

CASAS DA MEMÓRIA:

Figurações da cidade em Murilo Mendes

Fernando Fábio Fiorese Furtado

Embora no volume inaugural da prosa memorialística de Murilo Mendes – *A idade do serrote* (1968)¹ – a “tradução lendária” da *ville-mémoire* da infância se realize a partir da simbólica do espaço edênico e seus desdobramentos – jardim, ilha, montanha – é a imagem/metáfora *casa* que se expande até dominar toda a cidade: a Juiz de Fora imaginária faz-se também “município-universo” (*Pol*, p. 1043), como Delfos ou Jerusalém. Por metáfora, o poeta realiza na escrita o que o pai, tendo seguido a lição do samaritano, realizara na vida comunal: “... prolongou além da sua casa o círculo da família” (*IS*, p. 972).

Da casa paterna, além das flores e bichos do jardim-pomar, pouco nos dá o poeta. Depreende-se que há janelas porque sob elas passam o poeta Belmiro Braga e músicos em seresta. Também uma escada por onde o menino desce ao quintal para procurar “nas flores algo de feminino corporal além da flor, arqui-dálias, rosas mens-truadas, orquídeas estilo *liberty* que nem certos vestidos” (*IS*, p. 925). Sabe-se que era uma “casa movimentada, visto ser minha gente, além de numerosa, muito simpática e hospitaleira” (*IS*, p. 931), mas a sala de jantar e o escritório do pai são apenas mencionados, sem qualquer linha descritiva. Já o banheiro figura como o lugar das pequenas cratofanias, onde a “augusta privada” testemunha a vergonha da defecação e o terror que advém dos obscuros ritos masturbatórios. Talvez por oposição, menos de ordem topográfica do que de valor sacral, o quarto de Sebastiana “nas traseiras da casa com

as paredes cobertas de santos” (*IS*, p. 902) semelha um santuário ou uma câmara ardente. Não estranha a parcimônia da descrição, pois, nas palavras de Bachelard em *A poética do espaço*, “as verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. [...] A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra” (Bachelard, 1988a, p. 117).

Espaço feliz da memória e da imaginação, lugar sem geografia ou história, refúgio contra a tempestade e todas as potências adversas, imagem homóloga à da mãe, do paraíso, do cosmos anterior à queda, centro plural de tédios e solidões, medos e sonhos, a casa da infância desconhece limites ou dimensões quando cresce das lembranças. Escrevê-la significa reconhecer as raízes que nos fixam à terra natal, engendrar um “contra-universo”, concentrar nas mãos todos os espaços habitados e habitáveis, complementares e antagônicos. Não há pormenores nem mapas da casa muriliana, apenas a imprecisa localização no Alto dos Passos, bairro burguês que, nas palavras de um dos cronistas da época² (Lage, 1915, p.159-160), constitui “o coração da cidade, o centro da vida”. De qualquer modo, uma casa conforme os sonhos e as solidões do menino: “Levo uma vida secreta, começo a rotura com o mundo, sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley” (*IS*, p. 972). Na dialética do habitar, a casa não é outra coisa senão o quadrado no interior do círculo, desenho místico que nos isola do mundo profano ao mesmo tempo em que alarga a nossa percepção.

Será a casa que encolhe até a estatura do menino ou o menino que cresce até a fusão do próprio corpo com a casa-cosmos? Será a casa que se amplia até os deslimites do universo ou o universo que se deixa acolher nas medidas deste “ser concentrado”? Não há respostas nem detalhes, exceto por alguns indícios fortuitos que instauram o quarto do menino como centro da casa. Todo o habitar se inaugura a partir do aposento do Murilo-criança, então demudado em centro irradiador do sagrado, abrigo contra os instrumentos torcionários de Chrónos, paisagem-resumo do universo, onde o menino faz fluir a fonte primeira e mínima: “... eu faço pipi no chão, Sebastiana diz que tem um rio no quarto” (*IS*, p. 901). Conjugando real e irreal, finito e infinito, vulgar e maravilhoso, o precoce visionário desvela no quarto os horizontes portáteis que acionam seus sonhos viajados. “O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo” (*IS*, p. 896) tem a matéria-quarto como motor: “... o papel da parede do meu quarto representa uma paisagem chinesa, homens de rabicho, mulheres com crianças penduradas nas costas, árvores prateadas, pontes” (*IS*, p. 925).

Logo, também todo o partir principia pelo quarto, assim como todo o minúsculo e todo o maiúsculo, toda a realidade e todo o imaginário. Compreende-se que uma das

manias do menino “era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono” (*IS*, p. 925), pois trata-se de encontrar a raiz dos sonhos que são a própria infância, de surpreender na noite dos tempos a semente da árvore do destino. O sonhador acresce à polissemia do étimo grego *oikos* (“casa, habitação, quarto, sala, templo, bens, família”) não apenas *metrópolis* (“habitação-útero, cidade-matriz”), mas também *métron* e *echo*.

Por um lado, o menino encontra no quarto – antes materno que paterno – a medida que o resguarda dos ecos da guerra, dos fusos das Parcas, da desmesura e dos desmandos do mundo; por outro, é ali que a criança pode medir-se conforme a estatura do cosmos, é ali que o *infans* percute os ecos da fala familiar para aprender a palavra, é ali a encruzilhada onde eclode o real, é ali que se realiza a travessia (em Homero, o verbo *metreo* significa “atravessar, cruzar”) do visível ao invisível, do ruído à música, da mãe (*méter*) desmedida às medidas (*métron*) do mundo, do município ao universo, da gênese ao apocalipse. O quarto é sótão e porão, dia e noite, dinâmica e repouso, paraíso e prisão – o mundo em miniatura, um território entre o aposento sagrado de Sebastiana e o profano banheiro, a própria ambivalência de Utopia (*ou-topos*) em sua fatura por Thomas Morus (“o bom lugar”) e em sua rubrica etimológica (“nenhum lugar”). Mas, antes de tudo, o espaço onde a memória ritualiza o mito do eterno retorno.

A operação da escrita que demuda o quarto em texto equivale ao rito que invoca, senão a abolição, ao menos a convergência dos tempos, senão a experiência do habitar, ao menos a visão fugidia das imagens dos espaços amados. Como em qualquer lugar sagrado, no quarto da casa onírica realiza-se “rotação e contaminação, colóquio com os tempos. Subversão do espaço” (*Pol*, p. 1043). Pela via da lembrança, do sonho e da imaginação, o “quarto escrito” dá a existir a casa, a cidade, o cosmos. Qual uma imagem que surgisse de uma caixa de brinquedos, o quarto faz desaparecer a casa, a cidade e o mundo; apenas para de novo apresentá-los com a beleza das primeiras contemplações. Assim, resumindo as dores e as alegrias do mundo, o quarto contamina toda a casa até desdobrá-la em outras – parentes, vizinhas ou quase.

Do elenco das moradas consangüíneas participam as casas de Prima Julieta, de Titiá e de Sinhá Leonor. Quanto à primeira delas, embora não participe das visitas de Murilo Mendes e, portanto, não faça jus a uma linha descritiva sequer, a casa de Prima Julieta desvela como, na reconstituição da memória da terra-infância, os espaços de habitação se contaminam, se comunicam, de modo que toda a cidade se constitui como “‘um espaço-rede’ que liga os objetos mais distantes, sendo tal ligação

efetuada através de uma simpatia dirigida por leis específicas (a coexistência orgânica, a analogia formal ou simbólica, as simetrias funcionais)”(Eliade, 1953, p. 22).

A casa de Prima Julieta integra-se ao corpo único e múltiplo dos espaços parentes e vizinhos não por similitudes funcionais e simbólicas, mas porque ali se revelam ao menino as potências morais do vínculo de sangue: “Uma tarde, aí pelas alturas de 1915, Prima Julieta... trancou-se no seu quarto e deu um tiro no coração. Esse tiro, desfechado à distância de uns dois quilômetros da nossa casa, repercutiu fortemente nos meus ouvidos, impedindo-me algumas noites de dormir.” (*IS*, p. 934)

Na memória também repercutem os ecos da desordem que, sob a forma da doença, reinava no interior da casa de Titiá, vasta e espaçosa o suficiente para abrigar enfermidades físicas e mentais: “... com efeito minha tia fora vítima da terrível palavra trombose cerebral, que lhe deformara a língua e lhe imobilizara um braço. Passava melancolicamente os dias na cama ou numa cadeira de balanço, à espera de uma cura que nunca veio” (*IS*, p. 914).

Do interior da casa não há detalhes. Trata-se de um lugar-áporo, atópico, indescritível, âmago sem limites, cujos signos indeléveis da morte contaminam os moradores: “Rodeava-a [Titiá] sua irmã viúva Emília Adelaide com suas filhas Laura e Marieta, uma alta e magra, outra baixa e gorda, que tocavam piano a duas e quatro mãos” (*IS*, p. 914). Sob as mãos de primas alheias às “artes de berliques e berloques”, mesmo o piano diz apenas: “Morte, suave música da morte / Devolve-me ao sono inicial de antes do pecado” (*PP*, p. 299).

Casa do século XIX situada no Alto dos Passos, vizinha e parente, casa da doença física, casa do mistério. Daí que seja um caos concentrado, símbolo de desordem, de indiferenciação, mas também de todas as possibilidades, inclusive as mais antagônicas. E se “o caos simboliza a derrota do espírito humano diante do mistério da existência” (Chevalier & Gheerbrant, 1991, p. 183), na casa da doença Tio Chicó abre uma janela no caos, como quem estendesse ao menino o horizonte dos possíveis. “Oficialmente um doido manso”, Tio Chicó pode usar “uma espécie de dólhão amarelo sem alamares”, pode subverter o ritual da confissão, declarando “pecados de outras pessoas, especialmente as da casa” (*IS*, p. 914), pode mover-se “num universo pessoal interessante, mutável, rico de enigmas”, onde “rosava as dalias, daliava os goivos, canarizava os sabiás, e assim por diante” (*IS*, p. 915).

No território da lembrança e do imaginário, a doença mental de Tio Chicó encarna o convite e o signo do surrealismo, pois o tio que troca nomes e títulos de pessoas ou semeia feijão no soalho do quarto inicia a criança nos mistérios da metamorfose do

mundo e do homem, nos limites flutuantes da “seriedade” e da mistificação, nas relações de intimidade entre linguagem e realidade, na força mágica da poesia em ato, nas manifestações do insólito, na unidade dos contrários – “Diante da minha surpresa Tio Chicó esclareceu que... semeava grãos pretos e brancos para simbolizar a união das raças” (*IS*, p. 915). Com a loucura mansa do tio materno, o poeta aprende a desagregação do *eu*, o teatro do absurdo da condição humana, ainda que num pequeno cenário, pois não desconhece os poderes do homem órfão e mutilado nem a lição da analogia cósmica.

Compêndio e espelho de todas as casas anteriores, o sobradão de dois andares de Sinhá Leonor, também situado no Alto dos Passos, o próprio poeta o denomina “um teatrinho”, onde a festa, a música, a poesia, o amor e as convenções sociais ocupavam o proscênio, enquanto o enigma, a doença e as verdades intestinas da família permaneciam restritas ao subsolo. Os bens de fortuna e a excentricidade da prima de Murilo Mendes permitiam-lhe fazer da festa a finalidade da vida. Os aniversários de família, as comemorações de datas religiosas, os saraus literários em que o poeta neófito recitava as quadras de Belmiro Braga e, principalmente, os bailes carnavalescos transformavam a casa de Sinhá Leonor “no reino da bagunça” (*IS*, p. 947).

O “vaivém ininterrupto de pessoas de todas as classes” (*IS*, p. 949) tornam a casa de Sinhá Leonor o cenário da sociabilidade citadina, espaço quase público, de algum modo exterior e, portanto, descritível em extensão e detalhes:

Um vaticano de quartos, salas, alcovas, mansardas, vãos, portas, janelas, escadas em plano irregular. Havia armários onde cabiam dois homens, manequins vermelhos, grandes imagens de santos em madeira. [...]

O salão de visitas era guarnecido de altos miroares ovais, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma quantidade enorme de almanaques nacionais ou estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de cauda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa.

[...]

Citarei ainda os infalíveis álbuns de retratos apoiados nos consolos, e um caleidoscópio que eu manejava sempre: a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas. O acessório tornava-se essencial. (*IS*, p. 948-949)

A extensa descrição exterioriza o sobrado, materializa o lugar da perda da inocência, da passagem de *infans* a *ephebus*, da manifestação da identidade. Os dentros

desta casa-teatro oferecem ao adolescente o fora onde se dá a formação. “O exterior”, escreve Roberto Corrêa dos Santos em *Modos de saber, modos de adoecer*, “obriga-nos a nos formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas como o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo, o fora” (Santos, 1999, p. 58).

“Com traços vivos de coqueteria, maneiras refinadas, voz cantante” (*IS*, p. 947), Sinhá Leonor se torna “uma das mestras de supranaturalismo” (*IS*, p. 948) do poeta. Ou melhor, tanto o sobrado quanto os gestos, falas e escolhas de sua proprietária – “pintava-se muito, teatral, pondo em destaque suas jóias do tempo do Império” (*IS*, p. 947); “Ela se fantasiava e se fantasmava” (*IS*, p. 948) – iniciam Murilo nas relações teatrais com a vida, relações a que se referem, dentre outros, Jorge de Lima, Andrade Muricy, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto (Moura, 1995, p. 15-16). Talvez neste espaço teatral e teatralizado tenha principiado o engendramento da *persona* muriliana de que nos fala Drummond no poema “Murilo Mendes, hoje/amanhã” (*Apud* Mendes, 1995, 63-64).

Mais que a precoce paixão pelo “teatro fuori del teatro” (*Ipo*, p. 1507), elaborar a personagem revela o empenho de definir-se, de exteriorizar-se distinto, diferente – poeta, enfim. “Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. *Sair* pode ser um deles, como quem escolhe o ar. E a saúde” (Santos, 1999, p. 58). É o desejo de evasão dos limites impostos pelo Morro do Imperador, pela realidade provinciana que leva o adolescente a procurar

sempre pretextos para ir à casa de Sinhá Leonor, onde se vivia uma atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário. [...] onde eu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. [...] O sobrado não era nada quieto: havia ali, mesmo escondidos, dramas de amor, dramas de solidão, paixões explodindo.” (*IS*, p. 949)

As referências ao sobrado incluem, além das marcas teatrais, situações burlescas e cenas de melodrama e comédia de costumes. A casa de Sinhá Leonor se oferece como *tableau* para a metamorfose de Adelaide, “então um só corpo com a harpa”: “... o quadro onde se desenvolvia a cena [...], o vaivém das pessoas, os móveis familiares, as evoluções das pretas com as bandejas de doces e refrescos, tudo era real; mas real e irreal” (*IS*, p. 940). Nesta atmosfera feérica, mesmo o acontecimento trágico da morte da proprietária do sobrado pode derivar para o quiprocó burlesco³:

Resultou que seus filhos não se convenceram da sua morte real. Marcado o enterro para as nove da manhã, já tendo chegado muitos parentes, amigos e coroas de flores, o cocheiro espantado teve que voltar para trás com o carro fúnebre: a família decidira que Sinhá Leonor tivera um colapso, vivia ainda. Chamou-se o médico da casa, o Dr. Meneses, homem cético e fino, que aplicou um espelho e uma colher de prata à boca da minha prima, concluindo meio irônico:

– Se quiserem adiar o enterro, adiem; mas que ela está morta, está; e bem morta.

Seguiram-se cenas dramáticas, desmaios, correrias, gritos de espanto. “Mamãe respira ainda, querem enterrá-la viva!”. (IS, p. 950)

O mesmo cenário abriga o melodrama da *poveretta* Mariana. Abandonada pelo marido há muitos anos, aos olhos de Murilo Mendes a filha mais velha de Sinhá Leonor ganha prestígio por ser a mulher, embora desprezada, do grande personagem Afonso. Tendo seguido para o Velho Continente, ele se tornara um “artista”, um mágico que se exibia pelos palcos europeus, inclusive em cortes. Sob o teto do sobrado, reencenava-se em tom burguês o drama de Ulisses e Penélope, até que o exilado anuncia o retorno à terra natal através de uma carta. Então, o melodrama desvia para a comédia de costumes, a começar pela explicação de Afonso para o “nome artístico” que adotara, Alfanor: “Alfa corresponde à primeira letra do alfabeto grego, assim todos logo compreendem que se trata de pessoa culta; nor corresponde às três últimas letras do nome D. Leonor, minha sogra; é uma homenagem a essa querida pessoa” (IS, p. 955).

A celebração da volta do marido pródigo incluiu, além de um banquete de trinta talheres na casa enfeitada com serpentinas e lanternas japonesas, os maxixes, cortaçacas e valsas executados por um grupo de músicos emprestados pelo maestro Sinfrônio de Faria, a recitação pelo jovem Murilo Mendes de “As pombas” e “Mal secreto”, bem como a exibição das veleidade literárias de primo Sérgio num brinde longuíssimo. Quanto à composição da cena, o precoce encenador oscila entre a lição moralizante do drama burguês e a *vis* crítica da comédia de costumes:

Alfanor voltou, trazendo um malão com os pertences de mágico, além de presentes para a família, que, esquecendo todos os ressentimentos, abriu-lhe brasileiromente os braços; esse exemplo de tolerância e fraternidade impressionou-me muito. Instalou-se no sobrado com a máxima naturalidade, um admirável cinismo; retornava aos assuntos de conversa de vinte anos atrás. (IS, p. 955)

Mas este lugar de superfície, convenção e artifício não seria a abreviatura de todas as moradas vizinhas e consangüíneas não existisse, interdito e enigmático, o porão. Casa da festa sim, mas também casa da doença e do mistério. Habitável e

habitado por Hortênsia, a filha caçula de Antônio e Leonor Monteiro da Silva, o porão verticaliza o sobrado de dois andares: “... ele [o porão] é em primeiro lugar o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (Bachelard, 1988, p. 121). Ao recinto secreto, os pais de Hortênsia acrescentam um banheiro – “fato raro na época” (IS, p. 953), mas sintoma do seu regime noturno. Aqui a demência (?) evita voluntariamente qualquer contato ou manifestação, multiplicando-se em enigmas:

Desde menina [Hortênsia] trancara-se num dos quartos do sobrado. [...]

Que fazia a jovem, sozinha no seu estreito domínio o dia inteiro? Diziam que bordava, costurava, lia romances. Segundo pude apurar, teria contato somente com a mãe e os irmãos; mesmo assim os contatos indispensáveis.

Nunca consegui saber o motivo exato dessa atitude da moça voluntariamente alienada do convívio humano. (IS, p. 953)

A inexplicável clausura faz proliferar na cidade um infinito de hipóteses: feiúra? timidez mórbida? loucura mansa? uma beleza tanta que poderia provocar nova guerra de Tróia? Tratando de destruir todas as teorias, a família acaba por transformar o assunto Hortênsia em tabu: “Todos começaram tacitamente a achar melhor a persistência do enigma do que a sua explicação” (IS, p. 953). Quanto ao jovem Murilo Mendes, a ânsia, a enorme curiosidade de ver, conhecer, tocar a prima enclausurada o fizeram construir para si uma versão de Hortênsia, “belíssima, fascinante, sinuosa”, “parelela ao original” (IS, p. 953).

Durante anos o adolescente desce ao porão na expectativa de vislumbrar a precursora das figurações literárias da incomunicabilidade, mas encontra apenas os três manequins vermelhos que batizara de “santíssima trindade terrestre” (IS, p. 953). “Até que um dia a porta de Hortênsia entreabrindo-se pude entrever um raio oblíquo do seu rosto; a visão, intransmissível por meio de letras, durou um milésimo de segundo, permanecendo pela minha vida afora até hoje. Segundo Leopardi ‘*lingua mortal non dice...*’” (IS, p. 953)

As revelações fundamentais são mesmo indizíveis, a visão do enigma eclipsa o olho, “o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade” (*Ibidem*, p. 122). Enfim, a casa de Sinhá Leonor cresce até confundir-se com o “infinito íntimo”, colige em si todas as moradas, revela-se o lugar de cruzamento das horizontais do destino exterior e das verticais do mistério. No sobrado misturam-se o público e o privado, a natureza e o artifício, a sala e o porão, o trágico e o cômico, o banal e o feérico, o

dentro e o fora, a festa e a doença, o óbvio e o obtuso, o desvelado e o velamento, o real e o irreal. *Locus* da conciliação dos contrários, casa natal da poesia muriliana, mãe pública de todas as moradas, pois a casa paterna, embrião dos sonhos e dos hábitos do habitar, deve permanecer na penumbra do privado, no resguardo da maternidade.

Berço e paraíso, hospital e prisão, teatro e clausura: o sobrado de Sinhá Leonor reúne em si as características maternas, femininas das casas anteriores, incluindo a morada “paterna” e algumas menores. Em todas, reinam as mulheres como seres dominantes. “E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia: as inúmeras amigas da família, algumas de grande charme” (*IS*, p. 949). São as mulheres a coluna e a raiz do habitar, tanto que com a morte de Sinhá Leonor desfaz-se a casa e dispersam-se os membros da família.

São essas casas fêmeas que se oferecem ao menino-adolescente como espaço aberto (embora protegido) à educação dos sentidos, à prática dos afetos, aos jogos de eros, à elaboração da personagem, à descoberta das formas da natureza e dos mecanismos do artifício. São elas que, coligidas, restauram a cidade originária como um microcosmos, de cujos centros emanam tanto as ordenações quanto as interdições. Não o Paraíso bíblico, mas ainda assim o lugar familiar e onírico onde o *communitas* prevalece sobre o *dominium*: “Todos se conheciam, Juiz de Fora parecia constituir uma única família” (*IS*, p. 927).

Engendrada pela reunião das casas construídas e dominadas pelas mulheres – mesmo incluindo aquelas que se dão como um teatro aberto –, a cidade familiar tem os elos comuns como limites, opera forças centrípetas, aciona verbos maternos: cuidar, proteger, fechar, encolher, abrigar, nutrir, conservar, permanecer, embalar, manter, guardar, envolver, durar. Tais verbos bastam ao menino, até que se abre “o tempo das revelações, das revoluções, da descoberta do sexo e da fábula” (*IS*, p. 937). Então, as casas das mulheres, que dominam em extensão e profundidade o microcosmo tipográfico d’*A idade do serrote* e o topográfico da cidade, cedem às casas dos homens.

O *fora* que as casas das mulheres oferecem, por teatral, é apenas encenação do exterior, conservando os valores de proteção do regaço materno. Paradoxalmente, o *dentro* das casas dos homens se expande para a imensidão do mundo. Habitar é aqui a clausura necessária ao aprendizado dos modos de saber, das práticas do pensar, dos estados do espírito, das estratégias do intelecto, dos sentidos da passagem. “Os homens não sabem construir as casas senão a partir do exterior” (*Ibidem*, p. 153), onde à educação dos sentidos acrescentam-se o refinamento da inteligência e a formação literária, filosófica e espiritual.

Não se pode descurar que, pensando na educação dos filhos, o pai de Murilo Mendes liga-se aos homens mais cultos de Juiz de Fora, de modo que para a casa da família convergem padres, professores, intelectuais e literatos:

Vi e ouvi mais de uma vez reunidos em tertúlia, Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmiro Braga e José Freire, à época um dos mais eruditos latinistas de Minas Gerais, nosso professor de português. Contando o fato a Jaime Cortesão, ele me observou: Bem se vê que cedo o Murilo sentou-se à mesa dos deuses. (*IS*, p. 943)

Dentre outros, também circulam pela residência dos Mendes o Padre Júlio Maria – “o primeiro portador do fogo, o destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do Catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranqüilidade e as próprias bases do mundo físico; o *speaker* do Apocalipse” (*IS*, p. 913) –, Primo Alfredo – professor, dentista e adepto da Maçonaria, “formado (ou deformado) pelo positivismo e o naturalismo científico” (*IS*, p. 917), antípoda do catolicismo do pai Onofre –, e Primo Néelson – professor e diretor de colégio, “temperamento quase secreto, mais lírico” (*IS*, p. 926) que o irmão Alfredo, foi um dos principais motores do fervor literário e da formação espiritual de Murilo Mendes.

Mas são as casas de professores, poetas e intelectuais que se apresentam ao adolescente como *locus* privilegiado para a sua formação, seja porque distantes da morada paterna já prenunciam o destino viajero, seja porque o colocam em contato com realidades e questões que transcendem a infância e a vida provinciana. Não por caso, do mito em que Platão (Platão, 1996, p. 317-322) procura desvelar a essência da *paideia* Murilo empresta a imagem que concentra a casa do poeta Belmiro Braga:

eis o poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de *Montezinas*, o João de Deus mineiro, dizem; amigo de meu pai, tendo eu sete anos voluntariamente me ensina a rimar e metrificar, mais tarde me abre a caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós... (*IS*, p. 910)

Na caverna onde o menino ascendeu aos primeiros degraus da formação, o poeta procura a raiz comum de **passado** e **passagem**, a qual encontra por inversão na lembrança do volatim Belmiro Braga. O trovador da cidade em que até os pássaros são belmirianos oferece a Murilo Mendes a caverna de que, mesmo em viagem, jamais conseguiu libertar-se:

Vai à Europa, não descola o pensamento do Brasil; ouvindo em Berlim um concerto da Orquestra Filarmônica manda-nos dizer que a toda aquela sabedoria e disciplina alemãs prefere uma função da banda do Sinfrônio de Faria
Num domingo de festa em Juiz de Fora. (*IS*, p. 911)

Aceso na memória, o fogo primordial do saber e da literatura ainda projeta as sombras da *paideia* nas paredes da caverna. O poeta que, em “Microdefinição do autor” (Mendes, 1995, p. 45-47), diz andar à roda de Platão e observar a novidade das coisas debaixo do sol, encontra nas quadras belmirianas, mais que o apelo da infância, a alegria da passagem, a *voluptas* de um destino em harmonia com o passado imaginado. Ter-se, ao contrário de Belmiro, descolado da caverna juizforana significa não apenas que foram realizados os sonhos de evasão da realidade menor, que se cumpriu o desejo de abertura do mundo. Segundo Bachelard, os devaneios em direção à infância nos colocam o problema das verdadeiras raízes do homem, o que inclui decerto a formação na comunidade de origem (Bachelard, 1988b, p. 131).

Em busca do “*destino do devaneio*”, das moradas da *paideia*, Murilo transita da infância na caverna de Belmiro Braga, situada ao lado do jornal *O Farol*, à adolescência no vasto sobrado do professor Almeida Queirós à rua Direita. O gabinete de estudo do “poeta do magistério”, “iniciador aos ritos de uma alta literatura” (*IS*, p. 963), semelha ainda uma caverna, embora uma caverna expansiva, porque depositária dos tesouros da literatura em língua francesa: “No seu amplo gabinete de estudo notavam-se uma mesa, algumas cadeiras, e ausência de estantes, substituídas por muitas arcas encostadas às paredes... Depositava-se ali o essencial dessa literatura, da *Chanson de Roland* até o meio do século XIX” (*IS*, p. 964). Abrem-se ao poeta neófito as arcas de Racine e La Fontaine, Malherbe e Ronsard, Fontenelle e Vigny, Nerval e Baudelaire, enquanto os “ecos rotativos de canções infantis” mudam nos “gritos agudos de jornalheiros anunciando em flecha *O Farol*, o *Jornal do Comércio*, o *Correio de Minas* com as últimas notícias da guerra européia” (*IS*, p. 964-965).

Através dos jornais – e mesmo de um estudo de Euclides da Cunha sobre o *Kaiser* –, o professor Almeida Queirós desvela ao discípulo as janelas do caos do mundo exterior, os “violentos sinais de violação da ordem coletiva e quase cósmica, o romper, mesmo à distância, de um Drama que iria nos atingir diretamente a todos” (*IS*, p. 965). Também lhe abre as janelas do cosmos quando, nos momentos de astronomia amadorística, problematiza a “personalidade dos astros” e a existência da vida em outros planetas. Ao encarnar o embate entre Pascal e Fontenelle, o mestre inaugura para o adolescente as questões do tempo, do espaço e da memória.

Talvez ali, na sala das arcas, o poeta pela primeira vez se coloca “à beira do antiuniverso debruçado” (*SB*, p. 444), perscruta “as colunas da ordem e da desordem” (*P*, p. 98) que sustentam a casa e a cidade sitiadas pelos acontecimentos mas abertas ao espanto. Pelas mãos do mestre, cedo “O poeta abre seu arquivo – o mundo – / E vai retirando dele alegria e sofrimento” (*PL*, p. 408). Até que irrompesse a *Treizième* nervaliana, o sobrado multiplica-se em horizontes livrescos, descerra as janelas para a bagunça da matéria (guerra), ensina o “olho armado” com um óculo de alcance, atualiza o *ébranlement* da visagem do cometa Halley e prepara o poeta para inaugurar “o estado de bagunça transcendente” (*P*, p. 117). E se, na sua pequenez, “a cidade esvazia os sonhos” (*Met*, p. 363), o poeta vai “beber na fonte aérea” (*Met*, p. 363) que brota das casas dos homens.

Complementar e adversativo em relação à desordem algo lírica e feérica do gabinete do professor Almeida Queirós, o aspecto metódico e ordenado do chalé vermelho do professor Aguiar resume em si a personalidade do proprietário e a função “ortopédica” que este atribui à filosofia – “restaurar o mundo deformado” (*IS*, p. 970). Nas primeiras visitas ao chalé situado na rua da Liberdade, o adolescente se surpreende: “... a casa do professor é ordenadíssima, uma livraria com o apêndice de três pessoas no fundo, os livros são fichados e bem arrumados nas estantes modestas... Julgava que os filósofos não pusessem ordem nas suas coisas” (*IS*, p. 969).

A inteligência variada e as perguntas insólitas do mestre dão corda à cabeça de Murilo, o convidam a “brincar de pensamento” (*IS*, p. 970). Dentre outros, Cristo, Platão, Santo Agostinho e, principalmente, Spinoza – pai espiritual do professor – participam das primeiras meditações do poeta, renunciando o que ele tentaria mais tarde, as “*liaisons dangereuses* entre poesia e filosofia, poesia e ciência” (*IS*, p. 970).

As casas dos homens figuram como janelas onde se cruzam os horizontes da ordem e do caos, do destino sonhado e da morte abrupta. Ali, a memória encontra as rubricas e marcações da “personagem de enigma” que o poeta constrói e desconstrói para si. Também as possibilidades de improviso que ensejam uma formação feliz. O somatório de todas as moradas, femininas e masculinas, parentes, vizinhas e distantes, realiza a cidade como o teatro da infância-adolescência, com sua maquinaria de cena, ribalta, fosso da orquestra, platéia, camarotes, bastidores e subsolo. E também o lustre feérico – “a coisa mais bela do teatro, segundo Baudelaire” (*IS*, p. 949) –, as galerias, passagens e portas laterais onde, mais do que no palco, o menino advinha as promessas do mundo exterior.

A formação na comunidade de origem se dá entre o microcosmo familiar e protegido das casas-útero e as moradas abertas para os dramas do ofício humano e as questões do cosmos, entre a Juiz de Fora como *imago mundi* materna e a cidade convertida no *gran teatro del mundo*. Do salão azul da baronesa ao gabinete do professor Almeida Queirós, dos sobrados consangüíneos aos chalés mais distantes, a memória refaz o trânsito da *métra-pólis*, conformada pelas casas das mulheres, à *métron-pólis*, onde o étimo delira para dizer das leis e dos limites que o Pai impõe ao tempo-espaço e ao homem – e assim “boxear com a eternidade” e a morte. Em *A idade do serrote*, tal trânsito é reiterado pela própria ordenação dos textos, na medida em que a predominância das figuras femininas, infantis ou filiadas à casa “materna” declina ao final da obra, onde prevalecem a vida exterior (“A rua Halfeld”, *IS*, p. 961) e as personagens professorais e masculinas, sendo que o penúltimo texto refere-se, sintomaticamente, ao pai de Murilo.

Extensão da casa familiar, obra do homem coletivo, a cidade mítica e fraterna oferece ao poeta a eternidade na forma de infância, mas também a visão da tesoura de Átropos:

A infância vem da eternidade.
Depois só a morte magnífica
— Destruição da mordaza:

[...]

Só vemos o céu pelo avesso.
(*PL*, p. 437)

Embora gênese, a cidade prenuncia a letra do apocalipse; embora corpo-origem e lugar da *paideia* pessoal, também lembrança-agulhão do exílio do “homem solto no mundo” (*P*, p. 99); embora *ville-mémoire*, um inventário de perdas. No teatro heraclitiano da memória, “o tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança” (Anaximandro, Parmênides & Heráclito, 1991, p. 73) que, na *verbum-fania* da prosa, opera a convergência entre a Eterna Cidade (porque originária e fechada às *avances* da morte) e a Cidade Eterna (conquanto *città aperta* ao “enorme roer” do verme), entre “as rodas dos arcos das meninas de Juiz de Fora rodando numa praça em 1910” (*Cv*, p. 736) e “as ondas redondas das rodas de Roma” (*Cv*, p. 716), lugar de memorar nas ruínas do passado as colunas da realidade e do tempo. “Porque Roma,

segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma” (Mendes, 1995, p. 47-48), da mesma forma que a Juiz de Fora da infância-adolescência já não está mais em Juiz de Fora – se é que os jardins e casas, as igrejas e pomares, os parques e ruas, as montanhas e colégios da cidade-texto algum dia conheceram senão o goniômetro da *topofilia*, o gnômon com desvio parmenidiano.



NOTAS

- 1 As citações de poemas e textos em prosa de Murilo Mendes serão extraídas de *Poesia completa e prosa* (MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995) e suas referências assinaladas no texto, entre parênteses, grafando-se a abreviatura do livro específico, conforme a lista a seguir, acompanhada do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s): *Poemas, P*; *A poesia em pânico, PP*; *As metamorfoses, Met*; *Poesia liberdade, PL*; *Sonetos brancos, SB*; *A idade do serrote, IS*; *Convergência, Cv*; *Poliedro, Pol*; *Ipotesi, Ipo*.
- 2 Referimo-nos especificamente à “curiosa página” de Ignacio Gama transcrita no *Álbum do Município de Juiz de Fora*, organizado e redigido por Oscar Vidal Barbosa Lage e Albino Esteves em 1915.
- 3 Acerca do quiprocó, v. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro : Zahar, 1983, p. 54-55.

REFERÊNCIAS

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis : Vozes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988b.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: ———. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo : Nova Cultural, 1988a.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro : José Olympio, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Traité d’Histoire des Religions*. Paris : Payot, 1953.
- Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 1975. *Apud* MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
- LAGE, Oscar Vidal Barbosa, ESTEVES, Albino. *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte : Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. o corpo, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999.
- V. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo : Edusp/Giordano, 1995.

Resumo

Em *A idade do serrote* (1968), volume inaugural da prosa memorialística de Murilo Mendes, o poeta visionário opera a “tradução lendária” da infância a partir da simbólica do espaço edênico e seus desdobramentos. Mas é a imagem/metáfora “casa” que se expande até dominar toda a cidade, locus ora erotizado pela presença materno-feminina (casas fêmeas), ora ordenado pelas medidas do Pai (casas masculinas).

Abstract

In *A idade do serrote* (1968), inaugural volume of Murilo Mendes’ memorialistic prose, the visionary poet operates the “legendary translation” of childhood from the symbolic Edenic space and its unfolding. But it is the image/metaphor “house” that expands itself until it dominates the whole city, a place (locus) sometimes eroticized by the maternal-feminine presence (female houses), sometimes organized according to the Father’s measures (male houses).



FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Casas da Memória: Figurações da cidade em Murilo Mendes. *Lêgua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, n° 3, 2005, p. 91-105.

Fernando Fábio Fiorese Furtado é poeta e ensaísta. Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Teoria da Literatura e da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou *Dicionário mínimo: poemas em prosa* (São Paulo: Nankin, 2003) e o ensaio *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito* (Blumenau : Edifurb, 2003), dentre outros. Membro do Grupo de Pesquisa “Estéticas de Fim-de-Século”, cadastrado na Plataforma Lattes.