

LUAMA SOCIO

A Estrutura Metafórica da Nomeação
em *Poliedro*, de Murilo Mendes



1910001031



LUAMA SOCIO

A ESTRUTURA METAFÓRICA DA NOMEAÇÃO
EM *POLIEDRO*, DE MURILO MENDES

**A ESTRUTURA METAFÓRICA DA NOMEAÇÃO
EM *POLIEDRO*, DE MURILO MENDES**



Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao
Departamento de Letras, Letras e
Linguagens da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho" campus de São
José do Rio Preto para obtenção
do título de Bacharel em Letras
(Curso de Licenciatura Teórica
da Literatura)

Orientador:

Prof. Dr. Marcos Antonio Alcaraz

Universidade Estadual Paulista
São José do Rio Preto
2001

LUAMA SOCIO

**A ESTRUTURA METAFÓRICA DA NOMEAÇÃO
EM *POLIEDRO*, DE MURILO MENDES**



T 1031/02

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador:

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

São José do Rio Preto
2001



O desenvolvimento
desta dissertação foi
possível graças a Bolsa de
Estudos concedida pela
FAPESP entre outubro de
1999 e fevereiro de 2001.



Aos meus pais, Bráulio e Rosana, que me incentivam a vida inteira;

Aos meus irmãos Brisa e Tales e ao meu sobrinho Ariel.

Agradecimentos

Walter, pelo companheirismo e carinho;

Galvanda, pela força e solidariedade;

Gilberto e Angélica, pela amizade e troca de experiências;

Marcos Siscar, pela dedicação;

Marcos Serzedello, por me apresentar a rara edição original de Poliedro;

Gracieli, pela elaboração do abstract;

Edward, Claudia Kfourri, Camila, Denise e Zé Cury;

Aguinaldo José Gonçalves e Susanna Busato Feitosa;

Funcionários da Pós-Graduação e da Biblioteca;

Todos os amigos e professores.



SOCIO, Luama. *A estrutura metafórica da nomeação em Poliedro*, de Murilo Mendes. São José do Rio Preto, 2001. 135 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”).

Resumo

O livro *Poliedro* (1972), de Murilo Mendes, é objeto deste estudo que visa detectar as marcas do processo poético que operam a singularização da obra estimulando reflexões específicas sobre a poética, através do problema da nomeação. Esta obra se caracteriza por reunir elementos tradicionais da poética muriliana e introduzir novas coordenadas, tal como a transcendência, ruptura e oscilação dos limites entre prosa e poesia, concreto e abstrato, coisa e linguagem, que se dá através da operacionalização da nomeação, da relação entre linguagem e mundo. Ao investigar as implicações da nomeação, que reportam a indagações sobre origem e essência da poesia, a obra simultaneamente constrói uma metáfora. Assim, *Poliedro* organiza, pela metáfora, uma tentativa de esgotamento das possibilidades da palavra e comunica ao mesmo tempo a metáfora contrária, aquela que nasce da nostalgia da não-nomeação, e que talvez designe um tipo de experiência de nomeação na qual a origem se acha confundida em meio aos elementos constituintes da pluralidade de percepções temporais. O resultado é obra literária que pode ser apreendida como proposta poética plural, multifacetada, não-hierárquica, diversificada e universalizante, contribuindo para a formação de uma visão peculiar de poesia: uma visão “poliédrica”.

Palavras-chave: Murilo Mendes – *Poliedro* – Modernismo – nomeação – metáfora

SOCIO, Luama. 2001. *The metaphoric structure of naming in Murilo Mendes' Poliedro*. Master's thesis in Literature – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, campus of São José do Rio, State of São Paulo, Brazil.

Abstract

Murilo Mendes' book *Poliedro* is the subject of this study that aims to detect the marks of poetical process, that define the unique quality of the work. Besides that, it aims to stimulate specific reflections about poetics, through the problem of naming. *Poliedro* is characterized by joining traditional elements of Murilian's poetics and by introducing new coordinates, such as the transcendence of borders between prose and poetry, concrete and abstract, referent and language that occurs through the naming operational process in the relation between language and world. While investigating the implications of this process, which provoke questions about poetic origin and essence, it was realized that the book simultaneously constructs a metaphor. Thus, *Poliedro* organizes its own process of naming, using the metaphor, which leads us to read an attempt at exhausting the possibilities of words. The book communicates, at the same time, the opposite metaphor, the one that was born from the nostalgia of non-naming. Perhaps this opposite experience in which the origin finds itself blended with the constituent elements of the plurality of temporal perceptions. The result is a modern literary work which can be understood as a plural, multifaceted, non-hierarchical, diversified, universalizing poetic proposal, in which all these components are equally important, thus contributing to the formation of a particular view of poetry: a “polyedric” view.

Key-words: Murilo Mendes – polyhedron – modernity
naming – metaphor.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Murilo Mendes e o Modernismo	
1.1 A tradição crítica	5
1.2 A relação de <i>Poliedro</i> com o projeto poético muriliano	18
2. <i>Poliedro</i> e a nomeação	
2.1 A poesia como atualização da nomeação	25
2.2 A composição “poliédrica” através da nomeação	38
3. <i>Poliedro</i> e a metáfora	
3.1 O objeto multifacetado	51
3.2 A construção metafórica em “O Peixe”	67
3.3 Desdobramentos da metáfora	78
4. <i>Poliedro</i> e os limites	
4.1 A construção da imagem do espaço	83
4.2 Limites sob a forma de corte	94
4.3 Limites sob a forma de barreira	103
5. <i>Poliedro</i> e o tempo	
5.1 A construção da imagem temporal	111
5.2 Lições sobre o tempo	117
CONCLUSÃO	133
BIBLIOGRAFIA	136



INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objeto de investigação a poética de Murilo Mendes a partir da leitura da obra *Poliedro*. Durante o trabalho de leitura e pesquisa, procuramos compreender a singularidade desta obra a partir de sua relação com o problema da nomeação, do qual emerge a proposição da metáfora como estrutura poética.

Editado em 1972, *Poliedro* é um dos últimos escritos publicados por Murilo Mendes. Sua característica mais evidente, numa primeira apreensão, é a de se apresentar como obra poética que não se localiza na classificação convencional dos gêneros literários, identificados por prosa e poesia. Há poucos textos críticos a respeito da obra. No entanto, os escassos estudos existentes abordam o texto como produto resultante de uma trajetória poética que se inicia com os vínculos do poeta ao Modernismo da década de vinte. Numa rápida incursão pela fortuna crítica muriliana, incluída no primeiro capítulo de nosso estudo, concluímos que a abordagem tradicional da crítica, apesar de trazer contribuição no que diz respeito à contextualização da obra e suas implicações, acaba por facilitar o reducionismo crítico. Tal reducionismo se expressa principalmente sob a forma de postulações a respeito de traços poéticos, que se repetem em textos de diferentes autores em diferentes épocas. Por se apresentarem quase sempre como afirmativas classificatórias, tais postulações geram uma visão estigmatizante da obra de Murilo Mendes.

Sendo assim, o empreendimento da leitura de uma obra representativa como *Poliedro* incluiu uma busca de parâmetros que transcendessem as caracterizações da poética muriliana vinculadas estritamente ao movimento Modernista. Optamos então por uma



abordagem que nascesse das sinalizações do próprio texto. *Poliedro* é obra poética que contém em sua estrutura os germes da reflexão sobre o próprio fazer poético: citação de textos de filósofos, escritores, pensadores de todos os tempos e juízo de valor sobre teorias variadas fazem parte da matéria poética da qual é composta a obra. Todas as reflexões teóricas contidas no *Poliedro* contribuem para que percebamos que a obra suscita um método propício de leitura que identificamos como sendo aquele que parte do próprio objeto.

Delimitamos então alguns problemas suscitados pela leitura da obra para desenvolver nosso estudo: nomeação, metáfora, limites e tempo. A nomeação é entendida em nosso trabalho como o ato de nomear, exercido pelo poeta investido do que chamamos de função adâmica: em *Poliedro*, Murilo Mendes nomeia bichos, coisas, discursos, mitos. Abordada no segundo capítulo, a nomeação, como fenômeno de origem da língua, confunde-se com a origem da própria palavra poética, pressupondo também fenômenos de estrutura, como a metáfora.

A nomeação como momento de instauração da estrutura poética do *Poliedro* pode ser apreendida em várias camadas do texto. De um modo geral, os próprios títulos e a trajetória dos títulos, no livro, podem ser considerados ponto de partida para a reflexão sobre o nome. Tais reflexões sobre a nomeação levam-nos a investigar as conexões que este processo estabelece com a elaboração da metáfora. A nomeação, reportando a indagações sobre a origem e a essência da própria poesia, o faz através da construção metafórica, que permeia a poética de *Poliedro* já a partir do próprio título. Sob este ponto de vista, destaca-se a idéia de que *Poliedro*, entendido através de sua dimensão metafórica, organiza o próprio processo de nomeação, o que leva a interpretá-lo como uma tentativa de esgotamento das



possibilidades da palavra, comunicando assim, simultaneamente, a metáfora contrária, aquela que nasce de uma certa nostalgia da não-nomeação, e que acaba por designar um tipo de experiência de nomeação na qual a origem estaria perdida na origem do próprio tempo.

Esse ponto de vista inicial sobre a metáfora, apontado no terceiro capítulo, evolui para a percepção da metáfora em sua acepção de iconização. Se a própria nomeação na poesia é, de certa maneira, a metáfora da nomeação, ou seja, a obra iconiza a nomeação, temos também a metáfora iconizante na imagem mais geral do *Poliedro*: sendo título do livro, portanto nomeando a obra, *Poliedro* como nome e objeto poético, simultaneamente, iconiza a própria figura geométrica, poliedro, caracterizada por sua natureza multifacetada, plural e múltipla. *Poliedro*, como obra, é a metáfora de todo um mundo espelhado nessa natureza do objeto iconizado.

A iconização de uma figura como o poliedro, que admite expressão de um espaço dividido em múltiplas superfícies que se diferenciam e de certa maneira se equivalem, gera a percepção e consequente problematização dos limites. No quarto capítulo observamos que a noção de limite se estende por vários níveis operacionais, estando porém presente como uma imagem fundamental em todo o livro. A obra apresenta uma escritura com preocupação em radicalizar as mostras dos limites entre, por exemplo, prosa e poesia e, ao mesmo tempo, de resgatar esteticamente a experiência de dissipação desses limites. A percepção desses limites torna-se mais evidente quando aliamos a poética de Murilo Mendes à imagem ou idéia de concretude, vinculada à metáfora já a partir do nome da obra, *Poliedro*, em nível macro-estrutural, chegando até à seleção das

motivações que impulsionam os textos que o formam, lidos em separado.

A caracterização de elementos que contém a hipótese de temporalidade é feita no quinto capítulo. O sentido do tempo, na obra, é dado através dos objetos poéticos e representa o nível de abstração que se mostra concomitante e complementar ao nível de concretude abordado no quarto capítulo. São elementos que emergem desde a percepção linear do tempo, identificada na “microprosa” do “Setor Microzoo” entre outros, até o questionamento atemporal nos aforismos oraculares do “Setor Texto Delfico”. Os elementos de hipótese temporal também se ligam à nomeação numa instância até mesmo de referência, pois a nomeação aparece como problema que pressupõe fenômenos de estágios de origem – origem da própria linguagem e da poesia - e decorrência – o lugar atual da poesia como espaço para o exercício da nomeação -, estando implícito então, no problema, um desenvolvimento no tempo.

Assim, nomeação, metáfora, limite e tempo são elementos suscitados por *Poliedro* que se relacionam na construção de uma singularidade poética apreendida através de ligações específicas que estarão sendo abordadas durante o trabalho.

1 . Murilo Mendes e o Modernismo

1.1 A tradição crítica

“As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade.”

Theodor Adorno

A obra de Murilo Mendes é tradicionalmente abordada pela crítica como integrante do movimento Modernista brasileiro. A ligação do poeta ao movimento é apontada, em certa medida, pelo próprio Murilo Mendes. No entanto, o poeta pareceu nunca se preocupar em corroborar a filiação de sua obra de modo a exacerbar tais relações, extrapolando limites circunstanciais de contextualização. A postura dos críticos, ao contrário, em inúmeras vezes é de dar suma importância a esse fato. Em tais casos a relação de Murilo Mendes com o Modernismo brasileiro muitas vezes é considerada causa para importantes explicações acerca da poesia muriliana. É usual e constante, portanto, abordar a obra de Murilo Mendes a partir das questões que concernem à estética depreendida da história modernista. Este tipo de abordagem também costuma funcionar como ponto de partida para leituras que se pretendem mais aprofundadas sobre a obra do poeta.



No entanto, considerando-se este ponto de partida, o crítico encontra, na ferramenta de abordagem, um problema de insuficiência. Trata-se de saber se uma abordagem contextual, de início, tem pertinência como explicação de soluções poéticas da obra em si. É comum explicar determinados procedimentos poéticos da obra muriliana, tomando-se como justificativa tal contextualização. O modernismo, como movimento estético, ou como “escola” literária acaba muitas vezes sendo colocado, pela crítica, como a origem e a explicação de técnicas na obra poética.

A insuficiência ao utilizar a contextualização como justificativa para procedimentos poéticos está em que o inevitável vínculo entre a obra de Murilo Mendes e o Modernismo - comprovado acima de tudo pelo momento e espaço históricos em que se entrelaçam – exige uma postura do crítico no sentido de direcionar eventuais análises para a convergência ou não de elementos da obra, ao Modernismo. Assim, num texto crítico, a oscilação entre a convergência e a não convergência ao momento histórico pode estabelecer categorias de diferença e semelhança. Categorias que muitas vezes podem servir bem à retórica crítica mas que, por outro lado, obscurecem a procura pela eficiência de uma leitura da obra artística, se considerarmos que um contexto histórico não é suficiente para se explicar uma obra poética.

Logo, estabelecer uma crítica a partir da retórica sobre as diferenças e semelhanças da obra com seu contexto revela-se um procedimento insatisfatório, porém não deixa de ser elucidativo quanto a uma localização do poeta e sua obra - e também quanto à própria construção do contexto - e possíveis classificações, que frequentemente são redutoras, no entanto revelando-se “práticas” ao serem “utilizadas”, por exemplo, em críticas publicadas em manuais



didáticos, compilações de congressos, guias literários, artigos de jornal, enfim publicações que se propõem a uma economia de referência.

É justamente este tipo de publicação que constitui a maior parte da crítica existente sobre a obra de Murilo Mendes. Nos textos de crítica mais extensos ou naqueles que têm como meta analisar teoricamente a obra muriliana com mais aprofundamento, como é o caso de algumas teses de mestrado e doutorado ou de alguns poucos livros, a tradição de relacionar Murilo Mendes ao Modernismo também é seguida, ao menos numa revisão crítica inicial. Dizer que Murilo Mendes faz determinados usos poéticos por causa de uma origem modernista não implica numa análise, numa leitura criativa, mas ao contrário, numa caracterização que muitas vezes torna-se estigmatizante por sua insuficiência. João Alexandre Barbosa (1974) já havia atentado para o caráter estigmatizante da crítica sobre a obra de Murilo Mendes, embora sem vincular tal caráter à contextualização modernista. Em lugar da enumeração de características proposta pela maioria dos críticos, Barbosa reivindica uma leitura a partir do ponto de vista da “unidade” da obra muriliana. E para que esta unidade seja apreendida, a obra só poderá ser entendida a partir da percepção de que o poeta trilhou um “projeto poético”. Segundo o crítico, somente as idéias de “concretude”, “rigor” ou “substantivação” poderiam dar conta da obra de Murilo Mendes concluindo no que se detecta como unidade e projeto. Com isso, o autor também quer dizer que o próprio poeta, em sua escritura, através principalmente de aforismos, mostra uma consciência do fazer poético, capaz de indicar um caminho crítico.

Mas ao falar de “concretude”, “projeto poético”, “rigor” ou “substantivação”, João Alexandre Barbosa cria um espaço de interpretação que permite a ligação da obra poética de Murilo Mendes



com o Modernismo na medida em que os parâmetros críticos citados são criados a partir de uma visão de modernidade. O Modernismo, neste caso, não é explicitado como origem, mas inferido como instância da modernidade dentro da obra poética. Assim, uma análise mais aprofundada do objeto poético é possível, sem deixar de conceber, porém, a contextualização.

A modernidade como elemento que caracteriza a obra é geralmente entendida pela crítica basicamente através do seguinte “método” poético: combinação entre liberdade intuitiva, componente conquistado para a arte definitivamente a partir da modernidade, e “consciência do fazer poético” – que equivale, este último aspecto, a uma consciência crítica de um fazer poético dentro da própria obra. Consciência como marca de uma empresa deliberada, arquitetada, típica na literatura contemporânea com todas as suas ambiguidades. É a partir deste fato que João Alexandre Barbosa pode reivindicar da crítica a consideração de um “projeto”.

A crítica não pode ignorar, desta forma, como a modernidade é apropriada e criada pelo texto poético muriliano numa relação que pode ou não redundar em ligações com o Modernismo sem que o movimento seja encarado necessariamente como “causa” de determinadas soluções poéticas.

Mas os caminhos que levam à necessidade de considerar a modernidade numa abordagem que se mostra mais compromissada com o objeto artístico do que com as classificações, passam historicamente, no caso de Murilo Mendes, por uma crítica que tem como ponto de partida a contextualização modernista. Trata-se de uma crítica que, a despeito de não se dedicar a análises mais minuciosas, resume-se a apontar características depreendidas a partir do objeto poético e criar termos para uma descrição. Tal operação repetida em

muitos textos críticos resulta numa “contribuição” de reflexões que acaba sendo abordada em toda a crítica posterior.

É preciso lembrar que os primórdios da crítica muriliana foram textos escritos por modernistas sobre uma poesia que, por sua vez, se apresentava sob o “espírito” modernista. A relação que se formava a partir do recebimento da poesia de Murilo Mendes era carregada dessa adequação modernista, entre obra e crítica. A visão específica sob o produto crítico resultante desta relação é propagada e seguida rapidamente pelos críticos que se sucedem nas leituras e análises da poesia muriliana.

A crítica de Mário de Andrade, por exemplo, por ocasião da publicação de “Poesia em Pânico” (1936), já aponta, sob a expressão “desequilíbrios juntados”, o caminho para a eleição de um dos traços fundamentais levantados pela crítica sobre a poética de Murilo Mendes, que é o jogo de opostos. Este traço nem sempre é explicitado por meio desta exata expressão, mas está freqüentemente subjacente a abordagens críticas que apontam, por exemplo, para a presença do confronto entre sagrado e profano, a carne e o espírito - sob o ponto de vista temático - ou para a influência do surrealismo na obra, conjugando através da pluralidade “absurda” na formação das imagens poéticas, elementos díspares.

O termo “jogo de opostos” seria para a obra de Murilo Mendes uma espécie de marca, uma figura eternamente presente, com o poder de reunir uma pluralidade de elementos, sintetizando sentidos formados a partir das próprias palavras que formam o termo. A palavra jogo associa significados com os sentidos de harmonia, balanço, oscilação, série de coisas para formação do todo, coleção; e a palavra oposto associa sentidos de fronteira, contrário, inverso, contraditório, antítese. Ou seja, tais direções de sentido congregados



no termo “jogo de opostos” justificam a aproximação desta “figura” a vários outros termos que também são usados para caracterizar a obra de Murilo Mendes. Vemos então como a própria multiplicidade pode ser inferida no processo de jogo de opostos, constituindo um fenômeno que reporta ao essencial do poético.

No entanto, o jogo de opostos, que por um lado se afigura uma colocação pertinente se abordado como um aspecto estrutural, encontrando sentido na singularidade da poética muriliana, é por outro lado frequentemente utilizado como um termo classificatório e justificador da ligação do poeta com espírito modernista, transportada para a obra. Assim, o termo agrega tanto uma contribuição valiosa, apontando caminhos para uma reflexão mais aprofundada, quanto uma contribuição estigmatizante, redundando numa visão redutora acerca da obra e da importância do poeta.

Ao incluir Murilo Mendes na Segunda fase do Modernismo, entre 1930 e 1945, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1970, p.168) é um dos críticos que aliam a linha de construção da poesia do poeta, marcada pelo jogo de opostos, ao modernismo. Para Ramos, a “confusão de tempos”, “formas, planos” e a “fusão de gíria e linguagem literária, que fluem sem contraste de qualidade” na poesia muriliana, encontram sentido a partir do projeto modernista da segunda fase, caracterizado principalmente pela “liberdade de pesquisa estética”.

Seguindo essa mesma linha, o crítico Alfredo Bosi (1978, p.147) entende, de modo geral, que a identidade modernista de Murilo Mendes pode ser apreendida em sua poesia na medida em que, em suas obras, o poeta realiza “recusa às formas batidas” e possui o “senso vivíssimo da modernidade como liberação” através principalmente do componente surrealista caracterizado pela

simultaneidade de sentidos: “o efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista” (op.cit.,p.498).

O jogo de opostos, como traço geral da poesia muriliana persistirá na crítica, às vezes se desvinculando da relação direta com o ponto de partida modernista, mas ganhando consistência como tradição nas reflexões sobre a obra de Murilo Mendes.

Em um ensaio importante sobre a poética muriliana, Haroldo de Campos (1967) chama a atenção para a “dissonância no campo da imagem”, como mecanismo que dará origem a uma poesia de projeto concreto em Murilo Mendes. Segundo ele, tal dissonância se dá por meio da utilização do jogo de contrários intentando uma unidade através da combinação de imagens “sem elementos mediadores”.

Em artigos e teses mais recentes perdura esta mesma linha de raciocínio. Em texto sobre a poética de Murilo Mendes, o crítico Raul Henriques Maimone (1986) inicia suas análises a partir do dado “harmonia dos elementos contrários”. Aproximando-se de Haroldo de Campos, Maimone diz em um artigo que tal harmonia se expressa pela colocação direta das imagens, sem elementos mediadores entre elas: “As imagens evidenciarão os conceitos de unidade, equilíbrio e transformação por força dos elementos opostos” (op.cit.p.244). Aprofundando a idéia de “harmonia de elementos opostos”, Maimone, em dissertação de mestrado, se vale da figura do círculo como símbolo para explicar a coerência da junção de elementos contrários na busca pela totalidade:

O poeta une começo e fim, alfa e ômega, fantástico e real, cotidiano e inusitado, sim e não, transformação equilibrada e unidade, concreto e abstrato, ‘palavras/coisas’, ‘texto/coisa’, justapondo tempo e espaço.

(Maimone, 1987, p.4).

A afirmação de Maimone vale para livros de várias fases de Murilo Mendes, como *Poesias*, *Convergência*, *Ipotesi*, *O Discípulo de Emaús*, *A idade do serrote*, *Retratos Relâmpagos*, *Poliedro* e *Transistor*.

O jogo de opostos às vezes também aparece justificado a partir de bases estéticas ou históricas “renovadas” que ganham novos atributos a partir do Modernismo, como é o caso do Barroco “revisitado”, do surrealismo - que após integrar os primórdios das vanguardas estéticas na modernidade reaparece como influência em anos posteriores - ou do misticismo, categorias referenciais na verdade diferentes entre si quanto aos paradigmas que ocupam, porém igualadas aqui, no sentido de serem instrumentalizadas em nível de operacionalização pelo arsenal crítico. O Barroco, numa versão “revisitada”, por exemplo, é tido como origem do jogo de opostos em artigo de Trentin (1975). O autor diz que os “momentos mais significativos” da obra de Murilo Mendes se dá na “tentativa de conciliar elementos antitéticos”. E para Trentin, a natureza dos contrários funda-se na figura da antítese e esta, por sua vez seria elemento essencial do barroco:

O finito e o infinito, o visível e o invisível, o tautológico e o heterológico, a carne e o espírito não são realidades impossíveis de conciliar, mas fundem-se ontologicamente, como componentes essenciais do cosmos, propensos ao absoluto, mas condicionados a uma experiência terrestre.

(Trentin, 1975, p.46)



O texto de Odette Penha Coelho sobre Murilo Mendes também não deixa de lado a questão do barroco agregada ao jogo de contrários:

Em decorrência dessa concepção do mundo onde elementos divergentes se fundem, visando o equilíbrio, (...) não está ausente, diga-se de passagem, vaga impregnação barroca, ainda que trabalhada em outra direção.

(Coelho, 1986, p.104)

Murilo Marcondes de Moura também menciona o jogo de opostos como elemento central na obra de Murilo Mendes estruturando o procedimento sob a expressão “arte combinatória”. Assim como Haroldo de Campos e Maimone, Marcondes de Moura também fala sobre as imagens poéticas múltiplas e variadas sobrepostas sem mediação no poema:

A concepção de poesia como centro de relações ou combinatória de elementos díspares estabelece, em primeiro plano, o problema da composição (...). A totalidade visada devia ser surpreendida menos pela riqueza vocabular ou pela sonoridade artesanal, por exemplo, mas sobretudo pelo corte ou pela aproximação, sem mediações de elementos distantes.

(Moura, 1995, p.58)

A persistência da crítica em avaliar o jogo de opostos como um recurso inevitavelmente a ser refletido como expressão de pluralidade da imagem chegando ao nível do “estigma” em alguns casos - como

nos aponta João Alexandre Barbosa - leva-nos a questionar este procedimento em sua relação com a noção de essência poética.

Talvez a conexão entre o jogo de opostos e a essência poética esteja justamente no fato da pluralidade consistir na própria essência da imagem poética como tal e não só em Murilo Mendes. A pluralidade característica faz parte na verdade de uma ontologia poética talvez resgatada ou denunciada pela obra de Murilo Mendes. A poesia muriliana seria então aquela que, entre outras operações, exerce a procura incessante de sua própria essência. O poeta faz desta procura a estrutura mais visível de sua poesia e através dessa expressão chama a atenção dos críticos, que por sua vez não deixam de contextualizar Murilo Mendes no Modernismo e na modernidade por, na verdade, entenderem implicitamente tal aspecto da poesia em consonância com tais contextos. Octavio Paz, que toma a imagem como designação do objeto estético do qual vai fazer uso o poeta, explica que a natureza da imagem poética é justamente:

A preservação da pluralidade de significados da palavra (...). Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares (...) Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.

(Paz, 1976, p.38)

Independentemente da filiação do poeta ao modernismo, levar em consideração tais reflexões pode nos induzir à conclusão de que então, a poesia muriliana desvenda o processo de construção da imagem concretizando, em sua própria plástica e unidade, uma espécie de denúncia da natureza poética. Assim, segundo esta abordagem, o

instrumental poético de Murilo Mendes, caracteriza-se em produção de imagem. E o poeta, consciente disso, pretende cercá-la, apreendê-la e exprimi-la à exaustão, por todos os lados, resultando daí a denúncia de seu objeto total, com seus meandros internos e externos.

Apesar de destacarmos neste trabalho o “jogo de opostos” como a característica mais apontada na poesia de Murilo Mendes pela crítica - concomitante à sua inserção modernista -, lembramos que há outras características constatadas tradicionalmente pelas leituras. João Alexandre Barbosa (op.cit.) explicitou algumas delas, classificando-as de pontos reducionistas. Ele destaca: “hermetismo” (Carpeaux), “o maior distribuidor de poesia” (Jorge de Lima), “poeta católico”, “surrealista” ou “espiritualista”. Segundo Barbosa, algumas dessas características apontadas pelos críticos “pode servir para expressar um estado de admiração, mas não para uma reflexão”.

Com esta breve exposição sobre a relação da crítica com a obra de Murilo Mendes e seu contexto modernista, busca-se esclarecer algumas posturas que serão seguidas ao longo deste texto. A análise de *Poliedro*, como livro representativo da poética muriliana, não poderia ser circunscrita a uma abordagem exclusivamente modernista primeiramente pelo fato da obra não pertencer, historicamente, ao momento modernista, pois foi publicada em 1972. No entanto, o autor da obra é também um representante modernista. Assim sendo, a idéia do Modernismo como “origem” de procedimentos poéticos em *Poliedro* não procede em relação à totalidade e ao sentido principal da poesia que se engendra na obra aqui estudada. O Modernismo, tanto quanto outros aspectos da realidade extra-poética, poderá ser inferido sobretudo através de referências a autores a filosofias, posturas e pensamentos contidas na obra. Estas referências são

claramente percebidas pela prática das citações e exercício da memória nas narrativas “poliédricas”.

Observemos agora a relação de *Poliedro* com a idéia de projeto poético. Vimos que considerar a obra total de Murilo Mendes como a realização de um projeto é idéia propagada por vários críticos, entre eles João Alexandre Barbosa. Considerando a pertinência dessa idéia, então incluir *Poliedro* neste “projeto”, significa, a nosso ver, localizar a obra não como a finalização ou culminação de um projeto, mas sim como a abertura de um projeto. A palavra “projeto”, relacionada com *Poliedro* terá uma aplicação mais eficiente se a considerarmos como uma metáfora de abertura contínua para tempos e espaços em simultaneidade de abordagens. Ou seja, a idéia de projeto como uma meta pensada no passado que se faz segundo determinada inscrição no tempo contínuo não é suficiente para dar conta do papel de *Poliedro*, já que a poesia se pretende aberta e em constante movimento, mais próxima da metáfora de um “projétil”.

As medidas de semelhança e diferença na relação de *Poliedro* com o Modernismo, por sua vez, não constituirão nosso principal instrumento crítico durante a realização deste nosso trabalho, já que o objetivo da análise não é estabelecer uma classificação da obra em relação aos seus possíveis contextos, mas sim realizar uma leitura que situe *Poliedro* como uma poética de importância específica. No entanto reconhecemos que as considerações críticas sobre tal relação posicionam a obra poética tanto em seu contexto de escritura, como em seu recebimento e permite a distinção mais clara entre a metáfora que se constitui *na* própria obra e a metáfora *da* obra engendrada pela crítica. Tal distinção é importante na medida em que delineia as diferenças entre o que a obra pode suscitar, por si, e o conjunto de

noções herdado de sua crítica. As características específicas da metáfora em *Poliedro* serão tratadas em um capítulo posterior.



1.2 A relação de *Poliedro* com o projeto poético muriliano

Poliedro emerge da obra total de Murilo Mendes já numa fase madura do poeta. Foi escrito entre 1965 e 1966, mas só foi publicado em 1972. Apesar de ter sido pouco analisado pela crítica, é apontado freqüentemente como um livro em que culmina uma certa poética denominada muriliana. Ou seja, o livro é recebido muitas vezes como evento que expressa um ponto alto da *evolução* de uma obra total. Aproximando *Poliedro* de outras obras sob um ponto de vista evolutivo, José Guilherme Merquior diz:

A poesia saturnal muriliana, que percorre toda a evolução de sua obra, da época d' "O visionário" (início dos anos 30) à de "Parábola" (1959) e "Poliedro" (1972), constitui uma espécie de vertebração mundivisional daquele embrião momesco do discurso poético modernista – o "poema-piada".

(Merquior, 1994, p. 15)

Assim, certas características de *Poliedro*, compartilhadas com livros como *Convergência* e *Contato*, seriam marcas justificativas de uma posição crítica que divide a obra muriliana em fases expressivas de sua evolução.

Paralelamente e entre esta visão, a crítica também abre espaço, no seu discurso, para a percepção da permanência de elementos permeando a identidade da obra muriliana. Merquior prossegue:

Na poética paronomásica de “Convergência”, “Poliedro” e “Contato”, a mescla do estilo reponta frequente, embora menos “escandalosa” do que na primeira fase. O que não muda, porém, nem cessa, a não ser incidentalmente, em todo o “opus” muriliano, é o caráter explosivo do seu dizer.

(op.cit., p. 16)

Por ocasião do lançamento de *Poliedro*, Affonso Romano de Sant’Anna atenta para o papel que o livro cumpre no aspecto da evolução poética muriliana, observando a permanência de elementos encontrados em toda a poesia anterior e destacando a abertura para futuras possibilidades poéticas propostas pela obra:

(*Poliedro*) retoma a prosa inventiva de “A Idade do Serrote” (1968), naquele ténue limite em que se não sabe mais que nome dar ao texto produzido. (...) (Murilo Mendes) continua, portanto, fiel ao seu projecto original e que ele mesmo cristalizou no livro “Poesia Liberdade”. (...) Sente-se muito à vontade também para exercitar-se como um oráculo alheio aos preceitos instituídos chãmente pelas vanguardas.

(Sant’Anna, 1972)

Vê-se que os aspectos formais de *Poliedro*, misturados a dados sobre o poeta, são valorizados como argumento na sustentação das relações do livro com o restante da obra muriliana nesta perspectiva evolutiva. A partir de uma análise descritiva, Elisabet Gonçalves Moreira (1982, p.122) diz que o livro constitui-se numa “aparente guinada na linguagem muriliana”, explicando também que apesar das

aparências o livro instaura-se como parte de um processo evolutivo em relação à obra total. Ao apontar a parcela de elementos inovadores presentes em *Poliedro*, Gonçalves opta por justificar este fato através da menção da figura do autor: “Murilo está plenamente consciente dos processos de inovação que apresenta, acompanhando de perto e com constância tudo que de novo se afigura em matéria de arte” (op.cit., p. 123).

A perspectiva evolutiva que se nos apresenta através da crítica não deixa de ser um instrumental válido para situar *Poliedro* em relação à totalidade da obra muriliana. Esse tipo de consideração, no entanto, permite diversos critérios de relações. Percebe-se que, a despeito de uma percepção temporal linear não intrínseca à obra, situa-se *Poliedro* a partir de relações de naturezas diferentes, como por exemplo, a partir de procedimentos formais encontrados nas outras obras de Murilo Mendes, ou a partir da contextualização histórica, e até mesmo a partir da “contextualização autoral”. Luciana Stegagno Picchio, por exemplo, liga as escolhas formais e temáticas de *Poliedro* à fase adiantada da vida de Murilo Mendes, destacando a abundância das memórias de infância como sintoma de uma espécie de saudade que o poeta teria do Brasil. Referindo-se ao período em que Murilo Mendes já estava há bastante tempo fora do país natal, morando na Itália (o poeta reside na Europa a partir de 1952 até a sua morte, em 1975), a autora diz:

Murilo (...) interessa-se por tudo o que é novo em arte e literatura (...). E o novo não é necessariamente de hoje. (...) Os quatro setores de *Poliedro* levam ao Brasil o canto de um poeta que (...) procura para comunicar com os seus compatriotas temas universais, eternos. (...) Em quase todos os textos, aflora pungente a

memória da pátria e da infância, de quando os animais estavam mais perto dos homens e faziam parte da vida dos meninos.

(Picchio, 1994, p. 26)

Já o crítico Julio Castanon Guimarães explica o livro no sentido de ligação com a totalidade da obra muriliana através da análise de procedimentos formais. Segundo ele, os últimos livros de Murilo Mendes, entre eles *Poliedro*, são a prova de que a trajetória do poeta se fez de maneira sempre inventiva e inovadora, e analisa:

Poliedro é um livro que impõe de modo especial a questão dos limites entre prosa e poesia. Compõe-se essencialmente de fragmentos rigorosamente estruturados, com imagens que rompem o limite do previsível, com associações sonoras que redefinem as palavras e com uma ausência de pontuação que cria um ritmo significativo. Trata-se, sem dúvida alguma, de um dos grandes momentos da obra de Murilo Mendes.

(Guimarães, 1973, p.58)

Ao tentarmos depreender sentidos de relações entre *Poliedro* e o restante da obra de Murilo Mendes, vemos que a perspectiva evolutiva revela-se como uma possibilidade válida, porém limitada. O limite está em que eleger um ponto alto (sendo este ponto alto, o *Poliedro*) como consequência de uma trajetória exige um esforço de linearidade que a própria obra, metaforicamente, quer romper. Talvez fosse mais apropriado considerar os “sentidos” de *Poliedro* em suas relações com o restante da obra muriliana a partir da multiplicidade desses mesmos sentidos. Ao apreender *Poliedro* através dessa metáfora sólida e

multifacetada sugerida pelo próprio título da obra – e que será analisada durante este trabalho - somos impelidos a acatar o direcionamento evolutivo apenas enquanto uma possibilidade dentre possibilidades.

Poderemos talvez entender assim, como o próprio *Poliedro*, a partir do aspecto peculiar de sua forma, estruturado na metáfora de todo um mundo, em que se constitui, estabelece um diálogo com todas as formas da obra de Murilo Mendes. Devido à característica metafórica multifacetada, que evoca pluralidade e multiplicidade por meio da iconização da própria figura geométrica coincidente com o título da obra, *Poliedro* irradia relações. Ao apresentar, na edição original, uma “Microdefinição do Autor”, por exemplo, o livro encaminha a relação da poesia com a figura do poeta, o criador que coerentemente rege sua obra de todos os tempos, através do princípio de irradiação de relações, independente da ordem cronológica. Há também nessa idéia, a acepção de autor sob a forma de múltiplos autores. O poeta é, por exemplo, Dante, Baudelaire ou Manuel Bandeira. Ao estender procedimentos encontrados em outras obras murilianas, tanto posteriores quanto anteriores ao *Poliedro*, o livro aponta para o além de procedimentos anteriores, contemporâneos e posteriores à própria poesia de Murilo Mendes, fazendo referência ao poético em toda a sua extensão. Esta metáfora exige a superação de limites temporais, já que se constitui de uma espécie de poesia que *irradia* (num emprego bem figurativo desse irradiar, tal como a irradiação de um ponto de luz, por exemplo) relações.

Se por um lado podemos evidenciar a figura do poeta como ponto de partida de relações, igualmente poderemos evidenciar outros elementos para retomarmos as relações. Pelo fator reminiscência, por exemplo, pairando por toda a obra, percebemos *Poliedro*

aproximando-se de *A Idade do Serrote*, livro no qual a reminiscência é um dos mecanismos poéticos mais importantes, e em que, entre outras possibilidades de relações, o grande sonho de *ir do Brasil à China a cavalo* dialoga com desdobramentos da figura de “O cavalo”, “Setor Microzoo” em *Poliedro*. Aproxima-se de igual maneira ao *Discípulos de Emaús*, construído no formato de aforismos, o “Setor Texto Delfico”. Liga-se ainda a *Espaço Espanhol* - poesia feita predominantemente sobre a matéria do espaço na perspectiva do resgate da memória, como o da “pequena cidade andaluza” de Écija - as reminiscências do mesmo molde em “Dores do Indaiá”, do “Setor A Palavra Circular” em *Poliedro*. Ou mesmo tendo como mote a reminiscência para um retrato de Proust em *Retratos-Relâmpago*: “Os homens procuram reelaborar o tempo perdido, oráculo do futuro”, percebemos a relação com *Poliedro* que, no “Setor Texto Delfico” postula: “O anteontem prepara as rodas do amanhã”. Essa questão da reminiscência, investida da qualidade “poliédrica” também relaciona-se a *Poemas*, quando em “Mapa” Murilo Mendes escreve:

Me colaram no tempo, me puseram uma alma viva e um corpo desconjuntado. (...) Viva eu, que inauguro no mundo e estado de bagunça transcendente. Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados (...). Não me inscrevo em nenhuma teoria, estou no ar, (...) sempre em transformação.

Essa irradiação múltipla, propagada por elementos de várias camadas do *Poliedro*, é que vai constituir, por si mesma, o sentido - em termos de diálogo com o restante da poesia muriliana - do livro dentro do projeto poético de Murilo Mendes. Entendemos que tal irradiação expressa também a convicção da permanência da poesia

como forma de unidade válida na construção de uma visão de mundo específica, caracterizada pela transcendência de determinadas convenções que aprisionam e condicionam a realidade. O final do texto “A aranha”, do “Setor Microzoo”, em *Poliedro* - em que o inseto pode ser interpretado como metáfora que oscila entre o fazer poético e a própria poesia “contracenando” com a figura do poeta – talvez dê um pouco da medida dessa convicção de que a poesia sobrevive às suas primeiras e iniciais relações e ao ser:

Consumo às vezes muitos minutos seguindo seu itinerário. Ela vai, vem, recua os pés de seda, deixa o tear, muda de idéia, olha-me oblíqua, volta, tentando visivelmente o diálogo; mas até hoje, apesar dessa força de atração recíproca, não consegui decifrar os múltiplos problemas que a aranha me propõe (só mencionei alguns). Morrerei sem os resolver; ela, pertença à eternidade ou ao tempo, me sobreviverá.

2. *Poliedro* e a nomeação

2.1 A poesia como atualização da nomeação

“O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.”

João Cabral de Melo Neto

A leitura de *Poliedro* impõe a abertura de todo um mundo. Mas como deveremos entender as escolhas poéticas do processo que conduzem a esta abertura? Ao apresentar um mundo, *Poliedro* desperta uma poesia que se quer identificada com os elementos primordiais de sua constituição. Assim, tal poesia suscita a reflexão sobre sua própria origem, a nomeação, e também sobre seu lugar, sua posição, como presença na tradição relacional da noção poesia e coisa.

A nomeação é uma questão abordada por uma certa variedade de correntes filosóficas, mas que têm em comum, em suas múltiplas abordagens, a ambição de tratar de um fenômeno essencial e comum a toda a poesia. Tomado como objeto artístico que suscita esses problemas, *Poliedro* impõe, no entanto, como obra artística e única, a

percepção de sua singularidade intrínseca em oposição a uma teoria sobre um problema – no caso a nomeação – abstratamente generalizado pela filosofia. Estabelece-se assim um diálogo da obra artística singular com a teoria que ora suscita, afirmando-se progressivamente a compreensão de tal singularidade, através da qual a poesia deverá e poderá se destacar. E a obra só se constitui em obra através da materialidade que a presentifica. Materialidade, no caso, feita de palavras. Então, como é que, seguindo as pistas dessa matéria, da *coisa*, do *nome*, construiremos a leitura da poesia de *Poliedro*?

Do ponto de vista teórico, a nomeação é freqüentemente apontada como um fenômeno de origem da própria língua, incluindo-se aí também outros fenômenos relacionados à linguagem. Esses fenômenos seriam a poesia em si e algumas noções fundamentais para a compreensão da natureza da poesia, tais como a metáfora, apreendida em termos de estrutura, e a mimesis, como dinâmica da relação poesia e mundo. Assim, a poesia é concebida e percebida como fato simultâneo à origem da própria língua, como aponta Octavio Paz (op. cit., p.12):

A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens (...). A poesia ignora o progresso ou a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem.

Na teoria de Ernst Cassirer (1972) sobre o surgimento da linguagem humana, a arte é inferida como fenômeno formador da própria estrutura lingüística. Ao propor a origem comum do mito e da linguagem, o filósofo não dissocia os vínculos desses elementos com a arte, tanto numa relação de origem sob o ponto de vista diacrônico,

instalada em tempos imemoriais, quanto numa relação sincrônica, que resguarda para a própria arte, a incumbência de “exercer” essa origem:

Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. (...) Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.

(Cassirer, 1972, p. 112)

Tal função regeneradora da arte para com a origem está ligada à conclusão do filósofo sobre a situação atual do vínculo entre palavra e mito. Ou seja, diante de uma realidade de instrumentalização da língua destaca-se, em oposição, a palavra em estado poético, aquela que resguarda a relação com a origem, que no caso de Cassirer é indissociável ao mito. Tal situação é colocada nos seguintes termos pelo filósofo:

A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta liberação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las

como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação.

(op.cit., p.116)

Língua e mito são então, para Cassirer, originalmente um todo. São, na verdade, a mesma coisa, já que só num estágio bem posterior da trajetória de algumas culturas é que a linguagem se desvencilharia dos mitos tornando-se uma espécie de órgão, um tipo de instrumento que a espécie humana utiliza para se comunicar de maneira utilitária.

Desta forma, a nomeação, em sua essência, é o exercício da realização dessa totalidade original. Assim o nome, por exigência metodológica na obra de Cassirer, em sua origem, não só designa algo, mas é esse algo. A latente identidade de alguma coisa é composta da íntima relação que existe entre o nome e essa mesma coisa. Assim, toda a consciência posterior, prática, teórica, enfim, todas as formas de consciência linguística estão ligadas a essa consciência mítico-religiosa do início de tudo. E a prova de que a língua e o mito são indissociáveis na origem seria a de que:

Em todas as cosmogonias míticas, (...) sempre volvemos a deparar com a posição suprema da Palavra (...). Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. O pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente.

(op.cit., p.65)

A nomeação como ato de criação vista a partir desta obra de Cassirer pode ser útil ao diálogo com a poética de Murilo Mendes quando percebemos nos escritos do poeta uma espécie de anseio mítico pela unidade cosmológica perdida. A poesia em *Poliedro* parece ter fundamentalmente uma espécie de nostalgia expressa em sua infinita, incessante enumeração. A palavra muriliana instala-se em tal anseio mítico, confrontando-se com a impossibilidade de alcançar o objetivo de volta à unidade entre nome e coisa. Nessa impossibilidade, a poesia parece se apresentar como um “existindo”, como algo em movimento, como um caminho para direções a serem retomadas, essenciais. E esse movimento também pode ser visto como o resultado incorporado da ação do poeta, figura comparável, neste processo, ao demiurgo desse mundo nostálgico em que se constitui a obra poética.

A questão da nomeação relacionada ao intento poético também pode ser vislumbrada nos escritos de Foucault. Em *As palavras e as coisas*, o filósofo nos transmite a idéia de que o século XVI foi o limiar da separação entre as palavras e as coisas, já que as coisas, ou seja *tudo*, era passível de ser lido durante a anterioridade deste limiar. Nesta época, a leitura não era um ato propriamente vinculado a uma atitude diante somente de palavras escritas, pois o mundo era dado a ser lido. As estrelas, as vísceras dos animais, a terra, as nuvens, o vôo dos pássaros, eram passíveis de serem lidos, eram considerados sinais para uma leitura. Simultaneamente o inverso também se dava: as palavras eram investidas da qualidade de coisa mesmo em seus usos cotidianos e não intencionalmente poéticos. Segundo Foucault, o processo de leitura se dava pela via da representação por repetição,

por semelhança. Pressupondo a similitude como fator de possibilidade da nomeação, em sua origem, diz:

Os nomes eram colocados sobre o que eles designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, a influência dos planetas marcada na fronte dos homens: pela força da similitude.

(Foucault, 1966, p.58)

A similitude no entanto, não é entendida como um recurso definitivo na aproximação entre nome e coisa, pois o termo também propaga em sua significação a distância estrutural entre uma coisa e outra, distância essa mais reduzida em Cassirer, que se concentra sobre a coincidência entre nome e coisa, na origem.

Apesar disso, a similitude não deixa de ser uma maneira eficiente de falar sobre a aproximação e a relação entre nome e coisa de modo ainda a abrir reflexões sobre elementos entremeados nesta questão, como a metáfora. A similitude como teoria para uma operação estrutural, permite o entendimento mais elementar sobre a formação ou natureza da metáfora. Ao ser identificada, a metáfora coincidirá com a noção de origem que a própria similitude, no caso de Foucault, desperta simultaneamente ao problema da nomeação.

A metáfora na origem, vinculada à nomeação, também aparece em Cassirer, que a considera não uma tendência da linguagem, mas “condição constitutiva” da linguagem, já que a pluralidade de significações na origem das palavras força a um trânsito de sentidos próprio da metáfora.

Ao estabelecer o diálogo entre o procedimento destacado por Foucault e o fazer poético em *Poliedro*, observamos novamente a

retomada de um processo no qual a poesia de *Poliedro* se inscreve, colocando-se a questão da criação e da origem. É preciso, no entanto, lembrar que a teorização de Foucault, buscando uma caracterização das mudanças de paradigmas centradas no século XVI, reserva à poesia o espaço posterior para essa nomeação descrita no trecho acima. Ou seja, algumas qualidades e procedimentos que antes (no ou até o século XVI) eram comuns à estrutura de comunicação e à linguagem em geral, são posteriormente resguardados pela poesia:

As coisas e as palavras vão separar-se (...). O discurso terá então por objetivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz (...): Durante todo o século XIX e em nossos dias ainda (...) a literatura só logrou existir em sua autonomia, só se desprende de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de contradiscurso, e quando passou assim da função representativa ou significativa da linguagem a esse ser bruto e esquecido desde o século XVI.

(op.cit.,p.68)

A despeito da pertinência do problema da nomeação como fundamento da poesia, a localização histórica de *Poliedro* nos faz ampliar o diálogo para a perspectiva da modernidade. Desta forma, as considerações teóricas suscitadas por *Poliedro* não se prestam simplesmente a um acolhimento da obra pela teoria, mas sim a um questionamento e busca constantes da própria poesia que se apresenta sob a ótica da singularidade.

Sob a perspectiva da modernidade - ou seja, numa época que já admite o nível de instrumentalização da língua proposto por Cassirer, época da separação das palavras e das coisas segundo a descrição de Foucault - a nomeação passa a ser um procedimento experimentado

sob a forma de impossibilidade segundo Alfredo Bosi (1977). Ou seja, na modernidade, a prática da nomeação é marcada pela impossibilidade pelo fato de ser impossível seu reconhecimento, já que a língua é outra em si própria e sua origem não corresponde mais à forma de seu uso atual. Na modernidade, o uso não comunica a nomeação: “É a ideologia dominante que dá hoje, nome e sentido às coisas” (Bosi, 1967, p.142). A origem na língua estaria perdida, ultrapassada. E nomeação é origem. O reconhecimento da nomeação no “reino” da poesia seria então a causa de um paradoxo que, por um lado faz identificar a poesia justamente através do exercício dessa prática perdida e por outro, faz descaracterizar a poesia pela constatação da impossibilidade da nomeação em sua plenitude e que tem por consequência a impossibilidade da própria poesia em sua plenitude. Neste paradoxo, que acaba denunciando o não-espço para a poesia em si, limitando sua existência total através da permissão apenas para sua manifestação funcional, estabelece-se a poesia num espaço de atitude: a atitude de resistência. Nesse novo espaço criam-se possibilidades pela impossibilidade e assim a poesia vive da interrogação sobre si própria: metalinguagem. Vive pela interrogação de sua essência e cria formas para forjar uma plenitude agora circunscrita ao próprio objeto: “Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (op.cit., p. 151). Entre essas saídas possíveis, Bosi destaca maneiras de “resistência”:

A poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes da plenitude corpórea e espiritual, resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo. (...) A consciência que se volta respeitosa e atenta, para o que não é ainda

consciência – a pedra, a planta, o bicho, a infância – está prestes a cumprir a síntese entranhadamente poética de sujeito e objeto que se chama conceito concreto. (...) Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver.

(op.cit., p. 155)

“Reinventar imagens”, exercer a “síntese poética de sujeito e objeto” talvez sejam as operações que ainda fazem coincidir pertinentemente a idéia de poesia com a idéia de nomeação. E a própria poesia resistência, como uma tese de “possibilidade histórica” para a poesia, acolhe a nomeação como um fenômeno inserido em alguma instância da formação dessa mesma “poesia moderna” que “abriu caminho caminhando” (op. cit., 145). *Poliedro* dialoga então com as questões apontadas por Bosi, caminhando com suas imagens e com suas singulares relações entre sujeito e objeto, arte e mundo, na medida em que tem como componente a modernidade e a consciência que esta suscita.

Mas como essas imagens da poesia moderna em *Poliedro* se encaixam no diálogo que a obra estabelece a partir do problema da nomeação, que é um problema de origem? A imagem, como modo de abordar a constituição da poesia na modernidade não deixa de ser vista como um elemento inerente aos fenômenos instalados nas discussões sobre a origem poética. Desta forma, a imagem, como componente teórico, suscita a ligação de sua operacionalização com a questão da nomeação e da tradição de poesia-coisa.



Guardadas as proporções entre as teorias de Cassirer e Foucault, poderemos no entanto aproximar alguns pontos levantados em cada uma delas sobre o engendramento da nomeação, o que poderá nos levar a algumas considerações úteis sobre a imagem. Consideramos que a imagem é um tópico vinculado à questão da nomeação na poesia e que a metáfora é vinculada à noção de imagem. Cassirer e Foucault não nos falam diretamente da imagem, mas inferimos a contribuição teórica em nível da metáfora para esta questão. A similitude em Foucault suscita a abordagem da nomeação, de maneira estrutural, levando-nos a perceber também a metáfora como resultado dessa operação de similitude, ao passo que em Cassirer a coincidência entre nome e coisa já pressupõe a metáfora como fator constituinte e simultâneo da própria língua. A ligação entre essas considerações está em que a própria condição metafórica depreendida da questão da nomeação em ambas as abordagens suscita, implicitamente, a pluralidade de sentidos para a formação da imagem poética; dessa imagem, que está na poesia da modernidade, e que também está na origem e na nomeação. Diz Paz:

Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade (...). Esta volta das palavras à sua primeira natureza – isto é, à sua pluralidade de significados – é apenas o primeiro ato da operação poética. (...) O sentido ou o significado é um “querer dizer” (...). O sentido da imagem é a própria imagem (...) As imagens do poema não nos levam a outra coisa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta .

(Paz, 1976, p.47)

A poesia como espaço da nomeação, em Foucault, remete também à criação do objeto poético em si e não do vislumbre do objeto através da poesia. Ou seja, o processo de nomeação é que acaba sendo a poesia-coisa. Ao falar da nomeação como uma prática preservada e resgatada na arte, Cassirer também nos leva a refletir sobre a finalidade intrínseca da poesia que exprime a si mesma, distanciando-se da pura expressão de um real e aproximando-se da noção de poesia-coisa. Na modernidade é a poesia que, segundo Bosi, “recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (Bosi, 1977, p.150). Assim, a poesia que se quer percebida como coisa, acaba se realizando através de uma “ordem fechada”, como diz Octavio Paz: “O poema (...) apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (op.cit., p. 49).

Mas além de apresentar essa característica de auto-suficiência, da qual nos fala Paz, e que pode ser depreendida também como condição, através das reflexões sobre a nomeação, propostas por Cassirer e Foucault, a poesia, nessa realização, “apóia-se em algo alheio a si mesma” (op.cit., p.51). E apresentando estas discussões iniciais como base teórica para reflexões e análises de *Poliedro* entendemos que justamente estas questões sejam o ponto de partida da poesia de Murilo Mendes em *Poliedro*. Ou seja, a própria teoria poética é objeto poético em *Poliedro*. Este direcionamento específico de *Poliedro* indica a razão de várias operações poéticas dentro do livro e também aponta para a simultaneidade da própria poesia com a posição histórica da modernidade. Pois considera-se que a apropriação teórica pela poesia implica a consciência do fazer poético específica da modernidade: “O que torna Baudelaire um poeta moderno não é

tanto a ruptura com a ordem cristã quanto a consciência dessa ruptura. Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo” (op. cit., p.19) .

Esta localização inevitável da poesia, engendrada pelo elemento “além da palavra” é que torna possível a contextualização da obra. A contextualização terá sentido nessa dinâmica da relação obra e mundo, mas necessariamente a partir de uma noção de singularidade proposta pela obra e não a partir de classificação anterior e exterior ao objeto artístico. Essa dinâmica é vista da seguinte maneira por Octavio Paz:

O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas.

(op.cit., p.52)

Tal dinâmica de relações entre poesia e mundo deverá somente ser depreendida então através da própria obra.

Ao dizer, no início desse capítulo, que *Poliedro* é a “abertura de todo um mundo”, é inevitável inferir o elemento mimético para onde convergem todas as implicações desse “diálogo” da obra com teorias e com a própria realidade histórica e contextual. A relação com a mimesis é o fator que permite a localização da poesia num espaço e num tempo, em sua singularidade, através do tipo de aproximação entre literatura e mundo. Ou seja, a consideração da mimesis permite que tal relação possa ser depreendida a partir da obra e não o contrário, a partir do contexto. A singularidade vinculada à obra,

através da sua relação com o mundo, verificada pela mimesis é apontada por Luiz Costa Lima:

Ser capaz de mimesis é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar essa dinâmica no produto, a obra poética que a apresenta.

(Lima, 1980, p.3)

Poliedro parece constituir um *corpus* do qual é possível extrair essas questões. Encontramos em *Poliedro* desde reflexões abertas sobre tais temas, até a consciência de certa realização poética que se faz também fundamentalmente pela valorização do elemento intuitivo que se desdobra como condição de uma liberdade de direito, artística. E ainda o livro se apresenta numa estrutura rigorosa, que parece ser a síntese do sentido da própria mimesis dos questionamentos fundamentais sobre a poesia que se engendra.



2.2 A composição “poliédrica” através da nomeação

Dividido em quatro setores, estabelecidos em princípio (o livro não impede uma leitura não-linear, pelo contrário, até condiciona a leitura fragmentada) na seguinte ordem: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Delfico”, *Poliedro* parece apresentar-se como a obra do primeiro homem. O livro começa pela menção dos bichos, passa pelas coisas, atinge a palavra e culmina na visão do além ou antes da palavra, ou seja, nesse paradoxo criado pela possibilidade e impossibilidade do nome como centro da apropriação e criação do mundo no homem.

A nomeação aparece operacionalizada poeticamente em vários níveis durante este percurso. Cada um dos diversificados usos do nome, no livro, convergem, porém, para a idéia do sentido do primeiro uso, que é o ato simples da nomeação em si. Convergem para a invenção de Adão que, aqui, é constituída, através do ato, pela coincidência e simultaneidade do nome e da coisa.

Os vários usos do nome, durante a obra, podem ser entendidos então como um conjunto de representações do nome, coincidindo, coerentemente, esta pluralidade e diversidade de usos, com a metáfora decorrente, da qual falaremos no próximo capítulo.

Uma das operações do nome, que se nos coloca, é a trajetória e papel dos títulos em *Poliedro*. Nos setores “Microzoo” e “Microlições de Coisas”, os títulos apresentam-se correspondendo, quase sempre, à estrutura mais simples da língua, constituída de determinante e determinado, em nível de artigo e substantivo, além de corresponderem a objetos concretos que se dispõem à relação

sensorial. No “Setor Microzoo” os títulos são: “O galo”, “A tartaruga”, “O tigre”, “O cavalo”, “A baleia”, “A girafa”, “O boi”, “O pavão”, “O porquinho-da-Índia”, “O peixe”, “A aranha”, “O percevejo”, “A preguiça”, “A zebra”, “A lagosta”; No “Setor Microlições de Coisas” são: “O ovo”, “O serrote”, “Estilhaços”, “A pérola”, “O telegrama”, “O lençol”, “A gravata”, “A mesa”, “Ossos de Borboleta”, “Frutas da Infância e Post”, “Palmeiras”, “A laranja”, “A melancia”, “O tomate”, “O pão e o vinho”, “A luva”, “A Caixinha de Música”, “A caneta”, “O fósforo”, “A lata de lixo”, “O telefone”, “O queijo”, “A vassoura”, “A tesoura”. A diferença geral entre os títulos de um setor para o outro está em que, no primeiro, as palavras pertencem à mesma categoria referencial, ou seja, todas elas designam animais, ao passo que, no segundo, a natureza das referências já é variada.

Quando chegamos aos títulos da terceira parte, “Setor A Palavra Circular”, as diferenças intensificam-se em relação aos paradigmas escolhidos para comporem os títulos dos dois primeiros setores. Os nomes não correspondem mais somente a referentes que se dispõem à percepção sensorial. Opera-se o nome a partir da criação de categorias míticas e abstratas. Os títulos são: “O menino experimental”, “Santa Filomena”, “A górgone”, “As lanças”, “O museu de Armeria”, “Segunda-feira Santa”, “Clínica de Nervosos-Teatro Manqué”, “Os Índios”, “Colagens”, “A liberdade”, “Pontos de Interrogação”, “Luigi B...”, “O trovão”, “Dores do Indaiá”, “O Uruguai”, “Marilyn”, “O Rubicão”, “Iéti”, “O fim de Paris ou La Baguette”, “Chaves do tempo”, “Algólida”, “Giovanna T...”, “Diálogo de surdos”, “O ladrão católico”, “O recém-nascido”, “O golpe da manhã”, “As núpcias falhas”, “Ishamaro”, “Terenzio Mamiani Della Rovere”, “Carta aos chineses”.

A última parte, por fim, “Setor Texto Delfico”, não apresenta títulos, pois entra-se diretamente no texto. As sentenças, além de serem todo o texto, comportam o seu próprio título. Ou seja, o título também é texto, numa representação da intensidade de abstração que tenderia a prescindir da marca referencial sobre si própria como acontece nos setores anteriores com textos titulados.

A trajetória dos títulos em *Poliedro*, que parte da presença e chega quase à ausência do seu emprego, interroga o próprio fenômeno da nomeação como processo de construção de mundo. Sintetiza, concomitantemente (no projeto esboçado por Murilo Mendes na concepção estrutural do livro, a síntese é uma preocupação destacada), a percepção do fenômeno da nomeação relativo à temporalidade que envolve todo este processo, chegando ao exercício correspondente à *função* adâmica do poeta.

À primeira vista, a passagem do concreto ao abstrato percebida na superfície da titulação, dá a idéia de ligação deste procedimento ao próprio ato do Adão bíblico que, ainda no paraíso, inicia a nomeação aos elementos que o cerca, apropriando-se do mundo ao mesmo tempo que dele se destaca, expulso da inocência que o mantinha em totalidade harmônica ao seu ambiente. Esta reportagem estimulada pela organização dos títulos, implica a percepção de uma temporalidade tida como anterior, muito longínqua ao nível sensorial, adaptando-se por isso a uma orientação mítica e resultando na idéia de que nessa temporalidade mítica estaria a origem do nome.

As idéias de passagem e origem, implícitas na organização da titulação de *Poliedro*, invocam, no entanto, uma linearidade e uma ordem que pressupõem, à primeira vista, que os objetos mais concretos, mais próximos aos sentidos, como a tartaruga e a laranja,

pertencessem às primeiras categorias a serem criadas, nomeadas, anteriormente aos fenômenos míticos ou abstratos.

Mas as implicações da nomeação não se esgotam nessa representação. *Poliedro* não se limita a mimetizar uma postura adâmica. Para completar sua vocação para o nome, o livro revela em síntese outras vias de abordagem, concomitantes a esta primeira. Subjacente à impressão de linearidade reportada ao desenvolvimento temporal da nomeação tal qual depreendemos acima, desvenda-se também a subversão desta linearidade, se considerarmos a possibilidade de outro desenvolvimento. Fazendo o percurso contrário, ou seja, partindo do mítico ao concreto, o desenvolvimento da nomeação coincide com a idéia de que a origem do nome é também a origem do mito e que a nomeação do concreto é um fenômeno posterior, já de uma fase de especialização da palavra.

Aqui recorremos à reflexão de Benedito Nunes sobre o assunto. A abstração, como fenômeno caracterizador na obra artística da modernidade, decorre da valorização da técnica sobrepondo-se aos valores artísticos em si. Esta valorização da técnica, resultaria na tendência à abstração simultaneamente à afirmação do aspecto concreto, existencial em si, da obra de arte. A abstração coincide com o concreto então inserida numa noção de posteridade, na modernidade. Exemplificando o fenômeno em sua presença nas artes plásticas, Nunes fala sobre a tendência para o que se chama vulgarmente de estilo abstrato:

Abstrair significa selecionar, reter determinados aspectos, eliminando-se outros. O que chamamos abstração, na pintura que cortou os últimos vínculos com a figura natural dos objetos, (...) nada

de fato abstrai, a menos que se queira dizer que ela, afirmando-se como existência separada do mundo, “abstrai-se” da realidade.

(Nunes, 1991, p.113)

A abstração, decorrente então do processo que leva ao ápice da especialização da língua, acabaria por religar a nomeação dos objetos concretos à nomeação mítica. O religamento seria um legado da própria poesia, essa via singular escolhida para a junção de dois extremos das possibilidades da nomeação. Subsistindo a convicção de base de que a nomeação é a própria possibilidade de criação desses objetos.

O desenvolvimento dessa questão na leitura de *Poliedro* remete, entre outras ligações, à abordagem teórica de Cassirer, que estabelece a idéia de que o nome não só designa algo, mas é esse algo, e também a idéia de que a latente identidade de alguma coisa seria composta da íntima relação que existe entre o nome e essa mesma coisa. Porém, tais considerações só foram estabelecidas através de uma justificativa teórica. Utilizando dados levantados a partir de Preuss, o filósofo propõe a idéia de que o mito é o componente gerador da linguagem. Surge de uma percepção da totalidade do mundo que, só posteriormente será apreendido em partes. Após a separação das coisas é que vai começar a existir a linguagem como formadora de conceitos e de nomes.

Poliedro, a partir da maneira como trabalha a titulação parece compor uma síntese dessas questões em sentidos diversos que envolvem o problema da nomeação. O “Setor Texto Delfico”, sugerindo a totalidade mítica, na absorção dos títulos e ao mesmo tempo desempenhando partes em sua disposição veloz (são textos

curtos, com sentido próprio e inteiro que se sucedem, como se fossem partes), exerce a nomeação reportando tanto aos moldes da origem mítica quanto à abstração, sendo esta um estágio posterior ao mítico, que se depreende a partir dos usos especializados da palavra. Esse prisma para a nomeação proposto pelo “Setor Texto Déléfco” compreenderia a metáfora da impossibilidade da nomeação, que é ao mesmo tempo a abertura para o além da língua e da possibilidade da nomeação, que é ao mesmo tempo a abertura para a origem da nomeação. Antes do “Setor Texto Déléfco”, o “Setor A Palavra Circular” já preparava esta metáfora, intercalando em seus títulos, desde elementos impulsionadores do mito, como o temporal e o trovão, até entidades mitológicas já estabelecidas, como as górgones ou Santa Filomena, passando pelos elementos concretos, como índios e lanças, e atingindo a categoria da abstração, a partir de títulos como Liberdade, e como aqueles constituídos de nomes próprios ou nomes de referências linguísticas. O “Setor A palavra circular” tentaria, deste modo, apresentar as diversas possibilidades de características formadoras do nome, que se anunciam nos outros setores.

Por fim, a titulação dos setores “Microzoo” e “Microlições de Coisas” apresentam o aspecto da nomeação em sua acepção mais representativa, mais exemplar, que é a nomeação do objeto concreto, daquilo que se dispõe sobretudo aos sentidos físicos. Exercendo assim o grau de nomeação que justifica a ligação de toda esta problemática do nome à função da poesia e do poeta. Sendo esta idéia de função, por sua vez, envolta a uma temporalidade mais recente, mais próxima, não vaga e não-mítica, porque é datável e tributável a teorias e autores vários, sendo este um tempo permitido num estágio da especialidade do nome, estágio posterior ao tempo mítico.



Essas implicações do movimento da nomeação inseridas na abordagem temporal, apresentadas aqui pelo uso do título em *Poliedro* acabam por situar a própria poesia num paradigma próximo ao proposto por Octavio Paz, que diz que a poesia, como forma natural de expressão humana, pertence a todas as épocas e “ignora o progresso e a evolução sendo que suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem” (1976, p.51). Ao exercer a nomeação através de movimentos que oscilam entre começo e fim, entre mito e abstração, movimentos esses que se expandem para a compreensão da poesia como possibilidade e impossibilidade do nome, *Poliedro* não exerceria também, ao mesmo tempo, esta “ignorância” da qual nos fala Octavio Paz? Uma ignorância que implica uma atemporalidade, talvez expressada na somatória das vias do tempo para, assim, fazer com que o objeto poético seja de uma abertura constante? Pois a própria prática da nomeação inclui esta ignorância, em relação também ao destino de si própria. “A escritura inaugural segundo Derrida, não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é, em primeiro lugar, o seu futuro” (1995, p.24) .

O exercício deste futuro que está na própria essência da nomeação, é acolhido em *Poliedro* e é também a partir disso que a poesia vai se completando no devir de uma unidade de identidade própria. A função do poeta, que é nomear, carrega junto consigo a singularidade inalienável desta nomeação. Segundo Paz, “o poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo (...). O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (Paz, 1976, p.53).

Então, tentar apreender o processo completo da nomeação, no caso deste trabalho, é compreender também a singularidade dos meandros de sentido para o futuro inerente à presença da poesia em si, que se dá em *Poliedro*. A partir desses meandros dos sentidos, desvenda-se a construção da natureza metafórica do próprio ato de nomeação, natureza esta que contribui para que a singularidade da nomeação se destaque.

Para tentar entender o que seria o sentido especial da nomeação singularizado por *Poliedro*, escolhemos o texto “A lata de lixo”, do “Setor Microlições de Coisas”. Trata-se de um texto, em *Poliedro*, em que a questão da nomeação reporta à função do poeta, evidenciando desde o emprego do nome, a partir de suas formas mais corriqueiras, a do nome próprio das pessoas e dos lugares, até os nomes de funções, adjetivações, chegando ao nome do poeta, para voltar ao título, título então, concebido inevitavelmente como uma das possíveis metáforas do nome.

A lata de lixo

A lata de lixo, outrora sórdido caixote (salvo para os vira-latas) transformou-se hoje num elegante objeto de plástico, em geral azul, perfeita esfera. Embarcaríamos até nessa astronave!

*

Manuel Bandeira viu certa vez um homem fuçando uma lata de lixo num pátio. Com esse material mínimo escreveu uma poesia muito admirada também num determinado setor das universidades de Roma e de Pisa. Roma! Os palácios vermelhos de Roma! Pisa! A lâmpada de Galileu! As romanas! As pisanas!

*

Não é fácil ver-se o lixeiro. Trata-se de um personagem kafkeano, quase marciano. Deixa-se a lata do lado de fora, e ele, pisando com pés de lã, invisível aos olhos mortais, discreto, obediente, esvazia a esfera azul.

Só uma vez tive ocasião de encontrar um lixeiro, aqui em Roma, nas vésperas do Natal. Bateu à minha porta, subvestido (subnutrido?), sorridente, anunciando: Eu sou o lixeiro.

Respondo logo, também sorridente: Bom dia. Como se chama o senhor?

*

Não tolero ignorar os nomes daqueles com quem trato. A função adâmica do poeta move-o a nomear as coisas e as pessoas. Não só atribuir um nome aos que ainda não o têm, mas informar-se dos que já o têm. De resto um homem, antes de ser lixeiro, garçom ou motorista é uma pessoa, quero saber seu nome.

*

Eu me chamo, e todos os outros me chamam, Murilo. Dum ponto de vista puramente eufônico e visual preferiria chamar-me por exemplo Goya, Velásquez ou Zurbarán.

Malandro e hipócrita sou! Bem vejo que não se trata de um ponto de vista puramente eufônico e visual, trata-se de atenção à hierarquia dos valores: mesmo contrariando Ortega y Gasset, mesmo reconhecendo o interesse dum certo lado da obra de Murilo, o lado mais realista, não o sinto no plano dos outros três pintores.

Vaidade das vaidades: Tudo é vaidade, até mesmo a de querer mudar de nome para se elevar, até mesmo a de embarcar numa astronave, percorrer o cosmo que um dia próximo ou remoto, não sei, será despejado como lixo; e um mundo novo se levantará sobre latas, máquinas de plástico ou não, sobre as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas: o novo céu, a nova terra, previstos e anunciados pelo

transformador e reformador de todas as coisas visíveis e invisíveis, O Ser dialético por excelência.

Um símbolo se faz e se desfaz durante o processo de nomeação no texto. Nomeia-se Lata de lixo, símbolo da civilização de consumo, da sociedade que instrumentaliza a palavra no afã de estender ao máximo a apropriação do objeto, mas que cai no paradoxo de instrumentalizar a si própria, ao próprio humano. Nesse estágio, o nome perde sua dimensão de totalidade, passando a ter funções restritas de referência, equivalendo isso a uma espécie de encolhimento da palavra e do dom da nomeação. Encolhimento interrogado e subvertido através da poesia.

A lata de lixo, que já é a metáfora da máxima reificação - pois vive-se numa sociedade onde é possível se jogar fora as coisas, numa expressão também da máxima manipulação -, acrescenta-se de sofisticação simbólica já na primeira parte do texto. Passa do formato quadrado (caixote), ainda de utilidade limitada, para o circular (esfera) e atinge a metáfora da astronave, veículo da exploração de novos mundos. Mas esta simbolização extrema, que ultrapassa a noção de utilidade da mera lata de lixo, reafirma a natureza de inversão que pode haver nesse processo. Nessa inversão, o próprio homem é o lixo da lata, o tripulante dessa astronave. O sentido de evolução do símbolo se desfaz, no entanto, quando não há mais separação do que é lixo e do que não é lixo. Chega-se ao ponto da inutilidade total da lata de lixo, e de sua expressão evoluída, a astronave, quando não se tem mais o que jogar fora quando o mundo é o lixo. O símbolo se desfaz por não ter mais sentido, não ter mais lugar como símbolo. A partir daí, resgata-se a nomeação como começo de tudo. O resgate só é possível no limite desse paradoxo que exprime a indissociação da

existência das coisas e da nomeação. Assim “um mundo novo se levantará sobre latas, máquinas de plástico ou não, sobre as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas”.

Mas apesar de reconhecer a nomeação como sentido na trajetória das metáforas decorridas da lata de lixo como mote, o texto também interroga a “função adâmica” do poeta. Ao nomear o poeta – metaforizados por nomes próprios que reportam a sentidos específicos, como Manuel Bandeira, Goya, Velásquez, Zurbarán, entendendo também que as artes plásticas são poesia – o texto questiona até que ponto a função poética pode ser exercida, apropriada. Pois o sentido dos nomes dos poetas é confrontado com o sentido do nome do poeta Murilo. A tentativa de fazer equivaler os sentidos através da possibilidade de equivalência de valores decorrente da opção livre pelos significantes do nome resulta frustrada: “Malandro e hipócrita sou! Bem vejo que não se trata de um ponto de vista puramente eufônico e visual, trata-se de atenção à hierarquia de valores”. Assim, a função adâmica do poeta resulta vinculada aos sentidos já existentes. Paradoxalmente, justamente por isso, fica-se livre para exercer a singularidade que emana da coincidência entre o nome e seu sentido.

O questionamento da nomeação prossegue quando percebe-se que o próprio termo “função” impõe os limites da relação entre o poeta e o exercício da nomeação. O termo função aproxima o poeta do primeiro Adão na mesma medida que também o afasta desse mito. Pois Adão não desempenha função alguma. Esse conceito só é possível a partir da nomeação já estabelecida. E, por fim, o termo função conjuga, ironicamente, o papel do poeta à repudiada armadilha da reificação. Só nesses tempos da lata de lixo é possível conceber a “função” como estrutura a ser desempenhada numa perspectiva de

compartimentação e especialização. Dessa forma, o nome lixeiro, que exprime uma parcela, uma classificação, uma derivação, uma compartimentação, uma função, enfim, não é considerado suficiente como nome, mas ao mesmo tempo exprime a estrutura que o gerou exatamente através do confronto com outra função, a do poeta. O poeta e o lixeiro diferenciam-se então pela natureza do alcance de suas ações, mas estão ironicamente absorvidos pelo mesmo sistema, já que desempenham igualmente, estruturalmente, funções. Através da reivindicação dos nomes próprios, que funcionam como símbolo do nome, no texto, interroga-se a nomeação na tentativa de resgatar uma totalidade e singularidade só proporcionada pelo nome em sua idealidade, a idealidade que prevê a coincidência entre o nome e a coisa, o que não é o caso do nome lixeiro, que coincide com uma função, categoria que se liga a uma generalização abstrata. É como se reivindicando o nome próprio para o poeta, para o lixeiro, houvesse também a reivindicação do nome próprio para as coisas em geral, ou seja, resgata-se a apropriação do objeto numa dimensão mais humana, singularizante. Nessa medida o texto vai, coerentemente, se ligar à proposição assinalada no início deste capítulo, de que todos os usos do nome, no texto, contribuem e convergem para justificar a idéia da nomeação essencial.

O fim do texto reporta a nomeação à idéia de origem, na qual já estaria depurada a questão da função. Ultrapassando o estado de lixo total, o mundo, em sua singularidade e totalidade, seria a criação a partir da metáfora do “Ser dialético por excelência”, símbolo da vontade de transcender as limitações que a poesia tenta ultrapassar, já que tem o seu lugar nesse limiar da possibilidade e impossibilidade da nomeação, e que, por isto mesmo, realiza a interrogação dessas questões.

As reflexões sobre a nomeação, levam-nos a investigar as conexões que este processo aponta para a elaboração da metáfora. Pois a nomeação, reportando a indagações sobre a origem da própria poesia, o faz através da construção metafórica, que permeia a poética de *Poliedro* já a partir do próprio título.

No próximo capítulo abordaremos a especificidade do problema da metáfora na obra, direcionado pelo processo de nomeação. As implicações entre nome e metáfora se dão de maneira extremamente conjugada, fazendo-nos interrogar sobre a natureza dessa relação que, na poesia de *Poliedro*, pode corresponder a um questionamento sobre a própria natureza ou essência da poesia que se constrói no livro.



3. *Poliedro* e a metáfora

3.1 O objeto multifacetado

“Não julgar que a existência humana, enquanto inconclusa, seja um poliedro incompleto do qual a morte é o último lado, não, o poliedro move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes”.

Osman Lins

Um pequeno mas importante estudo sobre o *Poliedro*, feito por Eliane Zagury, publicado na edição original do livro de Murilo Mendes, nos mostra como a obra nasce de uma composição meticulosa que se mostra *como* um poliedro:

E *Poliedro* se presta especialmente a isso, uma vez que inaugura para nós um novo subgênero literário: não se trata de uma simples coletânea de fragmentos de prosa lírica, mas sim de uma estrutura cerrada, orgânica, bem montada sobre os alicerces de toda a obra anterior, outras partes do poliedro agora vislumbrado.

Tais afirmações são válidas e podem ser tomadas como ponto de partida para uma leitura mais aprofundada da obra. Porém, observamos que o levantamento das características do *Poliedro* e a

utilização da palavra poliedro como metáfora da obra (“outras partes do *poliedro* vislumbrado”), por si só, não bastam. Precisa-se procurar saber de que maneira os fragmentos compõem a estrutura cerrada e de que forma tal estrutura presta-se tão fortemente à metáfora que se pronuncia quase que “naturalmente” num texto sobre a obra de Murilo Mendes. Podemos talvez supor que a percepção do traço mais patente do livro - a fragmentação - como algo que se sustenta sobre alicerces de uma obra anterior, seja resultado de uma maneira relativamente tradicional de se explicar a obra de Murilo Mendes, ou seja, de que a literatura deste autor, nesta obra, tenha que ser inserida numa perspectiva de coerência dentro de um “projeto” poético determinado, identificado pela crítica. Percebemos porém, ao ler a obra, que diante de tais textos fragmentados, está-se diante, sobretudo, de uma literatura poética que se cumpre a si e que não nos esclarece, obrigatoriamente, sobre uma anterioridade num projeto poético especificamente do poeta Murilo Mendes. Reconhece-se sim, a partir dos temas, por exemplo, toda uma multiplicidade de referências poéticas que mais fazem parte de uma estrutura determinada, presente, na e da obra, do que prioritariamente justificam o lugar da obra no projeto poético. Quando, por exemplo, temos no “Setor A Palavra Circular”, um texto cujo título é “Ishamaro”, estamos diante de uma literatura que, por certo, encontra semelhanças com partes de outras obras do poeta, tais como *A Invenção do finito*, ou *Retratos relâmpagos*. Ou então, quando lemos “O cavalo”, do “Setor Microzoo”, poderemos nos reportar a *Idade do Serrote*. Tais conexões são possíveis, no entanto não dimensionam satisfatoriamente o sentido de “Ishamaro” ou “O cavalo” como textos em si, fazendo parte do *Poliedro*: esse poliedro que naturalmente flui como uma explicação sobre a obra; tão naturalmente que muitas vezes se esquece que trata-

se de uma metáfora, e que tal constitui-se na própria “estrutura cerrada”, da qual nos fala Zagury.

Se o *Poliedro* de Murilo Mendes é muitas vezes entendido através de um “como” um poliedro, tentaremos observar as singularidades desse processo na obra. Sabemos que um poliedro é uma figura geométrica tridimensional, sólida, delimitada por polígonos planos. Quando o poeta Murilo Mendes nomeia o *Poliedro* está criada a conexão deste ato poético com a noção de metáfora. Desta forma, o *Poliedro* será esta obra composta de quatro setores: “Microzoo”, “Microlições de Coisas”, “A Palavra Circular” e “Texto Delfico” em que cada um desses setores, por sua vez, são compostos de textos diversos e cada um desses textos apresentará divisões diversas. Assim, *Poliedro* apresenta uma imagem geral que norteará seu sentido sempre a partir de uma comparação implícita que existirá com a figura geométrica poliedro. Essa metáfora geral, que nos leva à aproximação da figura poliedro, sólida, com a obra, em nível substantivo, desdobra-se em níveis múltiplos e variados, fazendo surgir toda uma série de adjetivações que terão a função de preencher a imagem metafórica. Por exemplo, a qualidade de multiplicidade de faces de um poliedro, estende-se à obra por meio da multiplicidade de textos, temas, estruturas; a qualidade de solidez do poliedro, poderá ser identificada na obra através da predominância de objetos, animais, enfim substantivos, como tema dos textos. Mas enquanto a metáfora geral indica essas aproximações entre o poliedro e o *Poliedro*, concomitantemente há a indicação de todo um distanciamento, que se traduz em diferença entre um e outro: diferentemente do poliedro, a obra não oferece uma qualidade de regularidade em suas “faces” – sabemos que o poliedro é formado de polígonos planos que se equivalem na forma, mas não no espaço, já que cada um ocupa um

determinado lugar na figura -, pois se os textos são faces, essas faces são irregulares, pois os textos são irregulares, e não se equivalem na forma, mas permitem mobilidade no espaço – através da leitura que pode ser feita fora da ordem, por exemplo. A multiplicidade do *Poliedro* é então estabelecida no nível metafórico como algo que se dá através de pluralidade e singularidade: os textos, temas e estruturas são diversos, equivalendo-se em nível de representatividade, mantendo sua singularidade. Exemplificando mais um pouco este processo metafórico geral, vemos que a solidez do poliedro, qualidade que se presta, abstratamente a uma compreensão tridimensional da figura geométrica, é diferente da solidez do *Poliedro*, que pretende tornar o adjetivo “sólido” uma qualidade extensiva a sentidos comumente abstratos, como “Chaves do tempo” ou “O golpe da manhã”. Além disso, a solidez em *Poliedro* amplia a questão da percepção abstrata da tridimensionalidade do poliedro, para a questão do apelo à percepção visual e tátil à qual a poesia se presta. E assim, entre semelhanças e diferenças propostas pela nomeação de *Poliedro*, identifica-se a metáfora como processo constituinte da poesia que se nos apresenta.

Considerar a metáfora como elemento essencial à leitura do texto poético parece constituir uma tradição em textos de análise literária. Como diz Modesto Carone Netto: “ninguém hesita em falar de metáfora quando se tem à frente um livro de poemas”¹; ou então, como dizem as citações de Du Marsais e Diderot feitas por Jacques Derrida numa análise da origem da pluralidade de sentidos da noção

¹ NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Pp. 11/12: “Sabe-se, desde Aristóteles, que o gênio poético se mede pelo vigor de suas metáforas. (...) Mesmo que o intérprete eventualmente a substitua, com ou sem vantagem, por um outro nome, como *imagem*, para destacar o seu aspecto “plástico”, ou prefira, em certos momentos, usar a denominação *símbolo*, para caracterizar sua recorrência, o fato é que é sempre cabível empregar esse termo no discurso da crítica.”

metafórica: “O poeta (...) é o homem da metáfora (...), joga com a multiplicidade dos significados, mas para chegar até a identidade do sentido”, e “as comparações são quase toda a razão das mulheres e dos poetas” (Derrida, 1991, p.286).

Porém, mais do que uma tradição, o tratamento do *Poliedro*, nesta análise, simultâneo à problemática da metáfora, parece se fazer necessário na própria apreensão do objeto poético. Levando em consideração a dimensão poética e portanto artística, do texto, e também considerando, com Valéry (1991), que o artista realiza sua obra com a sensação de que nada daquilo que está sendo feito já foi feito antes - ou seja, a obra artística tem em si uma qualidade de singularidade, mesmo sendo realizada através de procedimentos sedimentados por uma prática a ser reconhecida -, surge a metáfora como meio, em *Poliedro*, de instrumentalizar tal singularidade.

A metáfora principal, dada pelo título, cumpre-se como figura da obra e como figura do nome, entendendo aqui o termo figura no que ele especifica de herança para uma imagem e portanto no que enraiza de significado (Auerbach, 1997). Assim, sendo um substantivo, poliedro reporta à própria noção de nome em Aristóteles, referência de toda uma tradição de vínculo da organização da língua e da poética a partir da supremacia da palavra, portanto nome, portanto substantivo. Além de estabelecer tal relação, *Poliedro* dialoga com a questão da propriedade do nome: colocando-se como título, coloca-se como nome próprio. O nome próprio é o primeiro nome; é aquele que detém o sentido próprio: o primeiro sentido. Ao se constituir sentido em todas essas implicações figuradas, o nome poliedro se constitui metáfora, e é sob a noção desta metáfora inicial que leremos todo o texto.

Por estar colocada desta forma, e por refletir tais figuras, esta metáfora inicial prevê, em alguma instância, sua auto-referência: a referência à própria metáfora como estrutura poética, irradiando-se através de auto-referências em vários níveis do texto. A metáfora do *Poliedro* então, ao mesmo tempo em que encerra a noção de finito, através da auto-referência, fornece a possibilidade do infinito, em sua abertura ou desdobramento constantes, característica própria de sua condição de metáfora. Podemos observar o tratamento dessas questões no texto “A preguiça”, que faz parte do “Setor Microzoo”, do qual citaremos alguns trechos:

Muito cedo descobri, naturalmente, o bicho-preguiça, maravilhando-me com seus ademanos. Foi mais tarde, em plena juventude, que revisitando a preguiça no Jardim Zoológico do Rio tive a revelação de sua importância: deu-me de repente, mal sabe ela, a idéia do nosso limite no tempo e no espaço. (...)

*

O conceito de finito, vivido praticamente pela preguiça, mamífero xenartro da família dos Bradipodídeos, o conceito de finito, digo, aplicado por exemplo à literatura implica uma “situação” da palavra que funciona para designar determinada coisa. Idéia, portanto, de limite, não menos fecunda do que a romântica, de infinito.

*

Alguns filósofos e pensadores do nosso tempo, entre outros Cassirer, Ortega y Gasset, escreveram mesmo que ela se confunde com a própria linguagem. Diz o segundo: “A metáfora é a maior força que o homem possui. Ela confina ao encantamento, parecendo um instrumento da criação esquecido por Deus no interior das suas

criaturas, tal como o cirurgião distraído esquece um instrumento no corpo do paciente”.

A metáfora moderna destruiu a analogia entre coisa e imagem. Hugh Friedrich explica que essa metáfora nasce não tanto de uma comparação quanto de um salto, um salto em comprimento. E aqui termino o discurso senão teria que entrar em conflito com a preguiça, cujo salto nada tem de audacioso; além disto, já se sabe, aprendi com ela a noção de finito.

A maior parte dos textos que compõem *Poliedro* são estruturados sobre a expressão de um “aprendizado”. A poesia, a literatura, o ato de escrever enfim, se fazem presente, em contínuo, nessa expressão. O aprendizado é também a metáfora da literatura em “ação”, da arte como ato. Assim, os textos constituem esse aprendizado e ao mesmo tempo seu resultado. Não é raro, nos textos, a infância aparecer como ponto de partida para a abordagem dos nomes que se anunciam nos títulos metafóricos. O que se vislumbra especialmente no texto “A Preguiça” é a metáfora no que ela tem fundamentalmente de finito e infinito. A metáfora carrega em si a noção de infinito através da sua proximidade com a arbitrariedade, do seu salto que a desvia do *objeto* (palavra que designa comumente o que se coloca para o homem ao nível sensorial) e carrega também o finito justamente quando, através da inevitabilidade de sua auto-referência se inscreve e se limita a si mesma. Dessa forma, a preguiça-metáfora ensina: essa é sua forma de exercer o infinito, que só é percebido no fluxo do novo, da matéria do novo. E dessa forma, a preguiça-metáfora refere-se a si mesma: essa é sua forma de exercer o finito. Pois como discurso, mesmo sendo discurso que se abre, esgota-

se em si mesma nas relações limitadas estabelecidas pela inevitável sintaxe.

A infância, por sua vez, nos textos de *Poliedro* é símbolo. Símbolo que se repete por vários textos. Teoricamente, o símbolo é em si algo que já tem implícito uma estrutura de repetição, pois significa acumulando-se sobre outro signo. Assim, a infância é símbolo para cada um dos textos de *Poliedro* e metáfora na relação com todos eles, vistos em conjunto: pois o símbolo, no livro, se repete sucessivamente, repete-se pela multiplicação de sua presença. Essa condição do símbolo infância nesse segundo emprego, vai de encontro à totalidade da obra estruturada pela metáfora. A infância é um símbolo que também pode ser entendido como uma condição para o aprendizado, ligando-se à noção de infinito. Ao mesmo tempo, a infância é um símbolo circunscrito a um estado temporário, ligando-se à noção de finito. Vemos então que a confluência de todos estes aspectos levam-nos novamente à problematização da metáfora, que por sua vez realiza-se em abertura: infinito e auto-referência: finito.

Vislumbramos em todo esse processo metafórico a idéia de metáfora icônica. O termo na obra que nos conduz a esta reflexão é evidentemente o próprio título, *Poliedro*. O livro, em seu todo, exhibe uma forma constituída de qualidades semelhantes à forma literal, idealizada, do poliedro como figura geométrica. Essas semelhanças são concernentes a várias atribuições do poliedro, das quais se destacam, na nossa leitura, o atributo da multiplicidade de faces, e conseqüentemente a multiplicidade de limites, a qualidade de tridimensionalidade confrontando-se com a estrutura bidimensional da realidade do objeto-livro, a qualidade de concretude por um lado, já que trata-se de um “sólido” e de abstração por outro, pois o poliedro

não deixa de ser uma referência a uma idealização geométrica, matemática, não existente na natureza e portanto abstrata.

Assim, a pluralidade de textos na obra metaforiza as faces do *Poliedro*. Por sua vez, a pluralidade das formas em cada texto - estabelecendo uma relação específica entre eles - ou seja, a variedade de formas encontradas de um texto para outro, continua gerando metáforas a partir da idéia do poliedro. Durante o desenrolar desse processo metafórico, o termo poliedro, que como título se apresenta como substantivo, vai se transformando, num entendimento que paira sobre a leitura da obra, em *qualidades* reconhecíveis em todos os níveis dos textos que se apresentam.

Apesar de lembrar as limitações de uma teoria da “iconização” na metáfora, Paul Ricoeur destaca a contribuição de Paul Henle nesse sentido. A teoria icônica concentra-se na capacidade da metáfora se desenvolver através de um alargamento de sentidos. Para Henle, diz Ricoeur, a metáfora poética é interminável:

A metáfora é, antes de mais, capaz de alargar o vocabulário, quer fornecendo uma orientação para a denominação de novos objectos, quer oferecendo para os termos abstractos similitudes correctas.

(Ricoeur, 1983, p. 283)

Sendo próprio do ícone - na acepção encontrada em Charles Sanders Peirce - uma “dualidade interna” que é superada ao mesmo tempo que é apresentada, o discurso figurativo é icônico na medida em que “leva a que se pense uma coisa qualquer, considerando outra coisa qualquer de semelhante: é isso que constitui o modo icônico da significação”(op.cit., p.282).

O fato é que em *Poliedro* há uma metáfora criada a partir do título, que faz pensar e desenvolver as metáforas em todo o livro, a partir da semelhança ou *sob* essa metáfora inicial. Esta se mostra “iconizada” em vários níveis do texto, correspondendo a um processo de alargamento incluindo aí o sentido de “iconização” da metáfora. A iconização, dessa forma, nomeia essa transposição, esse espalhamento da metáfora pelo texto.

Porém, guardamos as proporções da utilização dessa iconização e da própria metaforização levando em consideração a situação total do texto, submetida a um paralelo com as formas “literais” entremeadas no discurso:

Com efeito, só um enunciado total pode fazer referência a uma coisa ou a uma situação “simbolizando o seu ícone” (...); num tal enunciado, “alguns termos simbolizam o ícone, outros simbolizam o que é iconizado”.

(op.cit., p.284)

Levando em consideração o aspecto geral do *Poliedro*, com suas macro-divisões em setores, vemos que os setores “Microzoo”, “Micro-lições de Coisas”, “A Palavra Circular” e “Texto Delfico”, são precedidos da “Microdefinição do Autor”. Esta “Microdefinição” é uma espécie de guia para a leitura que se segue. Por não se constituir num Setor formalizado na obra, tanto quanto as outras partes, a “Microdefinição” se insurge na leitura justamente cumprindo o papel geral da literariedade que vai se contrapor com as metáforas propriamente ditas. A “Microdefinição” direciona, desta forma, o teor de um desdobramento metafórico. Tal teor consiste em se ter como parâmetro de leitura a própria estrutura metafórica se

mostrando como fazer poético figurado, ou seja, a metáfora icônica como procedimento poético.

Veremos agora, mais detidamente, como é possível uma leitura da metáfora a partir da “Microdefinição do autor”. O título já nos indica a importância da figura do autor a partir da qual nasce a obra: insere-se na leitura a compreensão de que a obra é uma criação. Esta idéia da criação se mostrará desdobrada em vários momentos da obra e abrange, em seu sentido geral, a convicção de que o mundo, em toda a sua variedade foi criado por um ente e que a existência do *Poliedro*, como obra poética, metaforiza essa criação. Na palavra “definição”, vemos a preocupação com o norteamento ideológico e a delimitação contextual do “autor” e no prefixo “micro”, vemos a idéia de insuficiência e limitação à qual toda definição está circunscrita. A Microdefinição do Autor é então, em certa instância, a metáfora do criador do mundo poético sólido, abstrato e diversificado que está por vir nas próximas linhas.

A ligação, o confronto e a diferença entre o mundo real e o mundo poético que se operacionalizam na metáfora são explicitados já na parte (A) do texto: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; (...) pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; (...) pelo meu amor platônico às matemáticas; (...) porque através do lirismo propendo à geometria”. Ao falar em suprir lacunas, o autor reconhece uma diferença entre vida real e trabalho literário, mas ao não reconhecer fronteira entre realidade e irrealidade é que torna possível tal trabalho literário, indicando talvez que seja aí mesmo, nesta fronteira, o lugar da própria literatura. Ligando-se ao não reconhecimento da fronteira, está o dom de assimilar e fundir elementos díspares, capacidade que fundamenta a

própria noção de metáfora e consequente criação do mundo real ou poético. O amor pelas matemáticas e a propensão à geometria indicam e justificam elementarmente a escolha do nome; a escolha da metáfora que se mostra pela obra: *Poliedro*. Podemos inferir neste pronunciamento uma analogia à própria natureza do conhecimento matemático, que sabemos ser algo puramente abstrato e criado, à semelhança de signo sem referente, ou como metáfora sem correspondência sensorial na história de sua formação, pois a linguagem matemática é criada antes de sua aplicação ou utilização no mundo real. O fato do “amor” às matemáticas ser declarado “platônico” indica que aí estamos diante de um jogo de palavras que abrange, sinteticamente a comparação entre o ideal platônico e a matemática, ambos sendo aproximados pela questão da idealização: tudo através da ligação sendo feita pela figura do “autor”. Por sua vez, ao preferir, num universo matemático, a geometria como qualidade para se cumprir o lirismo, o autor remete à imagem mais sólida, mais “figurativa”, por assim dizer, da matemática. A geometria trata da circunscrição dos espaços e o espaço é uma categoria que se nos apresenta primordialmente visual e, portanto, parece-nos mais concreta, mais sólida, e mais passível de ser preenchida. Podemos entender por fim que, de uma forma geral, tudo o que se anuncia na “Microdefinição do Autor” se prestará a um esquema de ligação, confronto e diferença entre formas, temas e referências diversas, convergendo para a formação metafórica ideologicamente preparada.

Percebemos que a “Microdefinição do Autor” está estruturada ordenadamente, com passos delimitados, direcionando toda a leitura do *Poliedro* e antecipando, em forma de anúncio, a variedade que denuncia a metáfora. Abordemos resumidamente tal estrutura:



Microdefinição do autor

(A)

Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Pelo desejo de suprir lacunas da vida real; pela minha teimosia em rejeitar os “avances” da morte (tolice: como se ela usasse o verbo adiar); pela falta de tempo e de ideograms chineses; (...)

(B)

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (...)

(C)

De substrato pagão; covarde; oscilante; incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pária; aterrorizado ante a cruz trilingue – máximo objeto realista – oclusa ao olho dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barrôca-poliédrica; obsedado pelo Alfa e o Ômega; (...)

(D)

Manipulo sempre, além do verbo comprar, o verbo perder, dialogo com a minha própria negação; temo alternativamente a cadeira elétrica e os fogos de bengala; (...)

(E)

Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. Sou reconhecido a Jó, aos quatro evangelistas, a São Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao Tseu, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis, Leopardi, Stehdhal, Dostoievski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Ramakrishna, Proust, Kafka, Klebnicov, André Breton;

a Ismael Nery, Machado de Assis, Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Drummond, João Cabral de Melo Neto;

a Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski, Anton Webern, aos inventores do jazz;

aos "primitivos" catalães, a Paolo Ucello, Piero della Francesca, Vittore Carpaccio, Breughel, Van Eyck, El Greco, Rembrandt, Vermeer de Delft, Goya, Mondrian, Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Arp;

a Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein;

Convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica.

Escrito em 1970 o texto foi adicionado posteriormente ao *Poliedro*, que por sua vez foi escrito entre 1965 e 1966. Talvez a

adição tenha sido feita a propósito da própria publicação do livro. No entanto, o que nos interessa é que o texto faz parte da edição do *Poliedro* como mais um texto de toda a obra integrando, assim, o processo metafórico que procuramos analisar neste trabalho. Podemos dizer que a “Microdefinição do Autor” de alguma forma quer “ensinar” os significados da metáfora que está se formando, ou seja, ensinar a estrutura que vai se desdobrar durante o *Poliedro*, dando consistência à metáfora. Apontemos, portanto, as marcas desses significados e dessa estrutura.

Fazendo jus ao termo “definição” em seu título, o texto projeta uma ordenação descritiva que consiste na reunião de referências em paradigmas específicos para cada grupo de referências. A definição é esquemática quanto aos “passos”: no (A), as referências são emotivas ou emocionais, aliam-se a experiências pessoais e narram impressões ou fatos que ocorreram na vida do autor influenciando a definição; no (B), o autor constrói o discurso como se estivesse vendo a si mesmo como outro, remetendo o fato de sua existência a toda uma constituição específica de um universo atemporal e gigantesco: estabelece sua existência numa dimensão de relação, “pertencço à categoria...”; no (C) o autor se qualifica a partir de suas reações e posições a determinados fatos de categoria contextual; no (D) expõe sua busca, o modelo de seus atos; no (E) elege suas referências, como que resumindo (e ao mesmo tempo expandindo) a si mesmo na nomeação de outros autores, pertencentes a várias épocas e estilos. Cita poetas mais ou menos na seguinte ordem: primeiramente escritores das mais variadas nacionalidades, que fazem parte do cânone “universal”, depois os brasileiros, em seguida os músicos e por fim os pintores e cineastas, fazendo a seguinte referência a gêneros artísticos: literatura (e filosofia), música, artes plásticas e cinema. Por

fim, esta estrutura, que se transforma no desdobramento da metáfora construindo-se, apóia-se na noção significativa de existência da própria arte fundada numa dimensão ideológica declarada: “convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”.

O texto que se segue reporta à “Microdefinição”, estabelecendo uma arquitetura poética singular. O mundo “poliédrico” sempre será o mundo desse autor, que se descreve em sua “Microdefinição”.

À definição do autor junta-se o prefixo “micro”, que traduz a idéia de que síntese e exemplificação são condutas a serem adotadas quase como regra. Podemos observar as marcas desta escolha no caráter denso do texto, disposto sob forma de frases afirmativas, coordenadas e breves, reunindo significações apoiadas principalmente em substantivos. A seguir tentaremos identificar marcas do desdobramento metafórico geral através da análise de um texto.



3.2 A construção metafórica em “O Peixe”

Façamos uma leitura do texto “O peixe”, do setor Microzoo.

O peixe

O infinito peixe. Alfa e ômega dos bichos.

O peixe finito. O peixe fluvial. O peixe marítimo. O peixe redondo. O peixe estilete. O peixe oblongo. O peixe lírico. O peixe dramático. O peixe épico, assaltador de homens e navios.

*

Minha iniciação ao peixe começou pelo grau mínimo, quando outrora menino: o signo mágico era constituído pelo lambari; mais não podia produzir o pobre Paraibuna.

*

O homem, ser muito piscoso, é por sua vez pescado pelo Peixe.

*

O olho pesca.

*

Peixe-agulha. Peixe-borboleta. Peixe-cabra. Peixe-cachorro. Peixe-cana. Peixe-cavalo. Peixe-congo. Peixe-do-mato. Peixe-flor. Peixe-lua. Peixe-macaco. Peixe-martelo. Peixe-morcego. Peixe-mulher. Peixe-pedra. Peixe-piolho. Peixe-prego. Peixe-rato. Peixe-roda.

Ai de mim que não inventei nenhum destes nomes. Constam todos do dicionário brasileiro. *Aimez-vous les dictionnaires?* perguntou Théophile Gautier a Baudelaire, apenas o conheceu.

*

Quando fui a Montecarlo neguei-me a visitar o palácio do “príncipe”: preferi ver o aquário, descobrindo então peixes estupendos, quadriculados, peixes Klee das mais insólitas colorações e tonalidades. Peixes dançarinos, peixes surrealistas, peixes sonhadores. Os ademanes, as manimolências de alguns!

*

Quem fala em peixe fala no portador, na portadora do peixe. Cito agora particularmente as varinas lisboetas gravadas a buril por Cesário Verde:

“Vem sacudindo as ancas opulentas!

Seus troncos varonis recordam-me pilastras;”

E como equilibram bem os grandes cestos no orozimbo, adjunto eu.

Inquieto, o peixe-boi agride o arpão. O peixe-espada ultrapassa a espada.

Peixe:

O tempo em que - sagrado - vivias no lago de Tiberíade

Quando _____

Para iniciar, tomaremos “O Peixe” em sua posição dentro do *Poliedro*. Trata-se de uma composição que faz parte do “Setor Microzoo”, constituindo assim, via nomeação, um exemplar da criação, que se justifica na função adâmica do poeta, à qual já nos referimos em capítulo anterior. Esta criação, no entanto, se estrutura poeticamente segundo a metáfora específica da qual estamos tratando. Veremos que tal metáfora se constrói através de categorias que se repetem sistematicamente, e que esta repetição, tal como um espelhamento, é o próprio exercício da universalização singularizante de tais categorias na constituição da metáfora.

O peixe, bicho, substantivo, é investido da qualidade de infinito na primeira sentença. A seguir, é declarado bicho que se situa no começo e no fim de um universo de bichos, na primeira e última letra do possível alfabeto disponível à nomeação: “Alfa e ômega dos bichos”. E após tais sentenças que ao mesmo tempo anunciam o peixe numa inserção de infinitas possibilidades: “O infinito peixe”, e de que tais infinitas possibilidades por fim coincidem com categorias de início e o fim, discorre-se sobre a possível realização poética dessas categorias. E o poeta aponta as possibilidades: “O peixe finito. O peixe fluvial. O peixe marítimo. O peixe redondo. O peixe estilete. O

peixe oblongo. O peixe lírico. O peixe dramático. O peixe épico, assaltador de homens e navios”. A esta altura o peixe já é símbolo de todas as qualidades que se aliam à sua própria substância. Mas trata-se de um símbolo específico, que não pode ser lido através de significações acabadas e esgotadas. Acontece que tal símbolo reúne toda uma pluralidade de significações, advinda do procedimento de pluralidade da nomeação. Nomeia-se tanto o peixe nomeando seus tipos e variedades. E a nomeação, que em sua dimensão poética é metáfora da nomeação, reúne categorias diferentes sob sua estrutura: categorias do infinito e finito, do fluvial e do marítimo, do redondo e do oblongo, do lírico, do dramático e do épico, do estilete e do assaltador de homens e navios. O sentido poético do peixe, ao ser nomeado, passa por essas referências de oposição espaço e tempo; de referência à classificação morfológica científica: peixe de mar e de rio; referência à geometria; aos gêneros literários e contextualização de padrões de inspiração social e política: peixe estilete e assaltador de homens e navios. Ainda na “Microdefinição do autor”, já está estabelecido o direcionamento da metáfora segundo determinadas preocupações. Na parte (B), da “Microdefinição” o autor explica: “Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito”. Assim, o peixe é metaforicamente e concomitantemente a nomeação e portanto concretização desse infinito e finito. E esse infinito e finito ganhará ainda outras nomeações e se acrescentará de sentidos em outros textos e outros lirismos do *Poliedro*, tais como “A preguiça” ou “A girafa”.

Vemos que a referência a um traço de classificação biológica do peixe: marítimo e fluvial, atende ao traço de definição que caracteriza um dos aspectos do projeto metafórico da nomeação em toda a obra. Em grande parte dos textos esse procedimento é mantido. Temos esse

mesmo exemplo no texto “A Lagosta”: “a lagosta é um crustáceo macruro (de cauda longa), antenas cilíndricas, originário da família dos Palinurídeos”; e temos é claro, essa mesma forma transmutada já abertamente em poesia, como em “O Telegrama”: “o telegrama é um trevo de papel dobrado que nos transmite notícias – as notícias! – frias, quentes, mornas, e normas, a distância”. Assim sendo, “O Peixe” caracteriza-se, entre outros aspectos, como texto poético também através da utilização desse procedimento que “imita” a maneira das enciclopédias que objetivam descrever o real. Esta é uma das maneiras de se operacionalizar o “desejo de suprir lacunas da vida real (...) e o não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade”, já anunciados na “Microdefinição do autor”.

A geometria também anunciada na “Microdefinição” aqui se metaforiza no peixe oblongo e redondo. Mas esta geometria, já que é uma metáfora e é poesia, entrelaça-se com qualidades estranhas: vislumbramos em meio ao redondo e oblongo, o peixe estilete. Este último remete à uma forma que pode encontrar correspondência na geometria, mas que causa um ruído nessa harmonia matemática para incluir, na metáfora, a idéia de arma, algo que fere. O peixe do *Poliedro* plural não pode deixar de incluir em si uma característica que se confronta com a ideologia contextual anunciada por toda a obra, que vem a ser de uma inserção política e literária: é peixe épico, assaltador de homens e navios, semelhante à baleia do romance de Melville, ou a que engoliu Jonas, remetendo a outro texto do próprio *Poliedro*, “A Baleia”, sendo que, apesar dessas semelhanças inferidas, peixe é diferente de baleia, tanto é que há textos diferentes para cada um desses nomes. O peixe dramático, lírico e épico também já é anunciado na “Microdefinição do autor” quando anuncia-se a paixão pela literatura, através de autores de obras segundo gêneros

correspondentes: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) por haver começado no início da adolescência a leitura de Cesário Verde, Racine, Baudelaire; por julgar os textos tão importantes como os testículos”.

A comprovação de que a estrutura metafórica do *Poliedro* se assenta sobre uma organização cerrada que faz haver conexão entre os textos como que a conformar as faces do poliedro em grau de equivalência e multiplicidade variadas é dada pela segunda parte do texto. Aí, através do pronome “Minha”, o autor se insurge tal como se prevê na metáfora da criação presentificada pela figura do autor já estabelecida na “Microdefinição”. Nesta segunda parte, abandona-se o ritmo que vinha sendo construído de forma quase regular na primeira, com a predominância de cinco sílabas por sentença. A regularidade só é desfeita na última sentença da primeira parte sem, portanto, dissolver completamente o ritmo, cumprindo a função de preparar, desacelerando, o ritmo da narrativa da segunda parte. Assim, a nomeação que vinha sendo exercida num ritmo rápido e homogêneo é “brecada” e temos a seguir uma narrativa que remete à infância: a narrativa do nascimento do peixe que vinha sendo nomeado. A forma altamente rítmica e poética que vinha se desenrolando combinava-se, então, com a própria noção de que a nomeação é primordialmente, na essência, um ato poético, assunto que já abordamos em capítulo anterior.

Na Segunda estrofe, então, em desaceleração, impõe-se a narrativa com referência à infância corroborando a importância da infância que, como já mencionamos, é patente e recorrente em todo o *Poliedro*. E ela acaba se constituindo num próprio símbolo agregado à figura do autor. Expressa-se principalmente nos trechos predominantemente narrativos da obra. Assim, infância e

narratividade já na “Microdefinição” são estabelecidos como critérios de impulso ao trabalho literário: “pelas minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo e da infância”. Mas tal infância transcende a infância histórica salientada pela narrativa, como é o caso dessa segunda estrofe. *Poliedro* também aborda uma outra infância, não-histórica e simultânea ao próprio fazer poético. Uma infância como qualidade e condição da percepção e fazer poéticos. Trata-se de uma infância de instância mística, que também é aventada pelo poeta na Microdefinição do autor: “Sou contemporâneo e partícipe dos tempos rudimentares da matéria – desde 900 bilhões? – do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem (...); do último acontecimento mundial ou do acontecimento anônimo da minha rua. Na gruta de Altamira disse: eu estava aqui na época em que gravaram estes bichos”. E só através da percepção desta infância, se entrelaçando à infância histórica - pois esta pode funcionar como símbolo daquela outra - é que a nomeação do peixe, que se inicia com muitas palavras, termina pelo vislumbre de um antes do nome, na última linha do texto.

Porém, voltando ao início de “O Peixe” vemos que a narrativa da infância simboliza a primeira experiência de nomeação, dada, metaforicamente por uma percepção sensorial de um determinado peixe de um determinado rio. É a narrativa da aprendizagem da nomeação. Na terceira parte temos uma conclusão metafórica: a de que a pretensão humana à nomeação leva à inversão de posições, ou seja, a metáfora é que domina o homem; este é “pescado” pela palavra, pelo nome, pela metáfora, iludindo-se de estar pescando algum objeto fora dessa armadilha. Essa armadilha é formada pelo próprio texto que está sendo tecido. Não é à toa que todas as palavras dessa armadilha abundam sob o som preponderante da consoante

oclusiva bilabial “p”, que designa, sob forma sonora, ao mesmo tempo uma oclusão e uma explosão. Na quarta parte há o alerta afirmativo pontual que evidencia a predominância da percepção poética, colocando em relevo todas as questões entrevistadas até agora no texto : “O olho pesca”. Ou seja, o olho é o olho do poeta que pesca. E aqui, nesta frase também se pontua uma imagem em que funde-se o próprio homem - o poeta - com o próprio nome nome e sua poesia: o criador e a criação numa mesma imagem, porém imagem fundida à força de vocábulos separados: à força da geometria dos vocábulos. As consoantes líquidas da palavra olho, o próprio significado visual do objeto olho, formam o próprio lago-olho, e o pesca, conseqüentemente, remete sonoramente e significativamente ao peixe, então o pesca é o próprio peixe-pesca. Em meio a esse entrecruzamento de sons e sentidos pressentimos afinal a imagem fundida do olho-peixe.

E na quinta parte aponta-se ainda mais o *que* o olho-peixe pesca; o que o olho-peixe é. O poeta extrai de dentro do alfabeto, entre o alfa e o ômega, os possíveis peixes existentes. Peixes pescados no dicionário, colocados aqui em ordem alfabética, não importando que faltem mais exemplares relativos a letras que não estão presentes. E após tal relação de peixes de dicionário o lamento: “Ai de mim que não inventei nenhum destes nomes”. No entanto, o comentário a seguir citando a pergunta feita a Baudelaire recoloca as palavras do dicionário numa dimensão poética. Os nomes de tais peixes já existiam, mas foram redimensionados pela nomeação poética. O poema é um dicionário e o poeta um criador de palavras. Esses nomes, dispostos especificamente nestes textos, retomam a referência ao poliedro substantivo, pois contrariamente à primeira nomeação dos peixes da primeira estrofe, aqui os qualificativos do peixe são todos

substantivos concretos, nomes do mesmo nível gramatical morfológico encontrados na nomeação de qualquer parte do próprio *Poliedro*. Outro ritmo se impõe nesta quinta parte. Não se trata daquela primeira regularidade da primeira parte. Trata-se porém de uma regularidade de procedimento: cada nome uma frase, porém agora, como as palavras são retiradas do dicionário, elas se colocam do jeito que foram encontradas: pescadas. No ritmo da pesca há a contrapartida do acaso feito de coisas estabelecidas anteriormente à presença de quem pesca. Assim, o ritmo da pesca é esse ritmo da falta de escolha: depois do peixe-agulha, o dicionário, impondo a ordem do alfabeto, empurra o peixe-borboleta, e assim por diante. Desta forma a poesia através deste trecho metaforiza a condição paradoxal da nomeação que, apesar de se realizar como ato de criação, não pode ser realizada em estado realmente livre, pois está presa a regras, mas tenta se atualizar pela poesia.

Na sexta parte retoma-se a narrativa que sempre faz surgir a figura do autor, aqui não como na maioria das vezes, situado numa infância, mas porém reportando a um passado. E aqui, a contextualização remete à ideologia anunciada pelo autor já na “Microdefinição”: “obsedado pelo Alfa e o ômega; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia”. Tal contextualização acaba metaforizando essa primazia da poesia sobre outras coisas. Neste caso, a situação é a visita a um país em que há um príncipe e que o autor preferiu deixar o príncipe para ver o aquário. O peixe aqui é símbolo de todas as coisas poéticas, opondo-se a tudo que não é poético, simbolizado por sua vez pelo príncipe. Em relação à forma, a situação remete a uma observação - de um aquário onde estão peixes determinados. Aqui então lemos a extensão do sentido do olho que pesca simultâneo ao

olho-peixe: o olho que pesca é o olho que escolhe ver o aquário em lugar do príncipe; o olho-peixe é a própria essência da motivação desta escolha: só o olho-peixe pesca. Estabelece-se, a partir da observação, uma série de adjetivações que se organiza de maneira convencional: a prosa corre normalmente, com frases organizadas com pausas de vírgula. As qualidades aqui, se colocam exatamente como adjetivos, sem jogo de palavras. O autor observa os peixes e dessa observação nasce uma descrição em prosa, acrescentando mais uma forma possível de se fazer poesia: a abordagem que prevê a apreensão poética de determinado objeto que já é encontrado em nível real. Assim, nesta parte, o peixe é objeto já anteriormente nomeado: não se nomeia, só se descreve adjetivando as peculiaridades do objeto que se dá.

Essa trajetória da nomeação, feita de maneira variada no transcorrer das partes do texto, metaforiza a trajetória do nome como fenômeno que através dos tempos passa de uma concepção poética - imaginada bem próxima à origem do fenômeno - à instrumentalização da própria língua, assunto ao qual já nos reportamos no capítulo anterior. Na sétima parte, a instrumentalização de que falamos já é denunciada através da figura do *portador*. O nome é algo que se porta, que se presta à utilização, e tudo isso é falado através da perspectiva poética. E para falar do peixe, como palavra que se porta, introduz-se uma citação de Cesário Verde - poeta eleito já na "Microdefinição do autor" - em que o peixe é conteúdo das cestas das varinas lisboetas. Assim, outro poeta, Cesário Verde, e outra poesia é apropriada: porta-se poesia. E o peixe-objeto da cesta é o peixe palavra que se porta, ao mesmo tempo que é poesia que se porta. Na próxima frase, muda-se o tom da palavra que se presta à instrumentalização e retoma-se tão-somente a dimensão poética

através da metáfora: “inquieto, o peixe-boi agride o arpão. O peixe-espada ultrapassa a espada”. Ou seja, aquele peixe-boi, que poderia estar no dicionário, e portanto poderia ter sido nomeado na quinta estrofe, aparece aqui, na sétima, se rebelando contra o arpão, contra a pesca, mas assim mesmo aparecendo: não poderia ser pescado dentro dos limites de definição dicionarizada de peixe, pois tratando-se de um mamífero com nome de peixe não poderia aparecer na quinta estrofe e a ultrapassagem da espada pelo peixe-espada metaforiza a própria mobilidade de significações própria da metáfora, que permite a nomeação como possibilidade poética. A espada, no nome do peixe, é algo diferente da espada como nome sem o peixe. Por fim há o pronunciamento da simples palavra peixe e a evocação de um antes do nome. Trata-se da abordagem de uma mítica da nomeação que prevê uma origem da palavra, do nome, na não-palavra, no não-nome, metaforizado aqui pelo traço a ser preenchido depois de *Quanto*.

3.3 Desdobramentos da metáfora

Vimos então, através de uma leitura do texto “O peixe”, como pode se dar as relações entre nomeação e metáfora em *Poliedro*. Vimos também como a metáfora é construída por meio de uma variedade de forma que por sua vez reflete e constitui a própria estrutura da obra, que se faz *como* um poliedro. Assim, o texto “O Peixe” é uma face do “Setor Microzoo”, que é uma face do *Poliedro*. Por sua vez o próprio texto “O Peixe” é “poliédrico”, constituindo cada parte do texto uma face e em cada parte, cada frase uma face. O peixe-borboleta é uma face do peixe, o lambari, outra, o peixe Klee ainda outra. Assim é, porque, como vimos, apesar do texto apresentar uma evolução de um sentido principal - que é a trajetória da nomeação - cumpre esta trajetória de maneira estrutural variada utilizando meios variados de construção poética: assonância (tal como a predominância do “p” como som representativo de uma situação determinada), confronto entre regularidade e irregularidade rítmica, citação e colagem (o texto citado de Cesário Verde é “colado” ao texto “O peixe”), narratividade, prosa e grafismo (o traço para especificar o silêncio). Toda essa variedade de procedimentos poéticos reúne-se no texto organizando-se de modo delimitado e sobreposto, de modo a metaforizar o próprio fazer poético que aqui se mostra de natureza múltipla e vária. Todos esses procedimentos são válidos como faces de uma poesia que assim se constitui poliédrica.

Os procedimentos que encontramos neste texto serão encontrados em vários outros textos do *Poliedro*, sempre espelhando a metáfora do poliedro. Esta variedade e multiplicidade será a regra.



Assim, o fazer poético que se dá pela nomeação instrumentalizada pela metáfora será frequentemente o tema vislumbrado.

No entanto, a não-filiação da obra a um gênero literário específico leva-nos a refletir sobre a pertinência dessa variedade, que inclui inclusive procedimentos não usualmente poéticos – como a preocupação com uma “estética” de definição, o destaque da prosa ou a citação- na formação da metáfora. Segundo nossa análise, os procedimentos usualmente não poéticos são poéticos na obra porque fazem parte significativamente da composição da metáfora da obra.

Na visão de Eliane Zagury, que classifica *Poliedro* como um livro de “prosa lírica” – classificação que a nosso ver implica considerações sobre um problema de “limite”, tópico ao qual nos dedicaremos no capítulo seguinte – a junção de variedades de formas de escrever, resultando, na nossa concepção, na construção de uma poética peculiar, envolve fundamentalmente a noção da diferença entre a forma de conceitos - próprios da linguagem em prosa, portanto objetiva - e metáforas - próprias da linguagem poética, portanto subjetiva:

Formalizou-se a desierarquização das categorias de objetividade e subjetividade. O tom denotativo da nova contemplação analítica dos objetos, agora faltos de geografia como diretriz – já não são paisagens, mas sim conceitos em que o poeta se adentra – nivela todos os elementos da recomposição dos “verbetes” em que se estruturam as três primeiras partes: Microzoo, Microlições de Coisas e A Palavra Circular. O entrechoque de impressões sensoriais, evocações artísticas, literárias, histórico-geográficas, simbolizações novas e antigas, associações fono/grafico-semânticas é suavizado pela frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva, contundente, mas sem a densidade da linguagem poética. É

uma forma de inter-análise, portanto, visão multifacetada da vida, do mundo e do eu, intersecção de planos formando um poliedro de “n” faces.

(Zagury, 1972, p.12)

Reportando à reflexão sobre a metáfora, proposta por Nietzsche, vemos que, após ser reconhecida como fenômeno de um impulso fundamental da linguagem humana, inclusive sendo anterior aos conceitos e portanto geradora dos conceitos, a metáfora, num estágio posterior, será reconhecida como algo que se diferencia do próprio conceito. Assim o filósofo propõe a separação entre conceito e metáfora, explicando que para o primeiro termo reserva-se o que se chama de conduta racional - o tipo de conduta que faz o homem se localizar em meio às verdades construídas de seu mundo - e para o segundo a conduta intuitiva, encontrada na arte e no mito:

Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade, ele é subjugado e mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no “mito” e, em geral, na “arte”.

(Nietzsche, 1991, p.36)

Assim sendo, os conceitos de que nos fala Zagury só podem existir como meio de composição desta metáfora que é a própria obra. Os conceitos em *Poliedro* não são somente conceitos, mas sim formas

que metaforizam conceitos. Formas que são admitidas na pluralidade que a própria metáfora da obra propõe.

Quando classifica *Poliedro* de prosa “lírica”, Zagury reconhece a dimensão poética da obra. Dimensão esta que se perderia na objetividade de uma forma em “prosa” se não fosse a estruturação geral da metáfora segundo a qual a própria noção de metáfora se exerce no texto. Sob este ponto de vista, a “aparência de objetividade”, como forma, constitui-se na própria metáfora dos conceitos. Isto é, o *Poliedro*, entre outros desdobramentos metafóricos, metaforiza também os conceitos. Tal dimensão da metáfora pode ser inferida através do próprio discurso de Nietzsche:

Aquele descomunal arcabouço e travejamento dos conceitos, ao qual o homem indigente se agarra, salvando-se assim ao longo da vida, é para o intelecto que se tornou livre somente um andaime e um brinquedo para seus mais audazes artificios: e quando ele o desmantela, entrecruza, recompõe ironicamente, emparelhando o mais alheio e separando o mais próximo, ele revela que não precisa daquela tábua de salvação da indigência e que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições. Dessas intuições nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: para elas não foi feita a palavra, o homem emudece quando as vê, ou fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos, para pelo menos através da demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais corresponder criadoramente à impressão de poderosa intuição presente.

(op.cit., p.37)

Fazendo o intrincamento entre metáfora e conceitos, Murilo Mendes parece realizar um gesto poético que se aproxima dos

“arranjos inéditos de conceitos”, possíveis de serem exercidos segundo o “espírito livre” proposto por Nietzsche. Para além de uma aparência de objetividade há a metáfora como condição do poético. E só esta condição pode sustentar a própria “desierarquização das categorias de objetividade e subjetividade” tão bem percebida por Zagury.

4.1 A construção da imagem do espaço

A imagem mais geral e mais fundamental de Politéia é informada pela metáfora, da qual falamos em capítulo anterior, impõe, através da consideração de sua natureza multifacetada, a percepção e consequente problematização dos limites. Limites como estruturação de um espaço que é afinal a própria obra. Assim, a constante análise dos limites no livro é um dos fatores que enchem a obra. Para exemplificar de que maneira os limites podem ser apreendidos, iremos analisar algumas relações que se estabelecem entre os textos que compõem a obra.

4. *Poliedro* e os limites

4.1 A construção da imagem do espaço

“Mas vi formas.
Quais?
Poliedros. Resplandeciam.
E então?
Então compreendi que só existem
poliedros. Eu mesmo não existia. Até
hoje tenho certeza disso.

(...)

Vértice Aresta e Face
Vi o suspiro da ave”

Hilda Hilst

A imagem mais geral e mais fundamental do *Poliedro* informada pela metáfora, da qual falamos em capítulo anterior impõe, através da consideração de sua natureza multifacetada, a percepção e consequente problematização dos limites. Limites como estruturação de um espaço que é afinal a própria obra. Assim, a constante sinalização dos limites no livro é um dos fatores que encaminham a leitura para a apreensão da metáfora anunciada já no título da obra. Para exemplificar de que maneira os limites podem ser apreendidos, iremos analisar algumas relações que se estabelecem entre os textos que compõem a obra.

Dentre os quatro setores que formam o *Poliedro*, o “Setor Texto Délfico”, último do livro, é o único formado por textos sem títulos. Se optarmos por uma leitura linear da obra, verificamos que no “Setor Texto Délfico” culmina uma trajetória que se inicia no “Setor Microzoo”, passa pelo “Setor Microlições de Coisas” e “Setor A Palavra Circular”. De um modo geral, identificamos nessa trajetória uma passagem da predominância da noção de concretude para a predominância da noção de abstração. Tais noções são dadas, num primeiro momento, pela presença dos títulos e posteriormente pela sua progressiva desapareição, aliando-se a esta modificação uma espécie de gradação dos critérios de titulação.

No “Setor Microzoo”, composto por quinze textos, todos os títulos são nomes de animais, nomes concretos, substantivos, pertencentes ao mesmo paradigma: “zoo”. O critério de composição é temático: o texto é realizado sobre um tema constituído pelo título. Os títulos são invariavelmente formados por unidades semânticas de determinante e determinado. Ou seja, limita-se muito bem o “objeto” que vai dar mote ao desenvolvimento do texto e foge-se às generalizações que levam à abstração. Ao invés de Preguiça, ou Zebra, temos: “A Preguiça”, “A Zebra”. A presença do título é então a marca mais forte da noção de concretude por anunciar e nortear tal noção, direcionando a leitura para uma singularização e consequente delimitação do tema.

Macroestruturalmente, o “Setor Microzoo” limita-se com o “Setor Setor Microlições de Coisas”, formado por vinte e seis textos. Mantém-se neste Setor a noção de concretude. Os títulos dos textos continuam sendo nomes. No entanto, a noção de concreto, antes aliada setorialmente à animalidade, agora estende-se a objetos de naturezas diferentes. É como se os limites do concreto progredissem em



distensão. Os limites do concreto são distendidos e abrigam “concretos” diversos, como o concreto anunciado pelo título “O lençol” e o concreto do título “Palmeiras”. Neste Setor, nem sempre os títulos são formados de unidades de determinante e determinado. Já aparecem títulos sem o artigo e há o uso do plural, anunciando o impulso à abstração, a partir do concreto que se estende à generalização. Temos também títulos substantivos que, apesar de concretos, referem-se a imagens abstratas, tais como “Ossos de Borboleta” ou “Frutas da Infância e Post”.

Limitando-se com o Setor Microlições de Coisas, está o Setor A Palavra Circular, com trinta e um textos. Aqui, os limites do concreto já estão tão distendidos que tocam diretamente o não-concreto ou o abstrato já pelo anúncio dos títulos. Todos os títulos referem-se diretamente a metáforas ou símbolos. Os títulos são compostos de substantivos abstratos ou de nomes próprios. Os objetos dos textos são mais evidentemente as palavras anunciadas pelo título do que a idéia do referente da palavra anunciada pelo título. E se no entanto quisermos buscar o referente, veremos que este, mesmo que muitas vezes possa ser classificado de objeto concreto, já está mais “avançado” sobre o limite do espaço da não-concretude. São objetos querendo escapar da zona em que predomina a idéia de sólido. O texto “As lanças”, por exemplo, fala de imediato das lanças nos quadros de Velázquez, ou das lanças metafóricas de Mallarmé e não de lanças como objetos ainda descontextualizados simbolicamente. O texto “Santa Filomena”, por exemplo, trata da nomeação sem objeto, um nome de uma santa que não é mais santa, de uma santa que não existe por uma imposição de não-existência protocolar.

Limita-se ao “Setor A Palavra Circular”, o “Setor Texto Delfico”. Aqui, o único título é o próprio nome do Setor. Pode-se ler o

Setor como um único grande texto, à semelhança dos outros que formam os textos dos setores anteriores, porém fragmentado em 171 partes, ou então pode-se ler o Setor como uma formação de 171 textos diferentes, não intitulados. De qualquer forma lê-se neste Setor a ausência dos títulos como resultado de uma trajetória que vai do concreto ao abstrato, pois que a ausência dos títulos neste Setor coincide com a marca da predominância da noção do abstrato pela via da utilização, na composição, de elementos altamente simbólicos. Neste Setor, as palavras são misteriosas, pois seus sentidos já não são tão bem limitados, ou seja, não se limitam mais de maneira convencional com as palavras vizinhas. Já que as palavras são muito carregadas de sentidos elas deixam de simplesmente exercer uma função sintática dentro da frase para se destacarem, elas próprias, em sua singularidade. Assim os sentidos dessas palavras apontam para futuros sentidos e ao mesmo tempo lembram antigos sentidos. Desta forma o Setor metaforiza o próprio oráculo de Delfos sendo o texto uma espécie de atualização da forma oracular. E a forma oracular é a palavra sem o objeto próximo ao presente de sua pronúncia, ou seja, a palavra se sustenta por ser ela mesma o seu próprio objeto. Os textos, então, reúnem em si uma forte conotação de abstração. São sentenças que se anunciam a si próprias: não há títulos as anunciando. No “Setor Texto Délfico”, os limites formados pela noção do concreto já estão transpostos e os elementos de concretude são traços que integram figuralmente² a noção geral de abstração.

Vimos então que o *Poliedro*, ao se apresentar como uma obra dividida em setores, impõe com esta divisão a percepção de limites.

² Aqui a palavra figural é utilizada na acepção propagada por Eric Auerbach, de que figura é sempre uma imagem que remete a outra, anterior ou posterior em sua proporção simbólica de repetição. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.



Para caracterizar tais limites, optamos por levantar a característica mais geral da metáfora, que é o tratamento da fragmentação que se dá a partir de mudanças, intercâmbios ou passagens de noções da natureza do concreto à natureza do abstrato.

Durante a identificação dos limites setoriais, compreendidos linearmente, descobrimos uma trajetória de gradação da noção do concreto ao não-concreto, que equivale metaforicamente a uma trajetória do cumprimento da nomeação. A nomeação como fazer poético é refletida nesse “trajeto” simbólico dos objetos à gradação do concreto ao abstrato. O fazer poético é então o fazer-nomear que se cumpre em etapas delimitadas metaforicamente pelos setores: a primeira etapa: o nome dos bichos; a segunda: o nome das coisas (além dos bichos); a terceira: o nome dos nomes (além das coisas); a quarta: o nome do não-nome (além do nome).

Percebemos que, macro-estruturalmente, a obra é a metáfora de um poliedro de aparência regular, com faces delimitadas correspondentes, em número de quatro. No entanto, identificamos que internamente, cada setor é composto de uma quantidade de textos (equivalentes às faces do poliedro) variável e não correspondente entre os setores. Além disso a quantidade de textos (faces) é sempre crescente ao passarmos de um setor para outro. O *Poliedro* projeta assim, através da metáfora, a qualidade de multiplicação de faces. Ou seja, esta metáfora, ao se projetar constituindo a própria estrutura da obra, acaba sendo identificada como sendo ela mesma, uma qualidade que se estende na elaboração dos textos: qualidade, no caso, de multiplicação. Tal multiplicação, expressão da qualidade intrínseca à metáfora se expressa afinal em pluralidade. Ao se multiplicar, a metáfora ocupa progressivamente espaços diferentes, tempos diferentes e portanto opera a extensão do nome. E com a extensão do

nome, ou seja, com a pluralidade do nome, têm-se a pluralidade de sentidos: a criação de todo um mundo. Note-se que a idéia de multiplicação e consequente pluralidade de sentidos agrega em si a idéia de que tal fenômeno seja extensivo infinitamente, ou seja, tal metáfora é apreendida através de uma noção continuum. Multiplicação e pluralidade são fenômenos que expressam a constante expansão e consequente extensão dos sentidos. Extensão esta que nunca deixa de expressar, na localização de suas manifestações, “os limites”, que podem ser entendidos, por sua vez, como marcas constituindo etapas em anterioridade, da atuação dessa qualidade de multiplicidade dada pela metáfora.

Veremos agora quais são os desdobramentos das formas de limite determinantes em *Poliedro*, que impõem a apresentação dessas divisões, multiplicações, pluralidade e extensão.

Se, num primeiro momento da nossa percepção da trajetória poética da obra o “Setor Texto Delfico” é lido como o último setor, reunindo elementos de todos os setores anteriores – pois vimos que a extensão da lógica da nomeação através da metáfora abriga a sua manifestação em forma de limites - tentaremos então também ler o *Poliedro* a partir do “Setor Texto Delfico”, exemplificando as relações de elementos comuns com os outros setores.

De um modo geral, o “Setor Texto Delfico” tem como tema da criação do tempo, do espaço, das coisas e do mundo através da criação da palavra e consequentemente do símbolo, do mito, da poesia. A palavra aparece então no Setor em sua potencialidade de instrumento de reconhecimento das criações do tempo, espaço e mundo e também como possibilidade de conhecimento através da percepção da dimensão de potencialidade poética. Operacionalmente, a palavra como “instrumento” é representada, dentro do *Poliedro* naquelas

construções de prosa comum presentes em vários textos. E a prosa comum vai limitar-se com as construções “poéticas”. Vemos então que os limites entre gêneros literários complementam a noção dos limites entre concreto e abstrato, pois a construção do concreto coincide com a predominância do tratamento da palavra como instrumento: assim a qualidade de concretude está na verdade no objeto do qual se fala, e a construção do abstrato coincide com a dimensão poética da palavra: aqui o concreto é a própria palavra à medida que não fala de outra coisa a não ser de si própria. O “Setor Texto Delfico” une então essas duas vertentes da metáfora elaborada pelo processo de nomeação em que se constitui a própria obra, porém com ênfase na segunda vertente. No entanto, como dissemos acima, os limites distendidos fazem com que elementos presentes em outros setores nunca se percam posteriormente e concomitantemente, elementos presentes no último setor atingem os primeiros setores através da mesma noção de distensão dos limites.

Ao eleger Delfos para imagem norteadora do último setor de *Poliedro*, Murilo Mendes elege o oráculo como imagem da criação dos tempos e elege o centro como imagem da criação dos espaços. Tempos e espaços que inevitavelmente criados comporão o qualificativo das multifaces do *Poliedro*. Ao eleger Delfos, portanto, elege-se através do símbolo uma representação do fazer poético: um fazer que pertence a todos os espaços e a todos os tempos, mas que só se atualiza a partir dos limites que ora impõem o reconhecimento de todos esses espaços e de todos esses tempos.

O sentido mais geral e mais comum da idéia de oráculo alia ao termo a noção de futuro por meio da adivinhação sobre o que virá inscrita em símbolos. Assim, o oráculo pode ser inferido como a própria metáfora do devir de sentidos da palavra poética. No oráculo,

as divindades respondem sobre o futuro, e também chama-se oráculo a própria resposta dada a uma pergunta feita nessas condições. Delfos, o mais famoso oráculo grego, é também sinônimo de oráculo. E Delfos era considerado pelos gregos o ponto central da terra.

Os cento e setenta e um textos que compõem o “Setor Texto Delfico” são o próprio oráculo. O primeiro texto inaugura o oráculo situando-o no centro dos espaços, situando-o como um “a partir”, no entanto, sob a forma de uma sentença misteriosa e imperiosa: o centro oculto pela palavra que circunda: “Júpiter ecumênico ambidestro suscita duas águias ao mesmo tempo do Oriente e do Ocidente. Abre caminho à Igreja, à Rússia, à América, à Índia, à China”. O oráculo está entre o oriente e o ocidente e constitui em si próprio o critério de limite. A partir deste centro infere-se a ordenação da separação dos espaços, ou seja, a limitação dos espaços e portanto sua multiplicidade e pluralidade, que no texto podem ser captadas através da noção de fragmentação. E esta idéia de vários espaços opõe-se à idéia de um mesmo e grande espaço também inferido pela obra, representado pela própria reunião de todos os espaços possíveis constituindo a totalidade do poliedro. Tal construção remete à teorização sobre a “delimitação” e “fixação das imagens” feita por Bergson:

Tal é a primeira e a mais evidente operação do espírito que percebe: traçar divisões na continuidade da extensão, (...). Mas, para dividir assim o real, devemos nos persuadir inicialmente de que o real é arbitrariamente divisível. Devemos em consequência estender abaixo da continuidade das qualidades sensíveis, que é a extensão concreta, uma rede de malhas indefinidamente deformáveis e indefinidamente decrescentes: tal substrato meramente concebido, tal

esquema inteiramente ideal da divisibilidade arbitrária e indefinida, é o espaço homogêneo.

(Bergson, 1990, p.173)

Aqui estamos diante do procedimento que justifica a possibilidade de uma leitura não-linear da obra, uma leitura do texto que em todos os níveis - seja em relação ao tema, a categorias de tempo e espaço, ou entre procedimentos diferentes para formas de arte, etc. - se apresenta como fragmentos que podem ser aproximados. No entanto, aproximados porque o que os separa não são barreiras e sim cortes. O sentido da fragmentação se dá a partir do sentido de totalidade. Os fragmentos são partes desprendidas da totalidade: os fragmentos são, então, em certo sentido, posteriores à totalidade.

No entanto, se pensarmos que, estruturalmente, os limites se mostram ocultando “deslimites” (as partes ocultam a percepção do todo), tais limites não são exatamente percebidos por uma imagem de natureza única. A construção da pluralidade vinculada à expressão dos limites faz parte de um primeiro dado de reconhecimento do texto e portanto pertence a um momento específico da obra, ou seja, ao momento que conjuga a apresentação desta estrutura à recepção.

Reconhecendo o problema dos limites como constituinte da condição metafórica do texto – como já dissemos anteriormente - podemos pensar, a título de esclarecimento explicativo, uma analogia entre esse processo de limites sobrepondo-se a “deslimites” e a formação da metáfora nunca completamente perfeita, da qual fala Derrida (1991) em sua leitura de Aristóteles. Pois quando falamos de limites em relação ao *Poliedro*, entendemos que este se dá como processo de operacionalização poética para a obra e também como

metáfora na obra. Se o sentido metafórico se dá através de um dado sensível – e o dado sensível será o aspecto fundamental a partir do qual forma-se qualquer noção de representação –, a metáfora sol não é uma metáfora completamente perfeita, porque o dado sensível nem sempre se dá aos sentidos: o sol essencialmente foge aos sentidos, quando se oculta, à noite. Da mesma forma, os limites, colocando-se como fenômeno a ser reconhecido em primeiro lugar num momento específico da obra, faz aparecer a noção de continuidade (“deslimite”), ocultando-se através da hierarquia de percepção que se forma na recepção do texto e fazendo aparecer uma totalidade espacial em que se constitui o próprio texto.

Se pensarmos a partir mesmo da própria imagem do *Poliedro*, os limites se fazem conhecer como fundamento: são formados pelos cortes entre os textos, primeiramente. São espelhados dentro dos próprios textos, e estes por sua vez, também limitados pelo processo de corte em todos os níveis possíveis. Mas a partir do momento que também aproximamos a noção de limite com a noção de corte, aproximamo-nos dos deslimites, da face oculta desta metáfora, ou seja, da totalidade implícita nessa expressão.

No entanto também podemos perceber interpretar os limites do *Poliedro* como barreiras que se “elevam” entre os objetos limitados. Se nos reportarmos à imagem da figura geométrica poliedro, os limites entre as faces se dão, do ponto de vista tátil, como uma elevação entre um espaço limitado e outro. A idéia de corte, ao contrário, não se apresenta como um elevamento, mas como um afundamento (também do ponto de vista da imagem tátil). Assim, nessa sutil diferença entre as formas dos limites - o corte como uma brusca separação em que não se impõe uma barreira, mas sim um descontínuo e as barreiras como elevamento entre as faces do Poliedro

– processam-se relações de sentido na organização dos elementos na obra. O *Poliedro*, como metáfora, é um objeto sólido e as zonas de separação são evidenciadas em oposição aos espaços não fronteiriços. Por causa dessas zonas de separação, os limites, há a percepção de diferenças entre os espaços, mesmo que essas diferenças, sob o ponto de vista da totalidade decorrente da estrutura, acabem se equivalendo, por manterem a regularidade de ocorrência.

É pelo limite em forma de corte que poderemos abordar em que medida o texto de Murilo Mendes nos faz remeter às técnicas de montagem ou mesmo à noção de mosaico. Por aí presumimos a composição de sentidos e a pertinência da idéia de equivalência de proximidade entre elementos diferentemente distantes. E é pelo limite em forma de elevação que poderemos presumir a vizinhança de sentidos como confronto entre elementos diferentes que ficam perceptivelmente e irremediavelmente separados mesmo que convivendo em espaços próximos. São vizinhanças entre gêneros literários, são citações, evocações contrárias, etc., habitantes afinal, do mesmo espaço “poliédrico” resguardando suas identidades, cada um atuando dentro de seus limites.

Damo-nos conta dos limites, ao lermos o “Texto Delfico”, por exemplo, na medida em que passamos de um texto para o outro, na medida em que lemos a “passagem” de um texto para o outro, à medida que percebemos as barreiras feitas de espaço e asterisco entre os textos. O corte é perceptível a partir do momento em que se percebe as relações além dessas barreiras: os cortes limitam os textos para além das barreiras imediatas, assegurando a composição única de sentidos, mesmo entre textos mais distantes, visualmente, entre si. O corte é agente do mosaico dos sentidos.



4.2 Limites sob a forma de corte

A passagem da predominância da noção de concretude para a predominância da noção de abstração através da operacionalização da nomeação pode ser entendida pela expressão da distensão dos limites, ou seja, pela extensão ou prolongamento dos sentidos contidos dentro dos limites, fazendo com que os próprios limites se dilatam, se distendam. Concomitante à percepção da existência da separação de elementos pelos limites, existe também a percepção de que tal separação vai ficando difusa à medida que os limites passam a ser percebidos em constante distensão. Quanto mais distendidos os limites, mais elementos diferentes passam a ser percebidos como pertencentes a um mesmo Setor ou a um mesmo espaço poético dentro da obra. Assim, no “Setor Microzoo” com predominância da noção de concretude aliada à animalidade, lemos já a nomeação em sua acepção mais abstrata em vários espaços. Pois tais espaços, com os limites distendidos, chegam a tocar quaisquer outros setores em uma pluralidade de aspectos.

Analisemos como se dá esta distensão ao nível do texto lendo tais relações a partir dos oito primeiros textos do “Setor Texto Delfico” que, de um modo geral têm como problemática a questão do início, do começo da criação. Formalmente, a construção poética se dá por meio de frases afirmativas, remetendo ao formato de anúncio. É como se o elemento “início” fosse o conteúdo misterioso de uma anunciação, o objeto obscuro do vaticínio. O objeto do oráculo é sempre misterioso por ser apenas entrevisto por meio de palavras que

mais cobrem o objeto do que o revelam. O oráculo anuncia, avisa a quem o consulta:

Júpiter ecumênico ambidestro suscita duas águias
ao mesmo tempo do Oriente do Ocidente. Abre caminho
à Igreja, à Rússia, à América, à Índia, à China.

*

Nas sandálias da manhã o pássaro sem poeira.

*

O anteontem prepara as rodas do amanhã.

*

No umbráculo do sol vem a revolução (renovação)
dançando. Os pés participantes de Dionísio.

*

(Vico) Primeiros tempos do mundo. O silêncio
desdorme, gera filhos explosivos do silêncio, a metáfora,
a onomatopéia.

*

O gigante poda as pernas para poder atingir o
homem.

*

Harmonia (hormonia) provém do choque de
contrários (Heráclito e Hegel).

*

Penélope não muda a trama do tear. Ulisses
dialético deixa Ítaca.”

Podemos perceber que os textos do “Setor Delfico” são compostos de figuras e símbolos que remetem à mitologia já anunciada pelo título do Setor. Com estes símbolos que se

harmonizam na composição do tema délfico, o poeta constrói os sentidos que denunciam os limites da metáfora total. No primeiro texto, a primeira palavra é o nome do deus Júpiter que, na mitologia grega é o criador do mundo. Temos aqui, então, a metáfora do início das coisas: um nome que vislumbra um antes do nome através do nome do deus Júpiter. Utilizando para Júpiter o qualificativo “ecumênico ambidestro”, o poeta liga a idéia deste deus à idéia de humanidade. E a idéia de humanidade traz intrinsecamente as instâncias simultâneas de totalidade e separação. Júpiter é o deus que aparece na terra habitada, para a terra ligada e totalizada pelos seus habitantes. É o deus que cria mais de um mundo a partir de uma unidade anterior: a sua própria unidade. O início da criação dos mundos é o início do próprio texto délfico. E trata-se de um início já plural, reunindo num mesmo espaço, espaços variados, limitados por seus nomes: Oriente e Ocidente, Igreja, Rússia, América, Índia, China. Neste primeiro texto predomina a idéia de criação do espaço, porém espaço limitado, em sua forma ampla e generalizada

No segundo texto, “Nas sandálias da manhã o pássaro sem poeira”, predomina a idéia de criação do tempo. O tempo é representado então pelo período do dia que caracteriza a noção de início: “manhã”. Além disso, a referência ao tempo do dia, localiza a “manhã” numa idéia de tempo presente. O texto é construído através de combinações de estranhamento entre os termos reforçando a característica de mistério e aviso da metáfora do oráculo: mistério e aviso que reúnem numa mesma sentença, referências a categorias de alto e baixo, de animalidade e humanidade, terra e ar através da apreensão de semas ligados às palavras pássaro, poeira e sandálias.

No terceiro texto, “O anteontem prepara as rodas do amanhã”, está criada a noção do tempo já em sua acepção de anterioridade e

posteridade numa construção de continuum, porém com a supressão do presente. É como se o texto sentenciasse a impossibilidade do presente nesse continuum de “preparação” e “rodas”.

No quarto texto, novamente captamos sentidos da criação do espaço através das figuras do sol, da revolução, da divindade (Dionísio) e dos pés. No quinto texto, citando a inspiração em Vico, o poeta declara os “primeiros tempos do mundo” e faz referência a uma anterioridade do nome: “o silêncio desdorme”. A referência à criação do nome é clara já a partir da citação de Vico, o filólogo que exemplifica a busca pela origem da palavra. Neste texto, predomina ainda a noção da criação do tempo. No sexto texto, temos o anúncio da criação do homem, da natureza do homem: o gigante humano, fenômeno da grandeza na alteridade, é percebido como fato irremediável nas realizações do próprio homem. E logo após ao anúncio do homem, o anúncio da harmonia que, no homem, se expressa através do choque de contrários, no sétimo texto, com a citação de Heráclito e Hegel.

No oitavo texto, a humanidade é singularizada e atualizada por meio dos nomes de Penélope e Ulisses. Trata-se do símbolo da humanidade já criada e constituída de harmonia de contrários: Penélope é o contrário e o complemento de Ulisses; está presente também, juntamente com a idéia de humanidade, a singularização e portanto simbolização do espaço através da menção de Ítaca, lugar de Penélope, e a menção do lugar fora de Ítaca, representado pela dialética de Ulisses que permite “deixar” o espaço determinado; e está presente também a referência ao tempo como algo que é tecido regularmente, sem mudança, mas que tem como característica uma natureza de prosseguimento: “não muda a trama do tear”.

Essa idéia geral da criação do início aliada à natureza do oráculo, que é a do anúncio para o futuro, corresponde à própria idéia de poesia como uma prática que se instala no devir: um devir por sua vez instalado na própria estranheza e pluralidade de sentidos do nome em seu estado poético. Quando Murilo Mendes utiliza palavras como “pássaro” e as combina com expressões como “sem poeira”, está percorrendo o caminho poético do devir dos sentidos. A estruturação dos estranhamentos no interior dos macro-sentidos do *Poliedro* comprovam o impulso da nomeação: das palavras com seus sentidos pela primeira vez.

Se tomarmos o “Setor Texto Delfico” como o Setor mais abstrato, à primeira vista, de *Poliedro*, observamos, no entanto, quanto dessa abstração nasce da própria concretude que seria característica predominante dos primeiros setores. E aí estaremos identificando um limite distendido – o limite do sentido do concreto se estendendo através de vários textos e setores – e também estaremos identificando a pluralidade de sentidos da mesma concretude graças a essa distensão. Perceberemos que a concretude do “Setor Microzoo” por exemplo, instalada na metáfora geral, se reconhece nos sentidos altamente densos e individualizados das palavras que compõem as frases do oráculo do “Setor Texto Delfico”. Mas enquanto no “Setor Microzoo” as palavras são utilizadas predominantemente através da prosa, para nos passar a idéia geral de concretude, no “Setor Texto Delfico” as próprias palavras são concretas por se apresentarem mais individualizadas em seus sentidos, mais ou menos ao modo de que nos fala Valéry das palavras libertas de suas funções e plenas de seus sentidos: “presas pelas asas”³. E quanto mais plenas de sentidos, mais

³ VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras. 1999: “É quase cômico perguntar-se o que significa ao certo um termo que se utiliza a todo instante e obter satisfação total. Por exemplo:

concretas em si mesmas parecem ser as palavras: concretas no sentido poético de que nos fala Octavio Paz, quando diz que as imagens do poema “não levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta” (Paz, 1976, p.134).

A pluralidade de formas para sentidos que partem de uma mesma idéia, no caso aqui exemplificada pela idéia do início da criação dos mundos pode ser entrevista através da distensão dos limites dados pelos primeiros textos de cada Setor . O primeiro texto do “Setor Microzoo” tem como tema o objeto de seu título, “O Galo”, sobre o qual desenvolve-se a operacionalização da nomeação que neste caso se dá pela via do substantivo concreto “galo”. A construção dessa nomeação envolve os sentidos de criação de tempo e espaços – neste caso a criação do início dos tempos é simbolizada pelo “tempo de criança” e a “madrugada” e a criação dos espaços, pelo “espaço da infância”, o galinheiro no fundo do quintal – e do homem – através da relação do menino e o galo. Este mesmo texto limita-se com os primeiros textos do “Setor Texto Delfico”, com o primeiro texto do “Setor Microlições de Coisas”, “O ovo”: “O ovo é um monumento fechado, automonumento; plano-piloto, realizado agora, do germe inicial da criação” e com o primeiro texto do “Setor A Palavra Circular”, “O menino experimental”: “O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No tempo do oco pré-natal gritava: “Champanha, mamãe! Depressa!”

Mesmo dentro do próprio “Texto Delfico”, os limites são distendidos e acrescentam-se de pluralidade de sentidos. O 78º texto,

escolhi durante o vôo a palavra Tempo. Essa palavra era totalmente límpida, precisa, honesta e fiel em seu serviço, enquanto desempenhava sua parte em um propósito e era pronunciada por alguém que queria dizer alguma coisa. Mais ei-la sozinha, presa pelas asas. Ela se vinga. Faz-nos acreditar que tem mais sentidos que funções. Era apenas um *meio* e ei-la transformada em enigma, em abismo. em tormento para o pensamento” (p.195)

por exemplo: “O sol, a Heráclito: Levanta-te. Move teu pé, grande como eu próprio que já me levantei. Acende-te que eu te acenderei”, limita-se com o 4º e o 7º textos, analisados acima, e o 86º texto: “Debruçado no amanhã suporto o hoje. Esperança: ato dialético por excelência”, limita-se ao 3º texto.

Esses limites distendidos, incorrendo em pluralidade, em *Poliedro*, também são formados pelas citações de autores, que limitam o autor da própria obra com outros autores, pelas citações de trechos de outras obras e também de outras artes, de modo que a percepção desses limites resulta por fim num efeito de justaposição e aproximação de imagens que a princípio pareceriam distantes por estarem separadas no espaço da obra. Como dissemos acima, a percepção dos limites que se caracteriza pela passagem de um texto para outro para além das barreiras imediatas, dá-se pela idéia de corte.

O corte é justamente a operação que permite a construção do sentido através da montagem nos moldes da teorização cinematográfica de Eisenstein. Desta forma, de uma maneira geral, o *Poliedro* também limita-se com a idéia de cinema e absorve noções da técnica cinematográfica. Ora, os limites exemplificados acima podem ser melhor entendidos se recorrermos a uma elucidação sobre montagem dada por Eisenstein, entendendo que os textos que se limitam entre si são os elementos que compõem uma imagem geral que, no caso do nosso exemplo é uma imagem do início da criação:

(...) cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada



detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada.

(Eisenstein, 1990, p.17)

Alguns críticos já apontaram em Murilo Mendes a utilização do corte para a formação de suas imagens poéticas. Entre eles está Murilo Marcondes de Moura, que diz que para Murilo Mendes a metáfora representa uma “posição do autor em favor de uma poesia de criação, criação esta intimamente associada a uma atitude combinatória” (Moura, 1995, p.25). A metáfora de Murilo Mendes seria também uma metáfora composta de cortes, compreendida como “metáfora moderna”, nos moldes da teoria de Hugo Friedrich lembrada pelo crítico:

Friedrich destaca como o mais surpreendente tipo de metáfora moderna a *apositiva*, que aproxima elementos incongruentes de forma direta (sem as “passagens intermediárias”, como diria Murilo Mendes). Trata-se antes, diz Friedrich, da técnica da “justaposição” ou “aglutinação”. (...) A imagem poética moderna, da qual é um exemplo típico também a de Murilo Mendes, consiste na combinatória de elementos os mais disparatados, sendo ainda que o seu produto *cria* algo novo cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la.

(op.cit.,p.25)

Segundo nossa análise, os cortes são a expressão dos limites interiores e formadores de uma imagem total obscurecida pela preponderância da percepção dos fragmentos. No entanto, reconhecemos que é perfeitamente adequada uma compreensão do



termo “corte” na acepção citada por Murilo Marcondes de Moura. Nessa acepção, o termo “corte” representará no texto uma operacionalização para a composição de imagens captadas por meio da justaposição de elementos diferentes que estão próximos espacialmente ou temporalmente. De um modo geral, os próprios espaços em branco entre os trechos que compõem cada um dos textos do *Poliedro* são esses cortes e expressam a conduta poética mencionada pelos críticos da obra de Murilo Mendes. A reunião de textos diferentes sobre temas ou objetos variados num mesmo Setor e depois numa mesma obra, o *Poliedro*, também é outra instância que pode ser compreendida como um procedimento dado através do corte entre tais temas e objetos. Pois tais elementos estão no texto como trechos de uma certa realidade extra-poética, “recortados” pelo poeta, para se organizarem pluralmente dentro do espaço único que é a própria obra em sua unidade de apresentação e apreensão.



4.3 Limites sob a forma de barreira

Ao mesmo tempo em que há limitação e aproximação entre os textos do *Poliedro* através do procedimento do corte, há também a expressão dos limites através da elevação de barreiras entre os textos. As barreiras podem ser entendidas como a preservação da diferença dos sentidos agregados aos elementos contidos entre os limites, durante a operação do corte. As barreiras constituem-se na percepção da elevação de elementos, separando outros elementos e às vezes coincidem com os próprios fragmentos textuais.

Quando a diferença dos sentidos entre os elementos é priorizada, os limites tornam-se sensíveis, como barreiras, diferentemente da passagem gerada pela sobreposição de imagens em equivalência para a formação do sentido geral dada pelo corte. Consideramos como barreira os próprios textos que se sobressaem entre outros textos, apontando uma divisão entre sentidos, e mesmo a diferença de organização da linguagem (ora em forma narrativa, ora em forma poética) como uma idéia de limite entre gêneros por elevação das diferenças.

Como exemplo do limite através da elevação de barreira, analisemos o texto “Carta aos chineses”, do “Setor A Palavra Circular”. Trata-se do último texto do Setor, portanto de um texto limite entre o “Setor A Palavra Circular” e “Texto Delfico”. Na sua posição, a “Carta aos Chineses” é um exemplo de barreira, de limite em elevação. Coloca-se como metáfora da real “muralha da China”, porém construída ao contrário, a partir do ocidente. Logo depois de transpormos a “carta”, chegamos ao “Texto Delfico”, caracterizado



pelo alto nível simbólico e poético como já dissemos acima. Sob este ponto de vista, o “Texto Delfico” é a metáfora do comportamento poético do Oriente tanto sob a concepção de evolução como de regresso às origens em comparação com o comportamento “conceitual” do Ocidente, no entanto, sempre diferente e desigual em relação ao Ocidente. Os temas e símbolos do “Setor Texto Delfico” refletem a idéia de que “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia”, como diz Octavio Paz (op.cit.,p.126).

A “Carta aos Chineses” representa a elevação da passagem entre esse ocidente e esse oriente e acaba apontando o quanto de ocidente há no oriente e vice-versa. A “Carta” tenta resgatar um oriente em nível simbólico, o oriente poético, escondido pelas barreiras do não-poético, representadas no texto pela realidade política mencionada ao nível temático. Ao mesmo tempo o poeta escritor da carta, quer resgatar o oriente que conjuga na prática a mística e a poesia. Porém, ao identificar o oriente no ocidente e o ocidente no oriente, o poeta trilha, de certa forma as especulações da filosofia oriental que declara que “não há nada que não seja isto e não há nada que não seja aquilo” (op.cit.,p.126).

Por estar na fronteira entre os setores, a carta é o texto que congrega o ocidente e o oriente: o oriente aclamado no texto delfico, e o ocidente representado pela “história” dos setores anteriores. A “carta” então eleva a ligação entre os dois lados e a ligação é dada pelo poeta.

Na primeira parte do texto, o início se dá como em muitos outros textos dos setores anteriores: através da evocação do tempo de infância: “Chineses: Quando eu era menino, mãos ignotas deixavam

certos folhetos debaixo da porta do meu pai”. Porém, já nesta primeira parte há um salto no tempo para reforçar a duração do elemento “pavor”, que percorre a idéia de China para os ocidentais neste primeiro momento. O pavor transcende a infância e se instalará para além do próprio texto, como veremos adiante. As questões políticas tomadas como tema também são limites em elevação, pois anunciam o confronto de um paradigma não-poético com o paradigma poético representado pelo próprio texto.

Na segunda parte o tema “pavor” é deixado de lado para que o poeta comece a expressar o intercâmbio entre o Oriente e Ocidente a partir da enumeração das invenções chinesas que ironicamente acabam por caracterizar o ocidente como civilização. A enumeração, sendo retirada de um texto de outro autor, também constitui uma imagem do limite em elevação sustentando a diferença e o diálogo entre o próprio texto do *Poliedro* e outra literatura exterior: “Durante séculos o Ocidente vos desleixou. (...) Esquecia-se que descobristes e inventastes uma infinidade de coisas. Cito o vosso também admirador Henri Michaux: “O povo chinês é artesão-nato. Descobriu o carrinho-de-mão, a imprensa, a gravura, a pólvora para canhão, o foguete, o papagaio (cerf-volant), o taxímetro, o moinho d’água, a antropometria, a acupuntura, a circulação do sangue, talvez a bússola, uma quantidade de outras coisas.”.

Em todo o *Poliedro* as citações expressam os limites do próprio texto com outros padrões estéticos que, apesar de estarem separados por pertencerem a obras diferentes, são absorvidos pelo *Poliedro*. E a prática da citação não é privilégio do *Poliedro*, porém como a característica da metáfora do *Poliedro* é a pluralidade e multiplicação ao infinito, podemos considerar que na obra a citação é a própria metáfora da citação.

E na terceira parte, temos a conclusão da separação conveniente entre os dois mundos justamente por causa da apropriação tortuosa do oriente feita pelo ocidente: uma apropriação de alguns elementos, mas não da essência: “Constituíeis um pesadelo que se afastou. (...) Vossos olhos pensavam sempre outra coisa. (...) O mundo desprendia-se de vós com a tristeza de um adjetivo insólito que não encontra parentes para cumprimentar”. Aqui há o vislumbre o oriente poético jamais apreendido ou entendido pelo ocidente. O ocidente só captou uma parte do oriente. A parte que se perdeu foi justamente a sabedoria através da poesia, metaforizada na seguinte imagem: “Nas vossas mãos um cavalo se contraía para ceder espaço à sombra de uma peônia lavando o rosto no orvalho”.

Nas partes quatro e cinco a China é apropriada pelo poeta, que a descreve tentando aproximar-se da compreensão da descrição que a própria China faz de si mesma: “A China, construindo labirintos do seu alfabeto, levava a caligrafia ao extremo requinte (...). A China consumia os séculos a construir os ideogramas da sua própria figura; através da gravura passava a ferro as paisagens”. As descrições da China, feita pelo poeta, descrevem os próprios traços da idéia de prática de poesia abrigada pela palavra China representando o oriente: “Dobráveis a sombra em duas. Tangendo flautas de bambu e vento, aplacáveis os mortos que havíeis cuidadosamente enterrado nos jardins. Fabricáveis sonhos de mil quilômetros onde deslizavam crianças movidas por uns cordéis de vento branco-verde”. Tal aproximação de intenções de descrições acaba por constituir o próprio fazer poético do *Poliedro* e os caminhos da nomeação são trilhados através desta temática “chinesa”. E por fim a descrição da China se assume como descrição da imagem da China: “A China tornava-se a metáfora da China. (...) Compunha-se todo um mosaico de referências

à China: canudos de ópio, biombos de laca, olhos em amêndoa, bonzos de porcelana, suplícios refinados, pés pequenos, orquídeas, girândolas, fogos de artifício, sorrisos jesuíticos. Fabricou-se um “mistério” que a preguiça de mental de muitos não se dispunha a elucidar. A China profunda cedia o posto à China de pacotilha”.

Na sexta parte, o trecho central do texto, metaforiza-se a própria muralha da China para o próprio texto. Esta parte, em relação às outras, é divisória como uma muralha: divisória e intercambiária. Nas cinco partes anteriores, o foco foi a própria China sendo recebida pela lente do poeta e nas próximas cinco partes o foco será o Ocidente reagindo à China. Nesta sexta parte, o limite tem a forma de barreira entre o ocidente e o oriente, porém barreira que se quer transponível: “É verdade que vossa complicada língua e vosso alfabeto criavam em torno da China uma muralha mais intransponível que a outra, e que a vossa mesma filosofia. Chegou entretanto o tempo máximo das comunicações e da interpenetração das culturas, do cancelamento das distâncias”. Ou seja, a própria barreira declara a necessidade de sua superação. E aqui, a exemplo da enumeração das invenções chinesas que foram comunicadas ao ocidente ao longo da história, cita-se as invenções ocidentais que deveriam agora voltar-se à comunicação da imagem de uma China mais ampla, uma imagem de um constante devir, de uma constante atualização: “O telégrafo, o livro, a imprensa ilustrada, o avião, as pesquisas de alguns historiadores e sociólogos alteram progressivamente a visão convencional de uma China antes manifestada só no vértice, com seus príncipes e seus mandarins ocultando a obra comunitária do povo”.

Vimos então que nos primeiros cinco textos, predomina a associação da imagem de China com a imagem de um tempo recuado na história. Na Sexta parte, insere-se um impulso para a construção de



novos tempos na associação da imagem da China. Após a declaração sobre o “tempo máximo das comunicações”, vai-se para a sétima parte do texto. Aqui, o espaço chinês é transferido ao Rio de Janeiro: “No Rio de Janeiro, em 1956, apresentastes muitos espetáculos da Ópera da China popular. (...) Perto de vós assemelhávamo-nos a bárbaros. Parecia-nos evidente que só usaríeis a pólvora em vista dos fogos de artifício. Ai chineses!” Em forma de narrativa, há novamente um recuo no tempo, porém volta-se a um tempo bem posterior ao da infância da primeira parte. Esta sétima parte é um novo início da interpretação da China e representa a visão do poeta já maduro frente à imagem da China transferida em forma de espetáculo ao ocidente, aqui representado pelo Rio de Janeiro. Esta parte, através da narratividade, é também uma espécie de atestado de uma imagem que deveria ser preservada: a imagem da poesia em que o próprio Oriente se achava inserido segundo a visão do poeta ocidental. Esta imagem, porém, será destruída e lamentada na oitava parte.

E a China ocidentalizada pela visão do poeta prossegue: “Um dia despertou-me o clarim da notícia de jornal: a China havia feito explodir a primeira bomba atômica. (...) A palavra “chinês” passou a implicar a presença plástica do terror. Como se os ocidentais houvessem liquidado a guerra”.

Nesta parte a recepção da imagem da China pelo poeta inclui a destruição da primeira imagem poética e a aproximação da China ao ocidente segundo a nivelação de valores simbolizada pela “bomba”. A “bomba” é o bem comum entre o ocidente e o oriente e a eminente “destruição” do mundo é o critério para o estabelecimento do patamar de igualdade. Tanto o ocidente quanto o oriente contribuem para a destruição do mundo através da bomba.

E na nona parte intensifica-se o nivelamento entre ocidente e oriente. A China já é uma imagem composta de valores próximos aos valores ocidentais. A China é vista em pé de igualdade com o ocidente e reaviva o medo do menino do início: “Embora excluídos da carta das Nações Unidas, ressurgis no primeiro plano do horizonte político (...). Não me iludo: sois cruéis como todos mais. Só que o vosso número nos inquieta: 700 milhões de homens. Um universo em marcha disciplinada, acendendo não sómente fogos de artifício”.

Na décima parte, coloca-se o objetivo da carta que é o pedido do recuo da bomba: Por isso vos peço, chineses, que recueis. O mesmo peço às outras potências atômicas. Que elas hipócritamente não vos atribuam a culpa do provável universal massacre a vir. E na última parte, a sugestão para a preponderância de um devir que exclui a “bomba”: Com o vosso gênio decorativo e a finura multissecular da vossa raça, espero que construais, para substituir definitivamente a outra, uma bomba minúscula, belíssima, própria para destruir formigas azuis e moscas verdes. O anti-dragão. Uma bomba de jasmim-porcelana, com ‘sex-appeal’. O Tao, o inominável, vos aprovará da sua eternidade.

Vimos que, de uma forma geral, a elevação da temática política e geográfica faz considerar os limites entre literatura, poesia e política, história e que a consideração desses limites através da própria obra sugere que tais elevações devam ser transpostas. A elevação dos limites conjuga então a percepção das desigualdades que devem ser mantidas como respeito à diversidade e identidade - como as características poéticas específicas da cultura oriental - com a percepção das “más” igualdades que devem ser eliminadas - como a mesma aptidão para a bomba, desenvolvida igualmente pelo oriente e pelo ocidente - como sugere a “Carta aos Chineses”.

Em “Carta aos Chineses”, o poeta é como o Júpiter do “Texto Delfico”: suscita o oriente e o ocidente, porém através da palavra. A carta é a metáfora da palavra como mensagem e ao mesmo tempo como realidade em si. E ao se dirigir aos chineses para tecer uma imagem da China através da consideração dos limites entre oriente e ocidente, o poeta também se investe do ecumenismo que qualifica o Júpiter do “Texto Delfico”. Desta forma o texto constitui-se num exemplo de limite que se eleva para assim conjugar diferenças no mesmo espaço.

À medida que se elevam, estes limites são preservados e faz-se a denúncia desses limites. Ao mesmo tempo que a elevação dos limites permite a formação da imagem das partes limitadas e portanto a conjugação dessas imagens, reforça-se a própria idéia de separação denunciada pela existência da barreira. Aí a imagem da barreira é mais forte. No caso de “Carta aos Chineses”, a elevação, a barreira, é denunciada pela própria existência do texto como barreira entre os setores. Os lados separados são o oriente e o ocidente. Em nível interno, o texto é organizado em partes que se dividem, cinco para um lado e cinco para outro, sendo que a Sexta parte, localizada no centro do texto, representa a barreira entre oriente e ocidente. Desta forma, reforça-se a idéia das partes em separado e as partes em separado, em contrapartida, reforçam a barreira. Os limites então serão sempre transponíveis, mas a cada transposição está-se habitando uma parte diferente, um novo espaço abarcado pelo espaço geral da obra.



5. *Poliedro* e o tempo

5.1 A construção da imagem temporal

“Toda a minha vida, pois, está aqui, neste instante, instante?, não há instante, instantes, o que assim denominais é a vossa própria vida, poliedro de inumeráveis faces transparentes, estas, as faces, são o que instantes nos parecem, um desses contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras”.

Osman Lins

No capítulo anterior, referimo-nos à existência de uma passagem de noção de concretude para uma noção de abstração na apreensão do desenvolvimento do *Poliedro* como obra que se dá à leitura. As marcas que nos apontam o sentido de tais noções podem ser verificadas em vários níveis do texto, nos temas, nos objetos do texto, nas opções entre formas de construção linguística, nas referências e símbolos. Vimos então que concretude e abstração são categorias sob as quais compreende-se qualidades expressadas pelas marcas da metáfora geral. Qualidades que se permutam entre toda a pluralidade de marcas e, portanto, que acabam conjugando, por causa desta permutação, as categorias de concretude e abstração muitas vezes num mesmo texto ou trechos, com mais ou menos ênfase em cada uma dessas categorias em um ou outro texto. Desta forma, lemos

o texto “O Galo” do “Setor Microzoo”, percebendo ênfase dos sentidos vinculados à categoria do concreto. Porém também identificamos nesse mesmo texto qualidades de abstração que serão retomadas ou desenvolvidas na posteridade da leitura da obra. Essas qualidades de abstração estão presentes, por exemplo, na menção de símbolos que serão retomados e reforçados durante todo o processo de intensificação da noção de abstração. Os elementos míticos aliados à simbologia cristã e grega, que serão fortemente presentes no Setor Texto Delfico, ou a referência à música como expressão de sentidos impalpáveis, abstratos porém existentes, já são mencionados aqui neste primeiro texto do *Poliedro*:

Eu não perdoava ao galo que seu canto eclipsasse o outro, longínquo, dos galos de talvez Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha. Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia. (...) Uma tarde penetrei precipite no galinheiro, marchando para o adversário; fora de mim, transtornado, ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem, a raiva aumentando-me a força, estranguleio-o, pisando-lhe ainda as esporas. Satisfeito, reconciliado comigo mesmo, senti num relâmpago o prazer concreto de existir; vi-me justificado.

*

Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo, da mozartiana Serenata em ré maior K.320, especialmente na parte em que soa a trompa do postilhão. Era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça, não à do quinta-coluna que denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo.

Entretanto, a presença desses elementos míticos como composição do texto, como partes da estrutura formal do texto, não bastam para formar uma noção mais aprofundada de abstração em relação à estrutura geral do *Poliedro*. A forma como são utilizados esses elementos dentro do texto pode ser considerada uma forma concreta: os símbolos são instrumentos que completam o sentido de uma narrativa que se desenvolve. O que nos dá a noção de abstração são os sentidos de cada um desses símbolos: sentidos difusos, imprecisos, abstratos porque pertencem simultaneamente a outro contexto - e pertencer a outro contexto é pertencer a outro tempo em *Poliedro* - e ganham uma outra dimensão quando colocados em justaposição ao texto presente. Já no “Setor Texto Delfico”, a própria estrutura formal do texto nos dará a noção da predominância de sentidos abstratos porque todos os textos serão altamente simbólicos desde sua proposição. Todas as unidades de sentido, todas as expressões no “Setor Texto Delfico” terão um propósito metafórico simbólico. Todos os sentidos carregarão um mistério de sentidos. No “Setor Texto Delfico”, abandona-se a narratividade e entra-se no campo da intensificação da construção poética e a condensação e justaposição será a regra.

Assim, por um lado, conseguimos identificar as representações do concreto – através da consideração dos objetos dos textos, da solidez através da metáfora do *Poliedro*, da certificação dos espaços por meio da percepção dos limites, etc. O concreto é, então, de uma forma geral, representado pelas *coisas*. Por outro lado teremos agora que investigar o que é que representa a noção de abstrato no texto.

O sentido da passagem do concreto para o abstrato é dado pela própria consideração da metáfora elaborada a partir da operacionalização da nomeação. Essa passagem contribui para a



atualização da “função adâmica do poeta” : desse poeta inscrito num tempo em que, face à língua instrumentalizada, na modernidade, a nomeação é, na poesia, a própria impossibilidade de nomeação, constituindo uma espécie de “imitação” da nomeação, como já discutimos no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, o ato de nomeação feito pelo poeta a partir da “modernidade”, em que Murilo Mendes se inscreve, é um ato rumo à abstração, já que na sua realização “impossível” os significantes, as formas, a estrutura, o nome enfim, se investe de sentidos através da compreensão de sua dimensão poética num constante devir, como observamos do “Setor Texto Delfico”, culminando a trajetória de nomeação inscrita em *Poliedro*. Ao escrever sobre Baudelaire, Hugo Friedrich aponta para esta característica do fazer poético na modernidade já postulado por Poe:

A partir do Romantismo europeu (...). Nascem versos que mais querem soar do que dizer (...). De forma mais marcante que até então, separam-se, na linguagem, a função de comunicação e a função de ser um organismo independente de campos de força musical (...). Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como com fórmulas mágicas (...). Esta possibilidade se converte em praxe dominante na poesia moderna. O lírico se converte em mágico do som (...). Explica-se este tipo de poesia como abandono às forças mágicas da linguagem. Na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com “precisão matemática”. A poesia é um quadro concluído em si próprio (...). Não comunica absolutamente nada, mas é”.

(Friedrich, 1991, p.50)



Segundo nossa análise, a representação geral da noção do abstrato no texto como um todo é dada pelo tempo. Sob certo ponto de vista, um dos sentidos do “Setor Texto Delfico” é a representação desse tempo em que, na trajetória da nomeação percorrida pelo poeta, atinge-se um fazer-poético passível de ser contextualizado na modernidade. Desta forma, mediante a apreensão da instância de temporalidade, consegue-se contextualizar o texto e também situá-lo como obra poética. Porém, essa contextualização se dá simultaneamente a outros valores de tempo agregados ao próprio objeto poético que se constitui o texto.

No entanto, durante todo o *Poliedro* o tempo é “abstraído” das coisas e é a apreensão dos sentidos temporais apresentados em uma pluralidade de acepções que faz com que tenhamos a noção de abstração percorrendo o sentido de vários elementos. A noção será dada em diferentes intensidades durante todo texto.

Apesar de estarmos diante de um texto literário e não de um tratado filosófico, a metáfora do *Poliedro* realiza algumas estruturas que têm correspondência com certas concepções sobre a realidade discutidas em outros âmbitos da ciência. A idéia de tempo como resultado da percepção da realidade material, por exemplo, já havia sido teorizada por Bergson:

(...) as qualidades sensíveis, tal como figuram em nossa percepção acompanhada de memória, são efetivamente os momentos sucessivos obtidos pela solidificação do real. Mas, para distinguir esses momentos, e também para juntá-los através de um fio que seja comum à nossa própria existência e à das coisas, somos forçados a imaginar um esquema abstrato da sucessão em geral, um meio homogêneo e

indiferente que esteja para o escoamento da matéria, no sentido do comprimento, assim como o espaço no sentido da largura: nisto consiste o tempo homogêneo. Espaço homogêneo e tempo homogêneo não são portanto nem propriedade das coisas, nem condições essenciais de nossa faculdade de conhecê-los: exprimem de uma forma abstrata, o duplo trabalho de solidificação e de divisão que aplicamos à continuidade movente do real para nela encontrarmos pontos de apoio, para nela fixarmos centros de operação.

(Bergson, 1990, p.173)

Assim, todos os elementos apreendidos como concretos são eminentemente temporais em *Poliedro*. Temporais no sentido de que todos eles ensinam o tempo. O tempo portanto é algo intrínseco aos elementos que compõem a obra. E por ser intrínseco é singular e plural, já que as coisas também são singulares e plurais, não se prestando à tematização direta em todas as suas manifestações. Assim os bichos do “Setor Microzoo”, as coisas do “Setor Microlições de Coisas”, as palavras do “Setor A Palavra Circular” e os oráculos do “Setor Texto Délfico” ensinam o tempo segundo suas composições específicas.

A natureza do tempo se confundirá com os sentidos e a simbologia das coisas, dos elementos que compõem a obra, e portanto esse tempo é sempre abstraído: não se dá diretamente à percepção por si mesmo, descolado das coisas. Trata-se de um tempo percebido “através” da concretude. Esse tempo não é manipulado diretamente, a todo o momento, pelo poeta; quase sempre é referido: esse tempo é dado pelas coisas e símbolos que o poeta manipula ou cria.

5.2 Lições sobre o tempo

Os bichos do “Setor Microzoo”, assim como outros objetos de vários outros textos ensinam um por um o tempo em sua acepção linear, em contínuo, através da narrativa. Tomemos como exemplo o texto “O Galo”:

O Galo

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no cornimboque do diabo. Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.

*

Até que um dia lá chegou um galo soberto, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha. Seu canto era agressivo: napoleônico. Os galos da distância cederam o passo a este outro próximo, tocável, fichável. Aproximei-me muitas vezes do galo, testando-o; ele baixava a cabeça para examinar-me, conferenciava com as galinhas d’angola, bicando qualquer grão ou cisco; depois voltava a mim, levantando já agora a cabeça para marcar sua superioridade, talvez de tribuno, barítono, boxeador; desafiando-me a quê com a crista? O galo me atraía e repelia; eu receava que me bicasse, ou que me disparasse um jato de dejeções. Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil.

*

Um dia abeirei-me do galinheiro manejando um bilboquê diante do galo; quis mostrar-lhe que dominava, que ele seria incapaz de jogar bilboquê, jogo da moda. O galo farejou o objeto; julgando-o certamente esotérico sacudiu a plumagem, empinou a crista, abanou a cabeça rindo, um riso voltaireamo, adstringente. Polígamo que era, atacou à minha vista, alternativamente, duas galinhas carijó, cobrindo-as, contundente, claro que para me fazer despeito. Atirei o bilboquê ao chão, arma inútil, vencida.

*

Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências. Eu não perdoava ao galo que seu canto eclipsasse o outro, longínquo, dos galos de talvez Chapéu d'Uvas ou Mar de Espanha. Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia. Tratava-se portanto de um espoleta, raça de gente que sempre odiei. Chegando a situação ao clímax, decidi atuar. Uma tarde penetrei precipite no galinheiro, marchando para o adversário; fora de mim, transtornado, ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem, a raiva aumentando-me a força, estranguleio-o, pisando-lhe ainda as esporas. Satisfeito, reconciliado comigo mesmo, senti num relâmpago o prazer concreto de existir; vi-me justificado.

*

Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d'Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo, da mozartiana Serenata em ré maior K.320, especialmente na parte em que soa a trompa do postilhão. Era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça, não à do quinta-coluna que denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo.



Sendo o primeiro texto do *Poliedro*, “O Galo” se posiciona como uma espécie de iniciação à nomeação. A forma narrativa do texto, com começo meio e fim evoca o tempo em sua acepção linear, sucessiva, refletindo essa mesma acepção em outras relações também expressas no texto, como a da vida humana: infância, juventude e velhice, ou dos períodos do dia: madrugada, manhã, tarde e noite.

Na primeira parte do texto caracterizam-se mais diretamente como marcas do tempo linear as expressões: “quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro”. Na segunda parte, “Até que um dia; desde o começo a natureza pareceu-me hostil”. Na terceira: “um dia”. Na quarta parte: “uma tarde penetrei” e na última parte, finalizando o texto, o tempo é marcado pelas expressões: “nessa noite, preanunciando”. Percebemos então que o desenvolvimento da ação se dá num tempo linear, marcado pelas sinalizações evolutivas de tempo: madrugada, tarde e noite, correspondentes às categorias de início, meio e fim. Como um todo, esse transcorrer de tempo está localizado num tempo determinado na vida da personagem: o tempo da infância, tempo esse que não se modifica durante o texto, pois a personagem continua sendo um “menino” ao final do texto.

Toda a ação desenvolvida durante o texto é feita a partir do aparecimento do galo na vida do menino. E este aparecimento se dá no tempo. Existia um “antes do galo”: “Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro”, um “durante o galo”: “Até que um dia lá chegou um galo soberbo”, e um “pós-galo”: “Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes”. Durante essa trajetória, o galo simbolicamente passará de inexistente a existente e depois à representação. Na primeira parte do texto o menino simplesmente

ouvira o galo depois de acordado, ouvia um canto que “talvez viesse” de algum lugar indeterminado, distante. A partir de um momento o galo aparece concretamente, narra-se o contato direto entre o menino e o galo: entre o sujeito e o objeto. No entanto, no início esse objeto ainda não está definido como objeto porque não se porta como um objeto: ao desafiar o menino, o galo se coloca também como sujeito. O estrangulamento, simbolicamente promove a readequação do galo ao papel de objeto em relação ao sujeito. Em relação ao processo de nomeação o símbolo pode ser interpretado da seguinte maneira: mata-se o objeto, vive o nome. Na última estrofe perdura o galo, agora identificado mesmo à distância: “Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo....” Nessa última parte há o retorno à situação da primeira parte, mas um retorno já nomeado, ou seja, já qualificado. O canto é ouvido conscientemente como demonstra a utilização do adjetivo na referência: “remansoso”. Os lugares não são “talvez”, pois que a nomeação dos lugares de onde vêm os galos na primeira parte são na verdade uma noção dada posteriormente ao fato descrito, são noções dadas pelo narrador que já conhece o fim da história. A localização dos galos é dada como certa na última parte: “dos galos distantes de Chapéu d’úvas”. Para completar a passagem simbólica do contato que vai da coisa ao nome, do concreto ao abstrato no texto, acrescenta-se as referências do que está por vir. O canto do galo distante “preanuncia” uma serenata de Mozart, clara referência ao caráter inerente da obra artística como objeto onde se instala o devir. O galo, finalmente enquanto nome, desprendido da concretude apenas vislumbrada e destruída - sempre ambígua por não anular inteiramente as distâncias entre homem e mundo que a nomeação sonha alcançar - agora poderá se desdobrar em metáforas

que habitarão obras de arte ou mitos: esses últimos parecendo ser muito mais próximos do espírito humano que a própria concretude dos objetos. O narrador já sinaliza, na segunda parte do texto, o divórcio já inicial entre o homem -representado pelo menino e o narrador - e a natureza; o confronto entre sujeito e objeto que se dará no clímax da narrativa com o estrangulamento do galo: “Desde o começo a natureza pareceu-me hostil”.

Através do galo dá-se a narrativa, dá-se o tempo em que se instala a nomeação. E esse tempo linear será ainda desenvolvido através de vários objetos nomeados durante toda a obra. Pode-se abstrair o tempo linear através da evolução apresentada pela sucessão macro-estrutural dos setores na própria obra. Ainda tomando como exemplo o texto “O Galo”, vemos que há o tempo do antes do nome, o tempo do objeto, o tempo do nome e o tempo do pós-nome, este último representando uma espécie de retorno ao antes do nome. Essa sucessão é espelhada na própria disposição dos Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Delfico”, podendo ser identificada por aí a correspondência entre as micro-estruturas dos textos e a macro-estrutura da obra.

O tempo linear será ainda expressado através de vários outros textos em toda a obra, sempre com uma ênfase específica num período de sua constituição. A ênfase vai ser percebida de acordo com a natureza de cada bicho, coisa, palavra ou símbolo. No texto “A Gravata”, por exemplo, do “Setor Microlições de Coisas”, a ênfase na idéia de tempo linear é dada através da noção de um período de posteridade e não de iniciação, pois o objeto é enfocado em seu aspecto sobrenatural, ou seja, de objeto que se coloca sobre uma natureza anteriormente preparada, no caso o corpo do homem já

vestido, se presta à sobreposição ainda, da gravata, um “símbolo concreto”, incorporado à indumentária.

No entanto, os elementos de *Poliedro* ensinam também outras expressões do tempo. As relatividades de emprego que a idéia de tempo como um todo sugere são referencializadas no único texto da obra em que faz parte do objeto poético a palavra “tempo”: “Chaves do Tempo”, do “Setor A Palavra Circular”. Exemplificaremos quais são as relatividades temporais encontradas em toda a obra, reunidas neste texto:

Chaves do Tempo

Um aloprado fotorrepórter, americano ou não, dispondo sómente de meia hora concedida pelo seu jornal, cai de um helicóptero na cidade de Nazaré para documentar-se sobre a sociologia da sagrada família:

Hélas! Nosso Senhor acha-se no deserto, jejuando e fazendo penitência contra a guerra, os campos de concentração, os bombardeios; a Virgem, seguindo lições de enfermagem na Escola das Dominicanas; José, ensinando o ofício de carpinteiro a jovens de um quibuz, numa aldeia distante de Nazaré um tiro de fuzil.

Esse texto, diferentemente da maioria dos textos que compõem o *Poliedro*, não apresenta divisões em partes. Há o desenvolvimento de um só assunto: a notícia captada pelo “fotorrepórter”. Formalmente, o texto também metaforiza uma crônica jornalística e percebe-se o transcorrer de um tempo linear durante o transcorrer da ação – documentação da “sociologia da sagrada família” - da personagem. No entanto, essa linearidade acaba sendo o suporte

formal para várias referências à relatividade do tempo como fenômeno, ou seja, como objeto a ser apreendido pelo texto, embora a variedade de expressões do tempo não possa ser operacionalizada plenamente no nível estrutural. Desta forma, as referências às variadas possibilidades de tempo que perturbariam a ordem linear comumente vigente, são os ensinamentos dessas “Chaves do Tempo” que estão no título. O texto desenvolve-se como uma espécie de retrato dessas chaves do tempo. A característica temporal da fotografia é o “congelamento” do instante: a pontuação do instante pelo registro concomitante à captação da imagem. Na apreensão de uma realidade percebida em constante movimento pelo olho humano, a fotografia equivale a uma parada, e portanto a um destaque do elemento fotografado porque este será “eternizado” na presentificação *ad eternum* da imagem fotografada. As “Chaves do Tempo” ensinam então que o tempo também é algo que pode ser compreendido numa imagem passível de ser apreendida independentemente da percepção de uma inserção linear, de sucessão. E essa imagem é evocada pelo texto. Como estamos diante de palavras e não da fotografia, o texto metaforiza a imagem da fotografia referindo-se à sua capacidade de presentificação – aqui representada pela presentificação de imagens pertencentes a um passado tão distante do ponto de vista linear que se confunde entre os limiares da história e do mito (a sagrada família) aliadas a imagens gerais de tempos contemporâneos à escrita do texto.

A partir desta metáfora mais uma chave do tempo é ensinada: a de que o tempo linear pode ser subvertido e mesmo anulado quando se percebe que o sentido da imagem pode ser dado por combinação de elementos imagéticos diversos que, separadamente, podem evocar outros tempos que não o da imagem presente. Assim o tempo de determinada imagem não anula o tempo específico das partes que as

formam. Entretanto, esse tempo específico de cada parte é apreendido apenas no âmbito referencial, não constituindo aspecto expressivo do sentido da imagem dada. O tempo no âmbito referencial é justaposto pela predominância do tempo pontual que resulta do congelamento da imagem presentificada.

Desta forma, um aspecto específico da diversidade das relações temporais é comunicada: o da simultaneidade de tempos e lugares. Ou seja, várias coisas podem acontecer ao mesmo tempo: o tempo é algo que, além de se apresentar horizontalmente, linearmente e dentro dessa possibilidade apresentar-se congelado, também possui uma expressão vertical. Nesta concepção de tempo, coisas diferentes, mesmo consideradas tradicionalmente pertencentes a tempos diversos do ponto de vista linear, são reunidas em um tempo que é o mesmo para todas elas. Assim, passado, presente e futuro resultam simultâneos na imagem formada pelo texto: passado constituído pelo tempo referencializado pelas imagens da sagrada família, presente constituído pelo novo contexto em que as imagens são inseridas e futuro constituído simbolicamente pelo *tiro de fuzil*, o projétil do qual não saberemos o alvo.

A partir desta concepção de simultaneidade - em que elementos historicamente ou miticamente pertencentes a um tempo distante no passado são transportados para uma contextualização do presente e daí para um futuro- reforça-se a validade de determinados símbolos independentemente da situação temporal em que são inseridos. E, se o tempo é uma abstração feita a partir dos elementos que formam o texto, pode-se considerar que - a partir da idéia de extensão do valor de um símbolo-elemento-de texto, ou seja, a partir do emprego de um símbolo em qualquer tempo, sem prejuízo de sua medida de valor - com isso estamos diante da formação de uma idéia de não-tempo.

Desta forma, os símbolos do cristianismo, neste texto, ensinam a transcendência da temporalidade linear que faz com que as coisas fiquem cada vez mais antigas. Essa transcendência equivale a uma espécie de atemporalidade, que também é ensinada por todos os símbolos carregados de uma inalteração e permanência de valor face à diversidade de situações que transcorrem no tempo linear. Esses símbolos coincidem em ser os símbolos míticos que compõem o texto, e que são encontrados em todos os setores do *Poliedro*, repetindo-se e se auto-referindo. Faz parte desses símbolos os nomes dos deuses gregos, a arte, os artistas e suas obras de arte, o poeta, além de toda a carga ideológica que, eternizando-se e tornando-se simultânea através do registro da obra, também acaba se “mitificando”.

Sendo um texto curto, “Chaves do Tempo” ainda metaforiza a “meia hora concedida pelo seu jornal” para a documentação da qual está incumbido o fotorrepórter. Desta forma, o texto transforma a questão da pluralidade de possibilidades temporais numa questão de ironia: em poucos minutos de execução, porém ainda citando *meia-hora* de ação, o texto condensa referências a várias concepções de temporalidade.

Concluimos, então, que os elementos que compõem o *Poliedro* ensinam o tempo em várias concepções. De um modo geral, esses elementos nos falam do tempo que pode ser abstraído em linearidade e sucessão, em “congelamento” e pontuação, em simultaneidade e em atemporalidade.

A partir da identificação desses modos de abstração do tempo dados pelos elementos que compõem os textos de *Poliedro*, verificamos que cada uma dessas modalidades são, de uma forma geral, atribuídas com mais ênfase a cada um dos setores. Apesar de todas essas formas estarem presentes em todos os setores, cada uma

das partes coloca em relevo, em nível formal, as formas temporais. Assim, do “Setor Microzoo” extrai-se em primeiro plano a abstração do tempo linear, no “Setor Microlições de Coisas” as narrativas já não são a regra na forma de apreensão do objeto, como no “Setor Microzoo”. As construções poéticas são mais intensas nas condensações de sentidos e a partir daí infere-se a pontuação temporal através do esforço de concentração na imagem, como vemos no texto “O copo”:

O copo

SOBRE O COPO NU Vênus amanhece.

Vênus compõe o copo. Vênus abraça o copo.

O copo de vidro ou de cristal. Reina destronado. Rei sem roupa.

Auto-roupa. Autocoroa. Solitário ou coletivo, o copo.

O copo no corpo. O copo na copa. O copo cupo. O copo ácopo.

O copo-de-leite no copo.

A vibração do copo. A viração do copo. A vidração do copo.

A vinhação do copo.

O copo toca o piano atento ao copo. O copo sem têsto, sem texto.

Através de um jogos sonoros, entre eles o opõe a predominância das consoantes explosivas surdas e sonoras e vogais posteriores da

palavra copo, repetindo-se em todas as frases do texto, à predominância de construções sonoras diferenciadas, como a formação da palavra Vênus, feita de consoantes fricativas e vogais anteriores e posteriores, o texto compõe a partir da ênfase no plano sonoro uma espécie de pontuação de um tema, no caso o objeto copo. Enquanto a sonoridade da palavra é repetida reforçando a constância da imagem copo, outros sons e consequentemente outros sentidos vão sendo agregados ao elemento copo, ampliando o sentido do objeto e ao mesmo tempo reforçando sua presença. O objeto copo se dá no texto como uma imagem específica para a qual as outras imagens, formadas pelas outras palavras e seus sentidos diversos convertem-se como adjetivos, como acréscimo qualitativo à imagem central do copo.

Aqui, o poeta vê o objeto através do exercício de uma atenção especial, uma atenção que pretende abarcar em totalidade o objeto que se dá à poesia. Esta atenção é que acaba expressando a produção de um tempo: um tempo de concentração sobre este objeto. E essa atenção se traduz como uma espécie de pontuação. A intensificação do aspecto sonoro, no texto, é uma maneira de se operacionalizar a suspensão de sentidos que poderiam desviar a atenção sobre o objeto, e ao mesmo tempo de suspender o próprio objeto poético de sua inserção no tempo contínuo. Ou seja, à medida que os sons se repetem, há a produção de uma concentração de sentidos num único momento – no caso o momento da poesia: esta é uma maneira de manifestação do que chamamos “pontuação”, a respeito do tempo, neste trabalho. De um modo geral, essa variedade do tempo “pontuado” pode ser inferido na obra à medida em que se identifica em cada texto do *Poliedro* uma instância dessa atenção especial. Durante essa atenção especial o objeto deixa de ser olhado como

sempre fora olhado e passa a ser percebido como se fosse visto pela primeira vez.

No mesmo Setor, o texto “A pérola” também é um bom exemplo da predominância dessa idéia de pontuação temporal:

A pérola

Os dedos da natureza extraem a pérola duma concha bivalve: delicadíssima operação cesariana. E gostariam de oferecê-la diretamente à mulher; mas têm que passar pela manopla do negociante, essa grande potência corrosiva.

*

A pérola é uma minúscula sílfide japonesa; pérola, o casulo do silêncio, uma vírgula luminosa, a perfeição do zero, o eco da pérola.

Vemos que, neste texto, as metáforas de definições tecidas acerca do objeto pérola fazem uma espécie de cerco em volta do mesmo. Essas definições expressam uma certa concentração que se manifesta por uma atenção especial, responsável pelo desvendamento de uma singularização específica. As definições exercidas pelo poeta sobre o objeto singulariza-o e atualiza-o como poesia. Enquanto discorre sobre e pelo objeto, o poeta tece a temporalidade pontuada, meio que suspensa em relação à passagem aos outros textos que fazem parte do livro, por exemplo. Quando o poeta diz que a pérola é uma sílfide japonesa e logo depois, uma vírgula luminosa, expressa esse tempo da parada, da suspensão pela própria metáfora. Uma parada proposta pela atenção dispendida para o objeto e deflagrada pelo objeto: uma operação metafórica da qual infere-se o tempo



pontuado. Quando diz que a pérola é “perfeição do zero”, “o eco da pérola”, o poeta está trabalhando em cima da própria noção de nascimento do objeto artístico por meio da atenção, da tomada do objeto, do início da poesia como nascida no momento do discurso, no momento da atenção, no tempo circunscrito pela atenção. A pérola como “eco da pérola” também reporta à questão da representação e esta como início da poesia, como condição do objeto artístico.

Já no “Setor A Palavra Circular”, como já verificamos através da análise do texto “Chaves do Tempo”, os elementos que compõem os textos ensinam em primeiro plano a temporalidade simultânea. E finalmente, no Setor Texto Delfico, tem-se a predominância da idéia de atemporalidade.

Como vimos anteriormente, a atemporalidade é dada através principalmente de elementos míticos. Tal idéia de atemporalidade revela-se presente em várias partes do *Poliedro* mas é colocada em primeiro plano no “Setor Texto Delfico”. No entanto, já no “Setor Microzoo” podemos identificar referências à atemporalidade, como vemos no texto “O Peixe”, por exemplo, onde na primeira linha do texto o elemento peixe já é colocado como um ser atemporal, com o começo e o fim em si mesmo, numa existência mítica: “O infinito peixe. Alfa e ômega dos bichos”. No último trecho do mesmo texto, vemos uma referência direta ao universo mítico. Na última linha, depois do advérbio *quando*, uma linha, denotando silêncio, conota atemporalidade como um tempo não mensurável. A própria evolução do texto também ensina como, numa dimensão atemporal o início e o fim são, afinal, a mesma coisa. O meio do texto é que faz o desenvolvimento de inícios e fins possíveis, numa rede temporal de estruturas prosaicas e poéticas que vão servir à idéia de que a

temporalidade pode ser expressão de uma atemporalidade muito maior e subjacente.

Já no “Setor Texto Delfico”, remetendo ao oráculo de Delfos, o texto liga-se conseqüentemente, do ponto de vista da temporalidade linear, à preponderância do tempo futuro em relação aos outros tempos, pois o oráculo é aquele que prevê. No entanto, no plano dos símbolos, o texto opera com elementos já fartamente conhecidos e *previsíveis* pelo movimento em direção ao passado e não ao futuro. Os símbolos míticos por exemplo, já nos remetem imediatamente à idéia de um tempo anterior para a localização do próprio sentido do símbolo. No entanto, os valores desses símbolos estão atualizados pela via poética. Os sentidos desses símbolos são válidos numa atualização de seu emprego. Assim, no Setor Texto Delfico vemos reunidos o passado, o presente e o futuro todos ao mesmo tempo, condensados, como abstrações da inalteração e perpetuação dos valores de determinados símbolos.

Se considerarmos que com *Poliedro* Murilo Mendes faz a composição de todo um mundo, impõe a abertura de todo um mundo, como já dissemos anteriormente, esse mundo é feito por uma multiplicidade de elementos concretos que tem mais coisas em comum entre si do que leva a crer a percepção dos limites entre eles. À semelhança da descrição do mundo fisicamente sensível feita por Bergson, o mundo do *Poliedro* é uma totalidade expressa por multiplicidade:

Que existem, num certo sentido, objetos múltiplos, que um homem se distingue de outro homem, uma árvore de outra árvore, uma pedra de outra pedra, é incontestável, uma vez que cada um desses seres, cada uma dessas coisas tem propriedades características e obedece a

uma lei determinada de evolução. Mas a separação entre a coisa e seu ambiente não pode ser absolutamente definida (...) a estrita solidariedade que liga todos os objetos do universo material, a perpetuidade de suas ações e reações recíprocas, demonstra suficientemente que eles não têm os limites precisos que lhes atribuímos.

(Bergson, 1990, p.172)

A partir do raciocínio de Bergson, inferimos então que o tempo construído a partir dos objetos concretos que formam o mundo é o tempo da sucessão da percepção desses objetos: “as qualidades sensíveis, tal como figuram em nossa percepção acompanhada de memória, são efetivamente os momentos sucessivos obtidos pela solidificação do real. Mas, para distinguir esses momentos, e também para juntá-los através de um fio que seja comum à nossa própria existência e à das coisas, somos forçados a imaginar um esquema abstrato da sucessão em geral, um meio homogêneo e indiferente que esteja para o escoamento da matéria” (op.cit., p.173). Já a idéia de atemporalidade só poderá surgir através do questionamento da percepção; por meio da idéia de que, por trás da percepção dos objetos em separado pode haver uma totalidade não perceptível pelos sentidos (sincronia), porém pressentida através da abstração da própria percepção. Assim o tempo sucessivo seria apenas a possibilidade dada pela nossa percepção dos objetos, e a idéia de não-tempo, inferida a partir da negação dessa possibilidade. Se pensarmos que o “Setor Texto Delfico” está disposto através da sucessão rápida de textos, sem titulação, sem a busca de uma parada entre os sentidos, e também se pensarmos que o texto está disposto de forma que os sentidos de cada uma das partes não são necessariamente reconhecidos por sucessão linear, mas que podem ser reconhecidos pela transferência de

sentidos independentemente da sucessão imediata, estamos diante de uma metaforização dessa totalidade que permitiria a captação total dos sentidos sem precisar passar pela sucessão. O “Setor Texto Delfico” tem como qualidade de sua composição justamente uma validade de sentidos aplicável a toda e qualquer direção, por pertencer a todas elas ao mesmo tempo, tal como a validade de sentido de um símbolo mítico.

Se, como dissemos anteriormente, o *Poliedro* se dá, no transcurso que permite a apreensão de seus sentidos, como uma metáfora que progride de uma predominância da noção de concretude para a predominância da noção de abstração, e que o máximo dessa concretude está representado no “Setor Microzoo”, e o máximo da noção de abstração está representado no “Setor Texto Delfico”; e que se o concreto se filia, como qualidade, às coisas em si, e o abstrato se filia ao tempo “ensinado” por essas coisas, então o “Setor Texto Delfico” - sendo o Setor em que, por fim, aliamos à idéia de atemporalidade - é também o Setor que reúne ao mesmo tempo todas as outras temporalidades anunciadas pelos objetos anteriores, por constituir - o Setor - uma evolução e intensificação da abstração como qualificativo do que chamamos tempo, em detrimento da concretude. No entanto, ao mesmo tempo em que intensifica a noção de abstração, concomitantemente perdura a noção de concretude como ponto de partida, como a via, dada pela metáfora, da noção de abstração.

CONCLUSÃO

Através da nossa leitura percebemos que *Poliedro* é obra que se atualiza como resultado do exercício da “função adâmica do poeta”: função tornada expressão, como vimos em nosso trabalho, dentro do próprio texto de Murilo Mendes. A nomeação é o primeiro ato poético e portanto aquele que remonta à origem do poético. E a obra operacionaliza e tematiza o ato. Sendo assim, a nomeação, incumbência do poeta, é o processo que ensina sobre todas as coisas que aparecem com ela: a nomeação ensina a poesia.

Deste processo, emerge a metáfora com atributos de concretude e abstração: esses atributos estão nos nomes e são os próprios nomes que compõem a obra literária. Assim a própria obra, como objeto poético, se realiza na forma dessa metáfora. Trata-se da metáfora de todo um mundo, constituído de imagens plurais e múltiplas que caracterizam assim a imagem de um mundo. Nessa metáfora as imagens de pluralidade e multiplicidade são provocadas de antemão pela figura geométrica iconizada evocada pelo nome da própria obra: o poliedro. Dir-se-ia que a opção por uma figura geométrica polivalente para a estruturação da metáfora de todo um mundo é representativa como expressão na contemporaneidade, da continuidade de genealogias cosmológicas e de representação remontando a Galileu, Nicola de Cusa, chegando a Platão, entre muitos outros pensadores. Apesar das reflexões sobre essa genealogia terem ficado de fora de nosso trabalho por merecerem dissertação à parte, a percepção da metáfora que atualiza a obra equivale à percepção desse mundo evocado tradicionalmente como um espaço plural e múltiplo, onde as diferenças e oposições convivem limitando-

se e ao mesmo tempo ilimitando-se entre si, compondo uma unidade que comporta diversidade. Nesse caso, a metáfora apreendida se dá como imagem predominantemente espacial. Nela, é como se todos os caminhos, todas as evoluções, pudessem ser traçados através da construção poética. E um caminho é ele próprio, sob certo ponto de vista a construção de um limite, mas um limite que ao mesmo tempo desbrava: um caminho divide o espaço. Este espaço dividido, traçado por caminhos plurais, é o espaço metaforizado pelo *Poliedro*.

E junto com o espaço, que é imagem nascida de uma certa categoria de percepção dos sentidos, nasce a idéia de tempo. No momento da reflexão sobre este espaço que se mostra sob os olhos não há como ignorar o tempo como um elemento incrustado nos elementos que compõem esse espaço: o tempo como uma onipresença às vezes difícil de verificar, já que deixa vestígios em variedade e simultaneidade de acepções, o que justifica ambiguidades em sua apreensão. A maneira de se perceber as marcas desse tempo é então percorrer o espaço concreto. É aí que se percebe que a condição desse espaço é essencialmente ser “percorrido”: a sua própria estruturação são os caminhos já percorridos enquanto vias abertas pela escrita. O movimento, como elemento através do qual é dimensionado e caracterizado o espaço – assim como o é também na física - é que denuncia o tempo. Desta forma, então, a obra materializa o tempo.

Assim os limites, nesse nosso trabalho, são elementos através do quais caracteriza-se a instância espacial da metáfora e o tempo, por sua vez, é abstraído dessa metáfora por motivos já explicitados. Durante nossa leitura verificamos as marcas desse tempo no próprio texto, nas palavras, pois se esses são os caminhos, as vias, enfim, também os movimentos que compõem a construção poética através da

nomeação, simultaneamente formando-se a metáfora, então o tempo é ensinado pelas coisas que são o próprio texto.

A nomeação entendida como operacionalização do poético que simultaneamente elabora a metáfora permite que identifiquemos a construção da metáfora com a construção do nome, da palavra. Sob este ponto de vista podemos considerar que a obra é a construção de um nome: *Poliedro*. E sob este nome a poesia é uma constante elaboração de sentidos que, corroborando o seu próprio significado multiplica-se qualitativamente, designando por fim uma poética específica: poliédrica.

Ao constatarmos tal especificidade da poética muriliana através dessa obra, não foi difícil perceber que a própria natureza dessa especificidade não nos permite uma conclusão fechada após uma leitura. *Poliedro* é obra plural e múltipla se inscrevendo como poesia viva que por si mesma afasta conclusões definitivas. O livro se abre a muitas possibilidades de relações e se inscreve num espaço que pode e deve ser ampliado por leituras que merece ver surgirem.

ARATUJO, Lela. Carlos de Mendonça Almeida e a nova linguagem da modernidade. *Vozes*, Janeiro/Fevereiro 1972.

BANDEIRA, Manuel. A produção poética de 1918. In: *Amoroso brasileiro de linguagem*. Rio de Janeiro, Pongem, 1979, n.3, pp. 367-377.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira, segundo se uma pequena antologia. Pref. de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro, Casa de Estudantes do Brasil, 1946, pp. 173-179. - 2ª Ed. nova, Rio de Janeiro, Casa de Estudantes do Brasil, 1954, pp. 164 e 169.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE MURILO MENDES

ANDRADE, Carlos Drummond de. Religião e poesia. In: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1944. pp. 223-224. Obra completa, organizada por Afranio Coutinho. Rio de Janeiro, Com. José Aguillar Editora, 1967, p.598.

ANDRADE, Mário de. *Aspecto da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Americ-Edit., 1943, pp. 60-65.

ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1946, pp. 41-46.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1946.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes e a fase histórica do modernismo*. Vozes, Janeiro/Fevereiro. 1972.

BANDEIRA, Manuel. A produção poética de 1938. In: *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1939, n.3, pp.367-377.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira, seguida de uma pequena ontologia. Pref. de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946, pp. 175-179. - 2ª Ed. aum. rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1954, pp. 164 a 169.



BARBOSA, João Alexandre. "Convergência poética de Murilo Mendes". In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp 117/136.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 22-25, 33.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2ª edição, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. - Murilo e o mundo substantivo. IN: - *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1967, p.55.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, vol II, Rio: 1960.

COELHO, Odette Penha. *A modulação lírica em Murilo Mendes*. XII Anais do GEL. Lins, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde. Serv. de documentação, 1951. pp. 246-7.

COUTINHO, Afrânio, Dir. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1970. v. V, p. 39-202.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções - Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1965, pp. 77-79 e 81.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis, Vozes, 1966. pp. 6, 8-9, 24, 42-53, 57, 59, 60, 68 e 77.

LIMA, Alceu Amoroso. "Ismael e Murilo: do essencialismo ao poliedrismo". In: *Memórias improvisadas*. Petrópolis: Vozes, p. 109 a 111.

LUCAS, Fábio. *Poesia e Prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MAIMONI, Raul Henriques. *Reflexões sobre a linguagem poética de Murilo Mendes*. XII Anais do GEL, ILHPA- UNESP, Assis - SP

MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

MENDES, Murilo. *Murilo Mendes, poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo - A Poesia e o Nosso Tempo. IN: CÂNDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo - *Presença da literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, v. 3, p. 179.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. IN: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. *Murilo Mendes: uma representação operacionalizada*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas; Departamento de Linguística e Letras Orientais; Curso: Teoria Literária e Literatura Comparada; orientador: Boris Chnaiderman, 1982.

BIBLIOGRAFIA GERAL

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes - A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Prosas de Murilo Mendes". In: *Transistor, Antologia de Prosa*, de Murilo Mendes. Rio: Nova Fronteira, 1980.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Vida-poesia de Murilo Mendes" in MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "O modernismo na poesia". In:

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Resenha para Colóquio Letras, nº 10; Nov. 1972.

TRENTIN, Ary Nicodemus. *O mundo barroco de Murilo Mendes*. Revista Letras de Hoje, nº 22 - Dezembro de 1975.

ZAGURY, Eliane. "Murilo Mendes e o Poliedro". In: *Poliedro*, de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.



BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Trad. Joel Silveira. Rio de Janeiro: 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994. 507 pp.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. De Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1980.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo, Ática, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. "A arte filosófica"; "O pintor da vida moderna", in: *Obras estéticas, Filosofia da Imaginação Criadora*. Rio de Janeiro: Vozes, s/d.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975.

BERGSON, Henri *A evolução criadora*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

BERGSON, Henri *Matéria e Memória*. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

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

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo - Guia Geral*. São Paulo, Schwarcz, 1989. 556 pp.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito – Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. 675 pp.

CHKLOVSKI, V. "A Arte como Procedimento" in: *Teoria da Literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1976.



COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Primeira edição. Trad. de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. "A Mitologia Branca", in *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1966.

FRIEDRICH, Hugo. "O poeta da modernidade", in: *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, s/d.



JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, s/d.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral/Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Ciência do Concreto. In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989. p. 15-49.

LIMA, José Lezama. *A Dignidade da Poesia*. São Paulo, Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade – Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-Moral”, in *Nietzsche*, Vol.1, Os pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva - 2ª edição, 1976.



POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés Editora, 1983.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega. 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Vozes: Petrópolis, 1986.

THOREAU, Henry David. "Leituras", in: *A desobediência civil*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1990.

Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Trad. Da versão inglesa de 1961. Edição brasileira: 1967. Editores: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.



