

DESDOBRAMENTOS DA FIGURA MATERNA NA PROSA MEMORIALÍSTICA DE MURILO MENDES¹

Fernando Fábio Fiorese Furtado²

RESUMO

No sentido de uma hermenêutica da poética topográfica de Murilo Mendes, o presente trabalho dedica-se ao primeiro volume da prosa memorialística do poeta, *A idade de serrote* (1968), no sentido de surpreender o motor da textualização da memória no desejo do *regressus ad uterum*. Trata-se, pois, de desvelar as simbólicas das águas primevas e da figura materna em seus desdobramentos nas *dramatis personae* da cena escritural do *infans*.

Quero voltar para o repouso sem fim,
Para o mundo de onde saí pelo pecado,
Onde não é mais preciso sol nem lua.
Quero voltar para a mulher comum
Que abriga a todos igualmente,
Que tem os olhos vendados e descansa nas águas
eternas.

MURILO MENDES (*PP*, p.309)

Memórias de um duplo exílio - exílio da infância solar, exílio do país noturno -, *A idade do serrote* (1968), primeiro volume da prosa memorialística de Murilo Mendes (1901-1975), poderia ter como

subtítulo (ao gosto do então *civis romanus*) "*memorie a rotta di collo*". São resíduos de diálogos, objetos e incidentes banais; narrativas breves, de precária continuidade; evocações de um tempo vago, com referências imprecisas a datas; fragmentos de casas, jardins e paisagens várias, mais próximas da natureza idílica que do artifício urbano; retratos de seres quase alegóricos; enumerações ao modo das associações pavlovianas; frases ininterruptas em forma de tandem; positivos e negativos do álbum de família, incluindo as imagens fora de campo; revelações em torno da captação das "notícias de Eros" e da inelutável "iniciação às Parcas"; enfim, o acúmulo caleidoscópico de "momentos & frases", coisas e pessoas, lugares e acontecimentos.

¹ Todas as citações de poemas e textos em prosa de Murilo Mendes serão extraídas de *Poesia completa e prosa* (Mendes, 1995) e terão as suas referências assinaladas no texto, entre parênteses, grafando-se a abreviatura do livro específico, conforme a lista a seguir, com o(s) número(s) da(s) página(s) citada(s): *O visionário* (1930-1933) - V; *A poesia em pânico* (1936-1937) - PP; *Poesia liberdade* (1943-1945) - PL; *Convergência* (1963-1966) - Cv; *O discípulo de Emaús* (1945) - DE; *A idade do serrote* (1965-1966) - IS; *Poliedro* (1965-1966) - Pol.

² Doutor em Semiologia pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professor e pesquisador da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Teoria da Literatura da UFJF.

O jogo da memória reencena o jogo da criança. Ainda que no espelho turvo das palavras, trata-se da volúpia de "ver, rever, ver, rever" (IS, p.974), da repetição da cena da origem, por compulsão ou prazer. E se dói lembrar a mãe tornada constelação, o óleo de rícino, a aranha caranguejeira, o torcionário padre Solano, o cheiro de galinha molhada de Dona Coló; se dói lembrar os "bijoux perdus" Cláudia e prima Julieta e "Les anciens désaccords / Avec le corps" (na citação de Mallarmé, IS, p.917); se dói lembrar "o começo da vida *autre*" (IS, p.896) do filho pródigo e os seres que se exilaram na terceira margem do rio ou foram subtraídos do álbum de família; se "quando a gente mexe água, a água dói" (IS, p.903), o motor desta tendência lúdica e voluptuosa à repetição de situações traumáticas não é propriamente a dor, mas, conforme Sándor Ferenczi em *Thalassa*, "a lembrança de felizmente ter sido libertado de um desprazer"³.

Escrever a memória é brincar com o perigo. Mas o rito da escrita coloca sob controle o incidente perigoso, agencia sob sua rubrica a ação dos fantasmas, convoca o princípio do prazer para conduzir a cena. Mesmo quando se acumulam as catástrofes, repeti-las de forma atenuada é uma festa, onde o poeta celebra a sua vitória sobre os pequenos apocalipses cotidianos. Volúpia de repetir os traumas na prudência da representação, apenas pelo prazer de afastá-los, de superá-los uma vez mais, e assim levar a termo a busca hedonística, qual seja, a distensão do arco dos tempos que permita retornar à matéria originária, às águas primevas, ao útero materno.

O desejo da "regressão talássica", quando o oceano é o ancestral de todas as mães, expressa-o Murilo Mendes já no texto de abertura de *A idade do serrote*, "Origem, memória, contato, iniciação", citando as *Illuminations* de Rimbaud - "*Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise*" (IS, p.895). Citação que ressoa no recalque do trauma do nascimento: "Não me vi nascer, não me recorde de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos *a posteriori*. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio" (IS, p.897)⁴. Tal simbolismo, segundo Ferenczi, remete à propensão para restabelecer a existência aquática no corpo materno⁵, à procura do qual o poeta duplica a presença fantasmática da mãe em babás e amas-de-leite, em irmãs, tias e primas, em vizinhas e uma "série de amigas amorosas" (IS, p.923), na titular *Ipólita* e na *vice-putain* do fim da infância, *Desdêmona*.

³ Ferenczi, 1990 : 53.

À mãe morta de parto aos 28 anos, mas multiplicada em pianos e serpentes, o poeta atribui o mito maior: "Geraste / Minha cosmogonia" (Cv, p.630).

O texto inaugural da memória desdobra os símbolos aquáticos, porque "as águas precedem e suportam qualquer criação, qualquer 'construção firme', toda manifestação cósmica"⁶, como assinala Mircea Eliade em *Traité d'Histoire des Religions*. As águas primordiais, *fons et origo*, iniciam o contato do poeta com o devir da memória. "Temporal sobre a cidade. Chuva de granizos. O arco-íris no morro do Imperador" (IS, p.895). Sob a chuva fecundante, imersa na matéria (= substância materna) originária, é a própria memória que emerge como diadema sobre a pedra angular da terra-infância. Da cosmogonia à escatologia, do batismo ao dilúvio, da manifestação das formas primevas à abolição da história, a multivalência simbólica da água convoca o menino e o adulto para o duplo processo de cura do tempo e de dissolução das idades. Já em *Poesia liberdade*, Murilo assinala os vínculos simbólicos entre a água e a vida, entre o mar e a eternidade:

O mar não me dá gana de partir,
O mar me dá gana de ser permanente, definitivo.
[...]
O mar do outro mundo, o mar regenerado
Incluirá suaves sirenas
Que nos atrairão para a vida.

(PL, p.433)

Na travessia da memória, fluida e vital, revigora também o culto do "rio-afluente de águas pardas, o Paraibuna" (IS, p.897). E ainda que reduzido a um minúsculo epigrama - "Eu tenho uma pena do Rio Paraibuna" (IS, p.897) -, epifania menor da primeira infância, o rio é "a água [que] corre, é 'viva', agita-se; inspira, cura, profetiza. Em si mesmos, a fonte ou o rio manifestam o poder, a vida, a perenidade; eles são e são vivos"⁷. O Paraibuna atravessa o texto como o cordão que liga à terra-mãe, via sempre aberta ao retorno, curso que alimenta o poeta no exílio, a ponto de fazer de todos os rios o Rio, como revela João Cabral de Melo Neto no poema "Murilo Mendes e os rios":

⁴ No entanto, o trauma recalçado retorna em "Grafito na pedra de minha mãe", poema de *Convergência*:
Catapultou-me da esfera do teu ventre
Para este território ásperoanguloso
Onde soou no espaço
A primeira ruptura...
(Cv, p.630)

⁵ Ferenczi, 1990 : 68.

⁶ Eliade, 1953 : 170.

⁷ Eliade, 1953 : 170.

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

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar, temos dentro⁸.

Demudar em *água viva* o rio da memória é emergir do dilúvio do esquecimento, fazendo da escrita o gesto cosmogônico, ainda que minúsculo, capaz de regenerar as formas dissolvidas pelo tempo. Apenas assim, pode-se aquietar o dilúvio, pacificar o choque das águas adversativas, saciar a sede dos mortos e reencontrar o repouso no líquido primordial⁹. Do desejo de retorno ao corpo-origem que destina a escrita da memória, participa ainda a repetição das pulsões eróticas felizes. Assim, aos traços mnêmicos da violência direta da *hommasse* Dona Coló e dos instrumentos hostis porque fálicos ou dentados¹⁰, às lembranças do "sinistro diálogo da mão com o pênis" (IS, p.924) e do confessionário como "teatro de crueldade", acrescentam-se as marcas da fascinação hipnótica que assoma na recordação do sabor das frutas e do espiar "formas no buraco da fechadura" (IS, p.896), das "partes esotéricas do corpo das lavadeiras e suas amigas" (IS, p.899) e da boca de Analu a saber balas de bergamota. Também os signos das ídolas deitadas e das têmperas de Antonieta, da mulher-harpa Adelaide e da *vamp* cinematográfica Asta Nielsen, do prazer da mesa de Sinhá Leonor e do catálogo de operárias, do "suplente do demônio" Amanajós e da degola dominical das galinhas, da "boca vaginal" de Andreza e das "pernas acadêmicas" de Dona Ercília, das "mulheres diademadas" e da "boca-reclame" e "olhos putais" de D. Rosalina T...

⁸ Melo Neto, 1985 : 78.

⁹ No texto "Teresa", sob o impacto da notícia do suicídio de Tetéia, Murilo lamenta não poder metamorfosear-se no rio da infância: "Tive ciúmes imediatos do Paraibuna que respirara e possuía aquela dália morena, incorporando-a com afeição às suas águas melancólicas. Que não pudesse eu, já agora um ser mitológico, transformar-me em rio!" (IS, p.962)

¹⁰ "Primeiros instrumentos hostis: serra, serrate, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários" (IS, p.896).

E ainda, "a sinuosidade e os motivos violentos de eros" (IS, p.946), seja nos beliscões da viúva Dona Lucinda, nos dentes de Carmem (górgone em escala reduzida), nas torturas de Marguí, no corpo de Abigail antes e depois da tênia, nas digressões ao Tribunal de Vênus - metáfora que não aplaca "a presença da carne, experiência direta de gozo e sofrimento, recepção da marca terrestre, espanto, medo e alegria" (IS, p.968). Quando sob a dicção amorosa que evoca a ficção da infância, demuda em *plaisir de texte* mesmo o desprazer grafado no corpo biológico. Transforma-se o princípio de prazer em princípio de realidade: "Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas adversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e de fundação do mito" (IS, p.937).

Repetir sob a forma simbólica da escrita memorialística as pulsões lúdicas e eróticas significa, pois, mais que o deslocamento do trauma passado para o prazer presente, mais que o reencontro dos *tableaux* idílicos da infância, mais que a descoberta da "relação profunda entre erotismo e eroísmo" (IS, p.917). Aqui, a escrita guarda analogia com os jogos sexuais e infantis, com o sono¹¹ e o estágio intra-uterino, de acordo com as reflexões de Ferenczi: "O reinado periodicamente autorizado do princípio de prazer traz consolo ao ser vivo empenhado numa luta difícil e dá-lhe forças para prosseguir"¹². A considerar o que esta prática textual dá a ver, as palavras do próprio poeta reafirmam a relação do *fascino* da repetição com o prazer lúdico-erótico e o revigoramento propiciado pelo batismo nas águas originárias: "Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida" (IS, p.974).

Ao olho fascinado pela infância se impõe a paixão pela imagem ou, como escreve Maurice Blanchot em *O espaço literário*,

o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera - sempre e sempre - numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna¹³.

A imagem eterna da Mãe obseda o poeta, empolga o olho que não cessa nem vê, exceto

¹¹ Acerca das relações entre o estado de sono e a tendência de regressão ao remanso uterino, v. Ferenczi, 1990 : 91-101.

¹² *Ibidem*, p.53.

¹³ Blanchot, 1987 : 23.

quando fascinado por esta figura mítica e fantasmática que se confunde com a luz própria da infância:

Talvez a potência da figura materna empreste o seu fulgor à própria potência da fascinação, e poder-se-ia dizer que se a Mãe exerce esse atrativo fascinante é porque, aparecendo quando a criança vive inteiramente sob o olhar da fascinação, ela concentra naquela todos os poderes de encantamento¹⁴.

Porque à distância, a imagem materna captura o olhar do poeta, arrastando-o para um mundo vago e atemporal, a "Pré-história" de *O visionário*:

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém:
Cai no álbum de retratos.

(V, p.209)

Não por acaso, a ama-de-leite Etelvina inicia os múltiplos desdobramentos da mãe perdida. "Aparentemente tudo principiou com Etelvina..." (IS, p.898) Aparentemente, pois, a ama-de-leite é apenas uma das formas femininas nascidas da matéria líquida, uma das imagens acionadas pela substância materna que acolhe, embala e alimenta. Quando a criança se torna mestre do homem, já não é a mãe biológica e singular nem a origem histórica e civil que exsurge na escrita. Quando a imaginação se torna íntima da memória, não se trata mais de multiplicar a mãe em metáforas aquáticas, mas de reencontrar a "mãe-paisagem"¹⁵, o *locus* onde o poeta experimentou "uma eternidadezinha anterior à minha primeira notícia de Deus, do cosmo" (IS, p.898). Nas palavras de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*.

Quando os poetas nos convidam para essa região, conhecemos um devaneio terno, um devaneio hipnotizado pelo longínquo. É essa tensão dos devaneios de infância que designamos, à falta de outro melhor, pelo termo antecedência de ser. É necessário, para entrevê-lo, aproveitar a *destemporalização* dos estados de grande devaneio¹⁶.

Em Etelvina há, maiúscula, a Mãe - profunda, arquetípica, inamovível, anterior à origem, anterior ao ser. "De suas profundezas trouxe-nos a primeira idéia da cor preta, a noite e adjacências. Fazia escuro, fazia medo no corpo de Etelvina. Seu leite trouxe-nos a primeira idéia da cor branca. Etelvina implicava síntese da cor e ausência da cor." (IS, p.898) No corpo da ama-de-leite, a própria infância do homem e do cosmos. A noite, o dia. Potências complementares e adversativas. As águas escuras e informes do caos primordial; as águas claras, tranquilizadoras e nutritivas de "uma infância *imóvel*, uma infância *sem devir*, liberta da engrenagem do calendário"¹⁷. Nos limites do mito e da história, opera o atrator de uma substância onde o tempo repousa.

Seja lago, poço, mar ou rio, nessa água maternal, feminina, imerge o poeta para curar-se da marcha do tempo e realizar o acordo poético dos grandes arquétipos¹⁸, dos mitos da infância permanente que habita em nós como "um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada com a possibilidade de recomeçar"¹⁹. E assim, no regaço de Etelvina, as águas primevas demudam em leite, pois, como afirma Bachelard em *A água e os sonhos*, "toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno"²⁰.

Também "primitiva toca e santuário" (IS, p.898), o corpo de Etelvina é a presença material onde o imaginação encontra as raízes do repouso originário, a lembrança orgânica da água nutritiva. E "aqueles peitos aliciantes, beijos vermelhos" (IS, p.898) são expressões do leite como "primeiro substantivo bucal", emblemas "da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida"²¹. Conquanto os "olhos de terror" (IS, p.898), talvez prenúncio das águas turvas e turbulentas de eros, prevalecem as imagens da água e do calor, as quais advêm da profundidade do tempo, de uma memória antes cósmica que histórica.

"Penso mesmo que Etelvina trouxe-nos o fogo, a mais remota imagem que tenho dele: vejo-a que acende no quadrado da cozinha uma lasca do

¹⁷ *Ibidem*, p.111.

¹⁸ "Pedimos ao leitor que não rejeite sem exame essa noção de *acordo poético* dos arquétipos. Gostaríamos tanto de poder demonstrar que a poesia é uma força de síntese para a existência humana! Os arquétipos são, do nosso ponto de vista, reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo. [...] Cada arquétipo é uma abertura para o mundo, um convite ao mundo" (*Ibidem*, p.119).

¹⁹ *Idem*

²⁰ *Idem*, 1989 : 121.

²¹ *Ibidem*, p.122.

¹⁴ *Ibidem*, p.24.

¹⁵ Expressão que Bachelard empresta de Marie Bonaparte (Bachelard, 1989 : 119).

¹⁶ *Idem*, 1988 : 105.

brinquedo subversivo furtado aos deuses" (IS, p.898). A água láctea e maternizada alimenta e embala o menino órfão; um fogo mítico e imemorial ilumina e aquece as noites da infância perdida. Por isso, a ama-de-leite foi também "ajudante da palavra" (IS, p.898), dos substantivos que acionam memória e imaginação, permitindo ao poeta reencontrar "a infância contando-a com um verbo em fogo"²². E, ainda, princípio da música, do ritmo do homem, do tempo a fluir desde a fonte do pai até o bordão com que as idades marcam o corpo aprisionado no surrão do bicho-mundo, como nos versos da cantiga "Quindum sererê" que o poeta transcreve (IS, p.898).

Proliferam as projeções da natureza Mãe²³, da água feminina e nutritiva, seja na "mulher-paisagem", que condensa as lavadeiras da margem direita do Paraíba ("A rainha do sabão", IS, p.898-899), seja nos joelhos, nos peitos pretos, nas mãos, nos braços e nas panelas de Sebastiana (IS, p.901-902). Também em todas as mulheres pela morte incorporadas ao cosmos, à natureza: a mãe "torna-se constelação" (IS, p.896); as mulheres-avós são "desovadas em rios dioscuros da obscura, difícil Minas de pedra" (IS, p.897); Teresa dissolve-se nas águas melancólicas do Paraíba²⁴; mesmo Sebastiana, ao morrer "seu corpo vira um jardim" (IS, p.902). E, embora em *Convergência*, a já mencionada Ipólita:

Quando tarde a revejo, rio usado,
Já a morte lhe prepara a ferramenta.
Deixa o teatro, a matéria fecal.
Pudesse eu libertar seu corpo (Minha cruzada!)
(Cv, p.632)

Em suma, trata-se sempre de, ao menos na escrita das lembranças do menino, desarmar o acontecimento hostil da morte, libertando o corpo da forma-imagem para reintegrá-lo à substância materna, quer a situemos na natureza, quer no imemorial. Ou então, alienar a forma lembrada, arrancá-la do tempo e, sob o domínio da imaginação, acrescentá-la aos mitologemas da infância, tal como em "Cláudia": "Eu a perderei para sempre; eu a

²² *Idem*, 1988 : 94.

²³ Considerando o sentimento filial do homem pela natureza como origem de todas as formas de amor (*Idem*, 1989 : 119), Bachelard afirma que a valorização do substancialismo feminino da água, leite inesgotável da natureza Mãe, não se dá apenas neste sentido. "Na vida de todo homem, ou pelo menos na vida sonhada de todo homem, aparece a segunda mulher: a amante, ou a esposa. A segunda mulher vai também ser projetada sobre a natureza. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem" (*Ibidem*, p.131).

²⁴ V. nota 9.

ganhara para sempre. Perdia a vista do seu corpo mortal: já renascia seu outro corpo além. Esse corpo alienado a tornava divina, *et por cause*; ninguém o possuiria; agora começava o amor indissolúvel" (IS, p.923). Não seria demasiado incluir nestas formas nascidas da matéria feminina as suas manifestações negativas ou menores, a antimãe Dona Coló e a antimulher Dona Custódia²⁵, dentre outras.

Ainda de acordo com Bachelard, nos devaneios voltados para a infância, a memória do *animus* (histórica, factual, exterior, positiva) cede à memória da *anima*²⁶. A tripla ligação de imaginação, memória e poesia, sob o influxo da cosmicidade das lembranças orgânicas e das ressonâncias literárias, doa um futuro ao passado morto, transforma em infância sonhada as histórias com que o adulto instrui a criança, muda em mito os fatos e incidentes familiares.

Em "Tio Lucas", a imaginação do poeta empresta à história do personagem-título a profundidade e a grandeza das manifestações do sagrado, das primeiras revelações. Embora sem conhecê-lo em pessoa, Murilo admira o tio através de sua lenda. Pequeno mito da primeira infância, "este relato baseado na realidade" (IS, p.936) acerca do homem que se exilara do mundo e da vida, encerrando-se em "uma barca amarrada a uma árvore, no rio que passava defronte à casa avoenga, lá para os lados de Leopoldina" (IS, p.935), participa da ambivalência do sagrado, da tensão entre hierofanias e cratofanias²⁷.

Em sendo o sagrado sempre perigoso, trata-se de um personagem tabúdic, de uma cratofania do insólito e do novo, manifestação de um poder ofensivo similar ao do curare:

Durante muito tempo discutia-se na família se Tio Lucas teria ou não aplicado a seus clientes o curare, nome que me causava certa

²⁵ "Dona Custódia revelou-me sem querer o lado ridículo, o loplóp cômico da pessoa humana, ilustrando, entre os mais antigos da série, os tipos bizarros que eu conheceria ao longo da vida. Era mesmo uma personagem *loufoque*. Funcionava como antídoto das mulheres bonitas; pelo menos a meus olhos seria sua verdadeira missão" (IS, p.930).

²⁶ "Em suma, exprimir fatos, na positividade da história de uma vida, é a tarefa da memória do *animus*. Mas o *animus* é o homem exterior, o homem que tem necessidade dos outros para pensar. [...] Os poetas ajudam-nos a afagar as nossas felicidades de *anima*" (BACHELARD, 1988 : 99-100).

²⁷ Em *O sagrado e o profano*, Eliade propõe o termo **hierofania** para indicar o ato de manifestação do sagrado: "Este termo e cômico, porque não implica qualquer precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos mostra*" (ELIADE, [s.d.] : 25).

apreensão. Ninguém ignora que o curare é um veneno violentíssimo, extraído da casca de um cipó, usado por algumas tribos indígenas para ertar suas flechas. O curare, além desse grande poder ofensivo, possui alguns sinônimos igualmente fortes: ticuna, uirari, voorara. (IS, p.935)

Tanto quanto a escrita da memória, Tio Lucas comunga da ambigüidade do *pharmakon* - droga e remédio. Assim, a cratofonia se resolve em hierofania, da mesma forma que as dores da infância são curadas pela textualização das lembranças. Para tanto, dura na memória não a imagem do homem socialmente excluído, renegado pelo próprio pai, mas da pessoa separada porque escolhida, da inocência encarnada, de alguma obscura perfeição.

O exílio aquático na barca Morena, ainda que permaneça no indecível entre cratofania e hierofania²⁸, entre realidade e mito, entre *animus* e *anima*, realiza a inversão da fala da história familiar e pessoal ao revisitá-la. Do mesmo modo, vivifica o estado de infância permanente e imóvel que o poeta busca ao sonhar, ao acolher as variações que a imaginação impõe às lembranças. Eis porque esta barca de nome fêmeo; solitária, ociosa, inamovível; *topos* onde o tempo repousa; *pharmakon* natural para as enfermidades adultas e masculinas; "berço reconquistado"²⁹; útero eternamente preso à árvore da vida.

"A barca chamada Morena tinha um toldo, sendo abastecida de livros, frascos de remédios, roupas, víveres, e uma dupla imagem de São Cosme e São Damião" (IS, p.935). Ao escolhido, ao estrangeiro, ao puro e desinteressado não faltam alimentos para o corpo e o espírito. Ao sempiterno convalescente - "e toda convalescença não é uma infância?"³⁰ -, agasalho e remédios. Ao ser que, pelo estado de órfão divinizado, ascende à mitologia, a imagem dupla dos santos tutelares das crianças, contraponto do menino solitário. A presença dos gêmeos

mártires, também patronos dos cirurgiões, consagra a barca-residência do escolhido, ao mesmo tempo em que o assinala como "médico" taumaturgo.

A priori, embora considerado pela família um trãnsfuga da medicina, Tio Lucas parece destinado a realizar as expectativas do pai, ainda que de modo *gauche* e pouco ortodoxo. "Em breve espalhou-se pelas redondezas a fama de seu poder curativo. Das fazendas e dos arraiais vizinhos convergiam bandos de pessoas para a barca rapidamente transformada em santuário leigo" (IS, p.935). No entanto, "com a leitura de dois ou três livros sobre a filosofia hindu" (IS, p.936), se inverte o sentido desta medicina: "O que mais me colpiu no relato dos seus últimos tempos de vida foi a singular palavra que distribuía entre seus clientes e conhecidos: 'O homem deve ajudar a morte', ou, segundo outros, 'o homem deve influir na morte'" (IS, p.936).

Em tal desvio, além das ressonâncias de Rilke e da *Epistula Jacobi*, do *Néant* mallarmaico e da travessia roseana, ressaltam as imagens de um anti *bateau ivre* rimbaudiano, de um lugar ao abrigo das moléstias do mundo e da maturidade, de uma estação de paz, de felicidade simples, quando a morte é apenas um grande repouso. As lembranças do médico-criança acionam imagens que são um vocativo para a viagem imaginária rumo ao "*château de la pureté*", ao imemorial, à infância imóvel e sem devir.

Le château, sua pureza, sua barca morena, seu coração arrombado, coração certamente devassável que eu gostaria de penetrar, santuário leigo, descalçando as sandálias, incorporando-o agora, esse *château*, ao longo elenco dos lugares que não vi e admiro, onde sopra um vento criador, onde as barcas são mais brancas do que o sal ou a neve, onde as lagoas cobrem-se de borboletas e a espada corta só as frutas. (IS, p.936)

No espaço consagrado pela pequena hierofania, o poeta repete o ritual do limiar, consoante as palavras de Iahweh a Moisés³¹: "Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa" (*Êxodo*, III, 5). No vigor destas imagens-*pharmaka*, amenizam-se as lembranças traumáticas, dissolvem-se as concreções infelizes da infância, inverte-se o signo da barca de Caronte. Embora sem romper o vínculo entre

²⁸ No âmbito das ambivalências do sagrado, Eliade assim distingue as hierofanias das cratofanias: "Essas hierofanias e cratofanias nos revelaram sempre uma *escolha*; o que é *escolhido* é implicitamente *forte*, eficaz, temido ou fértil, mesmo quando a escolha se faz pela singularização do insólito, do novo, do extraordinário; o que foi *escolhido* e revelado como tal, por intermédio de uma hierofania ou de uma cratofania, torna-se freqüentemente perigoso, proibido ou poluído. Encontramos freqüentemente a noção de *força* ou de *eficiência* junto a essas hierofanias; denominamo-las cratofanias exatamente porque nos falta demonstrar o seu caráter sagrado" (*Idem*, 1953 : 33-34)

²⁹ BACHELARD, 1989 : 136.

³⁰ *Idem*, 1988 : 116.

³¹ Utilizamos aqui a tradução brasileira d'A *Bíblia de Jerusalém* (1989), assinalando as referências no corpo do texto, com o nome do livro seguido do(s) números do(s) capítulo(s) e versículo(s).

memória e morte, a escrita é o óbolo do poeta para desembaraçar-se do tempo e da história. E assim reencontrar, imóvel e viva na terceira margem de um rio de águas claras e tranqüilas, a infância sem algarismos, o repouso silente e voluptuoso no fundo da barca-útero, embalado e purificado e agasalhado pela matéria originária. Ao contágio das pessoas e dos fatos, resolve-se o menino, revolve-se o passado até às raízes da substância materna.

Lembrar é não morrer, escrever é lembrar sonhando: eis a medicina do poeta. "Essas imagens materiais, suaves e cálidas, tépidas e úmidas, nos curam. Pertencem a essa medicina imaginária, medicina tão verdadeira oniricamente, tão fortemente sonhada que conserva uma considerável influência sobre a nossa vida inconsciente"³². Transformar a memória dessa paisagem elementar em imagens engrandecedoras significa reintegrar a infância na existência do adulto, até dissolver-se na "estação total" das lembranças, até reencontrar o corpo-origem, onde, tal nos diz Murilo no poema "Começo", de *A poesia em pânico*,

O espaço e o tempo
Hão de se desfazer no vestido da Grande
noiva branca.
Serei finalmente decifrado, o estrangeiro da
vida
Descansará pela primeira vez no universo
familiar.

(PP, p.310)

"A vida primeira não é um ensaio de eternidade?"³³ Mas o poeta, por moderno, sabe a taumaturgia precária e efêmera da linguagem, sabe o caráter fugaz, instável, fugidio de toda mitologia pessoal. Em tal ensaio de eternidade, sabe que os seus pequenos deuses, urdidos no ato de escrever, não escapam aos dentes famélicos de Chrónos - na modernidade representado pela história e pela morte civil, profana. Sabe, enfim, que o que faz existir nas tramas da escritura está inexoravelmente contaminado pelos paradoxos da modernidade baudelaireana, conforme assinalados por Jean Starobinski em "Les cheminées et les clochers":

O moderno caracteriza-se pelo conflito e pela contradição: nele o presente será plenamente acolhido, mas não exclusivamente. O presente será captado na sua relação variável com o passado histórico, ou, mais longinquamente, com o mundo arcaico, ou ainda num contraste mais violento com o eterno³⁴.

Em *O discípulo de Emaús*, aforismos 350 e 752, Murilo sintetiza tal paradoxo: "Só não é moderno quem não é antigo"; "Sinto-me antiqüíssimo - e sinto a era futura debater-se impaciente dentro de mim" (DE, p.849/891). Desta relação inexorável entre o arcaico e o moderno resulta uma memória em permanente tensão, não apenas porque histórica, mas também porque cósmica, anterior ao ser. Assim, se o poeta, ainda menino, já usa memória para ter presente pessoas que o interessavam (IS, p.927), é antes à precoce consciência da morte - "Cedo, a iniciação às Parcas: vejo morrer um primo na casa paterna" (IS, p.896) - e à nostalgia da matéria elementar que podemos atribuir as origens deste empenho mitologizante e do desejo de textualizar as lembranças, de evocar os resíduos do passado como passagem, travessia para além do limiar do esquecimento e do tempo.

"Todo o mundo quer se libertar do tempo. Nós estamos sujeitos ao tempo e contra o tempo. A própria música, uma arte que se desenvolve no tempo, é ouvida por quase toda a gente com a finalidade expressa de arrancar o homem do tempo"³⁵. A partir deste trecho do artigo "O eterno nas letras brasileiras modernas" (1936) pode-se inferir a conhecida predileção de Murilo pela música como sintoma de uma poética voltada para a tensão entre o tempo e a eternidade, presente desde o "Quindum sererê" entoado por Etelvina: "Esta cantiga entrou nos meus poros, assimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo o sempre" (IS, p.898). Da mesma forma, a música de Isidoro da flauta, com a qual o poeta nasce, integra-se ao ritmo do tempo, é a mesma que "aplaca por instantes ódio, inveja, libidinagem, alguns trovões" (IS, p.900), a mesma que realiza na vida cotidiana "a grande idéia da abstração do tempo".

O espanto do menino diante do cosmos e os horizontes abertos pela literatura permitem ao poeta estender a prosa da memória até os limites do imaginário. Ou seria a conjunção entre Eros, Logos e Chrónos a escavar passagens entre a infância vivida e a infância sonhada, entre o *eu* biográfico e o *eu* lírico? Neste sentido, assinalando o radical comum de **passado** e **passagem**, o poeta alinhava sob a rubrica da tensão erótica e da instabilidade temporal uma cronologia absurda - "que seria de nós, *ahimé!* sem o absurdo" (IS, p.925). Por labiríntica e descentrada, impossível reconstituí-la, embora possamos reconhecer no

³² Bachelard, 1989 : 133.

³³ *Idem*, 1988 : 104

³⁴ Starobinski, 1990 : 26.

³⁵ MENDES, 1936 : 44-45.

desenho escritural de *A idade do serrote* a linha ténue de um movimento que, acionado nos textos iniciais pela força mítico-poética dos jogos da oralidade infante, desdobra-se em direção ao *logos* que, juntamente com as pulsões eróticas, tensiona o adolescente no limiar do mundo adulto.

Ao longo do livro, mesmo é único movimento. Com variações de intensidade e alternância de termos intercambiáveis, as deambulações do poeta à terra-infância perfazem um movimento cujas linhas de força, mesmo em seus muitos desvios, entrecruzamentos e retornos, sublinham as passagens da eternidade ao tempo, do útero ao cosmos, das águas maternas às águas do caos (= dilúvio), da matéria elementar ao domínio das formas, do universo feminino ao universo masculino, do autóctone ao nômade, do abrigo da casa natal à abertura para os horizontes do mundo, do passado ao presente (sem descurar das idades intermédias), do *mythos* (discurso poético-sagrado, ficcional) ao *logos* (discurso racional, histórico, filosófico).

Este o regime de tensões em que toda gênese opera. Porque são elas o motor dos deslocamentos que inauguram a habitação do tempo e do espaço. *Et pour cause*, em *O visionário*, a "Gênese pessoal" (V, p.225-226) do poeta articula infância e adolescência em dois conjuntos de estrofes. No primeiro, a tensão do desligamento da matéria primeira ("Então eu nasci na onda aérea / Na idade mais recente do ar, / Me desliguei das camadas de ar...", V, p.225) em direção ao mundo das formas jñcita o aprendizado das passagens: "Se aprenderes a andar / Saberás o que se passa / Aqui neste mundo de Deus" (V, p.225). Já nas estrofes do segundo bloco, o abandono mesmo provisório da casa paterna ("Azulei para a casa do vizinho", V, p.226) resulta da dinâmica que se estabelece entre o enigma do cheiro da maçã e a visão do corpo fêmeo só pele.

Tanto as rubricas temporais propositalmente ténues quanto a presença emblemática (poder-se-ia dizer fantasmática) de Rimbaud conferem à *Idade*

do serrote o aspecto labiríntico e convulsionado da travessia da infância à adolescência, com os impulsos patéticos (nos múltiplos sentidos do termo) e os recuos melancólicos que a caracterizam. Trata-se de abandonar as estações imóveis e perfeitas da vida primeira para adentrar-se num mundo onde vigoram o calendário e a responsabilidade do ser³⁶. "Por vezes, a adolescência confunde tudo. A adolescência, febre do tempo na vida humana! [...] Que mudança na vida quando caímos sob o império do tempo que desgasta, do tempo em que a substância do ser possui lágrimas!"³⁷ (39) Trata-se mesmo da queda, da perda da "eternidade-zinha anterior", da expulsão do paraíso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÍBLIA. Português. 1989. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo : Paulinas, 1989., ed. De 1992, 2366p.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo : M. Fontes, 1988. 205p.
- _____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo : M. Fontes, 1989. 202p.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro : Rocco, 1987. 278p.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa : Livros do Brasil [s.d.]. 234p.
- _____. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1953.
- FERENCZI, Sándor. *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade*. São Paulo : M. Fontes, 1990. 120p.
- MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. 160p.
- MENDES, Murilo. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n.4, p.43-48, nov. 1936.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995. 1782p.
- STAROBINSKI, Jean. *Lês cheminées et les clochers*. *Magazine littéraire*, Paris, n. 280, p.26-27, sept. 1990.

³⁶ De acordo com Bachelard, na tensão dos devaneios de infância, podemos "conhecer estados que estão ontologicamente abaixo do ser e acima do nada. Nesses estados, a contradição do ser e do não-ser fica amortecida. Um menos-ser tenta tornar-se ser. Essa antecedência de ser não tem ainda a responsabilidade do ser. Não tem, tampouco, a solidez do ser constituído, que acredita poder confrontar-se com um não-ser" (BACHELARD, 1989 : 105-106).

³⁷ *Ibidem*, p.105