



Uma bagunça transcendente: o primado da errância e da descontinuidade na poesia de Murilo Mendes

A Transcendent Mess: The Primacy of Dispersion and Discontinuity in the Poetry of Murilo Mendes

Wesley Thales de Almeida Rocha

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais / Brasil
whthales@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2195-6493>

Resumo: Este trabalho discute como a dispersão e a desarticulação marcam a poesia de Murilo Mendes, fazendo-se aspecto constitutivo da subjetividade em expressão e da forma poética dos textos. A análise percorre composições do livro *Poemas* (1930), destacando o forte senso de tensão que nelas domina, na expressão dos dilaceramentos diversos que aplacam o sujeito lírico. Essa forma de expressão tem em sua base um lirismo convulso, que manifesta um eu em transe, num movimento constante e intenso para “fora de si”, conforme desvelado por Michel Collot em sua teoria; e essa expressão supõe um trabalho com a linguagem e a forma poética também pautado na movimentação convulsiva, em um processo mimético que Luiz Costa Lima denominou de “representação-efeito”. Analisando esses elementos no poema “Mapa”, destrinchamos aspectos fundamentais do processo criativo de Murilo Mendes, evidenciando o poder de expressão da “bagunça transcendente” que, como ele mesmo dizia, promove em sua poesia.

Palavras-chave: Murilo Mendes; *Poemas* (1930); errância; desarticulação; subjetividade.

Abstract: This work discusses how dispersion and disarticulation characterizes Murilo Mendes’ poetry, operating as a constitutive aspect of the subjectivity in expression and the poetic forms of texts. The analysis approaches compositions from the book *Poemas* (1930), highlighting the strong sense of tension that dominates them, in the expression of the various lacerations that placate the lyrical subject. This form of expression is based on a convulsive lyricism, which manifests a me in a trance, in a constant and intense movement towards “outside itself”, discussed by Michel Collot in his theory; and this expression supposes a work with language and poetic form also based on convulsive movement, in a mimetic process called by Luiz Costa Lima “representation-effect”. Analyzing these elements in the poem “Mapa”, we highlight fundamental aspects of Murilo Mendes’ creative process, evidencing the power of expression of the “transcendent mess” that, as he himself says, promotes in his poetry.

Keywords: Murilo Mendes; *Poemas* (1930); dispersion; disarticulation; subjectivity.

viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

(Murilo Mendes, “Mapa”)

Temos, na poesia de Murilo Mendes, a manifestação recorrente de um eu que, disperso em planos descontínuos, apresenta-se como errante, desarticulado, em tensão consigo mesmo, com o mundo, com o outro e até com Deus. Esses dilaceramentos trazem implicações significativas para a constituição desse sujeito, a ponto de tornarem-no fragmentado e multifacetado. Outros *eus* invadem-no por dentro e lançam-no para fora de si, fazendo-o, assim, assumir diversas faces e facetas, numa espécie de desarticulação subjetiva e enunciativa que impede a fixação do poema em uma voz única.

nós somos outros. Alguém
está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
não sinto mais o meu peso,
me perdi...

(MENDES, 1997, p. 112).

A essa errância subjetiva e enunciativa corresponde a dispersão, que caracteriza o poema no plano da forma. Dissonância imagética e rítmica, metáforas fulminantes e perturbadoras e a constante contraposição de elementos díspares configuram uma poética pautada na dispersão dos signos e no choque de perspectivas. Além disso, é o poema, em sua estruturação, em sua sonoridade e em suas imagens, tomado por uma dinâmica de movimentos violentos (choques, cortes, ruídos, asperezas), que lembram os da própria subjetividade em expressão. E, nessa confusão de vozes, a descontinuidade e a contradição se ressaltam e dominam entre os versos, tornando o poema uma máquina de visões e perspectivas que pouco se ajustam. Dá-se, assim, a própria experiência criativa o signo da dilaceração, com o poeta embaralhado em meio a diversas visões e perspectivas, para as quais não encontra uma síntese, e experimentando as confusões e as tensões que ele próprio “atiça” no processo da escrita.

Sou a luta entre um homem acabado
e um outro homem que está andando no ar.
(MENDES. 1997, p. 105).

Neste estudo, analisamos a poesia de Murilo Mendes discutindo como a dispersão e a descontinuidade que caracterizam os poemas no plano da forma estão em relação direta com a expressão de uma subjetividade dilacerada e conflituosa, vincada entre anseios vários e opostos. Devido aos limites de extensão deste trabalho, nosso foco será em composições de apenas um livro, *Poemas* (1930), volume de estreia do poeta. Mas a leitura que aqui desenvolvemos poderia aplicar-se, com poucas variações, a quase toda a obra literária do autor, especialmente a que vai desse livro inaugural até *As metamorfoses* (1944).

Poemas interessa-nos não apenas por ser o ponto de partida da poética agônica que Murilo Mendes seguirá exercitando em sua obra, mas também porque registra um momento que é de confluência e de choques entre tendências diversas no cenário literário brasileiro e na escrita desse autor em particular. Esse é o período de introdução e formação da sensibilidade moderna nas artes e na cultura do país, processo que se deu, na visão do próprio Murilo, sob um senso de crise e de tensão. Em páginas de seu *Recordações de Ismael Nery* (1996, p. 105-111), o autor situa, entre 1916 e 1930, o momento em que o cenário artístico e cultural brasileiro é “abalado” pelos “ventos” da modernidade, vindos da Europa e alavancado aqui pelo movimento modernista. “Abalado”, porque, segundo Murilo Mendes, a sensibilidade moderna envolve um efeito de “choque de surpresa”, de espanto; e, por conseguinte, de crise da estrutura cultural e social vigente, assentada em bases retrógradas e conservadoras.

Como melhor elucidado por João Luiz Lafetá (2000, p. 20), o projeto estético do movimento modernista tinha como equivalente um projeto ideológico: a “crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem” tinha como contraparte a “atualização das estruturas da sociedade brasileira”. Com essa confrontação, o modernismo de 1920 será um dos movimentos preparadores da Revolução de 1930, como apontara Antonio Candido (2011). Porém, o senso de tensão que o modernismo trazia como marca de sua investida contra a tradição mostrava-se agudo, antes, no seu próprio estatuto interno, isto é, na relação mantida entre os vários grupos ou autores nele vinculados.. Por causa dessas diferenças, José Guilherme Merquior (*In*: MENDES, 1997, p. 11) pôde dizer que o modernismo brasileiro foi mais um complexo estilístico do que uma escola propriamente, “feito da convivência ou fricção de estilemas tipicamente ‘arte moderna’

com vários traços a rigor bem pré-modernos (porque prolongamentos de formações artísticas anteriores)”.

É possível localizar Murilo Mendes, nesse período que é de sua formação intelectual e poética, no centro da arena em que se dão esses primeiros embates em torno do modernismo no Brasil. Isso porque, embora não participando diretamente de nenhum movimento definido, o poeta estava antenado com tudo o que acontecia de novo e captava, à sua maneira, os influxos de modernidade que vinham de fora e os que se produziam por aqui. Em 1922, ano em que ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Murilo Mendes já vivia no Rio de Janeiro. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, datada de 1º de dezembro de 1969, o poeta declara que acompanhou “com interesse e simpatia” o movimento, mas que não aderiu publicamente a ele justamente por se encontrar ainda “em regime de ‘noviciado’ ou aprendizagem” (MENDES, 1969 apud ARAÚJO, 2000, p. 197). Mas, no decorrer da década, ele buscará alguma aproximação, publicando poemas nas revistas modernistas de São Paulo, *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, e na *Verde*, revista modernista de Cataguases, Minas Gerais.

No entanto, o vínculo mais estreito que Murilo Mendes estabelece, nesse período, é com o grupo formado, no Rio de Janeiro, em torno do pintor e pensador Ismael Nery. Em reuniões quase que diárias, sob a liderança de Nery, eram articulados leituras e debates sobre arte, filosofia e ciência. Desse relacionamento, sairá a inclinação demonstrada por Murilo, em sua criação dos anos 1930, para com três linhas de pensamento ou estéticas especialmente: o essencialismo, corrente filosófica criada por Nery e repertoriada pelo próprio Murilo; o surrealismo, cujo conhecimento o pintor trouxe de uma de suas viagens à França; e o catolicismo, a que o poeta se converterá, em 1934, por ocasião da morte deste que era seu amigo e mentor.

Temos, então, o poeta – com sua “curiosidade infernal”, na expressão de Augusto Massi (1995, p. 321) – em meio a um cenário de impactantes ocorrências no plano cultural e histórico e de emergência de novas e divergentes perspectivas sobre questões humanas fundamentais; em uma situação que é, então, de dilaceração, porque a envolver, nas palavras da crítica Laís Corrêa de Araújo, “múltiplas opções e múltiplos compromissos: com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária” (ARAÚJO, 2000, p. 75).

Poemas, que reúne composições escritas entre 1925 e 1929, marca bem a complexidade do momento e da experiência vivida por Murilo Mendes, quando da constituição de seu itinerário criativo. Observando o volume, é possível perceber a presença de tendências e de discursos no horizonte de criação do autor. Silviano Santiago, em texto que serve de posfácio à última edição do livro, mostrou como a própria organização do volume evidencia o aproveitamento do poeta de diversas correntes de pensamento e estilísticas, como a modernista, a essencialista, a religiosa e mística e a erótica. (SANTIAGO. *In*: MENDES, 2014, p. 91-124). Como também viu Sebastião Uchoa Leite (2003, p. 62), esse livro já coloca as “pedras fundamentais” da “trilha múltipla” que o poeta percorrerá em diante, em especial estas três básicas: “a do poeta crítico-irônico, a do poeta voltado para a cotidianidade e a do poeta voltado para a reflexividade”.

Porém, neste primeiro livro de Murilo Mendes, abundam, sobretudo, poemas em que o senso de crise atinge o âmago da subjetividade em expressão, em sua experiência existencial e espiritual, tônica que será dominante em toda a poética do autor. São composições que apresentam a imagem de um mundo no qual o sujeito se sente asfíxiado e com o qual ele se debate, forçando, assim, seus limites e a ele contrapondo a visão da eternidade. Ou, ainda, composições em que o sujeito luta consigo mesmo, com as determinações e flutuações de sua “alma numerosa”. É a “luta”, como o poeta mesmo diz, “entre as construções do meu espírito” (MENDES, 1997, p. 107).

“Corte transversal do poema”, composição deste livro, mostra como é radical esse senso de errância e dilaceramento, indo ao ponto da desarticulação total do sujeito, como também de sua enunciação (e conseqüentemente da forma do poema):

Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia,
um olho andando, com duas pernas.
O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem.
A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios.
Só tenho o outro lado da energia,
me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou.
(MENDES, 1997, p. 116).

Como bem viu Murilo Marcondes de Moura em comentário a esse poema, o movimento contínuo e erotizado do sujeito pelo espaço múltiplo

e desarticulado do mundo implica na “dissolução final da identidade”, “ou talvez uma dilatação desmesurada desta”. E essa desarticulação afeta, também, a própria configuração do poema, que se apresenta, igualmente, como um “corpo essencialmente heteróclito, de modo que ele é o lugar de insólita e complexa composição” (MOURA. *In*: MENDES, 2014, p. 267). Nessa nova figuração, o sujeito e seu poema mostram-se tocados pela desordem, ou melhor, pelos poderes disruptivos da experiência poética. Esta funda um movimento da subjetividade junto ao movimento das palavras e dos sentidos que elas envolvem. E é esse um movimento desordenado e descontínuo, seja pela dissonância imagética, seja pela irregularidade semântica do que se enuncia de um verso para o outro.

Observe-se, no fragmento citado, como, primeiro, o eu lírico se define como “o olho dum marinheiro morto na índia”, “um olho andando, com duas pernas”, ou seja, como algo por si disperso e desconjuntado; em seguida, e sem muita conexão com o dito antes, projeta-se a visão erótica do “sexo da vizinha” na expectativa da extensão da noite e da ação do homem a desejá-la; na sequência, é a própria noite, em sua “outra metade”, a entidade feminina e erótica a fomentar a imaginação poética; essas forças desconexas provocam a sensibilidade e a ansiedade do eu lírico além do suportável, tirando-o de si e dissolvendo-o em fluxos de energias descontínuas. A configuração do poema, respondendo a essa descontinuidade no plano subjetivo, articula-se por meio de entradas abruptas, cortes arbitrários, justaposição e montagem de planos díspares; a sonoridade é pouco ou nada melódica e o ritmo é quebrado e tenso. Vê-se, assim, que aos riscos de dissolução do eu nos planos descontínuos do desejo correspondem os riscos de dissolução do poema no disforme. Constituem-se, então, o sujeito e seu poema como “matéria em convulsão ardendo para se definir”, tal como expressa um verso de “O homem, a luta e a eternidade” (MENDES, 1997, p. 108).

Temos, pois, que as descontinuidades e a indeterminação formal que caracterizam a poética muriliana precisam ser pensadas em relação com a questão do sujeito que nela se apresenta. Essa discussão envolve tanto a ideia de lirismo que subjaz a esse regime de expressão quanto a ideia de subjetividade que fundamenta tal proposição lírica. Constitui esse um debate – já presente na fortuna crítica de Murilo Mendes, mas que precisa ser retomado, e em outros termos e perspectivas – que é o de sua poesia como

fundada mais no lirismo do que num trabalho de arte, tal como denunciado primeiramente por Mário de Andrade.

No ensaio “A poesia em 1930”, no qual comenta quatro livros de poesia publicados naquele ano (a saber: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Alguma poesia*, de Carlos Drummond, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes), Mário de Andrade chama a atenção para o que faria os poemas murilianos dotados de uma singularidade: a “complexidade lírica de realização”, calcada na mistura do concreto com o abstrato, do cotidiano com o extraordinário (ANDRADE, 1974, p. 43). O crítico credita esse aspecto à influência do surrealismo e vê-lo como manifestação da negação da “inteligência superintendente” e do “intercâmbio de todos os planos”, fundamentos introduzidos pela vanguarda francesa (ANDRADE, 1974, p. 42). Nesse intercâmbio se situaria o ponto contraditório da poética muriliana e que seria relativo ao conflito que nela se coloca entre o que o crítico chama de domínio estético e o ético:

complexidade de valores, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados duma igualdade insolúvel: as belezas valem tanto como os defeitos, as irregularidades tanto como os valores, numa inflexível desapropriação da Arte em favor da integralidade do ser humano. (ANDRADE, 1974, p. 42).

A perda no plano estético afetaria, principalmente, o acabamento do poema e, assim, sua unidade formal. Em *Poemas*, segundo Mário, “desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto” (ANDRADE, 1974, p. 44). As irregularidades que afetam as composições do livro indicam uma poesia não submissa ao domínio da organização intelectual (e isso seria um ponto positivo, pensando a partir da “elasticidade de pensamento” e na potencialidade da expressão; e um ponto negativo, pensando no acabamento e no trabalho artístico).

Em texto de 1939, sobre o livro *A poesia em pânico* (1938), Mário de Andrade aprofundará ainda mais essas questões. Seu foco de problematização será principalmente o catolicismo expresso por Murilo Mendes, que seria de “raro mau gosto”, além de “desmoralizador”. Segundo as palavras de Mário, o poeta “veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias” (ANDRADE, 2002, p. 51).

Mário de Andrade vê como responsáveis por esse catolicismo errático de Murilo Mendes, em *A poesia em pânico*, sua “complacência com o moderno” e a “confusão de sentimentos” (o que ele já havia destacado em *Poemas*), especialmente os sentimentos religiosos e os profanos. O crítico ainda encara tal “confusão” como sinal de “vulgaridade leitosa”, de modo a caracterizar a religiosidade presente nos poemas como “misticismo devastador”. Nessa caracterização entra o que mais queremos destacar: a inquietação, o desespero, que tornam conflituoso, agônico, o cristianismo expresso por Murilo Mendes em seus poemas. Conforme afirma Mário de Andrade, “desse desespero vêm as características essenciais da religiosidade deste livro: a sexualidade com que o poeta se atira sobre a religião, a Igreja, a Divindade com um verdadeiro instinto de posse física, a predominante colaboração do pecado, a abjeção de si mesmo” (ANDRADE, 2002, p. 52).

E essa questão não estaria desvinculada do horizonte estético. A partir da ideia da “colaboração do pecado”, o poeta-crítico se reporta às falhas técnicas do livro, que provariam certa “despreocupação pelo artesanato”. Assim como a religiosidade manifesta nessa poesia, imprime-se de um senso de transgressão ao nível do espírito, teríamos, no plano estético, os poemas em sua forma e linguagem padecendo com as instabilidades do conteúdo.

Si o que mais se salienta na religiosidade do poeta é a colaboração do pecado, havemos de convir que ele põe o pecado mais no espírito que na carne. Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correto mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das idéias. A linguagem é oralmente correnteia, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapásão em que está, o poeta lhe deu um movimento muito uniforme, sempre rápido. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o caráter. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhe sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes. E o movimento toma a textura de um pranto convulsivo. Tudo isso é belo, vigorosíssimo, mas não há descansos, não há pousos, isto é, não há combinação. É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística. (ANDRADE, 2002, p. 53).

Essa denúncia contundente das irregularidades que marcariam negativamente os poemas de Murilo Mendes relativiza-se no decorrer

da análise, quando Mário salienta que todos esses aspectos estão em conformidade com a “higiene sentimental do livro e concorre para lhe dar caráter” (ANDRADE, 2002, p. 55). Mesmo sem tocar na questão do sujeito e de como ele se apresenta nos poemas murilianos, é em relação a esse ponto que o crítico parece situar a relação entre forma e conteúdo na poética do autor. Entendendo sua expressão “higiene sentimental” por revolução no plano da subjetividade, superioríamos aí implicada a ideia de um eu não dominante de seu objeto, mas disperso na errância que faz dele um ser múltiplo e dilacerado. Daí, para Mário, a importância do tema do pecado para a compreensão dessa poética: *o pecado como elemento detonador da relação do eu consigo próprio*, o elemento que coloca o eu em crise e, assim, em choque consigo mesmo.

Essa consideração crítica de Mário de Andrade sobre a poética muriliana como conservada “mais dentro do lirismo que da verdadeira poesia”, como uma “criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística” (ANDRADE, 2002, p. 53) tem certamente como base a noção romântica do lirismo como “expressão da subjetividade como tal (...), e não de um objeto exterior” (HEGEL, 1979 apud COLLOT, 2004, p. 165). Essa definição, formalizada por Hegel em sua *Estética*, supõe o poeta lírico como “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, que se imiscui nas “circunstâncias exteriores” apenas com o pretexto de “exprimir-se a si mesmo” (HEGEL, 1979 apud COLLOT, 2004, p. 165). Tal lirismo seria fundado num “estado de alma” (daí Mário falar de “fatalidade psicológica”), o qual indica, como assinalava Hugo Friedrich, “distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir” (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Friedrich já apontava para como a poesia moderna é refratária a essa “intimidade comunicativa”, com o eu pessoal do poeta nela participando mais como “inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). A subjetividade está aí implicada, não como estado de ânimo, mas como um complexo de vozes que se atravessam e atravessam o poema, transformando-o pela força de sua fantasia e linguagem.

Michel Collot, em seu ensaio “O sujeito lírico fora de si”, aborda esse outro lirismo, redefinido na modernidade, pela hipótese de que nele o sujeito lírico não constitui uma instância alojada em sua pura interioridade, mas um ser em transe, num movimento constante para “fora de si”. Esse movimento implica dois sentidos primordiais:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p. 166).

Collot recobra uma série de formulações filosóficas ou teóricas sobre o lirismo ou a linguagem que intuem esse caráter excêntrico do sujeito lírico. A primeira que cita é a visão de Platão do sujeito lírico como aquele que não se possui, “na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira” (COLLOT, 2004, p. 166). Seriam essa “possessão” e esse “desapossamento” uma ação conferida a um outro, podendo ser este o próprio canto, “que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana” (COLLOT, 2004, p. 166). Nesse sentido, haveria uma “passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão” (COLLOT, 2004, p. 166). Estaríamos, com esse aspecto, próximos da compreensão de Mário quando ele afirma ser a criação de Murilo Mendes mais determinada por uma “fatalidade psicológica” do que por uma “intenção artística”. Acontece que, como argumenta Collot agora evocando Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, esse outro (o tempo, o mundo, a linguagem, o próprio canto), pelo qual o sujeito é rendido, constitui o outro de si mesmo, seu outro radical, o “Eu é um outro” que exprimiu Arthur Rimbaud. Nesse sentido, trata-se de um movimento duplo de “inclusão recíproca” entre uma ação que é sua mas que lhe é imprópria, por um corpo que lhe pertence mas de fora.

A compreensão dessa expressão lírica pautada na intersecção entre o eu e seu outro pressupõe uma nova interpretação do sujeito, conjecturada já pelo pensamento contemporâneo, como salientado por Collot. Buscando descortinar melhor os termos dessa proposição, recorreremos à revisão realizada por Luiz Costa Lima da noção de sujeito no pensamento ocidental.

Costa Lima desenvolve esta discussão dentro do quadro central de sua obra teórica, voltada para a problematização do conceito de *mimesis*. Partindo da premissa de que “a *mimesis* nasce de uma impulsão, da necessidade de uma ‘identidade subjetiva’” (LIMA, 2014, p. 109), o teórico conjectura que a manifestação de uma subjetividade dilacerada, em trânsito por diversos planos, como a que funda a modernidade, suscita um processo mimético também caracterizado por um movimento desordenado e descontínuo. Tal como afirma em *A ficção e o poema*: “É mesmo porque o homem, como se sabe por Arnold Gehlen, não tem uma territorialidade própria, sendo, por isso, ‘aberto para o mundo’, que a propagação mimética não tem limites” (LIMA, 2012, p. 24).

Embora presente em toda a obra madura do autor (cujo marco inicial é o livro *Mimesis e modernidade*, de 1980), a relação entre sujeito e *mimesis* é formulada com maior detalhamento em *Mimesis: desafio ao pensamento*. Nesse livro, Costa Lima empreende uma reconsideração da *mimesis* situando o “seu ponto de partida” não mais nas “incitações da realidade”, mas sim como “busca de constituição da identidade subjetiva do agente – *i. e.*, de cada ser humano” (LIMA, 2014, p. 26).

A problemática já aparecia em *O controle do imaginário*, em que é mostrado que, com o advento da Idade Moderna, a noção de razão passa a ocupar o lugar que antes era da cosmologia cristã na dominação do imaginário, no veto à ficção. A razão, como faculdade viabilizadora do conhecimento do verdadeiro, submetia o imaginário a um princípio de realidade no qual não estaria suposta a produção de diferença, isto é, a produção de realidades outras, distintas dos modelos prefixados. Emerge, ao mesmo tempo, uma noção de sujeito como centrado em si mesmo e vigilante em relação à sua própria subjetividade. Essa noção de sujeito possibilitaria o estabelecimento da concepção vigente da *mimesis* como *imitatio*, ou seja, como mera reprodução de uma realidade primeira. Com o suporte da *imitatio*, a subjetividade só poderia se manifestar desde que ajustada a modelos aceitáveis pelos doutores e leigos, pelos humanistas e os representantes do pensamento eclesiástico. “A *imitatio* deveria ser um mecanismo de controle da subjetividade individual e de sujeição do ficcional a modelos legitimados” (LIMA, 1984, p. 28).

Equivalente a uma “razão forte”, esse sujeito, que o teórico intitula de *sujeito solar*, se define como um “sujeito central, capaz de modelar e manter o comando de suas representações”. Seu estabelecimento, no pensamento

ocidental, se dá por meio do *cogito* cartesiano, conjugado “à razão, em detrimento da imaginação e dos sentidos” (LIMA, 2014, p. 69). Conforme Costa Lima, essa centralidade do sujeito em Descartes

tinha como corolário a segurança das representações. Para que elas alcançassem esse status, tinham de se submeter a duas condições: 1) não serem tocadas por afetos, não se confundindo com as “imagens”; 2) serem passíveis de um tratamento geométrico. Apenas uma podia então ser a linguagem salvadora: a matemática. Em troca, a linguagem, enquanto verbal, era uma Donna móbil, confiável apenas quando, excepcionalmente, se desfizesse de seus atavios em favor das unívocas figuras geométricas. (LIMA, 2014, p. 151-152).

Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Costa Lima põe a essa noção dominante de sujeito (o *sujeito solar*) a ideia de um *sujeito fraturado*, constituído, segundo ele, de “uma multiplicidade de fraturas”, ou uma “multiplicidade de eus distintos” (LIMA, 2014, p. 112). Para se ter uma dimensão mais precisa do que se coloca sob essa proposição, tenhamos em vista o que o autor afirma em outro livro, mais tardio (*História. Ficção. Literatura*, de 2006). Por estas palavras, vemos que se trata, com essa noção de múltiplos eus, de “discursos diversos” e “entre si discrepantes” que o sujeito internaliza ao longo da vida e que dividem seu interior:

Não é um Outro onívoro que me subtrai de minha individualidade. Esta se dispersa na diversidade de discursos que internalizo. Toda “instância discursiva” atualiza uma *modalidade discursiva*. Sabemos com Benveniste que a instância discursiva permite que o sujeito se manifeste. Mas a derivação do discurso ou modalidade discursiva tem um resultado antagônico: só empiricamente o sujeito é uno – tem um nome pelo qual atende; na verdade em sua concretização, mostra-se dividido, fragmentado, dando lugar a peças dissonantes ou até cacofônicas. (LIMA, 2006, p. 75).

Seguindo a história do pensamento ocidental, o teórico percebe a emergência desse sujeito fragmentado nas frestas da teoria da representação cartesiana mesma (como vimos, fundadora do *sujeito solar*), na contradição que nela se insinua entre a imortalidade da alma e o *cogito* finito, ou seja, limitado. Mas, é em Kant que ela teria mais se insinuado, mesmo com o filósofo pensando ainda a razão humana como detentora de todos os aportes possibilitadores da apreensão do mundo. Acontece que, no pensamento do filósofo alemão, o sujeito não é mais compreendido como substância, mas sim como uma consciência, sendo, portanto, móvel. E, nessa mobilidade

inerente, está suposta uma subjetividade aberta para a transformação, para a identificação com outras formas de experimentar o mundo e a si mesmo.

Chegando a Freud, Costa Lima especifica a noção de *sujeito fraturado* que propõe, e conjectura um conceito de representação que lhe seja correspondente: a *representação-efeito*. O sujeito excentrado, não encerrado em uma superfície consciente e sim a envolver “uma parte pré-consciente e outra inconsciente”, abre a perspectiva para uma forma de representação não pautada no domínio de uma semelhança, mas de uma flagrante diferença do eu para consigo mesmo. Assim é que, nos termos do teórico:

a megalomania do sujeito solar entrava em colapso. Em vez de uma intensa centralidade, passa a ser confundido com um palco em que um tênue foco de luz penetra em parte das sombras, dominadoras do resto do espaço cênico. As representações se confundem com essa mescla de luz e sombras. Elas já nada têm de pontuais ou de puramente objetivas, sem que, por isso, se tornem arbitrarias. Ao sujeito fraturado não deixam de pertencer representações pertinentes, conquanto não mais submissas a um cálculo, verificável e incorpóreo. (LIMA, 2014, p. 105).

Eis, então, que à multiplicidade de eus implicados no sujeito como fragmentado corresponderia a indeterminação do sentido no mímema que a partir dele se elabora. A *representação-efeito*, com isso, constitui o modo próprio como esse sujeito se dá a conhecer o *outro* de si mesmo. Esse processo implica, como diz Costa Lima, em um “estranhamento originário”, pelo qual se dá uma “deformação ou truncamento” entre as partes (os diversos eus) postos em relação. E implica, também, em um movimento do sujeito para fora, e isso “sem que o alcançado seja um mero homólogo do que, antes dela, já estava fora, *i. e.*, algo organizado como natureza” (LIMA, 2014, p. 146). Nesse sentido, esse outro de si mesmo a que o sujeito advém na *representação-efeito* não se constitui como algo pré-formado, pré-configurado, mas como algo que se forma enquanto se dá o processo.

Esse movimento do sujeito para fora, em direção ao outro de si mesmo está na base do lirismo *transpessoal* conjecturado por Michel Collot, em “O sujeito lírico fora de si”. De acordo com o autor francês, desponta esse lirismo como “um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno”, um sujeito que se distingue de um “*eu* que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo” (COLLOT, 2004, p. 166). E neste lirismo (tal como o que também Costa Lima presume pelo conceito de *representação-efeito*) é pela “forma do poema” que o sujeito lírico vem a ser “si mesmo”: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de

uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (COLLOT, 2004, p. 168).

Tem-se, com isso, que a expressão lírica constitui-se por uma correspondente “inflação” da subjetividade junto aos recursos da linguagem e da forma. Sendo a linguagem o corpo primordial pelo qual essa produção de um “eu que é outro” se efetiva, ela se faz, então, igualmente marcada por esse regime de errância e desarticulação pelo qual o sujeito nela assoma. Como diz Collot, evocando a poesia de Rimbaud, é por meio de uma intervenção na língua, lançando-a ao delírio, ao transtorno da relação signo e significado, que o sujeito vem ao acesso desse outro que é ele mesmo, na matéria do poema. “Perdendo o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas coisas ‘inauditas’ e ‘inomináveis’, ele se inventa sujeito” (COLLOT, 2004, p. 169).

Na poesia de Murilo Mendes, temos fundamentalmente a projeção desse lirismo pautado na expressão de uma subjetividade dilacerada pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. Na confusão das palavras, na confusão de planos, o sujeito embate-se consigo mesmo, com os limites do mundo e com a linguagem. E nesse embate encontra um ponto de abertura, de transcendência para um outro “espaço” de transformação de si mesmo.

Esse seria, então, o melhor sentido para a ideia de “higiene sentimental”, levantada por Mário Andrade em sua análise sobre a poética muriliana: ela se realiza não mais por um sujeito detentor de um domínio de si mesmo, autocentrado e autossuficiente, e, por conseguinte, capaz de deter um “controle eficiente” sobre as palavras e os referentes de seu poema, capaz de manter o comando de suas representações. A estética que tem por base tal premissa encontra na poesia de Murilo Mendes uma forte contrariedade. Impera, nessa poética, uma errância subjetiva de base, que supõe uma subjetividade em transe, dispersa em planos descontínuos. E, se no processo de composição devém a “colaboração fatal e inesperada” do descontínuo, do heterogêneo e do contraditório (a “colaboração do pecado”, nas palavras de Mário de Andrade), é porque “a voz do poeta não é sua”, ou pelo menos, não é uma e autodeterminada.

Então, a irregularidade, a falta de unidade e de equilíbrio que marcam essa poesia não podem ser pensadas como sintomas de uma “fraqueza formal” do poeta, mas sim como fundamentos expressivos de uma poética enredada no que inclui o seu próprio gesto: a expressão de uma experiência humana emperrada em meio a conflitos e aflições. Ela faz de seu próprio sacrifício essa sua potência, marcando em sua linguagem e forma a insolubilidade

dos impasses que subsumem ao seu fazer. Pela tensão, a descontinuidade, a irregularidade, a desarmonia, a poesia muriliana promove a contestação da ideia tradicional da arte como criação da perfeição mediante o apagamento dos aspectos que denotam os impasses nela envolvidos e, principalmente, expõe a resistência à imposição de uma experiência criativa muda em relação aos impasses da vida.

Em *Poemas*, podemos destacar “Noturno resumido” como uma composição que articula bem esses sentidos, na medida em que nos apresenta o poeta, em seu processo de criação, envolvido com o emaranhado de acontecimentos que complexificam a vida. A criação, em sua própria fatura, trará as marcas desses atravessamentos, assim mostrando a impossibilidade de constituir-se como uma “obra-prima”:

Noturno resumido

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.
(MENDES, 1997, p. 89).

Seguindo as marcações do que se insinua no título e depois no fecho, a composição que temos acima constitui uma espécie de “resumo” de uma noite inteira passada em branco pelo poeta enquanto tentava criar um poema. Como o que proporciona o alcance da “obra-prima” não se lhe oferece (a alta inspiração, digamos), o que ele consegue é este apanhado descontínuo dos diversos esboços de uma visão da noite que vive. Ou, lendo de outro modo, como não consegue escapar aos condicionamentos da noite, a estes o poeta se entrega, tomando-os como a matéria amorfa de sua elaboração final. Temos, então, para dizer com Maurice Blanchot, que “a poesia não se dá ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se” (BLANCHOT, 1987, p. 83). Ela depende dele, sim, para vir a objetivar-se em palavra e em forma poética, mas essa dependência não torna o poeta “senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente” (BLANCHOT, 1987, p. 83). Escapando ao domínio de um saber e um fazer rígido, determinado, a poesia coloca tudo – o poeta, seu gesto criador e também o mundo, a partir de cuja visão ela então se insinua – em questão, isto é, em hesitação, provocando um obstáculo à sua própria consecução.

No poema, a procura da alta poesia é frustrada não apenas pela fatalidade de um acaso (o tinteiro que cai e suja os dedos do poeta), mas antes por uma série de fatores que escapam ao domínio do artista e que pertencem à sua realidade mais imediata. Nesse sentido, podemos dizer que, nesse poema, Murilo (ou o poeta que ele simula) tem como fonte de inspiração não uma dimensão etérea, permeada de musas e deuses imaginários. Seguindo o que assinala Merquior (*In*: MENDES, 1997, p. 13) quanto a “um constante impulso de estar no mundo” da parte de Murilo Mendes, digamos que esse poema mostra o quanto o exercício poético do autor era extremamente marcado pelas múltiplas e entrecortantes referências da realidade imediata.

Seriam essas referências: o trabalho duro do homem comum (que constrói as casas em que o pessoal dorme), junto ao qual se suspende a noite; a dificuldade material que determina o descanso desconfortável dessas pessoas; até os dilemas pessoais, como da “moça sestrosa” e de seu namorado que se atirou dum quinto andar (“todos têm a vidinha deles”); e, ainda, os signos do advento da modernidade: o “automóvel gostoso” (modernidade histórica e social) e o cubismo (modernidade artística). Esses fatores que compõem e “bagunçam” a realidade increpam a consciência do poeta e se põem a intervir no seu processo criativo.

Mas, pode-se identificar aí também referências a tendências estéticas díspares: a matriz romântica, sugerida por uma de suas metáforas primordiais, a lua, e os manifestos de arte moderna, que marcaram a arte europeia e a brasileira nas primeiras décadas do século XX, põem-se a “brigar” no poema ainda “em branco”, para não dizermos na consciência criativa do artista. Isso deixa marcada uma compreensão crítica do processo de criação: ele não se dá pela determinação prévia de uma única e dominante orientação estética, mas pelo cotejo tenso entre signos distintos da tradição, o que o poeta tem por referência do que leu, antes e no contexto da produção.

Por fim, temos a atravessar a noite e o poema a “soma de sambas” que o poeta estava a ouvir. Essa é uma referência duplamente importante, primeiro porque dá a ver o poeta imerso em um ambiente distinto do habitualmente concebido para a criação lírica: não é no silêncio, mas sim em meio ao tumulto de sons e ritmos que caracterizam o samba (gênero em ebulição no Rio de Janeiro dos anos 1920) que ele então se põe a escrever; segundo, porque evidencia o quanto sua criação, dizendo com T. S. Eliot (1972, p. 51), se alimenta da “fala comum de sua época e de seu lugar”. Daí, temos como característica também da composição, que devém como produto dessa criação, o entrecortado de notas, vozes, compassos, tal como é no samba. Isso pode ser verificado no jogo aleatório entre frases longas e curtas e na distribuição irrefletida dos acentos, mais conforme o ritmo da conversação do que da versificação.

Esse primado da descontinuidade e da irregularidade pode ainda ser discernido no plano imagético da composição, em que domina uma superposição de “quadros” (à maneira dos *tableaux* de Baudelaire) mas inacabados, retratando pontos distintos da cidade na noite da criação: veja-se, na primeira estrofe, como da “bruta mão” que constrói as casas temos uma vaga indicação, porque a ela sobrepõe-se a imagem das pessoas dormindo atravessadas na cama; o mesmo na estrofe 3, em que a vizinha na janela mal se insinua e já somos levados à visão de seu namorado jogando-se do quinto andar do prédio. Assim é que, à maneira de um quadro composto a partir da montagem surrealista, justapondo planos díspares, traça-nos uma visão confusa de uma realidade assim mesmo marcada, porque constituída de múltiplos e desarticulados aspectos.

No plano da estruturação, a matriz surrealista estaria também implicada, erigindo-se o poema a partir de uma superposição heterométrica

de versos, aliada a uma significativa discrepância tópica entre as estrofes. Como uma colagem de recortes descontínuos do que proveio em sua criação, a composição, como dizem os versos finais, mancha-se de irregularidades, sobre as quais atua mais a fatalidade com que se projeta a matéria em elaboração (metaforizada pela tinta) do que a ação consciente do poeta (seus dedos). Por se tratar de uma matéria convulsa, ainda indeterminada, resulta o processo de criação aberto, marcado por uma impossibilidade de acabamento, impossibilidade de imposição formal à coisa que se mostra, em seu âmago, amorfa.

À luz de uma visão esteticista, o poema de Murilo Mendes pode afigurar-se uma criação malsucedida, faltando-lhe a unidade de perspectiva, o equilíbrio de tom, ritmo e enunciação e o acabamento dos versos e das estrofes, princípios requeridos pelas regras do “bem-fazer poético”. Mas, do ponto de vista de um lirismo menos determinado, esses aspectos são riquíssimos valores de expressão, porque dão a ver em sua própria figuração a matéria que o forma: o desconcertado do mundo (a noite, a cidade), o desconcertado da subjetividade lírica, o desconcertado da criação. Mais precisamente, dão a ver a situação dilemática, de *crise* mesmo, que subsume à experiência poética, assim assumindo ela um valor *crítico*: como viu Marcos Siscar a respeito de Mallarmé, o de *dramatizar* a crise da experiência existencial e histórica pela “crise na qual está em jogo o modo de existência do verso, metonímia do gênero” (SISCAR, 2010, 75). Ou, tendo Murilo Mendes por horizonte, trata-se aí de: *dramatizar* a crise do modo de existência *estética* do verso, estabelecendo um nexos entre a *crise do verso*, o que significa “uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele” (SISCAR, 2010, p. 107), e a *crise de nervos*, a perturbação sentida pelo sujeito ante as confusões de uma realidade multifacetada e complexa.

Desse modo, a dificuldade de dar forma à intrincada teia de recortes que advêm como matéria da composição decorre, antes, da dificuldade de processamento por parte da percepção do que é manifestado por essa matéria poética: os dados referentes de uma realidade confusa, permeada de atravessamentos e volubilidades. Digamos, então, que o que está em causa no problema da inabilidade técnica do artista, nos últimos versos assinalada (e avaliada pelos críticos de Murilo, posteriormente, em especial Mário de Andrade), é justamente o impasse colocado à elaboração artística pelo agônico da experiência histórica. O ato de compor um poema deixa de ser o

de impor a uma matéria amorfa e em ebulição uma ordem acabada, harmônica e perfeita, mas, para dizer com Blanchot (2010, p. 141), o de “apresentar, quer dizer (finalmente) dar forma a esta irregularidade fundamental”; em outros termos, o de constituir uma forma capaz de comunicar a experiência, comunicando também o que há nela de fatalidades, imposturas e tensões.

Nesse sentido, compor um poema é dar-se ao risco, ao constrangimento da impotência, fazendo também dos obstáculos uma potência expressiva. E é, então, que o poema se faz mediação com o campo da experiência histórica: nele, o poeta não pode subtrair nada de sua relação com o mundo, nem as fatalidades, nem as ingerências; com isso, tem a possibilidade de vir a experimentar tudo, assim como a de tudo dizer, nem que seja por contradições e lacunas.

“Mapa” talvez seja a composição de *Poemas* na qual esse lirismo convulso mostra-se mais flagrante e intensivo, com a matéria poética tanto quanto a forma de expressão movidos por uma agitação fundamental. Nela, o senso de desordem age tão fortemente que coloca o sujeito lírico e a forma poética em transe, entre todas as vivências possíveis e entre os mais variados meios de expressão. Com uma alta carga de signos a manifestar a experiência subjetiva no contexto da modernidade (experiência que é, como vimos com Costa Lima, de ampliação deliberada da fratura que faz desse sujeito um complexo de eus díspares), esta composição ostenta em sua própria forma e linguagem a tensão e a errância que faz do sujeito e de sua criação poética um “mapa fragmentado” e uma “bagunça transcendente”. Leia-se, abaixo, o poema na íntegra:

Mapa

A Jorge Burlamaqui

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram no rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos
solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei o que é o bem
nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens
imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando
populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me
chamam a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.
Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco de Assis e vários suicidas e amantes suicidas
e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque
jejuavam muito...
viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, deserto vibrando sobre os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto na praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.
(MENDES, 1997, p. 116-117).

Temos, nesse poema, o sujeito lírico tentando configurar um “mapa” de sua subjetividade, contrastando um eu unívoco, fechado nos limites de uma identidade prefixada, com um eu em transe, disperso pelos “quatro cantos do mundo”, não inscrito “em nenhuma teoria”. Esse “mapa”, como melhor veremos no decorrer da análise, é o próprio poema, pelo qual esse sujeito vem a dar-se uma figuração. E esse “mapa” (o poema) se constitui por um traçado correspondente ao que caracteriza o território mapeado (a subjetividade): às irregularidades e distensões que marcam o espaço cartografado corresponde o traçado confuso e imperfeito do desenho construído.

A composição foi escrita originalmente nos anos 1920, portanto sob o influxo da primeira geração modernista e das ideias difundidas pelas vanguardas europeias, especialmente o surrealismo. Foi publicada primeiramente em 1925, na *Revista de Antropofagia*, e depois no livro *Poemas*, de 1930. Nota-se como não há qualquer senso de medida embasando a construção formal desse poema. Esse aspecto é paradigmático de como Murilo Mendes procede em seu trabalho criativo: sem partir de qualquer forma prévia, de qualquer modelo. O poema compõe-se de três estrofes,

divididas irregularmente no plano da estrutura; os versos são todos livres e brancos, o que sugere toda uma liberdade no ato criativo; porém, mais do que isso, são irregulares e desarmônicos, não havendo nada (nem métrica, nem rimas, nem ressonâncias sonoras) que estabeleçam entre eles um senso de unidade e harmonia; as frases se organizam em períodos compostos e geralmente longos, que se estendem por mais de um verso, marcando, assim, a continuidade do movimento discursivo. Mas, se observarmos atentamente, essa continuidade está em choque com a descontinuidade, dado que as frases, por vezes, se quebram de um verso para o outro, dando o efeito de um discurso a se travar em sua própria engrenagem. Angulosos, esses versos configuram um “espaço” cheio de curvas e de fronteiras (primeiro demarcadas, depois suplantadas) por onde percorre a enunciação.

Também participam do processo compositivo o ritmo descompassado, cheio de pausas e retomadas bruscas e de impulso dinâmico e enérgico. Os sons e o andamento rítmico do poema dão expressão à energia intempestiva com que o sujeito lírico se exprime. Além disso, eles contribuem para a compleição do aspecto dissonante do poema, fazendo com que nele domine, desde o plano material da linguagem até a impressão de uma tensão implosiva. Também as imagens encarnam o princípio da errância e do conflituoso. Entre familiares e imprevisas, elas demarcam a superposição de realidades díspares e nos fazem sentir o deslocamento experimentado pelo sujeito lírico em relação a si mesmo e em relação ao mundo.

A imagem inicial do sujeito como colado no tempo e como “preso” a um “corpo desconjuntado” faz pensar nas barreiras colocadas à “espiritualidade elástica” e ao anseio de ultrapassar todos os limites, dos quais fala Mário de Andrade (1974, p. 42). Temos, assim, a descontinuidade do próprio corpo do sujeito lírico, como a do tempo (dividido entre passado, presente, futuro), como limites colocados contra o desejo do sujeito de extravasamento para outras realidades, outros mundos. A totalidade, por mais que ansiada, mostra-se impossível, e por mais que impossível é profundamente ansiada – uma ambivalência que se mostra central.

A imagem do corpo “desconjuntado” prepara a mais forte: a do eu como um espaço fechado em suas fronteiras: “Estou/ limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,/ a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação”. Essas fronteiras, como podemos observar, têm o estatuto de discursos ou doutrinas que influíram na formação da identidade do sujeito,

mas que foram conformados dentro da imagem de um eu único e unitário, o que nos faz lembrar da afirmação de Costa Lima de que ser o sujeito fragmentado implica em ser ele, em seu eu interior, ocupado por discursos entre si discrepantes (LIMA, 2006, p. 75). Mas eis que ao interrogar-se, ao colocar-se no curso da linguagem (com seus afetos e representações imaginárias), o sujeito se percebe como um “corpo desconjuntado”, composto de outros eus, impedidos de manifestarem-se. E é aí que a crise de identificação consigo mesmo mais se aguça, abrindo-se uma fresta na cartografia poética de seu eu.

A partir do momento em que se rompe com o “controle eficiente” do sujeito sobre suas representações, aquela desordem temida pela “razão forte” irrompe e quebra com a estabilidade que mantinha as vozes do corpo e da imaginação (dos outros eus) abafadas. Temos, aqui, o momento crítico do poema, em que tanto ele – em sua forma – quanto o sujeito e o mundo são tocados por um princípio de confrontação que os leva ao desconcerto total. Desconcerto, inclusive, de toda tentativa de esse sujeito se definir, de estabelecer para si um regime específico e um espaço demarcado. Ao dizer “não me inscrevo em nenhuma teoria”, o sujeito lírico de “Mapa” aponta para além de toda forma de fixação, afirmando a subjetividade como multiplicidade e desconexão sempre problemáticas, que embaralha as categorias do dentro e do fora, do eu e do mundo.

Sebastião Uchoa Leite (2003, p. 63) leu esta composição como “um verdadeiro manifesto do desconjuntamento das coisas do mundo”. Preferimos lê-la principalmente como “manifesto do desconjuntamento” do sujeito lírico e do poema em sua relação com o desconjuntado do mundo. O que se insinua neste poema é a constituição tanto desse sujeito quanto do poema a partir de uma multiplicidade de vozes, que se destacam e se convulsionam dentro de cada um deles. E o primeiro efeito dessa convulsão de vozes é o embate do sujeito consigo mesmo (com as fronteiras que lhe impõem a imagem de um espaço subjetivo limitado, isto é, unitário). Mas, além de um único corpo (e “desconjuntado”), há também a imposição de uma única vida (“me pregam numa cruz”), impedindo o movimento para planos fora dos fixados no mundo. Nos versos seguintes, a revolta contra esses limites se agudiza e batalhas são travadas no anseio de superar as determinações impostas. Agora, já não é mais apenas o tempo o “algoz” do sujeito, o mundo fora (o espaço) também é uma barreira que precisa

ser transposta. E eis que o “mapa” começa a se desarticular totalmente. Investindo contra si mesmo, mas também contra o espaço e o tempo, o sujeito lírico lança-se ao passado e ao futuro e a lugares diversos, ao mesmo tempo.

Esses movimentos, tão simultâneos quanto desconexos, são, no poema, os do pensamento imaginativo, que, abastecido por um tanto de loucura, se mostra capaz de dividir o eu entre os muitos planos do espaço/tempo do mundo. Inclusive, um dos lugares percorridos nessa movimentação é a fazenda do interior, em que o poeta se vê “às gargalhadas” com seus “tios doidos”. Essa evocação, até certo ponto de matriz autobiográfica, traz referentes importantes para o estabelecimento desse sujeito múltiplo, dividido entre tantos eus e entre tantos espaços que o poema nos apresenta. É que, como nos revela Fernando Fiorese Furtado, em análise da figuração da casa familiar em *A idade do serrote* (obra memorialística de Murilo Mendes), é pelo tio Chicó, portador de doença mental, que “o poeta aprende a desagregação do eu, o teatro do absurdo da condição humana, ainda que num pequeno cenário, pois não desconhece os poderes do homem órfão e mutilado nem a lição da analogia cósmica” (FURTADO, 2005, p. 91).

Junto da loucura vem a morte, também como limite para a razão, instalar um mundo outro (ressalte-se que Descartes compreendia o *cogito* como finito, mas a alma como imortal, repousando aí a contradição que permitiu a Costa Lima entrever, nas frestas do pensamento desse filósofo, a noção de sujeito como *fraturado*). Mas, ao invés de conduzir o sujeito em direção a uma totalidade harmônica, a morte acentuará ainda mais a errância que a imaginação do poeta entrevê no fundo de sua subjetividade e nos planos invisíveis do mundo. Tudo o que é impossibilitado de se mostrar nos limites dessa vida (por ser da ordem do conflituoso ou do fantasmagórico) enfim “transparecerá”, e ainda em sua face trágica e agônica: “vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,/ o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,/ dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,/ vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,/ me insinuarei nos quatro cantos do mundo”.

Pode-se deduzir desses versos que, não apenas a fragmentação do sujeito constitui motivo para essa desarticulação do poema no plano da forma, o modo como esse sujeito experimenta o mundo – um mundo igualmente descontínuo, composto de planos díspares – também traz implicações substanciais para essa poética. Na emergência do imaginário, com a errância subjetiva e esse deslocamento para mundos outros, o poema assume muitas vozes, constituindo-se pelo entrechoque entre elas. Assim,

se não há uma voz única a enunciá-lo, a dizer-se no poema, não há como pensar em uma instância dotada do controle sobre suas imagens, seus ritmos e a sua extensão discursiva. Desse modo, mais que o informe, o disforme passa a ser a base de tal poética, expressando, assim, o atordoamento da subjetividade a perceber-se como descontínua e num mundo também tocado pela descontinuidade.

O poema “Mapa”, portanto, figura em sua forma desarticulada a errância e a fragmentação que marcam o sujeito de sua enunciação. Desse modo, mais do que expor uma visão do mundo ou de seu sujeito lírico como fragmentados, esse poema encarna o movimento que vai de um a outro, desfazendo os limites entre a instância subjetiva e a instância objetiva. Ao mesmo tempo, ele mimetiza essa fragmentação, constituindo-se, de fato, como uma tentativa de cartografar um espaço que, movido por um impulso identificatório, tem suas fronteiras rompidas.

No movimento para fora (que é de explosão de um universo subjetivo unitário e de extrapolação dos limites da contingência), um processo mimético se elabora configurando um “mapa” de linhas tortas e fluidas. Nesse “mapa” (o próprio poema) não dá a ver um sujeito em si mesmo (um território demarcado); na verdade, ele investe na apresentação das diversas instâncias subjetivas que constituem um eu fragmentado e conflituoso, portanto, distante das noções de “unidade” e “controle” com que a crítica pretendia ver as questões da forma na poesia de Murilo Mendes. A forma, nessa poética, é a que a poesia assume em seus muitos enredamentos por planos múltiplos e díspares, e não a que um processo deliberado de acomodação, adequação a uma ordem determinada, impõe aos signos em convulsiva movimentação.

As análises acima expõem a força do senso de tensão e desarticulação na poesia de Murilo Mendes, que, neste trabalho, buscou-se evidenciar principalmente pela colocação das questões relativas à implicação entre o plano dos sentidos e o da forma em composições do primeiro livro do autor, *Poemas*. Essa implicação passa pela emergência de impasses e descontinuidades insolúveis, tornando a experiência estética conflituosa e dilacerada, tal como o é a subjetividade e a relação com o mundo e até consigo que ela exprime.

Vimos que a poética de Murilo Mendes se funda numa proposição lírica que envolve tanto a manifestação de uma subjetividade dilacerada, constituída por múltiplos e díspares eus em intensa e permanente agitação, quanto um regime de expressão pautado na tensão e dispersão dos elementos formais, dos signos linguísticos e dos campos referenciais. Nessa espécie

de “bagunça transcendente”, a heterogeneidade da experiência poética se acentua, lembrando-nos que nela estão implicados direcionamentos vários, que muitas vezes não se submetem a uma depuração sintética, mas sim a um regime de fluxos e contrastes.

Referências

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. *In*: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 27-48.

ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. *In*: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002, pp. 49-56.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *In*: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 219-240.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*. Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-177.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Editora Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Siva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Casas da memória: figurações da cidade em Murilo Mendes. *In*: *Léguas e meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana, v. 4, nº 3, 2005, p. 91-105.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Sebastião Uchoa. A meta múltipla de Murilo Mendes. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 61-72.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema: Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: A. Pizarro (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 319-333.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MENDES, Murilo. *Poemas (1930)*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1930, pp. 83-124.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: M. MENDES. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 11-21.

MOURA, Murilo Marcondes de. As passagens do poeta. In: MENDES M. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 262-272.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

SANTIAGO, Silviano. Poesia fusão: catolicismo primitivo/mentalidade moderna. In: MENDES M.. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 91-124.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos a modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.