



ANIMAIS BIOGRÁFICOS EM *Poliedro*, de Murilo Mendes

Lyslei Nascimento*
& Filipe Amaral Rocha de Menezes**

A intrigante imagem do poliedro suscitada pelo título do livro de Murilo Mendes, como um “sólido geométrico com quatro ou mais faces, delimitado por polígonos planos”,¹ remete o leitor para as muitas faces da poesia. Desde a etimologia grega da palavra: *póly* (vários) e *ftedra* (faces), Murilo Mendes em cada um de seus verbetes, deixa vislumbrar, sob o manto diáfano da biografia, seres imaginários e animais que, ficcionalmente, passam a existir, imaginados pelo seu poeta-criador.

O prefácio de Eliane Zagury, “Murilo Mendes e o Poliedro”,² introduz o microcosmo de *Poliedro*.³ Nesse texto, a ênfase recai sobre o caráter metafísico da poética de Mendes e são ressaltadas outras características das múltiplas faces da obra, como a visionariedade – a capacidade de unir elementos opostos, “o geral ao particular, o regional ao universal, o inefável ao grosseiramente concreto”, estabelecendo certo caos intencional, meio pelo qual o poeta exprime sua ideologia.⁴ Segundo Zagury, em *Poliedro*, o poeta alcança a densidade máxima que a língua suporta. A aparente fragmentação é irreal e o formato da obra, na verdade,

não se trata de uma simples coletânea de fragmentos de prosa lírica, mas sim de uma estrutura cerrada, orgânica, bem montada sobre os alicerces de toda a obra anterior, outras partes do poliedro agora vislumbrado.⁵

* Lyslei Nascimento é professora da UFMG.

** Filipe Amaral Rocha de Menezes é Mestre em Letras: Teoria da Literatura, pela UFMG.

¹ POLIEDRO. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

² ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972. p. vii-xii.

³ MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

⁴ ZAGURY, 1972, p. ix.

⁵ ZAGURY, 1972, p. xi.

Poliedro é dividido em partes que o escritor chamou de setores: “Setor microzoo”, dedicado a José Geraldo Vieira; “Setor Microlições de Coisas”, a Paulo Mendes de Almeida; “Setor a Palavra Circular”, a Haroldo de Campos; e “Setor Texto Déléfco”, a José Guilherme Merquior. Acompanha, ainda, uma introdução chamada “Microdefinição do Autor”. Com características próprias, cada uma dessas partes, apesar da correlação entre si e dos elementos em comum, cumprem tarefas distintas: os animais são os objetos do “Setor microzoo” – foi criado para cada um deles um verbete no qual o poeta os descreve e relaciona diversas ideias e conceitos; no “Setor Microlições de Coisas”, são os objetos cotidianos que trazem as lições propostas pelo título; em “Setor a Palavra Circular”, objetos, conceitos, frases e pensamentos intitulam cada um dos verbetes, criando um ambiente ainda mais livre para a criação poética; no “Setor Texto Déléfco”, como a pitonisa de Delfos, inebriada pelos humores provindos das fendas no solo, o poeta prediz os seus aforismos, oráculos e divagações.

São quinze os animais que compõem o “Setor microzoo”. Além desses, *Poliedro* contém mais dois seres mitológicos, parte do “Setor a palavra circular”, e alguns objetos animados do “Setor microlições de coisas”. O “Setor microzoo” é estruturalmente um bestiário, entretanto, o seu conteúdo difere do comum nesse gênero. Nesse ponto, Mendes converge dois conceitos para criar o seu zoológico pessoal, do bestiário e do zoológico. O conceito de bestiário por Ettore Finazzi-Agrò, em parte, é aceitável para o trabalho do poeta: “Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes – catalogados segundo as suas propriedades naturais e os seus valores simbólicos”.⁶

O “Setor microzoo” é, assim, uma lista de animais não existentes, mas baseados em modelos reais, classificados por suas propriedades naturais e valores simbólicos. Mendes, certamente, não se utiliza do modelo bestiário para repassar ensinamentos religiosos, mas como espaço livre para os seus aforismos, conceitos e memórias. Como exemplo, tome-se o verbete “A baleia”.⁷

No início desse verbete, o poeta propõe que a baleia é um “cetáceo da dinastia dos Balínideos de forma quadradoredonda, cor de burro quando fogue”.⁸ O que seria científico – classificar esse animal como um cetáceo – passa,

⁶BESTIARIO. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da litteratura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2000. p. 83.

⁷MENDES, 1972, p. 14 e 15.

⁸MENDES, 1972, p. 14.

assim, a ser uma forma irônica de se classificar, não chegando nem a ser pseudocientífica, mas humorística – ao concluir que é um animal que tem a forma “quadrado redonda” e de uma cor inclassificável, como a de “burro quando foge”. Outro dado que faz uma paródia com os tratados científicos é a citação a Herman Melville, de *Moby Dick*,⁹ sobre a aorta da baleia, que seria “maior no calibre do que o tubo maior do sistema de encanamentos de Londres”.¹⁰ Essa citação fortalece o mito do animal monstruoso, de proporções não mensuráveis.

Entre todas essas informações pseudocientíficas, o poeta tem espaço para seus aforismos como: “A baleia: auto-suficiente, melvilleana, inexpugnável” e suas memórias: “Consultei a propósito um amigo de casa, o engenheiro Póvoa. Ele, conversando com meu pai, disse que eu estava nos arredores de perder o juízo: ‘É alarmante essa preocupação contínua do seu filho com arpão e baleia’”.¹¹ A aproximação de “Setor microzoo” dos bestiários é feita propondo adequações do modelo medieval ao modelo moderno e muriliano, que absorve as influências vanguardistas do surrealismo e da sua poética essencialista.

Outro conceito presente na escrita de Mendes, o dos zoológicos, dista em pouco dos bestiários: ambos são construções, uma textual, outra física, para a observação dos animais. Para Mendes, a ideia de zoológico se aproxima do conceito dado pela Associação Americana de Parques Zoológicos e Aquários, segundo a qual, o zoológico seria “uma instituição organizada e permanente, essencialmente numa proposta educacional e estética”.¹²

No caso do “Setor microzoo”, pode-se concluir que o seu zoológico teria essas propostas educacional, estética e ideológica. Composto por seres textuais, não reais, baseados em arquétipos, o zoológico particular de Mendes compõe-se de animais domésticos, selvagens, aquáticos e insetos, descritos como num bestiário, mas dispostos nas suas jaulas-páginas a serviço de uma proposta estético-ideológica: seus animais metafísicos construídos sob uma estética surrealista cumprem a função de vetores do pensamento crítico e aforístico de Mendes.

Outra noção importante que se tomou emprestado do texto muriliano, para a análise de sua obra e de todos os bestiários aqui estudados, é retirada de uma

⁹ MELVILLE, Herman. *Moby Dick, or, Tfte wftitte wftale*. New York: Washington Square, 1949.

¹⁰ MENDES, 1972, p. 15.

¹¹ MENDES, 1972, p. 14.

¹² CONWAY, William G. Zoo and Aquarium Philosophy. In: SAUSMAN, Karen. *Zoological park and aquarium fundamenttals*. Wheeling: American Association Zoological Parks and Aquarium, 1982. p. 3.

frase que se repete reiteradamente em *Poliedro*: “Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil”.¹³ Com essa confissão, pareceu possível depreender toda uma noção de mundo e de si por meio dos animais, partindo-se de um escritor que teria todo esse receio com a natureza hostilizada, a não ser pelo fato de ter reificado os animais, como a lagosta do “Setor microzoo”: “finalmente abatida, bloqueada, passada à máquina, e máquina de escrever”.¹⁴

Os animais surgem, então, na obra de Mendes, como objetos, semelhantes ao peão que o Jogador de Diabolô¹⁵ embala de um lado para outro, em acrobacias textuais, usando-se como bem entende para criar seus cenários e repassar uma série de ideias, conceitos, memórias. Os autores dos textos bestiários estudados no primeiro capítulo desta dissertação também se utilizam de seus animais-objetos para os mais diversos fins. Nas produções literárias contemporâneas que relêem os bestiários, como é o caso de Mendes, os autores, tributários de uma herança européia, escrevem seus livros, não conforme a prosa pseudocientífica ou moralizante do *Pftysiologus*,¹⁶ mas por meio de usos simbólicos, metafóricos, ou somente como uma retomada lúdica do gênero.

Dessa forma, o estudo desses bestiários contribuiu para um mapeamento de seu estilo e estruturação. Para o alcance mais aprofundado da obra de Murilo Mendes, especificamente de *Poliedro*, foi necessário verificar como os escritores que releem os bestiários metaforicamente “passam à máquina” seus bichos e como, a partir disso, dessa textualização, constroem seus textos. Essa releitura pode ser dividida em dois grupos conforme as estruturas e os conteúdos e pela presença dos animais. Assim, existe uma literatura bestiária, na qual estão contidos os livros compostos por verbetes, sobre animais reais ou imaginários, e os bestiários, propriamente ditos, de origem na Idade Média; há, igualmente, uma literatura zoológica, na qual estão contidos os livros que tratam de animais, mas de forma diferente do formato bestiário, retratando-os nesse espaço de confinamento e de coleção que é o zoológico: eles são ainda mais transformados em objetos, pois ficam atrás de grades, sob o olhar atento ou distraído de passantes ou visitantes.

¹³ MENDES, 1972, p. 7.

¹⁴ MENDES, 1972, p. 35.

¹⁵ Em referência ao autor. “O jogador de diabolô” é o nome de uma das divisões do primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*.

¹⁶ COOK, Albert Stanburrough; PITMAN, James Hall. *Tfte old englisft pftysiologus: text and prose translation*. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1921.

Essa divisão foi planejada em dois grupos para facilitar as comparações e as associações com suas fontes e obras fundadoras. No primeiro grupo, focou-se a estrutura dos bestiários medievais como base para as aproximações, levando-se em conta o fundo comum: os animais como meros instrumentos para uma determinada intenção do seu autor. Assim, poderiam ser científicos, moral-religiosos, românticos. No segundo grupo, com maior interesse nos animais em si, mesmo sendo eles peças de uma exposição, buscaram-se os conceitos da instituição zoológica, o zoológico em si, para comparar a estrutura dessas entidades com a dos livros, coleções de animais presos em jaulas de papel e tinta.

O texto abrangente de *Poliedro*, que se vale desses dois modelos, o bestiário e o zoológico, pôde, assim, ser estudado em sua estrutura: com verbetes-jaulas nos quais se introduzem microcosmos compostos por aforismos e pensamentos, além das memórias fragmentadas. É no espaço da criança, no zoológico, que Mendes relembra as ingênuas anedotas de uma infância.

O “Setor microzoo” é uma espécie de conclusão de toda uma zoologia metafísica de Mendes, que passa por vários livros de sua obra. Os outros verbetes, poemas e citações sobre animais fora de *Poliedro* mantêm estrita relação tanto com a forma como são abordados, quanto ao conteúdo, com os animais do “Setor microzoo”. Poemas como “As andorinhas”,¹⁷ de *Convergência*, “Os peixes”,¹⁸ de *Poesia liberdade*, “Cavalos” e “Começo de biografia”,¹⁹ de *As metamorfozes*, contêm os mesmos elementos dos verbetes de *Poliedro*, apesar de não manterem a mesma estrutura de prosa-poética. Focados em animais insólitos, alguns reais outros míticos, portam os aforismos e traços da biografia de Mendes: a menina Dorinha colega de infância, em “As andorinhas”, os peixes restituídos ao “abismo totalitário”, na crítica política na época da escrita de “Os peixes”, os cavalos azuis que relincham para os aviões da Segunda Guerra Mundial, em “Cavalos”, e o pássaro lendário, diurno e noturno de “Começo de biografia”.

O humor também pode ser encontrado de forma sutil e vai além das combinações insólitas, sendo, igualmente, baseado nas anedotas pessoais do escritor. Em *Poliedro*, o narrador ao mesclar traços autobiográficos com sua erudição e imaginação, às possíveis relações com os animais, objetos e conceitos, compõe, como uma colcha de retalhos, os retalhados verbetes. Esses traços

¹⁷ MENDES, Murilo. *Convergência*. In: . *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 735.

¹⁸ MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 109.

¹⁹ MENDES, Murilo. *As metamorfozes*. Rio de Janeiro: Record, 2002. MENDES, 1994, p. 68 e 52.

variam conforme o tamanho de suas inserções, como em “A magnólia”,²⁰ no qual o verbete inicia-se: “1915. De uma janela da casa paterna distingo no pomar a magnoleira, magnífica de largas folhas e flores”. Nesse caso, nessa única frase introdutória ao fragmento, o traço biográfico de Mendes apenas situa o leitor no tempo. Noutros momentos, compostos por parágrafos inteiros, além de estabelecer a relação com o objeto em questão no verbete, apresentam-se com humor fatos biográficos, como em “A caixinha de música”, no qual as anedotas pessoais ocupam quase totalmente o texto, como em:

Na infância desmontei na casa de meu pai uma caixinha de música existente no oco dum grande álbum de retratos, com os mortos de sobrecasaca ressuscitados posteriormente pelo poeta Drumond, mais a mortas de vestido de cauda, espartilho e cabelos frisados. Eu queria ver a música da caixinha. Os meninos (não só os meninos) gostam mais de desmontar do que de montar coisas.²¹

Nota-se nesse trecho, além da memória de infância na casa do pai, elementos grotescos do humor surrealista, com a referência intertextual aos “mortos de sobrecasaca ressuscitados pelo poeta Drumond”.²² As anedotas pessoais trazem esses elementos memorialísticos, mas quase sempre acompanhados de situações que beiram o grotesco como o enfrentamento do menino com o galo, o primeiro armado de um bilboquê, o seu conseqüente desmaio ao deparar com a aranha caranguejeira, animal que inspirava medo tanto pelo seu nome quanto pela sua aparência ou os olhos da zebra, que lembravam os de dona Isaura, “uma das minhas mais simpáticas professoras primárias”.²³

Segundo Cassiano Nunes, na poética muriliana explode um humor carioca, que contém alegria e uma visão dionisíaca da vida.²⁴ Sendo mineiro, Mendes passou parte de sua vida no Rio de Janeiro, e a essa influência de uma cultura mais despojada e leve, Mário de Andrade atribui sua “inconcebível leveza, elasticidade, naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde”, além de afirmar que o mineiro de nascença é “dono de todas as carioquices”.²⁵ Igualmente sobre o humor

²⁰ MENDES, 1972, p. 54.

²¹ MENDES, 1972, p. 62.

²² ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. In:_____. *Sentimento domundo*. ed. especial. Rio de Janeiro; São Paulo: Record: Fundação Nestlé de Cultura, 1999.

²³ MENDES, 1972, p. 32.

²⁴ Cf. NUNES, Cassiano. O humor na poesia moderna do Brasil. In:_____. *Breves estudos de litteratura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969. p. 96-112.

²⁵ ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In:_____. *Aspecttos da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ, 1943. p. 43.

muriliano, Antônio Carlos Villaça tipifica cada um dos seus componentes, entre o surrealista e o bíblico, como feitos de “explosões temperamentais, revelações cristãs, ímpetos de santidade e um fundo excêntrico de profeta” (tradução nossa).²⁶

Por fim, o essencialismo e a abstração do tempo e do espaço, seu ponto central, caracterizam *Poliedro*, mesmo sendo este localizado cronologicamente distante dos primeiros textos emergidos sob essa influência. Segundo Murilo Marcondes Moura, essa corrente de pensamento seria o aspecto propriamente ideológico do pensamento muriliano.²⁷ Para Mendes, o sistema essencialista criado por seu amigo Ismael Nery é baseado na abstração do tempo e do espaço, e apenas mediante essa abstração seria possível se alcançar a essência do homem e das coisas. Com um fundo ideológico aproximado do surrealismo, procurava eliminar o que fosse supérfluo de forma a libertar o homem para uma vivência plena.

2 ANIMAIS E MONSTROS: um zoológico onírico

Em “Setor microzoo”, alguns desses verbetes apropriam-se da imagem do animal, ser real, físico, palpável, para interpor questionamentos e concluir por meio de aforismos, questões metafísicas ou outras relativas a preocupações filosófico-religiosas do poeta. Assim sendo, pode-se dividir esse setor de *Poliedro* em dois conjuntos, sobre os verbetes metafísico-aforísticos, com os quais, por meio das características de um animal, quer reais ou imaginárias, o poeta apresenta o seu pensamento, sua cultura e comentários diversos sobre os mais variados assuntos, criando uma trama em volta da figura animal, que deixa de ser física para se tornar uma abstração. O outro grupo seria composto pelos verbetes metafísico-biográficos, abordados posteriormente.

Nos verbetes, Mendes se apropria de diversas tradições e culturas, na literatura e cultura popular, nas suas memórias e na antropofagia modernista. O poeta toma para si o que lhe convém, utiliza da forma que lhe interessa, para montar uma obra multifacetada, poliédrica. Contrariamente ao apelido dado por Manuel Bandeira, de “bicho-da-seda da poesia brasileira”,²⁸ que

²⁶ VILLAÇA, Antônio Carlos. El humor en la literatura brasileña. Revista de cultura brasileña. Barcelona, n. 40, dez. 1975, p. 69-78.

²⁷ Cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 40.

²⁸ BANDEIRA, Manuel; CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19—]. p. 150.

retiraria tudo de si mesmo para seu fazer poético, Mendes, na verdade, utiliza-se de todo um arcabouço adquirido em sua sólida formação cultural e humanística para construir os elaborados verbetes de *Poliedro*.

O primeiro verbeito com essas características metafísico-aforísticas tem como tema a tartaruga.²⁹ Sobre o fato de esse animal ter uma carapaça, que ao mesmo tempo protege o seu frágil corpo e serve-lhe de abrigo, o poeta inicia a construção do texto com um argumento, baseado na tradição chinesa de que a tartaruga sustentaria o céu. Segundo Jean-Paul Ronecker, em *O simbolismo animal*,³⁰ num argumento que confirmaria as afirmativas do poeta, esse réptil é “um cosmóforo, porque suas quatro patas, curtas e grossas, assemelham-se a pilares ou a colunas: é, pois, a ideia de solidez que predomina aí. Esse papel de suporte do mundo a aparenta com as mais altas divindades”.³¹ Além disso, é adjetivada de cariátide e autocariátide,³² concluindo-se que o poeta lhe atribuiria o poder de sustentar o mundo e de se autossustentar, em suas pernas-colunas.

Nos verbetes de Murilo, algumas palavras ou conceitos funcionariam como *ftiperlinks* de uma enciclopédia e um arquivo pessoal, ao mesmo tempo universal. Pode-se afirmar que seria uma memória enciclopédica na qual existe a tentativa de inventariar o mundo, de se colocar tudo dentro do texto, num outro sentido: de um passeio pelo seu intelecto, no qual um conceito puxa outro, ou um assunto lembra um autor, que lembra um poema, e assim, em Mendes, tudo estaria entrelaçado por uma corrente intelecto-sentimental. Além disso, faz-se o enorme trabalho da citação.

Em toda a obra de Murilo Mendes é possível encontrar trechos de textos de outros autores e a citação direta, com confirmação da fonte, com menção do nome do citado em notas deixadas em alguns de seus livros. Em nota de *Janelas verdes*, o escritor afirma: “Às vezes cito versos de Camões, Bocage, Cesário Verde, etc., sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece”.³³ Em *Retrattos-relâmpago – 1ª série* confessa: “Em alguns casos,

²⁹ MENDES, 1972, p. 9.

³⁰ RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

³¹ TARTARUGA. In: RONECKER, 1997, p. 336-338.

³² Tipo de coluna com figura feminina esculpida, originária da Grécia antiga, cuja função é a de sustentar um entablamento. CARIÁTIDE. In: AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

³³ MENDES, Murilo. *Janelas verdes*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1445.

dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. ‘Raimundo Corrêa’, logo se vê, resulta numa colagem’.³⁴

Segundo Julio Castañon Guimarães em *Territórios/conjunções*,³⁵ sobre o trabalho de citação de Mendes, o que o escritor pretendia fazer era “construir um discurso próprio”, ao utilizar-se de diversos excertos das mais variadas obras literárias, críticas e até mesmo pictóricas e musicais, como as comparações com a obra mozartiana. Dessa forma, o poeta elabora a sua tessitura costurando os mais variados trechos de diversas origens, citações e fontes com sua prosa e poética para criar o seu discurso e seu estilo.

Ao adjetivar a girafa, no verbete homônimo,³⁶ como *douce*, macia, delicada, atenciosa, o poeta passa a explicar a palavra francesa e desenvolve esse conceito até encontrar a expressão “a *dolce vitta* da girafa”. Nesse momento, remete ao cineasta Federico Fellini, diretor do famoso filme *La dolce vitta*,³⁷ de 1960. Assim, as preferências cinematográficas do narrador, já explicitadas anteriormente, são novamente reafirmadas ao concluir que o cineasta italiano pertenceria a um seletivo grupo de pessoas que teriam visto o animal. Segundo o narrador, somente os “visionários-realistas (ou os realistas-visionários) conseguem vê-la”. Assim como o título de um dos setores de *Poliedro*, Mendes perfaz o caminho da “palavra circular”, no qual, por intermédio do jogo de uma palavra/conceito puxando outro, ele novamente chega no início, como um urobora textual.

Outro verbete-animal é sobre a cobaia, no Brasil conhecido como porquinho-da-índia.³⁸ Em apenas um parágrafo, o poeta descreve o seu animal, “muito gracioso e fino, nada erpe”, teria sido visto pela primeira vez num poema de Manuel Bandeira. Esse poeta, que sempre teve uma relação amistosa com Mendes, escreveu o poema biográfico “Porquinho-da-índia”,³⁹ no qual o animal foge dos carinhos da criança, refugiando-se debaixo do fogão. Iniciado pela expressão cronológica “quando eu tinha seis anos”, conta sobre o presenteado animalzinho e o seu esconderijo, mesmo com todo o esforço do menino, ele “não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...”.

³⁴ MENDES, 1994, p. 1702.

³⁵ GUIMARÃES, Julio Castañon. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago editora, 1993.

³⁶ MENDES, 1972, p. 16-17.

³⁷ LA DOLCE Vita. Direção: Federico Fellini. Itália: Koch-Lorber Films, 1960. 174 min.

³⁸ MENDES, 1972, p. 23.

³⁹ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966. p. 110.

O poema conclui com a afirmativa que o animal teria sido a primeira namorada do poeta.

Além dos citados acima, há dois verbetes que não tratam de animais, mas monstros, ou seres imaginários, como queria Jorge Luis Borges, e talvez pelo conteúdo não foram localizados dentro do “Setor microzoo”. Ambos se encontram no “Setor a palavra circular”, que seria o setor mais aberto de *Poliedro*: nele há espaço para uma diversidade de temas, conceitos, anedotas, descrições e aforismos, permitindo, assim, o lugar dessas figuras mitológicas. “A Górgone”⁴⁰ apresenta o monstro pertencente à mitologia greco-romana, definida por Pierre Commelin: “ora representam-nas como as Gréias, com um só olho e um só dente para as três, ora dão-lhes uma beleza estranha e atrativos fascinadores”.⁴¹ As górgonas eram três irmãs, Estênio, Euríale e Medusa, essa última a mais famosa por possuir enorme beleza causando inveja à deusa Minerva, que transformou seus cabelos em serpentes e dotou seu olhar do poder de transformar em pedra tudo o que visse.⁴²

A Górgone muriliana é claramente a Medusa, entretanto, é como se as três irmãs fossem fundidas em um único ser, que se apresenta com uma “triplaface”. No pequeno verbete, pouco o narrador comenta do personagem e afirma conhecê-la de vista e de ouvido, e não de “gosto, de cheiro e de toque”, por falta de coragem. Além da Medusa, a sua coragem também é limitada pelos objetos: o serrote, a torquês e o martelo.

O outro monstro apresentado, em verbete homônimo, é o tibetano Ietí.⁴³ É estranha a referência a um monstro mitológico tão distante e sobre o qual se tem tão pouco escrito. Entretanto, o que parece atrair o poeta são os fantasiosos intentos de se capturar tal besta, dos quais se ri, comentando terem eles tido pouco êxito, só “conseguindo captar suas pegadas”. Esse verbete contém o que seria uma teoria muriliana sobre o mito. O poeta estuda em poucas linhas a sua construção de um mito e, para ele, o Ietí tem por ofício o seu silêncio. Caso fosse capturado, não precisariam de “laço, espada ou bomba: bastaria entrevistá-lo, fotografá-lo, filmá-lo, televisoná-lo”.

Para Mendes, a comprovação material da existência desse monstro seria o suficiente para destruí-lo. Assim, o mito, para continuar existindo, deve manter-se inalcançável e inexplicável, sendo possível apenas encontrar poucas

⁴⁰ MENDES, 1972, p. 82.

⁴¹ COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, [s.d.]. p. 114.

⁴² Cf. COMMELIN, [s.d.], p. 114.

⁴³ MENDES, 1972, O Ietí, p. 103.

pistas, caso contrário, sendo comprovada sua existência, deixaria de ser mito, passaria a ser realidade. O seu Ietí está sempre em fuga para sua sobrevivência, “enquanto os rádios desencadeados no mundo inteiro discutem a existência ou não do ‘abominável’ homem da neve” – a dúvida é o que lhe mantém a vida.

3 OS ANIMAIS biográficos

No segundo grupo de verbetes sobre animais em *Poliedro* – construídos a partir de fragmentos de pensamentos, citações, aforismos – são acrescentados de alguns traços biográficos do escritor. Esses traços, ou biografemas, com diria Roland Barthes,⁴⁴ são comuns à obra de Mendes, desde o seu primeiro livro, *Poemas*.⁴⁵ Entende-se o conceito de biografema de Barthes como na definição de Eneida Maria de Souza em *Crítica cultt*: “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.⁴⁶

Basear-se num conceito carente de credibilidade na totalidade e aplicá-lo à obra muriliana parece contraditório, entretanto, mesmo sendo um obcecado pelo “todo”, os tênues traços biográficos localizados em diversos pontos de sua obra, especificamente em *Poliedro*, não conseguem reconstituir um todo, mas fragmentos de um corpo outro, que para Barthes seria um “sujeito disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”.⁴⁷

Em *Roland Barttfes*, Leyla Perrone-Moisés acrescenta que os biografemas comporiam uma biografia descontínua: “essa ‘biografia’ diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco”.⁴⁸ Assim, os diversos traços biográficos encontrados nos verbetes sobre animais do “Setor microzoo”, compostos de fragmentos de memórias totalmente deslocados e libertos de uma cronologia, compõem uma biografia fragmentada, repleta de detalhes pouco relevantes numa oposição clara ao modelo de um livro de memórias, o qual é composto por fatos comprováveis.

⁴⁴ Cf. BARTHES, Roland. Prefácio. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. xvii.

⁴⁵ MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929*. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.

⁴⁶ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cultt*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 113.

⁴⁷ BARTHES, 2005, p. xvii.

⁴⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barttfes*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 15.

As pistas memorialísticas apresentadas em *Poliedro* podem constituir uma “memória” ou uma “autobiografia”, pois o narrador se cerca de diversos elementos, ali dispostos para compor um cenário, formando certa aura factível, palpável, mas impossível de ser comprovada de fato. Essa memória não é compatível com a biografia do escritor Murilo Mendes, mas, como Barthes afirma, de um sujeito disperso, fictício, ou seja, outro Murilo Mendes. Como exemplo, toma-se o primeiro verbete do “Setor microzoo”, “O galo”.⁴⁹

De todos os verbetes, apenas em “O galo” a escrita biográfica toma completamente o texto. No primeiro parágrafo, o narrador já apresenta os elementos do seu cenário, como: “Quando eu era menino”; “talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas” e “ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha”. Essas três referências são dispostas para dar a localização cronológica do fato ocorrido com o próprio poeta Murilo Mendes: apelando para a infância, o narrador apresenta referências geográficas de Juiz de Fora, onde o poeta nasceu, citando “Chapéu d’Uvas”, nome de região rural e Mar de Espanha, localidade de nome curioso e intrigante a qualquer criança, ambos próximos a sua cidade.

Já desenhado parte do seu cenário, o narrador inicia a anedota sobre o enfrentamento entre um menino e um galo recém-chegado ao galinheiro de sua família. O galo é descrito como “soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha”. O menino, aqui como narrador-personagem, tenta em vão uma aproximação com o animal, que o olha desconfiado. O galo o examinou e posicionou-se para um enfrentamento, causando perplexidade no menino que recuou por medo que o bicasse ou lhe disparasse um jato de dejeções. Em seguida, o menino esgueirou-se para dentro do galinheiro empunhando um bilboquê. Novamente, o narrador se cerca de um detalhe para dar crédito ao teor biográfico. Esse brinquedo já fora apresentado em outros poemas de Mendes que tomariam por referência sua infância e também em *A idade do serrote*,⁵⁰ obra repleta de conteúdo biográfico. Nesse enfrentamento, o galo vence, “abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente” e em seguida, cobriu duas galinhas, para despeito do menino que recua furioso.

Outros elementos alimentam a ira do menino, como a lembrança de que “o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia”, ao que considera o animal um “espoleta, raça de gente que sempre odiei”. Assim, como o narrador afirma, mesmo “ignorante de que o galo era um dos bichos

⁴⁹ MENDES, 1972, p. 7-8.

⁵⁰ MENDES, Murilo. Meu pai. In: . *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem”, o menino invade o galinheiro e estrangula o galo. Assim, pode finalmente voltar a ouvir o canto “dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha”, e esses seriam animais de outra raça, diferente do “quinta-coluna que denunciara São Pedro”.

Da mesma forma, com as várias associações, o poeta apresenta o verbete “A baleia”.⁵¹ Os adjetivos compostos por prefixos “auto” são usados para demonstrar a grandeza da baleia, que seria para ele o animal completamente autossuficiente, “movida a óleo de autopropulsão, se auto-informa, se auto-espanta e não se comunica com pessoa alguma ou bicho”. É um “automuro”. Considerada impossível de se eliminar. Nesses fragmentos a baleia se assemelha às bestas de um bestiário medieval:

é chamada de baleia (cetús – peixe grande) por causa do seu aterrorizante corpo e por que esse animal engoliu (excepit – receber, acolher) Jonas, e sua barriga era tão grande que as pessoas pensavam ser o próprio inferno. Jonas, ele mesmo, lembrou: Ele me tirou das entranhas do inferno.⁵²

Esse animal fantástico, mas real, é passível de várias referências, principalmente com a Bíblia, pela história do profeta Jonas, e com a mais famosa de todas as baleias, *Moby Dick*, de Herman Melville. O poeta a caracteriza como “melvilleana”, ou seja, com as grandiosas proporções do monstro descrito pelo escritor norte-americano. No último fragmento do verbete, há uma colagem de *Moby Dick*, sobre o tamanho da aorta da baleia, que teria maior calibre “do que o tubo maior do sistema de encanamento de Londres, e a água que ruga na passagem de tal tubo é inferior em ímpeto e velocidade ao sangue que jorra do coração da baleia”.

O poeta inverte a tradição bíblica e no seu texto é a baleia que entra no oco de Jonas, “restituindo assim a visita que o profeta fizera anteriormente ao seu próprio oco”, e, dentro do seu corpo, a baleia depara com histórias e fatos fantásticos, “deste e de outro mundo, que os profetas sabidos conhecem, rumi-nam, difundem entre os homens e os bichos”. O texto bíblico na história do profeta Jonas (Jn 1:17)⁵³ traz a expressão “grande peixe”, entretanto, é aceitável para muitos estudiosos e críticos a acepção de baleia⁵⁴ – significado esse que

⁵¹ MENDES, 1972, p. 14-15.

⁵² THE WHALE. In: WHITE, T. H. *Tfte bestiary: a book of beasts*. New York: Capricorn Books, 1960.

⁵³ BIBLIA SAGRADA. A. T. Jonas. 1997. cap. 1, p. 1280.

⁵⁴ Cf. BALEIA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1993.

de forma alguma faz perder o sentido da história bíblica e sua riqueza de sentidos e ensinamentos.

Ao contrário da baleia branca de Melville, a de Mendes é “cor de burro quando foge”, de certa cor inclassificável ou desconhecida, própria da imaginação do poeta. Classificada como cetáceo, essa baleia, “animal bárbaro, barbado” pertenceria à dinastia dos Balenídeos. O poeta afirma que “in illo tempore” (naquele tempo), sonhava em construir um arpão para aferrar essa baleia mítica do profeta Jonas, motivo de alarme para um amigo de sua família. Esse engenheiro Póvoa teria afirmado para o pai do poeta: “É alarmante essa preocupação contínua do seu filho com o arpão e baleia”, ao que o narrador responde com todas as “auto” características maravilhosas da baleia, concluindo que “todas as coisas são alarmantes; por sinal que a baleia não é das mais”.

A marcação do tempo na época da infância com a frase “quando menino nas viagens pelo interior de Minas com a família” inicia o verbete “O boi”.⁵⁵ O traço biográfico constrói a primeira comparação, entre a velocidade do cavalo e a força e a valentia do boi – montado sobre este, o menino se “sentiria muito mais seguro”. Sobre a figura mítica deste animal, irmanada com a do touro, pode-se depreender várias associações. No segundo parágrafo, apropriando-se de uma longa tradição, o poeta comenta sobre “costumes derivados dos egípcios, gregos e romanos” para as comemorações do equinócio de primavera e se lembra de uma festa medieval francesa.

O texto do verbete “Pavão” ao iniciar-se por “de menino conheci o pavão”, professa suas bases biográficas. A presença desse animal imponente no “jardim-labirinto” da residência de suas primas, de sua Persépolis particular, faz com que seja “mais realista que fantasista”: ele próprio afirma, “não de Persépolis, mas de Juiz de Fora”. Essa é a portada de seu verbete, e por meio dele se abre um microcosmo de significados e pensamentos encadeados.

O pavão, juntamente com uma diversidade de outros bichos nos jardins da casa de Titiá, imponente residência da Baronesa de Santa Helena, ainda habitava o parque da Villa Sciarra, próximo à residência dos Mendes em Roma, era perseguido por outras crianças, entretanto, segundo o poeta, já esquecido devido ao declínio da poesia e da pintura simbolistas, dos quais era uma espécie de ave símbolo, é modelo por sua vida utilitária, ao fornecer as suas penas industrializadas, e por “ditadores e gerarcas”, que o imitam levantando suas caudas, ruantes. O poeta ainda se lembra da fêmea do pavão, a pavana,

⁵⁵ MENDES, 1972, p. 19-20.

palavra para ele ignorável, sendo por ele preferidas as pавanas compostas por Jean-Baptiste Lulli e Maurice Ravel, dança popular de “lentos ademanes”.

A memória intelectual do poeta, aquela que vai além de lembranças pessoais, constitui um aparato para a construção de seu texto. O percevejo que incomodava seu sono na infância é lembrado de um texto de André Gide, *Les caves du Vatican*. O poeta afirma que o inseto “vai e volta, sinuoso, sem que se consiga situá-lo”, ao passo que o francês explica: “Les punaises ont des moeurs particulières; elles attendent que la bougie soit soufflée, et, sitôt dans le noir, s’élancent. Elles ne se dirigent pas au hasard; vont droit au cou, qu’elles prédilectionnent” (os percevejos têm modos particulares; eles esperam que a vela seja apagada, e, no meio da escuridão, atacam. Eles não se movem ao acaso, vão diretamente ao pescoço, sua predileção. Tradução nossa).⁵⁶ Por toda a sua obra, Mendes exerce esse ofício de colagem, como já analisado anteriormente, e, como nesse caso, reconstitui o texto colado à sua maneira, dando-lhe sua particular versão.

O inseto farejador de sangue humano foi utilizado na guerra do Vietnã pelos norte-americanos para encontrar os vietnamitas em suas trincheiras, o que faz o narrador afirmar que só pode ser anulado pelas chamas. Desse fogo para seu combate, são retiradas mais algumas lembranças de sua casa paterna. Apenas pela eliminação dos colchões queimados no quintal seria possível livrar a família de uma “esquadrilha de percevejos”. Com esse fato, o narrador, temeroso do inseto sugador de sangue, sentia-se “meninissimamente vingado e aliviado”, por meio desse “rito de purgação”.

O menino que observa as chamas consumirem os colchões infestados é o adulto que visita o jardim zoológico, o espaço próprio da criança. Nos últimos verbetes abordados, os animais enquadrados são apresentados ao narrador em zoológicos, “em plena juventude”, no do Rio de Janeiro, “A preguiça”,⁵⁷ e no de Antuérpia, “há vários anos atrás”, “A zebra”.⁵⁸ A preguiça, animal assim denominado pelos portugueses na época da colonização “por ser tão preguiçoso e tardo em mover os pés e mãos, que, para subir a uma árvore, ou andar um espaço de vinte palmos, é mister meia hora”,⁵⁹ é velho conhecido do narrador, como ele mesmo afirma: “muito cedo descobri, naturalmente, o bi-

⁵⁶ GIDE, Andre. *Les caves du Vatican*. Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/etext/6739>. Acesso em: 6 abr. 10.

⁵⁷ MENDES, 1972, p. 29-31.

⁵⁸ MENDES, 1972, p. 32-33.

⁵⁹ PREGUIÇA. In: CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 732.

cho-preguiça”. Entretanto, o seu encontro no zoológico do Rio foi fundamental para que ele obtivesse a “revelação de sua importância”.

Os pequenos fatos biográficos dispersos pelos verbetes, pistas memorialísticas poderiam recriar a memória ou uma imagem fragmentada de um indivíduo, bem a exemplo do conceito de biografema de Barthes. A ideia de um texto autobiográfico muriliano, mesmo que considerada toda a sua obra literária, não seria possível nos moldes apresentadas por Philippe Lejeune em *O pacto auttobiográfico*.⁶⁰ Para Lejeune, esse texto contém algumas características peculiares, e “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa”.⁶¹ Essa caracterização, entretanto, não é suficiente para definir os verbetes de *Poliedro*.

Assim, esse gênero biográfico carece de uma retrospectiva, e o seu assunto deveria ser principalmente a vida individual do seu personagem – personagem que se confunde com o narrador e com a figura do autor. Essa retrospectiva procuraria basear-se na totalidade das experiências de um indivíduo, sabidamente uma missão impossível, mas ao menos uma cobertura de fatos imprescindíveis em determinado período cronológico de sua vida. *A idade do serrote* se aproximaria desse conceito por delimitar os fatos da infância de Mendes; mesmo assim, a biografia do seu narrador é repleta de lacunas comumente preenchidas em textos de caráter histórico-biográficos.

Outra questão proposta por Lejeune, que não é completamente satisfeita por *Poliedro*, seria o pacto autobiográfico. Esse pacto estabelecido entre o autor e o seu leitor seria a confirmação de uma intenção biográfica, no qual o narrador se comprometeria a repassar para o seu leitor informações de sua vida. A partir do nome próprio é que se estabeleceria essa relação, como afirma Lejeune:

É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *auttor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.⁶²

Entretanto, essa outra condição é também apenas cumprida em partes por Mendes. Não há afirmação de que aquilo que será exposto em *Poliedro*, ou mesmo em *A idade do serrote*, será a biografia do poeta, mesmo com o uso

⁶⁰ LEJEUNE, Philippe. *O pacto auttobiográfico*: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁶¹ LEJEUNE, 2008, p. 33.

⁶² LEJEUNE, 2008, p. 23.

contínuo da primeira pessoa narrativa, ou como no poema “Murilo menino”,⁶³ de *Poesia liberdade*, e nas diversas pistas que poderiam confirmar sua localização geográfica e de elementos familiares comprováveis, como os nomes de amigos da família, o engenheiro Póvoa ou de sua professora primária dona Isaura, respectivamente nos verbetes “A baleia” e “A zebra”.

O tratamento dado aos traços biográficos em *Poliedro*, baseado no conceito de biografema de Barthes, seria uma melhor compreensão do elemento autobiográfico e sua função na obra. Poder-se-ia depreender de *Poliedro* uma minibiografia de certo indivíduo passível de ser identificado com o poeta Murilo Mendes, sobre fatos esparsos de sua infância como alguma viagem feita pelo interior de Minas com sua família, conforme “O boi”, ou aprazíveis momentos em um jardim-labirinto em companhia de suas primas, em “O pavão”, ou a lembrança de pobres lambaris do rio Paraibuna, de “O peixe”.

Diante disso, salienta-se a afirmativa de Leyla Perrone-Moisés que o biografema “teria por objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua”,⁶⁴ e este seria o que o poeta compõe por meio de lembranças insignificantes, de momentos cronologicamente desconexos. Cria-se, dessa forma, um texto descontinuado, repleto de lacunas as quais não se interessa em preencher, mas fornecer ao seu leitor momentos de pequenos prazeres, tal qual queria Barthes: uma vida reduzida a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, que comporiam um corpo futuro, prometido à mesma dispersão.⁶⁵ Assim, Mendes se empenharia em oferecer ao seu leitor vestígios de um corpo futuro, personagem de si mesmo.

Os animais, quando passados pela “máquina de escrever”, são finamente subjugados e colocados a serviço de um recordar. As memórias da infância, boas ou más, não são mais do que associações nascidas do exercício de criação dos verbetes, isto é, o microcosmo de todo um intelecto, memórias, conhecimento e cultura acumulados, como a apresentação de cada lado de uma vida poliédrica em um verbe, de forma a recriar-se textualmente esse personagem de si. O corpo futuro visualizado nos verbetes do “Setor microzoo” é um holograma, uma imagem verossímil desse personagem que se apropria de todo um arcabouço intelecto-sentimental para se materializar.

Os traços de memória, como *flasftes* de experiências corriqueiras, como a expressão alarmada do engenheiro Póvoa ao perceber a obsessão do filho do

⁶³ MENDES, 2001, p. 49.

⁶⁴ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15.

⁶⁵ Cf. BARTHES, 2005, p. xvii.

amigo, pai do narrador, com um arpão para aferrar a baleia melvilleana, ou as labaredas que comem os colchões infestados de percevejos no quintal da casa paterna, ou ainda o canto distante de um galo desconhecido, vão surgir, vez por outra, nos textos de Murilo Mendes em concomitância com a narrativa em que animais são citados, referenciados ou aludidos, isto é, ao se focar determinado animal, o poeta rememora uma experiência simples e comum de caráter autobiográfico. É nesse processo, respondendo ao estímulo causado pelo enfoque a algum animal, que a escrita de *Poliedro* parece compor um mosaico biográfico. Nesse espaço lúdico, na maioria das vezes, da infância, o poeta se reinventa. No traço indelével dos animais em sua memória, o poeta se reinventa biograficamente na escrita.

