em Granada, realçando o rigor dos versos da vítima. O livro de memórias de Pablo Neruda trata, com raiva, do mesmo assunto num capítulo intitulado “El crimen fué en Granada”<sup>14</sup>. Os versos de Murilo Mendes dizem aos versos da vítima:

*Trago-te o canto poroso,  
O lamento consciente  
Da palavra à outra palavra  
Que fundaste com rigor. (PC, p.6 12)*

Com o poema de Murilo Mendes para um Cristo dos operários em pé de greve, fica exposta uma Espanha invisível. Um Cristo que cobra a vida dos finados na Guerra Civil. Um Cristo dos estudantes, dos prisioneiros, dos mineiros das covas escuras de Barcelona e Valência.

Trata-se de um Cristo outro, que fez de Murilo Mendes *persona non grata* na Espanha franquista:

<sup>14</sup> NERUDA *Confeso que he vivído*, p 166.

*E um Cristo quase secreto  
Que nasce das catacumbas  
Da Espanha não-oficial.  
Nasce da falta de pão,  
Nasce da falta de vinho,  
Nasce da funda revolta  
Contida pela engrenagem  
Da roda de compressão  
(...)  
É um Cristo da experiência  
De padres inconformistas  
Que não abençoam espadas  
Nem incensam o ditador. (PC, p.620~21)*

*Tempo espanhol* é um livro composto como roteiro de caderno de viagens, sem que o tom contemplativo desse gênero de escrita participe da dicção de memória pessoal. O poema internacionaliza a Espanha, para que seja da humanidade, como a Grécia, como o Vaticano, em face de um *eu*; e não um *eu* nascido na Espanha, pertencente a ela. O livro fala de um tempo de seqüestro, durante o qual a humanidade ficou privada da Espanha, um bem universal, sobretudo do universo católico. Trata-se do último poema desse *tempo*, concluído com os versos:

*É o Cristo do vir-a-ser,  
Formado nos corações  
Da Espanha que não se vê. (Idem, p.621)*

O Cristo subterrâneo que aflora no livro publicado em Portugal, durante a vigência das ditaduras ibéricas, representou a grande blasfêmia. A língua e a cultura hispânicas são, particularmente, blasfematórias. Segundo Luis Buñuel<sup>15</sup>, “a blasfêmia espanhola facilmente assume a forma de um longo discurso onde grosserias notáveis, que se referem a Deus, Cristo, ao Espírito Santo, à Santa Virgem e aos Santos Apóstolos, sem esquecer o papa, podem encadear-se.”<sup>16</sup> Entre tempo e espaço, ditadura e Ibéria, o Cristo de um Natal escrito em português que saiu do subterrâneo, encontrou seu espaço de renascimento dentro da imagem de tempos difíceis. “Descubro um Cristo secreto / que nasce na Espanha súbito” (PC, p.620). Na primeira estrofe está a única marca de um *eu*, arauto que escava o subsolo e se retira, a fim de que emirja, por si, a imagem da rebeldia santificada pelo *não*. “Não é o Cristo vitorioso /.../ Nem o Cristo de Lepanto (...) Não investe

---

<sup>15</sup> BUÑUEL, op. cit. p~223.

<sup>16</sup> Idem, p. 31.

uma colina, / Não brilha no meio do altar/.../ Nem no palácio dos ricos, Nem no báculo dos bispos” (PC, p.620,v.3-12). E pela afirmação implícita de um *sim*: “É um Cristo quase secreto” (PC, p.620-621). O dualismo opõe ricos a operários, estudantes sem dinheiro, prisioneiros e homens-larvas; bispos a padres inconformistas; palácio a catacumbas e covas escuras; vitorioso, a mortos na guerra civil.

O “Cristo subterrâneo”, o ser falado nos versos em que o *eu* se retrai, o faz falar, através de uma determinada língua peninsular, um determinado poeta católico. É uma imagem prestigiosa do catolicismo do meio do século, durante um reinado papal que alterou costumes na Espanha. Conta Buñuel a seu biógrafo que, na procissão sob os vibrantes tambores de Calanda, era “salmodiado o texto da Paixão em que se encontrava, repetidamente, a expressão ‘os miseráveis judeus’, que foi retirada por João XXIII.”<sup>17</sup> Católico, o poeta consegue, por artes de um Cristo subterrâneo engendrado, ascender da queda satânica do “visionário” no chão do século. A referência toca versos de “O filho do século” (PC,p.239-240):

*Atirei ao fogo a medalhinha da Virgem  
Não tenho forças para gritar um grande grito*

*Cairei no chão do século vinte  
Aguardem-me lá fora as multidões famintas justiceiras  
(PC, p.240)*

Numa cartografia pessoal, fora da *Carta geográfica*, chama a atenção a liberdade, que se lê nos cinquenta e cinco versos de “Mapa” (PC, p. 116-117), texto em que se inaugura “no mundo o estado de bagunça transcendente” Os dualismos são disseminados por esse estado. A dicção surrealista não altera as imagens divididas pela base *dois*, e a terceira estrofe, dualista ainda que terceira, assume um futuro verbal apocalíptico e profético, ao lado das imagens do ar e da transcendência, apesar de bagunceira. A geografia do poema aprisiona o *eu* numa camisa de quatro pontos cardeais: “os sentidos, o medo, o apóstolo São Paulo, minha educação” (PC, p. 116). Mas foi no poema “O Cristo subterrâneo” que o *eu* criou um centro, urna referência no mapeamento do cristianismo e da obra. *Tempo espanhol e Espaço espanhol* seriam os mapas mais fiéis para um percurso pela prosa memorialística.

No fragmento “Confissões” (IS) não se acha nenhuma relação do título com a construção escrita das memórias, mas encontramos a narração da proximidade da tortura, pela educação religiosa. O padre alemão, vermelho e rigoroso, zela pelo menino, que repele o sacramento. No local, tudo conspira contra o cumprimento do ato de confessar-se. A imagem de

---

<sup>17</sup> Idem, p31.

escuridão de ventre de baleia é um primeiro entrave. O confessor fica meio invisível no confessional. A única lâmpada é mortífera e transforma-se num olho inquisidor. A estampa do Corpo de Jesus transforma-se num bicho-papão. Pelo olfato, percebe o cheiro acre de queijo azedo exalado pela batina suja do padre zeloso. O poeta adulto entra, como acontece por todo o livro, no presente da cena evocada, para inserir a imagem de Antonin Artaud e do seu teatro da crueldade. O confessional e o sacramento da confissão transformam-se num dos maiores estorvos para o menino. Neles, “evapora-se a poesia da vida, já não se pode gozar a delícia do segredo: devemos comunicá-lo a outrem” (IS, p.98).

O cheiro é ruim, a figura do Cristo é gasta, a poesia das coisas secretas evapora-se nesse ato, mas é uma disciplina que a citação de Pascal defende, em detrimento da maldade natural dos homens. A configuração da Europa é avaliada por Blaise Pascal, pelo viés da necessidade do sacramento:

*Peut-on s’imaginer rien de plus charitable et plus doux? Et néanmoins la corruption de l’homme est telle, qu’il trouve encore de la dureté dans cette loi; et c’est une des principales raisons qui a fait se revolter contre l’Église une grande partie de l’Europe. (IS, p.99)*

A prosa poética aforismática faz do significante do francês escrito de Pascal uma espécie de reza da verdade das coisas e dos homens. O adulto que lê o suave balanço transcrito de consoantes e vogais francesas alinha-se com os revoltosos, uma vez que a criança é alvo da pedagogia dos instrumentos torcionários, como o saca-rolha do interrogatório do confessor. Nos pontos cardeais dos versos do Mapa “minha educação” situa-se a oeste, isto é: no ocidente. Fica no oriente o paradigma da renúncia e da combatividade que é o apóstolo São Paulo. A lição cristã que resta é a imagem da tortura, estrategicamente invertida, no adulto, para o ódio a qualquer espécie de violência. E “digo mais, o uso-abuso da tortura me faz desconfiar que o homem foi criado à dessemelhança de Deus” (IS, p.100).

Em afirmação assim, de aparente subversão ao fetiche do texto bíblico, surgiria, na infância, a indignação ante todos os torturadores e ditadores, sejam eles Hitler ou Franco. A subversão aparente, entretanto, é mais uma afirmação de Deus, como imagem da perfeição. O peso das confissões será mitigado. Essa imagem formada no menino preenche a mesma linha paradigmática na qual é reconstruída a imagem do pai. “Seu Onofre enlouqueceu! Seu Onofre enlouqueceu!”, gritam os rapazes que torturavam o mendigo Dudu, da localidade do Chapéu d’Uvas (IS, p.34). O fragmento “Dudu” vê, na ação de seu Onofre, o pai, de modo condensado, uma similaridade: o Bom Samaritano da parábola e várias passagens do ministério de Cristo, sobretudo aquelas que são voltadas para a caridade. Na imagem do

pai, “Dudu” afirma um princípio bíblico da caridade cristã, segundo o qual os pobres sempre os teremos conosco, já que o “destino e a sociedade reduziram Dudu ao estado vegetoanimal” (IS,p.34). O olhar bíblico dá o tom de realidade acabada: Dudu “parece existir desde a eternidade” (Idem, ibidem). E quando lhe pousa na cabeça uma borboleta, foi “seu milésimo de glória, o toque mágico da coroa, a visitação do inefável” (IS, p.35). A atenção de duas páginas voltadas para Dudu é justificada, implicitamente, pela fraternidade nascida do gesto do pai. Dudu transforma-se no novo irmão, uma vez que teria sido salvo pelo pai, que, por sua vez, começa a identificar-se com o bom Samaritano e com Cristo.

### 3. Língua e pátria

A origem clânica e geográfica desse pai é a remota “fazendola em Santo Antônio da Pedra, no oeste de Minas.” A vocação para a caridade nasce dentro dos bens e do sangue, quando se propõe a ajudar o avô em dificuldades na economia agrária. A descrição sumária de Onofre, quando jovem senhor é, como o sábio rei Salomão do Antigo Testamento, a de um misto de semideus e super-homem:

*inteligência intuitiva, força de vontade, amor ao trabalho e o dom da comunicação, dentro de poucos anos fixa-se em Juiz de Fora, casando-se (duas vezes) numa das quais antigas famílias do Brasil (...) simpatia humana e senso de solidariedade com o próximo, torna-se um personagem querido. É um patriarca ainda moço, belo, alto, de figura natural, charme e doçura. Dotado de talento mímico e parodístico. Meio sarcástico, segundo Machado de Assis, tem tédio à controvérsia (Idem, p. 165 e 166)*

Mas tão elevada imagem servirá de contraponto para “o adolescente estranho que sou”. A ilusão do presente da escrita é, no mesmo fragmento “Meu pai”, uma falsa fusão das identidade do adulto e do jovem. Não se trata mais do presente histórico que confere aspecto de eternidade divina à construção do pai: “dentro de poucos anos *fixa-se* em Juiz de Fora” (IS). Quando o foco passa para o adolescente que fala de si mesmo, o efeito provocado é o da eterna adolescência que permanece no adulto, que detém a narração mas não amadureceu. Não se interpõe distância épica reflexiva Funde-se o poeta adulto ao *eu-menino* passado que emerge nas caraminholas de quem foi tocado pela visão de Halley. Também fora tocado pelo sentimento ocidental trazido pelo curso do pequeno Paraibuna, que forceja para atingir os pés do rio-pai, o Paraíba. Na distância do mar, pai e filho situam-se no esquecimento necessário dos bens perdidos e do sangue diluído dos

ancestrais europeus. Com a menção a bens e sangue, referimo-nos ao poema memorialístico “Os bens e o sangue”, de Carlos Drummond de Andrade.<sup>18</sup> Portanto, uma dupla relação paradigmática mantém-se, por oposição e por afluência, no que diz respeito ao pai, que “tenta em vão iniciar-me em outros misteres, prático de farmácia, prático de dentista, telegrafista, guarda-livros, revisor de provas” (*IS* p. 167).

Nesse penúltimo fragmento do livro, intitulado “Meu pai”, repisa-se a ação caritativa essencial, para a erradicação da mendicância e na criação das conferências vicentinas da cidade. O legado paterno é uma religião de “flexibilidade” e de espírito ecumênico. Frequentam a casa parentes e conhecidos de que às vezes traziam divergências. Seu Onofre respeitava opiniões e era respeitado, embora as divergências fossem postas às claras. Mas o desprendimento do jovem Onofre na ajuda ao pai, avô do menino, já prenuncia o pai (do menino) zeloso pelos bens desse sangue. Caudatário da maior parte dos escritos memorialísticos tardios dos escritores modernistas, *A idade do serrote* fala de um *eu* ajustado no clã familiar. Trecho anteriormente transcrito fala de dois casamentos do pai, numa das mais antigas famílias do país. Entre a pianista e cantora Elisa Valentina, falecida num parto aos vinte e oito anos, e Maria José, “grande dama de cozinha e saião” (*IS*, p.7), ficam supridas a intendência e a educação numa família que já possuía filhos pequenos e que, mais tarde, agregará sobrinhos necessitados.

O fragmento inicial deu notícia do clã, ainda que sucintamente, discriminando o sangue e os bens. O sangue paterno é espanhol, por conta das remotas bisavós que se casaram com “gigantones cabezudos”, algum deles provavelmente chamado Méndez. Os bens da economia rural dissiparam-se, fruto amargo da ascensão industrial e da expansão do comércio. As perdas são dadas como resultado do desleixo dos *cabezudos*. Perderam-se fazendas situadas em Congonhas e Paraopeba. A formação do menino em ambiente cultural urbano, com razoável circulação de bens culturais, deveu-se ao espírito de aventura do grandioso Onofre, que cedo percebeu que a sobrevivência futura da família dependeria dos novos serviços oferecidos pelos mercados emergentes. Apesar do Morro do Imperador, aquela Juiz de Fora, encenada no pleno funcionamento de suas primeiras fábricas e com as atividades dos operários, é uma cidade que nasceu republicana. A estrada União Indústria, construída pelos pioneiros de Juiz de Fora, partiu da imperial Petrópolis, em demanda da nova economia industrial e comercial:

*ouço as sirenes das fábricas apitando para o almoço: Juiz de Fora, dizem, antecipou-se a São Paulo em certos pontos da industrialização, conta uma usina hidroelétrica além de muitas fábricas de tecidos, de cerveja, de móveis, etc. (IS, p. 138)*

<sup>18</sup> ANDRADE, *Obras completas*, p.259-263.

Chão do século XX, o fragmento “A Rua Halfeld” faz a colagem para o painel heterodoxo da religião e da origem. Mas, depois de “Tempo e eternidade” e de Ismael Nery, em algum nicho da conversão, um texto qualquer de Murilo Mendes reserva ao leitor uma profissão de fé, dizendo, sem originalidade, “que os homens foram criados à imagem e semelhança de Deus, que todos foram remidos pelo sangue de Jesus Cristo” (IS, p.138). De resto, o pai é, barrocamente, “conservador~progressista” (IS, p.1 69). A importância sensorial e intelectual da apreciação da música vem também desse divino pai, que “viveu a paz em musica de câmara amando-a total na sua carne e no seu espirito” (Idem, ibidem). O cultor da palavra relaciona, definitivamente, a figura do pai com o sagrado.

O começo religioso está representado, principalmente, pela personagem de um padre. “Júlio Maria”, amigo do pai e fragmento autônomo do livro, levou o menino, muito cedo, a defrontar-se com questões com que conviveu depois de adulto. Um desses roteiros de especulação de mistérios cristãos leva à seguinte metáfora para a religião: “formidável agulhão para a inteligência” (IS, p.45), isto é: provocação, instigamento. Agulhão é palavra sonora e contextualizada na passagem bíblica da conversão de São Paulo, nos *Atos dos Apóstolos*. Júlio Maria representou a vertente masculina e forte da religião, em oposição à suavidade do Cristo e à languidez da Virgem. Por essa dualidade, veio a consciência de um dualismo essencial que o cristianismo contém. O menino sempre levantou questões ludicamente difíceis. A elaboração do âmbito da virtude chata, contrário ao da virtude atraente, suscitada pela chatura personificada em dona Culó, trouxe a interrogação: “Deus amará os chatos?” (IS, p.38) Com jogos verbais como esse, o dualismo enraizou-se no adulto.

O pai também teve importância especial na atenção voltada para a língua e a cultura apresentadas em *A idade do serrote*. A mãe falecida iniciara a educação do ouvido do menino, afeito a receber a “visitação da música”. Onofre trabalhava como escrivão. Mas não era um burocrata qualquer, já que possuía as habilidades de “admirável calígrafo e epistológrafo (...) Ouvindo-o nunca reparei que lhe faltava canudo de doutor” (IS, p. 168-169). A falta do diploma confere a simplicidade manual ao notário, a virtude verbal e a habilidade gráfica. Murilo Mendes “refugia-se na palavra”<sup>19</sup>, como quem recorre a um verbo divino. Às pessoas em geral, sem a aura do pai, o humanista atribui-lhes toda a importância. Além de que, “as pessoas são frases” (IS, p.70).

De uma plêiade de filólogos nas tertúlias juizforanas, destaca-se Lindolfo Gomes, que não era o mais brilhante, mas “seria talvez o mais humano e agudo” (IS, p. 108) e, certamente por isso, mereceu figurar no título de um dos fragmentos do livro, além de ser amigo de Onofre e de ter

<sup>19</sup> PJCÇHI0. apud. MENDES, PC, p. 29.

sido professor do menino, foi evocado como um “dos homens mais finos que conheci” (IS,p.107). Na convivência com aqueles a quem Jaime Cortesão chamou de “os deuses” (Idem, ibidem), o menino presenciou as tertúlias com a participação de gente ilustre como Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmiro Braga e o latinista José Freire, “nosso professor de português” (Idem, ibidem). A soma desses doutos senhores, num conjunto acrescido do ritual grotesco das tertúlias verborrágicas, redonda em pesado potencial passadista e conservador para a educação de qualquer criança.

Entretanto, soube o poeta filtrar bem tudo aquilo que lhe valeria cultivar, para conseguir o acabamento da linguagem literária da prosa de *A idade do serrote*. Linguagem esta, cujas soluções líricas conferem refinamento poético à obra muriliana. A gama dos recursos literários que mobiliza, com uma economia de meios específica, dá conta do intenso trabalho de ler-escrever, de “releitura-reescrita”<sup>20</sup> ~ devoração antropofágica, de desleitura criativa<sup>21</sup> de toda sorte de tendências e produções culturais do século. Com a mesma voracidade e filtragem ~ seus versos e sua prosa - o texto processa a lírica da tradição ocidental. Até mesmo elementos da tradição católica, em *A idade do serrote*, significariam reiteraões que teriam como objetivo, a busca do novo<sup>22</sup>, perseguindo uma outra face das tradições moderna e antiga, nos ritmos que a prosa utiliza:

*Nasci coisando, nasci com a música (...) Um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento (IS, p. 16). No princípio quero pegar o som. Isidoro passa-me a flauta, é preta com uns enfeites prateados (Idem, 17). Antigamente era o leão (Idem ,p.29).*

As fórmulas “no princípio” e “antigamente era” repetem o ritmo fundador da narração da Criação, como muitas expressões sugerem paródias, desleitura ou citações do texto bíblico. As repetições, quer do significante, explorando os mais diversos efeitos fônicos - “ouvido afeito” - quer do significado da tradição, no contexto rítmico, constituem uma busca de instauração do novo, na repetição de outro tempo, noutra prosa. O grande rendimento verbal do exercício poético de Murilo Mendes pode ter sido a prosa que veicula as narrativas líricas, conforme a que foi posta em prática em *A idade do serrote*, em *Poliedro* e, posteriormente, em outras, como a de *Carta geográfica*. A distância que a elaboração da linguagem dessa prosa exigiu, com relação aos vetustos filólogos, corresponderia, simetricamente,

<sup>20</sup> MARQUES A carta de Caminha e os modernistas: releitura-reescrita e reinvenção das origens

<sup>21</sup> ANIELO. Borges e Murilo Mendes, dois casos de desleitura criativa.

<sup>22</sup> CARVALHO, *Murilo Mendes*.



à aproximação representada pela desleitura que “Tio Lucas”, por si, como simples relato de episódio, fez do conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. A personagem, em tudo, afasta-se das regras da vida. Abandonou, no último ano, a diplomação como médico. Mas, como São Lucas, veio a se tornar, popularmente, um “médico amado”. Abandonou a terra firme, por nau insensata. Exerceu, de modo marginal e sem cobrar consulta, a medicina. Defendeu o direito, que todo homem tem, e o gosto, que qualquer homem pode ter, de morrer. A infância e a adolescência do menino foram influenciadas pela história de Lucas, narrativa viva de ruptura com o senso comum da existência. A eleição de um precursor como Guimarães Rosa, acompanhado da obra-prima que é o conto deslido, significa aderir à leitura da experiência revolucionária da prosa rosiana.

Depois do primo Alfredo, é, mais uma vez, o lado materno, do qual provém o tio Lucas, aquele que traz alternativas e diferenciações, desde a própria morte precoce da mãe. Lucas viria a ser, para o menino, “o puro, o desinteressado (...) fundador do anti-exército do Pará, anti-acadêmico, alto espírito livre” (IS,p.94). Além de Guimarães Rosa, a morte prematura de Lucas, coroando a vida esdrúxula, invertendo, mais uma vez, as normas, tornou-se legenda para uma “frase branca mallarmeana”: “Le Néant parti, reste le château de la pureté” (IS,p.94). O fragmento “Tio Lucas” motivou a elaboração de um dos mais trabalhados trechos da prosa poética de *A idade do serrote*, dando à personagem de Lucas e a linguagem uma contigüidade significativamente definidora do que possa representar a criatividade vital, se verbalmente livre das peias da retórica passadista do conservadorismo ou do senso comum. Criatividade de resultado inalcançável nas tertúlias verbais com a participação de Belmiro Braga e Silvio Romero:

*Le château, sua pureza, sua barca morena, seu coração arrombado, coração certamente devassável que eu gostaria de penetrar, santuário leigo, descalçando as Sandálias, incorporando-o agora, esse château, ao longo elenco dos lugares que não vi e admiro, onde sopra um vento criador, onde as barcas são mais brancas do que o sal ou a neve, onde as lagoas cobrem-se de borboletas e a espada corta só as frutas. (Idem, ibidem)*

No comentário em *post scriptum*, com efeitos de epitáfio para Lucas e para a personagem do conto de João Guimarães Rosa, o “estilo rosáceo” do escritor das *Primeiras estórias*, e, mais uma vez, o humanismo da personagem de Lucas, são pontuados. Pessoa louca deste mundo, que veio para confundir as sábias, Lucas, assim como Lindolfo Gomes, interessou mais que a quantidade de pessoas que preencheram lugares comuns na Juiz de Fora da formação do menino. Vale lembrar que o caso Lucas deu-se em Leopoldina, portanto, em outro rio, em outra cidade, chegando ao prota-

gonista na forma de narrativa oral, repetida, detalhada, modificada sempre, até o presente registro ficcional, versão grafada pelo filho do escrivão.

O fragmento chamado “Tio Lucas”, portanto, como toda *A idade do serrote*, dá conta de que o esforço modernista de renovação do português literário não significou, no caso de Murilo Mendes, “impingir corruptela e gíria como instrumento de arte”, segundo Graciliano Ramos, a propósito de maus escritores do século XX.<sup>23</sup> Independente das estéreis disputas gramatigueiras, impuseram-se o bom gosto, a correção e os desvios da norma, previstos pelo sistema, com rendimento literário de acordo com o melhor do projeto modernista renovador. Em 1968, data do lançamento de *A idade do serrote*, o tempo e o poeta já haviam feito decantar toda a poeira dos primeiros anos subseqüentes às primeiras publicações renovadoras mais ousadas, advindas da Semana de 22. As mais diversas soluções vanguardistas do século entrecruzam-se na prosa de Murilo Mendes, como exercício de uma privilegiada veia lúdica, principalmente objetivada nas palavras. A língua literária em prosa, na escrita memorialística de Murilo Mendes, aprofunda a valorização do lúdico e do jogo entre o ficcional e o literário, num discurso de atração sonora como o dos versos.

#### 4. Conclusão

A língua francesa, com o italiano e o espanhol, participa de um processo de contaminação cultural assumido pela formação do escritor, de maneira a demonstrá-lo na prática, é valorizada com um fragmento exclusivo, separado na organização do livro. No fragmento “Almeida Queirós”, fixa-se a importância dessa personagem, junto a Louis Andrès. Compunham a dupla os principais professores da língua e da literatura francesas, dado que assegura a passagem de outros pela vida do menino. Além da importância do estudo da cultura francesa, para a formação do poeta, uma análise feita pelo próprio *eu*, separa, em dois campos diversos, o aprendizado da gramática da língua e o estudo - melhor seria dizer o cultivo - da literatura.

*O primeiro transmitiu-me os elementos básicos da língua, o segundo iniciou-me na literatura (IS, p. 149). (...) Se Louis Andrès, em muitos pontos admirável, era o pé-de-boi, o cozinheiro didático, Almeida Queirós poderia ser considerado o poeta do magistério, o iniciador aos ritos de uma alta literatura. (Idem, p. 150)*

<sup>23</sup> RAMOS, *Linhas tortas*, p.297-298.

A distinção dos misteres é ainda reforçada pela personificação nos dois mestres. E apesar da importância atribuída a Andrès, fruto da atração exercida pela língua de Baudelaire, é o “poeta do magistério”, apenas o sacerdote iniciático. Sobre a língua portuguesa, recorde-se o critério da preferência por Lindolfo Gomes. E dentre todos os humanistas da cidade, todos “versados nas letras clássicas” (*IS*, p. 150), a maior personificação da língua, Almeida Queirós era o verbalmente mais charmoso. De sua biblioteca, o menino teve de copiar vários trechos do “Discours sur l’universalité de la langue française”, de Rivarol. Recomendado por Queirós, leu o estudo de Euclides da Cunha sobre o *kaiser* prussiano, donde guardou-se a pérola parnasiana contida na fórmula “neto retardatário das Valquírias”, transcrita em *A idade do serrote*, evidentemente, com intenções irônicas do poeta. Não de Euclides, não do menino que a utilizou nas ruas com êxito persuasório, nem do mestre Almeida Queirós.

As reiteraões, as articulaões fônicas, as enumeraões justapostas, os trechos de escrita automática e enumeraões caóticas, a desautomatizaão das formas feitas, a pontuaão muitas vezes livre da convenção, tudo isso perfazendo o ritmo que esses recursos articulam, constituem os principais expedientes da prosa de *A idade do serrote*. O trabalho no plano do significante, porém, não deve ser isolado pelo observador, mesmo embevecido pela fascinaão do canto da sereia musicalíssima da prosa poética. Segundo Fábio de Souza Andrade, a poesia apresenta “formas breves e imagens surpreendentes, recorrentemente rearranjadas em infinitas combinaões, da maneira ‘elegante ‘na escrita do devotado mozartiano que foi Murilo Mendes’”.<sup>24</sup> Em *A idade do serrote*, a prosa rearticula os recursos utilizados nos versos, em geral como reflexão implícita sobre o próprio fazer poético.

Na prosa, como nos versos, em geral, com preocupaões metalingüísticas, a escrita de Murilo Mendes utilizou-se, “com frequência do pastiche e da paródia”<sup>25</sup>. No cinema, nas línguas neolatinas e na herança cultural greco-romana, engendra-se, referenciado na Europa, um projeto universalista de nacionalidade. A tradião literária modernista é ampliada, em *A idade do serrote*, pelo direcionamento neo-antropofágico, que consiste na permanente releitura devoradora do legado europeu agenciado pelas várias tendências dos modernistas brasileiros. A construção da língua literária nos livros em prosa, publicados a partir de *A idade do serrote*, assegurada a distancia temporal das polêmicas contrapassadistas, consolida-se. O vocabulário compósito das principais línguas neolatinas desempenha, nesse solo de pluralidade, a função de redimensionamento do nacionalismo, noção de perfil tão móvel e instável, segundo Antonio Candido.<sup>26</sup> Naciona-

<sup>24</sup> ANDRADE, F. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências, p. 200.

<sup>25</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>26</sup> CANDIDO, *Vários escritos*, p.293-305.

lismo significou, ao longo do século, o ufanismo patrioteiro, com matizes vários, e uma visão amarga do real. Alguns dos matizes seriam o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura da originalidade etc.<sup>25</sup>

O fragmento intitulado “Cláudia” descarta o peso da nacionalidade sem tradições literárias: “O Brasil não teve antigüidade, nem idade média, nem renascença. Não herdamos o acervo de figuras literárias femininas, fascinantes, como aconteceu aos países da Europa e da Ásia” (*IS*, p.62). Entretanto, diz no mesmo trecho: “eu sempre gostei de coisas novas” (Idem, *ibidem*). Há portanto, o propósito de trabalhar na consolidação de uma tradição literária nacional, ainda que moderna e novíssima, ligada ao mundo ocidental. Juiz de Fora, Minas e Mar de Espanha embaralham as delimitações estreitas de pertencimento localista ou nacional. Citações e palavras soltas francesas, italianas e espanholas pretendem fundir-se ao português, compondo uma espécie de esperanto neolatino, para expressão literária no Brasil. Apesar da elaboração de traçado nítido dos precursores da sua cultura, o *eu* de *A idade do serrote* passou ao largo das organizações e dos manifestos políticos e estéticos do século “da multifoíce da multiface” (cf. “Lâminas”, *PC*, p.716).

A vagueza e a imaginação literária suplantam a preocupação com os limites da nacionalidade. Cláudia (pianista, romântica) e o folclorista Lindolfo Gomes (nacional popular), de *A idade do serrote*, poderiam ter saído das páginas do “Setor Microzoo”, de *Poliedro*, espaço temático nacional universalizado pelos bichos, dentre os quais se acha o homem.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar/ INL, 1967.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. São Paulo, *Revista de Letras*, v 33, p.199-220, 1993.
- ANTELO, Raúl. Borges e Murilo Mendes: dois casos de desleitura criativas. *Anais*. Porto Alegre: 1º. Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada / UFRS, 1987. p. 57-78.
- BIJÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. Maria Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 293-305: Uma palavra instável.
- CANETI<sup>1</sup>, Elias. *Uma luz em meu ouvido: história de uma vida*. Trad. Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- CARVALHO, Luiz Fernando. Murilo Mendes. Comunicação ao Curso de Letras da Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei: COLET., 1992.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas e prosa*. Trad. Luis López Ballesteros de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1975, p..2483-2505: Lo siniestro.
- LEITÃO, Cláudio A origem como prefácio de *A idade do serrote*, de Murilo Mendes. São João del'Rei, *Vertentes*, n 7, p.49-59, jan.-jun. 1996.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Extensão*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.47-78, jun. 1992.
- MENDES, Murilo *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- . *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- . *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Ed. USP/ Giordano, 1995
- NERUDA, Pablo *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. Apud: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.22-31.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.

