

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURAS VERNÁCULAS

**MURILO MENDES: AUSÊNCIA DE CENTRO, EXPERIÊNCIA  
E DESLOCAMENTO.**

ACADÊMICO: ALLENDE RENCK

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DRA. SUSANA CELIA LEANDRO SCRAMIM

FLORIANÓPOLIS

2017

## SUMÁRIO.

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>03</b>
<b>1 MURILO MENDES: POESIA E ESQUIZOFRENIA.....</b>	<b>08</b>
1.1 O ARCAICO EM MURILO MENDES.....	12
<b>2 IMAGEM: LINGUAGEM VAZIA.....</b>	<b>20</b>
<b>3 MURILO: UMA IMAGEM NO ESPELHO.....</b>	<b>30</b>
<b>4 LINGUAGEM: UM JOGO; UMA EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>52</b>
4.1 CONVERSA: BATAILLE E MURILO.....	53
4.2 POESIA NOITE.....	71
4.3 POESIA MORTE.....	75
4.4 POESIA LIBERDADE (ENFIM).....	79
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>84</b>

*Só nos desnudamos totalmente indo sem trapaças rumo ao desconhecido. É a parte de desconhecido que confere à experiência de Deus – ou do poético – sua grande autoridade.*

[...]

*A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. Ela pode deixar se quebrar sobre isso a agitação da inteligência: fracassos repetidos não a servem menos que a docilidade última que é de se esperar.*

- Georges Bataille em *A experiência interior*.

## **Introdução.**

MAPA

*A Jorge Burlamaqui*

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

Andarei no ar.  
Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,  
Me aninharei nos recantos do corpo da noiva,

Na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.  
Tudo transparecerá:  
Vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,  
O vento que vem da eternidade suspenderá os passos  
Dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,  
Vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,  
Me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.  
Detesto os que se tapeiam,  
Os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...  
Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,  
Aos soldados que perderam a batalha, às mães bem mães,  
As fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.  
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...  
Viva eu que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.  
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,  
Dos amores raros que tive,  
Vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,  
Tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,  
Estou no ar,  
Na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,  
No meu quarto modesto da praia de Botafogo,  
No pensamento dos homens que movem o mundo,  
Nem triste, nem alegre, chama com dois olhos andando,  
Sempre em transformação.<sup>1</sup>

O poema *mapa*, escrito por Murilo Mendes para compor o seu primeiro livro profere uma forma de presságio da carreira do poeta em (con) fusão com uma percepção do presente e imbuído de uma intensa carga de consciência do passado. No poema, Murilo “inaugura o estado de bagunça transcendental” que seguirá ao longo de sua obra. Ou seja, em um poema, Murilo demonstra o porquê de compor poemas modernos sem jamais se fundir completamente com o modernismo (ou com a própria modernidade). *Mapa* é um poema que contém em si toda a carga de contemporâneo de Murilo, carga esta que justifica o mergulho na obra desse poeta hoje. Pois, em *O que é o contemporâneo*, Giorgio Agamben já nos dizia que:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissonância e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são

---

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 116-117-118.

contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.<sup>2</sup>

O presente trabalho se ocupa de três obra de Murilo Mendes *Poemas* (1930); *Poesia Liberdade* (1947); e *Convergência* (1970) e busca perceber uma constante muriliana: a *ausência do centro*<sup>3</sup>. Essa ausência de centro é, talvez, a partícula da obra muriliana que a torna tão importante dentro da poesia moderna e contemporânea. E o que o faz tão moderno e contemporâneo – ao mesmo tempo.

Essa constante do poeta pode ser lida na fala de Murilo, ainda no início de sua carreira, no poema *Mapas* (supracitado). O poema demonstra uma tônica de sua obra ao longo do tempo, que muitas vezes faz com que seja impossível classificar a poética muriliana. Quando Murilo diz, ainda em seu primeiro livro, que “não se inscreve em nenhuma teoria” ele está dizendo para a geração moderna (e para o modernismo) que ele possui consciência de sua constante mutação (“Sempre em transformação”). Murilo, à moda de Delfos, prevê seu percurso poético.

Quais seriam, por fim, as faces de Murilo, quem são todos esses Murilo(s) que, como em seu *Pós-poema* “São e não são” “inscritos em nenhuma teoria”? Essa é uma das questões em que o presente trabalho mergulha.

Essa polivalência muriliana, essa constante mutação e esse não-pertencimento apresenta uma tônica do trabalho ora apresentado. Nesse sentido, busca-se entender a obra da seguinte forma: Murilo se veria como a criança do “estádio de espelho”<sup>4</sup> lacaniano refletida em inúmeros sujeitos Outros, uma sala de inúmeros Murilo(s) que forma seu próprio Eu poético através de inúmeros Objetos poéticos.

No capítulo *A revelação poética* do seu livro *O arco e a lira*, enquanto traça um paralelo entre o religioso, o sobrenatural e o poético, Octavio Paz traz à tona uma ideia que converge com esse jogo muriliano:

---

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2009, p. 59

<sup>3</sup> Na obra *O erro de Hamlet – poesia e dialética em Murilo Mendes*, a professora Joana Matos Frias desenvolve uma ideia que considero necessária para a investigação que aqui desenvolvo pois em muitos pontos nossas ideias convergem. No entanto, a autora afirma um “policentrismo” da poética muriliana, e eu, aqui, afirmo um caráter *acentral* em Murilo.

<sup>4</sup> Para Lacan “Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN. 1998, 97), essa Imagem, no caso muriliano, é o objeto poético.

O divino afeta de uma maneira talvez mais decisiva as noções de espaço e de tempo, fundamentos e limites do nosso pensar. A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado volta; o futuro já aconteceu. Se observarmos de perto essa maneira que o tempo e as coisas têm de passar, perceberemos a presença de um centro que atrai ou separa, levanta ou precipita, move ou imobiliza. As datas sagradas reaparecem segundo certo ritmo, que não é diferente do ritmo que junta ou separa os corpos, transtorna os sentimentos, faz dor do gozo, prazer do sofrimento, mal do bem. O universo é imantado. Uma espécie de ritmo tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, palavras e atos, e faz um único tecido com o ontem e o amanhã, o aqui e o lá, náusea e delícia. Tudo é hoje. Tudo está presente. Tudo está, tudo é aqui. Mas tudo também está em outro lugar e em outro tempo. Fora de si e pleno de si. E a sensação de arbitrariedade e capricho se transforma na impressão de que tudo é regido por algo que é radicalmente diferente e alheio a nós. O salto-mortal nos defronta com o sobrenatural. A sensação de estar diante do sobrenatural é o ponto de partida de toda experiência religiosa.<sup>5</sup>

Assim, a experiência religiosa, que se confunde com a experiência poética na visão de Paz, está em consonância com a ideia de polivalências poéticas de Murilo e de como o sujeito poético deste se faz pelo Outro, uma outra ideia que Paz traz no mesmo capítulo:

Isto que está à nossa frente – árvore, montanha, imagem de pedra ou de madeira, eu mesmo que me observo – não é uma presença natural. É outro. Está habitado pelo Outro. A experiência do sobrenatural é a experiência do Outro.<sup>6</sup>

“A experiência do sobrenatural é a experiência do Outro”, sendo que o sobrenatural, na visão de Paz, é o Poético. Ou seja, a experiência poética é a experiência do Outro e é nessa experiência do Outro que Murilo Mendes se forma, sempre se trans-formando.

É interessante atentar-se ao fato de que, mesmo tendo essa imagem do sujeito muriliano como no *centro* de uma sala de espelhos, a lógica desse trabalho é perceber que o eu-lírico de Murilo Mendes está em acordo com a ideia de Jacques Derrida sobre centralidade:

Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. Eis porque, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora da* estrutura. Está no centro da totalidade e contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem* o

---

<sup>5</sup> PAZ, Octavio. 2012, p. 133

<sup>6</sup> Idem. p. 135

*seu centro noutra lugar. O centro não é o centro.*<sup>7</sup>

Ou seja, o centro não é o centro e a partir dessa perspectiva percebe-se o caráter múltiplo de Murilo, pois que a inexistência do centro abre uma possibilidade para a multiplicidade. É um ser não-sendo. Nesse sentido, Murilo é um sujeito emblemático, como vem dizer Giorgio Agamben em seu *Estâncias*, um sujeito que não está contido na distinção dicotômica significante e significado: “[...] um olhar lançado para o abismo aberto entre significante e significado até ao “deus” que aparece entre eles”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> DERRIDA, Jacques. 2009, p.409

<sup>8</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2012, p. 224

## 1 – Murilo Mendes: Poesia e Esquizofrenia.

Em seu texto *Palavra em ponto de p* a autora Lúcia Castello Branco, ao comparar o fazer poético com o pensar psicótico, cria um contexto em que a palavra poética se resumiria a um ponto de fuga, a um furo<sup>9</sup>. Transformando a Palavra em P. Jean Paul Sartre diferencia a poesia da prosa dizendo que, enquanto a última assume nas palavras signos, a primeira as vê como coisas. Murilo Mendes, em sua poética, traz a coisa-palavra-p de uma forma transcendente em imagem. Essa transcendentalidade de Murilo encontra, anos depois, um eco na ideia, apresentada na introdução, de Jacques Derrida sobre a estrutura e o signo e se complementa com a ideia do pensador francês, quando o mesmo comenta sobre a falta de centralidade da estrutura (aqui vista como a poética de Murilo):

Se pensarmos com Derrida e virmos que o centro não é o centro, então, a partir daí, podemos perceber um caráter psicótico de Murilo, pois que a acentralidade muriliana, esse ser não-sendo, a palavra-coisa-p é ao mesmo tempo os três e nenhum deles (na medida em que se transcende em imagem<sup>10</sup>). Essa ideia tem relação com como Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o esquizofrênico, dentro da ideia d’*O corpo sem órgãos* na obra *O anti-édipo*:

O corpo pleno sem órgãos é produzido como Antiprodução, isto é, ele só intervém como tal para recusar toda tentativa de triangulação que implique uma produção parental. Como pretender que ele seja produzido pelos pais se ele próprio dá testemunho de sua autoprodução, do seu engendramento *a partir de si* [grifo meu]? E é precisamente sobre ele, aí onde ele está, que o *Numen* se distribui, que as disjunções se estabelecem independentemente de toda projeção. *Sim, fui meu pai e fui meu filho*. “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu”. *O esquizo dispõe de modos de marcação que lhe são próprios, pois, primeiramente, dispõe de um código de registro particular que não coincide com o código social, ou que só coincide com ele para parodiá-lo. O código delirante, o código desejante apresenta uma fluidez extraordinária* [grifo meu]. Dir-se-ia que o esquizofrênico passa de um código a outro, que ele *embaralha todos os códigos*, num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento, e até aceitando o banal código edipiano, quando lhe é imposto e ele não está irritado, mas sempre na iminência de voltar a entulhá-lo

---

<sup>9</sup> Em um brevíssimo texto presente no site <http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/pesquisador.html> o professor Raúl Antelo defende a ideia de que o trabalho do pesquisador e crítico literário é produzir um furo de onde perceber o seu objeto “O pesquisador, portanto, pesquisa sempre uma vertigem e um vazio. Cria, aliás, vertigem e vazio com sua pesquisa.”

<sup>10</sup> A questão da imagem será melhor desenvolvida mais à frente no texto.



com todas as disjunções que esse código se destina a excluir. [...]. Embora sempre vacilante, o esquizo consegue sair-se bem, pela simples razão de que é a mesma coisa de todos os lados, em todas as disjunções.<sup>11</sup>

Esse caráter disjuntivo, que é o mesmo em todas as disjunções, mas que não coincide com o código imposto, a não ser para parodiá-lo. Esse é o caráter da poesia de Murilo Mendes. E podemos ver esse caráter, por exemplo, no *Poema Dialético* da sua obra *Poesia Liberdade*.

#### Poema Dialético

##### I

Todas as coisas ainda se encontram em esboço  
Tudo vive em transformação  
Mas o universo marcha  
Para a arquitetura perfeita.

Retiremos das árvores profanas  
A vasta lira antiga.  
Sua secreta música  
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.  
Cada novo poeta que nasce  
Acrescenta-lhe uma corda.

##### II

Uma vida iniciada há mil anos atrás  
Pode ter seu complemento e plenitude  
Numa outra vida que floresce agora.

Nada poderá se interromper  
Sem quebrar a unidade.

Um germe foi criado no princípio  
Para que se desdobre em planos múltiplos.  
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores  
São gravados no campo do infinito  
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.

##### III

A muitos só lhes resta o inferno.  
Que lhes coube na monstruosa partilha da vida  
Senão um desespero sem nobreza, e a peste da alma?  
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,  
Nem assistiram à contínua anunciação  
E ao contínuo parto das belas formas.  
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror.  
Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos.  
Comeram o pó e beberam o próprio suor.  
Não se banharam no regato livre...  
Entretanto, a transfiguração precede a morte.

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 2011, p. 29

Cada um deve realiza-la na sua carne e no seu espírito  
Para que a alegria seja completa e definitiva.

#### IV

É necessário conhecer seu próprio abismo  
E polir incessantemente o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:  
Nossa existência é uma vasta expectativa  
Onde se tocam o princípio e o fim.  
A terra terá que ser retalhada entre todos  
E restituída um dia à sua antiga harmonia.  
Tudo marcha para a arquitetura perfeita.  
A aurora é coletiva.

No poema Murilo diz que “um germe foi criado no princípio/para que se desdobre em planos múltiplos”. Murilo é o germe que desdobra em planos múltiplos, o sujeito que “é o mesmo em todas as disjunções”, mas que é disjuntivo e nessa disjunção conhece o caráter libertador da morte, sua disjunção é, também, a do fantasma<sup>12</sup>. Algumas páginas à frente do trecho supracitado, há o seguinte trecho na obra de Deleuze & Guattari falando sobre a ideia de *corpo sem órgãos*:

Como resumir todo esse movimento vital? Eis um primeiro caminho (via curta): sobre o corpo sem órgãos, os pontos de disjunção formam círculos de convergência em todo das máquinas desejantes; então o sujeito, produzido como resíduo ao lado da máquina, apêndice ou peça adjacente à máquina, passa por todos os estados do círculo e de um círculo ao outro. O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, *concluído* dos estados pelos quais passa<sup>13, 14</sup>

O corpo sem órgão teorizado por Deleuze e Guattari, que está contido na teoria da esquizofrenia que os dois desenvolvem pode muito bem ser extrapolado para uma leitura da poética muriliana. Pois que entra em acordo com que aqui é apresentado, o fato de que o poeta está constantemente passando de um círculo ao outro (de teoria em teoria), sem nunca estar no centro (“eu não me inscrevo em nenhuma teoria”). No poema *A outra infância*, também da obra *Poesia Liberdade*, Murilo nos mostra a sua capacidade para se concluir nos círculos que passa:

---

<sup>12</sup> A ideia do fantasma na poética muriliana será melhor desenvolvida mais à frente no texto.

<sup>13</sup> Como o autor grifa o vocábulo “concluído”, decidi por grifar, da minha parte, com o sublinhado.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 2011, p. 35

## A OUTRA INFÂNCIA

Meninos que daqui não vejo  
Dançam e cantam de roda no terreiro ao lado.

O menino que também brincou de roda  
Seria mesmo eu? Creio que não.  
(Viramos crianças  
Ao imaginar a criança que não fomos.)  
Já era outro menino, já pensava,  
Iluminando-me com duas luas,  
– Uma na cabeça.<sup>15</sup>

No poema, na própria cabeça (na mente) o poeta disjunta a sua infância e se transforma em outros, cria novos mundos (“iluminando-me com duas luas, / - Uma na cabeça.”). É tudo descentrado, como falam Deleuze & Guattari, pois o próprio eu (“Seria mesmo eu? Creio que não”) não importa. Ser e não ser, na poética muriliana amontam para a mesma coisa. Por isso podemos ler que é tão muriliana a afirmação dos autores quando dizem que às vezes o esquizo pode aceitar o código edipiano (o que lhe restringe a um único centro), mas o faz sempre na potência de descentrá-lo novamente. Murilo pode ser, mas está sempre na potência de não ser.

É importante lembrar que para Deleuze e Guattari, o esquizo está na categoria do divino. Ou seja, assim como Octávio Paz relaciona o transcendental com o poético em *O arco e a lira*, podemos relacionar a poética esquizo de Murilo com a mesma categoria de transcendência (na imagem poética). Deleuze e Guattari dizem:

A quem pergunta: acredita em Deus? devemos responder de uma maneira estritamente kantiana ou schreberiana: certamente, mas só como senhor do silogismo disjuntivo, como princípio *a priori* deste silogismo (Deus define a *Omnitudo realitatis*, da qual todas as realidades derivadas saem por divisão).  
Divino, portanto, é tão somente o caráter de uma energia de disjunção.<sup>16</sup>

Podemos ler: divina é a potência poética da disjunção empreendida na obra de Murilo.

---

<sup>15</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 423.

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 2011, p. 26

## 1.1 – O arcaico em Murilo Mendes.

A categoria da disjunção pode ser melhor apreendida quando levamos em conta a conversa com o arcaico que Murilo empreende em sua obra. Essa conversa foi melhor apresentada por Susana Scramim no texto *Poesia modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico*, nesse texto a autora demonstra que uma leitura da poesia moderna brasileira que se pretenda consciente do contemporâneo deve se voltar para o caráter arcaico do presente – Scramim parte das reflexões benjaminianas da “*pervivência*” (“*Das fortleben*”)<sup>17</sup>. Para a autora, a leitura do presente se beneficia de uma visão descontínua – anacrônica – da história:

Ler com os pressupostos do tempo contínuo faz com que o resultado encontre no objeto o seu passado e o seu futuro, o antes e o depois. Contudo, a sua pré e pós-história não são alcançadas no tempo contínuo, pois essas categorias não respeitam a ordem cronológica dos acontecimentos e, sim, as afinidades internas entre os objetos, qualquer que seja a distância entre as épocas que as separam. Dessa maneira, Benjamin não aproxima o drama barroco, em termos de pré-história, ao movimento que o antecedeu cronologicamente (a tragédia renascentista), mas ao diálogo socrático e, nesses mesmos termos, sua pós-história não é o teatro classicista, e, sim, o drama expressionista.

Tal posição crítica permite encontrar no arcaico algo que possa, de modo incisivo, revivendo-o, intervir no presente, produzir diferença. O que importa nesse modo de produzir novos sentidos para as mesmas coisas é a sua potência de identificação de sentidos autênticos para o presente e não propriamente o caráter “velho” do antigo nos objetos de leitura em oposição à atualidade dos tempos.<sup>18</sup>

A poética de Murilo dança entre o concreto e o abstrato sendo sempre tão psicótica quanto poética. Ela está sempre na categoria do ser-com e nunca só ser. Murilo, em sua arte, traz à tona a dicotomia arcaica Dionísio & Apolo como apresentado por Friedrich Nietzsche em seu *Nascimento da tragédia*. O filósofo alemão define as relações artísticas de Apolo e Dionísio das seguintes formas:

[...] pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cuja as manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco.

---

<sup>17</sup> No seu texto *Utópica e funcional? Sobre a crítica de poesia em seus impasses*, Scramim comenta o conceito benjaminiano: “Walter Benjamin, para quem a relação com o passado era fundamental para ler o presente, compreendeu a “pervivência”, *Das fortleben* – o viver em, o viver através – na relação que o texto resultante de uma tradução mantinha com o original.” (SCRAMIM. 2012, p. 129).

<sup>18</sup> SCRAMIM, Susana. 2011, p. 28-29.

Em sonho apareceram primeiro, conforme a representação de Lucrécio, diante das almas, as esplendorosas figuras divinas; em sonho foi que o grande plasmador [*Bildner*] viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos [...]. Schopenhauer nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do princípio *individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*.<sup>19</sup>

A poética de Murilo está sempre dos dois lados, do lado do sonho (Apolíneo) e do lado da embriaguez (dionisíaco). Do lado católico-espiritual e do lado a rigor do concreto. Do lado do eterno e do lado do efêmero. Pairando, sempre, tanto sobre um quanto sobre o outro, sem nunca fincar o pé em um centro.

O encontro com a arte de Murilo necessita de uma revisão de conceitos históricos esquecidos. Pois que nele se encontra uma convergência entre a modernidade e o arcaico, como já demonstrado por Scramim no trecho citado.

Essa revisão de panoramas cronológicos pode parecer a composição de uma aporia, no entanto, resolve-se quando se interpreta a história de uma forma descontínua, levando a não percepção do arcaico de forma distante do moderno, mas sim como que compreendido em um modelo de relevância imediata. Tendo como base uma ideia de tempo anacrônico em que a polivalência do pensar temporal se dá na conjunção aditiva "e" e não na alternativa "ou". Tendo por fim uma óptica não de ontem ou hoje e sim de ontem e hoje.

Ao observar o arcaico na poesia de Murilo Mendes, em um procedimento de leitura que busca entender a contemporaneidade do autor, podemos ver um caleidoscópio magnífico. Encontra-se, apenas ao olhar um pouco mais cuidadosamente, não apenas um tipo de procura melancólica pelo eterno, mas também a busca pela compreensão do aqui-agora sob a perspectiva do eterno. Essa visão muriliana do já sob a óptica do para-sempre traz à luz a percepção da briga entre Eros e Thanatos. Eros nesse momento sendo percebido pelos olhos de Thanatos. Thanatos no controle da situação. Tal perspectiva encontra-se perfeitamente em consenso com o arcaico e revela uma visão moderna de

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. 1999, p. 29-30

interpretação desse embate, ou melhor confronto, infinito entre a vida e a morte – “Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:/Nossa existência é uma vasta expectativa/Onde se tocam o princípio e o fim.”. Esse confronto, em Murilo, é um embate presente, no sentido de que a vida e a morte são ao mesmo tempo. Em seu poema *O cemitério*, Murilo nos mostra um pouco dessa sua visão de vida-morte:

O CEMITÉRIO

Céu azul com animais  
E uma corneta ecoando.

Pobre vento sem personalidade  
Que não traduz a morte  
Nem sugere Emily Bronte,  
Mas útil vento humano  
Que recorda os vivos  
– Os vivos sem metafísica nem refúgio

Do lado dos mortos  
Há um fogo que dança.

Os cadáveres das flores  
São os mais abandonados.

Duas crianças tomam sombra  
Sentadas num túmulo

“Aqui Antônia  
Irmã do padre Francisco de Luna  
Espera a ressurreição dos mortos”.<sup>20</sup>

A vida e a morte convivem no vento sem personalidade e convivem na lápide que “espera a ressurreição dos mortos”. Tudo é disjunção e descentramento. Não existe um lugar para vida e um lugar para a morte, os dois já são. Nesse sentido é que o mergulho no caráter arcaico da obra muriliana melhor elucidada a forma esquizofrênica que sua poética toma.

Sob uma perspectiva da religião de Murilo, tal visão dessa relação vida-morte revela-se ainda mais pertinente, sendo que o catolicismo de Murilo se apresenta não com a tendência de autossacrifício<sup>21</sup> católica, mas sim com um distanciamento do olhar, ou

---

<sup>20</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 421.

<sup>21</sup> No texto *Murilo, surrealismo e religião*, o professor Raúl Antelo traça um panorama do pensamento sobre o sagrado no século XX para compreender a forma como a religião católica se encaixa na produção muriliana. Sua conclusão atesta uma “delicada” e “paradoxal” situação de Murilo para com o sagrado: “Creio que, acima de tudo, é necessário enfatizar o caráter paradoxal e complexo de sua escolha, em tudo singular quando comparada ao modernismo liberal-autoritário de seus colegas de Minas e São Paulo. Murilo Mendes pressupõe a descontinuidade dos dados empíricos e seu confronto imparcial com a teoria, seja ela qual for. Com o cristianismo escriturário, compartilha a crença na existência de uma verdade singular, única, e só tardiamente poderíamos falar de uma sensibilidade pluralista à indeterminação dos

melhor, com um "emprestamento" do olhar. Murilo, agora Morte, olha a vida. Tal perspectiva muriliana encontra eco na fala de Georges Bataille sobre a descrição da realidade humana de Hegel, em seu ensaio *Hegel, morte e sacrifício*<sup>22</sup>:

Sua antropologia é a da tradição judaico-cristã, que sublinha no Homem a *liberdade, a historicidade e a individualidade*. Assim como o homem judaico-cristão, o homem hegeliano é um ser espiritual (isto é, "dialético"). Contudo, para o mundo judaico-cristão, a "espiritualidade" só se realiza e só se manifesta plenamente no além, e o Espírito propriamente dito, o Espírito verdadeiramente "objetivamente real", é Deus: "um ser infinito e eterno". Segundo Hegel, o ser "espiritual" e "dialético" é necessariamente *temporal* e finito". Isso quer dizer que apenas a morte assegura a existência de um ser espiritual ou "dialético" no sentido hegeliano.<sup>23</sup>

Tanto no sentido hegeliano, quanto no sentido muriliano, é a morte que assegura a existência do Sujeito Espiritual e, portanto, assegura a percepção artística da vida – que se dá na vida.

E é ainda sob o peso da fala de Bataille que retorno a observar o cristianismo de Murilo e a sua diferente perspectiva ante o sacrifício católico, pois que o sacrifício de Murilo, ainda que por vezes seja de fato um autossacrifício de modo a alcançar o espiritual, nunca o é de fora para dentro, ou seja, Murilo, em seu catolicismo, sacrifica-se à procura de uma comunhão espiritual.

Do sacrifício, posso dizer essencialmente, no plano da filosofia de Hegel, que, em um certo sentido, o Homem revelou e fundou a verdade humana sacrificando: no sacrifício, ele destruiu o animal nele mesmo, deixando subsistir, de si mesmo e do animal, apenas a verdade não corporal descrita por Hegel, que, do homem, faz - segundo a expressão de Heidegger - um ser para a morte.<sup>24</sup>

Bataille ainda diz "No sacrifício, a morte, de um lado, atinge essencialmente o ser

---

sistemas significantes. Porém, rechaça, simultaneamente, a noção de que esse caráter unitário da verdade derive de uma fonte hierarquizada, privilegiada ou mesmo definitiva.

Com o relativismo hermenêutico, pelo contrário, sintoniza na ideia de que possa haver uma verdade substantiva, material, final e definitiva. Mas afasta-se dele quando é obrigado a tomar cada uma das versões como igualmente válidas já que Murilo sempre absolutiza um procedimento ou disposição ética mas nunca uma moral previamente consolidada.

Nesse paradoxo, reinscreve-se a lógica, não menos paradoxal, do elemento sacer no mundo contemporâneo. Afinal, é o lixo, ou em outras palavras, a vida do homem sacer, o elemento que, recentemente, marcou nosso traumático acesso, como luxo ou desbordamento da religião sem dogma, ao inferno do futuro."

<sup>22</sup> O texto em questão será analisado mais pormenorizadamente no correr do presente trabalho.

<sup>23</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p.397

<sup>24</sup> Idem. p.403

corporal; e é, por outro lado, no sacrifício que exatamente "a morte vive uma vida humana"<sup>25</sup>. Murilo, em seu sacrifício, em sua apropriação de Sujeito/Morte, dá a si-Morte a capacidade ainda maior do que a de viver uma vida humana (a sua): ele lhe dá a capacidade de observar, através da vida humana, a própria Vida: de Ser-com a vida, ou ser vida.

Percebe-se, pois, que a própria religião de Murilo, o catolicismo, remete a uma leitura arcaica de sua poesia e essa leitura arcaica de sua poesia remete imediatamente à disjunção do seu sujeito poético.

E. R. Curtius em seu livro *Literatura europeia e idade média latina* diz que "Foi o cristianismo que deu a consagração máxima ao livro. O cristianismo era uma religião do livro sagrado. Cristo é o único Deus que a arte antiga representa com um rolo de papel na mão."<sup>26</sup>. E não o digo gratuitamente, pois que se vê a carga de importância do livro não só para o catolicismo que sempre (em diferentes graus) acompanha a produção muriliana, mas também para artistas que influenciam diretamente a obra de Murilo e o seu pensar artístico, como é o caso de Stéphane Mallarmé, que em seu livro *divagações* reserva um capítulo inteiro a comentar "O livro". E diz o seguinte:

Assim guarde-se e esteja aí.

A poesia, sagra(ção); que tenta, em castas crises isoladamente, durante a outra gestação em curso.

Publique.

O livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um obrigado por alguma pureza de folguedo a sacudir o grosso do momento. Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama aproximação do leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, ele tem lugar totalmente só: feito, sendo. O sentido sepultado se move e dispõe, em coro, das folhas.<sup>27</sup>

A saber, para Mallarmé, é no livro que se faz o sentido da composição poética. E mais, é no livro que "vive o espírito satisfeito", o mesmo espírito, poder-se-ia dizer, que se faz como tal através do sacrifício. E que belo não é que, também para Murilo, a necessidade de sacrifício para se fazer espírito, se dá através do livro.

---

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

<sup>26</sup> CURTIUS, E. R. 2013, p. 384.

<sup>27</sup> MALLARMÉ, Stéphane. 2010, p.173



Murilo traz a percepção do confronto vida-morte pela perspectiva da morte, ou seja, pela perspectiva do silêncio, como que fazendo na morte sentido (vida). Pois, como afirma Mallarmé, é no intervalo entre o som e o sentido (o silêncio) que se faz o poema, percepção, aliás, que, além de estar no texto *crise de verso* do livro *Divagações* de Mallarmé, quando este afirma a gagueira essencial da poesia, pode ser percebida no *Murilograma a Mallarmé*, que também alude – *ainda mais uma vez* – a já comentada relação de concretização do espírito através do livro:

#### MURILOGRAMA PARA MALLARMÉ

No oblíquo exílio que te aplaca  
Manténs o báculo da palavra

Signo especioso do Livro  
Inabolível teu & da tribo

A qual designas, idêntica  
Vitoriosamente à semântica

Os dados lançando súbito  
Já tu indígete em decúbito

Na incólume glória te assume  
MALLARMÉ sibilino nome

Ou seja, é no silêncio que se faz o poema – no espaço entre a pronúncia vocabular do gago. É em Thanatos, agora, que nasce Eros. A vida é morte e vice-versa.

Além desse traço do arcaico, pode-se perceber ainda o ludibriamento da linguagem. Murilo experimenta com a linguagem até um ponto onde ela se faz imagem e não mais (só) voz. As experimentações de Murilo são de ordem científica no arcaico pois que a dúvida desse limiar entre linguagem e voz lá nasce com força suficiente para ser discutida também na modernidade, não só por Murilo, mas também, depois, por Derrida que, em seu livro *Gramatologia*, escreve sobre a relação voz-linguagem-liberdade e se encontra em consonância com Murilo:

E a voz sempre se dá como melhor expressão da liberdade. Ela é por si mesma a linguagem em liberdade e a liberdade de linguagem, o falar franco que não tem que emprestar da exterioridade do mundo os seus significantes e que parece, pois, deles não poder ser desapossado.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> DERRIDA, Jacques. 2000, p. 204

A tendência de Murilo para mergulhar-se em indagações arcaicas leva ainda Haroldo de Campos a tecer o seguinte comentário sobre sua poética:

O poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escanem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de lobrigar a concórdia na discordância, uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors* (Manuel Bandeira, celebrando o poeta, chamou-o, com razão, de conciliador de contrários).<sup>29</sup>

A fala de Haroldo de Campos remete imediatamente a dois pontos: Primeiro, principalmente no ponto em que ele menciona o Barroco, a Walter Benjamin e, indiretamente, a percepção de história de um modo descontínuo, que foi percebida por Scramim Benjamin e retomada aqui. Pois que foi Benjamin que encontrou no drama Barroco uma afinidade mais presente com o arcaico (portanto não seu predecessor cronológico) e também, após, com o expressionismo (não o seu sucessor cronológico). Como se percebe no trecho a seguir:

O literato barroco sentia-se totalmente vinculado ao ideal de uma constituição absolutista, apoiada pela igreja das duas religiões. A atitude de seus herdeiros, quando não é hostil ao Estado e revolucionária, caracteriza-se pela ausência de toda ideia de Estado. E finalmente, não devemos esquecer, apesar de muitas analogias, de uma grande diferença: na Alemanha do século XVII, a literatura desempenhou um papel no renascimento da nação, por menos que esta se preocupasse com seus escritores. Ao contrário, os vinte anos de literatura alemã aqui mencionados para explicar a renovação do interesse pelo Barroco correspondem a um período de decadência, ainda que decadência produtiva e preparatória de uma nova fase.<sup>30</sup>

O segundo ponto a que me vem remeter a fala de Haroldo, que na verdade me foi aludido pela citação de Bandeira feita já no fim da escrita de Campos, é o ponto desse capítulo, o ponto da esquizofrenia muriliana, da compreensão de todos os contrários dentro de um mesmo Murilo, da afirmação da disjunção que o autor diversas vezes afirma, como podemos ver em mais um poema seu, contido na obra *Poesia liberdade*:

---

<sup>29</sup> CAMPOS, Haroldo. 1992, p. 66

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. 1984, p. 78

## PÓS-POEMA

O anteontem - não do tempo mas de mim -  
Sorri sem jeito  
E fica nos arredores do que vai acontecer  
Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,  
Trata-se de substituir o lado pelo centro.  
O que é da pedra também pode ser do ar.  
O que é da caveira pertence ao corpo:  
Não se trata de ser ou não ser,  
Trata-se de ser e não ser.

Murilo, o conciliador de contrários, portanto, traz a sua palavra-coisa-p ao ponto de convergir, em uma mesma imagem, até mesmo a antiga questão shakespeariana. Pois que ele "é" e "não é" tanto Apolo quanto Dionísio, tanto vida quanto morte, sagrado e profano. A poética do esquizo, em Murilo, dilui até elidir o pensar dicotômico, binário, que rege o contemporâneo. Essa é uma das razões para a sua importância hoje.

## 2 – Imagem: Linguagem Vazia

O caráter, já aqui aludido, dos versos imagéticos de Murilo Mendes leva água para o moinho da acentralidade afirmada. Para melhor entender isso, volto-me agora para a obra *Convergência* (1964) de Murilo Mendes e, dentro dela, aos *Grafitos* que vão melhor elucidar o caráter imagético dos poemas murilianos.

Em sua obra *Murilo Mendes: Ensaio, Crítica, Antologia, Correspondência*, a autora Laís Correa de Araújo, enquanto fala da obra *Convergência*, comenta sobre os *Grafitos* da seguinte forma:

Grafito (etimologicamente escrita *-grapho*) supõe conotação ou analogia implícita com hieróglifo (imagem sem palavra) e, mais precisamente, uma procedência da cultura islâmica que vai, desde o início do século XV, fundir-se na “moda da divisa” e desdobrar-se na leitura emblemática e lapidar do barroco. Consistindo essa literatura em “imagem e mote”, foi larga e correntemente utilizada, para persistir depois como jogo epigramático ou, mais comumente, como conceito judicativo e rememorativo nas convencionais inscrições tumulares, mesmo do nosso tempo<sup>31</sup>

A autora então estabelece essa relação entre os *Grafitos* murilianos e os hieróglifos que são, nas suas palavras “imagem sem palavra”. Essa relação encontra eco na reflexão que aqui apresento quando falo que Murilo ‘transcende a palavra-coisa-p em imagem’ e apresenta uma cena por verso. Esse procedimento é ratificado pelos próprios temas escolhidos pelo poeta nos poemas da seção *Grafitos* da obra *Convergência*, como em *Grafito para Paolo Uccello* o pintor renascentista do período *Quattrocento*:

### GRAFITO PARA PAOLO UCCELLO

1

Cavalomens

(manequins)

Lanças pré-velazqueanas

Restringem o espaço do guerromem.

Quem eleva o cavalo morto (autónomo)

Senão o pintor?

O escultor só eleva o cavalo vivo servo do homem

O espaço (compacto) se pertence

Ou pertence ao homem?

---

<sup>31</sup> DE ARAÚJO, Laís Correa. 2000, p. 129

2

Talvez a única batalha  
Onde eu aceitasse figurar

Para contorná-la depois  
Redimensionada pela tua ótica:  
Perspectiva pacificada

Na tua batalha entro  
Da tua batalha saio

Não mato ninguém  
Nem fui morto

À tua batalha volto  
Siderado não-ferido  
Pela Coisa épica

Com esta paz que a pintura  
Mais que pedra ou som  
Sabe dar.

3

Esgota-se (?) a pintura  
Não a palavra-pintura  
Pertencente por exemplo

A Paolo Uccello pictor.<sup>32</sup>

Para além de ser uma homenagem a um pintor, o poema de Murilo põe em questão a relação ontológica do pictórico, pois que a batalha de Paolo à qual o poeta se junta é a batalha da pintura, a batalha do ser e a batalha da representação – o eu-lírico parece viver a batalha retratada no quadro. E o poeta está ao lado do pintor na relação íntima, de vida-morte, com o ser na palavra: “Esgota (?) a pintura/Não a palavra-pintura”. Outro *Grafito* que discuti a imagem poética é o *Grafito em Ravenna*:

## GRAFITO EM RAVENA

1

... Como interpretaria Ele  
Tantos mosaicos sereno-iterativos

Bizâncio: trono vacante  
Lustre elíptico  
Paraíso estático  
No mosaico.

---

<sup>32</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 650-651

2  
O folentino-ravennate  
Regressa a da bomba  
Disparada  
Desde a mão de Caim  
Prepara Malebolge.

3  
Nestes becos onde Ele  
Aparava o raio na mão  
Diariamente

Circulam figuras de Antonioni  
Ou não  
Cada um portando sua fatia de inf.  
Ainda clandestino

Arquitetura de fumaça  
Suprimem a paisagem  
Inauguram o tédio da indústria  
Que Ele situaria no \_\_\_\_\_

4  
Recorda-te: Ele abole o fluido  
O limbo o contorno da linguagem

Marca entes e fatos com vermelho  
Marca a sacraltura.  
Cria espectros: mais fortes que os viventes.

Da coisa / da natureza / do sexo  
Extrai a ferocidade

Anteprova os dentes da morte.  
Cronometrando o giro da história  
Inventa o triplemundo.

5  
Ali  
Dentro do dentro subsistem  
Os originais da versão real do mundo.  
A palavra nascendo-se comendo-se gritando-se

Ali a própria luz – igual à escuridão;  
Duríssima coisa / luz de pedra preta.

Singular encontro de Bizâncio (extinta)

Com Ele egresso no \_\_\_\_\_

&  
A massa anônima (coisa)  
Que a indústria (fraude)  
Opera  
cesareana-  
mente.

...Quanto ao amor que...  
Ainda moverá?<sup>33</sup>

Nesse poema, em que podemos ver como tema a origem do universo pelo viés divino, mais uma vez o poeta coloca no centro da ontologia a imagem e a palavra. A imagem nos mosaicos “... Como interpretaria Ele/Tantos mosaicos sereno-iterativos.”. E a palavra que contém o original (que depois é mosaico) “Ali/Dentro do dentro subsistem/Os originais da versão real do mundo. /A palavra nascendo-se comendo-se gritando-se”.

As relações entre imagem e palavra são tema de outros muitos *Grafitos*, mas também aparecem em poemas de outras seções da obra *Convergência* e também aparecem no resto da obra de Murilo. Aliás, Laís Correa de Araújo fala sobre a obra *Convergência* que nela há um estrato de toda a obra de Murilo; ela diz

E, não obstante a *novidade* bem agressiva de seu texto, o leitor mais atento da obra muriliana constatará no livro o lance esperado de uma evolução consciente, a “convergência” inevitável de toda uma experiência de vida e criação que se desdobrou sobre o signo da liberdade (*poesia-liberdade*).<sup>34</sup>

Retornando à fala de Araújo sobre o caráter relacional entre *grafito* e hieróglifo, podemos perceber que a autora ainda levanta um ponto bastante importante quando diz que esse procedimento muriliano remonta a uma “leitura emblemática e lapidar do barroco”.

Para melhor entender a relação que essa afirmação da autora tem com o tema aqui apresentado da ausência de centro na poética muriliana, proponho um mergulho no pensamento de três autores que possuem uma linha de força entre si. São eles o filósofo italiano Giorgio Agamben, o teórico francês Georges Didi-Huberman e o pensador

---

<sup>33</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 653-654-655.

<sup>34</sup> DE ARAÚJO, Laís Correa. 2000, p. 127-128.

alemão que de alguma forma liga as reflexões desses dois – pois está na base delas – Walter Benjamin.

No seu livro de 1977, *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, o filósofo italiano Giorgio Agamben se debruça sobre o tema da fantasmagoria ou, melhor ainda, do objeto ausente. Dentro das reflexões que empreende na obra, e partindo do conceito de imagem dialética cunhado por Walter Benjamin, Agamben pensa a ideia do emblema. O emblema seria esse simulacro vazio, esse símbolo do puro deslocamento, que faz girar em torno de si o vazio, gerando um vazio que, então, repete o procedimento. O emblema é um espaço de deslocamento originário. Onde a semântica, à moda da metáfora, está sempre sujeita a uma alteração. Para Agamben, esta é uma tônica da possibilidade do pensamento. O filósofo diz:

[...]. O *simbólico*, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento<sup>35</sup> e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É neste copertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como ἀλήθεια, desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de “amor à sabedoria”. Só porque a presença está dividida e deslocada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Dentro de uma linha de pensamento que pode muito bem se relacionar com o que aqui é defendido, podemos também pensar a reflexão de Jacques Derrida sobre a *Diferença* [*différance*] como categoria de um diferimento contínuo e retroalimentado. A *diferença*, para Derrida, seria uma categoria de origem-não-originária, como ele mesmo diz em seu texto sobre a Diferença:

O que se escreve *diferença* será, portanto, o movimento de jogo que “produz”, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença. Isso não significa que a diferença que produz as diferenças seja anterior a elas, num presente simples e, em si, modificado, indiferente. A diferença é a “origem” não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferante das diferenças. O nome de “origem”, portanto, já não lhe convém (DERRIDA. 1991, p. 39)

<sup>36</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2011, p. 219



Ou seja: o emblema, o símbolo, as imagens dialéticas estão na origem-não-originária, não não-centro essencial do pensamento. Não podemos esquecer que isso é o que está em questão na poética muriliana quando ele relaciona o pintor e o poeta à questão ontológica do ser em seus poemas.

Partindo da mesma ideia de imagem dialética de Walter Benjamin, em sua famosa obra *O que vemos, o que nos olha*, o crítico de arte francês Georges Didi-Huberman acrescenta alguns pontos ao pensamento da ausência de centro na imagem e à relação disso com o contexto quando está refletindo sobre as obras de arte do artista Tony Smith. O filósofo francês diz, depois de uma reflexão sobre o retorno de Smith a referências “antropologicamente simples”:

Mas se quisermos tirar de todas essas referências um “primitivismo” ou um “arcaísmo” das esculturas de Tony Smith, cometeríamos um grave engano sobre seu estatuto efetivo. Uma vez mais, é *dialeticamente* que devemos considerá-las, no sentido mesmo em que Walter Benjamin – próximo nesse ponto de Aby Warburg – pôde falar de “imagem dialética”, quando tentava, no *Livro das passagens*, pensar a existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar *tanto* a razão “moderna” (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) *quanto* o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas (a saber, a poesia estreita dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela ideologia nazista Benjamin conhecia bem). Na verdade, a *imagem dialética* dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se *lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente *inventada* da memória<sup>37</sup>

“Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a

---

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010, p. 113-114

língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas”<sup>38</sup>

É com essa imagem dialética que é a imagem autêntica como dita por Benjamin e que abre um espaço emblemático que Murilo Mendes trabalha em sua obra. É partindo desse conceito de emblema e da capacidade que a imagem dialética tem (como nos lembra Didi-Huberman) de repor em jogo que podemos pensar a ausência de centro do sujeito poético muriliano. Essa fantasmagoria muriliana, esse não se inscrever em nenhuma teoria – abrindo espaço para orbitar todas elas – é o caráter essencial da leitura de Murilo Mendes hoje. Pois que essa ausência é ponto nevrálgico para se abrir um pensamento que não se fecha em si mesmo. A possibilidade de centro é a possibilidade de um pensamento autonomista que se pretende valer por si só, mas que na verdade ratifica um niilismo essencial. Didi-Huberman, ainda em *O que vemos, o que nos olha*, diz que:

No fim das contas, será preciso convir que para além da morte como figura iconográfica, é de fato a *ausência* que rege esse balé desconcertante de imagens sempre contraditas. A ausência, considerada aqui como o motor dialético tanto do *desejo* – da própria vida, ousaríamos dizer, a vida da visão – quanto do *luto* – que não é “a morte mesma” (isso não teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto.<sup>39</sup>

E assim retorno à ideia do confronto com a morte que, mais acima, já aludi. Quando Murilo Mendes afirma em seu *pós-poema* que a questão é “ser e não ser” ele está construindo essa imagem dialética. A afirmação não da existência de um dilema, mas de um trilema (“inventa o triplémundo”), de uma questão nuançada e equilibrada entre o Pretérito e o Agora é o que faz a leitura de Murilo – e não só de Murilo como desses autores que com ele conversam – tão essencial no contemporâneo.

Em *O reino e a glória*, Giorgio Agamben apresenta uma investigação sobre a *oikonomia* que resulta em um entendimento de que dentro do contemporâneo e enfrentado com um pensamento limitado e maniqueísta do dilema a solução seria a inoperação e afirma que é no poema que temos a instituição por excelência da *inoperabilidade* – capacidade de agir inoperando.

Um modelo dessa operação que consiste em tornar inoperosas todas as obras humanas e divinas é o poema. A poesia é justamente a operação linguística que torna inoperosa a língua –

---

<sup>38</sup> O autor francês faz, aqui, uma citação direta do texto de Walter Benjamin *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Passages* ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste (ligeiramente modificada), Paris, Cerf, 1989, pp. 478-9

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010, p. 128-129

ou, nos termos de Espinosa, o ponto em que a língua, que desativou suas funções comunicativas e informativas, repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer e abre-se, dessa maneira, para um novo, possível uso. Assim *La vita nuova* de Dante são a contemplação da língua italiana, a sextina de Arnould Daniel é a contemplação da língua provençal, os hinos de Hölderlin ou as poesias de Bachmann são a contemplação na língua alemã, as *Illuminations* são a contemplação da língua francesa... E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu essas poesias, mas o sujeito que se produz no ponto em que a língua foi tornada inoperosa, ou seja, em que se tornou, nele e por ele, puramente dizível<sup>40</sup>

Em uma outra obra, anterior, intitulado *Categorias Italianas*, o autor já nos dizia que há uma relação intrínseca entre o poema e a filosofia em seu texto *O fim do poema*:

A dupla intensidade que anima a língua não se atenua em uma compreensão última, mas se aprofunda no silêncio, por assim dizer, em uma queda sem fim. Desse modo, o poema revela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga enfim comunicar a si mesma, sem permanecer não dita naquilo que diz. (Wittgenstein escreveu certa vez que “a filosofia propriamente se deve apenas poetá-la”. Talvez a prosa filosófica, na medida em que faz como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, arrisque cair na banalidade, isto é, arrisque-se a falta de pensamento. Quanto à poesia, seria possível dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que “a poesia propriamente se deve apenas filosofá-la”).<sup>41</sup>

Todas essas ideias sobre a linguagem e a função da poesia e como ela se relaciona com o pensamento filosófico e com o contexto que lhe cerca aparecem de alguma forma no texto do professor Raúl Antelo *Mito e Potência*, texto que foi proferido na ABEG (Associação Brasileira de Estudos Germanísticos) no início do ano de 2017. O texto de Antelo pode ser extrapolado para fazer uma leitura da importância do pensamento muriliano hoje:

Em "Experiência e pobreza" (1933), Walter Benjamin aborda a traumática ambivalência do novo, nele destacando a coexistência de uma desilusão radical com o século e, ao mesmo tempo, uma total fidelidade a esse mesmo século. Essa ambivalência é a do mito, o mito do novo, situado ao mesmo tempo na origem e no fim da literatura. Gostaria de ver de que modo essa tensão, sustentada pela linguagem, desdobra-se hoje em dia nas leituras contrastantes do mito e da potência, que poderíamos, à maneira de Brecht, denominar a potência do sim e a potência do não.

---

<sup>40</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2011, p. 274

<sup>41</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2014. p. 186

No seu ensaio (já centenário) sobre a linguagem, Walter Benjamin afirma uma origem mítica da lei mas, em seu texto pouco posterior de crítica à violência, fundamenta, pelo contrário, uma origem divina da violência. Com efeito, Benjamin entendia que a violência mítica, em sua forma original, correspondia a uma manifestação divina. Não passava disso. Não era um meio para alcançar um fim, mas apenas uma manifestação de desejo (*Willens*), e fundamentalmente, uma manifestação de sua própria existência (*ihres Daseins*). Eric Jacobson, consciente dessa ambivalência, aponta que

The transformation of the redemptive task to the ethical task of the revolutionary “collectivist” (*Mitmensch*) who seeks worldly redemption in the aspirations of the divine, injects a degree of ambiguity into the paradoxical messianism of this transformation<sup>42</sup>.

Para desambiguar esse messianismo muito peculiar, um dos mais qualificados leitores contemporâneos de Benjamin, Giorgio Agamben, vem nos propondo uma política que poderíamos, com Georges Didi-Huberman, chamar de "política da inoperatividade", isto é, a política de desativar a máquina Estado. Com efeito, Agamben parte, para pensar o Poder, da premissa de que ele ocupa um trono eternamente disponível e esse trono vazio não é, então, um símbolo da realeza, mas da glória. Ela não passa de um mito: é anterior à criação do mundo e sobrevive ao seu fim. E o trono está vazio não só porque a glória, embora coincidente, não se identifica, a rigor, com a essência divina, mas também porque ela é, no fundo, apenas inoperatividade. A figura suprema da soberania é sempre, de fato, lacunar. Na majestade do trono vazio, o dispositivo da glória encontra então a sua mais perfeita tradução porque o objetivo para Agamben é o de capturar, no interior da máquina Estado, a impensável inoperatividade que constitui o mistério último da divindade. *Inoperatividade não significa, portanto, simples inércia ou preguiça; trata-se, pelo contrário, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, isto é, desativar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas. A arte, portanto, define-se, por essa via, como algo completamente político, por ser uma operação que torna inoperativo o dominante e que contempla, distanciadamente, os sentidos e os gestos habituais dos homens para, dessa forma, abri-los a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia, até confundir-se com elas.* Em poucas palavras, a "forma-de-vida" agambeniana encontraria seu *desoeuvrement* ideal na "vida ociosa", a "vida contemplativa", porque o *desoeuvrement* não é mais uma obra que se acrescenta às outras obras, mas a coincidência entre gesto e destituição, forma e desconstrução, pouco esperando da ação coletiva, ora sob perspectiva pessimista, à maneira de Guy

---

<sup>42</sup>O autor cita: JACOBSON, Eric - *Metaphysics of the profane: the political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. New York, Columbia University Press, 2003, p. 231.

Debord, ora de maneira totalitária, à la Carl Schmitt.[Grifo meu]<sup>43</sup>

Quando Murilo afirma “Não me inscrevo em nenhuma teoria” ou quando ele diz que “não se trata de ser ou não ser/Trata-se de ser e não ser” e mesmo quando escreve “Não mato ninguém/Nem fui morto”. Em todas essas afirmações poéticas de Murilo encontra-se também um atestado de acentralidade, de ausência de centro. São um movimento de inoperação. E esse movimento é, pensando com Antelo e Agamben, um movimento extremamente contemporâneo. Pois a ideia da poética muriliana não é definir uma divisão entre o mundo em uma questão fundamental e binária, mas sim compreender que a organização do ser e conseqüentemente a organização do que o ser faz (poesia, política, filosofia, etc) funciona em uma lógica não dicotômica. Uma lógica do *e*, não uma lógica do *ou*. É nesse sentido que afirmo a acentralidade muriliana. Dentro desse *e*, partindo da ideia de sujeito poético disjuntivo de que falei mais acima, e pensando a ausência de centro como uma espécie de fantasmagoria, podemos imaginar o sujeito poético muriliano como que formado pela situação, pela sua interação com/no Outro. Murilo é uma imagem fantasma (dialética) no centro de uma sala de espelhos: um sujeito infinito e adaptável que se forma através do Outro.

---

<sup>43</sup> ANTELO, Raúl. 2017, p. 1-2

### 3 – Murilo: Uma imagem no espelho

Em seus *murilogramas*, conjunto de poemas que também residem seu livro *Convergência*, Murilo leva essa formação de seu Eu pelo Outro (supracitada) ao máximo. Podemos pensar que Murilo, em seus *murilogramas* principalmente, mas também por sua obra como um todo<sup>44</sup>, se torna um meio, no sentido que Emanuele Coccia dá ao termo. Para Coccia: “Entre nós e os objetos há um lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível”<sup>45</sup>. Murilo se faz lugar-intermediário, se faz o meio, e nesse sentido, a realização de Murilo no Outro que é o seu objeto poético ecoa ainda mais uma ideia de Coccia, em seu *A vida sensível*, quando ele diz que:

Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito<sup>46</sup>

Murilo, como sujeito, encontra-se em seus objetos e se faz sensível. Na óptica cocciana, Murilo é Sujeito-Meio-Objeto. E ao ser uno e trino, Murilo se desdobra em inúmeros Murilo(s), todos esses “inúmeros Murilos”, então, orbitariam a acentralidade muriliana, estariam todos nessa margem infinita.<sup>47</sup>

O pensar na dobra espelhada de Murilo, além de remeter, ainda mais uma vez, ao estádio de espelho de Lacan, traz à tona o pensamento de Gilles Deleuze sobre *A dobra barroca* e remete à já comentada veia arcaica na personalidade poética de Murilo Mendes. O poeta diz, em sua obra *Poesia Liberdade*, mais precisamente no poema *Ofício Humano*, que:

É preciso reunir o dia e a noite  
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso  
É preciso *desdobrar* a poesia em planos múltiplos  
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue [**grifo meu**]<sup>48</sup>

Murilo, então, está comentando a necessidade (precisão) de “Ser e não ser” (o *Pós-poema* habita o mesmo livro, não por acaso) e, mais do que isso, Murilo usa a própria palavra

---

<sup>44</sup> Lembremos a afirmação de Laís Correa de Araújo já mencionada.

<sup>45</sup> COCCIA, Emanuele. 2010, p. 19

<sup>46</sup> Idem. p. 20

<sup>47</sup> Pensemos novamente com *Pós-poema* de Murilo, quando ele diz “Trata-se de substituir o lado pelo centro”

<sup>48</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 408

que Deleuze usará para definir a característica barroca: Desdobrar. O filósofo francês diz que

Certamente, a desdobra não é o contrário da dobra nem sua elisão, mas a continuação ou extensão do seu ato, a condição de sua manifestação<sup>49</sup>

São essas características murilianas que impulsionam o questionamento no cerne desse texto. Construo a seguinte cena: Uma imagem fantasmal do sujeito poético de Murilo Mendes se desdobra no centro de uma sala de espelhos, ao ser refletido em incontáveis (dobrados) objetos poéticos, Murilo se faz infinito, se faz Murilo(s) e, por ser Murilo(s) potencializa a sua característica polivalente, pois que tem a possibilidade de não se inscrever em nenhuma teoria, sem nunca deixar de habitá-las a todas – pois é imagem. Essa possibilidade (potência) existe pois o centro está vazio. Retorno ao pensamento do professor Raúl Antelo e ao texto de Giorgio Agamben para o qual pode-se rastrear a afirmação do trono vazio; *O reino e a Glória*:

Na iconografia do poder, tanto profano quanto religioso, essa vacuidade central da glória, essa intimidade entre majestade e inoperosidade, encontrou um símbolo exemplar na *hetoimasia tou thronou*, isto é, na imagem do trono vazio<sup>50</sup>

E ainda:

*Portanto, o trono vazio não é um símbolo da realeza, mas da glória. A glória precede a criação do mundo e sobrevive ao seu fim. E o trono está vazio não só porque a glória, mesmo coincidindo com a essência divina, não se identifica com esta, mas também porque ela é, em seu íntimo, inoperosidade e sabatismo. O vazio é a figura soberana da glória.*<sup>51</sup>

A imagem do trono vazio que Agamben nos apresenta nesses trechos está intimamente relacionada com a divindade e com a glória, mas também está intimamente ligada com a *inoperosidade*, que o mesmo autor já nos mostrou estar em seu pináculo na instituição do poema. Se levarmos a fundo essa relação podemos pensar no poema como eterna potência da glória. Para atingir essa potência, no entanto, faz-se necessária a consciência dessa potência. É a afirmação de que a poesia de Murilo tomou consciência dessa potência e praticou que o presente texto se presta. Pois que a consciência da potência da glória na poesia abre espaço para uma percepção da obra poética muriliana como sendo um

---

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. 2012, p. 68

<sup>50</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2011, p. 265

<sup>51</sup> Idem, p. 267

processo de inoperação do moderno. O que a torna intensamente contemporânea e, concomitantemente, intensamente importante.

O eu-lírico muriliano seria nesse processo de tomada de consciência, portanto, um sujeito-*miseenabyme* (mise en abyme). O termo mis en abyme (em meio ao abismo em tradução livre) se refere, grosso modo, ao efeito visual chamado Droste. O efeito Droste, ou Mise en abyme, é a projeção infinita feita ao colocar-se um espelho em frente a outro. Nesse sentido, o sujeito poético muriliano que se apresenta ao longo de toda a sua obra e que se desdobra no centro de uma sala de espelho seria um sujeito em meio ao abismo, abismo esse que é o mesmo que dito por Agamben no seu pensamento sobre o emblema, abismo esse que é o simulacro do eterno deslocamento, abismo que é a possibilidade da glória, abismo que é a poesia.

Encontrar o sujeito muriliano que se encontra nesse espaço acentral de onde gera o abismo poético de infinitos Murilo(s) é o que potencializa e justifica, por fim, a leitura da obra de Murilo Mendes hoje. Perceber, nos rastros das reflexões murilianas uma possível chave de leitura do contemporâneo foi o que potencializou a pesquisa empreendida aqui.

Murilo se vê nos espelhos: sendo e não sendo Apolo e Dionísio, como quem olha em um espelho que foi desfeito de seu vidro reflexivo deixando apenas a moldura, e vê, do outro lado, o Outro. Murilo forma uma imagem em sua esquizofrenia, possui, então, uma esquizofrenia imagética e é essa função da esquizofrenia de Murilo que faz com que o poeta encontre o seu ego através de inúmeros encontros (nem um pouco casuais) com a obra e o sujeito de outrem.

Em sua última fase de composição, ao construir seus *murilogramas*, o poeta tem, perceptivelmente, uma forte inovação (ainda mais uma vez) na sua obra em consequência de sua relação potente com o que, no momento, produzia-se no Brasil: O concretismo.<sup>52</sup>

Não é por acaso que Haroldo de Campos (idealizador, junto de Décio Pignatari e Augusto de Campos, do movimento concretista literário no Brasil) definiu essa época muriliana (a de suas últimas composições) como a sua fase mais estilisticamente cativante.

---

<sup>52</sup> Essa inovação podemos perceber na já comentada frase de Laís Correa de Araújo quando diz “não obstante a *novidade* bem agressiva de seu texto”



O poema, todo ele, atua como o desdobramento paralelístico de uma só "figura ritmo-sintática", [...], e realiza à maravilha o programa muriliano do "máximo de intensidade no mínimo de espaço"<sup>53</sup>

Os poemas dessa fase são muito caracterizados pela experimentação não só da linguagem como do ritmo, pois que as frases propositadamente compostas por uma sintaxe curta e pragmática compõem uma sensação de imediatismo dançante que, além de remeter ao pragmatismo estético do concretismo, passa uma mensagem quase que de fala; Murilo conversa com o poema. E, ao fazê-lo, compõe uma unidade de medida própria de si.

Os murilogramas são os gramas (unidade de medida) com os quais, através de sua própria visão de outrem, Murilo mede-se, bem ao estilo de Rimbaud e o seu "Je est un autre". Pois é fato que se Rimbaud assistia à eclosão de seu pensamento (Celam'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée), Murilo assiste-se eclodindo em outro, no outro que o espelha (à moda de Lacan)

O pensador francês Jacques Derrida, em sua obra mais conhecida: *gramatologia*, dedica um bom tempo ao estudo do "grama". Para Derrida, o grama é um elemento da lógica logocêntrica que tem em si embutida a lógica do rastro, todo grama contém um rastro.

Mas o que seria esse rastro? O rastro é uma ausência, mas não só. O rastro é uma presença do que não mais ali está, um espectro de alguma sorte que demonstra que algo, por ali, já passou, o rastro é o elemento, por exemplo, deixado pelas inúmeras imagens de Murilo na sala de espelhos; uma ausência presente. E o que seriam os *murilogramas*, se não composições do ser de Murilo Mendes através de espectros, através de um externo que já-esteve, através de imagens passadas em um espelho anacrônico? Permito-me uma grande citação da obra de Derrida que joga certa luz nessa relação muriliana:

[...]. Arquiescritura, possibilidade primeira da fala, e em seguida da "grafia" no sentido estrito, lugar natal de "usurpação" denunciada desde Platão até Saussure, *este rastro é a abertura da primeira exterioridade em geral, a enigmática relação de um vivo com seu outro e de um dentro com um fora: o espaçamento. O fora, exterioridade "espacial" e "objetiva" de que acreditamos saber o que é como a coisa mais familiar do mundo, como a própria familiaridade, não apareceria sem o grama, sem a*

---

<sup>53</sup> CAMPOS, Haroldo. 1992, p.74

*diferência*<sup>54</sup> como temporalização, sem a não-presença do outro inscrita no sentido do presente, sem a relação com a morte como estrutura completa do presente vivo. A metáfora seria proibida. A presença-ausência do rastro, o que não se deveria sequer chamar sua ambiguidade mas sim seu jogo (pois a palavra "ambiguidade" requer a lógica da presença, mesmo quando começa a desobedecer-lhe), traz em si os problemas da letra e do espírito do corpo e da alma e de todos os problemas cuja afinidade primeira lembramos. Todos os dualismos, todas as teorias da imortalidade da alma ou do espírito, tanto quanto os monismos, espiritualistas ou materialistas, dialéticos ou vulgares, são o tema único de uma metafísica cuja história inteira teve que tender em direção à redução do rastro. A subordinação do rastro à presença plena resumida no logos, o rebaixamento da escritura abaixo de uma fala sonhando sua plenitude, tais são os gestos requeridos por uma onto-teologia determinando o sentido arqueológico e escatológico do ser como presença, como *parusia*, como vida sem diferença: outro nome da morte, historial metonímia onde o nome de Deus mantém a morte em respeito. Daí por que, se este movimento abre sua época sob a forma do platonismo, ele se realiza no momento da metafísica infinitista. Somente o ser infinito pode reduzir a diferença na presença. Neste sentido, o nome de Deus, ao menos tal como se pronuncia nos racionalismos clássicos é o nome da própria indiferença. Só o infinito positivo pode suspender o rastro, "sublimá-lo" ([...]). Portanto, não se deve falar de "preconceito teológico", funcionando aqui ou lá, quando está em causa a plenitude do logos: o logos como sublimação do rastro é teológico. [grifo meu]<sup>55</sup>

O "grama" portanto é uma parte fundamental do *logos*, o *logos* que funciona, na visão derridiana, como o centro<sup>56</sup> do pensamento ocidental que se traduz na escritura. É interessante perceber que, ao escrever seu ser sob-sobre o rastro de outros e nomear tal feito *murilogramas*, Derrida e Murilo ecoam-se (ainda mais uma vez).

Esse eco derridiano em Murilo é mais intenso ainda quando se toma e percebe mais pausadamente alguns termos (nomes) usados por Derrida no trecho acima. Permito-me trazer alguns à luz: a) Primeiramente, gostaria de observar a afirmação de que "A

---

<sup>54</sup> O termo *diferência* é uma das traduções possíveis para o conceito de *différance* cunhado pelo pensador francês, outra tradução possível é *diferença*. No corpo do texto, quando me referi ao conceito derridiano, decidi por usar a tradução *diferença* com o original *différance* entre parênteses ao lado.

<sup>55</sup> DERRIDA, Jacques. 2000, p 87

<sup>56</sup> Interessante notar que, como já citado, na visão mesma de Derrida, o centro é uma inexistência, em seu livro *A escritura e a diferença* ele deixa bastante claro que o centro é tão uma ausência quanto o rastro, pois que é algo que está fora e dentro sem nunca se fazer presente nem fora nem dentro.

subordinação do rastro à presença plena resumida no *logos*, o rebaixamento da escritura abaixo de uma fala sonhando sua plenitude, tais são os gestos requeridos por uma onto-teologia determinando o sentido arqueológico e escatológico do ser como presença, como parusia, como vida sem diferença: outro nome da morte, historial metonímia onde o nome de Deus mantém a morte em respeito.", aqui Derrida coloca a subordinação do rastro (do grama) a uma presença plena (*logos*) como "um outro nome para a morte" e ainda que este nome se significaria em Deus<sup>57</sup>. Neste ponto alcançamos a teologia. Alcançamos um jogo (para se usar de termo caro a Derrida) de sentidos que a própria obra muriliana nos fornece: Deus é morte, mas a morte precisa, necessariamente, da vida. Deus é, portanto, morte e vida. Os murilogramas são uma sublimação do ser muriliano, são um encontro de Murilo com Murilo através do rastro de outrem, através da vida e da morte, através de Deus – da linguagem, por fim, da poesia. E assim alcançamos o segundo termo interessante de Derrida no trecho acima: b) "O *logos* como sublimação do rastro é teológico", afirma Derrida. E Murilo Mendes confirma, na composição de seus murilogramas. Pois é escritura, pois é *logos*, *logos* para alcançar o rastro, o grama, a ausência de centro: a glória. Há, nos murilogramas, uma inversão no jogo, uma inversão tão derridiana, porque se um contém o outro, também o outro contém o um. O centro não existe e é isso que Murilo demonstra em seus espelhamentos: Há uma forma de encontrar Deus, de se transcendentalizar, através do Outro escrito. Essa forma, esse espelhamento, tem por nome *murilograma*: onde um se forma pelo outro e vice-versa.

Tal formação de seu si através de outro representa uma releitura da ideia hegeliana da "consciência de si através de si" exposta em sua *Fenomenologia do Espírito*:

"A consciência de si agora captou o conceito de si, que antes era só o nosso a seu respeito - o conceito de ser, na certeza de si mesma, toda a realidade. Daqui em diante tem por fim e essência a interpenetração movente do universal - dons e capacidades - e da individualidade"<sup>58</sup>

A consciência de Murilo, em seus murilogramas, acontece sim para si mesmo, mas sempre através de uma canção de outrem. Tamanha impressão pode ser bem observada tanto no *Murilograma a Debussy* quanto no *murilograma a Baudelaire*; e no *murilograma a Fernando Pessoa*, como também, no já aqui mencionado *Murilograma a*

---

<sup>57</sup> Não podemos esquecer que o argumento de Agamben na ideia de Trono Vazio é o de que a glória, a poesia, é teológica – a correta expressão seria teo-alógica.

<sup>58</sup> HEGEL, Friedrich. 2014, p. 270-71.

*Mallarmé* (e em todos os outros). Murilo purga seu próprio ser na descrição de outro, em uma espécie de catarse subjetiva em que, ao invés de ter como intermédio a tragédia (como na definição do termo por Aristóteles), o autor tem como intermédio a produção poética por si só.

No último, o sujeito poético diz<sup>59</sup>:

No oblíquo exílio que te aplaca/manténs o báculo da  
palavra/signo especioso do Livro/inabolível teu & da tribo/a qual  
designas, idêntica/vitoriosamente a semântica/os dados laçando  
de súbito/já tu indígete em decúbito/na incólume glória te  
assume/MALLARMÉ sibilino nome<sup>60</sup>

E, ao definir as preocupações mallarmaicas com o Livro, com a semântica, com o espaço e o acaso, também revela as suas próprias preocupações. Pois nunca se pode esquecer que são nomeados *murilogramas* por dizerem sempre algo de um Murilo. Um Murilo que é uma ausência presente – no poema.

E, para dizer especificamente esse algo de Murilo, o autor, nesse caso, escolhe Mallarmé. O mesmo Mallarmé que introduz na sua obra poética o espaço, o silêncio, a "gagueira" do poeta, gagueira essa que proporciona o entendimento semântico da poesia, como o próprio poeta observa em seu poema (a qual designas, idêntica/vitoriosamente a semântica/...). O mesmo Mallarmé que diz que "o ato poético consiste em ver súbito que uma ideia se fraciona em um número de motivos iguais por valor e em agrupá-los;.."<sup>61</sup>. O Mallarmé que anuncia a "crise de verso". E, por escolher esse Mallarmé, Murilo não só nos dá um texto com um sem número de interpretações, ele nos apresenta inúmeros textos, nos quais o espelho chamado *murilograma* (chave de leitura do contemporâneo<sup>62</sup>) nos dá

---

<sup>59</sup> Cito, mais uma vez, o poema "Murilograma a Mallarmé"

<sup>60</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 676.

<sup>61</sup> MALLARMÉ, Stéphane. 2010, p. 162.

<sup>62</sup> Interessante notar que na obra *O reino e a glória*, Agamben elege Mallarmé como o poeta que é a epítome do poeta consciente da potente inoperosidade da poesia:

Na poesia moderna, o isolamento hínico da palavra encontrou sua formulação extrema em Mallarmé, que marcou longamente a poesia francesa, conferindo uma intenção hínica genuína a uma inaudita exasperação da *armonia austera*. Esta desarticula e rompe de tal maneira a estrutura métrica do poema que este literalmente explode em um punhado de nomes desligados e disseminados no papel. Isoladas em uma "suspensão vibrátil" em relação ao seu contexto sintático, as palavras, devolvidas ao *status* de *nomina sacra* [nomes sagrados], exibem-se agora, segundo Mallarmé, como "*ce qui ne se dit pas du discours*", como aquilo que na língua resiste com tenacidade ao

Murilo e Mallarmé, (con)fundindo-se.

Outro poema que escolho para elucidar essas características da obra muriliana é o *murilograma a Baudelaire*

#### MURILOGRAMA A BAUDELAIRE

Traz o pecado origin = existir.

•  
Maneja o caos que regula.

•  
Palavra: pessoa, despessoa.

•  
Desventra a rua-universo

•  
Enfanterrible totalizador.

•  
Debruça-se à janela da pintura.

•  
Poesia e coração, áreas opostas.

•  
Heautontimoroumenos.

•  
Inventa a simetria dissonante.

•  
Negro luminoso: a cor do seu estema.

•  
Telefona = lhe a Medusa.

•  
Sofre de modernidade ou de ser B?

•  
Funda um reino ilhasalão.

•  
Assume o espaço da música.

•  
Paralelo à putain, ao pária.

•  
Constrói a mulher naviforme.

•  
Razão + cálculo: supernatureza.

---

discurso do sentido. Essa explosão hínica do poema é o *Coup de dés* [golpe de dados]. Nessa doxologia irrecitável, o poeta, com um gesto iniciático e, ao mesmo tempo, epilogador, constitui a lírica moderna como liturgia ateológica (ou melhor, “teo-alógica”), diante da qual a intenção celebrativa dada elegia rilkiana aparece decididamente atrasada (AGAMBEN. 2011, 261)

Percebe-se, por este trecho, que, longe de considerar a poesia moderna de uma forma cronológica, a visão de Agamben é de que a poesia moderna se dá nessa espécie de consciência-de-si que a poesia toma: a consciência de que ela pode ir para além (do sentido).

.  
 Anexa o leitor, sósia e sigla.  
 .  
 Mineral. Artificioso. Ri-se.  
 .  
 Fantasia, alquimia e álgebra.  
 .  
 Metáfora: equivale a épura.  
 .  
 Aurora cidadina, aurora “autre”.  
 .  
 Alopado. A lógica do absurdo.  
 .  
 Sonho: sinal matemático.  
 .  
 Da morte – operação extrai o novo.  
 .  
 Morte: única novidade pros modernos.  
 .

Terrible Baudelaire toujours recommencé

No poema, o poeta retrata Baudelaire-Murilo de uma forma que leva água para o moinho da ideia da leitura espelhada do seu sujeito poético. O murilograma nos diz que Baudelaire – e Murilo – usam a palavra como dispositivo de (des)personalização (Palavra: pessoa, despessoa). A palavra poética muriliana conjura um Baudelaire que em sua modernidade se apresenta também como simulacro, como deslocamento de instituições – fantasia, alquimia, álgebra, pintura, sonho, morte... – é tudo metáfora que equivale a épura, representação, deslocamento eterno: imagem – pintura – dialética. Onde a aur(or)a moderna – cidadina – é “autre”: outro. A ideia da poesia como deslocamento em Baudelaire é teorizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben na obra já citada mais acima *Estâncias*. Essa ideia reforça a aqui apresentada da (con)fusão de Murilo com as ideias de seus eus-outros.

Eus-Outros tão semelhantes a ideia de heterônimos que são – sempre tão implicitamente – aludidos no *murilograma a Fernando Pessoa*

#### MURILOGRAMA A FERNANDO PESSOA

Regressando sempre do não-chegar,  
 O gume irônico da palavra  
 Pronto a estimular-te o sólido ócio  
 De guarda-livros do Nada.  
 Não dás o braço a. Dás-te o braço.

Guardas o cansaço de quem palmilhou  
 Quilômetros de palavras camufladas

Em Ode adversativa: a ti adere  
Sob o látigo de um céu que não consentes  
Donde se debruçam Parcas eruditas:  
E ainda a contrapelo atinge o cosmo.

Exerces o fascínio  
De quem autocobaia se desmembra  
A fim de conhecer o homem no duro  
Da matéria escorchada.  
Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo.

Sebastianista duma outrora gesta, dramaturgo  
Retalhas o não-acontecido que te oprime  
E determina o eterno contingente  
Na área do sem-povo, já que o povo  
Ao Fatum reduzido, desnavega.

Por sono sustentado e aspirina,  
Sofista manténs a música que não tens  
Entre dez dedos dividida. Morse transmitindo o não do sim,  
Já isento em vida do serviço de viver. Anúmero.

Quanto a mim adverso ao Nada, teu ímã,  
Eis-me andando nas ruas do gerúndio.  
Ensaio o movimento, vôo portátil.  
Devolvo-te grato o que não me deste,  
Admiro-te por não dever te admirar,  
Na linha da atração reversível dos contrários  
Contrapassantes.

O poeta regressa do não-chegar, retorna da ausência. É na ausência que os sujeitos diversos do poeta português se formam, na ausência e no trabalho. O trabalho de Fernando Pessoa no poema é a palavra (“palmilhou quilômetros de palavras camufladas” em outros). O trabalho de Murilo Mendes no poema é a palavra; a palavra cria no vazio – dramaturgo –, no Nada de onde são guardados os livros e ao qual o poeta é adverso e tão atraído a (“Quanto a mim adverso ao Nada, teu ímã,/Eis-me andando nas ruas do gerúndio.” E depois “Admiro-te por não dever te admirar”). Os poetas se formam “Na linha da atração reversível dos contrários” – no Outro.

Mas é no *Murilograma a Debussy*, em meio a novas preocupações, que apresentam-se mais definições de uma consciência muriliana. Podemos ler a sua percepção do compositor impressionista:

#### MURILOGRAMA A DEBUSSY

1

Tangencia Stéphane Mallarmé.

Considera a estrutura do silêncio.

Abole o eixo da tonalidade.

Balança vertical pesa a medida.

Clepsidra separa o dia da noite

Suspende a fúria do ventomemwagner

2

Com um sol frio agarrado no ombro

Pronuncia a palavra: acordes livres

Reserva o ritmo para um outro

Que nunca o viu nem vê; mal o ouvirá.

O espaço da pauta se concede margens  
Entre pura IMAGES assimétricas.

Não falarei cristal, já deformado:

Mas falo a fortespuma da escritura

3

A música que - consciente - planejou

Era-lhe imposta qual estrela ou nuvem.<sup>63</sup>

Nesse poema, Murilo volta a se ver por entre as reflexões de Mallarmé, mas dessa vez é Debussy quem reconsidera a ideia mallarmaica e é pela reflexão da consciência (perceptível no poema quando o próprio eu-lírico menciona "A música que - consciente - planejou") do compositor sobre as composições não ortodoxas do mesmo que Murilo se questiona sobre a composição de suas próprias unidades de medida e a inovação da mesma.

Mais uma vez é necessário por em perspectiva a existência da subjetividade escolhida por Murilo. Quem é este Claude Debussy em que Murilo se espelha e que espelha Murilo? Esse Debussy é o compositor que é dito, pelo crítico de música Paul Griffiths, como o compositor do ponto de partida da música moderna<sup>64</sup>. Também é o compositor para o qual o mesmo crítico tece o seguinte comentário:

Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu

---

<sup>63</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 694-695

<sup>64</sup> Interessante lembrarmos que Baudelaire é usualmente referido também como ponto de partida da literatura moderna.



coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo.<sup>65</sup>

E que forma melhor de pensar o motivo para o espelhar-se de Murilo em Debussy do que o feito do compositor francês de, a um só tempo, renunciar a imperativos harmônicos e tomá-los como instrumento de uma modificação melódica, quando este é um dos motivos essenciais da poesia muriliana? Renunciar e (re)utilizar. Manter-se polivalente. Sempre "ser e não ser".

Esse espelhamento traz à tona, novamente, a ideia psicanalítica lacaniana do imaginário, do estágio do espelho, onde Lacan nos diz que a constituição do ser se faz através do espelho, onde a subjetividade se forma.

Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*<sup>6667</sup>

O sujeito, portanto, se identifica na produção de uma imagem. No caso muriliano, essa imagem é Mallarmé, é Debussy, é Fernando Pessoa, Baudelaire e muitos outros: são pedaços do espelho muriliano, pedaços dos sujeitos Murilo, rastros escritos das imagens – sempre dialéticas – do ser que é Murilo Mendes.

Laís Correa de Araújo menciona em seu livro já comentado *Murilo Mendes: Ensaio crítico; Antologia; Correspondências* que

A impressão primeira do leitor de *Convergência* decorrerá da possibilidade ampliada de percepção imediata do texto através da insinuante ênfase de sua realidade física<sup>68</sup>

Pode-se depreender da afirmação da autora que Murilo, em *Convergência*, leva a sua composição a um nível quase que tangível a partir do que Haroldo de Campos chamou de "figura ritmo-sintática". E é a partir dessas figuras ritmo-sintáticas que Murilo Mendes

---

<sup>65</sup> GRIFFITHS, Paul. 1987, p.7

<sup>66</sup> *Imago* é um termo psicanalítico cunhado em 1912 por Carl Jung que designa a pulsão do sujeito para com um objeto construído na psique. No caso do estágio de Espelho de Lacan, o Objeto é o mesmo que o Sujeito.

<sup>67</sup> LACAN, Jacques. 1998, p. 97

<sup>68</sup> ARAÚJO, Laís Corrêa de. 2000, p. 130

constrói um estilo em imagem. Estilo é a palavra que, para Hegel, significa-se em

um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da coisa.<sup>69</sup>

No Estilo muriliano, o material é o Outro (objeto) e o conceito da coisa é Murilo (sujeito). Um Murilo que é Imagem no espelho (coisa), que é o Outro. Um Murilo que ao escrever compõe imagens, como Derrida considerava ser inevitável, mas de forma abrangente e intencional:

[...] toda imagem chama palavras e toda combinação de imagens mais ainda. E mesmo que estejamos sem voz, diante de imagens há um chamado. Além disso, toda palavra é preche de imagens e toda combinação de palavras mais ainda. Enfim, o sujeito que olha a imagem ou o escrito é sujeito de imagens e de palavras, de palavras-imagens e de imagens-palavras.<sup>70</sup>

Como diz Derrida, "o sujeito que olha a imagem ou o escrito é sujeito de imagens e de palavras", Murilo é o sujeito que compõe, ao mesmo tempo, escrito e imagem, é um sujeito de seres-palavras-imagens. Pois que suas imagens, como pôde ser observado, não se compõem única e exclusivamente por si, mas sim através de outrem, o que o faz extrapolar a afirmação derridiana e se encontrar em perfeita sintonia com os pensamentos de Agamben e Didi-Huberman já aqui apresentados. Murilo Mendes, em seus murilogramas (e em seus *grafitos*), é um Sujeito que é "chamado" a olhar um Ser e Escrivê-lo em Imagem: Um Sujeito de Seres-Imagens-Coisas-Palavras, um Murilo-Imagem-Palavra-P (com todas as cargas que tal epíteto possa trazer). A poesia de Murilo Mendes é linguagem em um jogo – dialético – com a imagem. Todas essas ideias estão contidas – ou melhor: convergidas – no poema em onze partes com o sintomático título *Metamorfoses* que me permito apresentar integralmente aqui:

---

<sup>69</sup> HEGEL, Friedrich. 2015, p. 294.

<sup>70</sup> DERRIDA, Jacques. 2012.

## METAMORFOSES (1)

Girafal. Girafel. Girabol. Girassal.

O avelame. O averlame.  
O averleme. O averlima.  
O averlomem. O averlume.

O lume da avelã. A lâ do averlume.  
A vela da avelã. Ave, lâ de avelã.  
O lumarve.  
O larvume.

A pira. La pira. O piromante. A pira do Pireu. A pira e La Pira.  
O Pireu do piromante.

O vidro<sup>71</sup>. O vírus. O vidromem. O viromem. O viromem vira vírus.  
A vara do viromem. Chove do vidromem. Chove na vidraça do vidromem.  
A viração na vidraça do vidromem. A viração vidrando.

O vidromal. O vidromel. O vidromil. O vidromeu. A vera Vidrolândia.  
As landes da Vidrândia. As ânsias do Vidronde.

O viração. O vidração. O vidramor.

O redondo do vidro. O vidro redondre. O redenho do vírus. O vírus do redondro.<sup>72</sup>

## METAMORFOSE (2)

O vidromar. O vidromir. O vidromur.

O dilema. O trilema. O xilema.  
O dilume. O trilume. O xislume.

Abóbora. Arbóbora. Arbárbara.

---

<sup>71</sup> Podemos ver que, em meio a esse procedimento de puro deslocamento – consciente – que o poeta empreende ele alude à palavra “vidro” que, não podemos deixar de lembrar, é o material do espelho, espelho esse que é fundamental para a teoria da construção da subjetividade poética muriliana por outrem. Percebe-se, então, que essa característica pode muito bem ser depreendida dos próprios procedimentos – e palavras – escolhidos pelo poeta.

<sup>72</sup> MENDES, Murilo. 1994, p. 720.

Abreóboe. Abreoboé.  
Arbóba.

.

O melodrama. O felodrama. O Rimbaudrama.

.

O trauma do menino. O trauma do serrote.  
O trauma da ternura. O trauma da torquês.<sup>73</sup>

### METAMORFOSES (3)

A infância giravênus. A infância viravênus. A atração de Vênus.  
A atracção de Vênus. A extração de Vênus. A Vênus de  
Venúsia. A Vênus de Veneza. A veneziana de Vênus. A ventana  
de Vênus. A vestaglia de Vênus. A gelosia de Vênus. A rótula de  
Vênus. O rótulo da cadavênus. Gesualdo da Venosa. O madrigal  
de Vênus. O madrugal de Vênus. A camisa-de-vênus. A camisa-  
de-força ao fanático de Vênus. Os planetas de Vênus. Vênus ao  
vinavil.

.

Água natural.  
Água artificial.  
Água vegetomineral.

Água urinada.  
Água coisada.  
Água aguada.

.

O pano levanta-se sobre a mesa feltrada.  
O feltro do chapéu o feltro do texto o feltro do piano.  
O feltro dos martelos do piano.

Feltro planta feltro.

O texto de feltro o triângulo de feltro.

Alinhavar o feltro.  
Alilavar o texto.

Texto textomem testículo.

Feltromem ferromem textomem.

---

<sup>73</sup> Idem. p. 721.

Feutre feu feitrine feutré.

O feltro.

IL VELTRO.<sup>74</sup>

#### METAMORFOSES (4)

Homem: esferomem, esperomem.

O pensar descansa o homem. O des-pensar cansa. Gira-se o pensar, esfera

O ditador: exterior ao homem. Deterior, posterior ao homem. O ditador é um estercomem. Nenhum ditador tem poder sobre o esferomem, somente sobre o externomem. A bala atinge a pele não a bola, a esfera do esferomem.

.

O caracol

O caracal

O caracul

O caramel

O caromemel

O carofel

O carretel de linha

O carretel de Lisa

O carretel na linha

O carretel totem

O carretel total.

.

As neves do novelo. O novelo da neve.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Idem. p. 721-722

<sup>75</sup> Idem. p. 723-724

## METAMORFOSES (5)

Descubro a rosa da cenoura, a cenoura da rosa.

.

A retina além do ouvido gira o eco.

.

A flor enorme fira asfixiando a jibóia.

.

O reverso do eco: sempre o eco.

.

O reverso da fome: sempre a fome.

.

O aprumo da régua. O aprumo do compasso.

.

Os apuros do prumo sempre a prumo.

.

Esqueleto ainda deitado sempre a prumo.

.

O prumo da razão arromba o escuro.

.

A pomba perde o aplomb ao desvoar.

.

O pássaro desova o espaço que desvoa.

.

A pérola certo dia perde as pétalas.

.

“Horizonte des-vendável”, diz o mercador.

.

O rádio: premem um botão no país ao lado.

.

Uma mulher soluçando. Um homem solo-ursando.<sup>76</sup>

#### METAMORFOSES (6)

.

O terror estampado  
O terror estampido

O terror o terrar o aterrar  
O terror de aterrar. Terror de decolar.

A decolagem do avião  
A decolagem da mão  
A decolagem do não.

.

O til. O tom. O Tao.

.

O transradar  
O transrodar  
O transformar  
O transfoamor  
O transmontar  
O tremdescer  
O subirtrem

.

Os trovões do espaço. Os trovões do espesso. Os trovões da  
[espada.

As mãos do amanhecer. Os pés do anoitecer.

---

<sup>76</sup> Idem. p. 724-725

Os pais do amanhecer. As mães do anoitecer.<sup>77</sup>

#### METAMORFOSES (7)

.

A copla. A manopla. O óplon.

.

O aguilhão. O diapasão. O giramão.

.

Tempo de rodemel? Tempo de rodofel.

.

O hidromel. O hidrofel. O hidroavião.

.

O rodar do radar. O radar do rodar.<sup>78</sup>

#### METAMORFOSES (8)

O mar abre a janela sobre Vênus.

.

As janelas de putain dão sobre o falo do vizinho.

.

O cavaleiro o cinemeiro o navieiro.

.

O giracundo o girafundo o giramundo.

.

Ana Livia Plurabala  
Ana Livia Plurabala  
Ana Livia Plurabola

---

<sup>77</sup> Idem. p. 725

<sup>78</sup> Idem. p. 726



Ana Lívia Plurábula

.

Manucear manusear manutear

.

As sacerdotisas dóricas  
As sacerdotisas délficas  
As sacerdotisas druidesas  
As sacerdotisas dúcteis

.

Ester solava. Esmeralda noitava. Débora ventava.  
Madalena chovia. Flora relampejava.<sup>79</sup>

#### METAMORFOSES (9)

O sardo. A sarda da Sardenha. A sarda do rosto.  
A sardenta. A sardanisca. A sardana. A sardinha.

.

Retroceder. Retroveder. Retromedir. Retropedir.  
Retrometer. Retromotor. Retropensar. Retrogirar.  
Retromirar.

.

Venusear. Venusfagar. Venusarder.

.

O séptuor de Beethoven. O séptuor de Bártok. O séptuor de  
Mallarmé.<sup>80</sup>

#### METAMORFOSES (10)

Mar (sic)  
Mar maior  
Mármore (sic)  
Moármore  
Moarmármore

---

<sup>79</sup> Idem. p. 728-729

<sup>80</sup> Idem. p. 729

Moermármore  
Mortomármore  
Mortomoermármore  
Marmorizado

.

Trevo  
Trevo de quatro falhas  
Trevo de quatro filhas  
Trevo de quatro folhas

Trevo trave treva trova

Trevo una trovata  
Na treva na trova na trovoadá.<sup>81</sup>

#### METAMORFOSES (11)

Astronave  
Astroneve  
Astronive  
Astronovo  
Astronuvem  
Astronável

.

Pesca submarina  
Pesca sub Marina

.

Vaidade  
Vai dado  
Vai dedo  
Vai Dido  
Vai doido  
Vai tudo  
Vaidade  
Vaidar

.

Paul Klee  
Paul clé<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Idem. p. 733-734

<sup>82</sup> Idem. p. 734-735

Todo esse imenso poema, dispersado pela terceira parte do livro *Convergência* é uma apresentação do dispositivo do deslocamento em Murilo, as palavras inventadas, a semântica deslocada, tudo joga com o espaço entre o semântico e o semiótico – do qual Agamben fala em *O fim do poema*. O grande poema tem como tema a constante transformação, o movimento acentral de Murilo está todo ali. As palavras que não existem apresentam a infinidade de possibilidades dos desdobramentos subjetivos que as imagens de Murilo podem proporcionar. Esse poema de onze partes é a epítome da imagem dialética muriliana. E se faz colocando a linguagem, absolutamente, em jogo.

#### 4 – Linguagem: um jogo, uma experiência

Para se compreender o caráter dialético na obra de Murilo é preciso, primeiro, entender a relação que Georges Bataille estabelece entre Hegel, Kojève e as ideias hegelianas. Proponho iniciar essa reflexão com um exercício de imaginação: Imaginemos o momento original, imaginemos o instante antes do Verbo, imaginemos o momento antes. Esse momento nomearei instante-infância.

Ao nos colocarmos no espaço deste instante-infância, nos colocamos no que Giorgio Agamben chamaria de *experiência originária* (como a definiu em sua obra *Infância e história* de 1978):

Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite.<sup>83</sup>

Uma experiência originária seria, portanto, na perspectiva agambeniana, algo “que, no homem, está *antes do sujeito*, vale dizer, *antes da linguagem*”. É interessante notar que, no momento em que Agamben formula a sua ideia de *experiência originária* ele está acenando ao texto de Georges Bataille, já aqui aludido, *Hegel, morte e sacrifício*, onde o filósofo francês procura investigar as relações, dentro da obra do filósofo alemão – mais especificamente o prefácio da *Fenomenologia do Espírito* – da morte e do sacrifício como realizações da “Negatividade do Entendimento” e da constituição do “Homem” como “Sujeito” ou “Eu abstrato do Entendimento”.

O texto de Bataille é fundamentalmente baseado no Apêndice II da obra *Introdução à leitura de Hegel* de Alexandre Kojève, que tem como título *A ideia da morte na filosofia de Hegel*, no qual o autor expressa a sua ideia de que o Homem “é a morte que vive uma vida humana”, frase esta que se prova fundamental no pensamento batailliano sobre a morte e o sacrifício na filosofia de Hegel.

A proposta, a seguir, é observar o diálogo que pode ser construído entre o que foi exposto até agora sobre a obra muriliana e a reflexão empenhada por Georges Bataille.

---

<sup>83</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2005, p. 58

#### 4.1 – Conversa: Bataille e Murilo

E então, primeiramente, há de se fazer uma digressão de modo a atestar minha afirmação inicial de que Giorgio Agamben, ao definir a sua perspectiva do que seria uma experiência originária, estava em sua obra acenando ao texto de Georges Bataille. O texto *Hegel, a morte e o sacrifício* é dividido em duas partes óbvias: I – A morte; e II – O sacrifício. Dentro dessas macro-divisões, o autor incluiu subdivisões que melhor organizam os pontos que ele elucida ao longo do texto. Pretendo, aqui, analisar de forma breve o conteúdo dos capítulos e de suas subdivisões para que possamos, por fim, alcançar o desenvolvimento que o filósofo francês faz da afirmação do filósofo russo – Kojève – sobre o Homem e a morte dentro da filosofia de Friedrich Hegel.

A primeira parte do capítulo intitulado *A morte*<sup>84</sup> tem como foco *A negatividade do homem* e, nesse espaço, Bataille toma a afirmação de Hegel nas *Conferência de 1805-1806* (que é citada por Kojève na em seu *Introdução à leitura de Hegel*<sup>85</sup>) de que o

O homem é essa noite, esse Nada [Néant] vazio, que contém tudo em sua simplicidade indivisa: uma variedade de um número infinito de representações, de imagens, das quais nenhuma lhe vem à mente com clareza, ou [ainda], que não estão [ali] como realmente-presentes. É a noite<sup>86</sup>, a interioridade – ou – intimidade da Natureza que existe aqui: – [o] Eu-pessoal puro. Em representações fantasmagóricas, tudo ao redor está escuro: surge então uma cabeça ensanguentada aqui; mais adiante outra aparição branca; e elas desaparecem também de repente. É essa noite que se percebe quando se olha bem nos olhos de um homem: [mergulha-se o olhar] numa noite que torna-se terrível; é a noite do mundo que se apresenta [então] a nós<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> A relação entre morte e vida na poesia muriliana já foi abordada, de alguma sorte, nos capítulos anteriores e será retomada nesse capítulo 3.

<sup>85</sup> É interessante notar que, como afirma João Camillo Pena na apresentação que fez em hora da publicação do texto de Bataille na revista ALEA da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que Jacques Derrida, em *Da Economia restrita à Economia geral. Um hegelianismo sem reserva*, afirma que para Bataille não há diferença entre Hegel e Kojève. Ou seja, querer dizer que quando Bataille lê (ou escuta, tendo em vista que Bataille compareceu aos cursos que Kojève ministrou no Collège de France sobre a filosofia hegeliana) Kojève ele, em um mecanismo de “transcorporificação” que se assemelha com o mecanismo usado pela igreja católica e seus fiéis na relação Papa-Deus, lê a fala de Hegel. Como se Kojève e Hegel fossem o mesmo ser. Para Bataille nunca poderia haver erro na interpretação de Kojève da filosofia hegeliana, pois Kojève era Hegel.

<sup>86</sup> Mais à frente a questão da noite em Bataille e em Murilo será melhor abordada.

<sup>87</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 394.

A partir dessa afirmação, Bataille faz uma investigação do que, para Hegel, significaria essa Negatividade, essa força que afirma o homem como “Nada vazio”. O filósofo francês então, ainda mais uma vez – e o fará mais muitas no correr do texto – se volta para Kojève:

Alexandre Kojève, citando-as, diz dessas linhas que elas exprimem a “ideia central e última da filosofia hegeliana”, a saber: “a ideia de que o fundamento e a fonte da realidade objetiva [Wirklichkeit] e da existência empírica [Dasein] humanas são o Nada que se manifesta enquanto Ação negativa ou criativa, livre e consciente de si mesma”.

E, com Kojève, Bataille passa a afirmar que “Para Hegel, com efeito, a Ação é Negatividade e a Negatividade, Ação”. Aqui entramos em uma das afirmações mais contundentes de Bataille em seu texto. O filósofo francês percebe, na leitura que faz de Kojève lendo Hegel, que o homem só se faz em Negatividade, pois para se afirmar tal como Ser – “Eu pessoal puro” – ele precisa primeiro negar o seu “Eu animal” e ir portanto ao encontro da Negatividade da natureza:

De um lado, o homem que nega a Natureza – ao introduzir nela, como um reverso, a anomalia de um “Eu pessoal puro” – está presente no seio dessa Natureza como uma noite na luz, como uma intimidade na exterioridade dessas coisas que são em si – como uma fantasmagoria em que nada se compõe senão para se desfazer, nada aparece senão para desaparecer, nada que não seja, sem trégua, absorvido no aniquilamento do tempo e que daí não tire a beleza do sonho. Mas eis o aspecto complementar: essa negação da Natureza não é apenas dada na consciência, – onde aparece (mas para desaparecer) o que é em si – essa negação se exterioriza e, exteriorizando-se, muda realmente (em si) a realidade da Natureza. O homem trabalha e combate: transforma o dado ou a natureza: cria, ao destruí-la, o mundo, um mundo que não existia. Há, de um lado, poesia: a destruição, surgida e se diluindo, de uma cabeça ensanguentada; de outro, Ação: o trabalho, a luta. De um lado, o “Nada [Néant] puro”, em que o homem “não difere do Nada a não ser por um certo tempo”. Do outro, um Mundo histórico, em que a Negatividade do homem, esse Nada que o corrói por dentro, cria o conjunto do real concreto (ao mesmo tempo objeto e sujeito, mundo real mudado ou não, homem que pensa e muda o mundo).<sup>88</sup>

O homem então, para ser Eu, para se tornar Ser Puro, deve negar a Natureza e nessa negação da Natureza, o Homem efetivamente destrói a Natureza, e constrói o mundo dos

---

<sup>88</sup> Idem. p. 395

homens, o “mundo moderno” é o mundo que se significa na Negatividade do Homem, o mundo que se significa nessa destruição constante que é ser Homem.

A segunda divisão de Bataille em seu capítulo sobre a morte é intitulada *A filosofia de Hegel é uma filosofia de morte – ou do ateísmo* e Bataille começa focando no caráter de pretendida empiricidade da filosofia hegeliana, Bataille diz: “É o caráter essencial – e novo – da filosofia hegeliana descrever a totalidade do que é”<sup>89</sup> e passa a citar Hegel: ““A meu ver”, diz Hegel, “tudo depende de exprimirmos e compreendermos a Verdade não (apenas) como substância, mas também como sujeito.””<sup>90</sup>. É fato que Alexandre Kojève, em sua *Introdução à leitura de Hegel* nos fala, sobre o *método dialético em Hegel* que o autor não possui um método dialético *per se*, mas que ele observa e descreve, o fato de o pensamento dialético ser expresso na filosofia hegeliana só se daria porque o Ser é dialético e a observação e descrição do que é o Ser se apresenta da mesma forma que ele é: dialética:

Ora, o pensamento lógico que se supõe verdadeiro, o conceito que se supõe adequado, apenas revelam ou *descrevem* [grifo meu] o Ser tal como ele *é* ou tal como ele *existe*, sem nada acrescentar, sem nada retirar, sem modifica-lo em nada. A estrutura do pensamento é, portanto, determinada pela estrutura do Ser que ele revela. Logo, se o pensamento lógico tem três aspectos, se é dialético (em sentido amplo), ele o é apenas porque o próprio Ser é dialético (em sentido amplo)<sup>91</sup>, porque implica um elemento constitutivo ou um aspecto negativo ou negador (dialético no sentido estrito e forte do termo). O pensamento só será dialético se revelar corretamente a dialética do Ser que *é* e do real que *existe*.

[...]. Surgiria então a tentação de afirmar que o Ser só é dialético na medida em que é revelado pelo pensamento, que o pensamento é que confere o caráter dialético ao Ser. Mas essa formulação estaria incorreta ou, no mínimo, levaria a um mal-entendido. Pois, para Hegel, de certo modo o inverso é que é verdade: o Ser só pode ser revelado pelo pensamento, só existe um pensamento

---

<sup>89</sup> Idem. p. 396

<sup>90</sup> Idem. Ibidem.

<sup>91</sup> No Apêndice I da obra, Kojève explica o que ele intenciona dizer quando separa o termo *dialética* em “sentido amplo” e “sentido restrito”. O “sentido amplo” se significaria em todo o processo lógico que é dialético e que o autor diz, com Hegel, que consiste em: “a) o aspecto *abstrato* ou *acessível ao entendimento*; b) o aspecto *dialético* ou *negativamente racional*; c) o aspecto *especulativo* ou *positivamente racional*” (KOJÈVE, 421) ou seja, o pensamento que se forma através de uma *tese*, uma *antítese* que se opõe a tese inicial e uma *síntese* que se forma através do diálogo das respectivas “teses” e “antíteses”. Já o “sentido estrito” do termo “dialética” se significaria apenas na negação, ou seja, no “aspecto negativamente racional” ou “antítese”.

no Ser e do Ser, porque o Ser é dialético; isto é, porque o Ser implica um elemento constitutivo negativo ou negador.<sup>92</sup>

Partindo dessa leitura que Kojève faz e com a qual Bataille parece concordar, o filósofo francês passa a analisar a antropologia de Hegel. Uma antropologia que ele descreve como sendo uma teologia, pois que o Homem não estaria inserido, nas palavras de Kojève citadas por Bataille, “nas bases ontológicas da realidade natural”: “Bem entendido, essa antropologia não considera o Homem à maneira das ciências modernas, mas como um movimento que é impossível isolar no seio da totalidade. Em um certo sentido, é antes uma teologia, onde o homem teria tomado o lugar de Deus.”<sup>93</sup>. Bataille então nos leva, finalmente, à questão central dessa parte de seu capítulo, a relação entre a filosofia de Hegel e a morte. Para o autor, a filosofia hegeliana, por ser uma filosofia do Ser e considerar que o Ser “temporal” e “finito” só poderia se revelar na morte. É só através da morte, através da consciência da morte e da conseqüente Negação da morte é que o Ser se faz como é, pois assim toma consciência de sua temporalidade e finitude. Essa Negatividade é o que dá ao Homem o seu caráter divino<sup>94</sup>, pois ele se põe, ao tomar consciência e conseqüentemente negar a morte, fora da realidade natural, pois, nas palavras de Kojève “a realidade humana é a única capaz de se revelar a si própria pelo Discurso”<sup>95</sup>. E é por causa do caráter divino do homem que Bataille compõe a próxima divisão de seu primeiro capítulo com o título *Aspecto tragicômico da divindade do homem*. Essa pequena subdivisão de capítulo está ali apenas para que o autor aponte que, mesmo na tradição judaico-cristã, a divindade do homem sempre passa pela morte. Para tanto, o filósofo francês nos lembra que dentro dessa tradição, temos o sacrifício do filho de Deus, o que queria dizer a morte do imortal para alcançar sua imortalidade, uma espécie de finitude que leva ao infinito.

O mito cristão, exatamente, antecipou o “saber absoluto” de Hegel, fundando sobre o fato de que nada de divino (no sentido pré-cristão de sagrado) é possível que não seja finito. Mas a consciência vaga em que o mito (cristão) da morte de Deus se formou, apesar de tudo, diferia da de Hegel: para adular o sentido da totalidade uma figura de Deus que limitava o infinito,

---

<sup>92</sup> KOJÉVE, Alexandre. 2014, p. 422

<sup>93</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 396

<sup>94</sup> É por dar ao homem esse caráter divino que a filosofia hegeliana tiraria o Deus judaico-cristão da realidade humana. É a partir daí que Bataille parte para afirmar que a filosofia de Hegel é uma filosofia do ateísmo.

<sup>95</sup> Devido a importância do termo *discurso* para a conclusão deste texto, todas as vezes que o termo aparecer ao longo do texto, aparecerá sublinhado.



foi possível introduzir, em contradição de um fundamento, um movimento em direção ao finito.

A parte de sua reflexão com o título de *Um texto capital* serve para que Bataille organize seu pensamento e prepare o leitor para noção de sacrifício. Nessa secção de seu texto ele nos apresenta o pensamento hegeliano que confronta o Saber absoluto com a consciência da morte e o conseqüente enfrentamento desta:

[...] não pode haver autenticamente Sabedoria (Saber absoluto, nem geralmente nada que se aproxime) se o Sábio não se eleva, se ousa dizer, à altura da morte, qualquer que seja a angústia que ele sofra com isso.<sup>96</sup>

e mais à frente:

O espírito só obtém sua verdade ao encontrar a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência (prodigiosa) sendo o Positivo que se desvia do Negativo, como quando dizemos de algo: isso não é nada ou (isso é) falso, e, tendo-o (assim) liquidado, passamos dali a outra coisa; não, o Espírito só é essa potência na medida em que contempla o Negativo bem no rosto (e) se instala perto dele. Essa estadia-prolongada é a força mágica que transpõe o negativo no Ser-dado.<sup>97</sup>

E após terminar de formar o seu ponto sobre o enfrentamento da morte como necessidade para formação do Espírito do Ser, Bataille volta à questão da Negação da Natureza pelo Homem, em uma parte de seu texto com o título de *A negação da natureza e do ser natural do homem*. Aqui, Bataille nos apresenta definitivamente a ideia de que para o homem se tornar Homem, ele deve negar o seu “ser natural”, ele deve se colocar fora da natureza (se divinizar), negá-la. É claro que Bataille compreende que, sendo o homem um animal natural, ao negar a natureza ele nega a si próprio:

Esse homem negando a natureza, de fato, não poderia de maneira nenhuma existir fora dela. Ele não é apenas um homem negando a Natureza, ele é, em primeiro lugar, um animal, isto é, a coisa mesma que ele nega: ele não pode, portanto, negar a Natureza sem se negar a si próprio.<sup>98</sup>

Nesse sentido, Bataille traz à tona um ponto importante que é o de que essa Negatividade e a Ação Negativo que o Homem empreende são voltadas para si. Ou seja, quando o homem destrói a Natureza e “a reduz a seus próprios fins” ele (in)advertidamente destrói a si mesmo. Traz para si a Morte (se sacrifica):

---

<sup>96</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 398

<sup>97</sup> Idem. 399

<sup>98</sup> Idem. Ibidem.

É a posição como tal do ser separado do homem, é o seu isolamento na Natureza, e, conseqüentemente, o seu isolamento no meio de seus semelhantes, que o condenam a desaparecer de uma maneira definitiva. [...]. As moscas permanecem, iguais a elas mesmas, como o são as ondas do mar. Aparentemente é forçoso ser assim: um biólogo separa esta mosca aqui do turbilhão, um traço de pincel basta. Mas ele a separa para si mesmo, ele não a separa para as moscas. Para se separar dos outros, a “mosca” precisaria da força monstruosa do entendimento: então ela se nomearia, fazendo o que em geral a linguagem opera pelo entendimento, que só ele funda a separação dos elementos, e ao fundá-la se funda sobre ela, no interior de um mundo formado de entidades separadas e nomeadas. Mas nesse jogo o animal humano encontra a morte: ele encontra precisamente a morte humana, a única que amedronta, que horripila, mas amedronta e horripila apenas o homem absorvido na consciência do seu desaparecimento futuro, enquanto ser separado e insubstituível; a única verdadeira morte, que supõe a separação e, pelo discurso que separa, a consciência de ser separado.<sup>99</sup>

É no tomar consciência e se afirmar como Sujeito, se nomear, que o Homem vislumbra a possibilidade de seu aniquilamento. Podemos retirar disso que, *a morte se dá na linguagem, no discurso, a morte se dá no nome*<sup>100</sup>. A próxima seção do primeiro capítulo se intitula *A beleza impotente odeia o entendimento*<sup>101</sup> e tem como foco principal uma sentença de Bataille:

O que Hegel desencadeia não é a violência da Natureza, é a energia ou violência do Entendimento, a Negatividade do Entendimento, opondo-se a beleza pura do sonho, que não pode agir, que é impotente.<sup>102</sup>

Nesse sentido, Bataille nos demonstra aí, através de Hegel, uma das grandes questões do pensamento humano. Uma questão que, de tão diluída na sociedade, gerou um ditado popular que diz: “A ignorância é uma benção”<sup>103</sup>. Pois que o Entendimento é o que faz

---

<sup>99</sup> Idem. p. 400

<sup>100</sup> Relembremos a relação construída aqui entre a poética muriliana, a palavra e a morte em poemas como *Grafito para Paolo Uccello* e *O cemitério*.

<sup>101</sup> No capítulo anterior, quando pensei, com Antelo e Agamben, a inoperabilidade do poeta, afirmei que era o *entendimento* dessa potência de inoperar que fazia da obra muriliana algo tão essencial hoje.

<sup>102</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 401

<sup>103</sup> É bem verdade que em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben ilumina uma questão, vinda da época de Aristóteles, que relacionava o amor pelo conhecimento, a filosofia e a poesia, com a Melancolia de uma forma natural. Como se o saber sempre viesse acompanhado de uma parte de melancolia: “Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes. “Por que” – conforme reza um dos mais extravagantes *problematas* aristotélicos – “todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns ao ponto de serem tomados pelas

com que o homem encare o seu aniquilamento. A morte só vem para quem dela sabe. É o se tornar Sujeito, é o tomar consciência-de-si, que faz com que o homem perceba a sua temporalidade e finitude. E é aqui que chegamos na fala de Kojève que inspira Bataille:

“Quer dizer”, precisa Kojève, “que o pensamento e o discurso, revelador do real, nascem da Ação negadora que realiza o Nada aniquilando [anéantissant] o Ser: o ser dado do Homem (na Luta) e o ser dado da Natureza (pelo Trabalho – que resulta aliás do contato real com a morte na Luta). Quer dizer então que o próprio ser humano não é nada além dessa Ação: ele é a morte que vive uma vida humana.<sup>104</sup>

É partindo dessa conclusão de Kojève que Bataille parte para o seu segundo e último capítulo no ensaio *O sacrifício*, em que pretende aproximar a violência do Entendimento da Morte com “aquilo que sabemos do “sacrifício”.

Bataille diz que:

Do sacrifício, posso dizer essencialmente, no plano da filosofia de Hegel, que, em um certo sentido, o Homem revelou e fundou a verdade humana sacrificando: no sacrifício, ele destruiu o animal nele mesmo, deixando subsistir, de si mesmo e do animal, apenas a verdade não corporal descrita por Hegel, que, do homem, faz – segundo a expressão de Heidegger – um ser para a morte (Sein zum Tode), ou – segundo a expressão do próprio Kojève – “a morte que vive uma vida humana”.<sup>105</sup>

---

enfermidades da bÍlis negra?” A resposta que Aristóteles deu a essa interrogação marca o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolúvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico, cujo emblema foi plasmado ambigualmente na figura do anjo alado da *Melancholia* de Dürer:

Aqueles nos quais a bÍlis é abundante e fria tornam-se torpes e estranhos; outros, nos quais ela é abundante e quente, tornam-se maníacos e alegres, muito amorosos e facilmente dados à paixão... E muitos, porque o calor da bÍlis está perto da sede da inteligência, são tomados pelo furor ou pelo entusiasmo, como acontece com Sibilas e as Bacantes, e com todos os que são inspirados pelos deuses, que são feitos assim não por uma enfermidade, mas por uma mistura natural. Por isso Marakós, o Siracusano, nunca era tão poeta como quando estava fora de si. E aqueles nos quais o calor afluí para o meio, também eles são melancólicos, porém mais sensatos e menos excêntricos, e se destacam em relação aos outros homens em muitas coisas, uns nas

Letras, outros nas artes, outros na vida pública. (AGAMBEN, 2012, 34-

35)

<sup>104</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 402

<sup>105</sup> Idem. p. 403

O homem, portanto, ao tomar consciência de seu Ser, se torna Homem, mas essa mesma consciência apresenta um paradoxo, pois o Homem consciente-de-si se põe fora da realidade natural, mas ainda vive essa realidade, pois que, embora seu espírito consciente-de-si o faça Homem, ele ainda tem o corpo natural do homem-animal. Esse paradoxo é ainda intensificado quando o Homem, mesmo consciente do seu inevitável pertencimento na realidade natural, segue para o próximo passo da consciência e nega a natureza, destrói a natureza para seus próprios fins. Isso significa um ato de sacrifício. Ao conscientemente destruir a natureza à qual pertence e, portanto, escolher caminhar para o aniquilamento de si, o Homem produz o sacrifício e nesse sacrifício se faz Espírito hegeliano. É esse ponto que Bataille se propõe a analisar no segundo capítulo de seu ensaio.

Na segunda secção de seu segundo capítulo, Bataille se depara com outro paradoxo do Espírito. Ele nos descreve esse paradoxo da seguinte maneira:

A manifestação privilegiada da Negatividade é a morte, mas a morte na verdade não revela nada. É em princípio o seu ser natural, animal, cuja morte revela o Homem a si mesmo, mas a revelação nunca tem lugar. Pois uma vez morto o ser animal que o suporta, o próprio ser humano deixou de ser. Para que o homem ao final se revele a si mesmo, ele deveria morrer, mas seria preciso fazê-lo em vida – olhando-se deixar de ser. Em outras palavras, a própria morte deveria tornar-se consciência (de si), no momento mesmo em que aniquila o ser consciente.<sup>106</sup>

O homem, portanto, não tem possibilidade de experienciar o momento do Espírito, pois não pode se ver no momento da morte.

A sua própria negatividade o matará, mas para ele, doravante, nada mais será: a sua morte é criativa, mas se a consciência da morte – da maravilhosa magia da morte – não o toca antes de ele morrer, será para ele, enquanto viver, como se a morte não o devesse atingir, e essa morte por vir não poderá lhe dar um caráter humano. Assim, seria preciso, a qualquer preço, que o homem vivesse no momento em que ele morre realmente, ou que ele vivesse com a impressão de morrer realmente<sup>107</sup>

A partir dessa aparente aporia, Bataille nos leva para o caminho do Sacrifício e da Arte como dispositivos pelos quais o homem pode experienciar a morte antes de morrer e, assim, presenciar o Espírito.

---

<sup>106</sup> Idem. p. 404

<sup>107</sup> Idem. p. 405

No sacrifício, o sacrificante se identifica com o animal atingido pela morte. Assim, ele morre vendo-se morrer, e até mesmo de certo modo, por sua própria vontade, fazendo um só corpo com a arma do sacrifício. Mas é uma comédia!<sup>108</sup>

A secção que segue essa reflexão tem um título sintomático *O conhecimento da morte não pode deixar de se valer de um subterfúgio: o espetáculo*. Proponho, antes de entrar no corpo do texto do filósofo francês, que olhemos de perto a palavra que Bataille usa em seu título: Subterfúgio. De acordo com o dicionário, Subterfúgio possui duas entradas com significados relativamente semelhantes; são elas: “manobra ou pretexto para evitar dificuldades; pretexto, evasiva” e “ardil para se conseguir algo; estratagema”. Penso nessa palavra porque ela nos demonstra algo bastante importante que é a questão da aporia da elevação do Espírito humano, pois um subterfúgio é usado para se evitar dificuldades, de forma evasiva, é um estratagema, um ardil, é, por fim, um mero substituto, poderíamos dizer: uma representação. Indo em frente, proponho ter em mente que, embora a solução batailliana para a problemática seja, em toda a probabilidade, a melhor de todas, ela em si ainda acaba por cair na mesma dificuldade:

Essa dificuldade anuncia a necessidade do espetáculo, ou geralmente, da representação, sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais.<sup>109</sup>

A solução do filósofo francês para o conhecimento da morte prévio ao momento da morte é a Arte. E, dentro da Arte, a arte da representação. Dentro dessa perspectiva da representação, Bataille traz à tona o caráter tão humano de adentrar outros mundos pela via artística e de, por ela, viver – ou melhor, nesse caso, morrer – outras vidas – outras mortes.

O Homem não vive somente de pão, mas de comédias com as quais se engana voluntariamente. No Homem, é o animal, é o ser natural, que come. Mas o Homem assiste ao culto e ao espetáculo. Ou ainda, ele pode ler: portanto a literatura prolonga nele, na medida em que é soberana, autêntica, a magia obsedante dos espetáculos, trágicos ou cômicos<sup>110</sup>

Paulo Pinheiro, na apresentação que faz da sua tradução da *Poética* de Aristóteles para o português, nos diz que “por meio do enredo trágico, a catarse deve ser alcançada”<sup>111</sup>, a

---

<sup>108</sup> Idem. p. 404

<sup>109</sup> Idem. p. 405

<sup>110</sup> Idem. p. 404

<sup>111</sup> PINHEIRO in ARISTÓTELES. 2015, p.18

catarse seria o acontecimento trágico por excelência, ou seja, quando ao assistir à uma tragédia, o homem purga suas emoções através do *pavor* e da *compaixão*. O drama e, mais especificamente, a tragédia, representa a vida e morte para que o homem não precise viver nem morrer, mas ainda assim possuir a experiência de ambos. Com efeito, o próprio Aristóteles nos diz, e é ecoado depois por Bataille: “Com as reviravoltas e os acontecimentos simples, os poetas atingem admiravelmente os objetivos desejados, que são os de suscitar o trágico e o *sentimento de humanidade*”<sup>112</sup>. Bataille nos dirá: “Trata-se, pelo menos na tragédia, de identificar-nos com algum personagem que morre, e de acreditar morrer embora estejamos vivos”<sup>113</sup>. Seria a partir da representação que o homem poderia morrer várias vezes e, por isso, experienciar a sua humanidade em Ser e Espírito.

No correr das seguintes seções, Bataille procura dar sentido às emoções suscitadas pela morte na filosofia hegeliana. Em primeiro lugar ele vai a Kojève para compreender o prazer e a tristeza da morte e percebe que é só na consciência da morte, ou seja, como já foi aqui explicado, na formação do seu Eu em negação à morte como um ser único que o Ser pode sentir o prazer da existência; também Murilo percebe esse fato que está na essência da morte “Do lado dos mortos/ Há um fogo que dança”, o fogo que dança ao lado dos mortos no poema *O cemitério* de Murilo é a vida (fogo) que reside a morte. A consciência da morte é, portanto, agridoce, pois que ao mesmo tempo que atesta a finitude, atesta também a individualidade do Ser. Bataille cita Kojève:

Só ao ser ou ao se sentir como mortal ou finito, diz Kojève, isto é, ao existir e ao se sentir existir num universo sem além ou sem Deus, é que o Homem pode afirmar e fazer reconhecer sua liberdade, sua historicidade e sua individualidade ‘únicas no mundo’<sup>114</sup>

Bataille vai nos dizer, mais a frente que esse agridoce da consciência da morte é necessário para a concretização do prazer na vida “a ideia da morte contribui, de uma certa maneira e em certos casos, par multiplicar o prazer dos sentidos”<sup>115</sup>.

No entanto, Bataille tem consciência que a ideia de morte e prazer não é algo imediatamente assimilado e ele dá voz à essa consciência em seu texto, ao mesmo tempo em que elucida o seu ponto de vista. Na defesa do que apresenta, Bataille traz à luz costumes tradicionais em que a morte é celebrada em forma de festa – tanto o “Wake”

---

<sup>112</sup> ARISTÓTELES. 2015, p. 155

<sup>113</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 405

<sup>114</sup> KOJÈVE in BATAILLE. 2013, p. 407

<sup>115</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 408

irlandês quanto as festas dos mortos (como o “dia de los muertos”) do México – de novo, o fogo que dança ao lado dos mortos. Para Bataille, essa alegria frente a face da morte não se significava em “anseio de negar a existência da morte”, mas sim em uma forma de alcançar o “dilaceramento absoluto” que Hegel diz ser essencial para a consciência do Espírito:

Não se trata, se encaro a morte alegremente, de dizer de minha parte, desviando-me do que me amedronta: “não é nada” ou “é falso”. Ao contrário, a alegria, ligada à obra da morte, me dá angústia, ela é acentuada pela minha angústia e exaspera essa angústia em contrapartida: finalmente, a angústia alegre, a alegria angustiada me proporcionam, num quente-frio, o “absoluto dilaceramento”, onde é a minha alegria que acaba de me dilacerar, mas onde o abatimento acompanharia a alegria se eu não estivesse dilacerado até o fim, sem medida.<sup>116</sup>

No fim de seu texto, Bataille faz uma revisão rápida do caminho que o levou até ali:

Liguei o sentido do sacrifício à conduta do Homem uma vez satisfeitas as suas necessidades de animal: o Homem difere do ser natural que ele também é: o gesto de sacrifício é o que ele é humanamente, e o espetáculo do sacrifício torna portanto a sua humanidade manifesta. Liberado da necessidade animal, o homem é soberano: faz o que lhe apraz, a seu bel prazer. Ele pode fazer enfim nessas condições um gesto rigorosamente autônomo. Enquanto tivesse que satisfazer necessidades animais, ele precisava agir com vistas a um fim (ele devia prover-se de alimentos, proteger-se do frio)<sup>117</sup>.

Ou seja, ao se tornar Homem, ao negar o seu ser animal e a natureza em que está inevitavelmente inserido – primeiro sacrifício – e compreender a realidade da morte, até mesmo enfrentá-la através da representação – segundo –, o Ser se torna soberano e pode, por fim ser livre. Mas Bataille vê um problema nessa terminologia (que é única que pode ser empregada, mas mesmo assim não suficiente). Pois a liberdade do Ser por si só supõe uma servidão, como vem a nos dizer o autor:

Isso supõe uma servidão, uma sequência de atos subordinados ao resultado final: a satisfação natural, animal, sem a qual o Homem propriamente dito, o Homem soberano, não poderia subsistir. Mas a inteligência, o pensamento discursivo do Homem, se desenvolveram em função do trabalho servil. Só a palavra sagrada, poética, limitada ao plano da beleza impotente, conservava o poder de manifestar a plena soberania. O sacrifício só é, portanto, uma maneira de ser soberana, autônoma, na

---

<sup>116</sup> Idem. p. 410

<sup>117</sup> Idem. Ibidem

medida em que o discurso significativo não o informa. Na medida em que o discurso o informa, o que é soberano é dado em termos de servidão. De fato, o que é soberano, por definição, não serve. Mas o simples discurso deve responder à questão colocada pelo pensamento discursivo no tocante ao sentido que cada coisa deve ter no plano da utilidade. Em princípio, ela está ali para servir a tal ou qual fim. Assim, a simples manifestação do liame do Homem com o aniquilamento, a pura revelação do Homem a si mesmo (no momento em que a morte fixa a sua atenção) passa da soberania ao primado dos fins servis. O mito, associado ao rito, teve inicialmente a beleza impotente da poesia, mas o discurso em torno do sacrifício deslizou para a interpretação vulgar, interessada. A partir de efeitos ingenuamente imaginados no plano da poesia, como o apaziguamento de um deus, ou a pureza dos seres, o discurso significativo deu como fim da operação a abundância da chuva ou a felicidade da cidade.

Nesse diagnóstico, Bataille percebe a aporia que já anunciava antes, quando em seu texto usou a palavra *subterfúgio* no problema do espetáculo. Essa aporia vai nos remeter também ao exercício que propus no início do presente capítulo: O de imaginar a experiência originária. Quando propus ler Agamben tinha em mente esse momento, o momento inevitável da barreira do *discurso*. Portanto, vamos primeiro ao que diz Bataille, depois ao que nos fala Agamben – e, enfim, ver o que isso tem a ver com a poética muriliana.

[...] a soberania na atitude de Hegel procede de um movimento que o *discurso* revela e que, no espírito do Sábio, nunca é separado de sua revelação. Ela não pode portanto ser plenamente soberana: o Sábio de fato não pode deixar de subordiná-la ao fim de uma Sabedoria supondo o acabamento [achèvement] do *discurso*. Apenas a Sabedoria será a plena autonomia, a soberania do ser... Ela o seria ao menos se pudéssemos encontrar a soberania buscando-a: de fato, se a busco, faço o projeto de ser – soberanamente: mas o projeto de ser – soberanamente supõe um ser servil!<sup>118</sup>

Agamben nos dirá sobre a *infância do homem*:

Mas é fácil ver que uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado, antes e independentemente da linguagem, em uma realidade psíquica qualquer, da qual a linguagem consistiria a expressão. Não existem fatos psíquicos subjetivos “fatos de consciência” que uma ciência da psique possa imaginar atingir independentemente e aquém do sujeito, pela simples razão de que a consciência nada mais é do que o sujeito da linguagem, e não pode ser definida se não como “a qualidade subjetiva dos

---

<sup>118</sup> Idem. p. 412



processos psíquicos”, [...]. Pois se pode, por certo, tentar substancializar uma in-fância, um “silêncio” do sujeito por meio da ideia de um “fluxo de consciência” intangível e irrefreável como fenômeno psíquico originário; mas quando se quis dar realidade e captar essa corrente originária dos *Erlebnisse*, isto apenas foi possível fazendo-a falar no “monólogo interior”, e a lucidez de Joyce consiste precisamente em ter compreendido que o fluxo de consciência não possui outra realidade senão a de “monólogo”, e obviamente, portanto, de linguagem, por isso em *Finnegans Wake*, o monólogo interior pode ceder lugar a uma absolutização mítica da linguagem além de toda “experiência vivida” e de toda realidade psíquica que a preceda. Certamente é possível identificar esta infância do homem com o inconsciente de Freud, que ocupa a parte submersa da parte psíquica; mas enquanto *Es*, enquanto “terceira pessoa”, ele é, na realidade, como mostra mais uma vez Benveniste, uma não pessoa, um não sujeito (*al-ya'ibu*, aquele que está ausente, dizem os gramáticos árabes), que tem sentido somente na sua oposição à pessoa; nada de surpreendente, portanto, se Lacan nos mostra que também este *Es* não tem outra realidade que não seja de linguagem. [...] <sup>119</sup>

A ideia de infância como “substância psíquica” pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. <sup>120</sup>

A falha de Hegel, para Bataille, se dá no fato de que a *soberania*, que o Homem hegeliano busca atingir, nunca vem. E esta soberania não vem porque o Homem ainda está em um estado servil para com o *discurso*. Nesse sentido, a soberania do Homem hegeliano se junta com a in-fância do homem de que fala Agamben, anos depois. O Homem hegeliano só poderia alcançar o Espírito, sem subterfúgios, no lugar da in-fância do homem, no meio do movimento pré-linguístico. É nesse ponto que mais uma vez observo as ideias de Bataille e Agamben coincidirem, pois Bataille considera que Hegel alcança a soberania em apenas um momento e esse momento é o momento em que não possui consciência dessa soberania, é quando ela está no inconsciente

Na verdade, o homem está sempre perseguindo uma soberania autêntica. Essa soberania, segundo a aparência, ele a teve em certo sentido inicialmente, mas sem nenhuma dúvida, não poderia então ser de maneira consciente, de modo que em um certo sentido ele não a teve, ela lhe escapou. Veremos que ele perseguiu de várias maneiras o que se lhe esquivava sempre. O essencial sendo que não se pode atingi-lo conscientemente e buscá-lo, pois a busca o distancia. <sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2005, p. 58-59.

<sup>120</sup> Idem. Ibidem.

<sup>121</sup> BATAILLE, Georges. 2013, p. 413

Essa ideia, também ela, Agamben (in)advertidamente nos explica, pois ele nos diz – com Lacan – que também o *Es* é pura linguagem e, portanto, inapreensível como experiência originária.

Assim como o exercício de imaginação que propus ao início dessa reflexão só pôde ser apresentado através da linguagem e, por isso mesmo, negava a própria ideia que apresentava, a soberania inconsciente, que Bataille viu escapar ao Homem, jamais poderia ser, pois seu próprio inconsciente já era linguagem e retornava para a relação servil do homem para com o discurso.

É justamente partindo dessa relação servil com a linguagem que podemos entender o fazer poético de Murilo Mendes nas obras aqui analisadas – e no seu sujeito poético. No segundo capítulo *Murilo: poesia e esquizofrenia*, ao falar do texto de Lúcia Castello Branco *Palavra em ponto de P.* e da criação poético-psicótica de Murilo Mendes, aludi a uma definição distintiva que Jean-Paul Sartre faz da Prosa e da Poesia – o autor francês diferencia a poesia da prosa dizendo que a prosa assume nas palavras signos e a poesia vê nas palavras coisas. A coisa, que Murilo vê na poesia é a imagem – por isso ver é um verbo essencial. A poética muriliana seria, então, também nesse sentido acentral, pois mesmo na eterna relação servil com a linguagem, Murilo se constrói em ponto de fuga: em imagem.

Destarte, podemos fazer uma leitura das relações dialéticas da poética de Murilo no livro *Poesia Liberdade* e dessas extrapolar as mesmas relações por toda a sua obra. Pois, o livro *Poesia Liberdade* de Murilo Mendes é, provavelmente, o livro em que o poeta demonstra mais perceptivelmente a sua maturação como tal, no sentido de que é nesse livro que Murilo Mendes parece ter, por fim, encontrado o seu, por falta de termo melhor, projeto – ainda que improjetável<sup>122</sup> – poético. É nessa obra que Murilo traz, já no título, uma conversa tão íntima com o signo “Poesia” que eleva tal signo ao posto de entidade, essa entidade pode ser a “liberdade” que acompanha a poesia de Murilo no título, mas pode também ser a “noite” que Murilo tantas vezes em poemas diferentes elucida como algo do poeta. A poesia-liberdade/poesia-noite, no entanto, não se faz, como toda

---

<sup>122</sup> Quando falo de projeto *improjetável* estou me referindo ao pensamento de Bataille (ainda mais uma vez) dentro da obra *A experiência interior*. Para Bataille, a experiência interior – que eu aqui relaciono intimamente com a experiência poética muriliana – não pode ser apreendida em um projeto; o projeto, frente a experiência, sempre falhará – será *improjetável* – o que não significa dizer que não se deva tentar projetá-lo.

entidade, sem um certo sacrifício – podemos ler nessa necessidade de sacrifício para elevação a característica católica de Murilo (muito bem comentado por Raúl Antelo em seu texto *Murilo, o surrealismo e a religião* em que fala do caráter complexo e paradoxal da religiosidade de Murilo)<sup>123</sup>. O caminho que percorremos com o eu-lírico muriliano pelo livro *Poesia-Liberdade* é o caminho do sacrifício, o caminho que se faz de um signo ao outro, o caminho entre a Poesia e a Liberdade. Esse caminho tem em comum com o resto da obra de Murilo a característica do deslocamento.

É nessa lógica de um caminho a ser percorrido que me deparei com e apresento aqui o poema *Aproximação do terror*, pois que esse poema traz o Eu-lírico muriliano na sua aproximação mais vívida do poema, é um poema tão pessoal que é a certo ponto obscuro: o poeta se encontra nu com a superfície plana do poema, superfície plana que o ele sabe muito bem se transformará (metamorfosará) em duas, três ou quatro superfícies distintas, superfície que se desdobrará<sup>124</sup> de forma a nunca ser alcançada.

#### APROXIMAÇÃO DO TERROR

1

Dos braços do poeta  
Pende a ópera do mundo  
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,  
A noite aponta o revólver.  
Ouço a multidão, o coro do universo,  
O trote das estrelas  
Já nos subúrbios da caneta:  
As rosas perderam a fala.  
Entrega-se a morte a domicílio.  
Dos braços...  
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.  
Novas perturbações me alimentam:  
Nem tudo o que penso agora  
Posso dizer por papel e tinta.  
Atento às fascinantes inclinações do erro,  
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa  
Percebe a galope

---

<sup>123</sup> O texto já foi mencionado e comentado em nota anterior.

<sup>124</sup> A raiz “dobra” não é aqui usada levianamente, ela remete novamente ao pensamento deleuziano – por Leibniz – da Dobra barroca. Na relação que aqui tento explicitar de Murilo Mendes e sua poesia, o termo “dobra” (que recorre em suas obras) tem esse significado de uma extensão *ad infinitum* dos potenciais alcances poéticos dos poemas de Murilo

A marcha do número 666.

Palpo as Quimeras,  
O tremor  
E os jasmims da palavra "jamais".

3  
Dos telhados abstratos  
Vejo os limites da pele,  
Assisto crescerem os cabelos dos minutos  
No instante da eternidade.  
Vejo ouvindo, ouço vendo.

Considero as tatuagens dos peixes,  
O astro monossecular,  
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes,  
A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.  
Ruído surdo, o tempo oco a tombar...  
A espiral das gerações cresce.

É na percepção da fadada metamorfose do poema, que o eu-lírico o aproxima do *terror* e nos diz “já nos subúrbios da caneta:/ as rosas perderam a fala./ Entregam-se a morte a domicílio”. A morte a domicílio vem a ser entregue, quando as rosas já não possuem mais a fala, nos subúrbios da caneta, quando é tudo sinestesia, sentidos se confundem – “vejo ouvindo, ouço vendo”. A aproximação do ato de poemar com a não-fala nos remete ao termo *infans* que Giorgio Agamben aborda em *Infância e história*, pois que a poesia seria essa experiência originária de que fala Agamben, essa experiência pré e pós-linguagem: essa experiência da *morte a domicílio*. Ao aproximar o ato do poeta: *escrever poemas* com a chegada do terror, o eu-lírico muriliano nos dá também a potência implícita nisso. O poeta é aquele que, nu, encara o terror que se aproxima: o poema. E, assim, o poeta tem também poder: “Dos braços.../pende a ópera do mundo”. É dos braços do poeta que a obra do mundo, o poema (e, mais tarde – talvez nunca –, a Poesia<sup>125</sup>), se faz. Mas nessa consumação da obra do mundo, nessa função tão (im)potente, o poeta, que tem o peso da obra do mundo nos braços, já desde sempre, desde o nascimento, conhece o erro, pois que este é seu fado:

Tenho que dar de comer ao poema.  
Novas perturbações me alimentam:  
Nem tudo o que penso agora  
Posso dizer por papel e tinta.

---

<sup>125</sup> Essa ideia do caráter inalcançável da Poesia tem a ver com a relação desta com a experiência interior batailliana “Quis que a experiência conduzisse aonde ela mesma levasse, não levá-la a um fim dado de antemão. E digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido)” (BATAILLE, Georges. 2016, p. 33)

O poeta já nasce conscrito,  
Atento às fascinantes inclinações do erro,  
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

E o que é esse nascer tendendo à falha se não a possibilidade absoluta de nascer livre – “já nasce com as cicatrizes da liberdade”. Só o poeta nasce livre, pois sabe da impossibilidade de sua função, sabe que falhará e o poder do erro é dar para o poeta a liberdade de errar várias vezes. De cada vez se confrontar com o terror do poema para chegar mais próximo da assíntota que é a Poesia.

Esse caminho dialético (belo-horroroso) que é o poema é, também, um caminho-vórtice, uma escada em espiral na direção da Poesia Liberdade. Uma escada em espiral que se apresenta em explícitas estações para o eu-lírico muriliano no correr de sua obra. A ponto de se dizer que cabem a ela, dentro de seu título, outros títulos.

A lógica do vórtice foi apresentada por Giorgio Agamben em seu *il fuoco e il racconto* da seguinte forma:

O vórtice tem sua própria rítmica, que foi paragonada ao movimento dos planetas ao redor do sol. O seu interior se move a uma velocidade maior que a sua margem exterior, assim como os planetas rodam mais ou menos rapidamente de acordo com sua distância do sol. Em seu *enrodilhar-se em espiral*, ele se alonga para baixo e depois se lança para cima numa espécie de íntima pulsação. Além disso, se deixarmos cair no redemoinho um objeto – por exemplo um pedacinho de madeira em forma de ponteiro – ele manterá em seu constante rodopiar a mesma direção, indicando um ponto que é, por assim dizer, o norte do vórtice. O centro ao redor do qual e rumo ao qual o vórtice não para de turbilhonar é, no entanto, um sol negro, em que age uma força de sorção ou de sucção infinita. Segundo os cientistas, isso se expressa dizendo que, no ponto do vórtice onde o raio é igual a zero, a pressão é igual a “menos infinito”. Vale refletir sobre o singular estatuto de singularidade que defini o vórtice: ele é uma forma que se separou do fluxo da água de que fazia e faz ainda de algum modo parte, uma razão autônoma e fechada em si mesma que obedece a leis que lhe são próprias; e, no entanto, está extremamente conectada ao todo em que está imersa, feita da mesma matéria que troca continuamente com a massa líquida que a circunda. É um ser para si e, contudo, não tem uma gota que lhe pertença propriamente, sua identidade absolutamente imaterial.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2014, p. 61-62.

Essa lógica do funcionamento do vórtice que nos apresenta Agamben encontra paralelo na expressão espiralada<sup>127</sup> que hora leio na composição muriliana da obra Poesia Liberdade, na medida em que se apresenta como um esqueleto conceitual de perfeito encaixe do desígnio da obra poética de Murilo. O vórtice, então, é esse fenômeno de constante movimento que ao mesmo tempo que está, não está, ao mesmo tempo que é, não é. O movimento explicado por Agamben para demonstrar o vórtice – “Em seu *enrodilhar-se em espiral*, ele se alonga para baixo e depois se lança para cima numa espécie de íntima pulsação.” [...] “Vale refletir sobre o singular estatuto de singularidade que defini o vórtice: ele é uma forma que se separou do fluxo da água de que fazia e faz ainda de algum modo parte, uma razão autônoma e fechada em si mesma que obedece a leis que lhe são próprias; e, no entanto, está extremamente conectada ao todo em que está imersa, feita da mesma matéria que troca continuamente com a massa líquida que a circunda. É um ser para si e, contudo, não tem uma gota que lhe pertença propriamente, sua identidade é absolutamente imaterial.” – pode ser aplicada na noção de Poesia que o eu-lírico muriliano persegue pelo caminho – *vórtico* – do poema. É um caminho que não segue um padrão, um caminho que pulsa – que vai de Poesia Noite a Poesia Liberdade e retorna à Poesia Morte e novamente está em Poesia Noite, no mesmo tipo de procedimento que o poeta vai empreender na série-poema *metamorfoses* – sem se manter em um só lugar, estando em todos os lugares, imaterial como um fantasma que assombra a tudo e a todos.

O fato de buscar uma Poesia que é e não é, Murilo traz em seu *pós-poema* já aqui apresentado e que tem um título bastante sintomático, pois “Pós-poema”, depois do poema, do terror, do caminho. É só depois do poema que se encontra a possibilidade da Poesia. É sobre a escada vórtico-poemática que leva até a Poesia (Liberdade) que me debruço aqui agora, caminhando ao lado de Murilo Mendes pelas diversas formas que a Poesia toma pelos seus poemas.

---

<sup>127</sup> O vórtice é uma força de centro vazio, seu poder está nas margens. Dessa forma, a imagem do vórtice funciona tanto para ler a obra poesia liberdade quanto para ler o caráter acêntrico do sujeito poético muriliano.

## A NOITE E SUAS OPERAÇÕES

1

A noite popular assume o trono

A música da sombra cruel  
Põe corações em movimento.  
Um distante carro fúnebre  
Leva cadáveres de flores.

Os sons aprofundam o espaço.

Emerge um cântico de água  
Dos jardins subterrâneos.  
Duas palmas de coqueiros  
Afagam-se com ternura.

2

A massa de prazeres avança sob os véus da noite  
Onde costumam nascer uns róseos de manhã:  
Surgem mulheres de diversas épocas e formas,  
Circulam peixes no céu.  
Um clarão de catástrofes contagia os passantes  
Que se debruçam sobre o cais.

A morte submarina absolve os torpedeados.  
Todas as coisas trazem  
Sua lanterna de fogo  
A passagem do Consolador  
Que desliza oculto e branco.

3

?Quem sou eu em face dos despojos da vida.  
Para recolher o essencial,  
Para calçar os coturnos da revelação  
E compartilhar sem coroa de espinhos  
O que é privilégio exclusivo do Ente dos entes.

A noite é a casa do mistério, casa que só pode ser adentrada pelo Ente dos entes, mas pode ser visitada/vislumbrada pelos poetas. O poema aí encontra a sua primeira consonância com o arcaico: o poder que só o poeta tem de ver o que é de posse divina. Em seu livro *As musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica* o autor Luís Sérgio Krausz diz que:

Se a poesia e a música são o âmbito de divindades – as Musas, patronas de toda beleza e de toda a sabedoria -, os poetas são os eleitos das deusas que decidiram, como narra Hesíodo na

*Teogonia*, fazer de homens comuns, e independentemente da vontade destes, conhecedores privilegiados do sublime.<sup>128</sup>

Murilo, portanto, poeta: observa o mistério do Ente dos entes. Observa o caminho – poema – pela noite.

A segunda consonância arcaica do poema é a relação que Murilo faz entre Eros e Thânatos que também podem ser lidos como Vida e Morte, nesse movimento vórtico-pulsante dos poemas de Poesia Liberdade. “A massa de prazeres avança sob os véus da noite”, quando o eu-lírico nos diz isso, ele está colocando em jogo a relação que Eros (vida/amor/prazeres) tem com Thânatos (morte). Pois que mais à frente o signo em si “morte” aparece quando lemos “A morte submarina absolve os torpedeados”. Murilo termina o poema com uma pergunta retórica, uma pergunta que ele se mantém respondendo por toda a obra “?Quem sou eu em face dos despojos da vida./Para recolher o essencial,/Para calçar os coturnos da revelação/E compartilhar sem coroa de espinhos/O que é privilégio exclusivo do Ente dos entes”. O sujeito em questão, o “eu” que Murilo se pergunta quem é, é o Poeta, caminhando o caminho vórtico-pulsante do poema que é seu sacrifício – em lugar da “coroa de espinhos”. Não é à toa que mais à frente na obra, a noite volta se apresentar para o poeta com os mesmos questionamentos e mesmas relações no poema *Cantiga Escura*

#### CANTIGA ESCURA

Falam-me oboés  
De vida eterna  
— Esta vida mesma  
Com amor intenso.

Ó céu de pedra!  
?Quem até hoje foi ouvido  
Por ti, céu feroz.

Murmúrios d’água:  
Sonhos e queixas  
Levareis até o fim  
Do mundo.

Buquê da noite,  
Ninguém te respira  
Com inocência.

Nunca sabemos direito  
Em que instante principia  
Nossa vida verdadeira.

---

<sup>128</sup> Krausz, Luís. 2007, p. 16



O pássaro profeta cantou  
Dos trabalhos e da morte  
Do homem:  
Só lhe ouviram a melodia.

Vigilante das esferas,  
Não venhas no vento e nuvem.  
Surge, hóspede imprevisto,  
Nesta alma frondosa.

Neste poema nós vemos mais uma vez a alusão de Murilo da noite ser lugar de mistério e de nesse mistério caber a morte quando ele diz: “Buquê da noite,/Ninguém te respira/Com inocência”. Aqui trago uma reflexão especial ao *enjambement*<sup>129</sup> que Murilo faz “Ninguém te respira/Com inocência”. Ou seja: ninguém respira o buquê da noite, a noite é morte. É só depois que o poeta adiciona a inocência, ele nos dá, nesse corte, a verdadeira característica do escuro, da noite: A morte contida. E é por essa razão, por ser assunto de deus (“Falam-me oboés/de vida eterna/- esta vida mesma/com amor intenso” aqui você vê a representação de Eros em contraponto ao Thânatos nos versos “O pássaro profeta cantou /Dos trabalhos e da morte /Do homem: /Só lhe ouviram a melodia”.) que só o poeta canta (cantiga), pois só ele é autorizado pelas deusas, “independentemente de vontades”, a ver o sublime. Georges Bataille também teorizou sobre a noite. Em sua obra *A experiência interior*, no capítulo *Postscriptum ao suplício (ou a nova teologia mística)*, na *segunda digressão sobre o êxtase no vazio* o filósofo francês traça uma relação – assim como Murilo – entre a noite a morte e o êxtase:

A contemplar a noite, não vejo nada, não amo nada. Permaneço imóvel, estanque, absorto NELA. Posso imaginar uma paisagem de terror, sublime, a terra aberta em vulcão, o céu repleto de fogo ou qualquer outra visão que possa “arrebatar” o espírito; por mais bela e transtornadora que seja a visão, a noite supera esse possível limitado e, no entanto, ELA não é nada, não há nada de sensível NELA, nem mesmo, no final, a escuridão. NELA, tudo se apaga, mas, exorbitando, atravesso uma profundidade vazia, e a profundidade vazia me atravessa, a mim. NELA comunico com o “desconhecido” oposto ao, *ipse* que sou, torno-me *ipse*, a mim mesmo desconhecido, dois termos se confundem num mesmo dilaceramento, pouco diferindo de um vazio – não podendo por meio de nada que eu possa apreender se distinguir de um vazio – , diferindo dele, no entanto, mais do que o mundo com suas mil cores.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Em *O fim do poema*, Agamben afirma o caráter de pausa semântica do *enjambement*: “Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?” (AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. 2014, p. 179)

<sup>130</sup> BATAILLE, Georges. 2016, p. 165

Essa noite que é o espaço para o qual se olha para finalmente apreender a experiência interior e que é um espaço vazio, um espaço de Nada é também um dispositivo de puro deslocamento que da mesma forma que Bataille transforma em filosofia, Murilo transforma em poesia. E isso é perfeito, pois para Bataille

A poesia seria o signo que anuncia dilaceramentos interiores maiores. A musculatura humana só estaria inteiramente em jogo, só alcançaria seu mais alto grau de força e o movimento perfeito da “decisão” – o que, seja como for, o ser exige – no transe extático.<sup>131</sup>

Tudo isso podemos ver em mais um poema que ilustra a relação da Poesia Noite de Murilo com a Poesia Morte e a Poesia Liberdade, o poema intitulado *Desejo*

#### DESEJO

Ao sopro da transfiguração noturna  
Distingo os fantasmas de homens  
Em busca da liberdade perdida:

Quisera possuir cem milhões de bocas,  
Quisera possuir cem milhões de braços  
Para gritar por todos eles  
E de repente deter a roda descomunal  
Que tritura corpos e almas  
Com direito ao orvalho da manhã,  
À presença do amor, à música dos pássaros,  
A estas singelas flores, a este pão.

Ainda mais uma vez, o eu-lírico nesse poema vê a relação entre vida e morte pelo viés das sombras noturnas: “Ao sopro da transfiguração noturna/ Distingo fantasmas de homens”, o que quereria dizer que na noite ele vê a morte, na forma de fantasmas. Também Bataille só enxerga a possibilidade da experiência interior no desfalecimento infinito – morte. Mais à frente no poema, o poeta deseja poder gritar por todos os fantasmas para “deter a roda descomunal que tritura corpos e almas”, uma roda mortal, mas que em sua característica de morte tem o prazer da presença do Amor (Eros e Thánatos novamente em jogo).

A poesia noite é, portanto, uma porta de entrada do caminho de terror que é o poema, que são os poemas, que Murilo percorre para a Liberdade. Nessa poesia temos

---

<sup>131</sup> BATAILLE, Georges. 2016, p. 229

prelúdios mais do que qualquer outra coisa. Ela, como todas as outras, pulsa e nos dá pequenas dicas de suas relações com as outras poesias contidas na obra. São poemas que passam próximos da Liberdade e passam próximos da Morte, mas na verdade não mostram nada com clareza, pois são poemas do mistério, poemas das sombras. É a pequena luz que o eu-lírico muriliano joga sobre eles nos dá espaço apenas para entrever que há muito mais por entre os véus da escuridão noturna destes poemas.

#### 4.3 Poesia Morte

A relação entre a noite, a morte, a vida e a liberdade é constante na obra muriliana, pois essa relação reflete uma característica fundamental do eu-lírico muriliano que é a fantasmagoria. No livro *Estâncias*, Agamben faz alusão a uma afirmação de Jacques Lacan onde o psicanalista diz que “o fantasma torna o prazer próprio do desejo”, logo após lembrar a afirmação lacaniana, Agamben nos diz que “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer”. Essa afirmação de Agamben remete ao que diz Lacan sobre a poesia, que esta seria o desejo do desejo (um fantasma) e, claramente, como que num ciclo, me fez retornar ao poema que aqui já citei de Murilo Mendes intitulado *Desejo*. É interessante perceber que o poema de Murilo Mendes confronta todos os elementos necessários para a realização desse projeto fantasmagórico: “Ao sopro da transfiguração noturna/Distingo os *fantasmas de homens*/ Em busca da liberdade perdida”. Agamben também fala, um pouco mais para diante no livro, que

[...] Nesse processo exegético, no qual a Idade Média esconde uma de suas mais originais e criativas intenções, o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição do mal<sup>132</sup>

Nesse trecho, Agamben consegue, sem querer, também nos dar uma luz sobre o que é a característica fantasmática de Murilo: ele é o sujeito poético fantasma que orbita tanto o deslumbrante divino quanto a perdição do mal. Tanto Thánatos quanto Eros. Tanto Vida quanto Morte. Ele assombra todas as partes do terror do poema sem pertencer *per se* a nenhuma delas (ser e não ser). Só compreendendo essa relação fantasmática do sujeito

---

<sup>132</sup> Agamben, Giorgio. 2007, p. 138

muriliano com o poema (e, por conseguinte, com a Poesia) é que podemos entender a sua relação com as entidades da poesia.

Nesse sentido é que leio o poema *Canção Pesada* de Murilo, que pinta o fado do poeta sob “a negra pena”.

#### CANÇÃO PESADA

A negra pena  
Comprime a alma,  
A negra pena  
Da massa viva  
De dores cruéis,  
Do amor que punge,  
Da glória inútil,  
Sutil serpente  
Que morde o peito,  
Que enrola o homem,  
Constringe-o todo,  
A negra pena  
Que se alimenta  
De sangue e fel,  
Triste cuidado,  
Lembrança amarga  
Dos impossíveis,  
A negra pena  
Sem remissão,  
Que, morto o homem,  
Lhe sobrevive  
Em novas formas,  
Antiga pena,  
Futura pena,  
Eterna pena.

“A negra pena/Sem remissão,/Que, morto o homem,/Lhe sobrevive/Em novas formas,/Antiga pena,/Futura Pena,/Negra pena.” Nesse poema, o poeta faz um jogo com a palavra “pena” e seus significados. A negra pena pode ser o objeto da escrita que funcionaria certamente como um signo com o significado do fazer poético, mas, por outro lado, a “pena” também pode ser a punição que o “morto homem” recebe, que “constringe-o todo”, que “morde-lhe o peito”. É nesse jogo de significados que a característica fantasmagórica do sujeito poético muriliano se faz, pois que quando ele coloca essa dualidade em questão ele não está dando ao leitor uma alternativa “isso ou isso” ele está dando ao leitor uma forma única em sua dualidade “isso e isso”, fora do dilema, uma terceira saída – o trilema, o triplémundo. Portanto, a pena é a punição e é, também, o

poema, o instrumento da escrita. Escrita e punição que são, ao mesmo tempo, antigas, futuras e eternas.

Mais uma vez, portanto, nós temos a produção poética confundindo-se com um signo de sacrifício, substituindo em Murilo a coroa de espinhos. Essa é uma questão que nos remete ao traço católico de Murilo, porque em Murilo o sacrifício (a morte) é a condição para a vida (a liberdade) e nos traz novamente para o texto de Bataille *Hegel, morte e sacrifício*, quando o francês nos traz uma reflexão interessante sobre o sacrifício e fala da descrição da realidade humana de Hegel<sup>133</sup>

Tanto em Hegel quanto em Murilo só a morte assegura a existência do Sujeito Espiritual (fantasma) e é só por ela que o Sujeito poético muriliano pode alcançar a sua capacidade fantasmática de estar e não estar. E quando alcança o estar e não estar, quando alcança o Sujeito Espiritual através do sacrifício, o sujeito poético de Murilo alcança a aurora (que é coletiva, disjuntiva, dialética e imagética).

#### POEMA DIALÉTICO

##### I

Todas as coisas ainda se encontram em esboço  
Tudo vive em transformação  
Mas o universo marcha  
Para a arquitetura perfeita.

Retiremos das árvores profanas  
A vasta lira antiga.  
Sua secreta música  
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.  
Cada novo poeta que nasce  
Acrescenta-lhe uma corda.

##### II

Uma vida iniciada há mil anos atrás  
Pode ter seu complemento e plenitude  
Numa outra vida que floresce agora.

Nada poderá se interromper  
Sem quebrar a unidade.

Um germe foi criado no princípio  
Para que se desdobre em planos múltiplos.  
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores  
São gravados no campo do infinito  
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.

---

<sup>133</sup> A citação integral do trecho do texto de Bataille se encontra na página 12

### III

A muitos só lhes resta o inferno.  
Que lhes coube na monstruosa partilha da vida  
Senão um desespero sem nobreza, e a peste da alma?  
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,  
Nem assistiram à contínua anunciação  
E ao contínuo parto das belas formas.  
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror.  
Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos.  
Comeram o pó e beberam o próprio suor.  
Não se banharam no regato livre...  
Entretanto, a transfiguração precede a morte.  
Cada um deve realiza-la na sua carne e no seu espírito  
Para que a alegria seja completa e definitiva.

### IV

É necessário conhecer seu próprio abismo  
E polir incessantemente o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:  
Nossa existência é uma vasta expectativa  
Onde se tocam o princípio e o fim.  
A terra terá que ser retalhada entre todos  
E restituída um dia à sua antiga harmonia.  
Tudo marcha para a arquitetura perfeita.  
A aurora é coletiva.<sup>134</sup>

Quando Murilo coloca em seu título *Poema dialético* e diz em seu terceiro e quarto versos “Mas o universo marcha/Para a arquitetura perfeita” ele está colocando a dialética como um método essencial para a perfeição arquitetônica universal. Ele está elegendo a dialética como instrumento da perfeição universal, mas não qualquer dialética: a dialética do poema e, por conseguinte, a dialética do poeta (lembramos que no trecho de Bataille ele traça uma sinonímia entre “dialético” e “Espiritual” em Hegel que considero ser essencial para o que descrevo aqui). Assim, o projeto do poeta se concretiza porque ele também é quem elege a questão fundamental (“é ser e não ser”) como sendo uma questão de convergência dialética. Ao fim do poema ele nos diz novamente: “Tudo marcha para a arquitetura perfeita. A aurora é coletiva” e nesse coletivo estão contidas todas as órbitas dialéticas do poeta que é e não é. Todas as disjunções de um sujeito poético fantasmático e esquizofrênico que tem nas palavras imagens-coisas.

---

<sup>134</sup> Pela importância do poema para a argumentação, permiti-me citá-lo pela segunda vez.

#### 4.4 Poesia Liberdade (enfim)

A ideia de que é na morte que se alcança a vida está presente já no conhecimento popular. É possível encontrá-la no termo "boa morte" e "petit mort" (português de Portugal e Francês, respectivamente) ambos se referem ao orgasmo (momento clímax da relação erótica) como algo que gera a morte, uma finalização, uma transcendentalidade. O Orgasmo seria, portanto, o momento em que as flechas de Eros e de Thânatos são atiradas em conjunto. A Poesia Liberdade de Murilo Mendes, portanto, só se faz no momento do orgasmo-poético. Ela é essa experiência dual de vida e morte e é nessa relação de dependência que a poética muriliana reafirma o seu caráter fantasmático na sala de espelhos.

Se o sujeito é formado pela imagem do ser no espelho, pelo Outro, esse sujeito espelhado é o fantasma do sujeito, como visto por Agamben em Lacan: com a possibilidade do sublime e do profano ao máximo. É só quando se aceita o caráter multi-dual da poesia muriliana, o caráter dialético em sua acentralidade da mesma, que se pode ler nela o significado latente da palavra Liberdade do título. Pois se, como vimos, é a potência do erro que dá ao poeta a liberdade da busca poética é, nessa lógica de contrapontos duais, também só o poeta que possui a potência do acerto, de encontrar a poesia, embora possa nunca passar disso.

Bataille em *A experiência interior*:

Assim entendida, a plena comunicação, que a experiência que tende ao "extremo" é, faz-se acessível na medida em que a existência se desnuda sucessivamente de seus meios-termos: daquilo que procede do discurso e, então, se o espírito entra em uma interioridade não discursiva [a poesia muriliana], de tudo aquilo que retorna ao discurso pelo fato de permitir um conhecimento distinto – em outros termos, de tudo aquilo que um "eu" equívoco pode transformar em objeto de "posse servil"<sup>135</sup>

E logo depois:

Direi isto de obscuro: o objeto na experiência é de início projeção de uma perda de si dramática. É a imagem do sujeito. O sujeito tenta primeiro ir a seu semelhante. Mas, adentrando na experiência interior, está em busca de um objeto como ele próprio, reduzido à interioridade. Além do mais, o sujeito, cuja

---

<sup>135</sup> BATAILLE, Georges. 2016, p. 155

experiência é em si mesma e desde o início dramática (é perda de si), precisa objetivar esse caráter dramático. A situação do objeto que o espírito busca precisa ser objetivamente dramatizada. A partir da felicidade dos movimentos, é possível fixar um ponto vertiginoso que supostamente deve conter interiormente aquilo que o mundo encerra de dilacerado, o incessante deslizar de tudo para o Nada. Se quiserem, o tempo.<sup>136</sup>

A experiência que Murilo empreende na sua poesia é análoga à experiência interior batailliana. Dentro da poética muriliana, a experiência da objetivação de si ocorre na poesia, na sala de espelho, no *mise en abyme*. A experiência interior muriliana é a experiência disjuntiva, a experiência imagética – dialética. É a experiência do emblema, do simulacro que contém esse “incessante deslizar do tudo para o Nada”. A experiência muriliana é a experiência do deslocamento e, nesse deslocamento, a experiência da *Poesia Liberdade*. A *Poesia Liberdade* é a *Liberdade* de poder transcender na *Poesia* a própria discursividade, a própria linguagem. A liberdade de poder alcançar a experiência pura. A escrita poemática de Murilo se dá na tentativa – que não nega a possibilidade de falha – de transmitir essa transcendência acentral.

---

<sup>136</sup> Idem. p. 157



## Conclusão

Para concluir, podemos retirar desse trajeto alguns pontos sobre o estrato da obra poética de Murilo Mendes. O primeiro é o de que a obra do poeta se reatualiza pois possui uma característica singular de deslocamento contínuo, sem centro e por essa razão se mantém atual e importante. O segundo ponto, muito importante, é o de que a poesia de Murilo, como já afirmara Laís Correa de Araújo, é uma poesia na tônica da liberdade. Independente do meio, o fim, na poética muriliana, é a liberdade, é a transcendência. É essa a característica essencial da poesia de Murilo Mendes, a característica de fugir à soberania de usar a poesia para não ser mais um servo nem mesmo da linguagem – pensemos na ideia do fim do poema de Agamben –, a poesia de Murilo é contra qualquer tipo de cerceamento da liberdade.

Em um texto que considero fundamental, intitulado *Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes*, a professora Susana Scramim, enquanto se pergunta o porquê de alguns artistas e intelectuais brasileiros não terem se engajado em um ativismo político propriamente dito no início do século XX, se embrenha em uma trajetória que procura elucidar maneiras várias de fazer política na literatura – e na crítica. Logo no início ela diz:

[...]. Considerando o ato voluntário de estar e não estar submetido, não seria possível cobrar uma posição ativista dos intelectuais, se num determinado momento seus textos chegam à conclusão de que não há vítimas nos processos bélicos de disputa pelo poder. Nesse sentido, podemos também compreender o que Giorgio Agamben, em sintonia com o pensamento de Georges Bataille, define como a impossibilidade do sacrifício nas sociedades modernas. Não havendo mais a possibilidade da comunhão ou da intercomunicação coletiva, o sacrifício jamais alcançará sua comunicabilidade.

Quero dizer com isso que alguns desses intelectuais e artistas brasileiros poderiam estar buscando, constatada a impossibilidade de comunicar o sacrifício, um contra-ataque mais eficiente do que o do ativismo político. Desse modo, a esquiva não teria o sentido de uma retirada da política e sim uma postulação de outra política. Qual política seria essa?<sup>137</sup>

A autora termina esse trecho com uma afirmação que norteia essa conclusão: “Penso que a tentativa de retomar em análise esse processo discursivo é importante para os nossos

---

<sup>137</sup> SCRAMIM, Susana. 2016, p. 223

futuros trabalhos de pesquisa sobre a literatura”<sup>138</sup>. No trecho já citado do texto *Mito e Potência*, de Raúl Antelo, o autor monta sua argumentação de forma a demonstrar, com Agamben, como a poesia se alinha com a filosofia e com a política (“Até confundir-se com elas”). É partindo desse princípio que reflito a contribuição política do processo discursivo muriliano.

Se pensarmos, como afirmei, que a poesia muriliana tende à liberdade, deveremos então refletir sobre como essa tendência pode se apresentar como uma chave de leitura do contemporâneo. Giorgio Agamben nos diz em *O que é o contemporâneo* que

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que essas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história. É da nossa capacidade de dar ouvidos a essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado que dependerão o êxito ou o insucesso do nosso seminário [ o texto *o que é o contemporâneo* foi inicialmente dado como lição inaugural do curso de Filosofia Teorética em 2006-2007 na Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza].<sup>139</sup>

E Susana Scramim, em *Utópica e funcional? Sobre a crítica de poesia em seus impasses*, enquanto faz um diagnóstico de um niilismo perigoso na crítica literária contemporânea, diz que

O obedecer ao ditado ou ditame, tomado como tarefa da poesia, tem sempre uma disposição ao compartilhamento de experiências entre os que convivem na e produzem a cultura. O que se busca nesse processo é justamente o contrário desse niilismo ou má-fé constatado. O que se busca é o poder dizer “de novo” a dor e com isso “ouvir” o sofrimento de cada um, esse poder dizer “de novo” é decorrente da crise instaurada pelo

---

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>139</sup> AGAMBEN, Giorgio. 2009, p. 72-73

moderno. A tarefa da crítica não é cumprida – ao contrário, serve com isso ao niilismo – se ela opera o rapto dessa possibilidade de dizer “de novo”<sup>140</sup>.

A partir desses dois pensamentos, proponho ver a obra poética de Murilo Mendes e a chave de leitura da acentralidade que aqui propus como uma forma de trazer Murilo para o contemporâneo, projetando a sombra do presente em seu pensamento a procura de uma luz. Essa proposta é a minha forma de dizer de novo.

Em seu texto sobre as ruínas do arcaico, Scramim busca compreender o pensamento de Murilo frente ao fascismo do século XX. Roland Barthes uma vez disse que “o fascismo não é impedir-nos de dizer, é obrigar-nos ao dizer”, ou seja: o fascismo é o absoluto cerceamento da liberdade – o inimigo muriliano. Alain Badiou, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo em Abril de 2017, disse entender que o cenário geopolítico que se apresenta na segunda metade da segunda década do século XXI – hoje – se assemelha em muito com o cenário geopolítico que resultou na primeira guerra mundial e que foi integralmente responsável pela ascensão do fascismo na Europa.

Se podemos afirmar tamanha ameaça à liberdade nos dias de hoje talvez seja por estarmos sem voz – lembro a relação que Derrida traça entre voz e liberdade –, e, então, é essencial que a crítica ainda exista, como pensa Scramim, de forma a dizer de novo o pensamento muriliano, de forma a dizer de novo a resistência. Devemos retornar ao poema com o qual iniciei esse trabalho e perceber, como Murilo, que não sabemos mais o que é o bem nem o mal e que isso pode ser libertador – a experiência interior, afinal, nasce do não-saber. Pois, se o mundo se apresenta, mais uma vez, em uma chave dicotômica quebrada, em um binarismo vicioso, então é preciso lembrar-se de que a liberdade é potência e de que a potência é poder dizer que não se trata de ser ou não ser, mas sim trata-se de (“sempre em transformação”) ser e não ser. Inventemos o Triplemundo!

---

<sup>140</sup> Idem. p. 134

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Infância e história* in. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. BURIGO, Henrique. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad.

ASSMANN, José Selvino. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *Categorias italianas*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *O reino e a glória*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: Ensaio crítico Antologia Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ANTELO, Raúl. *Mito e Potência*. Texto para a ABEG. 2017

KRAUSZ, Luís Sérgio. *As musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.

BATAILLE, Georges. *Hegel, a morte e o sacrifício*. Trad. João Camillo Penna. Rio de Janeiro: Alea, 2013.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2016.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: EdUSP, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009

\_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Florianópolis: EdUFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2014

\_\_\_\_\_. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Santa Catarina: EdUFSC, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. PINHEIRO, Paulo. São Paulo: Editora 34, 2015

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. ABREU, Estela dos Santos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlando. Campinas: Papyrus, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

SCRAMIM, Susana. *Utópica e funcional? Sobre a crítica de poesia em seus impasses (115-137)* In. *O contemporâneo na crítica literária* (org. Susana Scramim). São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes (221-242)* In. *Ruinologias – Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016

\_\_\_\_\_. *Poesia modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico. João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Boletim de pesquisa NELIC – UFSC: 2011.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994