

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

# CALÍOPE

## Presença Clássica

*separata 2*

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

# CALÍOPE

## Presença Clássica

ISSN 2447-875X

*separata 2*

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes  
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras  
DIRETORA Eleonora Ziller Camenietzky

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas  
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira  
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas  
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz  
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Fernanda Lemos de Lima  
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basílio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UnB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martin Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração  
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Rainer Guggenberger

Revisão técnica  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ  
[www.lettras.ufrj.br/pgclassicas](http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas) – [pgclassicas@lettras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@lettras.ufrj.br)

“As janelas do futuro abrem sobre a  
tradição viva”: a face clássica de *Poliedro*  
de Murilo Mendes<sup>1</sup>  
Gil Clemente Teixeira

RESUMO

Neste artigo apresentamos ao leitor interessado a obra *Poliedro* de Murilo Mendes, voz singular da literatura brasileira do séc. XX, evidenciando a sua matriz clássica. Não apenas recolhemos referências, essencialmente gregas (figuras mitológicas, autores, obras, espaços, autoridades), como também procuramos justificar o seu uso à luz do sistema que define a poética muriliana, o essencialismo, interessante sistema que nos pode educar para a liberdade, para um diálogo sem tempo e sem espaço, para a urgente necessidade de sermos *pontífices* em sentido etimológico.

PALAVRAS-CHAVE

Murilo Mendes; *Poliedro*; legado clássico.

SUBMISSÃO 27 set. 2018 | PUBLICAÇÃO 29 dez. 2018

M

1 MURILO MENDES, UM MINÚSCULO ANIMAL DO MAIÚSCULO UNIVERSO

urilo Mendes é um dos autores com um percurso mais singular, e simultaneamente mais complexo, na literatura brasileira do séc. XX. A sua obra, produzida entre os anos 20 e os anos 70, tem como traço característico a metamorfose permanente, consensualmente assinalada pela crítica. Uma análise panorâmica da sua produção torna visível esse traço: “A poesia de Murilo Mendes, que começou parodiando a história do Brasil, chegou à década de setenta numa *Convergência* altamente experimental”.<sup>2</sup> Assim, a consumação da metamorfose como princípio unificador da sua obra invalida qualquer tentativa de categorização literária absoluta de Murilo, e, como defende Zagury: “Qualquer enquadramento é antipático, se toma ares de absoluto”.<sup>3</sup> Os rótulos de barroco, surrealista ou simplesmente modernista não são linearmente atribuíveis ao poeta brasileiro. A categorização de Murilo como modernista não é “de forma alguma linear nem pacífica”.<sup>4</sup> Na impossibilidade de atribuição de uma categoria, reconhecemos ao autor o valor de ter condensado na sua obra marcas de vários períodos literários e, por legado de Ismael Nery, se ter convertido ao catolicismo, fator que também contribuiu para tornar a sua escrita singular: “Esse ingresso do catolicismo e surrealismo na poesia dos dois escritores contou, ainda, com a influência do artista Ismael Nery e do crítico Mário Pedrosa”.<sup>5</sup> A partir do momento da sua conversão, “a coerência buscada incessantemente será Deus”.<sup>6</sup> Na obra de Murilo, ouvem-se infinitas vozes de escritores, poetas, pintores, filósofos, de todos os tempos e lugares. Dessa forma, compreende-se que a obra muriliana seja “sempre tecido de conflitos”.<sup>7</sup> Em Murilo, não existem as habituais distinções binárias nas quais assenta o sistema literário, como antigo/moderno, porque nele se concebe o “sistema literário como um espaço-tempo de simultaneidades recíprocas e fundadoras”.<sup>8</sup> Na poética muriliana, Homero, Dante,

Virgílio, Haroldo de Campos, Drummond de Andrade, Camões, Petrarca são autores contemporâneos, juntos e atuais nesse único lugar de convívio possível que é o texto.

Pela confluência de inúmeras referências na sua obra, Murilo é um autor frequentemente considerado hermético: “Não por acaso, e decerto com algum orgulho, Murilo foi frequentemente acusado do mesmo “defeito” que distinguia Mallarmé: o hermetismo”.<sup>9</sup> Como escritor-leitor que “destrói e constrói textos incessantemente”,<sup>10</sup> adota do pintor Ismael Nery um sistema filosófico que denominará de essencialismo e que é a base da sua poética. Esse sistema possui “quatro princípios matriciais”:<sup>11</sup> a universalidade da arte, a definição do poeta como centro de convergência, o entendimento da obra como lugar de conciliação de contrários e a necessidade de abstração do espaço e do tempo. Essas linhas orientadoras permitem compreender a especificidade da poética muriliana que inviabiliza a sua identificação com categorias literárias absolutas. Murilo é reconhecido pela crítica como um autor que aspira ao universal, o que o afasta do modernismo no seu entendimento restrito: “A superioridade atribuída ao plano cultural/universal e a conseqüente revisão do nacionalismo, uma das distinções da obra de Murilo Mendes no panorama modernista dos anos trinta e quarenta”.<sup>12</sup> Dessa aspiração, projeta-se o poeta como centro e a obra como lugar de confluência de várias cosmovisões, que apenas é possível partindo da anulação do tempo e do espaço na sua concepção objetiva. O texto assume-se como uma sinédoque do ser poético e subordina-se à sua principal virtude: a liberdade. Murilo, autor radicalmente poeta da literatura brasileira, como defende Antonio Candido, “na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa”,<sup>13</sup> tem como “maior instinto a liberdade, que procuro aplicar a mim e a todos”.<sup>14</sup>

Estruturado pelas ideias metafísicas de Nery, Murilo aspira na sua obra a um conceito alargado de real, na esteira das suas influências surrealistas:

não se pode descartar que Murilo conhecesse o ensaio intitulado “Introdução ao discurso sobre a pouca realidade” que critica a ideia vigente de realidade (porque ela abarca pouca realidade), artigo em que André Breton reivindica que se aumente, amplie a (ideia de) realidade.<sup>15</sup>

Na sua obra encontra-se permanentemente uma postura de resistência ao pensamento positivista, uma expressão do desejo de “ser antiescolástico, fugir dos dogmas centralizadores, criticar desde cedo – e num tempo de intenso patrulhamento ideológico – os determinismos sociais impostos à arte”.<sup>16</sup> Num texto escrito em Roma e datado de 14 de fevereiro de 1970, intitulado “Microdefinição do autor”, Murilo apresenta possíveis linhas definidoras da sua poética. Nessa curiosa e complexa tentativa de biografia poética concentram-se “em admirável exercício retrospectivo de toda uma existência, pistas para se percorrer e investigar a complexa e genial obra que ele produziu”<sup>17</sup>. É na reta final desta engenhosa obra que encontramos um objeto que se constitui como uma singular porta de entrada para o mundo muriliano: a obra *Poliedro*.

## 2 UM OBJETO SINGULARMENTE PLURAL: *POLIEDRO*

*Poliedro*, obra escrita nos anos 60 durante a sua estadia em Roma, foi publicada em 1972 e é constituída por quatro setores: “Microzoo”, “Microlições de coisas”, “Palavra Circular” e “Texto Delfico”. O setor “Microzoo” é dedicado a José Geraldo Vieira, escritor, tradutor e crítico literário brasileiro. O setor “Microlições” de coisas é dedicado a Paulo Mendes de Almeida. O setor “Palavra Circular” é dedicado a Haroldo de Campos, conhecido poeta concretista brasileiro, dedicatória não surpreendente “se se tiver em conta que este é sem dúvida o poeta concretista de cuja obra Murilo mais se aproximou”.<sup>18</sup> O setor “Texto Delfico” é dedicado a José Guilherme Merquior.

Murilo estreia-se em livro em 1930, na área da poesia, e durante os anos 30 e 40 mantém-se quase exclusivamente poeta.

Segundo Picchio, a partir dos anos 50, verifica-se uma tendência à prosificação, após a partida para a Itália:

Menciona ainda que na Itália Murilo se tornaria também prosador, ele que até então havia publicado um volume de prosa, em 1945, *O discípulo de Emaús*, além de uma série de textos em prosa esparsos e publicados em jornais.<sup>19</sup>

A chegada a Itália não foi pacífica, mas Murilo adaptou-se paulatinamente até atingir um grau de profunda produtividade literária:

A decepção inicial de Murilo com aquele país tão marcado pelos rótulos políticos e a princípio pouco acolhedor se transformou mais tarde em grande paixão, tendo dedicado um livro às terras sicilianas e escrito outro em italiano, além de diversos poemas a pessoas e lugares do país.<sup>20</sup>

Nesse contexto, surgirá, desenvolvido nos anos 60, *Poliedro*, cujo enquadramento genológico não é pacífico, preferindo a crítica a designação de prosa poética.<sup>21</sup> Esse livro propõe a reflexão sobre o problema da distinção prosa/poesia. Enquanto prosa poética, *Poliedro* é, pois, uma sinédoque da obra muriliana, na medida em que representa a obra como uma construção, com forma geométrica de múltiplos lados, infinitos lados, como infinitas as influências que se entrecruzam no texto muriliano.

Nesse *Poliedro* sem tempo e sem espaço, Murilo – na esteira do concretismo haroldiano que admira – tece, cola, monta inúmeras vozes, entre elas as dos clássicos, em particular dos gregos, seus gratos contemporâneos:

Assim Murilo concebeu a sua poesia, desde os poemas de seus primeiros versos, nos anos 20, até à convergência final, sempre tendendo a montar, colar, recolher os tons, as formas, linhas e ritmos diferentes, a obra vária e tão distinta de outrem, incorporando-a à sua escritura.<sup>22</sup>

Apresentaremos e analisaremos esses fragmentos de matriz clássica, relativamente esparsos nos três primeiros setores da obra

e preponderantes no último setor, homônimo do famoso oráculo de Apolo.

## 2.1 “MICROZOO”: IMAGENS CLÁSSICAS ENTRE A RECUSA DA GUERRA E A ETERNIDADE

No setor “Microzoo”, o leitor depara-se com uma galeria de quinze animais, tão variados como o galo, o percevejo, a aranha ou a preguiça. É observável uma leitura do mundo animal com pauta surrealizante desde o princípio, e as referências culturais convocadas, explícita ou implicitamente, começam a acumular-se num apenas aparente caos textual. Logo na primeira definição consagrada ao galo, encontra-se a primeira referência de matriz clássica: o mítico deus grego das artes e da poesia, Apolo. O narrador pratica, nesse princípio de *Poliedro*, um estrangulamento de um galo, não sabendo da sua pertença ao grupo “dos bichos consagrados a Apolo”.<sup>23</sup> Contudo, o crime contra o deus da poesia não atormenta o poeta, pois há valores pelos quais o trabalho literário se justifica, nomeadamente “a aversão à tirania – manifesta ou súbdola –, à guerra, maior ou menor”.<sup>24</sup> O contexto histórico que subjaz ao texto é reconhecível: “Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências”,<sup>25</sup> e por ele se compreende que o poeta valorize o canto dos galos de Chapéu d’Uvas, antigo distrito da cidade de Minas Gerais, pois afinal “era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça”.<sup>26</sup> O ofício poético tem sempre um poder limitado “diante da enorme confusão do mundo atual”,<sup>27</sup> mas o instinto da liberdade move o poeta a derrubar o galo enquanto símbolo de opressão, do mal, da injustiça, linhas que cosem o mundo moderno. Ao derrubar o galo nas palavras, ainda que animal consagrado ao deus Apolo, sublinha-se o ato de *hybris* do poeta visível no texto, lugar onde Murilo resiste sempre.

Após uma passagem pela tartaruga, animal antimoderno por excelência, porque afinal é “hostil ao movimento”,<sup>28</sup> além de “autocariátide”, o leitor depara-se com o tigre, animal “belo. Inadiável. Sibilino. Calmo. Intransferível”.<sup>29</sup> A última palavra do texto é Átropos, uma das três moiras gregas, cujo nome é por si

definidor: a (sem) + tropos (caminho). Na mitologia grega, Átropos tem a missão de cortar o fio da vida dos humanos, ditando o impossível regresso do mundo das sombras. Em Murilo, Átropos atualiza-se na frase: “A tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: Átropos”.<sup>30</sup> A eternidade, palavra recorrente na obra de Murilo – visível na publicação “*Tempo e Eternidade*”, feita em colaboração com o poeta Jorge de Lima –, é apresentada com uma visão surrealizante, sobrerreal, como um ponto final na existência do poeta. O fio que une o autor à vida será cortado pela moira que em Murilo se configura como a eternidade, único lugar possível para um poeta segundo o qual morrer apenas acontece quando se perde a palavra.

Após uma singular visão da moira grega, assente numa projeção à luz da sua poética essencialista, Murilo invoca um autor curiosamente omitido no texto “Microdefinição do autor”: Virgílio. Tratando o boi, o autor invoca como visão do seu comboio “os bois brancos da Toscana elevados por Virgílio”.<sup>31</sup> A convivência de autores de diferentes sincronias apenas é possível na esteira do princípio da abstração do tempo, definidor da sua poética essencialista: “A anulação do tempo objetivo torna contemporâneos os vivos e os mortos, instituindo uma nova concepção de simultaneidade e de coexistência”.<sup>32</sup> Assim coexistem no mesmo texto Murilo e Virgílio, e é o brasileiro que assume ainda em *Poliedro*: “Coexistência, grande palavra”.<sup>33</sup> Afinal, a identificação é aparentemente justificável: o texto virgiliano invocado implicitamente é *As bucólicas*, escrito pelo mantuano no contexto das guerras civis que assolaram o mundo romano no séc. I a.C.; Murilo escreve no séc. XX numa Europa assolada pelo mesmo clima. A contemporaneidade do clássico é postulada pelo autor, e apenas assim se compreende a (re)visão de Virgílio por Murilo.

Após os encontros com Apolo, Átropos e Virgílio, (e uma breve alusão aos pausânidas no segmento “Pavão”), o leitor depara-se com as górgones e com Minerva na abordagem a um dos animais certamente com maior historial clássico: a aranha. Na descrição da temida aranha caranguejeira, Murilo estabelece uma

ligação com uma das górgones.<sup>34</sup> A Górgona é uma figura monstruosa, do gênero feminino e com grandes presas, que possui serpentes no lugar dos cabelos. Uma das górgonas mais conhecida é Medusa, mulher morta pelo herói grego Perseu, cujo olhar petrificava. A identificação da aranha caranguejeira com uma das górgones é justificada pelo poder de imobilização que ambas têm. Por sua vez, o autor identifica-se com a aranha, pois ambos tecem embora com materiais distintos: “Eu escrevendo com a pena, ela com a teia”.<sup>35</sup> No contexto da aproximação autor/aranha, enquadra-se a referência fundamental ao mito de Aracne, jovem metamorfoseada em aranha, após “desafiar a própria Minerva”.<sup>36</sup> Como Aracne, o poeta também ousa enfrentar os deuses, em particular, a deusa romana que simboliza a sabedoria. Do confronto com os deuses, surge a obra, cuja construção geométrica<sup>37</sup> se assemelha à de uma teia de aranha. Nos avanços e recuos da aranha, na multiplicidade de questões que levanta, na dúvida da pertença à eternidade ou ao tempo, encontra-se o retrato do poeta.

Por fim, é apresentada a lagosta, e no seu texto surge a última referência clássica desse setor. A lagosta pertence à família dos Palinurídeos. Conclui o poeta, após uma reflexão notável sobre a linguagem, que a lagosta é um piloto, um guia, pois “Palinurídeos” suscita no autor a associação com a personagem da *Eneida* de Virgílio, conhecida por ser piloto do herói Eneias e ter um destino trágico: Palinuro. Murilo alude a um conflito histórico entre o Brasil e Paris, decorrido entre 1961 e 1963, denominado “Guerra da Lagosta” e originado pela descoberta de captura ilegal de lagostas na costa brasileira por parte de barcos franceses. O poeta recorda os antecedentes clássicos da lagosta e atualiza-a como animal que simboliza a resistência e consequente vitória contra os franceses por parte dos brasileiros, evoluindo para sinônimo de liberdade. Assim, a lagosta é submetida ao princípio da metamorfose: de clássica, tornou-se contemporânea, motivo de conflito internacional, até terminar “finalmente abatida, bloqueada, passada à máquina, e máquina de escrever”.<sup>38</sup> Dessa forma, a lagosta deixou de constituir um perigo para o poeta, algo

perfeitamente coerente no seio de uma obra que luta “contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”.<sup>39</sup> No fim do “Microzoo”, impõe-se, ainda que temporariamente, um clima de paz.

## 2.2 “MICROLIÇÕES DE COISAS”: DO SERROTE À TESOURA

O segundo setor da obra *Poliedro* persiste na exploração do mínimo. Depois de “Microzoo”, o leitor depara-se com “Microlições de coisas”, um tecido de prosa poética, uma travessia do mínimo ao máximo, da coisa ao universo: “Esta questão torna-se importante ao longo da teoria poética muriliana: a ideia de obter-se o máximo desde um mínimo”.<sup>40</sup>

A primeira imagem clássica com que o leitor se confronta na entrada “O serrote” é, não aleatoriamente, as górgones (de novo). Uma das górgones sofre uma metamorfose, pois é apresentada nesse setor como mãe de Antonin Artaud, a par do serrote, seu pai. Artaud é uma figura maior da cultura francesa do séc. XX e habitualmente associado ao movimento surrealista. Devemos recordar que Murilo “era um poeta com conhecimento profundo das obras de autores franceses, nomeadamente dos surrealistas”.<sup>41</sup> A natureza singular e erradamente lida como irracional de Artaud é justificada por Murilo na construção de uma ascendência mitológica. A admiração pelo poeta é assumida adiante, no terceiro setor, na secção “Teatro manqué”, quando reescrevendo uma bem-aventurança afirma “felizes os visionários: deles é o reino infinito da visão”.<sup>42</sup> Artaud simboliza assim um modelo a imitar segundo a poética muriliana. Contudo, a sua figura embate com a medicina tradicional, “pondo às vezes os doutores, desmemoriados inoficiais e ineficientes, em sérios embaraços dos quais se livram aplicando ao outro o electrochoque”.<sup>43</sup> Assim, lamenta o poeta o drama da vida de Artaud, símbolo do libertário que não possui lugar no mundo. Regressemos à sua ascendência. Górgona e Serrote são temíveis para o poeta, pois afinal este é a “caixinha de música dos nazistas”,<sup>44</sup> símbolo do sofrimento infligido ao outro. A repulsa do poeta pelo fascismo é notória pelo

conselho dado a Dante no fragmento seguinte, onde só podem restar estilhaços: “Escapou a Dante mais esta oportunidade de aumentar seu Livro: fazer servir a certos criminosos uma salada de estilhaços de vidro”.<sup>45</sup>

Movido pelo impulso de resistência aos criminosos (leia-se nazis), o poeta envia um telegrama a Hitler no fragmento “Telegrama”. Aí, o leitor depara-se com uma reflexão sobre a origem do telégrafo. Defende que o aparelho remonta à Antiguidade clássica, segundo alguns autores, e a prova é o seguinte telegrama enviado por Safo a Cleide, inteiramente grafado em maiúsculas,

VEM QUERIDA AMIGA STOP LÍDIA NOS RECEBERÁ  
SÁBADO PRÓXIMO STOP VEM CORRENDO  
VENTANDO NÃO SUPORTO MAIS ALCMENA.<sup>46</sup>

As associações inesperadas constituem o corpo do texto. Safo, poeta grega do período arcaico, dirige-se a Cleide (nome homônimo ao da sua suposta filha). Lídia, personagem das odes horácianas, é apresentada como anfitriã; e Alcmena, personagem da mitologia grega, mulher de Anfitrião e mãe de Hércules, é retratada com repúdio. Safo é apresentada pela história como a primeira autora da literatura europeia, poeta de espírito libertário, cantora do amor erótico: “Esposa e mãe, não deixou por isso de compor uma poesia em que ressalta, com extraordinário poder emotivo, o efeito do carisma amoroso produzido na mulher pela própria mulher”.<sup>47</sup> Pelo discurso mitológico, altamente contraditório, Alcmena é apresentada como a mulher virtuosa, enganada por Zeus que, ao metamorfosear-se de Anfitrião, a engravidou e fê-la mãe do conhecido herói Hércules. A rivalidade da escritora para com a figura mitológica parece ser compreensível em Murilo. O cruzamento das personagens é possível no âmbito da poética muriliana, abstraída das noções de tempo e de espaço, e da dicotomia real/irreal.

Depois de Safo, deve surgir Vênus, deusa do amor romana, no fragmento “Copo”. O exercício de dicção é enigmático e altamente experimental, coerente com as influências modernistas e

concretistas presentes na obra de Murilo. Vênus amanhece, compõe e abraça no início do texto, porque também ocupa um lugar como elemento estruturante desde o início do mundo. A aproximação texto/mundo é essencial na poética muriliana, e o amor assume-se como elemento unificador da matéria, na esteira de um pensamento grego de matriz empedocliana. Afinal, Vênus compõe o copo, porque une os estilhaços de vidro que o poeta abomina.

“O Pão e o Vinho”: fragmento onde o leitor encontra uma referência clássica, dessa vez a Narciso, jovem arrogante e desprezador da atenção das ninfas, que um dia pediram a Nêmesis que o castigasse. Então, a deusa atribuiu-lhe um pesado castigo: apaixonar-se pela sua imagem refletida na água, o que o fez morrer por afogamento. Depois da sua morte, sofreu uma metamorfose em flor, originando o nome da flor com o mesmo nome. Em *Poliedro*, no âmbito do trabalho dos motivos bíblicos do pão e do vinho, o vinho deveria assumir-se como um “novíssimo narciso”,<sup>48</sup> liberto do homem e da sua sede intemporal. Murilo recupera as metáforas bíblicas do pão e do vinho como corpo e sangue. Assim, o pão precisa de ser consolado, metáfora do corpo do outro continuamente maltratado, e o vinho libertado, metáfora do sangue que corre sempre, consequência da morte e da violência. Na poética muriliana, o vinho deve encontrar-se com a água, sua adversária imortal, fonte de vida. Quando morrer como Narciso, surgirá uma flor, certamente a mais bela do mundo, porque símbolo de paz, fruto da liberdade perseguida e alcançada.

Exemplo máximo do que pode a ânsia pela liberdade, eis que surge Prometeu colocado logicamente no segmento “O fósforo”. Prometeu é chama, logo aparece com o acender de um fósforo. De novo, o autor apresenta-nos uma figura que ousa afrontar os deuses, movido pela sede de luz, de conhecimento, da verdade. O trabalho do poeta é um trabalho prometaico, que visa alcançar um futuro onde Prometeu seja total, e o fósforo, esse “portador mais antigo da tradição viva”,<sup>49</sup> é, em última análise, a palavra. Com o texto-fogo, o poeta constrói a sua obra e escreve-se a si mesmo, numa espiral provavelmente sem fim: “As portas da

percepção abriram-se no momento-luz inicial dos tempos; talvez nunca se fechem”.<sup>50</sup>

Adiante no texto, ouvem-se pelo telefone os gritos da família grega dos atridas, contemporâneos na esteira da poética essencialista de Murilo. Os atridas gritam como as vítimas das guerras que assolam o séc. XX. O sangue das mortes gregas flui no texto muriliano implicitamente: Atreu serve os sobrinhos em banquete ao irmão Tiestes; Agamêmnon morre às mãos de Egisto e Clitemnestra; estes morrem às mãos de Orestes e de Electra. Os gritos da família amaldiçoada ouvem-se agora ao telefone. A referência à *Iliada* no segmento “Vassoura” mantém uma leitura contemporânea da mitologia grega. Afinal, o homem nunca saiu da guerra de Troia e por isso desde sempre procura varrer “os lados negativos da vida e da organização social”.<sup>51</sup> Contudo, o mesmo homem está condenado ao fracasso, como o poeta, pois a existência é uma longa espera por esse “impulso violento da vassoura final”.<sup>52</sup>

A última referência clássica desse setor encontra-se precisamente no último segmento, intitulado “A tesoura”. Numa postulação do princípio da poética essencialista da abstração do espaço e do tempo, Murilo cita Aristóteles: “Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles”.<sup>53</sup> O poeta segue um conselho do filósofo grego citado no seu texto de 1970: “Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão”.<sup>54</sup> Aristóteles contribui dessa forma para a estruturação da poética muriliana, poética do corte do tempo e do espaço, visando à união plena, o ecumenismo desde sempre perseguido. Assim, a prática do “tesourar” será sempre criticável, e o seu repúdio, na medida em que se pratica uma divisão, é “uma lei não-escrita do universo-mundo”.<sup>55</sup>

### 2.3 A “PALAVRA CIRCULAR”: DE ROMA ATÉ ROMA

No setor dedicado a Haroldo de Campos, o primeiro segmento intitula-se “Menino experimental”. O retrato negro começa a ser pintado desde as primeiras palavras: “O menino

experimental come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro”.<sup>56</sup> Duas referências clássicas surgem no texto: os gêmeos da história da fundação de Roma, Rômulo e Remo, e novamente o filósofo Aristóteles, atualizados por Murilo como símbolos de uma Antiguidade desprezada pelo menino experimental, imagem profundamente contemporânea num mundo que teima na defesa da “fronteira entre realidade-irrealidade”,<sup>57</sup> e no esquecimento dos clássicos/antigos em nome da existência de um duvidoso progresso. Na poética de Murilo, não tem lugar esse conceito:

A ideia de progresso encontra-se, assim, totalmente ausente da aparição do sistema literário na poesia do autor de *Convergência* – assiste-se a uma telescopagem de obras e autores, segundo um princípio analógico que institui a história literária como tecido de relações síncronas.<sup>58</sup>

Assim se compreende a crítica mordaz, implícita ao texto de Murilo, de todos os valores que o menino experimental corporiza.

De forma coerente com o exposto, comparativamente aos dois primeiros setores, as imagens clássicas escasseiam nesse setor. A penúltima referência clássica é uma retomada de uma imagem com uma carga negativa para o poeta, a górgone, legítima num setor denominado “Palavra circular”. Assim, o poeta regressa, como o mundo sempre regressa, ao terror e à tortura, no seu texto sempre repudiados. Destaca-se uma atenção permanente do poeta para com o mundo, assim como a sua persistência na procura da fusão e repulsa da divisão: “Sob um olhar voltado para todos os pontos cardeais, o texto conjuga oriente e ocidente, passado e futuro, finito e infinito, atento contudo à enorme confusão do mundo atual”.<sup>59</sup> De novo, se utiliza uma imagem clássica ao serviço da poética muriliana.

Na seção intitulada “O Rubicão”, Murilo invoca os conhecimentos de história romana do leitor. No ano de 49 a.C., o general e estadista romano Caio Júlio César tomou a decisão radical de atravessar o rio Rubicão, seguido pelo seu exército, transgredindo a lei do Senado que determinava o licenciamento

das tropas de todas as vezes que o general de Roma entrasse pela zona norte. Murilo, na esteira da tradição concretista, decompõe a palavra e associa-o a uma figura mitológica, Cérbero, cuja função seria guardar um valioso rubi (Rubi + cão). O autor manifesta claramente a sua posição quanto ao ato ousado de César, que despertou uma guerra civil: “Desaprovo a operação, porque sou brasileiro, liberal (sic) e civilizado”.<sup>60</sup> A sua repulsa pela guerra verifica-se na dura crítica que já endereçara a Marinetti: “Guerra, máquina de matar homens e de incinerar objetos, estupidamente louvada, além de outros, por F.T. Marinetti, acadêmico da Itália”.<sup>61</sup> O setor termina com um pedido aos chineses, coerente com a poética muriliana: a substituição da bomba atômica por outra “minúscula, belíssima, própria para destruir formigas azuis e moscas verdes”.<sup>62</sup> O texto apresenta-se como um constante regresso, postulando as causas defendidas nos finais dos dois primeiros setores: o fim do terror e o ecumenismo universal, consequência natural da sua reflexão metafísica: “Essa tendência metafísica no poeta irá moldar uma escritura, embora dissonante e em geral hermética, mas ecumênica, atenta às novas tendências”.<sup>63</sup>

#### 2.4. VAGUEANDO NO CAOS: DELFOS COMO PRINCÍPIO E FIM DO UNIVERSO

No último setor dessa obra verifica-se uma justificada explosão de referências clássicas. Aliás, a sua singularidade na arquitetura da obra é assinalada pela crítica: “A quarta parte, Texto Déléfco, ultrapassa o próprio poliedro”.<sup>64</sup> Ao longo de pouco mais de vinte páginas, Murilo constrói um tecido de fragmentos, num caos profundamente coerente, que revela as linhas fundamentais da poética muriliana e se constitui como motivo de reflexão para o leitor: “Já o ‘Texto Déléfco’ pode ser lido como um *gran finale* de *Poliedro*, apresentando uma série de ‘lascas nominativas’ ou meditações contemporâneas sobre o mundo grego, os mitos, a história, a natureza, a cultura”.<sup>65</sup> A palavra de ordem é, pois, a liberdade, infinita como o Universo: “Texto Déléfco abole forma e

sequência, anula os ditames do discurso, rompe os limites de prosa e poesia, revigora o verbo, afirma a linguagem poética”.<sup>66</sup>

A primeira palavra do setor é Júpiter, o maior dos deuses segundo a mitologia romana. O magno deus pagão é apresentado como ecumênico: “Abre caminho à Igreja, à Rússia, à América, à Índia, à China”.<sup>67</sup> Oriente e Ocidente fundem-se no texto muriliano e, por isso, a guerra do Vietnã, enquanto conflito internacional que marcou a história dos anos sessenta e opôs partes distintas do globo, é profundamente criticada ao longo de *Poliedro*. Adiante surge Dionísio, associado à revolução tão profundamente desejada.<sup>68</sup> A liberdade é a consequência do advento da entidade mítica grega. Depois da referência a um deus romano, não é aleatória a referência a um deus grego. Consuma-se o seu convívio no texto, pois nada de verdadeiramente rígido os separa.

Entretanto, surgem Penélope e Ulisses: “Penélope não muda a trama do tear. Ulisses dialético deixa Ítaca”.<sup>69</sup> Desde a *Odisseia* que Penélope não para de tecer (como o poeta também não), e Ulisses ininterruptamente deixa Ítaca, pois na esteira da poética essencialista de Murilo não há distinção entre princípio e fim, não há tempo que o separe de Homero. Por isso, os homens (inclua-se naturalmente o poeta) ameaçam os deuses com o paralém, palavra não dicionarizada, gesto de rutura característico da sua poesia.<sup>70</sup> O paralém propicia a visão do horizonte da poética muriliana: a eternidade. Por isso, a mesma palavra ressurgirá no fim desse setor.

Surge de novo Dionísio, apresentado como protagonista de uma nova catábase. Do inferno, traz uma lente, como cada leitor que desce ao inferno do texto e dele extrai um modo de o ler, um modo de o ver. Do inferno inspirado em Dante para o mundo dos mortos, surgem Orfeu e Eurídice: “Se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir”.<sup>71</sup> A reformulação do mito é possível de compreender à luz da poética muriliana. Eurídice não morreu com o olhar de Orfeu: ela vive tanto quanto ele (e quanto nós), porque resiste no texto. O olhar de Orfeu é, assim, olhar de vida, não de perda para sempre, e gesto incomensurável de amor,

porque dádiva gratuita da possibilidade de ressurreição. Nesse mesmo texto onde vive Eurídice, Electra, citada no setor 2, é destruída pelo eco da voz do pai, Agamêmnon, que morre às mãos de Egisto e de Clitemnestra a cada olhar que o leitor oferece ao texto. Não admira que adiante ainda se ouçam “os gritos eletrônicos de Electra”,<sup>72</sup> verso assente num claro jogo com as palavras, inesperado para o leitor.

No contexto de uma poética de experimentação da linguagem até às suas máximas potencialidades, duas frases surgem construídas com um claro jogo de homofonia, aludindo a Tebas, cidade tão famosa como Troia por ser matéria dos trágicos gregos: “A Tebas de cem olhos: cem olhos de cem portas./ A Tebas de sem olhos sem portas e sem olhos”.<sup>73</sup> A experimentação com a componente fônica é característica de uma obra como *Poliedro* e outras do mesmo período de escrita muriliana:

Na mesma leitura, *Convergência* pode ser considerado uma contrapartida de *Poliedro*, pela exploração visual do espaço, pela sintaxe nominal, pelas consonâncias e dissonâncias semânticas e fônicas, pelos neologismos e sinais gráficos.<sup>74</sup>

Nesse passo, ler, em silêncio ou em voz alta, não é suficiente para discernir os diferentes significados do enunciado: apenas uma visão consciente da pluralidade da linguagem possibilita a viagem entre as possibilidades de sentido. Um enunciado pode ter significados infinitos dependendo do olhar do leitor. Com duas frases/dois versos, Tebas oscila entre o máximo e o mínimo, o tudo e o nada, exercício comum em Murilo. Tebas é modelo de cidade clássica destruída pela guerra, presente e repudiada num autor que, contudo, assume que a mesma lhe sobreviverá: “Passarei. Sobrevoado pelo mito”.<sup>75</sup>

Novamente, Murilo refere os deuses, agora os apresentando como simultânea criação e destruição pela força de uma mulher, que o leitor pode identificar com possibilidades infinitas. No limiar do paralém, o autor adverte que aos deuses se “bipaga” e sublinha a sua culpa no atrofio do mundo: “Quando em jejum os deuses tolvem o mundo”.<sup>76</sup> O jejum dos deuses

regressa adiante novamente sublinhado, embora este seja quebrado pela digestão da metáfora: “Os deuses jejuam de pão e tudo o mais. Menos de metáfora”.<sup>77</sup> Os deuses são, desse modo, uma ausência sempre presente em Murilo.

Orfeu surge novamente como produto digerível e, por isso, como gênese da prosa, numa visão claramente surrealizante. Orfeu, como símbolo máximo da poesia, encontra-se na base da prosa. Não parece existir, pois, fronteira rígida entre poesia e prosa, como a própria obra *Poliedro* demonstra. A suspensão de oposições, traço de matriz surrealizante, é um elemento definidor da poética de Murilo: “A lição surrealista, que suspende oposições, faz a poética muriliana aproximar e confundir sujeito e objeto, dissolver o um no outro, como no encontro erótico”.<sup>78</sup> Assim se compreenderá a associação do limite do sol com a tocha das Erínias, personificações de justiça e de vingança, perseguidoras de autores de crimes graves, como o trágico Orestes, ainda hoje vivo no texto, ainda hoje vivo no mundo. Além da demanda da justiça, Murilo mantém a demanda pela unidade. Regressam as tesouras, símbolos de divisão: “As tesouras de Átropos definidoras definitivas desconhecem a história”.<sup>79</sup> A morte que Átropos impõe não é, na verdade, definitiva, porque o regresso é sempre possível para Murilo. Assim se verifica a desarticulação do discurso clássico frequentemente operada pelo autor. A história constitui-se como a maior prova de que existir é regressar.

De seguida, novo jogo de palavras, dessa vez com referências ao auriga e ao áugure. O auriga, condutor de carros da Antiguidade clássica puxados por cavalos, inicia-se ao relâmpago. Murilo possui a capacidade de construir imagens notáveis com a sua poesia.<sup>80</sup> O áugure, adivinho da Antiguidade clássica, que elaborava profecias a partir do voo das aves, encontra-se à mesma distância dos deuses e dos homens. Numa fusão notável do clássico com o moderno, da fé com a ciência, o áugure voa nas asas de um transistor, algo apenas possível no texto, local onde reside a plena liberdade. Assim, Murilo não separa a religião da ciência nem a divorcia da arte: “A relação entre a religião e a estética constitui problema para os teóricos, não para os artistas”.<sup>81</sup>

Na página seguinte, Murilo elogia o mito pelo seu poder de superar a história. Atendendo que o mito ganha forma na poesia, deparamo-nos com o célebre pensamento aristotélico: “É que a poesia expressa o universal, a História o particular”.<sup>82</sup> O mito supera a história, porque ele é o próprio real: “Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, quando eles são a própria figura da realidade”.<sup>83</sup> Além disso, adverte Murilo noutro passo da obra aos que destroem mitos: “Quem mata um mito cria sem querer um outro”.<sup>84</sup> Por isso, Perséfone, deusa dos infernos, esposa de Hades, pertence à realidade e “prepara a beladona e a sigla”.<sup>85</sup> Nesse real, regressam os deuses, com o seu poder inigualável, a pegar em águias como moscas, e com uma ocupação definida “passam o passado e o presente a reconstruir fragmentos do futuro”.<sup>86</sup> O futuro já se encontra no passado e no presente, pois o tempo é um só, o mesmo desde sempre.

De sempre, refere-se o oráculo de Delfos: oráculo que planifica a visão, oráculo que não seria o mesmo sem Mozart, músico austríaco notável do séc. XVIII, e Hölderlin, grande poeta romântico alemão, do fim do séc. XVIII/início do séc. XIX, que muito se inspirou na cultura grega. De fato, os herdeiros modelam e redefinem a visão da própria herança. Murilo, num registo autobiográfico, recorda os tempos em que foi estudante do colégio salesiano de Niterói, no Rio de Janeiro, e lembra um episódio passado com o padre Lana. Após a afirmação de que Delfos era maior do que Roma, Murilo foi apelidado de louco. De fato, Delfos é maior do que Roma no contexto da poética muriliana, pois a consciência da intemporalidade da cultura grega é claramente expressa: “Qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos”,<sup>87</sup> e Roma é símbolo de guerra e de opressão. Descrevendo Niterói, Murilo faz uma longa enumeração dos elementos de que se recorda, suspendendo totalmente as oposições de matriz positivista. Afinal, como escreveu no seu poema “Epitaffio” da obra *Ipotesi*, Murilo sempre soube captar “l’irrealtà della realtà”,<sup>88</sup> e daí desejar o seu alargamento. Nessa longa enumeração, figuram, em simultâneo ao

queijo, mel e hotel, supliciados divinos, como sísifos e tântalos, e um livro de Platão não identificado. Não há fronteira a separar o mundo dos mortos, onde os supliciados cumprem castigos eternos, e o mundo dos vivos. Assim, Platão está acessível a uns e a outros. A referência não é aleatória, pois Murilo admira profundamente o autor da *República*, como se constata na última seção do seu texto “Microdefinição do autor”. O autor termina esse passo justificando a saída do colégio: assistir à dança de Nijinski, bailarino e coreógrafo russo de origem polaca, sobre o qual Murilo interroga o leitor: “Ora, Nijinski seria possível sem Delfos?”.<sup>89</sup>

Postulando a crença em Delfos do qual não mais é possível fugir, Murilo aconselha Rimbaud, autor também profundamente admirado, a comer fragmentos de monumentos gregos, como Delfos e o Partenon. Delfos é o símbolo de uma Grécia mítica continuamente revisitada, mas não acessível a todos, e o poeta possui essa consciência: “Desconhecerás na tua sabedoria, Delfos, tantos desafinados e semibárbaros países distantes da tua esfera?”.<sup>90</sup> Com ou sem Delfos, o homem permanece sozinho como protagonista da sua própria tragédia, lição aprendida desde a *Ilíada*, de Homero. Os deuses criaram o mundo, mas repousam para sempre. Aos mortais cabe o ato, “agora e para sempre impuro”.<sup>91</sup>

Murilo invoca não apenas a Grécia pagã, mas também a cristã. Cita Patmos, local de escrita do apocalipse de São João, e o próprio Paulo de Tarso, novo Sócrates, grego convertido ao cristianismo e autor das famosas epístolas bíblicas constitutivas do Novo Testamento. Contudo, rapidamente regressa ao Partenon, símbolo da Grécia pagã, e propõe ao leitor uma visão fragmentada da luz que “levantou do solo deuses, estátuas e homens novos”.<sup>92</sup> Regressa ao mito e sublinha a sua vitalidade e indestrutibilidade.

Evoluindo para Nietzsche, Murilo coloca a Grécia como o limite do filósofo, provando o conhecimento profundo da tradição que a cada passo se manifesta em “Texto délfico”: “Criar dentro da tradição exige um saber desta tradição e, mais ainda, exige um teor de originalidade que ultrapasse a própria tradição”.<sup>93</sup> Sublinhe-

se que a ideia de Mendonça Teles é afim do pensamento de autores como Quintiliano ou Longino e da sua reflexão acerca do princípio da imitação. Murilo afirma-se, pois, como um herdeiro das considerações dos clássicos sobre a poética. Da filosofia, avança para Pascal, reconhecido sobretudo pelo seu ofício de físico/matemático, que apelida como grego póstumo de veste barroca, pois é Delfos novamente a sua fonte criadora: “Delfos. O grande oliveiral apascenta seus teoremas”.<sup>94</sup> O jogo do fragmento seguinte é demonstrativo do poder de transformação da palavra exercido por Murilo.<sup>95</sup> O verso utiliza duas formas verbais que resultam da aparente fusão do nome “olhar” e formas do verbo ver: “O grande oliveiral olhiverá? já que olhiviu, a paz”.<sup>96</sup> A expressão livre do pensamento do poeta fá-lo utilizar formas não dicionarizadas, mas transmissoras da sua certeza do olhar nítido que o oráculo sempre possuiu do essencial da existência: a paz, palavra grata no seio da poética muriliana.

De Delfos, Murilo viaja até Heráclito, filósofo pré-socrático, e às duas obras-primas da literatura grega, segundo o olhar muriliano: a *Odisseia*, de Homero, e “Le Cimetière Marin”, poema de Paul Valéry, datado de 1920. Esse poema de Valéry tem como epígrafe dois versos da pítica III de Píndaro e não se afirmaria como objeto artístico sem a existência da Grécia. A Grécia é inspiração não só de filósofos e homens da ciência, mas também de escritores. Na obra muriliana, Homero e Valéry são contemporâneos, igualmente devorados pelo poeta, ato compreensível num contexto de tradição antropofágica herdada por Murilo de Oswald de Andrade: “Para o autor de *Tempo e Eternidade*, a tradição implica sempre a absorção do Outro, é o mais literal de todos os atos de antropofagia”.<sup>97</sup> Sempre anulando o que cinde e procurando o que une, Murilo regressa aos atridas, citados no setor “Microlições de coisas”, em particular à sua casa, palco de todo o gênero de crimes hediondos, onde figuram as górgones, já amplamente referidas. Desfilam agamêmmons, orestes, electras e clitemnestras, num registo verdadeiramente eletrizante: “Qual um sismógrafo que registra as mínimas mutações, Murilo Mendes

compõe um texto eletrizante, afinado com a velocidade do século que ele mesmo atravessou”.<sup>98</sup>

Nesse registo veloz, Murilo regressa aos deuses, a quem está disponível uma silenciosa aguardente. A interrogação permanente relativamente à sua natureza é traço característico do discurso do poeta, assim como a fusão do passado, presente e futuro. De todos os tempos é o pensamento grego, que Murilo associa a cinco palavras: rotação, contato, ambiguidade, tangência e polivalência. A admiração por Delfos mistura-se com a consciência do excesso: “Sei que exagero. Quem exagera, supervê”.<sup>99</sup> Murilo vê o mundo com o olhar singular dos gregos. Por isso, regressa à centralidade do mito e ao papel secundário da história, mero apêndice do mito.

De Delfos e da Antiguidade pagã, Murilo estabelece uma ponte com a Antiguidade cristã: “Entre Delfos e Jerusalém plantei um arco; voo a bordo dele”.<sup>100</sup> Delfos aproxima-se do local da morte e ressurreição de Jesus Cristo, embora o autor sublinhe uma diferença para si fundamental: “Santuário délfico, ninguém crucificaste”.<sup>101</sup> Revelam-se a cada passo as infinitas faces do poliedro. De novo Delfos, pois “O tempo é refratário, apócrifo, redondo”,<sup>102</sup> e a sua centralidade no Universo: regressa a homofonia, profundamente transgressora, “Santuário-universidade. Univercidade”.<sup>103</sup> Murilo sublinha a nula importância militar e política de Delfos, destacando a sua força espiritual, aspecto sempre valorizado pela poética muriliana. Citando um exemplo de influência grega na pintura, o autor alude a Giorgio de Chirico e a Alberto Savínio (pseudônimo de Andrea de Chirico), artistas que fortemente reelaboraram temas gregos. Nasceram na Grécia, mas desenvolveram a sua atividade em Itália. O primeiro desviou-se de Delfos e, por isso, “desencadeia as críticas Erínias”.<sup>104</sup>

Após nova referência aos deuses e à afirmação do poder do que Murilo designa de “estado-menor”, perturbando os planos divinos, surge uma enumeração de áulicos (seres cortesãos, palacianos, que num sentido pejorativo adquirem o significado de adaladores, bajuladores) que o poeta abomina, onde figuram

referências clássicas explícitas: o motorista dos carros de Apolo, o escansão, o amante de Vênus (Marte), o corredor do labirinto de Creta, o corregedor dos águas, o corretor dos mitos. A crítica muriliana dirige-se, pois, aos inimigos da mitologia, da linguagem profética, do espírito libertário. Por isso, o poeta parte para a reflexão sobre os homens a quem faltam os mitos, a quem falta a tradição: “Quantas pessoas se abstêm de prospectar sua autochina, sua autoíndia, sua autojerusalém, sua autodelfos!”.<sup>105</sup> Os neologismos surgem a cada instante e o ritmo é sempre sensível no discurso muriliano: “A utilização de elementos rítmicos em seus poemas é ampla e muito rica e, para um leitor atento e livre de preconceitos, o difícil será separar a poesia da música”.<sup>106</sup> Aos que se abstêm da tradição e do sonho, Murilo recorda “o invisível esconde-se no visível”.<sup>107</sup>

Seguindo uma visão antropomórfica dos deuses que remonta a Homero, o autor atribui-lhes características dos homens, como o desejo de vingança, mas também lhes oferece a mortalidade, o que anula a dicotomia clássica homens mortais *versus* deuses imortais. Os deuses para Murilo repousam no zero, e o céu é o seu repositório. Aos homens, cabe destino diferente: o céu é a antecâmara da eternidade. Embora os deuses não tenham laços nas sandálias, perturbam-se com Vênus-menina. O amor possui a força cósmica de perturbar o nada onde existe tudo, assegura o poeta, eterno “descodificador da linguagem divina e o codificador – tradutor imperfeito – em poesia de uma mensagem paralela”.<sup>108</sup> Enquanto os deuses morrem, os homens discutem na ágora, manifestando infinitas opiniões sobre tudo, o que não constitui qualquer problema para o poeta, desde que não sobrevenha a guerra pelo maldito “agouro, agora na ágora, agrega os agressores”,<sup>109</sup> verso com aliteração em oclusiva, que ilustra os infinitos gritos de vozes divergentes. Na ágora muriliana, o texto, os contrários conciliam-se, não se anulam, e o poeta é o seu centro de convergência: “Dentro em mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador”.<sup>110</sup>

Ao lado dos homens, Penélope e Ulisses. Ela tece a mesma história desde sempre, e ele cria o mito com os companheiros. O poeta conhece-o intimamente, não se assumisse como um “bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia”.<sup>111</sup> Assim, retrata um pouco mais os deuses: são apátridas, trajam casaca, semeiam enquanto dormem, oferecem um horizonte portátil. Entretanto, o Auriga controla o sono dos cavalos durante a noite, como o poeta vigia atentamente as palavras. Murilo é auriga do seu próprio texto. Surge Cérbero, o feroz animal que de olhos fechados está acordado, mas de olhos abertos dorme. Recorrendo a uma evidente paronomásia, figura grata a Murilo,<sup>112</sup> o autor descreve o cérebro de cérbero: um caos. O poeta, como cérbero, vive no caos do texto e o que mais lhe interessa é o invisível a que os olhos fechados acedem. O espírito grego que anima o poeta limita-se “entre os números, alternativamente, colunas”,<sup>113</sup> mas não entre palavras.

A Grécia é simultaneamente liberdade e grilhão de Murilo que, por isso, manifesta a consciência do peso das estrelas délficas. Se o autor sente o peso da herança, outros nomes o sentem, como Racine, apelidado por Murilo de “grego jansenista”.<sup>114</sup> Recorde-se que Racine, Cesário Verde e Baudelaire foram os autores do início da adolescência de Murilo, conforme atesta na citada “Microdefinição do autor”. A obra de Racine, autor do teatro clássico francês do séc. XVII, é profundamente marcada pelos autores gregos, devido à educação clássica que recebeu. De Racine, autor de uma peça como a *Ifigênia*, Murilo apenas pode regressar à casa dos atridas: “Indestrutível casa dos atridas prolongada e aumentada até hoje e sempre”,<sup>115</sup> símbolo da violência intemporal, retratada também no Antigo Testamento bíblico, sempre implícito em Murilo.

Contudo, os gregos não descobriram tudo, nomeadamente o prazer da destruição da matemática e da lógica: “Não descobriram os gregos a enorme consolação do três e dois são sete”.<sup>116</sup> Por esse passo, fica clara a valorização muriliana da Grécia mítica em detrimento da Grécia do pensamento racional. Porém, outras descobertas fizeram, como a da alegria da esfera, símbolo da

eternidade. Murilo cita a esse propósito Empédocles de Agrigento, filósofo pré-socrático, autor da teoria dos quatro elementos. A esfera surge continuamente valorizada no discurso muriliano, pois afinal “o quadrado não voa, a esfera sim”.<sup>117</sup> A referência a outras formas geométricas é justificada na “Microdefinição”: “através do lirismo propendo à geometria”.<sup>118</sup> A circularidade do tempo continuamente afirmada enquadra-se na constante interrogação da eternidade que pauta a poética muriliana:

Aí estão os elementos fundamentais do conceito de arte proposto por Murilo Mendes: a valorização de uma sensualidade que não se dissocia da busca da espiritualidade e do sentido de eternidade; o aperfeiçoamento cultural como elevação de toda a pretensão individual e vital.<sup>119</sup>

A circularidade do tempo expressa-se na circularidade do próprio texto.

Os deuses, com quem Murilo continuamente se debate, surgem uma penúltima vez. O poeta acusa-os de estimularem a *mauvaise conscience*, pois ainda que a sua existência resida no zero, não deixam de ser para o poeta uma ausência profundamente presente e controladora. A Grécia impõe-se ao poeta de forma forçosamente fragmentada, fabricada por antiquários. Um desses pedaços pode ser a célebre sandália de Empédocles. O filósofo aspirava a ser um deus imortal e, querendo provar a sua ascensão ao Olimpo, suicidou-se, atirando-se do monte Etna. Nenhum grego poria em causa a sua condição de deus se não tivesse sido encontrada uma das suas sandálias perto do vulcão. A sandália provou a sua condição mortal. Horácio também refere a morte do poeta, na esteira de uma tradição cômica: “Querendo Empédocles ser tido como deus imortal, já frio, se lançou ao ardente Etna”.<sup>120</sup> Murilo deseja a sandália de Empédocles, precisamente por nela convergir a finitude e a eternidade do grego, e admira-o profundamente pelo seu desejo de imortalidade, de exceder a sua frágil humanidade.

Ainda no mito, Murilo cita em último lugar nesse setor Clitemnestra e Édipo. Maria Callas, figura notável da música do

séc. XX, atualiza a figura da mitologia clássica, dela envergando uma túnica vermelha. A biografia da cantora autoriza a associação, dada a sua ascendência ser grega, e a sua história se confundir com a da mítica assassina de Agamêmnon. Édipo, protagonista da maior tragédia sofociana, nasce quando confronta a esfinge e o seu célebre enigma acerca da condição humana: “Qual o animal que tem quatro pés pela manhã, dois ao meio dia e três ao entardecer?”. O confronto de Édipo com o enigma gerado pela tragédia de ser leva Murilo a concluir: “Todos os problemas da inteligência estavam em potencial nos gregos; faltou-lhes apenas cumprir o tempo do acabamento técnico”.<sup>121</sup> Esse confronto não é, contudo, causa de morte, mas de renovação.

Depois do mito, o poeta sublinha o valor de Aristóteles e de Platão, filósofos gregos a que Murilo regressa sempre e que continuarão a instruir gerações de homens. O fragmento que lhes dedica é simultaneamente claro e obscuro, coerente e paradoxal, como as obras finais de Murilo:

Em *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Contato*, ao lado de uma impureza nativa do verso modernista, registra a mescla do estilo, o caráter explosivo do dizer muriliano, a vocação para a forma fragmento, os aforismos, o gosto pelo estilo *habché*, apto à expressão paradoxal e ao paroxístico.<sup>122</sup>

No penúltimo fragmento, o texto e o poeta são projetados para a eternidade, através de uma repetição livre e incessante do além e do parálem. Aqui, reside a expressão máxima da liberdade do texto de Murilo, apenas possível pela conjugação da fé com a arte: “Lição maior da liberdade: a superação da matéria pela fé e pela arte”.<sup>123</sup> Termina o caminho percorrido: “Bebi da vida. Suportei dos deuses. Acrescento-me da morte”.<sup>124</sup> Murilo pode descansar, após uma obra onde o informe foi superado: “Tal um radar do vivido e do porvir, a obra de Murilo Mendes alcança a superação do informe ao pactuar com a “desordem” da forma”.<sup>125</sup> Resta-lhe aguardar pelo “juízo universal, espetáculo dos espetáculos. Amém”.<sup>126</sup>

### 3 QUANDO MORRER É (APENAS) PERDER A PALAVRA, PERDER O TEXTO

Como comprovado, a obra *Poliedro* assenta numa matriz clássica, que aflora no texto durante os três primeiros setores e se verifica claramente no “Texto délfico”, texto que utiliza uma linguagem oracular e, por isso, resistente a uma decifração total. Das referências clássicas, as de cariz mitológico são a maior parte: deuses gregos e romanos (Minerva, Vênus, Apolo, Júpiter, Dionísio, Marte), os atridas (Clitemnestra, Agamêmnon, Electra, Orestes), Penélope, Ulisses, Edipo e a esfinge, erínias, górgones, Átropos, Cérbero, Aracne, labirinto de Creta, Tântalo, Sísifo, Perséfone, Tebas, Orfeu, Eurídice, Ítaca, Prometeu, Narciso, Palinuro, Alcmena. Os marcos da literatura clássica, Virgílio e Homero, são citados inequivocamente, assim como as obras. A presença de Safo e de Cleide é também digna de destaque, por ser a única referência da literatura grega além de Homero citada por Murilo. As referências filosóficas são Aristóteles e Platão, a par de filósofos pré-socráticos: Empédocles de Agrigento, Heraclito e Zenão de Eleia. Figuram ainda referências gerais à Antiguidade clássica, como Delfos, ágora, Partenon, auriga, águere. Do mundo romano, sobrevivem César e o Rubicão, Rômulo e Remo, e a Lídia horaciana. Interagindo com a Grécia pagã, Murilo refere marcos da Grécia cristã. Quanto a nomes de herdeiros do pensamento grego, a lista das áreas é ilustrativa da cultura de Murilo: literatura (Racine, Valéry e Hölderlin), filosofia (Nietzsche), física (Pascal), pintura (Chirico e o irmão), dança (Nijinski) e música (Mozart). Assim se demonstra a incomensurabilidade da herança grega. De fato, confirma-nos Longino que é grande o que sempre dura na memória, “Verdadeiramente grande é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil, ou melhor, impossível resistir, que permanece e não se apaga da memória”.<sup>127</sup>

Através das referências clássicas, Murilo afirma os princípios da sua poética essencialista e recusa, com um grito voluntariamente incontrolável, a guerra e a crueldade, a opressão e a intolerância, amargamente consciente da perene vida dos atridas:

Eis um dos aspectos positivos desta problemática poliédrica: a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizada.<sup>128</sup>

Com uma linguagem sempre codificada, o texto muriliano é um permanente regresso à Delfos louvada, pensada, desejada e recusada. O texto, sínodoque da arte, local de encontro e de vida (a única possível), procura sempre dizer o indizível, na esteira de Mallarmé: “O ato de dizer o indizível, esse ato de enunciação inteiramente performativo na essência e na existência – marca indelével da obra de Mallarmé – está na origem de todos os textos de Murilo Mendes”.<sup>129</sup> Murilo constrói o seu texto poliédrico num constante diálogo com a Grécia mítica que admira e que simultaneamente constrói e desconstrói. Afinal, a poesia é uma “máquina construtora-destruidora”.<sup>130</sup> Abolindo todas as fronteiras, porque abstraído do tempo e do espaço, Murilo acredita no ecumenismo universal, lógico num autor católico, cristão péssimo. Por isso, os gregos nunca deixarão de habitar o texto, nem nunca libertarão o poeta. Afinal, o tempo entre eles e Murilo, entre a Antiguidade e a Contemporaneidade não passou, pois o essencial não se alterou: a violência, o desejo de paz, o enigma de ser, a crença no além nas suas mais diversas configurações, a interrogação dos deuses, a insatisfação, a tragédia de que somos atores, o amor como força de união, o desejo de infinito. E embora a Murilo o universo não baste, como para os gregos, move-o (move-nos) o desejo pelo que o (nos) excede:

E implantou nas nossas almas uma paixão irresistível por tudo o que é sempre grande e mais divino do que nós. 3. Por isso, o universo inteiro não é suficiente para a medida da contemplação e do pensamento humanos.<sup>131</sup>

Confirma-se que a literatura não conduz à resposta do enigma da esfinge: “Ler: continuar a passar fome. O verdadeiro leitor: nunca saciado”.<sup>132</sup> Contudo, tal permite ainda conservar a esperança clássica de que “todas as palavras juntando-se formarão

*“As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva” [...] | Gil Clemente Teixeira*

um dia uma coluna altíssima tocante as nuvens e decifrarão o enigma”.<sup>133</sup>

ABSTRACT

In this paper we present to the interested reader the work *Poliedro* of Murilo Mendes, singular voice of Brazilian literature of the 20th century, evincing its classical legacy. Not only we collect references, essentially Greek references (mythological figures, authors, works, spaces, authorities), but we also seek to justify their use by the system that defines murilian poetics, *essencialismo*, an interesting system that can educate us for freedom, for a dialogue without time and without space, for the urgent necessity to be *pontífices* in an etymological sense.

KEYWORDS

Murilo Mendes; *Poliedro*; Classical Legacy.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. 4. ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- CAMPOS, M.C. Murilo Mendes, o poeta e as suas prosas: notas para uma leitura de *Poliedro*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- COUTO, Alda Maria Quadros do. O vetor religioso no itinerário poético-crítico de Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- ESTEVES, António R. De Altamira a Guernica: a cultura espanhola em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FARIAS, José Nivaldo de. Murilo Mendes e Jorge de Lima: tempo, surrealismo e eternidade. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FRIAS, Joana Matos. A poética essencialista de Murilo Mendes. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, 2000. 17, p.287-306, II. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2000.
- FRIAS, Joana Matos. Modernidade e Modernismo em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FRIAS, Joana Matos. Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, 1999. 16, p.125-142, II. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 1999.
- GARCIA, Wladimir. Murilo Mendes e a filosofia. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GINZBURG, Jaime. Imagens de tempos sombrios em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GODOY, Ana Boff de. Ipotese de Murilo Mendes: acorde dissonante. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Em torno de Tempo Espanhol. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

HORÁCIO. **Arte poética**. 4. ed. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

LÔBO, Danilo. Murilo Mendes e Francisco de Goya: Uma leitura intersemiótica. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LOURENÇO, Frederico (ed.). **Poesia Grega de Álcman a Teócrito**. Organização, tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. Murilo Mendes e a obra adversa: História do Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MARTINEZ, Leonil. As cariátides de Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

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

MONTEIRO, Maria Cristina Franco. Murilo Mendes e o Aleijadinho: a busca do autoconhecimento no espaço barroco. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

PONGE, Robert. Murilo Mendes, Maria Martins e o surrealismo. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. Colagens: Murilo poliédrico e o instinto da liberdade. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

SLAVUTZKY, Marina. Murilo Mendes italiano. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos de Poesia Brasileira**. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

TINOCO, Robson Coelho. A romântica poesia moderna de Murilo Mendes (a construção de uma poética inovadora em *O Visionário*, *Poesia em Pânico* e *Poesia Liberdade*). In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

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

NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo resultou de um trabalho de investigação desenvolvido no âmbito do seminário de Literatura Brasileira dos séc. XIX e XX do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto no ano letivo 2015/2016. Agradeço à Professora Doutora Joana Matos Frias, docente desta unidade curricular, a leitura crítica, as sugestões de melhoria e o incentivo à publicação.

<sup>2</sup> TELES, 1985, p. 102.

<sup>3</sup> ZAGURY, 1972, p. viii.

<sup>4</sup> FRIAS, 2002, p. 234.

<sup>5</sup> FARIAS, 2002, p. 255.

<sup>6</sup> ZAGURY, 2002, p. x.

<sup>7</sup> FRIAS, 2000, p. 293.

<sup>8</sup> FRIAS, 2002, p. 239.

<sup>9</sup> Idem, p. 231.

<sup>10</sup> GARCIA, 2002, p. 301.

<sup>11</sup> FRIAS, 2000, p. 290.

<sup>12</sup> COUTO, 2002, p. 285.

<sup>13</sup> CÂNDIDO apud CAMPOS, 2002, p. 223.

<sup>14</sup> MENDES, 1972, p. 92.

<sup>15</sup> PONGE, 2002, p. 249.

<sup>16</sup> GARCIA, 2002, p. 298.

<sup>17</sup> SILVA, 2002, p. 287.

<sup>18</sup> FRIAS, 1999, p. 136.

<sup>19</sup> CAMPOS, 2002, p. 220.

<sup>20</sup> SLAVUTZKY, 2002, p. 311.

<sup>21</sup> ZAGURY, 1972, p. xi.

<sup>22</sup> SILVA, 2002, p. 290.

<sup>23</sup> MENDES, 1972, p. 8.

<sup>24</sup> Idem, p. xvii.

<sup>25</sup> Idem, p. 8.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Idem, p. xviii.

<sup>28</sup> Idem, p. 9.

<sup>29</sup> Idem, p. 11.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Idem, p. 20.

<sup>32</sup> FRIAS, 2002, p. 239.

<sup>33</sup> MENDES, 1972, p. 48.

<sup>34</sup> Idem, p. 26.

<sup>35</sup> Idem, p. 27.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> GUIMARÃES, 2002, p. 215.

<sup>38</sup> MENDES, 1972, p. 35.

<sup>39</sup> Idem, p. xx.

<sup>40</sup> GARCIA, 2002, p. 301.

<sup>41</sup> FRIAS, 1999, p. 142.

<sup>42</sup> MENDES, 1972, p. 88.

<sup>43</sup> Idem, p. 87.

<sup>44</sup> Idem, p. 40.

<sup>45</sup> Idem, p. 41.

<sup>46</sup> Idem, p. 44.

<sup>47</sup> LOURENÇO, 2006, p. 33.

<sup>48</sup> MENDES, 1972, p. 60.

<sup>49</sup> Idem, p. 66.

<sup>50</sup> Idem, p. xix.

<sup>51</sup> Idem, p. 72.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Idem, p. 73.

<sup>54</sup> Idem, p. xx.

<sup>55</sup> Idem, p. 73.

<sup>56</sup> Idem, p. 77.

<sup>57</sup> Idem, p. xvii.

- <sup>58</sup> FRIAS, 2002, p. 237.
- <sup>59</sup> CAMPOS, 2002, p. 225.
- <sup>60</sup> MENDES, 1972, p. 101.
- <sup>61</sup> Idem, p. 89.
- <sup>62</sup> Idem, p. 121.
- <sup>63</sup> SILVA, 2002, p. 288.
- <sup>64</sup> ZAGURY, 1972, p. xii.
- <sup>65</sup> CAMPOS, 2002, p. 225.
- <sup>66</sup> Idem, p. 226.
- <sup>67</sup> MENDES, 1972, p. 125.
- <sup>68</sup> Idem, p. xvii.
- <sup>69</sup> Idem, p. 126.
- <sup>70</sup> TELES, 1985, p. 105.
- <sup>71</sup> MENDES, 1972, p. 126.
- <sup>72</sup> Idem, p. 145.
- <sup>73</sup> Idem, p. 127.
- <sup>74</sup> CAMPOS, 2002, p. 221.
- <sup>75</sup> MENDES, 1972, p. 127.
- <sup>76</sup> Idem, p. 128.
- <sup>77</sup> Idem, p. 136.
- <sup>78</sup> CAMPOS, 2002, p. 219.
- <sup>79</sup> MENDES, 1972, p. 129.
- <sup>80</sup> TELES, 1985, p. 104.
- <sup>81</sup> COUTO, 2002, p. 280.
- <sup>82</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b.
- <sup>83</sup> MENDES, 1972, p. 130.
- <sup>84</sup> Idem, p. 81.
- <sup>85</sup> Idem, p. 130.
- <sup>86</sup> Idem, p. 131.
- <sup>87</sup> Idem, p. 136.
- <sup>88</sup> MURILO apud GODOY, 2002, p. 324.
- <sup>89</sup> MENDES, 1972, p. 132.
- <sup>90</sup> Idem, p. 133.
- <sup>91</sup> Ibidem.
- <sup>92</sup> Idem, p. 135.
- <sup>93</sup> TELES, 1985, p. 106.
- <sup>94</sup> MENDES, 1972, p. 135.
- <sup>95</sup> TELES, 1985, p. 105.
- <sup>96</sup> MENDES, 1972, p. 135.
- <sup>97</sup> FRIAS, 2002, p. 241.
- <sup>98</sup> CAMPOS, 2002, p. 225.
- <sup>99</sup> MENDES, 1972, p. 137.
- <sup>100</sup> Ibidem.
- <sup>101</sup> Ibidem.
- <sup>102</sup> Idem, p. 140.
- <sup>103</sup> Idem, p. 138.
- <sup>104</sup> Idem, p. 139.
- <sup>105</sup> Idem, p. 140.
- <sup>106</sup> GODOY, 2002, p. 330.
- <sup>107</sup> MENDES, 1972, p. 140.
- <sup>108</sup> ZAGURY, 1972, p. x.
- <sup>109</sup> MENDES, 1972, p. 141.
- <sup>110</sup> Idem, p. xvii.
- <sup>111</sup> Idem, p. xix.
- <sup>112</sup> FRIAS, 1999, p. 127.
- <sup>113</sup> Idem, p. 143.
- <sup>114</sup> MENDES, 1972, p. 144.
- <sup>115</sup> Ibidem.
- <sup>116</sup> Ibidem.
- <sup>117</sup> Idem, p. 143.
- <sup>118</sup> Idem, p. xviii.
- <sup>119</sup> COUTO, 2002, p. 285.

- <sup>120</sup> HORÁCIO, *Arte Poética*, 464-466.
- <sup>121</sup> MENDES, 1972, p. 145.
- <sup>122</sup> CAMPOS, 1972, p. 222.
- <sup>123</sup> SILVA, 2002, p. 293.
- <sup>124</sup> MENDES, 1972, p. 146.
- <sup>125</sup> CAMPOS, 2001, p. 226.
- <sup>126</sup> MENDES, 1972, p. 81.
- <sup>127</sup> LONGINO, *Do Sublime*, 7. 3.
- <sup>128</sup> MENDES, 1972, p. 91.
- <sup>129</sup> FRIAS, 2002, p. 233.
- <sup>130</sup> MENDES, 1972, p. xx.
- <sup>131</sup> LONGINO, *Do Sublime*, 35. 2-3.
- <sup>132</sup> MENDES, 1972, p. 111.
- <sup>133</sup> Idem, p. 140.