

A POÉTICA ESSENCIALISTA DE MURILO MENDES

Produzida ao longo de mais de quarenta anos, a obra de Murilo Mendes (n. Juiz de Fora, 1901, m. Lisboa, 1975) é determinada, em termos histórico-literários, por múltiplos centros, por vários focos de energia que resultam da sua heterogénese. Na acepção biológica originária, o termo *heterogénese* aponta para a coexistência de dois processos distintos de reprodução na evolução de um indivíduo, pelo que o conceito é aqui utilizado a partir da irradiação sémica que prefigura: por comportar no seu prefixo os traços de *diferença*, *irregularidade*, *variedade tipológica*, *desigualdade*, *sobreposição*, *polimorfismo* ou *diferenciação morfológica*, apresenta-se como o lexema apropriado para assinalar os modos de coexistência de vários processos literários na génese e evolução da poesia de Murilo Mendes. É neste sentido que o crítico brasileiro Fábio Lucas realça que «no entroncamento de linhas de opinião e correntes estilísticas que influenciariam a poesia de Murilo Mendes, torna-se difícil isolar uma filiação hegemônica. É que o poeta respira permanentemente a atmosfera de rápida e intensa metamorfose»¹. Não redutível a uma abordagem monista, esta poesia compõe-se de *quanta* de luz geradores de relações de intensidade que formam um sistema descentrado onde se criam regularmente forças expansivas. E portanto é com inteira pertinência que Affonso Ávila, a partir dos famosos versos murilianos «Não se trata de ilusão, queixa ou lamento / trata-se de substituir o lado pelo centro», define o escritor mineiro como «poeta do descentramento», e unifica a sua obra sob a égide de um fluxo em que o periférico faz da sua excentricidade o próprio

¹ LUCAS, Fábio — «Murilo Mendes», in *Poesia e Prosa no Brasil*, Belo Horizonte, Interlivros, 1976, p. 94.

centro². A tensão que emerge de tal organização assimétrica constitui uma das marcas mais centrais da poesia de Murilo Mendes. Mas podemos ver no policentrismo deste macro-texto um resultado óbvio da necessidade de permanente actualização do poeta consigo próprio, conforme se pode ler na síntese lapidar que abre a edição da obra reunida em 1959: «Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo»³. O cariz proteico, que o autor aceitou como o que melhor o definiria, não impediu porém que sob a pele da incessante transformação repousasse uma coerência essencial atravessada pelos valores estéticos da unidade e da homogeneidade. As sucessivas metamorfoses do corpo poemático muriliano sustentaram-se insistentemente sobre uma raiz unitária que lhe conferiu coerência, individualidade e originalidade.

Num artigo memorável e fundamental na bibliografia sobre Murilo Mendes, Luciana Stegagno Picchio detectou no livro de aforismos *O Discípulo de Emaús* a ocorrência frequente de dois conceitos, nos quais se encontraria a mola de toda a obra do poeta: os conceitos de *elegância* e de *equilíbrio*⁴. Apesar de a «mola» de toda a obra de Murilo Mendes residir, como se verá, em alguns princípios que ultrapassam os limites dos dois assinalados, o certo é que muito cedo Luciana Stegagno Picchio viu para além da tão proclamada heterogeneidade desta poesia, desvendando nela uma coerência e uma homogeneidade que poucos estudiosos haviam notado. Exceptua-se o caso de Manuel Bandeira, cuja lúcida apreciação da

² MENDES, Murilo — «Pós-Poema», in *Poesia Liberdade*, in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, p. 432. ÁVILA, Affonso — *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 66.

³ MENDES, Murilo — *Poesias (1925-1955)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. O escritor reitera enfaticamente esta declaração numa entrevista concedida a Walmir Ayala em Julho do mesmo ano: «Não sou meu sobrevivente, mas sim meu contemporâneo», escrevi na nota de introdução às 'Poesias'» (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1959, p. 5). E em 1972, na apresentação do livro de Lais Corrêa de Araújo dedicado ao poeta, Benedito Nunes resume: «O decurso entre a publicação do primeiro livro, ainda quente da rebeldia instaurada pela Semana de Arte Moderna de 1922, e o livro mais recente, sintonizado pela radicalidade da linguagem com os processos inventivos de vanguarda, faz de sua obra, nos vários lances que a definem, um verdadeiro perfil da evolução operada na própria poesia brasileira de todo um longo e vigoroso período» (*Minas Gerais / Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 29 de Julho de 1972, p. 2).

⁴ PICCHIO, Luciana Stegagno — «Itinerário Poético de Murilo Mendes», *Revista do Livro*, 16, Rio de Janeiro, Dezembro de 1959, p. 62. Cf. *O Discípulo de Emaús*, Rio de Janeiro, Agir, 1945.

poesia do autor de *As Metamorfoses* se tornou célebre: «Murilo Mendes é um dos quatro ou cinco bichos-de-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos»⁵. Com efeito, estas palavras fixaram de forma inédita a originalidade essencial que marca indelevelmente a obra de Murilo Mendes, e que o próprio poeta teve necessidade de afirmar: «Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças — e sempre evitei os programas e manifestações»⁶.

Os formantes que regulam a *lógica interna* da poesia muriliana radicam, curiosamente, não em poetas ou movimentos literários, mas num *sistema filosófico* formulado pelo pintor Ismael Nery, seu amigo⁷, a que Murilo Mendes deu o nome de *essencialismo* e que descreveu nos seguintes termos:

Ismael tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, apesar de o não escrever. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade⁸.

⁵ BANDEIRA, Manuel — *Apresentação da Poesia Brasileira*, in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990, pp. 630-1.

⁶ Carta datada de 9 de Janeiro de 1969, reproduzida por Laís Corrêa de Araújo no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 13, Belo Horizonte, Maio de 1996, p. 8.

⁷ Ismael Nery foi, juntamente com sua mulher, a poetisa Adalgisa Nery, presença capital na vida de Murilo Mendes desde que se instalou no Rio de Janeiro. Tendo-se conhecido em 1921, os dois amigos teriam contacto contínuo e intenso até à data da morte do pintor, em 1934. É Ismael Nery o responsável pelo primeiro contacto de Murilo com o Surrealismo, em 1927. É, de algum modo, Ismael Nery o motivador da conversão de Murilo ao Catolicismo, como relata, de forma algo ficcionada, Pedro Nava no seu volume autobiográfico *O Círio Perfeito* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 315). A admiração do poeta pelo pintor fica evidente em diversos textos, tais como «Saudação a Ismael Nery» (*Poemas*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 115), «Ismael Nery» (*Tempo e Eternidade*, in *idem*, pp. 258-9), «Entrada no Sanatório» (*Poesia Liberdade*, in *op. cit.*, pp. 411-2) e «Grafito no Pão de Açúcar» (*Convergência*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 633), ou na dedicatória de *Tempo e Eternidade*, «À memória de Ismael Nery» (*op. cit.*, p. 244).

⁸ *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, Edusp / Editora Giordano, 1996, p. 65. A exposição e teorização do sistema essencialista encontram-se num conjunto de artigos publicados por Murilo Mendes em jornal e posteriormente reunidos neste volume.

O *essencialismo* constituirá, desde o primeiro livro publicado por Murilo Mendes — *Poemas*, de 1930 — a *homogénese* da sua poética⁹, sobredeterminando quatro princípios matriciais: i) a *universalidade* da arte, e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, *centro de convergência*; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de *conciliação de contrários*; e iv) a necessidade de *abstracção do espaço e do tempo*.

Numa afirmação que Murilo Mendes retomou em *O Discípulo de Emaús*, Ismael Nery declarava que «A vida da humanidade possui as mesmas características da vida dum homem»¹⁰. O pintor pretendia elevar os factos, as ideias e a arte a um plano universal em que a figura do artista-poeta se auto-apresentaria como surrejonalista, supra-nacional, universal. Deste modo, Ismael Nery afastava-se da tendência nacionalista, ufanista e não raro provinciana que dominava a cultura e a literatura brasileiras pela década de 20, como pôde observar com acutilância Murilo Mendes: «Ismael pregou [...] a necessidade de um contínuo auto-exame a fim do [sic] artista poder atingir o tipo universal, esquemático, abstrato — contra todas as preocupações de folclore e nacionalismo que constituíram moda nestes últimos anos»¹¹. Incorporando este aspecto *essencialista* na sua poética, Murilo Mendes aproximava-se assim da linha dos clássicos modernistas que pretenderam edificar obras não limitadas pelo espaço geográfico ou cultural dos seus países: Apollinaire, T. S. Eliot e Ezra Pound, ou os modernistas portugueses do *Orpheu*. De uma maneira ou de outra, todos estes autores constatavam, de forma explícita nos textos teóricos que produziram, a necessidade de criação de obras universais: o *esprit nouveau* de Apollinaire buscava acentuar o espírito universal; o autor clássico tal como Eliot o definia deveria produzir uma obra cuja relação com a sua língua tivesse igual significado à da relação com várias literaturas de línguas estrangeiras, residindo aí a sua universalidade; para Pessoa a época

⁹ O termo *homogénese* em necessária correlação com *heterogénese*. Paralelamente, pretende expressar as ideias de *analogia*, de *igualdade*, de *semelhança* ou *regularidade*, assim enfatizando o que na *génese* e *evolução* da obra em estudo constitui a sua base de unidade.

¹⁰ Apud MOURA, Murilo Marcondes de — *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 51. O poeta reproduzirá esta afirmação no aforismo 27 de *O Discípulo de Emaús* (in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 819).

¹¹ «Ismael Nery», *Festa*, 2.ª fase, 3, Rio de Janeiro, Setembro de 1934, p. 14.

em que escrevia era «aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna»¹². Neste contexto, o autor de *Poesia Liberdade* fazia suas as palavras de Ismael Nery, defendendo ao longo de toda a sua obra a necessidade capital de a poesia se assumir como *universal*. Em «A Poesia e o nosso Tempo», Murilo proclama claramente a construção de um percurso em direcção a «um tempo e um espaço em que a medida dominante será a da universalidade». Afirmando-se, à semelhança de Guimarães Rosa, como um mineiro universal¹³, o autor entende que um poeta o deve ser em qualquer lugar do mundo, pelo que a sua obra é toda ela percorrida por essa energia universal, concentrada na máxima «A poesia confere investidura na universalidade»¹⁴. Tal investimento resultaria, ao nível do fluxo do discurso poético, num movimento antropofágico de assimilação do Outro, equacionado numa vasta rede polifónica e intertextual. A esta pulverização do sujeito poético no espaço, decorrente do seu carácter universal, correspondeu necessariamente um processo de multiplicação-fragmentação do Eu, para que toda a Modernidade tendeu e que acabou por constituir a base da obra muriliana, no seu veio essencialista:

Senti sempre uma imperiosa necessidade de representar simultaneamente os papéis mais diversos, e, quanto maior em número fossem eles, mais eu me sentia estável na minha vida pessoal, e incorporado à vida universal. [...] Eu sou o grande poeta e pai de todos os homens; deverei extinguir todas as possibilidades da forma humana, distribuindo minha alma nos seus inúmeros corpos¹⁵.

Movimento centrífugo ou centrípeto, explosão ou implosão, dispersão ou concentração, a multiplicação do sujeito poético percorre toda a obra de

¹² PESSOA, Fernando — *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, s/d, pp. 113-4.

¹³ «Sou brasileiro, bem sei, / Mas sou mais universal» («Discurso do Filho do Jeca»), in *História do Brasil*, in *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 188).

¹⁴ Aforismo 192, in *O Discipulo de Emaús*, op. cit., p. 833.

¹⁵ Ismael Nery citado por MENDES, Murilo — *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., pp. 59-60 e 84.

Murilo Mendes, num vasto processo de heterogeneização: o sujeito estilhaça-se e excede-se, para fora ou para dentro, descentrando-se. Assim se compreende o fascínio do poeta pela figura de Adão, o homem que havia sido simultaneamente pai, irmão, esposo e amante de Eva. A pulverização assume, de facto, um carácter de necessidade, como se pode avaliar por versos como estes:

É necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil;

Quisera possuir cem milhões de bocas,
Quisera possuir cem milhões de braços
Para gritar por todos eles;

Concentrar nas mãos o Rio de Janeiro,
Espremê-lo até pulverizar meu próprio corpo
Sem remorso nem alegria:
Pulverizar, pulverizar, pulverizar¹⁶.

Contudo, apesar deste descentramento, num processo contraditório e paradoxal, o poeta assimilaria igualmente o princípio estético defendido por Ismael Nery segundo o qual o essencialista deveria procurar manter-se na vida como se fosse o centro dela, para que pudesse ter sempre a perfeita relação das ideias e dos factos¹⁷. *Centro de convergência*, o poeta deveria ser então, antes de mais, estabelecedor de relações, ponto de equilíbrio reunindo e reconciliando o disperso: fazer presente, presentificar, fazer convergir, sincronizar, fundir. Paralelamente à inevitável descentração, o artista deveria assumir-se como um eixo referencial de concentração:

Meus olhos convergem para todas as coisas
Que de todos os lados convergem para mim¹⁸.

É no contexto deste papel de centro de convergência e de conciliação que Ismael Nery entende o homem, e concretamente o artista, como *conciliador de opostos*, tendo por função estabelecer e (re)criar relações cons-

¹⁶ «Angústia e Reacção», in *Tempo e Eternidade*, op. cit., pp. 252-3; «Desejo», in *Poesia Liberdade*, op. cit., pp. 416-7; «Operação de Rigor», in *Parábola*, in *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., pp. 560-1.

¹⁷ Cf. *Recordações de Ismael Nery*, op. cit., p. 52.

¹⁸ «Pirâmide», in *Os quatro Elementos*, in *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 265.

insistência nos textos teóricos de Breton, especialmente no *Segundo Manifesto do Surrealismo*²⁹. É a lógica dialéctica como *síntese dos opostos*, é portanto a lógica dialéctica hegeliana³⁰, a afirmação da *cisão* como única forma de existência, que rege a tensão contraditória, baseada na *antinomia*, que preside a muitos textos surrealistas e que domina toda a obra poética de Murilo Mendes³¹. O poeta distancia-se assim da lógica clássica monovalente — ou *metalógica*, como prefere Stéphane Lupasco — ao estabelecer no discurso poético uma lógica bivalente, em que a *dualidade* substitui o *dualismo* no que este pressupõe de diferença logicamente externa³². O que Murilo Mendes institui no texto é precisamente a dife-

Thèmes, Techniques, Paris, Larousse, 1972, pp. 86-7). E Robert Bréchon aponta a diferença entre o plano desperto e o plano onírico, baseada numa oposição entre entidades compactas e entidades fluidas: «Le monde de la veille est celui de la séparation et de la discontinuité, le monde onirique est celui de la fusion et de la participation» (*Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 41).

²⁹ Na entrada «Hegel» do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, vêm citadas as seguintes palavras de Breton: «Aujourd'hui encore, c'est Hegel qu'il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l'activité surréaliste» (*op. cit.*, p. 748).

³⁰ Nicolas Abbagnano regista quatro grandes conceitos na história do termo *dialéctica*: o primeiro, ligado a Platão, diria respeito à dialéctica como *método de divisão*; o segundo, da responsabilidade de Aristóteles, definir-se-ia como uma *lógica do provável*; o terceiro, ligado ao pensamento dos estóicos, fixaria a dialéctica como *lógica*; finalmente, o idealismo romântico e particularmente Hegel seriam responsáveis pelo entendimento da *dialéctica* como *síntese dos opostos* («Quattro Concetti di Dialettica», in AAVV — *Studi sulla Dialettica*, Turim, Taylor Torino, 1969, pp. 7-17). André Doz afirma mesmo que *todos* os empregos da palavra *dialéctica* actualmente em curso são tributários do significado que o autor da *Ciência da Lógica* lhe atribuiu (DUBARLE, Dominique e DOZ, André — *Logique et Dialectique*, Paris, Larousse, 1972, p. 203).

³¹ Segundo Hegel, a *antinomia* encontra-se «dans tous les ob-jets de tout genre, dans toutes les représentations, tous les concepts et toutes les Idées. [...] cette propriété constitue ce qui se détermine plus loin comme le moment *dialectique* du logique» (*Encyclopédie des Sciences Philosophiques/I — La Science de la Logique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970, p. 309).

³² Hegel critica a incoerência dos sistemas dualistas, particularmente o de Kant: «le défaut fondamental qui le caractérise [au système dualiste] se fait connaître par l'inconséquence consistant à réunir ce qui un instant auparavant a été déclaré comme subsistant-par-soi, donc comme *ne pouvant être réuni*» (*op. cit.*, p. 321). Dominique Dubarle vê na oposição entre o *dualismo* e a *dualidade* a oposição entre o *entendimento* e a *razão*: «la raison a pour caractéristique d'être la faculté de la différence *interne*, ceci par opposition à l'entendement qui ne connaît point d'autre différence que la différence

rença como imanência, a diferença interna — estrutural e articulada —, a diferença como tensão totalizante. O ser aparece desta forma como totalidade ou totalização que integra as contradições, uma unidade diversificada e essencialmente analógica, o Um pressupondo e integrando o Dois³³. Assim se justifica a admiração do poeta pelas figuras literárias de D. Quixote e Sancho Pança, ou pelas figuras litúrgicas de Marta e Maria. Dois pares que figuram a alteridade tal como Hegel a descreveu:

La différence de l'essence est par conséquent l'*opposition*, suivant laquelle le différent n'a pas en face de lui un *Autre en général*, mais son Autre; c'est-à-dire que chacun n'a sa détermination propre que dans sa relation à l'autre, n'est réfléchi en lui-même qu'en tant qu'il est réfléchi en l'autre, et de même l'autre; chacun est ainsi, pour l'autre, *son* Autre³⁴.

Tanto as personagens de Cervantes como as duas mulheres que comparamos no Evangelho de S. Lucas (cap. 11, 38-42) surgem no contexto da obra de Murilo Mendes como o Dois constituindo o Um, sendo cada um o seu Outro. É deste fluxo intersubjectivo que resulta uma identidade concreta definitivamente arredada do lugar da identidade abstracta que a lógica clássica prevê ($A = A$)³⁵:

logiquement extérieure, rapportée notionnellement du dehors à la chose» (*op. cit.*, p. 43). Pierre-Jean Labarrière distingue o *dualismo* da *dualidade* acentuando o carácter não-sistémico daquele: «Le dualisme est le contraire d'un système: entre les termes qu'il disjoint et qu'il oppose, d'origine et de structure, il n'est de cohérence ni d'articulation. Au contraire les dualités sont constituées par des termes polaires, de position et d'influence: chacun d'eux n'est ce qu'il est que dans sa relation à l'autre comme autre; et le système qu'ils constituent est comme le mouvement vivant de ce que j'appellerais une réalité 'diastémique', dans laquelle l'effectivité des différences est raison de leur rencontre au plan d'une totalité de sens — une totalité 'systémique'» (*op. cit.*, p. 203). Henri Meschonnic sublinha que o dualismo se constitui como heterogeneidade não-dialéctica (*op. cit.*, p. 28). Gilles Deleuze designa a dualidade como a articulação da diferença entre os dois termos em questão (cf. *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 37 e 41).

³³ Para Jean-Paul Sartre a *totalização* (e não a totalidade) é que é intrinsecamente dialéctica, dinâmica. Cf. *Critique de la Raison Dialectique / I — Théorie des Ensembles Pratiques*, Paris, Gallimard, 1960, p. 143: «Reste que la totalisation se distingue de la totalité parce que celle-ci est totalisée et que celle-là se totalise».

³⁴ *Op. cit.*, p. 378.

³⁵ Em *O Discipulo de Emaús*, Murilo Mendes afirma explicitamente a natureza dessa *identidade*: «Aceita os contrários, para atingires a identidade» (*op. cit.*, p. 877).

Armado por cinqüenta anos de silêncio
Teu herói marcha com seu escudeiro
Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,
Antes parte integrante de si mesmo.

Tu és a que trabalha e contempla ao mesmo tempo:
Ainda bem não terminas de arrumar a casa,
Já voaste para a leitura do Evangelho.
Há momentos em que Alguém te separa da terra.
E teu olhar luminoso e obscuro,
Vindo da Palestina, já parece eterno.
Preparas tua alma para a visita do Esposo.
Insatisfeita e triste, não te equilibras no mundo,

Mas disfarças tua vocação transcendente
Cuidando com doçura dos arranjos temporais³⁶.

O tecido textual constrói-se assim através de uma tensão que subsiste na bipolaridade da estrutura dialéctica: na impossibilidade da contradição

³⁶ «Homenagem a Cervantes», in *Tempo Espanhol*, *op. cit.*, pp. 587-8; «Marta Maria», in *Tempo e Eternidade*, *op. cit.*, pp. 259-260. Note-se como na segunda composição a contradição dialéctica é figurada precisamente como contradição interna, caracterizada pela existência de aspectos opostos e correlativos no mesmo objecto — «Marta Maria», o Dois constituindo o Um, desde o título do poema até ao corpo do texto. Assim estabelece o poeta a identidade concreta, dialéctica, não abstracta, como explicita B. Rousset: «Elle [l'opposition dialectique] est donc développement de l'identité: A + non A parce que A = non A, la position ne rencontrant pas une opposition externe, mais étant opposition à soi; A + non A = B, parce que B est et n'est rien d'autre que l'unité A + non A, et non un terme extérieur venant les rassembler ou les réconcilier; autrement dit, la thèse est l'antithèse et la synthèse est cette identité elle-même» («Pourquoi encore la Dialectique?», in AAVV — *Actualité de la Dialectique*, Amiens, Éditions Anthropos, 1980, p. 13). É digno de nota, neste contexto, o facto de Gérard Genette se servir das figuras de Marta e Maria para ilustrar a oposição entre os dois tropos a que, segundo a sua apreciação, se reduziram gradualmente os estudos retóricos. No seu discurso poetológico, a dualidade tipológica converte-se numa reflexão especular da dualidade tropológica mais elementar: «Dans le couple métaphore-métonymie, il est tentant de retrouver l'opposition entre l'esprit de transcendance religieuse et l'esprit terre-à-terre, voué à l'immanence d'ici-bas. Métonymie et Métaphore, ce sont les deux soeurs de l'Évangile: Marthe, l'active, la ménagère, qui s'affaire, va et vient, passe chiffon en main, d'un objet à l'autre, etc., et Marie, la contemplative, qui 'a choisi la meilleure part' et ira droit au Ciel. Horizontal versus vertical» («La Rhétorique Restreinte», in AAVV — *Communications — Recherches Rhétoriques*, 16, Paris, 1970, pp. 169-170).

absoluta, o poeta mantém o texto assente em pólos contraditórios coabitantes, pelo que se poderia falar, como fez Merleau-Ponty, de uma *hiperdialéctica* compreendendo e mantendo a pluralidade das relações e a própria ambiguidade³⁷. Atente-se no texto «Jogo», de *Os quatro Elementos*:

Cara ou coroa?
 Deus ou o demônio
 O amor ou o abandono
 Atividade ou solidão.

Abre-se a mão, coroa
 Deus e o demônio

O amor e o abandono
 Atividade e solidão³⁸.

Na metamorfose, ao nível do próprio discurso, da disjunção em conjunção — através da permuta da coordenada disjuntiva pela correspondente copulativa —, figura o poeta essa pulsão tensional que mantém eternamente o texto no momento dialéctico sem síntese, antitético por definição: «O que é da caveira pertence ao corpo: / Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser», insiste ainda num texto de *Poesia Liberdade*³⁹. Esta passagem tem uma importância fundamental neste contexto: reporta o poema de Murilo Mendes ao hipotexto shakespeariano e a uma composição de Francisco de Quevedo — «y así es verdad, Inarda, mando escribo, / que yo soy y no soy, y muero y vivo»⁴⁰ —, mas introduz sobretudo a dialéctica hegeliana via Heraclito. A consideração hegeliana de que o absoluto se constitui como a unidade do ser e do não-ser tem as suas raízes profundas no filósofo grego⁴¹, e o próprio Murilo Mendes estabelecerá

³⁷ *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 129.

³⁸ *Op. cit.*, p. 280.

³⁹ «Pós-poema», in *op. cit.*, p. 433.

⁴⁰ *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1943, p. 27.

⁴¹ Em *La Science de la Logique* a afirmação de Hegel é peremptória: «il n'y a aucune proposition d'Héraclite que je n'aie accueillie dans ma logique». Ao que acrescenta: «Quand Héraclite dit: 'Tout coule', le *devenir* est par là exprimé comme la détermination fondamentale de tout ce qui est [...]. En rapport avec le principe des Eléates, il est dit ensuite chez Héraclite: 'L'être n'est pas plus que le non-être', par quoi se trouve alors exprimée précisément la négativité de l'être abstrait et son identité — posée dans le devenir — avec le néant tout aussi privé de consistance dans son abstraction» (*op. cit.*, pp. 523-4).

A conciliação dos contrários que marca a mundividência barroca real parece na mundividência surrealista figurada no plano onírico. A lógica dos sólidos que caracteriza o mundo desperto opõem os surrealistas a fusão, a fluidez do mundo do sonho, onde os contrários deixam de ser aprendidos contraditoriamente²⁸. Por isso o nome de Hegel surge com

mas terão sentido; serão pó, mas pó enamorado»; cf. *Poiechro*, *ibidem*, p. 1027: «de fato quevedo num soneto declara que Roma não está mais em Roma; as grandezas de Roma foram abolidas; somente o transitório permanece aqui; das glórias antigas, de sólido subsiste o Tibre. Portanto, atirar-se ao Tibre é uma honra»; cf. *Espago Espanhol*, *op. cit.*, pp. 1150-1: «mestre do barroco espanhol, gênio polémico dilacerado entre o sublime e o grotesco, grande intérprete do tempo e da morte: 'y mientras com mis armas me consumo, / menos me hospeda el cuerpo, que me entierra'»; Calderón de la Barca (cf. «Tema de Calderón», in *Tempo Espanhol*, *op. cit.*, pp. 596-7); Cervantes (cf. «Homenagem a Cervantes», *ibidem*, pp. 587-8); Tirso de Molina (cf. «Tirso de Molina», in *idem*, p. 596); pintores como El Greco (cf. «El Greco», *ibidem*, pp. 592-3), Arcimboldo e a Eternidade do Efêmero», in *Retratos-Relampago*, in *Tempo Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1264), Velázquez (cf. «Velázquez», in *Tempo Espanhol*, *op. cit.*, pp. 599-600), Goya (cf. «Goya», *ibidem*, pp. 600-1) e Caravaggio (cf. «Caravaggio», in *Retratos-Relampago*, *op. cit.*, pp. 1266-7); escultores como Bernini (cf. «Gratilo na Escultura Santa Teresa de Bernini», in *Convergência*, *op. cit.*, p. 653) e Borromini (cf. «Gratilo para Borromini», *ibidem*, p. 655); ou compositores como Bach (cf. «Muriolograma a João Sebastião Bach», *ibidem*, pp. 663-4).

²⁸ A contribuição das reflexões de Freud sobre o sonho foi neste aspecto fundamental para os surrealistas, já que lhes fornecia a base teórica que fundamentava as suas intuições. Em *A Interpretação dos Sonhos* Freud sublinha precisamente que «the attitude of dreams to the category of antithesis and contradiction is very striking. This category is simply ignored; the word 'No' does not seem to exist for a dream», acrescentando ainda: «Contradictory thoughts do not try to eliminate one another, but continue side by side, and often combine to form condensation-products, as though no contradiction existed». *The Interpretation of Dreams*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York, The Modern Library, 1938, pp. 345-6 e 531). Não por acaso os surrealistas se apropriam da consideração de Freud de que mesmo no inconsciente qualquer pensamento se encontra ligado ao seu contrário (cf. Paul Eluard na entrada «Dialectique» do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, in *Oeuvres Complètes — I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 739). Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier frisam que o Surrealismo une todas as formas do real, num processo em que aquilo que é aprendido contraditoriamente no quadro racional se torna complementar, em que o que parece divergente é transportado para um lugar de convergência, em que não há «positivo» nem «negativo» mas dupla presença. E concluem: «Toutes les options surréalistes sont marquées de cette tentative générale de réconciliation des opposés — mais une réconciliation qui ne soit jamais étahlie à demeure, qui ne mette pas fin au mouvement» (*Le Surréalisme — Théories*,

Toda oposição entre os contrastes surdos
Do espaço linear e do tempo ondulado.

[...]

Quem disse que o sim e o não se excluem?²⁷

²⁷ In *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., pp. 594-5. Desde que a sua obra é objecto de estudo e investigação, o autor de *As Metamorfoses* tem sido reiteradamente apontado como um poeta com características barrocas. Atente-se, a título de exemplo, nas seguintes observações: «o sentido geral da poesia de Murilo Mendes bem se casa com os qualificativos que Otto Maria Carpeaux atribui aos 'metaphysical poets': '... tentativa bem barroca de reunir sensualidade ardente e devoção angustiadá'. [...] Outro fio da tradição que poderíamos perseguir no levantamento da 'aragem poética' que envolve a produção de Murilo Mendes é o da determinação do *estilo barroco* [...]. Quais os motivos fundamentais da literatura barroca? A tensão entre a vida e a morte, a oposição entre tempo e eternidade, o conflito entre o naturalismo cruel e a retirada para o sonho; a energia criadora, a falta de harmonia, a atração para o ornato, o 'estilo falso', 'bizarro', o mundo como labirinto, o caracol enovelante, a monumentalidade sem frequência, a alternância universal do repouso e do movimento, a consciência em fragmentos» (LUCAS, Fábio — op. cit., p. 95); «Fue Ungaretti quien en una breve nota escrita en 1959 supo distinguir el carácter barroco de la poesía muriliana. [...] Es a partir de 1935 cuando aflora su poesía barroca. [...] Murilo Mendes escribe su obra barroca. En ella se distingue con toda nitidez la expresión del 'desengaño' cuando dice: 'Preciso trabalhar a coroa de espinhos, / Senão te abandonam por aí, / Sozinho, com os cadáveres de teus livros' ('Janela do Caos'). De igual forma se percebem a tensão dramática interna, a crise, a inquietud, el sentimiento de la eternidad proyectada en el tiempo y la exposición paradójica. Los símbolos barrocos, como el espejo, el laberinto, la llama, la noche, también están presentes en esta poesía. [...] Las alegorías y las series metafóricas» (SHIMOSE, Pedro — «Texto de Arcilla y Fuego. La Poesía Barroca de Murilo Mendes», *Revista de Cultura Brasileira*, 46, Madrid, Junho de 1978, pp. 89, 92, 96-7). Para além das marcas propriamente barrocas da poesia de Murilo Mendes, devesse ter-se ainda em conta a admiração do poeta pelos artistas do final do século XVI e do século XVII. Deste conjunto destacam-se fundamentalmente os poetas, dramaturgos e romancistas espanhóis: Luis de Góngora (cf. os poemas «Arco de Góngora» e «Lida de Góngora», in *Tempo Espanhol*, op. cit., pp. 594-5; cf. *Espaço Espanhol*, in *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 117); «Quem diz Góngora diz *luzes duras*, uma obra de planos complexos, conscientemente elaborada, precursora de Mallarmé; diz altas colunas barrocas, a intuição da unidade forma-contido. E diz de um lado a '*Fábula de Polifemo y Galatea*', as '*Soleadas*', os '*Sonetos*', território secreto do Minotauro que é o poeta-inventor; labirinto de palavras onde domina a metáfora, a perfrase, a alegoria, o oxímoro, a hipérbolo»; Francisco de Quevedo (cf. «Tempo de Quevedo», in *Tempo Espanhol*, op. cit., p. 597; cf. *A Idade do Seroio*, in *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 962: «Confiaei a todas: segundo Quevedo, minha chama sabe nadar na água fria; minha alma, minhas veias, minha medula deixarão seu corpo, não seu zelo; serço cinza,

A um discurso regido por uma *lógica dos sólidos* opõe então Murilo Mendes um discurso poético assente numa *lógica dialéctica*, numa *alteridade* infinita que é a condigão mesma da sua liberdade²⁴. Na contraposição destas duas lógicas, Murilo Mendes apresenta-se manifestamente como um poeta barroco e surrealista: «Tout le baroque s'accomplit dans ce jeu paradoxal où les matières les plus dures sont brisées comme les plus souples, et où la grandeur va s'effondrer», sublinha André Chastel²⁵. No entender de Haroldo de Campos, a poesia de Murilo Mendes constitui-se como «uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors*»²⁶, e é justamente aos autores barrocos que o poeta vai buscar esse equilíbrio fundado na oposição, como é evidente no poema «Lida de Gôngora», de *Tempo Espanhol*:

Furtivos metais, garras alternativas,
Tuas imagens concretas enfrentando
As harpias subterrâneas, vencem

preside à obra poética do autor de *Tempo e Eternidade*: «Razão assiste à crítica quando aponta o contraste como eixo em torno do qual gravita a obra de Murilo Mendes. Com efeito, é preciso recorrer à noção de autonomia, paradoxo, polivalência, e cognatos para compreendê-la e avaliá-la devidamente. Se fosse o caso de localizar a matriz da complexa malha de oposições que a estrutura, diríamos que reside no *conflito, jamais resolvido e sempre renovado*, entre forma e transparência, ou signo e significado» (*História da Literatura Brasileira* — *Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1996, p. 353. Sublinhado meu).

²⁴ Como defende Pierre-Jean Labarrière, a «lógica dos sólidos» definir-se-ia pelos monismos e dualismos comuns: «de veus dire par là que discours et altérité [...] y sont traités comme des entités compactes, chacun d'eux étant constitué pour lui-même dans sa juxtaposition à l'autre et en vertu de son propre principe organisationnel, de sorte que leur relation seconde est telle que ce que l'on accorde à l'un est nécessairement sous-trait à l'autre, et *vice versa*». Pelo contrário, o princípio de uma «lógica dialéctica» prevê que «chaque fois que deux termes sont en rapport de nécessité — autrement dit chaque fois que leur dualité est l'expression d'une relation d'origine, qu'ils présupposent l'un et l'autre, et qui les met tous deux, par conséquent, en rapport de présupposition mutuelle —, tout ce qui se trouve reconnu à l'un, dans son ordre propre, l'est aussi à l'autre. Ou encore: la distance maximale, entre eux irréductible, est aussi la raison de leur identité» (*Le Discours de l'Altérité*, Paris, PUF, 1983, p. 11).

²⁵ «Le Baroque et la Mort», in AAVV — *Rhetorica e Barocco*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955, p. 46.

²⁶ «Murilo e o Mundo Substantivo», in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, p. 55.

truitivas: «A vida nos oferece em seu curso as emoções mais opostas, em-
 gões necessariamente opostas, pois de outra maneira não teríamos relações
 construídas»¹⁹. Apropriando-se desta reflexão de Ismael Nery, Murilo
 Mendes transportará a necessidade de estabelecer *relações construídas*
 mediante a conciliação de contrários para o espaço do texto e da poesia, a
 tal ponto que o secular princípio da *coincidentia oppositorum* se voltará
 numa das linhas de força da sua obra poética, como apontou Manuel
 Bandeira em versos que ficaram célebres: «Saudemos Murilo / Grande
 poeta / Conciliador de contrários»²⁰. Neste sentido, a poesia de Murilo
 Mendes actualiza insistentemente a sua dimensão de obra de arte como um
quantum contradição que justamente evita a não-contradição e visa a
 conciliação²¹. O texto muriliano é sempre um tecido de conflitos cuja
 resolução anularia o próprio texto, situando-se portanto no *momento dia-
 léctico* ou *negativamente-racional* em que a contradição subsiste enquanto
 lei de funcionamento do texto, como frisou o poeta²²:

Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança
 dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz
 de manifestar dialecticamente essa conciliação, produzindo choques pelo
 contato da idéia e do objeto dispare, do raro e do quotidiano, etc²³.

¹⁹ Apud Moura, Murilo Marcondes de — *op. cit.*, p. 52. Murilo Mendes retoma
 esta reflexão do pintor no atorismo 19 de *O Discurso de Etnas* (*op. cit.*, p. 818).
²⁰ «Saudeção a Murilo Mendes», in *Opus 10*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op.
 cit.*, p. 302. Em *Apresentação da Poesia Brasileira*, Manuel Bandeira sublinhará ainda
 que «a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários»
 (*op. cit.*, p. 631).

²¹ Cf. LUPASCO, Stéphane — *Logique et Contradiction*, Paris, PUR, 1947, p. 168.

²² Henri Meschonnic define a escrita como uma prática específica da dialéctica,
 no sentido de que não existe, num texto, *resolução* (a resolução que corresponderia, no
 conjunto dos três lados da lógica tal como estabelecida por Hegel, ao *especulativo* ou
positivamente-racional, que aprende a unidade das determinações na sua oposição, o
 afirmativo que está contido na sua resolução e passagem a outra coisa). Meschonnic
 sublinha precisamente que a linguagem poética se constitui como uma prática não da
 identidade mas da contradição: o texto é lugar de contradições infinitas — entre a
 lógica do significado e a do significado, entre o sujeito e o objecto, entre o dizer e o
 viver, entre o individual e o social, entre a escrita e a ideologia (cf. *Pour la Poétique II*
 — *Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 40-1).

²³ «A Poesia e o nosso Tempo», *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de
 1959. Sublinhado meu. Massaud Moisés destacou esta contradição não resolvida que

mais tarde a relação entre os dois filósofos: «Harmonia (hormonia) provém do choque dos contrários (Heráclito e Hegel)»⁴².

Na coexistência do ser e do não-ser, defendida por Hegel e equacionada no discurso poético de Murilo Mendes, está naturalmente implicada a problemática do movimento, e, com este, a da transformação entendida como metamorfose. A lógica dialéctica, inseparável do correlativo conceito de *movimento* — Hegel sublinha que o dialéctico é em geral o princípio de todo o movimento⁴³ —, pressupõe que a contínua tensão entre o ser e o não-ser se apresente como continuada desestruturação e reestruturação, em que se assiste a sínteses parciais e progressivas e à transformação criadora que define a metamorfose⁴⁴. Procede-se precisamente à unidade do ser e do devir na metamorfose infinita que nasce da diferença, como se pode ver no texto «Mulher» de *As Metamorfoses*:

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal

Assumes todas as formas,
Desposas o movimento.

Sinal de contradição
Posto um dia neste mundo
Tu és o quinto elemento
Agregado pelo poeta
Que te ama e assimila
E é bebido por ti.

Tu és na verdade, mulher,
Construção e destruição⁴⁵.

⁴² *Poliedro*, *op. cit.*, p. 1035.

⁴³ *Op. cit.*, p. 513. Carlos Gurméndez chama a atenção para a contradição como lei geral do movimento, princípio que segundo este autor une a dialéctica hegeliana e a marxista (*El Tiempo y la Dialéctica*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971, p. 279). E André Doz conclui de forma radical: «Point de mouvement, point de dialectique» (*op. cit.*, p. 223).

⁴⁴ Cf. MARC, André — «Méthode et Dialectique», in AAVV — *Aspects de la Dialectique*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1956, pp. 73-4.

⁴⁵ In *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 350.

Assim se instaura a dialéctica do tempo ou da temporalidade, simultaneamente construtor e destruidor, fugidio e permanente, móvel e imóvel. Assim se assiste a um encadeamento em que a diferença pressupõe o movimento e o movimento pressupõe a relação que define o lado *especulativo*, onde

O dia e a noite são ligados pelo prazer
E pelas ondas do ar
A vida e a morte são ligadas pelas flores
E pelos túneis futuros
Deus e o demônio são ligados pelo homem⁴⁶.

O discurso poético organiza o plano das formas do conteúdo segundo um jogo de oposições binárias, conjuntivas e disjuntivas, entre estruturas elementares da significação articuladas no interior de determinados eixos semânticos. Por justaposição ou por coordenação copulativa, a co-presença sintagmática dos dois termos constituintes da relação semântica é uma constante ao longo de toda a obra poética de Murilo Mendes. Veja-se, a título de exemplo, o poema dedicado a Vieira da Silva:

Diurno e noturno
Longo e breve
Másculo e feminino
Onda e serpente
Água metálica
[...]
Bicho diurno e noturno⁴⁷.

⁴⁶ «Anti-Elegia n.º 1», in *Os quatro Elementos*, *op. cit.*, p. 266. Atente-se ainda nas considerações de Murilo Mendes acerca do escultor Toyofuku (*A Invenção do Finito*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1348): «A linguagem de Toyofuku resulta da perfeita harmonia entre artista e artesão, entre a delicadeza e a força; e pressupõe dialeticamente a eliminação dos violentos contrastes que surgiram ao longo do trajeto [sic] do escultor, em vista do escopo supremo: a fusão de elementos que num primeiro tempo se digladiam; a conquista da síntese».

⁴⁷ «Maria Helena Vieira da Silva», in *As Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 351. Davi Arrigucci acentuou que «a idéia de uma harmonia feita de tensões é cara à sensibilidade moderna, e Murilo explorou-a ao máximo» (*O Cacto e as Ruínas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1997, p. 81).

É notório neste texto o modo como o sujeito poético coloca lado a lado os dois termos-objecto de várias estruturas elementares da significação: «diurno e noturno», em relação hiponímica com a categoria sémica «dia», no eixo semântico da temporalidade; «longo e breve», em relação hiponímica com a categoria sémica «duração», também no eixo semântico da temporalidade; «másculo e feminino», em relação hiponímica com a categoria sémica «sexo». O que está em causa é a evidenciação da relação especular do Mesmo e do Outro, sempre em co-presença.

Conciliação de opostos, o poeta como centro de convergência, a universalidade da arte — tudo conflui, no sistema essencialista, para a sua base: a necessidade de *abstracção do tempo e do espaço*. Este princípio, defendido em primeira instância por Ismael Nery, percorre toda a obra de Murilo Mendes e constitui sem dúvida a linha mais homogénea do seu discurso poético. Apesar de o poeta se ter apropriado das principais linhas de força do pensamento do pintor⁴⁸, o certo é que procedeu a uma síntese construtiva dessas linhas pela sua exploração criativa. Nos artigos que constituem as *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes equaciona a questão da abstracção do tempo e do espaço da forma que se segue:

[...] o sistema essencialista é baseado na abstracção do tempo e do espaço. [...] O místico, segundo a concepção moderna — leia-se, entre outros, Bergson —, é o verdadeiro realista. Não se engana diante da estrutura de aparente grandeza do mundo, vencendo as ilusões criadas pelas perspectivas do tempo e do espaço. [...] Com outras palavras e com outros métodos, todos os místicos procuraram atingir a abstracção do tempo e do espaço. O grande dominicano alemão mestre Eckhart, num de seus mais famosos sermões, assim declara: «Não há maior obstáculo para a alma, quando ela quer conhecer Deus, do que o tempo e o espaço. O tempo e o espaço, com efeito, não passam de partes, enquanto Deus é a unidade»⁴⁹.

⁴⁸ Como realçam alguns estudiosos da obra do poeta. Manuel Bandeira sublinha que, «sem prejuízo da ingênita originalidade [...] as idéias de Ismael Nery exerceram grande influência no amigo, cuja obra se nos apresenta fortemente marcada por essa abstracção do tempo e do espaço» (*Apresentação da Poesia Brasileira, op. cit.*, pp. 630-1). Alberto da Costa e Silva chama também a atenção para que «em toda a sua obra persistirá essa superação do tempo e do espaço, que herdou do amigo morto tão jovem» («Sobre Murilo Mendes», *Colóquio / Letras*, 100, Lisboa, Novembro-Dezembro de 1987, p. 84).

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 47, 130, 138-9.

Ao longo da obra poética e em prosa de Murilo Mendes, são recorrentes as expressões «abstracção do tempo e do espaço» ou «abstrair o tempo e o espaço». Veja-se textos como os aforismos 54 e 114 de *O Discípulo de Emaús*: «O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida», «A saudade é uma lei espiritual — abstracção do espaço e do tempo», ou a «Décima Meditação» de *O Infinito Íntimo*: «A morte da pessoa amada / Determina abstracção de espaço e tempo», ou «Judas Iscariotes» de *Quatro Textos Evangélicos*: «Trata-se [...] / De abstrair, meditando, espaço e tempo», ou «A Tesoura», de *Poliedro*: «Além disto com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles — abstrair. Corte mental»⁵⁰. Para Murilo Mendes, como para Ismael Nery, a necessidade de abstracção do tempo e do espaço decorre, antes de mais, de uma visão destas categorias que as entende como limites à multiplicação infinita e à pulverização do indivíduo. Tal visão é manifesta ao longo de toda a obra muriliana. Atente-se, a título de exemplo, em versos como: «Quero suprimir o tempo e o espaço / A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser» ou «O espaço e o tempo / Hão de se desfazer no vestido da Grande noiva branca»⁵¹. A «mística» dos dois amigos transmuta-se numa mística muito particular — não é já, como na citação de Eckhart feita por Murilo, a vontade de conhecer Deus anulando os limites, é antes a vontade de ultrapassar os limites fazendo-se Deus: «Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo. Nem com o limite de coisa alguma. Não quero ser Deus por orgulho. Quero ser Deus por necessidade, por vocação»⁵². É neste processo de se fazer Deus, demiurgo de um mundo criado, que Murilo Mendes acciona, ao longo de toda a sua obra poética, uma série de mecanismos que pretendem anular as categorias do espaço e do tempo, de forma a permitirem-lhe alcançar a ubiquidade e omnipresença essenciais à condição demiúrgica e divina. Na surrealidade criada pelo poeta, assiste-se, assim, a uma *abstracção de perspectiva* que lhe proporciona uma fusão de planos espaciais destituídos de fronteiras físicas: «O espaço transforma-se

⁵⁰ Respectivamente, *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, pp. 821 e 826, p. 781, p. 806, e p. 1010.

⁵¹ «O Amante Invisível», in *A Poesia em Pânico*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 304. «Começo», in *idem*, p. 310.

⁵² *Recordações de Ismael Nery*, *op. cit.*, p. 59.

a meu gosto, / É um navio, uma ópera, uma usina, / Ou então a remota Persépolis», declara numa composição expressivamente intitulada «A Liberdade»⁵³. Mas a obra poética de Murilo Mendes apresenta-se, sobretudo, como a procura dessa abstracção do tempo que lhe permite apreender o movimento como totalidade. Para o poeta, a fixação de um determinado momento da existência, operada pelo tempo, impede a apreensão totalizante do movimento como dimensão essencial da relação do sujeito com o mundo:

O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstracção do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.

Na ideia de *abstracção do tempo*, do modo como Murilo Mendes a concebe e formula, realiza-se plenamente a dialéctica do tempo tal como se apreende ao longo de toda a sua obra: movimento e repouso, sucessão e permanência, precaridade e perenidade, destruição e construção, fuga e suspensão. Tempo e Eternidade.

Joana Matos Frias

⁵³ *As Metamorfoses*, op. cit., p. 341.