

A cidade, sob o signo da invenção: *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes*

Elsa Pereira

Embora concebido, desde o início, para ser editado em Portugal, *Janelas Verdes*, do poeta juiz-forano Murilo Mendes, teve de esperar mais de 30 anos sobre a sua redacção, para ser integralmente editado no nosso país. O livro, que constava originalmente de três partes distintas – uma primeira, dedicada às cidades e lugares, seguida de um conjunto de *Murilogramas* e de alguns retratos dirigidos a portugueses da estima do poeta – encerrava, nas *Notas do Autor*, com o seguinte apontamento:

«Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, ‘Portugal pequenino’, ‘Portugal dos meus avós’, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afecto» (Mendes, 2003: p. 193)¹.

O escritor assumia assim, plenamente, a flagrante fragmentaridade que percorre este livro (concebido como homenagem às pessoas e aos lugares de Portugal que o haviam marcado mais profundamente), desde a variedade da matéria, distribuída pelos diferentes sectores, até ao próprio fluir de uma escrita marcada, sobretudo, pelo cruzamento de elementos vários. Tratava-se, aliás, de uma característica já confessada na *Microdefinição do Autor*²:

«Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer facto, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história universal».

A escrita em fragmentos ultrapassa pois o simples *exercício do estilo*, decorrendo antes de uma polifonia instauradora de poeticidade, que, esbatendo as fronteiras entre prosa e poesia, mescla a dicção narrativa com os ritmos de montagem da memória.

A imagem, aliás, mais adequada a este livro poderá bem ser a de uma viagem pelos caminhos errantes da escrita e da inquietude, pois o testemunho muriliano dos lugares de Portugal foge à linearidade do roteiro, para se configurar antes como (re)montagem, ou melhor, colagem de pensamentos e imagens, em fragmentos dispersos que encontram o seu enquadramento no painel aglutinador da subjectividade do poeta. A admiração de Murilo Mendes pela pintura surrealista e, concretamente, pelos mecanismos da montagem e da colagem é, aliás, declaradamente assumida, segundo nos informa Joana Matos Frias (Frias, 1998), em carta que o poeta enviou a Carlos Drummond de Andrade em 19 de Maio de 1963 e justifica, desde logo, a quantidade de textos que, ao longo da

* Trabalho elaborado no âmbito do seminário A Literatura Brasileira dos séculos XIX e XX, leccionado pelo Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, do Curso de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas (FLUP, 2003/2004).

¹ A partir de agora, a identificação de cada citação desta obra consistirá apenas na indicação da página.

² Mendes, 2003: p. 193. Este texto, inicialmente pensado para integrar o volume de *Janelas Verdes*, acabou por ser transferido para a abertura de Poliedro (1972), vindo ainda a encabeçar a edição póstuma da *Poesia Completa e Prosa* que Luciana Siegagno Picchio organizou em 1994.

obra muriliana, evocam explicitamente o processo da colagem³.

Não admira por isso que as cidades escolhidas por Murilo Mendes, para figurar em *Janelas Verdes*, apareçam no livro sem qualquer outra ordem aparente que não aquela que sobrepõe, na consciência do escritor, lugares, como Lisboa, Porto ou Coimbra, a nomes, como Monte Gordo, Atouguia da Baleia ou Freixo de Espada à Cinta. Qual o sentido, então, destas *janelas verdes*?

A palavra *janela* provém do latim vulgar *januella*, diminutivo de *janua*, que, por alusão ao primeiro deus celebrado nas preces e nos sacrifícios romanos, designava *porta, entrada, acesso*. *Janus* apresentava, por seu lado, duas faces, que lhe permitiam controlar, ao mesmo tempo, o espaço interior e exterior, pressupondo assim uma dicotomia entre a visão exterior (de fora para dentro) e a visão interior (de dentro para fora).

Nas *Notas do Autor*, esclarece Murilo que o título do livro «refere-se a espaços abertos; à liberdade; ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre» (p. 193). Ou seja, as janelas remeteriam, por metonímia, para aquilo que se vê através delas (isto é, o espaço exterior das paisagens de Portugal). E, na verdade, os vários fragmentos que compõem este livro retratam cidades onde se impõe a presença do mar e do campo. Mas, se isso não deixa de ser verdade, também é certo que, muitas vezes, mais do que as paisagens, são as designações desses lugares que, *per se*, despertam o interesse do escritor:

«Consulto o guia; vou anotando nomes de lugares próximos que me invocam: Sernache, Sertã, Ferreira de Zêzere, Figueiró dos Vinhos, Alvaiázare. Há linhas de autocarros para esses nomes» (p. 36).

As cidades não se alheiam, pois, dos próprios nomes que as baptizam e, muitas vezes, mais do que a materialidade das paisagens, é a materialidade dos topónimos que desperta o interesse de Murilo. Por isso, «Atouguia da Baleia que se visita uma única vez é de tempos obscuros; mas seu nome permanece, intriga, e regressará» (p. 70).

E, se «o nome Peniche não atrai os viajantes» (p. 65), *Évora*, por seu lado, faz valer todo o seu potencial lúdico:

«nome rápido, esdrúxulo (discordo de Fernando Pessoa, que sublinhou o ridículo das palavras esdrúxulas), implica Eva, uma Eva à qual se juntasse um *r* para significar ao mesmo tempo força, mulher e planta (erva), com aquele *o* central alusivo à esfera armilar pousada sobre uma fonte no Largo da Portas de Moura, e que reúne à tradição antiga uma forma afeiçoada pela escultura moderna» (p. 48). Em Freixo de Espada à Cinta, aliás, o que interessa ao escritor é, apenas e somente, a carga de sonho associada ao nome, que oferece, em si mesma, o estímulo para a transposição poética: «Este mais terrível de todos os topónimos de Portugal e outros reinos outrora encantados origina-se certamente de uma época em que as árvores se moviam, segundo nos informa por exemplo a tragédia de Macbeth. [...]

Não somente as árvores se moviam mas até mesmo submetiam-se ao serviço militar, usando a espada à cinta para marchar contra o homem que desde muito tempo as oprime, as mutila, as derruba. [...]

Temendo que o freixo de espada à cinta desperte do seu longo letargo, marchando sobre eles ao som de ásperos tambores e clarins, os turistas deixam rápidos a vila» (p. 71).

Por aqui se vê que, ao eleger certas cidades e lugares, ao optar por determinados ângulos de visão, Murilo Mendes recria um Portugal à imagem e semelhança da sua criatividade, subtraído, por vezes, à experiência do real, mas multiplicado, sempre, pelos cruzamentos da imaginação:

«Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pelo meu congênito amor à liberdade [...]; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares» (Mendes, 2003: «Microdefinição do Autor»).

As janelas de que fala o título serão, assim, antes de tudo, aberturas rasgadas para um itinerário inventivo, para esse universo poético que abole a «fronteira realidade-irrealidade».

Ora, sintomaticamente, estas *Janelas Verdes* abrem-se com a cidade de Guimarães, berço da nacionalidade portuguesa, que, segundo o escritor, se demarca pelo

³ Vd. «Colagem para Drummond» (in *Convergência*), «Colagens» (in *Poliedro*) e «Collage pour Arp» (in *Papiers*).

«número espantoso de janelas, maior do que nas demais cidades portuguesas abraçadas por mim. Janelas de várias cores e tamanhos; muitas de granito; juntas umas às outras, falando-se; tribais» (p. 17).

No entanto, mais do que característica arquitectónica, o que elas marcam é, sobretudo, a paisagem humana:

«Abrindo o povo tantas janelas, quer dizer (suponho) que é arejado, ama a vida, a comunicação» (p. 17).

Paralelamente ao elevado número de janelas, Murilo detém-se, pois, no «ar festeiro» das pessoas, que saem à rua, «para alegrar-se, animar-se, adiar o tediário» (p. 17). A cidade, enquanto ponto de encontro permanente, lugar de festa que integra a dimensão lúdica na sua existência diária, abre assim espaço, por interferência das memórias de infância (passada numa Juiz de Fora povoada por «muitas janelas» e pela imagem marcante do Cometa de Halley⁴), para um excuro que nos conduzirá à metáfora da vida como representação:

«Eu menino de Juiz de Fora, dizia-se de qualquer moça que era janeleira. [...] Do seu ponto de observação a moça janeleira, horizonteira, considerava o espaço circundante [...], registrando o previsto e aguardando quem sabe o irromper do imprevisto, disco voador, cometa de Halley ou de Herschel.

[...] Debruçadas à janela se integravam no *Gran teatro del mundo*, conforme Calderón: «*que toda la vida humana / representaciones es*» (pp. 18-19).

Dentro de uma concepção teocêntrica, que prefigura a cidade como *axis-mundi*⁵, a vida não passaria, assim, de um imenso tablado, onde todos seriam comediantes, representando para os outros e, sobretudo, para si mesmos, pelo que a rua, enquanto lugar de encontro por excelência, funcionaria, no dizer de Henri Lefebvre, como um *théâtre spontané*, onde o transeunte se torna, simultaneamente, espectáculo, espectador e actor.

Por isso, nesse *gran teatro* para que abrem, afinal, todas as janelas do mundo, não são tanto as paisagens-cenário que seduzem Murilo, quanto a força dos caracteres e, ao percorrer o centro da cidade, o poeta não pode deixar de pensar na condessa Mumadona, mesmo sendo esta «bem menos considerável que Dom Afonso

Henriques»:

«Mumadona seria feia ou bonita, gorda ou magra, loura ou morena? Eis a questão; agora me absorve mais do que a do ser ou não ser. Acreditando que fosse magra, belíssima, invento uma outra versão da sua figura» (p. 19).

Pelo poder transfigurador da invenção, Mumadona deixa, assim, de ser a figura histórica que «no século XI [...] ordenou a construção de fortes em Guimarães» (p. 19), para, de um só golpe, ser incorporada pelo poeta, à paisagem exterior (os que passam na rua):

«todas as janelas de Guimarães espalancam-se em sua honra, enquanto ela, naturalizando-se terrestre, desmilitarizada por mim, desliza nas praças e ruas do centro, à beira de morena ou moura, olhos verdes castos sensuais, cabeleira psicodélica, traja uma espécie de túnica negro-branca, cintura alta; claro que todos os passantes – siderados – voltam-se» (p. 19).

Mas também pode ser incorporava a paisagem interior (os que estão debruçados às janelas):

«Já agora, por um prodígio maior, em cada janela debruça-se uma Mumadona, todas iguais» (p. 19).

À semelhança das composições figurativas de Massimo Campigli, onde as mulheres se multiplicam, o delírio órfico instaurado pelo poeta cruza, assim, nas veredas desta prosa poética, um conjunto de referências pictóricas a que o Murilo-crítico-de-arte não poderia deixar de ser sensível⁶.

Eis, pois, como toda Guimarães, cidade-berço manipulada pela força da imaginação, emerge dos seus contornos poéticos, para se afirmar «modelo a outras cidades futuras [...], traduzindo abertura para a invenção» (p. 20). Todas as demais cidades de *Janelas Verdes* passarão pelo mesmo crivo. O que encontramos nas páginas deste livro não é um retrato fotográfico, que se limite a reproduzir a realidade, mas antes um quadro, criado pela mão inventiva do pintor.

Isso mesmo confessa, aliás, o próprio poeta, que a certa altura se prepara para

«bater uma foto bizarra, com a vista geral de Esposende em planos superpostos; mas, agredindo a memória, vejo que esqueci a Kodac (é o diabo) e que, além disto, não sou fotógrafo, nem profissional, nem amador, nem amado» (p. 112).

⁴ Segundo Lais Corrêa de Araújo (1972), a lembrança mais marcante da infância de Murilo é a passagem do Cometa de Halley, em 1910, datando dessa altura «o início da sua 'vida secreta' de poeta».

⁵ Vd. Eliade, 1978: p. 26. Enquanto *axis-mundi*, a cidade constituiu «ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno».

⁶ Vd. Picchio, 2003: p. 9: «O Murilo dos anos Sessenta e Setenta tinha sido assíduo frequentador em Roma e na Itália de pintores que o consideravam um dos seus pelo profundo conhecimento e pelo amor que ele demonstrava em relação à pintura contemporânea. Enquanto preparava *Janelas Verdes*, o poeta escrevia, quase semanalmente, apresentações para catálogos de pintores e artistas plásticos amigos, criando um vero e próprio género literário dentro de sua obra».

A intersecção da arte verbal com as artes plásticas está indissociavelmente ligada ao movimento surrealista, como sublinhou o próprio André Breton (1969: p. 303): «Não existe na hora actual qualquer diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Eluard ou de Benjamin Péret e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. [...] A fusão das duas artes tende a operar-se tão estreitamente nos nossos dias, que se torna por assim dizer indiferente a homens como Arp ou como Dalí exprimirem-se sob a forma poética ou plástica».

Contrariamente ao mero turista, preocupado com o registo do que os olhos alcançam, este viajante «não vive a angústia do esquecimento, aceita a memória, acata seu maquinismo misterioso e incontornável» (Ferraz, 2003: p. 207):

«esquecimento pressupõe memória; memória pressupõe tempo; e o tempo de certo modo poderá ser subvertido pela técnica da imaginação» (p. 113). Por isso, chegado a Âncora, o poeta não se conforma com a paisagem que, através dos olhos, lhe chega e decide suprir esta limitação, recorrendo ao impulso criador da imaginação: «os grandes monumentos de Âncora, bizantinos, românticos, góticos, não existem ou subsistem. Pelo que os levanto agora, consideráveis, no espaço. É pena: explodindo de raiva, imediatamente os destruo» (p. 78). Igualmente confiante no poder da criatividade, o viajante, empoleirado numa varanda de Peniche, aponta os binóculos para «as aparentes Berlengas do outro lado»:

«Daqui não distingo os aliás inexistentes jardins; por isso mesmo, porque inexistentes, me apetecia vê-los despontar no binóculo. Onde então o meu poder criador? Céu limpo, clara caligrafia; nem ao menos me sobra a desculpa do nevoeiro» (p. 64). Ao invés de reproduzir, o poeta manipula ou até subjuga os dados observados, mediante recurso a uma liberdade criadora que se estende para lá da «verdadeira fisionomia de uma cidade» (p. 117). À semelhança dos surrealistas, que defendiam a «resolução futura destes dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de 'surrealidade', se assim se pode dizer» (Breton, 1969: p. 36), Murilo Mendes sente-se atraído pelas possibilidades imaginativas que o mundo criado instaura, pela articulação de realidades originalmente distantes, num plano impertinente.

Outras vezes, porém, o viajante sente necessidade de se embrenhar no casario, sentir a sua alma. É o que acontece à chegada a Vila do Conde: «Vindo de carro, do Porto, recebo o impacto da massa do Convento de Santa Clara; entro na Vila sob o signo da monumentalidade; mas logo ingresso numa dimensão mais modesta. Caminho

a pé, o veículo melhor para o conhecimento de qualquer sítio. Colhemos a vida cotidiana, afinal a mais importante; já que a vida nos espaços estelares afigura-se-me um luxo enorme que desequilibra, precisamente, o programa cotidiano» (p. 42). O mesmo sucede, aliás, no Porto, onde, depois do «compacto instantâneo» da cascata ribeirinha, se impõe a conquista do seu coração:

«Entrando-se no interior do Porto as ruas, os becos, as ladeiras atenuam a ligação com aquele panorama: partes outras que são duma caixa chinesa. [...] Eis uma cidade que custa a nos entregar a chave do seu enigma. Não se rende aos primeiros assaltos da insofrida máquina fotográfica» (p. 22). No entanto, se a chave destas cidades se esconde para lá do impacto da monumentalidade, em Leiria o poeta confessa:

«Quando visitei Leiria pela primeira vez, reduzi todo o campo visual ao castelo. Não achava ligação entre ele – máquina forte contra o árabe invasor – e o resto da cidade. Por isso mesmo o castelo cumpria, liberto de tarefas bélicas, o seu destino de isolado, criando um elemento mágico de ruptura com o espaço de baixo, reservado ao comércio, às repartições públicas e às residências sem invenção; era (continua a ser) *autre*» (pp. 38-39).

O castelo, repleto de imagens, sonhos e lendas medievais, suspende-se, assim, dissonante, da paisagem, inventando uma nova cidade, dominada pela fantasia.

Para além do castelo, Murilo destaca, na cidade de Leiria, «o pinheiral, contaminado literariamente por Dom Dinis» (p. 39). A propósito deste, escreve o poeta:

«Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal» (p. 40).

A associação entre o pinhal plantado por D. Dinis e as naus dos Descobrimentos já, aliás, Fernando Pessoa a tecera, no poema da *Mensagem*:

«Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador das naus a haver,
E ouve um silêncio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo

De Império, ondulam sem se poder ver.» (Pessoa, 2002: p. 24). Curioso é ainda que, depois da irreverente simplificação da História do Brasil, Murilo Mendes cite outro escritor medularmente epifânico – Raul Brandão – para aproximar o movimento dos pinheiros (elemento vegetal) à ondulação do mar (elemento aquático)⁷: «Nesta visita rodeia-me uma sensação que considerava absurda; mas finalmente vi-a partilhada por um escritor da força de Raul Brandão: ‘a verde solidão dos pinheirais, que associo sempre à ideia do mar largo’. Com efeito acho que o pinheiro, manso ou bravo, ondula. Assim, incluo aqui também um elemento feminino, onda; e sem o elemento feminino quem poderia suportar o peso dos textos, a começar pelo poeta» (p. 40).

A introdução do feminino no grande empreendimento dos Descobrimentos portugueses conduz-nos, deste modo, a inesperadas associações de imagens, para desconstruir, com humor modernista, a solenidade do grande texto da História.

Mecanismo análogo de subversão, repete-se, aliás, em Lisboa, então apresentada como «mãe da Bahia»: «Contestando Camões, Jaime Cortesão e Vitorino Magalhães Godinho sobre os descobrimentos, penso que os antigos portugueses fizeram-se ao mar, passaram para além da Taprobana, não para dilatar a fé e o império, antes para fugir às terríveis ladeiras lisboetas; a elas devemos, em última análise, a invenção do Brasil» (p. 116).

E, em Torres Vedras, discorrendo sobre o episódio de Wellington, o escritor recorre novamente ao humor, para desconstruir o dado histórico: «Descobriu-se há tempos em Torres Vedras um documento exemplar que lançará uma nova luz sobre a história bélica da França, da Inglaterra, talvez até sobre o futuro do mundo. O documento informa que, no tempo da retirada, Wellington fez depositar atrás das fortificações um enorme estoque de pastéis de feijão; deduzindo-se que ele e a tropa fortificaram-se duplamente.

Em consequência proponho que se reúnam em Torres Vedras, à volta duma mesa redonda [...] os líderes políticos russos, americanos, chineses e outros, com os respectivos altos comandos militares. Em cima da mesa, uma pirâmide monumental de pastéis de

feijão tocaria estelarmente o teto. Creio que deste modo, seguindo a sólida tradição Wellingtoniana, batendo-se em retirada o inimigo, se asseguraria com poucos dólares a paz universal» (pp. 28-29).

De resto, como se afirma noutro momento do livro, «a sacralidade sempre foi reversível» (p. 49), e é também essa dinâmica de profanação que dá a marca da Modernidade. Por isso, no retrato que das cidades e lugares portugueses nos apresenta, Murilo Mendes não hesita em levantar a culinária local à altura de figura histórica ou de monumento nacional: «As queijadas de Sintra, monumento nacional. Categoria!» (p. 89).

Em Torres Vedras, vai ao ponto de afirmar que, acima do Chafariz dos Canos ou das igrejas de São Pedro e Santa Maria do Castelo, «outra glória mais alta se alevanta: vem dos seus incorporáveis [...] pastéis de feijão» (p. 26)

e, em Guimarães, a descoberta da doçaria conventual impõe a retórica desconcertante:

«Quando se levantará em Portugal e em todos os países um monumento ao ovo, mais digno de reverência do que tantos príncipes, estadistas e guerreiros sistemados no mármore ou no bronze?» (p. 18).

Murilo chega mesmo a evocar Drummond, que ridicularizava aqueles que vinham à Europa visitar «museus! estátuas! catedrais!», defendendo «que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Levi-Strauss *dixit*» (pp. 26-27) e, de igual modo, cita Mallarmé, para dizer que

«se deve gozar do ‘mito incluído em todas as banalidades’» (p. 106).

Recorrendo, portanto, a um tal cruzamento de citações e referências de toda a espécie (que a escrita em fragmentos vem ainda potenciar), o poeta transpõe tanto o trivial quanto o facto solene e monumental para um inusitado enquadramento subjectivo, instaurador da dissonância, que, aliás, percorre todo o livro.

Assim sendo, a Lisboa de Murilo Mendes não poderia ainda deixar de convocar a obra da pintora Vieira da Silva (amiga pessoal do poeta, que se

⁷ Anote-se, entretanto, a carga telúrica que une os dois elementos. «Verde é a cor do reino vegetal a reafirmar-se das suas águas regeneradoras e lustrais, às quais o baptismo dá todo o seu significado simbólico [...] é o despertar da vida» (Chevalier, Gheerbrant, 1994: p. 682). No *Hímnus*, de Raul Brandão, o caos, espoletado pelo Sonho, toma conta da Vila, cristalizando na árvore um cosmos em perpétua regeneração.

refugiara no Brasil para fugir à Guerra e ao Salazarismo, e a quem será dedicado um texto, no último *sector* deste livro): «Os homens tudo fazem para deformar a fisionomia de Lisboa. Destroem as casas 'de várias cores', revestidas extraordinariamente de azulejos, levantam em seu lugar edifícios de gosto discutível, sem critério nem plano regulador. [...]

Vendo-a golpeada de todos os lados, o gnomo de Lisboa refugia-se em certos quadros de Vieira da Silva, que consentiu em nascer, passar a infância e a adolescência aqui. A poesia de Lisboa desse tempo, a luz, ainda não obscurecida pela fumaça das instalações industriais, os quadrados de azulejos, a assimetria dos recantos enigmáticos, a paciência necessária para subir ladeiras, tudo isto (e muito mais) gerou Vieira da Silva, pintora urbana. Assim podemos habitar livremente esses quadros onde não há rastro de polícia, nem crueldade, nem mistificação, nem demagogia, nem miséria; sim uma Lisboa imaginária, suspensa no espaço e no tempo, adversa, mesmo, à original; *autre*» (p. 117).

Dissonante com a decadência da realidade, (re)encontramos, assim, a invenção (artística e poética), que se impõe como alteridade. Murilo parece referir-se, nesta passagem, ao quadro *Lisbonne bleue*, pintado por Maria Helena Vieira da Silva em 1942 (durante o exílio no Brasil), onde Lisboa aparece reinventada por «uma poética baseada na arquitectura da memória; um conto de fadas da cidade moderna» (p. 188). Tanto nos quadros da pintora, quanto no(s) texto(s) de *Janelas Verdes*, podemos encontrar pois uma cidade *autre*, contrastante com o estado do mundo em guerra e a crise generalizada que consome pessoas e lugares: «acumulam-se os problemas de Olhão,

os meus, os teus, da família, dos amigos, da faixa inteira do universo. Os problemas já transpuseram os limites da terra. [...]

Os problemas. Os problemas. Os problemas. *Il est urgent d'attendre*» (p. 87).

Entretanto, o poeta refugia-se da iminente bomba atômica nos recantos misteriosos de uma cidade inventada, que se suspende, afável, no tempo e no espaço. E esses recantos tanto podem ser um jardim com vista sobre Lisboa, onde «a proprietária [...] faz-nos servir,

enquanto o mundo não cai, um suco de maçãs absoluto e intraduzíveis pastéis de nata» (p. 76), como podem muito bem ser as arestas de um quadro de Vieira da Silva, onde se esconde o gnomo infantil, convocador de uma nova (des)ordem utópica.

Outra cidade, pintada de azul⁸, deixa-se então entrever, através dessas *janelas verdes* que dão para o reino da invenção:

«Faço entrar algumas varinas e outras popolanas dentro das carruagens do Museu dos Coches [...]; indico aos cocheiros de chapéu bicorne que as conduzam a todo o galope até o Terreiro do Paço; também eu sigo numa carruagem. O cortejo detém-se na vasta praça de janelas verdes respirando sobre o Tejo. No mesmo instante, do Castelo, da Alfama, dos miradouros, do Rossio, dos bairros novos, desponta uma infinidade de pessoas dando-se as mãos, dançando em roda das mulheres que, estonteadas e sem compreender o espetáculo, desatam a rir e chorar. [...] Dom José, todo verde, levanta-se da base da sua estátua, inclinando-se em sinal de reverência à luta grandiosa das mulheres portuguesas que, nascidas do povo, amam e vivem para o povo; e que, ainda ao morrer, trabalham, sonhando sempre com uma casa de janelas verdes, na cidade ou no campo» (pp. 125-126).

E fecham-se, em Lisboa, junto ao Museu de Arte Antiga (também conhecido como *Museu das Janelas Verdes*) aquelas mesmas janelas que, em Guimarães, se haviam aberto para «uma Janelópolis universal, traduzindo abertura para a invenção, a liberdade, a convivência e a paz definitiva; com muitas janelas verdes, além de vermelhas, brancas, azuis, dialogando-se» (p. 20).

Janelas para a Modernidade

A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada ao real.

Murilo Mendes, *Tempo Espanhol*.

Em «Sémiologie et Urbanisme» (1985), Roland Barthes anota que, desde sempre, foram os escritores que mais bem conseguiram apreender a cidade, enquanto objecto signifiante. E, de facto, a sua representação é quase tão

⁸ Cf. Chevalier: Gheerbrant, 1994: p. 105: «Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo o que se liga a ele. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor da ave da felicidade, o pássaro azul, inacessível e no entanto tão próxima? Entrar no azul é um pouco como Alice no País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho.»

antiga quanto a própria literatura. Já no livro do *Gênesis* encontramos referências à fundação do primeiro burgo (Henoque) por Caim, a quem Yahvé condenara a tornar-se um *vagabundo e fugitivo sobre a terra*⁹. Desde então, a literatura haveria de manter associações míticas com as cidades da Bíblia, oscilando entre espaços de corrupção ou perversão (Babel, Sodoma, Gomorra) e lugares de revelação ou perfeição (Jerusalém Celeste)¹⁰.

No entanto, se, para escapar à desordem da cidade real, sempre os homens buscaram uma *Jerusalém Celeste* (perfeita, mas utópica por essência), o que predomina, na literatura anterior ao séc. XIX, é ainda uma cidade-cenário, assumindo o escritor atitude mais de contemplação do que de envolvimento. É, sobretudo, a partir do momento em que se aceleram as transformações do espaço urbano e o escritor se vê isolado num mundo cada vez mais estranho, que a cidade vai aparecer progressivamente subjectivada, obedecendo a uma ordem própria, transfiguradora dos lugares, que emana da fusão entre o homem e o espaço circundante. À semelhança do que acontecerá na pintura expressionista, surrealista ou abstraccionista, a cidade, olhada através da janela ou do vidro do café¹¹, metamorfoseia-se então aos olhos do escritor.

Segundo Walter Benjamin (1989: p. 42), foi Charles Baudelaire o primeiro poeta a traduzir as relações do sujeito com o espaço da cidade em plena mutação e a transformá-lo em *topos* literário da Modernidade.

Com o *poeta-flâneur*, a cidade, enquanto signo de transitoriedade e mudança, torna-se assim expressão privilegiada de uma Modernidade que, a todo o momento, apela para o domínio da Imaginação. A *urbe* (res) surge assim inventada, cada vez mais interior e mais invisível (como nas mil e uma cidades imaginárias de Italo Calvino), ora deixando contaminar-se pelo olhar desolado do poeta, ora assumindo contornos de paraíso idealizado, carregado das energias regeneradoras caras aos mitos de transformação.

Realidades virtuais e improváveis, também as cidades inventadas de Murilo Mendes instauram, assim, uma

nova ordem universal; menos lusitana talvez, mas mais modernamente humana, porque capaz de anular os limites do real, mediante recurso a uma dinâmica de desarticulação e transfiguração onírica.

Terá sido, aliás, essa importância que o onirismo assume em Murilo Mendes¹² que levou alguns críticos a rotulá-lo como surrealista. O certo, porém, é que o poeta juiz-forano nunca aderiu a «um dos procedimentos nucleares do movimento: o da escrita automática. Pelo contrário, e na esteira de Mallarmé, passando por Edgar Allan Poe e pela ‘festa do intelecto’ de Valéry, sublinha sempre o carácter elaborado da sua poesia: ‘poien’» (Frias, 1998: p. 17). A conversão parcial de Murilo Mendes ao Surrealismo, «tomando dele o que mais me interessa» (Mendes, 1994: «Retratos Relâmpago», p. 1238), passará, assim, sobretudo pelo impulso à fusão entre sonho e realidade:

«O sonho interessa-me como elemento da invenção duma certa realidade» (p. 188).

O que o atrai é pois a possibilidade de transformar o mundo pela imaginação, conciliando contrários, fundindo o geral ao particular, abstraindo as coordenadas do tempo e do espaço, percorrendo toda a gama de sinestésias e associações afectivo-sensoriais; enfim, a poetização da paisagem, da atmosfera e das imagens caras à pintura surrealista: «O espaço transforma-se a meu gosto, É um navio, uma ópera, uma usina, Ou então a remota Persépolis.» (Mendes, 1994: «As Metamorfoses», p. 341).

«E assim, por meio da ‘verbum-fania’, exurgem do chão [...] da ‘ville tentaculaire’ [...] os horizontes portáteis que o poeta oferta à janela do caos para inquietar a modernidade» (Furtado, 1999)... Um caos feito obra de arte, disciplinado pela moldura de umas *janelas verdes*.

Bibliografia activa

- MENDES, Murilo
1994, *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- MENDES, Murilo
2003, *Janelas Verdes*, Famalicão, Edições Quasi.
- PESSOA, Fernando
2002, *Mensagem* (ed. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio & Alvim.

⁹ *Gênesis*, 4: 11-17.

¹⁰ Esta imagem adquire particular relevância no imaginário medieval, onde o Homem surge como peregrino entre dois espaços: a cidade terrestre e a cidade espiritual, comparecendo esta última num vasto conjunto de textos hagiográficos – Vd. Lucas, 1989. Lembramos, entretanto, que é também em torno de Jerusalém, de Babilónia e sua simbologia que Camões constrói as redondilhas *Sobolos rios*, numa clara paráfrase do Salmo n.º 136 (*Junto aos rios de Babilónia*).

¹¹ Vd. Baudelaire (*Tableaux Parisiens*), Mallarmé (*Les Fenêtres*), Rilke (*Malte Laurids Brigge*), Edgar Allan Poe (*The Man of the Crowd*), Cesário Verde (*A Débil*), Álvaro de Campos (*Tabacaria*), etc.

¹² Tal como os surrealistas, é recorrente a imagem do homem dormindo: «Durante a sesta no hotel-pensão: vou andando descalço numa praia; sinto que uso os pés de outro homem. Aparece um grupo de banhistas, com cara e riso de palermas. Apalpo-me, procuro meus próprios pés, não os encontro. O mar adianta-se para mim, alça a manopla em diagonal, quer me agredir. Suando, grito: ‘Vá-se embora, seu miserável, nunca lhe fiz mal nenhum, deve ter sido outra pessoa, trocaram-me os pés’. Inflexível. O mar tapa os ouvidos, aplica-me bofetadas formidáveis. Entreolhando-se, alguns pelixes consultam-se eletricamente: nada podem fazer em meu favor. [...] O mar está me engolindo. Angústia-me a idéia de ir para o outro mundo com pés alheios. Parece que acordei, não tenho certeza: quem se julgará suficientemente acordado?» (Mendes, 2003: pp. 102-103).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ARAÚJO, Laís Corrêa de
1972, *Murilo Mendes*, Petrópolis, Vozes.
- BARTHES, Roland
1985, *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, «Sémiologie et Urbanisme».
- BENJAMIN, Walter
1989, *Paris, Capitale du XIX.^e Siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- BRETON, André
1969, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Livraria Morais Editora.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain
1994, *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (trad. Cristina Guerra), Lisboa, Teorema, «Azul», «Cidade», «Verde».
- ELIADE, Mircea
1992, *O Mito do Eterno Retorno: arquétipos e repetição*, Lisboa, Ed. 70.
- FERRAZ, Eucanaã
2003, «Em Portugal, com Murilo Mendes», in MENDES, Murilo – *Janelas Verdes*, ed. cit., pp. 197-216.
- FRIAS, Joana Matos
1998, *Tempo e Negação em Murilo Mendes*. Porto: [s.n.]. (Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese
1999, «Murilo nas cidades: os horizontes portáteis da modernidade», in LOBO, Luiza, e FARIA, Márcia Gonçalves S. (org.) – *A Poética das Cidades*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, pp. 11-28.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida
1989, «A Cidade Celeste na hagiografia medieval portuguesa», in AA.VV. – *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77-107. (Actas do Colóquio, Lisboa, 1985)
- PICCHIO, Luciana Stegagno
2003, «As *Janelas Verdes* de Murilo Mendes», in MENDES, Murilo – *Janelas Verdes*, ed. cit., pp. 7-12.