

TOPOGRAFIA DA EXCLUSÃO

SURVEYING OF THE EXCLUSION

Rita de Cassi Santos¹

RESUMO: O tema espaços na obra de Murilo Mendes é tão potente quanto um outro, a mulher, presentes no conjunto das obras líricas do poeta. Os dois temas permitem-nos tentar desvendar a viagem lírica de Murilo como ser no mundo e nos caminhos da Poesia. Na obra, os espaços compreendem, de um modo geral, três aspectos: o geográfico que se desdobram em topológico, o pictórico e o poético por excelência. Esses espaços muitas vezes se mesclam em um mesmo poema. São colocados aqui em dois poemas diferentes: "Perspectiva da sala de jantar" e "Biografia de um músico", ambos da obra *Poemas 1925-1929*. Nos dois poemas figuram aspectos da topografia do Rio de Janeiro, o subúrbio e o morro. A cidade conhecida como "cidade maravilhosa" esconde na periferia uma população marcada pela pobreza e, conseqüentemente, excluída das "produções simbólicas". Essa exclusão surge nos dois poemas sob ângulos diversos.

Palavras-chave: poesia, espaços, exclusão, ideologia.

ABSTRACT: The theme of space in Murilo Mendes's work is so strong as another one, the woman, both present in the whole of his lyrical works. Both themes allow us to try to unravel his lyrical trajectory as a human being in the world and in the ways of poetry. In his work, the spaces comprehend, mostly, three aspects: the geographical one, which sometimes develops into topographical, the pictoric and the poetic as itself. those spaces sometimes mingle in a single poem. We put here to consideration two poems with different spaces: "Perspectiva da sala de jantar" and "Biografia de músico", both from *Poemas 1925-1929*. In both of them, we can find aspects of Rio de Janeiro's topography, as the periphery and the hills. the city known as "cidade maravilhosa" hides in its periphery a population marked by poverty and thus excluded of the "symbolic productions". This was all the more contusive in 1930. Such exclusion appears in both poems under different angles.

Key words: poetry, spaces, exclusion, ideology.

¹ Prof. Titular do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília.

Parafraseando o título do capítulo de Bachelard (1978, p. 68) “a Poética do espaço”, pode-se dizer que em Murilo Mendes também há uma poética de espaços, alguns diferentes da do filósofo. Este se fundamenta em poetas e ficcionistas e vale-se, principalmente, da casa, quartos, salas, sótão, porão, armários, gavetas. Ou, ainda, comenta sobre ninho, miniaturas, o universo. São, portanto, espaços gerais e tradicionais na lírica e na ficção. A poética de espaços murilianos abarca praticamente todas as possibilidades aventadas por Bachelard e cria outros a partir da vivência real e imaginária do poeta no Rio de Janeiro, a partir das visitas às cidades históricas de Minas Gerais e também por outras cidades, países e espaços geográficos estrangeiros. O interesse para tematizar sobre a cidade e a metrópole, que ganha forma a partir de Baudelaire, é para Berardinelli

O filtro da imaginação e do estilo poético é[...] fortemente transfigurador, mas também vigorosamente realista. A visibilidade da cidade e da metrópole moderna na poesia moderna é um fenômeno especial e relevante. Estabeleceram-se e estudaram formas de homologia estrutural entre a nova sensibilidade artística, o estilo da modernidade e a experiência urbana. (BERARDINELLI, 2007, p. 144)

Em Murilo Mendes, “o estilo da modernidade e a experiência urbana” são os elementos motrizes de muitos de seus poemas em várias obras. São espaços de vivência ou de visitação do poeta, cuja imaginação e o seu “estilo poético [...] transfigurador e realista”, leva o leitor também a se encantar e a vivenciar estes espaços poetizados. Assim, viajamos com ele não só pelo Rio de Janeiro, espaço dos poemas que serão analisados, e pelas cidades históricas de Minas Gerais, mas também nos deslumbramos com as cidades e regiões da Espanha, Itália e outros.

Considera-se aqui espaço toda e qualquer área livre suscetível de ser mensurada ou não, mas que flui por meio da transcendência poética. Gera a quarta dimensão – o tempo. Em Murilo, os espaços também são variados: sala, quadros, moedas, ruas, bairros, cidades, países etc. Alguns parecem multifacetados, ampliando a problemática poético-humana. É o caso da cidade do Rio de Janeiro, espaço de muitos anos de vivência do poeta. Ocorre o mesmo com outras cidades e países. As imagens suscitadas a partir desses espaços são quase sempre estabelecidas em cooperação do real com o irreal e com outras artes. Estes são processados pela imaginação, pela memória e percepção, pela inteligência e sensibilidade, auxiliados pelos mais variados procedimentos. Segundo Bachelard, as imagens são reveladoras de um estado de alma, falam-nos da visão de mundo do poeta e, ainda, de sua intimidade, vale dizer “a infinidade do espaço íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 321).

O tema espaços na obra de Murilo Mendes é tão potente quanto um outro, a mulher, presentes no conjunto da obra lírica do poeta. Os dois temas permitem-nos tentar desvendar a “viagem” – lírica de Murilo como ser no mundo e nos caminhos da Poesia.

Na obra, os espaços compreendem de um modo geral, três aspectos: o geográfico, que se desdobra em topológico, o pictórico e o poético por excelência. Estes espaços muitas vezes se mesclam em um mesmo poema. São colocados aqui dois poemas com espaços diferentes – “Perspectiva da sala de jantar” e “Biografia de um músico” – ambos da obra *Poema -1925-1929*, publicada em 1930. Nos dois poemas figuram aspectos da topografia do Rio de Janeiro, o subúrbio e o morro. A cidade conhecida como a

“cidade maravilhosa” esconde na periferia uma população marcada pela pobreza, quase miséria, e, conseqüentemente, excluída socialmente dos bens simbólicos, uma vez que “O campo de produção simbólica é um microcosmos de luta simbólica entre classes”. (BOURDIEU, 2000, p. 12). E isso era mais contundente na década de trinta. Essa exclusão das “produções simbólicas” surge nos dois poemas sob ângulos diversos, como será visto adiante.

Nos poemas, é possível verificar que

O espaço efetiva a experiência individual da personagem pela sujeição do acontecimento e sua lógica significante. As ações e os acontecimentos que estabelecem ligação com a personagem e o espaço [do poema] adquirem sentido a partir da dinâmica do espaço, que reduz a sua lógica as motivações pessoais da experiência subjetiva da personagem (LIMA, 1998, p. 18).

O conflito dessa possível dinâmica do espaço, nos poemas, coloca-se, em torno de centro e de periferia. A tensão surge virtual em “Perspectiva da sala de jantar” e um pouco mais explícita em “Biografia de um músico”. Vejamos o primeiro poema abaixo:

A filha do modesto funcionário público
dá um bruto interesse à natureza morta
da sala pobre no subúrbio.
O vestido amarelo de organdi
distribui cheiros apetitosos de carne morena
saindo do banho com sabonete barato.

O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração:
papel ordinário representando florestas com tigres,
uma Ceia onde os personagens não comem nada,
a mesa com a toalha furada
a folhinha que a dona da casa segue o conselho
e o piano que eles não tem sala de visitas.

A menina olha longamente pro corpo dela
como se hoje estivesse diferente,
depois senta-se ao piano comprado a prestações
e o cachorro malandro do vizinho
toma nota dos sons com atenção.

A linguagem é simples em tom coloquial como proposto pelo modernismo das primeiras décadas. Aqui o poeta mescla duas artes, a pictórica e a cinematográfica, que se fundem em parte do título, “Perspectiva”. Elas serão mostradas em seus procedimentos e temas ao longo da leitura. Os versos são livres e de ritmo variado. Este ritmo se alia a uma sintaxe variada em que predomina a subordinação, matizada nas primeira e terceira estrofes por orações coordenadas e, na segunda, por sintagmas nominais. Neste jogo, ritmo e sintaxe geram um andamento fluido e lento, tipo andante, devido à ausência de pontuação no interior dos versos e presentes apenas no final de alguns deles. A disposição das estrofes vai do movimento parcial na primeira e última, marcado pelos verbos “saindo” (v. 6) e “senta-se” (v. 15), respectivamente. Os demais possíveis movimentos traduzem subjetividade – “olha. pro corpo dela [...] / como se

estivesse diferente”; ou funcionam como metáforas olfativas – “distribuindo cheiros – e auditivas – e o cachorro [...]/ toma nota dos sons [...]”. Na estrofe central tem-se ausência, pode-se dizer, total de movimento. Assim o poema cria a imagética de tomadas cinematográficas, ou seja, das atitudes da moça e do possível co-participante, – “o cachorro malandro do vizinho”; e, ao mesmo tempo a perspectiva de uma pintura, cuja sala é a moldura do quadro .

Sob o primeiro aspecto, o cinematográfico, o eu lírico funciona como “cameran” e, ao mesmo tempo, como “narrador onisciente”. Ao longo do poema as expressões “sala pobre”, “sabonete barato”, “toalha furada”, “papel ordinário representando florestas com tigres”, “uma Ceia”, “um piano comprado a prestações”, criam a imagética de uma espaço destituído de encanto. As expressões e alguns adjetivos, como um todo, assinalam, por um lado, o espaço de pobreza “do modesto funcionário público”, morador da periferia do Rio de Janeiro, o subúrbio. Por outro, alguns versos como – “papel ordinário representando florestas com tigres”, / “uma Ceia onde os personagens não comem” e “ o piano comprado a prestações” (grifos meus) – mostram a ligação virtual com o centro, ou seja, as expressões grifadas e outras figuram os valores do outro, da alta burguesia de ontem e alguns desses ornatos permanecem até hoje como papel de parede. A Ceia de ontem foi substituída hoje principalmente na classe alta por quadros ou cópias de pintores famosos. Os elementos ornamentais utilizados pela classe menos favorecida surgem como “kitsch”, “mesquinho consolo no quotidiano reificado, é ele mesmo um instrumento de alienação, um instrumento ideológico a serviço da cultura repressiva” (MERQUIOR: 1974: p. 13). Os ornamentos acima mencionados criam a ilusão de “status” social. A presença desses “bens” no ambiente neutraliza a percepção daqueles habitantes de subúrbio os quais não vêem que tudo não passa de “instrumentos de alienação, instrumento ideológico”, colocados no mercado, fazendo com que se adaptem ao sistema social determinado para eles pela ideologia dominante, a fim de que acreditem que participam dos reais valores do centro.

Na primeira estrofe, com seis versos, o ângulo cinematográfico funde-se ao pictórico. Inicialmente tem-se uma espécie de “close” da moça, destacada no início do primeiro verso:

A filha do modesto funcionário público
dá um bruto interesse a natureza morta
da sala pobre no subúrbio.

Os versos contrapõem estrategicamente as duas naturezas: a viva (“A filha”), início do verso 1 e a “natureza morta” (a “sala”- quadro) verso 2, parte final e verso 3. Os *enjambements* (versos 1/2 e 2/3) recuperam ritmicamente a dissociação sêmica. Integram as duas naturezas – moça/sala – no espaço da estrofe. Nos três últimos versos dessa estrofe prevalecem os sentidos: visual cromático (verso 4), olfato e paladar (verso 5), sensualizando a descrição da moça, metonimizada no “vestido amarelo” (cor quente) e nos “cheiros apetitosos de carne morena”. O poeta funde os aspectos cinematográfico e pictórico ao imaginário poético. A idéia de movimento – “distribui”, “saíndo” – prolonga-se até o primeiro verso da estrofe seguinte, porém de maneira bastante atenuada na palavra “vibração”.

Na segunda estrofe, tudo está sob o signo da estaticidade. É restabelecido o sentido da expressão “natureza morta” (verso 2). Aqui, o “cameraman” focaliza cada detalhe da sala, isolando-o em versos, acompanhado pelos comentários do “narrador”.

O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração:
 papel ordinário representando florestas com tigres,
 uma Ceia onde os personagens não comem nada,
 a mesa com a toalha furada
 a folhinha que a dona da casa segue o conselho
 e o piano que eles não têm sala de visitas.

Este “ambiente parado” metaforiza a falta de perspectiva de futuro da moça, ou mesmo dos habitantes do subúrbio, subentendida apenas no olhar da “menina” para o próprio corpo, sentindo-o diferente (versos 13-14).

Na última estrofe há um outro “close” da “menina” – “a menina olha longamente pro corpo dela”. (Ela própria funciona como “cameraman”). Processa-se aqui a reinstauração de uma dinamicidade relativa e da vida da primeira estrofe por meio dos verbos “olha” e “senta-se”. Nessa estrofe o eu lírico como “narrador” e “camera” volta-se novamente para a moça como na primeira estrofe, detalhando os gestos e atitudes da moça inferindo a captação dos sons do piano, pelo “cachorro malandro do vizinho”. Esse “cachorro malandro” soa ambigüamente, tanto pode referir-se a um animal como a um homem, devido ao substantivo “malandro” que funciona como adjetivo. Tem-se, então, como em outros poemas da obra de Murilo Mendes a adaptação poética de uma das propostas do “Manifesto técnico da literatura futurista”, de Marinetti que diz: “Cada substantivo dever ter o seu duplo, isto é o substantivo deve ser seguido, sem conjunção do substantivo ao qual está ligado por analogia” (TELES, 1978, p. 89). Esta “analogia” diz do possível interesse do homem pela moça ou pela música e sob este ângulo surge a ambigüidade própria da lírica. Se o interesse for pela moça, processa-se a recuperação da sensualização da primeira estrofe. O derradeiro verso reafirma o poético na palavra “sons”, indiciado antes em “vibração” (verso 7). A sonoridade é parte integrante do ritmo na conjugação figurada de elementos verbovocovisuais. Figura, assim, estrutural e imagetivamente, a ligação cinema-poema.

Murilo Mendes consegue dar significação e poeticidade a uma realidade tão prosaica como a vidinha medíocre e pobre da filha de funcionário público de subúrbio. Revela ao leitor uma situação social de quase miséria gerada pelos escassos proventos do funcionalismo menor. Contudo é no aproveitamento de um tema aparentemente tão banal que mostra o aspecto mágico e transformador da poesia e, ao mesmo tempo, a ligação dela com as conquistas modernas de sua época dentre elas, além das citadas a presença de motivos populares, ou seja, tematizar sobre aspectos da vida da população de baixa renda. E, ainda, permite ao leitor inferir sobre a ausência de perspectiva para os habitantes da periferia e, simultaneamente, detectar a presença virtual da ideologia dominante, por meio dos falsos valores que geram, naqueles, a ilusão de participar das “produções simbólicas” da cultura erudita.

Se, no primeiro poema, a tensão centro periferia é colocada de forma virtual, no segundo, “Biografia do músico” aquela é real, explícita. Surge como “símbolo disjuntivo” que instaura “A segregação de populações empobrecidas nos espaços adjacentes das cidades” (HARVEY, 2008, p. 197). É como se esta segregação fornecesse uma estrutura para a experiência do indivíduo pobre, mediante a qual ele aprende quem ou

o que não é em um ambiente de classe média alta e a respeito do espaço em que vive como denuncia o poeta. Aqui o aspecto topológico do Rio de Janeiro é o morro.

Biografia do músico

O guri nasceu no morro aniquilado de sambas
 bebeu leite condensado
 soltou papagaio de tarde
 aprendeu o nome de todos os donatários de capitania
 esgotou os crioulés da Cidade Nova
 bocejou anos e anos no Conservatório
 não tirou medalha de ouro coitado
 porque não tinha pistolão
 mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional
 botou sapato camuflagem terno xadrez
 casou com a filha do vendeiro da esquina
 que parecia com Carlos Gomes
 fez diversas músicas imitando o gorjeio dos pássaros
 morreu vítima de pertinaz moléstia
 que zombou dos recursos da ciência
 ao enterro compareceram pessoas de destaque
 citando palmas com sentidas dedicatórias
 chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta
 deram um concerto de ocarina onde figurava a oitava nota
 e ele desmaiou de comoção.

O poema é formado por um longo período de vinte e um versos livres, de ritmo oscilante, auxiliado pela ausência de pontuação ao longo do período, contendo apenas a final. Com este procedimento o poeta tanto pode estar em consonância mais uma vez com o Manifesto Futurista, que propõe abolir a pontuação como seguindo a sugestão de Mallarmé, para evitar a pontuação, que, segundo Hugo Friedrich “se tornou regra para a maioria dos líricos” (FRIEDRICH: 1978, p. 156). O ritmo aliando pontuação e sintaxe, similar ao poema anterior figura imgeticamente, não uma mudança de movimento, mas a da vida do músico. Sintaticamente equilibram-se parataxe e hipotaxe. A primeira corresponde ao momento de maior liberdade da vida do “guri” e do jovem, sem coações ou obrigações:

O guri nasceu no morro aniquilado de samba
 bebeu leite condensado
 soltou papagaio de tarde
 aprendeu o nome de todos os donatários de capitania
 esgotou os cioulés da Cidade Nova

Nos primeiros contatos com o centro, via Conservatório, ainda prevalece a ordenação como se houvesse a ilusão de uma liberdade maior por meio da música. Foi engano, porque apesar do jovem haver concentrado

as suas energias na tentativa de resgatar a ação e a ocorrência da dinâmica organizadora [no espaço do Conservatório], para projetar sua vivência pessoal fora da logicidade estrutural da proposição da realidade, não consegue obter êxito. A lógica estruturante do espaço se

impõe gradualmente e, de forma insensível às motivações de ordens particulares, termina por sujeitar [o jovem músico] (LIMA, 1998: p. 18)

A partir do momento em que a expectativa do músico é frustrada no Conservatório, ele assume outro compromisso, casa-se e, posteriormente, surge-lhe uma doença incurável. Daí em diante passa a dominar a subordinação, matizadas inicialmente pelas negativas “não” (versos 7 e 9), com as quais o poeta denuncia uma antiga prática, e ainda atual, a do protecionismo (o “pistolão”), que despreza o mérito a favor, provavelmente, de alguém da classe dominante e/ou do centro com ou sem talento. Tal prática acha-se presente em nossa sociedade desde o século XIX, como nos mostra Schwarz em “As idéias fora do lugar” sob a modalidade de “a ideologia do favor”. Também pode-se observar que o

domínio do espaço que reflete o modo como indivíduos ou grupos poderosos dominam a organização e a produção do espaço mediante recursos legais ou extralegais, a fim de exercerem um maior grau de controle quer sobre a fricção da distância ou sobre a forma pela qual o espaço é apropriado por eles ou por outros. (HARVEY, 2008, p. 202)

A tensão periferia/centro é expressa pelo poeta com pesar e sutil ironia. O fracasso do músico acha-se indiciado no verso – “O guri nasceu aniquilado de samba”. No espaço do “Conservatório”, “samba” e “morro” eram marcas de desprestígio. O epíteto “aniquilado” reforça o determinismo topológico e cultural. “Samba” e “morro” eram sem valor cultural e espacial para a classe dominante da época, já que ela organiza “a produção do espaço” e no espaço de acordo com seus próprios valores. Assim aqueles aspectos e estes inviabilizaram as pretensões do músico. A sutil ironia é percebida também nos versos:

Bocejou anos e anos no Conservatório
 Não tirou medalha de ouro
 coitado
 porque não tinha pistolão
 mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional

No último verso – “mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional” – fica clara a ironia do poeta, deixando perceber que não há perspectivas para os que não pertencem ao centro, à classe dominante, não têm direito aos “bens simbólicos”.

A compaixão de Murilo Mendes pelo artista pobre é representada no destaque morfo-sintático dado ao qualificativo – “coitado” –, isolado no verso 8. O poeta revela que não só a sociedade, mas também a vida foi adversa para com o músico que

morreu vítima de pertinaz moléstia
 que zombou dos recursos da ciência

Esta negativa da vida em relação à saúde e, principalmente, à aspiração de reconhecimento do possível valor do músico lembra-me, o último aspecto, o conto “Cantiga de esposais”, de Machado de Assis, pois tanto no conto como no poema os indivíduos buscam a realização de um ideal, embora travem lutas diferentes, mas seme-

lhantes. A respeito da personagem do conto diz-nos Machado de Assis que se tratava de uma “luta estéril entre o impulso interior pleno de musicalidade”, mas que não logra a concretude e passa a vida toda em busca de uma “frase musical”, para concluir “um canto esponsalício”, iniciado pouco depois do casamento. Só a descobre após destruir o canto, quando já está morrendo do coração, na voz de uma jovem esposa, em frente a sua janela (ASSIS: 1985, p. 386.). Aqui a luta é do indivíduo consigo mesmo.

Frustrante também é a luta do músico de Murilo Mendes que passa “anos e anos no Conservatório” e não tem seu esforço e, provável, mérito reconhecidos. Trata-se de uma luta não com forças internas, como a do personagem machadiano, mas externas, preconceitos topográficos e sociais. Em outras palavras, o poeta figura a luta de um homem marginalizado com a sociedade capitalista, devido a seu local de nascimento, o morro.

Similar ao músico de Machado cuja descoberta da perseguida “frase musical”, só lhe chega aos ouvidos pouco antes de morrer. Triste consolo, embora tardio e inútil. O músico de Murilo Mendes não tem este consolo, mesmo tardio, do reconhecimento de seu valor musical em vida, porque a sociedade capitalista, classista e localista nega-lhe este valor. Todavia “ao enterro compareceram pessoas de destaque/ citando palmas com sentidas dedicatórias”. Será que as homenagens póstumas compensam o que lhe é negado?

Talvez em reparação à injustiça feita ao músico, o poeta imagina-o em uma situação transcendente, surreal, para homenageá-lo devidamente. Essa homenagem é feita, quando

chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta
deram um concerto de ocarina onde figurava a oitava nota
e ele desmaiou de comoção.

Aqui fica no leitor uma indagação gerada pela ambígua expressão – “onde figurava a oitava nota” – Será esta “oitava nota” similar à “frase musical” do músico de Machado de Assis, buscada e só alcançada quando já não tem mais sentido, pois está morrendo ou morto? Ou, ainda, para o músico de Murilo Mendes, a “oitava nota”, quiçá tenha sido a descoberta feita pelo músico, mas que não obteve o reconhecimento de seu valor pelo Conservatório, só o encontrando no céu?

Segundo Bachelard, “a casa” serve “como instrumento de análise da alma humana” (BACHELARD, 1978, p. 197). Pode-se acrescentar aqui que a topografia também serve de instrumento, não de análise da alma humana, mas de “status” pelos grupos dominantes. Murilo leva o leitor a compreender que o local de nascimento e/ou moradia são parâmetros de avaliação e valorização do indivíduo em uma sociedade capitalista. O local é um elemento de “topoanálise social”.

Referências

- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985 (Vol. II)
- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In **Bachelard**. Tradução de Joaquim José M. Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia a prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder do símbolo**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Sila. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail U Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

LIMA, Rogério. **O dado e óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: EDU/Universa, 1998.

MENDES, Murilo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Vol. único)

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Recebido: 30/04/2011

Aprovado: 29/07/2011