VIAJANDO PARA A CASA DO OUTRO:

Deslocamentos e representações em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico

Por:

GABRIEL DA CUNHA PEREIRA

Mestrado em Letras

Universidade Federal de Juiz de Fora

2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

VIAJANDO PARA A CASA DO OUTRO:

Deslocamentos e representações em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico

Gabriel da Cunha Pereira

Gabriel da Cunha Pereira

VIAJANDO PARA A CASA DO OUTRO:

Deslocamentos e representações em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Teoria da Literatura
Orientadora: Profª. Drª. Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora
Faculdade de Letras da UFJF
2006

Exame de dissertação

PEREIRA, Gabriel da Cunha. *Viajando para a casa do outro: deslocamentos e representações em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico.* Dissertação de Mestrado em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), apresentada à UFJF, 1ª semestre de 2006.

Banca examinadora

Prof. Dr. Rentato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)

Profª. Drª.Terezinha Maria Scher Pereira (UFJF)

Profª. Drª. Maria Luiza Scher Pereira – Orientadora (UFJF)

Suplentes

Profª. Drª. Geysa Silva (Unincor)

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (UFJF)

Exame em ___/___/_____ Conceito: ____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amparo e amor que me deram.

À minha irmã, por sempre torcer por mim.

À tia Leila, tio Javes e Ricardo, por estarem sempre do meu lado.

À professora Maria Luiza Scher Pereira, minha orientadora, pelo carinho, cuidado e amizade que me dedicou.

Aos professores do mestrado e da graduação, em especial os professores Gilvan Procópio Ribeiro e Terezinha Scher Pereira, pelo apoio dado desde os primeiros anos de graduação.

Aos meus colegas de mestrado, pela convivência saudável, em especial os amigos José Geraldo Batista e Ivana Teixeira Gund.

À professora Geysa Silva, pelo estímulo e confiança depositados em mim.

Aos amigos Leonardo Baptista e Gregório Chapiro, pela amizade fraterna e sincera.

A Josyane, pelo companheirismo e presença na reta final.

A Deus.

RESUMO

Esta dissertação aborda os deslocamentos praticados por Murilo Mendes e Giorgio De Chirico como uma estratégia de leitura e tradução do Outro, além de uma maneira de tentar uma identificação com o mundo. Neste aspecto, principalmente a produção da década de 60 do poeta relaciona-se bastante com o período metafísico do artista plástico, entre os anos de 1914-1919. Distantes geograficamente de seus países, ambos os intelectuais construíram um pensamento dialógico entre a terra natal e o mundo. Tanto o escritor quanto o artista plástico escreveram e falaram em língua estrangeira: o primeiro, ao produzir o livro de poemas escrito em Italiano - *Ipotesi* - e lecionar na Universidade de Roma; o segundo, ao escrever seu romance *Ebdomero* em francês, traduzi-lo em seguida para o italiano, e expor suas telas nas mostras internacionais. Ambos viram no surrealismo uma forma de composição concernente com seus métodos criativos, já que ele possibilita o recorte de um elemento de seu contexto original para em seguida inseri-lo noutro local, produzindo nele novas significações. Murilo Mendes e De Chirico opunham-se à predominância da lógica humana e à prepotência da razão, encontrando na atividade surrealista uma maneira de conciliar signos inicialmente contraditórios. Foi possível, a partir da leitura de suas obras, pensá-las como uma *ágora*, que é também um signo, deslocado de seu tempo e espaço e revitalizado pela sua inserção de forma anacrônica. Quer-se entender como *ágora* a rede de relações e choques observados na obra de ambos, o espaço aberto e continuamente deslocado no qual seus elementos se encontram em paridade de forças. Finalmente, a leitura do Outro na obra dos dois intelectuais é processada de forma alegórica, fazendo com que na representação o real revele suas parcelas invisíveis, suas ruínas e seus enigmas. Essa alegoria pode, então, representar o processo criativo de Murilo Mendes e De Chirico.

RÉSUMÉ

Cette dissertation traite les déplacements pratiqués par Murilo Mendes et Giorgio De Chirico comme une stratégie de lecture et de traduction de l´Autrui et, en outre, une manière d´essayer une identification avec le monde.Sur cet aspect, c´est surtout la production du poète dans les années 60 qui se rapporte bien à la période métaphysique du peintre, entre les années 1914-1919. Loin géographiquement de leurs pays, les deux intellectuels ont construit une pensée dialogique entre le pays natal et le monde. L´écrivain ainsi que le peintre ont écrit et parlé en langue étrangère: le premier avec le livre de poèmes écrit en italien - *Ipotesi* – et en enseignant à l´Université de Rome ; le second, en écrivant le roman *Ebdomero* en français, en le traduisant en italien, et en exposant ses toiles dans les expositions internationales. Les deux ont vu dans le surrealisme un mode de composition concernante avec leurs méthodes créatives, une fois qu´il permet le découpage d´un élement de son contexte original pour, à la suite, l´insérer dans une autre place, en y produisant de nouvelles significations. Murilo Mendes et De Chirico s´opposaient à la primauté de la logique humaine et à la toute-puissance de la raison et ils trouvaient dans l´activité surrealiste une possibilité de concilier des signes au début contradictoires. Il a été possible , à partir de la lecture de leurs oeuvres, de les penser comme une a*gora* , ce qui est encore un signe, déplacé de son temps et de son espace et revitalisé par son insertion de façon anachronique. On conçoit comme a*gora* le filet de rapports et de chocs observés dans l´oeuvre des deux intellectuels, l´espace ouvert et continûment déplacé où ses élements sont en parité de forces. Finalement , la lecture de l`Autrui dans l´oeuvre des deux intellectuels s´effectue de manière allégorique, de façon que, dans la représentation, le réel dévoile ses parcelles invisibles, ses ruines et ses énigmes. Cette allégorie peut, alors, représenter le procès créatif de Murilo Mendes et De Chirico.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO----------***9***
2. O TRÂNSITO EM MURILO MENDES----------***16***
   2.1. Lugares de transição
   2.2. Múltiplos deslocamentos na obra de Murilo Mendes
3. ESPAÇOS URBABOS, ESPAÇOS DESLOCADOS EM MURILO MENDES -----***31***
   3.1. As cidades e seus enigmas
   3.2. O mito e a cidade
   3.3. Chocando os códigos
   3.4. Os segredos guardados nas ruínas: iluminações
   3.5. O invisível revelado
   3.6. O deslocamento surrealista em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico
4. DESLOCAMENTOS EM GIORGIO DE CHIRICO----------***62***
   4.1. Giorgio De Chirico e a luz
   4.2. Antecedentes da luz
   4.3. Os temas de De Chirico: a praça
   4.4. As séries
   4.5. A luz, fonte de (re)significações
5. VIAJANDO PARA A CASA DO OUTRO: INCÔMODOS----------
   79
6. O ARTIFÍCIO DA MEMÓRIA EM *A IDADE DO SERROTE*----------***94***
   6.1. Retocando os tempos
   6.2. A descoberta de Eros
   6.3. Sedução erótica e metamorfoses da morte
7. CONCLUSÃO----------***113***
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS----------***122***

Viajamos não só para eludir problemas constringentes da vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos.

(Murilo Mendes)

O homem é um ser futuro: um dia seremos visíveis

(Murilo Mendes)

1 APRESENTAÇÃO

O estudo que agora se apresenta é resultado de uma pesquisa iniciada ainda na graduação, como bolsista de iniciação cientifica do PIBIC UFJF/CNPq. Desde lá, sob a orientação da professora Dra. Maria Luiza Scher Pereira, participei do seu projeto “Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes”, tendo produzido duas monografias sobre Murilo Mendes, sua obra e seu contexto cultural e literário. O primeiro deles foi publicado nos anais do congresso da Abralic no ano de 2002, com o título “A relação artística entre Murilo Mendes e Giorgio De Chirico”; e o segundo, premiado no X Seminário de Iniciação Científica da UFJF, intitulado “A poesia em trânsito de Murilo Mendes”, encontra-se na revista *Principia*: caminhos da iniciação científica, volumes 7/8.

O que se propõe nesse estudo é focalizar os deslocamentos praticados por Murilo Mendes como um modo de pensar a questão mais geral do intelectual em trânsito, no contexto do século XX. Partimos da proposta de analisar comparativamente a obra do escritor mineiro Murilo Mendes e a do artista plástico Giorgio De Chirico, a fim de verificar as relações existentes entre a produção textual do poeta na década de 60 e as telas do pintor italiano no seu período metafísico, entre os anos de 1914 a 1919, estendendo-se, portanto, durante a Primeira Guerra Mundial. Apesar da aparente distância temporal, o “primeiro De Chirico”, isto é, aquele comprometido com a pintura metafísica, foi muito importante para Murilo Mendes, além de ambos terem feito itinerários pessoais e artísticos que podem ser lidos em diálogo.

A partir do primeiro deslocamento observado em ambos os intelectuais, o de abandonar a terra natal e optar por viver longe dela, pode-se perceber que há neles um constante trânsito, operado em diversos níveis, questão que esse trabalho delineia e discute.

Giorgio De Chirico nasceu em Volos, na Grécia, em 1888, mudando-se ainda novo para Atenas, onde fez seus estudos. Posteriormente, após a morte de seu pai, transferiu-se com a mãe e o irmão para a Itália, em agosto de 1906, tendo então 18

anos. Entre os anos de 1911 a 1915, morou pela primeira vez em Paris até que, no verão de 1915 foi chamado a Ferrara, em virtude da guerra, onde integrou o 27º regimento de infantaria de residência. Lá conheceu Carlo Carrà, seu companheiro no hospital militar, e fundou, com ele, a *pittura metafisica*, em 1917. Terminada a guerra, transferiu-se com a mãe para Roma, dividindo seu tempo entre a capital italiana e as cidades de Florença e Milão, nas quais fazia exposições. Em 1925, casou-se e estabeleceu-se em Paris até 1930, ano em que retornou uma vez mais à Itália, após terminar o seu casamento e encontrar a mulher com quem ficaria até os últimos dias de sua vida, Isabella Pakszwer Far. Em 1930 publicou em francês o seu romance *Ebdomero* e, somente anos mais tarde, ele mesmo o traduziu para a língua italiana. Em 1935, vai a Nova Iorque e lá fica por um ano e meio, hóspede de Barnes em Merion. Em 1975 é nomeado Acadêmico da França e um ano depois obtém a Cruz de Grande Oficial da República Federativa Alemã. Morre em 1978, aos noventa anos, em Roma, ao fim de uma longa doença.

Já Murilo Mendes nasceu em Juiz de Fora, em 1901 e mudou-se em 1921 para o Rio de Janeiro. É somente em 1952 que o escritor foi pela primeira vez a Europa, onde, em 1953, fez conferência na Sorbonne sobre o amigo Jorge de Lima. Retornou ao Brasil em 1956, porém ficando aqui apenas um ano, pois em 1957 vai para a Itália dar aulas na Universidade de Roma sobre cultura brasileira. Morre em 1975, em Lisboa, onde é enterrado, deixando vários livros inéditos e, entre eles, dois que serão principais para este estudo: *Carta-Geográfica*, escrito entre os anos de 1965-67 e *Ipotesi*, de 1968. Outro livro do escritor que adquire relevância para a leitura crítica que se quer fazer é o livro de memória da infância *A Idade do Serrote*, escrito entre os anos de 1965-66, e publicado em 1968.

Como se sabe, Murilo Mendes se interessou fortemente pelas artes plásticas, chegando a fazer, em 1963, uma grande exibição em Florença sobre outro pintor italiano Alberto Magnelli, reunindo um total de 250 obras.

A atração do escritor mineiro por De Chirico recai sobre as telas do período da chamada pintura metafísica. Esta rendeu ao pintor muitos elogios do grupo surrealista liderado por Breton, quem o chamou de precursor do movimento vanguardista.

Partindo então da simpatia do poeta juizforano pelo surrealismo, a análise visa à aproximação da obra desses dois intelectuais que têm o trânsito como grande ponto de encontro. Levando em consideração o interesse declarado de Murilo

Mendes por praças e sendo essas um tema bastante desenvolvido por De Chirico, o estudo se propõe a pensar a obra de ambos como uma *ágora* aberta ao encontro e ao choque de elementos díspares e até mesmo anacrônicos, que se digladiam – para citar a série *I gladiatori* composta pelo pintor – em paridade de forças.

Quer-se entender que, no momento em que ambos se deslocam, eles se dispõem a ler o *outro*; então essa leitura é mediada pela prática alegórica, pela produção da estética surrealista e pela atividade de tradução, sendo que em todas essas formas de mediação o outro é deslocado e re-interpretado.

Pela alegoria, da maneira que Benjamin a propõe, o outro é salvo, isto é, ele se desaliena no momento em que Murilo Mendes e Giorgio De Chirico, posicionando-se como tiranos dão a ele outras significações em um novo contexto interpretativo, chocando-o com outros elementos, com outras realidades. Segundo Benjamin, o tirano é o rei que impõe suas leis, suas normas. Entretanto, o rei é também, concomitantemente, mártir, já que sofre, mais do que ninguém, as regras que ele mesmo impôs. Assim, os intelectuais são, ao mesmo tempo, tiranos e mártires, já que eles se predispõem, numa atitude ética, de fazer o outro significar, mesmo sabendo que o sentido conseguido nunca será completo, ao contrário, deverá ser continuamente deslocado e suplantado.

O outro então se realiza de forma diferente, no momento em que existe a "tarefa" de ambos os intelectuais em procurar traduzi-lo, ainda que saibam da impossibilidade dessa empreitada.

De modo análogo ao que acontece nas composições surrealistas, essa estratégia de leitura se dá pelo deslocamento dos objetos de um contexto e o seu rearranjo num outro, confrontando-o com elementos muitas vezes díspares. Uma vez que o outro é iluminado profanamente, com novas luzes, ele ganha visibilidade e se descobrem nele, agora, parcelas antes invisíveis.

Os objetos então escolhidos pelo tirano para serem relidos são colocados em conflito com outros, fazendo-os oscilar e permanecerem sempre em trânsito. E quer-se chamar o local em que esses elementos digladiam-se de *ágora*. Essa metáfora, a da *ágora,* será então a ferramenta através da qual propomos uma leitura da obra de Murilo Mendes e de De Chirico a partir da questão do intelectual em trânsito. A fundamentação teórica utilizada para esse fim será a articulação entre o trânsito e a tradução, a alegoria e o surrealismo, conforme se desenvolverá sobretudo no capítulo 3, que é central nesse estudo.

No capítulo intitulado “O trânsito em Murilo Mendes”, será abordada a condição deslocada do intelectual como um deslocado, uma vez que ele precisa transitar entre tipos diversos de culturas. Abordar-se-á, então, a posição crítica e política desse escritor que falou a língua do outro, criou nela – ao escrever em italiano – e lecionou para o outro, sendo professor de cultura brasileira. Ressalta-se, ainda, que Murilo Mendes não se furta em revisitar as tradições, as marcas culturais de seu país e relacioná-las àquelas com que entrou em contato ao morar na Europa, além das manifestações literárias e artísticas que ali se processavam. Dessa forma, esses intercâmbios entre elementos de luzes variadas são trazidos ao espaço aberto pela obra do escritor e que se está chamando de *ágora.*

Em “Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes”, indo da praça para as cidades, quer-se perceber as metamorfoses ocorridas nas cidades e os diversos modos que elas se dão. A primeira delas, no momento em que uma cidade ressurge noutra, como quando o céu de Juiz de Fora de 1910 é visto na cidade de Nápoles. A segunda, no instante em que, em *A Idade do Serrote*, as cidades européias também se deslocam para Juiz de Fora através dos livros lidos pelo menino Murilo. E, finalmente, quando a mesma cidade apresenta metamorfoses internas, de acordo com as funções que cada contexto urbano tem de desempenhar. Assim, cria-se um trânsito entre as cidades, nas quais cada uma delas é reinterpretada e relida no contato com a outra ou consigo mesma.

São essas corrupções inevitáveis pelo contato com o outro que são caras tanto a Murilo Mendes quanto a De Chirico. Nesse último, elas se processam quando nas praças italianas retratadas pelo pintor os elementos que ali se encontram adquirem, quando aproximados uns dos outros, novos tons, isto é, são coloridos com outros matizes.

O que se observa, portanto, é que os elementos selecionados pelo escritor ou pelo pintor são relidos quando aproximados, de um modo até mesmo intuitivo e ambíguo, uns dos outros. O aparato teórico desse capítulo se constitui principalmente a partir dos livros *O planeta cultural* de Mazzoleni, *Culturas Híbridas* de Canclini, *Introduction á une Poétique du Divers* de Glissant e os textos de Deleuze, “O pensamento nômade”, em *Nietzsche hoje* e o livro *Diálogos.* Para finalizar o capítulo, usar-se-á um excerto de R. Gomes em seu livro *Todas as cidades, a cidade*, a fim de concluir, finalmente, que Murilo Mendes e De Chirico recortam as cidades, deslocando-as e remontando-as novamente. Guardando as

devidas contextualizações, o excerto é esclarecedor e útil para a discussão que esta dissertação propõe.

Apropriando-se da noção de *Relação* cunhada por Glissant em seu livro *Introduction á une Poétique du Divers*, almeja-se ler tanto os quadros de De Chirico quanto as cidades abordadas por Murilo Mendes como elementos que estão sempre em *relação*, chocados uns com os outros, em movimento. Seria então a partir de um modo não sistemático e não dominador de estruturar o pensamento, pelo contrário, intuitivo e ambíguo, que os resíduos e as ruínas são revelados, tornando-se visíveis e passíveis de reinterpretação.

Essa releitura se dá, assim, através de um movimento de desterritorialização e reterritorialização – no sentido que Deleuze dá aos termos – seja das cidades, dos objetos presentes nas telas do artista plástico ou nos deslocamentos do próprio escritor, ao viajar. Não se pensa que o aparato teórico de um possa ser comparado perfeitamente ao de outro. O que se quer fazer é, a partir de uma certa confluência entre o pensamento desses dois teóricos, Glissant e Deleuze, retirar, recortar e relacionar essas categorias a fim de pensar a obra de Murilo Mendes e De Chirico.

O capitulo subseqüente é dedicado especialmente à obra pictórica de De Chirico, em que os deslocamentos surrealistas de seus quadros são discutidos a partir da tela *La Piazza*, de 1914, e das séries compostas por ele. Aqui se examina o trânsito através dos mecanismos de tradução, alegorização e do processo surrealista de composição, constituído também no momento em que se estabelece um diálogo com o arquivo cultural clássico e cristão. Esse diálogo se processa por uma tentativa de tradução que aproxima, à maneira surrealista, objetos distantes, e muitas vezes, até extremos culturalmente, socialmente e historicamente. Nessa tentativa que é sempre, de alguma maneira, frustrada, porque a tradução nunca é final, esses objetos/temas são alegorizados.

A alegoria da cidade é criada, então, quando o conjunto de elementos escolhidos pelo artista plástico para compor suas telas processa sentidos que se encontrarão em constante metamorfose. Vê-se, então, como já se desenvolvia desde o capítulo anterior, que essa atividade de tradução, seguida por uma alegorização, também ocorre na obra de Murilo Mendes no confronto de uma cidade com a outra. A impossibilidade confessa do escritor de iluminar o objeto plenamente faz com que ele queira as luzes de cada cidade chocadas umas com as outras. É por esse conflito de iluminações – profanas – que aparece o enigma que esses

centros urbanos carregam. É no trânsito dos elementos, no choque entre eles, que o invisível, as ruínas e o resíduo são revelados e interpretados.

"Viajando para a casa do outro: incômodos" dedica-se à análise do livro de poesia *Ipotesi*, escrito em italiano sobre os artistas e suas obras. Questiona-se, nesse momento, a relação conflituosa entre hóspede e hospedeiro e, para tanto, utiliza-se o livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade,* de Derrida. Quer-se ver que os dois lados têm a ganhar e a perder nessa relação incômoda, pois ambos se corrompem quando precisam admitir as diferenças do outro e conviver com elas.

O capítulo final trata da memória como mecanismo de aproximação cultural entre a cidade de Juiz de Fora de 1910 e as cidades européias relidas por Murilo Mendes. A partir da memória, o escritor erotiza, isto é, dá vida àquilo que se encontrava morto e o faz novamente significar. Os tempos são, então, retocados, na multiplicidade de sentidos que o vocábulo possui neste estudo. Murilo Mendes toca novamente o seu passado, quando estabelece contato com ele; toca-o, quando, como uma música, é possível ouvi-lo novamente e fazê-lo dizer; e retoca-o, isto é, suplementa-o, alterando-o, quando lhe dá, pelo processo memorialista, novos matizes, novas interpretações, novas luzes.

A memória surge, portanto, como um dos modos de retornar – alegoricamente – ao lugar de impossível retorno da infância. Essa volta se dá de forma deslocada, pois é o adulto, intelectual, já vivendo – e não visitando – que "volta" pelo viés da memória. Como aponta Pereira:

> O intelectual ou o escritor por formação asila-se na alta-cultura, na "cidade letrada", mas como não pode jamais esquecer completamente a sua tradição, volta sempre à casa. De volta a ela, não pode mais alienar-se da sua formação letrada, e é com ela que transita no seu próprio espaço para re-conhecê-lo, sendo para sempre então um ser deslocado, um estrangeiro nos dois lugares. (PEREIRA, 2005, cd-rom dos anais do XX Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa)

Esse retorno parte, portanto, de uma tentativa de tradução de sua infância. Para isso, o autor utiliza os mecanismos surrealistas de composição. E essa volta, como o trabalho quer mostrar, não é apenas à sua infância, mas também à sua tradição.

Quer-se finalmente entender que tanto Murilo Mendes como De Chirico se portam e se colocam como estrangeiros não somente na casa do outro, como

também na sua. Nesse sentido, Murilo Mendes pode admitir que é, ao mesmo tempo, mineiro e universal.

2 O TRÂNSITO EM MURILO MENDES

Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres.
Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimile
(Paul Valéry)

2.1 Lugares de transição

Não é possível se esquecer, ao se falar em Murilo Mendes, ou em escritores latino-americanos brasileiros, das profundas transformações que ocorreram no País, sejam elas contemporâneas ao intelectual, sejam já um pouco distantes. A situação do Brasil foi, durante muito tempo, de vínculo político e cultural com a Europa.

Inicialmente, procurar-se-á trabalhar, como tarefa introdutória do estudo, dois textos importantes do crítico Antônio Cândido: “Literatura de dois gumes” e “Literatura e subdesenvolvimento”. No primeiro, o autor observa que havia uma atitude de imposição de um modelo cultural europeu a que a colônia procurava se adaptar. Dessa forma, os moldes literários importados da metrópole eram utilizados em nossa literatura para expressar as nossas condições físicas e sociais. O modelo importado adquiria certos desvios, já que o contexto social do Brasil não era idêntico ao de Portugal e Espanha.

Por volta do século XVIII, as classes dominantes, querendo se desvincular da metrópole, tomaram como instrumento de poder a literatura, originando, paulatinamente, as primeiras atitudes nacionalistas. Aos poucos, num ambiente já formado contrastivamente entre o homem erudito e o primitivismo que se observava – e assim a influência do Barroco foi providencial, já que se podiam empregar antíteses e hipérboles –, as classes dominantes locais começaram a dirigir uma interpretação do passado que justificasse com sucesso o presente. Cândido então coloca que o paradoxo em compatibilizar uma sociedade sincrética e mestiça com os padrões europeus se dá apenas do ponto de vista lógico, já que, sociologicamente, como se observou, ele é explicado: as classes que estavam no

poder tinham por intento justificar a sua posição e, para isso, inventavam um passado que seria tomado como nacional.

O professor conclui, finalmente, que a literatura européia, apesar da imposição cultural que submeteu ao País, foi, paradoxalmente, a responsável (e necessária) para a resistência dos intelectuais brasileiros. Pois foi a partir do ajuste da tradição ao meio que se constituiu uma expressão ao mesmo tempo universal e local. Dessa maneira também se estrutura a obra de um escritor como Murilo Mendes que, nascido em 1901, na sua juventude observou a chegada do modernismo brasileiro e a Semana de Arte Moderna.

No segundo texto, “Literatura e subdesenvolvimento”, Cândido discute a relação que se observa já no título, levando em conta duas fases de nossa literatura: uma que vai até 1930 e outra a partir de 1950, mais marcadamente.

Segundo Cândido, a 1ª fase é aquela que traz consigo a idéia de um *país novo*; a 2ª, de um *país subdesenvolvido*. Na primeira, a crença eufórica de que o futuro da nação estava ainda por vir impede uma atitude crítica em relação ao País e o seu crescimento.

Após 1950, ao se adquirir consciência de nosso subdesenvolvimento, surge enfim uma nova força propulsora contra o atraso por que a sociedade brasileira passava. Percebe-se, agora, que a transformação da euforia da primeira fase em afirmação nacional foi uma justificativa ideológica por parte daqueles que dominavam o poder. A grandeza da Pátria deixava de ser um desdobramento natural da grandeza da terra.

Na fase do país novo, os intelectuais brasileiros escreviam para um público europeu, dissociando-se de sua gente. Num segundo momento, a dificuldade em ajustar a forma européia ao meio mestiço e sincrético do País contribuiu para que a literatura começasse a se diferenciar daquela produzida na Europa.

As nossas influências se modificavam, deixando um pouco de lado as literaturas ibéricas para voltar o olhar às não-ibéricas, principalmente às francesas. A compreensão de uma dependência inevitável ao modelo literário europeu abriu uma nova perspectiva: a de que podemos contribuir com a cultura universal, participar ativamente dela e fazer circularem os conhecimentos.

Murilo não via problema (na fase madura de sua obra, talvez aquela a partir de 1930) entre o escritor brasileiro e a tradição, já que não pensava que o Brasil precisasse, necessariamente, procurá-la nas suas características mais próximas e

intrínsecas. França, Itália, Inglaterra, Portugal, Espanha, para citar só alguns, são todos resultados da mistura de diferentes povos, entre eles os romanos e os povos bárbaros, responsáveis pelas diferenciações lingüísticas que constituíram as diversas línguas.

Texto chave para a discussão que começa a se processar nesse estudo é “O entre-lugar do discurso latino-americano” de Silviano Santiago. Se para ele “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 1978, p. 18), o mesmo se pode dizer da obra de Murilo Mendes. Outro ponto capital para este trabalho apontado pelo crítico é que:

> A passividade [da América Latina] reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. (SANTIAGO, 1978, p. 18-19)

Dessa mesma forma, a tradição tem seu lugar na obra do escritor mineiro quando ele a reinterpreta, modificando-a, portanto. A tradição é assegurada, assim, pela contínua revisita crítica. E é também por esse retorno nada inocente ao passado que ele o assegura, o mitifica, o desloca, colocando-o vivo e pulsante para digladiar-se com os outros discursos.

Silviano Santiago aponta para a posição do leitor ao tentar reescrever (reinterpretar) o texto lido:

> O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica. (SANTIAGO, 1978, p. 22).

E se se pode dizer que Murilo Mendes também reescreve o primeiro texto a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira, ele o faz segundo o seu olhar, que é constituído por suas experiências. Essas formadas agora, em muito, pela sua condição de latino-americano. Assim, o encontro das limitações, das lacunas do primeiro texto é facilitado, para esse tipo de leitor, em virtude de uma formação também desviante, que, então, passa a ser valorizada.

E ao reescrever um texto, ou melhor, lançar um olhar crítico a um discurso qualquer, tentar alterá-lo à sua maneira, se o está assegurando pela tradição, já que essa se caracteriza por ser constantemente revisitada. Assim, no mesmo instante em que o intelectual latino-americano perpetua e confirma a tradição européia ao reler seus textos, ele está querendo se inserir na discussão. Nesse sentido, o escritor latino-americano encontra-se, por outro lado, em uma situação de desconforto no momento em que o seu discurso se torna universal devido às respostas não etnocêntricas dadas aos valores da metrópole.

Silviano Santiago enfatiza, finalmente, que a posição do escritor latino-americano é trabalhosa uma vez que não lhe é permitido ter apenas uma visão, uma *mirada*, isto é, olhar apenas para a sua própria experiência. É preciso, no entanto, ver também sob a ótica do outro, para que, *a posteriori*, se possa criticá-la: "É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida" (SANTIAGO, 1978, p. 22). E foi essa a atitude de Murilo Mendes ao se auto-exilar na Itália, aprendendo a falar *como* o outro; lecionando na instituição do outro, na Università di Roma; e criando, por fim, na língua do outro. Apropriando-se das fontes, portanto, numa atitude antropofágica, sem se fazer dependente delas.

Um segundo texto desse crítico brasileiro que é interessante mencionar é "Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus Arte)". Ao discutir a perda de autonomia no Brasil da Sociologia em relação à Antropologia, lê-se que:

> O poema se desnuda de seus valores intrínsecos para se tornar um mediador cultural, encorajando o leitor a negociar, durante o processo de interiorização do texto, a própria identidade com o autor. O poeta marginal é um perigoso desviante. O poema não é mais um objeto singular; singular é o mapeamento do seu percurso entre os imprevisíveis leitores. (SANTIAGO, 1998, p. 14)

E um pouco mais adiante afirma que "Dar significação a um poema, ainda que passageiramente, é torná-lo seu, indicador de uma resposta cultural efêmera/ definitiva sobre a *identidade* do indivíduo que o lê (...)" (SANTIAGO, 1998, p. 14, grifo dele). O que se observa em Murilo Mendes é que ele se apropria de temas e obras e as reinterpreta em sua produção literária. Como leitor atento que foi das fontes, o escritor produziu, por exemplo, o que chamou de Murilogramas, poemas dedicados a escritores, tais como o Murilograma a Rimbaud, o Murilograma a Apollinaire e o Murilograma a Mallarmé. Neles, o que se vê é uma leitura crítica desses poetas franceses.

O escritor mineiro relê também certos temas, dialogando assim com outros que também os relêem, como a alegoria do Filho Pródigo, produzindo diversos poemas ao longo de sua obra sobre esse motivo. Entre eles, há um que se refere não somente à narrativa encontrada no Novo Testamento, como também a uma série de pinturas homônimas realizadas pelo artista plástico italiano Giorgio De Chirico. A relação que se estabelece entre estes dois intelectuais é que ambos retomam criticamente o arquivo cultural clássico. O poema muriliano e a produção do pintor italiano surgem, portanto, como elementos de mediação cultural. E a atitude de releitura de um texto ocasiona, justamente, o que foi colocado por Silviano Santiago em relação ao poema: dar significado a algo é torná-lo seu.

O poeta situa-se, como intelectual que é, na fronteira, à margem, transitando entre a Europa e as Américas, constituindo sua obra como uma mediadora cultural. O escritor exila-se e desloca-se de um local de enunciação para outro, porém sempre retomando as suas marcas culturais. E, a cada vez que, como um filho pródigo, volta à casa, ele fica deslocado.

Se se pensar num dos tipos de *malandro* apontado por Silviano Santiago, aquele que transita entre o morro e a cidade, pode-se lê-lo, neste contexto, como o escritor deslocado que também está na fronteira entre as chamadas alta e baixa culturas:

> O principal personagem do samba de malandro é um 'ser de fronteira', capaz de transitar entre o morro e a cidade e entre as classes sociais, sendo portanto elemento de mediação social e, por isso mesmo, capaz de armar confrontos e sofrer a violência da repressão. (SANTIAGO, 1998, p. 21)

É a partir da capacidade do escritor de situar-se na fronteira de dois ou mais discursos e tradições, que ele faz de sua obra, como já mencionado, instrumento de mediação cultural.

E também o poeta mineiro "arma confrontos" – e muitos vezes violentos – ao tentar aproximar elementos díspares, ao querer reunir objetos ou temas aparentemente contraditórios, como o fez no livro em prosa *Carta Geográfica*, um relato de viagem que inclui cidades sociais, políticas e culturalmente distantes, como Nova Iorque, Bérgamo e Ferrara. Ou em diversos poemas, como em *Il figliol prodigo* do livro *Ipotesi*, cujos primeiros versos aproximam Jericó e Nova Iorque no momento em que, cada qual a seu modo, possui incólumes "muralhas": "Non potrei

far niente/con le mani piene d'avverbi/dinanzi alle mura incolumi/di Gerico e New York" (MENDES, 1995, p. 1546).

Silviano Santiago observa, então, que o malandro está interessado em "seduzir o outro, até obrigá-lo a sair da própria cultura e entrar na sua" (SANTIAGO, 1998, p. 21). O que pretende Murilo Mendes é exatamente, através de sua força crítica, seduzir o *outro*, fazê-lo ver a relevância de sua obra para o pensamento ocidental. E ele almeja fazer isso numa posição de paridade, sem que esteja subjugado à condição de colonizado devido ao local onde nasceu.

Ao escrever em italiano, agindo como o *malandro* apontado por Santiago, ele "manipula o código do outro para poder penetrar à vontade em seu território e contrabandear para lá sua mercadoria e sua voz (...)" (SANTIAGO, 1998, p. 21). O poeta se propõe, portanto, a uma atividade de releitura que se poderia caracterizar como a atividade de tradução. Ele traduz o outro na sua língua e na língua mesma do outro. E desse "outro", não participa apenas a literatura estrangeira, mas diversos tipos de linguagem, como as artes visuais ou os monumentos presentes nas cidades por que passou. Ao escrever um poema sobre um quadro de Giorgio De Chirico ele se dá a tarefa de traduzi-lo, de tentar tocar, ao menos em um único ponto, o significado daquele quadro, agora transfigurado em poema.

Murilo Mendes apropria-se de discursos e os transporta para o espaço de sua obra, permitindo ao leitor que, agora, faça a leitura de dois textos: aquele apropriado, isto é, a fonte, e o produto da reflexão do intelectual deslocado. Ao fazer isso o escritor juizforano cria um espaço democrático aberto à discussão, opera deslocamentos de discursos, tradições e vanguardas dentro de um espaço aberto e não delimitado a que se pretende chamar de *ágora.* E essa *ágora* é aberta a todos os leitores, inclusive aos europeus.

A noção de *ágora* seria, então, um espaço de encontro de discursos, mas que existe, em sua subjetividade, sem que possa ser localizado concretamente. E parece ser a partir dessa abertura realizada por sua poética que o escritor articula discursos de diferentes tradições e culturas. Com o termo *ágora* quer se entender, portanto, um local em que os deslocamentos são confrontados, agregando-se e transformando-se num fluxo contínuo. O escritor evita, portanto, a alienação desses objetos/temas deslocados ao colocá-los sempre em choque.

O seu local de enunciação, estando sempre em trânsito, não é nem a América Latina, onde nasceu e estudou, nem a Europa, onde viveu o resto da vida e

lecionou. O seu discurso se enuncia num espaço criado pela sua própria poética, se enuncia a partir dessa *ágora*, que agrega tempos e espaços, tradições e vanguardas. É nessa *ágora*, nesse espaço aberto pelo escritor, em que cabem tanto Nova Iorque como Ferrara, Jericó ou Juiz de Fora, que os deslocamentos são operados.

2.2 Múltiplos deslocamentos na obra de Murilo Mendes

A obra literária de Murilo Mendes se configura como um espaço aberto onde transitam imagens, idéias e linguagens heterogêneas. Murilo Marcondes de Moura comenta esse processo muriliano de composição:

> A imagem poética, as técnicas que ele incorporou de outras artes (montagem cinematográfica, fotomontagem e colagem) [...] revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrastes, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência. (MOURA, 1995, p. 18)

A heterogeneidade e os deslocamentos não são, portanto, em Murilo Mendes, meros exercícios formais, mas expressões de seu modo de ver a arte e o mundo. Ao se pôr a tarefa de tradutor, ele suplementa o sentido do objeto com as novas potencialidades de sua tradução. E essa atitude crítica do escritor é ainda mais corajosa se se pensar que ele nasceu em um país latino-americano que foi submetido, desde muito, a uma situação de colonialismo não só político, como cultural. O texto "Labirinto para Sotoroma" contido em seu livro em prosa *A invenção do finito*, escrito entre 1960-1970, exemplifica de modo bem interessante essa atitude de tradutor do escritor:

> Duas mulheres (antagônicas ou **complementares**?), consciência ou inconsciência, **debatem-se** dentro de mim. Arrepio-me ao pensar que passado, presente, futuro, jamais decidirão o **conflito.** De qualquer forma todos, até o provável Deus, necessitam de um ábili.
>
> Ocupo-me de tantos assuntos **díspares**. No momento acham-se programados o amanhecer de Semíramis, a greve geral dos computadores eletrônicos, a transformação de "tanks" em **manequins**, uma epístola a Josef Albers e outra a Odilon Renon, atuando em campos diversos.
>
> (...)
>
> "*Saluer la beauté"* (Rimbaud): considero a palavra *beauté* mais explosiva que a palavra beleza. (Quantas palavras **trasladadas** a outra língua mudam **signo e registro**). (MENDES, 1995, p. 1342-1343, grifos meus)

Percebe-se, nesse pequeno trecho, logo em seu início, a discussão de objetos como sendo, ao mesmo tempo, complementares e antagônicos. O livro *A Idade do Serrote*, por exemplo, inicia-se com as seguintes proposições: “O dia, a noite. Adão e Eva – complementares e adversativos” (MENDES, 1995, p. 895). Para o escritor, como se pode observar, é o modo de olhar que faz com que objetos tornem-se antagônicos ou complementares. Em seguida, nota-se que essas duas mulheres debatem-se dentro dele. *Debater* é, no escritor, a forma mais democrática de confrontar idéias, pois a ação supõe, em seu conceito, a discussão em paridade que acontece nesse espaço que está se chamando de *ágora.*

Passado, presente e futuro nunca decidirão o conflito uma vez que cada um deles está sendo constantemente atualizado e modificado pelos outros dois. Ocupar-se de assuntos díspares era o modo pelo qual o escritor, surrealisticamente, tentava produzir um novo significado. O debate é democrático exatamente porque não escolhe assuntos correspondentes para o confronto, mas aceita também assuntos díspares.

Os manequins são um dos elementos mais característicos na obra pictórica de De Chirico e, muitas vezes, são esses que, substituindo metaforicamente a figura humana, são postos para duelar entre eles ou com o observador, externo ao quadro. Um bom exemplo é o quadro *Il figliol prodigo* de 1922 e sobre o qual Murilo Mendes escreverá um poema que será abordado no momento próprio.

Il figliol prodigo, 1922

Finalmente, nota-se, a partir da ênfase dada ao confronto da palavra “beleza” com a sua correspondente francesa “beauté”, a percepção do escritor de que a tradução tem a capacidade de modificar simbolicamente o objeto. E a *ágora* é o local em que esta tradução se processa.

Enfocando, então, o deslocamento de imagens e a multiplicidade de discursos operadas pelo escritor em sua obra, quer-se perceber que há um posicionamento crítico e nada subjugado desse intelectual brasileiro; observar que ele almeja, assim, o desenvolvimento de uma literatura que funciona como uma *agora,* um espaço aberto à discussão, em que as tradições e as vanguardas possam se encontrar em paridade. E essa paridade se dá num embate do escritor com a tradição, pois segundo aponta em um de seus poemas, os discursos, assim como ele próprio, existem intertextualizados, mesclados uns nos outros:

(...)

Os tempos se sucedem, se acavalam
Se autoesfregando, se roendo, se recriando
Em contínua autoinvenção & metamorfose

(..)

Tudo já foi escrito repensado
na caverna & no espaço do reator
já vivemos e fomos vividos por outrem.
Se encontram claro & escuro, se abraçando
poeta & economista
filósofo e físico nuclear
se embatem, se penetram.
(MENDES, 1995, p. 697)

Mais uma vez retorna o tema dos signos como adversativos e complementares. O poema é um dos seus murilogramas, este destinado a T.S. Eliot, referindo-se, sem dúvida, ao texto *Tradição e talento individual*. Neste ensaio, o escritor inglês aponta que:

> [...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu própria país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 39).

A relação que se estabelece entre o excerto citado de T.S Eliot e o murilograma é que os sentidos que se dão às obras, às coisas, estão em contínua reinvenção e metamorfose, se alterando no choque, no contato com o real. Indo mais além, o ensaísta inglês observa que:

> Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e está só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles [...] e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; [...] quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. (ELIOT, 1989, p. 39-40).

O todo, portanto, é ajustado em relação à obra e vice-versa. Da mesma maneira que passado e presente se modificam e se corrompem. É também assim que ao pensar no termo *ágora*, não há como deixar escapar o vocábulo *praça*. Sabe-se que a *ágora* grega não era apenas uma praça, mas também um local de comércio, onde os produtos eram negociados. *Ágora* e praça se corrompem, pois, ao pensar na primeira, acaba-se relacionando-a à segunda, que lhe é contemporânea. E assim não se pode dizer que seja possível saber ao certo o que foi a *ágora*, pois ela é mediada segundo a concepção que se tem de praça. Somente os gregos, em seu tempo, poderiam saber:

> Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT., 1989, p. 41).

O que se quer ver com essa discussão sobre o ensaio de Eliot é que a inserção de uma obra em um conjunto gera um choque que modifica ambos os lados, pois nem a obra nem o conjunto possuem existência sozinhos. A tradição, para Eliot, "não pode ser herdada [...]. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico" (ELIOT, 1989, p. 38). Nesse sentido, inserir uma obra na tradição é fazer com que obra e conjunto sejam repensados, questionados. E é desse modo que se quer ver a obra de Murilo Mendes.

Neste aspecto, destaca-se um de seus livros, *Ipotesi*, o primeiro entre os inéditos publicado postumamente na Itália. A "Introdução" que acompanha a edição italiana, feita por Luciana Stegagno Picchio, foi traduzida por Maria da Saudade Cortesão Mendes e integra a *Poesia completa e prosa* da editora Nova Aguilar. Nela lê-se o seguinte:

> E é (o livro), murilianamente, a hipótese de um museu ideal, arca de dilúvios metafóricos, cápsula embutida de silêncios ancestrais, onde resguardar e proteger, como um dragão do Reno, os veludos de Vermeer de Delft, [...], os manequins vermelhos e negros na praça deserta do primeiro De Chirico [...] (PICCHIO, In: MENDES, 1995, p. 1709)

Ipotesi seria então um "livro-arca", um "livro-*ágora*", em que se encontram as obras e os autores de que Murilo Mendes se apropria criativamente. Transformando-os ao seu modo, reinterpretando-os nessa hipótese de um museu-ideal.

O trecho da "Introdução" segue a idéia surrealista de que ao se deslocar um objeto para um espaço inusitado e novo, retira-se dele o sentido de que dispunha no seu local original. Dessa forma, esse afastamento de seu lugar usual para um outro, inusitado, permite uma nova visão do objeto selecionado, proporcionando, assim, um questionamento exaustivo dele. Busca-se, portanto, uma nova interpretação ou forma de visão, recorrendo a uma tentativa de olhar o objeto em um novo contexto situacional. O livro abarca, segundo a introdução de Luciana Stegagno Picchio, muito mais do que objetos, mas imagens obscuras e, por isso, multiformes. Quem poderá dizer com certeza o que é ou o que compreende uma *arca de dilúvios metafóricos?* Ou quais são ou o que dizem esses *silêncios ancestrais?*

Sendo cada livro de Murilo Mendes um espaço de discussão, uma *ágora* aberta ao leitor (e aqui cabe lembrar que na simbologia *ágora* indica "passagem"),

então são seus livros “lugares de transição”, onde transitam pensamentos e imagens. Ele joga com o signo, fazendo-o oscilar e redescobrindo-o.

Semelhante à maneira socrática de se questionar, normalmente por meio de indagações mais ou menos óbvias, sobre coisas comuns, Murilo Mendes associa signos ora muito distantes ora muito próximos, partindo para uma redescoberta deles, extraindo-lhes algo novo, fazendo-os transitar em seus significados. O escritor não almeja dar respostas, mas fazer perguntas desalienantes. Indagações que, embora fiquem sem solução, abrem espaço para uma visão extra-ordinária, isto é, que não é normal à ordem.

Hugo Achugar, em seu texto “Territorios y memorias versus lógica del mercado: A propósito de cartografías y shopping malls”, ao apontar que o “Tratado de Assunción desconstruye o reconfigura en 1991 lo realizado por el Tratado de Tordesillas em 1494” (ACHUGAR, 2000, p. 211), coloca um ponto interessante para esse estudo:

> A comienzos del siglo XVI, españoles y portugueses comienzan a llegar a las costas de lo que hoy constituye el territorio ocupado por los países del Mercosur. La mayoría de las ciudades – es una hipérbole llamarlas ciudades – que se fundan en esos años de comienzos del siglo XVI surgen como puestos de avanzada, **como plazas fuerte**, **como poblaciones de frontera**: de un lado, Europa, del otro, los habitantrs originarios de América; de un lado, la civilización, del outro, la barbarie. (ACHUGAR, 2000, p. 211, grifos meus)

O que importa nesse excerto é o aparecimento do espaço da praça como um local de fronteira e, talvez por isso mesmo, de abertura à discussão, de violência. Violência essa gerada a partir do momento em que se quer corromper o outro, modifica-lo, deslocado. A praça foi, desde muito, o lugar onde as mudanças parecem possíveis. Celso Favaretto, em seu livro “Tropicália, Alegoria, Alegria”, comenta que “as ‘ações’ ocorrem nas ruas, **praças públicas**, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas;” (FAVARETTO, 1996, p. 81, grifos meus).

A fronteira, como é colocado por Achugar, possui a ambivalência de ser um “lugar de ingreso benefactor e lugar de invasión depredadora” (ACHUGAR, 2000, p. 220) e, para a literatura, é exatamente por isso que ela tem interesse. A fronteira é vista, então, como um lugar de invasão, invasão da casa do outro, da tomada de um novo olhar sobre o objeto canonizado.

Retomando a obra do escritor mineiro, a *praça*, como quer Piglia fazer em relação à linguagem, é o lugar em que o outro pode falar: “Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar” (PIGLIA, 2001, p. 3).

E se para Piglia a última proposta para o novo milênio que agregaria àquelas de Calvino seria a “idea de desplazamiento y de distancia” (PIGLIA, 2001, p. 3) e a literatura “el lugar que siempre es otro el que viene a decir. ‘Io soy otro’, como decía Rimbaud” (PIGLIA, 2001, p. 3), pode-se dizer que a obra do escritor juizforano está em consonância com esta última proposta. Porque o espaço aberto pela sua obra é exatamente esse lugar em que o outro pode dizer, já que há um distanciamento que propicia uma visão constantemente deslocada.

Não se pode afirmar, entretanto, que a fala desse *outro* não esteja agregada a uma rede de discursos, já que o outro fala por intermédio do escritor. Ao levar questões para a praça e apropriar-se delas, ele a faz a seu modo. O escritor relê uma história que é sua, mas que, ao mesmo tempo, é a história de outro, já que houve um distanciamento do objeto que, aqui, é a memória do escritor. Memória essa que não pode ser nunca recuperada de maneira fidedigna. Quer-se entender, portanto, que o *outro* se realiza no momento em que se desloca um objeto de estudo de um ambiente que lhe é próprio, para um que não lhe seja familiar. Esse deslocamento provoca, logo, uma atualização do objeto, tornando-o atemporal, já que possível de ser continuamente revisitado.

Em interessante artigo publicado no livro “Metalinguagem e outras metas”, Haroldo de Campos, ao lembrar que muitos dos poemas do escritor foram dedicados a pintores, afirma que:

> Não é à-toa que a palavra *espaço* é uma outra palavra-chave de Murilo: o ‘espaço árido’, ou ‘espaço de aridez’, o ‘espaço substantivo’, o ‘espaço de sua técnica’, o ‘espaço de quadro concreto’, ‘o espaço criador de espaço’, e daí – pois Espanha é ‘mestra de espaço’ – o espaço branco do papel, reduplicando-se visualmente e comunicando-se assim também no nível não-verbal, no poema ‘O Dia do Escorial’, onde se lê: ‘O espaço o espaço O espaço o espaço aberto’ (CAMPOS, 1992, p. 73).

E esse “espaço aberto” de que fala Haroldo de Campos é observado no escritor latino-americano também em sua atitude de exilar-se por vontade própria. Ao fazer isso, ele se obriga a transitar entre locais de cultura diferentes, mantendo-se, portanto, na fronteira, interceptado por várias histórias.

Nessa posição deslocada do intelectual, ele se engaja a migrar para a casa do outro. Com isso, ele altera a situação: observa, agora, a si e ao outro a partir da casa desse. O deslocamento de pessoas não é o único, Deslocam-se também mercadorias, imagens e ideologias. Por isso a insistência no termo *ágora* ao invés de *praça.* A *ágora* era um local de negociações, de trocas de mercadorias. Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* aponta que:

> O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados da migração "não-planejada" da história recente. (HALL, 2002, p. 81).

O problema colocado por Stuart Hall de múltiplas culturas conviverem em um mesmo espaço, como está acontecendo na Europa, não aflige o latino-americano, uma vez que a invasão por que passa a Europa hoje já foi sofrida pela América Latina. Murilo Mendes já vivia em um país composto por identidades culturais diversas, o que cria uma posição de vantagem em relação aos europeus.

Um dos poemas contidos em *Ipotesi* é "*Ebdomero*", título do romance de De Chirico sobre suas visões fantásticas. Assim, o poema pode ser interpretado como um retrato da discussão trazida por esse capítulo para a atitude do escritor latino-americano em querer contribuir criticamente com o pensamento ocidental. O mais interessante é que o instrumento usado para se chegar ao outro foi a próprio língua desse. Murilo *fala* ao lecionar, habitar e escrever na língua do outro.

Apesar de Murilo ter tido a possibilidade de retornar, ele não o fez; muito embora também não tenha perdido os fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições. É justamente a posição de se ver obrigado a negociar ativamente com outras culturas que interessa a ele. Os lugares, assim como o próprio poeta, estão sempre em trânsito, como também estão os discursos na obra do escritor. Por isso a insistência da noção de *ágora*: por ela ser um local de passagem, em que nada se fixa, embora seja, paradoxalmente, um espaço de encontro. O que acontece é que esse encontro não é uma mera assimilação, mas , como apontado, um ato de violência, de negociação, de troca, de câmbio de posição entre hóspede e hospedeiro. A figura da *ágora*, com as características aqui alinhavadas, representa esse espaço aberto pela obra de Murilo Mendes e que foi discutido nessa análise. E o termo ainda engendra essa variedade de deslocamentos e movimentos: não

apenas de discursos, mas também de pessoas, mercadorias, produtos, signos e imagens.

É a partir então desse movimento para fora, dessa desorientação geográfica, dessa imprecisão de sentidos, que o termo será relacionado, a partir de agora, com os espaços urbanos, em que múltiplos deslocamentos são operados.

3 ESPAÇOS URBANOS, ESPAÇOS DESLOCADOS EM MURILO MENDES

> *Incansavelmente curioso da figura humana, fico a examinar todas as pessoas que seguem a direção do repuxo, e acabo trocando de rumo. (...) Sinto neste momento um certo mal-estar ao definir-me um homem à procura de um repuxo; mas ai de mim se não existisse por toda a parte o Dédalo, a desorientação, a imprecisão dos sentidos; ai também da civilização técnico-industrial. Desorientando-me continuamente, o mundo é cada dia para mim um espetáculo novo.*
>
> (Murilo Mendes)

3.1 As cidades e seus enigmas

Este estudo se propõe a analisar o livro *Carta-Geográfica* de Murilo Mendes a fim de perceber de que maneira o escritor se relaciona com as cidades visitadas factualmente e revisitadas literariamente.

Para a crítica que se pretende da obra o aparato teórico escolhido foi o texto de Glissant, uma vez que o teórico em sua *Introduction á une Poétique du Divers* contém um pensamento crítico-teórico produzido a partir da periferia, da margem, da relação colonial. E a obra de Murilo Mendes se estrutura, como se quer ver, do deslocamento das noções de margem e centro, do choque entre as tradições e as vanguardas. Nesse sentido, é de extrema relevância a abordagem de algumas noções desenvolvidas por Glissant, sendo a primeira a de Relação: "A Relação é a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades, seus desregramentos e suas tentativas de liberação se mostram, se dizem nos discursos dos povos". (ROCHA, 2000, p. 33)

A Relação poderia ser entendida, então, no contexto da organização das cidades, como o modo por que os povos se relacionam com os problemas que a urbe lhes impõe, com as suas desordens e as suas estruturas técno-industriais contemporâneas que mecanizam as comunidades, aniquilando-as. Segundo E. Rocha, afirmar que "´só a Relação é Relação´ significa também que o que é possível captarmos é, por um lado, as relações entre si, a relação de cada um ao todo possível da Totalidade-Terra e, por outro lado, as mutações que esse jogo de

relações gera". (ROCHA, 2000, p. 34)

Em *Carta-Geográfica*, Murilo Mendes, que diz não ter talento "para interpretar mapas" (MENDES, 1995, p. 1068), navega pela Europa e pela América do Norte colocando esses mapas em Relação. O escritor visita as cidades a partir de uma ótica que o precede: seja relacionando-as à Juiz de Fora de sua infância: "Um céu de soltar papagaio, sobrando da Juiz de Fora de 1910" (MENDES, 1995, p, 1097); seja relacionando-as a um discurso formado pelos livros ou pela narrativa histórica ou social que aquela cidade engendra: "A notícia Ferrara nasceu em Juiz de Fora pelas alturas de 1912, de um verso castroalvino das *Vozes d´Africa"* (MENDES, 1995, p. 1095)

O que se percebe, portanto, é que as cidades se tornam discursos que se relacionam entre aquilo que ele anteriormente apenas sabia e imaginava através de leituras e, posteriormente, pelo que conheceu de fato. Murilo Mendes vê o imaginário como força transformadora, como se nota ao comentar sobre os arranha-céus de Nova Iorque:

> Outra dificuldade: os arranha-céus não podem manejar a imaginação, jogar tênis ou bilboquê, dançar a roda de mãos dadas, abraçar as ninfetas do Central Park, sentir-se disponíveis na solidão precedente do espaço: Prometeu insiste em violar-lhes o segredo, instala máquinas de toda espécie na sua área, impede-lhes o sono em suas ramificações inespaciais, atemporais; corta-lhes qualquer possibilidade de realização do insólito, do não-programado, da anarquia individualista. (MENDES, 1995, p. 1115)

Como se observa nesse último excerto é o imprevisto, proveniente da diversidade, que interessa a Murilo Mendes. Em *Carta-Geográfica*, é a partir do desregramento das cidades que surgem o silêncio e o enigma. O que interessa ao escritor nos centros urbanos é justamente a coexistência de vários contextos desordenados a constituir um conjunto. Desse modo, é através da confusa estrutura social dos centros urbanos e dos conseqüentes problemas que seus habitantes enfrentam que surge o enigma. E, esse enigma, exatamente porque não pode ser explicado, subsiste em estado de silêncio. Para o escritor, uma única cidade não segue essa regra: Haia. Segundo Murilo Mendes, "Haia é uma cidade completamente legível" (MENDES, 1995, p. 1083), uma vez que não há surpresas:

> Ninguém espere a surpresa de um happening, um golpe vermelho de gong, o despontar de um matemático provando que 2 + 2 = 9. De resto, se aparecesse na rua, por exemplo um tigre, o fato já estaria previsto pela chefatura da polícia; o animal, antes de agredir, seria fichado, fotografado, assassinado. (MENDES, 1995, p. 1083)

A urbe perde o interesse para o escritor exatamente pela sua falta de dinamismo e de caos: “não me subtraí às suas vagarosas delícias, armazenando energia para despender em cidades mais dinâmicas” (MENDES, 1995, p. 1083). A ausência de conflitos a desconfigura como cidade:

> Não existindo o verbo haiar sinto-me desobrigado de permanecer em Haia, esta “maior aldeia da Europa”. Não existem também os haienses (ou haianos); os habitantes são pessoas que vivem transitoriamente aqui, voltando amanhã para Rotterdam, Amsterdam, Nimègue, Bruxelles, Djakarta, Paris. (MENDES, 1995, p.1084-1085)

Esta relação precária entre a cidade e seus habitantes recria a realidade constantemente, inclusive porque cada lugar visitado possui uma constituição social diversa. Em *Carta-Geográfica* o escritor está atento aos problemas enfrentados pelo homem urbano em uma civilização tecno-industrial.

O termo criado por Glissant, *pensée de la trace,* é definido pelo intelectual martinicano como um pensamento frágil, ambíguo e não dominador, que convém melhor à complexidade e à multiplicidade do mundo em que se vive:

> Je crois qu´il fraudra nous rapprocher de la pensée de la trace, d´un non-système de pensée qui ne sera ni dominateur, ni systtématique, ni imposant, mais qui sera peut-être un non-système de pensée intuitif, fragile, ambigu, qui conviendra mieux à l´extraordinaire complexité et à l´extraordinaire dimension de multiplicité du monde dans lequel nous vivons. (GLISSANT, 1995, p. 21)

Sobre o *pensée de la trace*, ou pensamento do resíduo, E. Rocha diz que:

> A pensée de la trace opõe-se à ideologia da descoberta do novo, ideologia do colonizador, pois ela não descobre o que “é”, mas sim fragiliza toda pretensão à permanência ontológica do “Ser que é”, pulverizando a totalidade. Ela é pensamento não sistemático em ebulição […] (ROCHA, 2003, p. 38)

Não se poderia dizer que em Murilo há um pensamento sistemático. Já se viu que ele se interessa pelas *anarquias individualistas*, pela multiplicidade de fatores, pela incongruência dos objetos relacionados, pela diversidade de relações e pela sua imprevisibilidade. Sua proposta literária parte de um processo de deslocamento de um meio – quer ele social, religioso, econômico ou político – para um outro que o distancia criticamente do primeiro. Em *Carta-Geográfica*, há um conjunto de cidades cujas histórias e culturas são bastante diferentes, como a de Nova Iorque e Atenas.

Cada uma delas é reinterpretada subjetivamente, segundo os “olhos-kodak do turista” (MENDES, 1995, p. 1060), do intelectual ou de seus habitantes.

Também Murilo Mendes interpreta as cidades subjetivamente e de modo ambíguo. Segundo o escritor, há que olhar a cidade por pelo menos dois ângulos distintos: o do turista e o do habitante. Comparando a Bruges gótica e meditativa do século XIV, que lhe chegou através de suas leituras, com a atual, o seguinte problema é colocado: “De resto o que para o turista significa evasão, para o habitante é presença, crua, problema. São duas ópticas diversas”. (MENDES, 1995, p. 1078).

O escritor não se desloca a fim de descobrir algo novo, mas para atualizar aquele espaço com o seu olhar. E esse está em contínuo movimento, relacionando, aproximando ou distanciando as cidades umas das outras. E é por esse processo que Murilo desconsidera tempo e espaço, somando passado e presente, fragilizando qualquer possibilidade de permanência, metamorfoseando objetos, signos, símbolos. O escritor, com sua obra, resiste às ideologias hegemônicas, às verdades indubitáveis, ao pensamento sistemático e à técnica:

> Viajamos, não só para eludir problemas constringentes de vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos. (MENDES, 1995, p. 1061)

Ao escrever sobre as cidades retratadas no livro *Carta-Geográfica,* Murilo Mendes lhes dá visibilidade segundo a sua interpretação, que é formada por critérios subjetivos e pessoais, ainda que existam outros também relevantes. E, nesse sentido, ele se aproxima do *pensée de le trace* de Édouard Glissant.

3.2 O mito e a cidade

A fim de avançar o trabalho sobre a relação entre a cidade e a sua cultura, esta última simbolizada por vários aspectos e entre eles pela presença do mito, vale a pena deter-se sobre duas obras. A primeira, de Mazzoleni, se chama *O Planeta Cultural:* para uma antropologia histórica e a segunda, de Canclini, *Culturas híbridas*.

Mazzoleni relata um episódio ocorrido nas Grandes Antilhas, logo após a descoberta da América pelos espanhóis, em que os indígenas *"*preocupavam-se em

imergir os prisioneiros brancos na água para verificar, após prolongada observação, se seu cadáver era ou não sujeito à putrefação" (MAZZOLENI, 1990, p. 6). Já "os espanhóis entendiam estabelecer se os indígenas eram ou não dotados de uma alma" (MAZZOLENI, 1990, p. 6). O autor conclui, portanto, que os indígenas

> não investigam sobre aquilo que não é verificável pelos sentidos (a existência da alma para os cristãos), mas verificam a natureza daquilo que é visível (o corpo?) através de um processo cujo resultado é conhecido (a putrefação), quando aplicado a um ser vivo, seja ele homem, animal ou planta. (MAZZOLENI, 1990, p. 8)

Mazzoleni considera que se "o europeu já estava orientado a dar uma dimensão 'humana' ao cosmo [...], podemos acrescentar que, vice-versa, por parte dos ameríndios cosmologizava-se o homem" (MAZZOLENI, 1990, p. 8). Murilo Mendes considera que a Grécia "possui uma força inesgotável: sua mitologia, que constitui ao mesmo tempo sistema cosmogônico, transposição figurada de fatos reais, reservatório sempre renovado de arquétipos e símbolos" (MENDES, 1995, p. 1053). Para se entender as implicações desse último excerto é preciso deter-se um pouco mais nas considerações de Mazzoleni. Para este último, muitas vezes, a chegada dos espanhóis foi vista como cumprimento de um mito, ocorrendo a "assunção de elementos ocidentais em um contexto mitopoético" (MAZZOLENI, 1990, p. 109). Para explicar melhor esta última afirmativa, é interessante, antes, observar:

> Preliminarmente podemos dizer que, enquanto nossa cultura (a ocidental) foi considerando a "realidade" cada vez mais passível de intervenção humana (e, portanto, sujeita a mudanças), as culturas tradicionais procuraram conservar a possibilidade (estática) de uma escolha entre aquilo que lhes "convinha considerar mutável e aquilo que, ao contrário, seria imutável. (MAZZOLENI, 1990, p. 110).

Inserir elementos ocidentais em um contexto mitopoético é, desse modo, interpretar esses elementos de modo que se tornem coerentes com as suas crenças. Mazzoleni faz diferença entre mito e rito, sendo o primeiro imutável, isto é, inabalável, "não passível de intervenção humana" (MAZZOLENI, 1990, p. 111). Já o rito é mutável, é um "´colocar em ordem´ *por* e *pró* uma determinada cultura: deve-se, portanto, recorrer ao rito em ocasiões de ´crise´ (quando justamente falta, ou corre o risco de faltar, a ordem)" (MAZZOLENI, 1990, p. 111). O autor dá três exemplos, dos quais faremos uso de apenas um: da cultura asteca em que o imperador Montezuma insere Cortez na "esfera daquilo que é imutável"

(MAZZOLENI, 1990, p.111). Assim, Cortez "não compromete a ordem (cultural e cósmica ao mesmo tempo) fundada por aqueles mitos de que ele é parte". (MAZZOLENI, 1990, p. 111)

Murilo Mendes considera que a força inesgotável da Grécia se dá devido à "elasticidade dos símbolos e do mito!" (MENDES, 1995, p. 1054). Afirma, em seguida, que a "tradição clássica de Atenas pesa demais sobre o seu presente" (MENDES, 1995, p. 1054). O mito ainda possui força, portanto. Após essas considerações é interessante citar a seguinte passagem de *Carta-Geográfica*: “Para chegar a uma percepção mais aguda da Grécia, foi-me preciso visitá-la, perlustrar-lhe o solo, tocar algo do seu povo, absorver-lhe a luz, controlar a presença do mito no contexto humano do país.” (MENDES, 1995, p. 1054)

O escritor mineiro quer saber, portanto, de que maneira a presença do mito é engendrada no contexto humano do país, um país que para ele parece desfigurado daquela Grécia da Antiguidade: "De qualquer maneira, como parece desfigurada essa nossa pequena Grécia que herdamos da antiga!" (MENDES, 1995, p. 1054).

Ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos e difundi-los para seus leitores, o escritor coordena as múltiplas temporalidades de cidades diferentes culturalmente. E essa diversidade não se estabelece apenas entre Nova Iorque e Roma, mas entre a Atenas moderna e a Atenas antiga, entre Amsterdam e Amsterdam:

> Há diversas Amsterdams que se completam: a célere dos negócios, a vagarosa dos canais, a inumerável dos museus, a da sujeira lá para os lados do porto, a da rigorosa higiene, a ocidental, a de longa experiência oriental, a "antiga" das ruelas estreitas e casas de remate pontiagudo, a moderníssima de avenidas largas, monótonas. (MENDES, 1995, p. 1082).

Como não podia deixar de ser, cada uma dessas cidades, incluindo as várias cidades dentro da mesma cidade, as várias Amsterdams e Atenas, apresentam características próprias em sua organização, em sua estrutura e em seu modo cotidiano de vida. Segundo Canclini, quando "a organização social se estabiliza, a ritualidade se esclerosa" (CANCLINI, 1997, p. 300). O autor também afirma que:

> Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles. (CANCLINI, 1997, p. 301)

Já se viu antes o entendimento que Murilo Mendes fez da Grécia a partir de seu solo, do contexto (chamado por ele) humano do país. É somente a partir dessa interação do homem contemporâneo com o passado ainda vivo nas ruas que é possível, para o escritor, uma interpretação do que a Grécia significa. A Grécia, segundo o poeta, não pode ser dividida em duas, ela é a conjunção delas, constitui-se relacionada a várias implicaturas sociais e históricas:

> Agrada-me surpreender o povo nas ruas do bairro velho que conduzem à Acrópole, guardando ainda mais uns restos orientalizantes, com alguma pequena igreja bizantina, antiquários expondo ícones, tendas abrigando artesãos atentos ao seu ofício, tavernas onde se poderá provar uma posta de marida, peixe frito com salada de alface e orégão. (MENDES, 1995, p. 1054-1055).

Chegada à conclusão de que as estátuas e figuras de heróis ritualizam cidades como a Grécia, uma vez que possui um passado que não pode ser apagado, devido à força de sua cultura e civilização, falta ver que também o caos urbano gera enigmas, como se queria entender logo no início desse estudo.

A profusão das várias cidades que existem em Amsterdam, de características distintas, mas que se completam, fazem dela uma "caixa de ressonâncias, de vibrações, de toques d´água, luminosa, umbrosa, atrai-nos, repele-nos, ilude-nos, prepara-nos ciladas" (MENDES, 1995, p. 1081). Essas ilusões e ciladas é que a faz inquietante: "Assim considero Amstrerdam inquietante" (MENDES, 1995, p. 1082). E é justamente o fato de ela inquietar, de confundir, de repelir e atrair ao mesmo tempo que a faz enigmática:

> (...) hoje, mais do que na primeira vista, ela se me apresenta como geradora de enigmas, povoada de Esfinges e Quimeras, empregando todo o seu charme para nos iniciar a um território onde quem sabe perderemos a própria identidade. (MENDES, 1995, p. 1082-1083)

O cotidiano da cidade e suas diversas manifestações criam as Esfinges e Quimeras. Se se retornar a Bruges, perceber-se-á que são os seus ângulos anônimos que transcendem o cotidiano: "explorar os ângulos anônimos da cidade, que de cotidianos passam a ser `transcendentes´" (MENDES, 1995, p. 1077). Na Grécia, o mesmo acontece ao se chocar aquela antiga com a nova.

Considerando a viagem como necessária para uma constante atualização do pensamento, a identidade pouco importa para o escritor. Na verdade, como se

percebe, a chance de perdê-la é o que lhe interessa. Tendo vivido numa sociedade tecnológica, em que há um grande influxo de informações ao alcance, o escritor se pergunta se há apenas uma raiz, isto é, se ainda é possível ser apenas de onde nasceu: “(...) mas hoje alguém é apenas do lugar onde nasceu?” (MENDES, 1995, p. 1085) Glissant defende que se tornou então urgente mudarmos a concepção e a vivência que temos de “identidade”:

> Trata-se para nós de concebermos que só o imaginário da Totalidade-Terra – o fato de que eu possa viver no meu Lugar aberto e em relação com a Totalidade-Mundo – nos levará a abandonar as múltiplas fronteiras (do “eu”, do “outro”, da etnia, da religião, da língua, da nação, etc) e seus corolários: a intolerância, o racismo etc. (ROCHA, 2000, p. 35)

Glissant faz diferença entre a noção de Território e a de Lugar. Para ele, o território está ligado à idéia de filiação, de eleição de uma terra, cuja posse se legitima pelos seus mitos fundadores. Assim, as comunidades das Grandes Antilhas possuíam seu território que era legitimado pelos seus mitos e ritos. Esse tipo de comunidade Glissant chamará *atávica*, isto é, que possui uma única raiz. Já o Lugar está ligado a uma cultura que ele chama *compósita*, em que há um processo de *créolisation* e em que não se poderia mais falar em raiz única, mas em rizoma, uma vez que o Lugar se expande e se encontra com outras culturas:

> La notion d´identité racine unique, qui n´a pas toujours été une notion mortelle, qui a produit des oeuvres magnifiques de l´histoire de l´humanité, est liée á la nature même de ce que j´appelle les cultures ataviques. Et j´ai eu l´occasion d´expliquer que pour moi la culture atavique, c´est celle qui part du principe d´une Genèse et du principe d´une filiation, dans le but de rechercher une légitimé sur une terre qui à partir de ce moment devient territoire. Je ferai l´equation “terre élue = territoire”. On sait les ravages ethniques de cette conception magnifique et mortelle. J´ai lié le principe d´une identité rhizome à l´existence de cultures composite, c´est-à-dire de cultures dans lesquelles se pratique une créolisation. (GLISSANT, 1995, p. 45)

A *créolisation* é a reunião de elementos heterogêneos que, relacionados, se intervalorizam sem que haja diminuição de um deles em relação ao outro. E o resultado desse processo é, como frisado por Glissant, imprevisível:

> Ce qui se passe dans la Caraibe pendant trois siècles c´est littéralement ceci: une rencontre d´éléments culturels venus d´horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, c´est-à-dire qui réellement s´imbriquent et se confondent l´un dans l´autre pour donner quelque chose d´absolument imprévisible. (GLISSANT, 1995, p. 14)
>
> La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis em relation “s´intervalorisent”, c´est-à-dire qu´il n´y ait pas de dégradation ou de diminuition de l´être, soit de l´intérieur, soit de l´extérieur, dans ce contact et dans ce melange. (GLISSANT, 1995, p. 16)

O que se vê em Murilo Mendes é a relação de sua cidade com todas as outras, confrontando-as. O poeta não parte então de uma noção de território, isto é, não se fecha à Totalidade-Terra, mas expande a Juiz de Fora de sua infância para fazer com que ela encontre outras cidades e se coloque em Relação. O território gera intolerância, uma vez que ele se fecha às suas próprias muralhas culturais, impedindo qualquer tipo de mediação com o outro:

> Par conséquent le lieu d´où on émet la parole, d´où on émet le texte, d´où on émet la voix, d´où on émet le cri, ce lieu-là est immense. Mais ce lieu on peut le fermet, et on peut s ´enfermer dedans. L´aire d´où l´on émet le cri, on peut la constituer en territoire, c´est-à-dire la fermer avec des murs, des murailles spirituelles, idéologiques, etc. (GLISSANT, 1995, p. 24)

Em Murilo Mendes as cidades se atualizam no momento em que o escritor as conhece, confrontando-as com o que ele, até esse momento, apenas imaginava ou sabia através de suas leituras. E é essa aparente incompatibilidade do presente com o passado que não se resolve, não se explica ou se decifra: “A força do tempo atual, dissonante, inquietante, prenhe de enigmas, converge para o passado: impossível reconstruí-lo usando só uma lente feérica. Ferrara” (MENDES, 1995, p. 1096). Quando se usa o termo “atualizar”, é importante perceber o que ele implica, já que a palavra parece ter mais sentido para a cultura ocidental. Segundo Mazzoleni, é característica do Ocidente fundar um “outro passado através do presente” (MAZZOLENI, 1990, p. 155). De acordo com o autor de *O Planeta Cultural*, nas culturas orais o presente é que se funda no passado, e não o contrário.

No momento em que Murilo Mendes se pergunta se alguém é apenas do lugar onde nasceu, ele está pensando, de certa forma, sobre a noção de Glissant de território e lugar, já que o primeiro é fechado e o segundo aberto à Totalidade-Mundo. Canclini, ao comentar sobre as noções de desterritorialização e reterritorialização, diz que:

> Com isso [desterritorialização e reterritorialização, respectivamente] me refiro a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas. (CANCLINI, 1997, 309)

Os territórios são, assim, invadidos por traços culturais estrangeiros, criando produções simbólicas diversas daquelas antigas. É o que o escritor observa nas cidades em que visita: uma reunião de fatores díspares em um mesmo território. E,

nesse momento, perde-se a relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais. Também para Glissant o território é suplantado pelo Lugar e é esse processo que ele chama de créolisation. As fronteiras deixam de ser fixas, portanto. As construções culturais passam a ser importadas. É possível ver obeliscos nos Estados Unidos e na França:

> Onde as fronteiras se movem, podem estar rígidas ou caídas, onde os edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura. (CANCLINI, 1997, p. 321)

Em *Carta-Gego*ráfica, os edifícios e as construções são evocados em um lugar diferente do que eles representam, sendo ainda o mesmo lugar. O que os faz diferente são os séculos de afastamento entre os dias atuais e a época em que foram construídos. Porém, subitamente, o passado se atualiza com o presente: “As casas, antigas até há pouco, súbito passam a ser atuais. Qual a fronteira do passado e do presente?” (MENDES, 1995, p. 1076)

Várias são as situações de fronteira encontradas em *Carta-Geográfica*, mas o que realmente importa nelas é a impossibilidade de demarcação, como se percebeu logo nessa última citação. Não há também um limite estabelecido entre os mundos físico e sagrado da Grécia: “São emblemas de uma civilização que encontrou sua forma plástico-literária, hesitando em dar o salto mortal no desconhecido; mas a fronteira entre os dois mundos, o físico e o sagrado não resulta assim tão clara”. (MENDES, 1995, p. 1056)

A fim de não se estender sobre as diversas situações de fronteiras encontradas nessa obra, termina-se com uma que servirá posteriormente para uma consideração importante desse estudo:

> Em todo o caso, podemos situar o monólogo “*To be or not to be”*, isto é, as ruínas do discurso, num outro espaço que já organiza a sua própria arqueologia, ligando-se à palavra final do herói: *“The rest is silence”.* O espaço da informação incompleta, pois existem mais coisas no céu e na terra do que a nossa filosofia pensa. (MENDES, 1995, p. 1106)

O que está em jogo em *Carta-Geográfica* no que diz respeito às cidades são os conflitos entre elas, as suas desordens e os seus habitantes. “To be or not to be” é a questão final, aquela para onde se convergem os problemas do homem e, por isso, chamada de ruínas do discurso. A falta de solução para a interação entre os

habitantes e a cidade, a ausência de um discurso que dê conta dessa relação social é a causa do silêncio, do enigma que o escritor vê presente nos centros urbanos. Já foi dito que Haia era, para Murilo Mendes, exceção. Isso se dava porque a cidade não se configurava como centro urbano e não havia moradores, uma vez que a população era a das cidades vizinhas, tendo com a cidade apenas uma relação comercial. O homem, para o escritor, pode ser de vários tipos:

> Aqui fiquei um dia, ferindo-me o cenário auto-organizado em força singular; mas deveria instalar-me uns meses para estudar sua coleção de homens. (MENDES, 1995, p. 1092)
>
> Muitos são os prodígios; entretanto nada é mais prodigioso do que o homem. Sófocles. (MENDES, 1995, p. 1056)

O que se observa, porém, em *Carta-Geográifca*, é que o poeta se importa com o homem vinculado ao contexto social dos centros urbanos:

> Eis a nossa Grécia reversível, caído ao chão, coluna feita em fragmentos, sol de poeira, levando consigo o segredo que em vão tentáramos desvendar. Tocamos aqui o homem em conflito com a paisagem, o problema interno em frente aos arabescos da luz. (MENDES, 1995, p. 1061)

O problema interno frente aos arabescos de luz. O problema do homem frente à cidade e sua luminosidade. A luminosidade das cidades não está vinculada necessariamente a um sentido concreto do termo, mas o modo por que ela, em constante movimento, cria e recria o seu organismo social e cultural: "(...) a luz é o elemento que unifica ´interior´ e ´exterior´" (MENDES, 1995, p. 1086)

O poeta dizia que a Grécia possuía dois protagonistas: "o homem e a luz; o templo servia de testemunha dos dois". (MENDES, 1995, p. 1055). Em seguida afirma que aquele que a visita não deve apenas respirar o mito, mas elucidá-lo (MENDES, 1995, p. 1059), isto é, jogar luz sobre ele a fim de desvendá-lo, tirar-lhe a venda, unificar interior (o homem) e exterior (o organismo cultural e social que é complexo, invadido por elementos externos). É por isso que se pode afirmar que o "Paternon é uma ruína que, sustentada pela força da luz, ressuscita cada dia, corpo glorioso" (MENDES, 1995, p. 1055). O Paternon ressuscita porque se atualiza culturalmente, porque é dado a ele, ruína (uma ruína discursiva), novas interpretações. Resta apenas o silêncio, já que não há uma idéia definitiva, mas inúmeras metamorfoses em que o segredo subsiste, se mantém.

Retornando à pergunta feita por Murilo Mendes sobre se alguém é apenas do

lugar onde nasceu, se se responder afirmativamente, então se acabará por ser de um local híbrido, como é o do poeta. Segundo Canclini, essa situação é, atualmente, muito comum nos artistas latino-americanos:

> O lugar a partir do qual vários milhares de latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos. (CANCLINI, 1997, p. 327)

A conclusão de Canclini é a mesma apontada nas entrelinhas por Murilo Mendes: "(...) hoje todas as culturas são de fronteiras" (CANCLINI, 1997, p. 348). *Carta-Geográfica* vai além dessa afirmação, pois o que se observa no livro do escritor mineiro são situações de fronteira, uma vez que são elas que lhe interessam já que o escritor se encontra deslocado, condição geral do intelectual do século XX. A fronteira torna-se a condição para o desenvolvimento do seu pensamento e faz de sua obra um local em que múltiplos espaços e temporalidades se encontram em movimento.

3.3 Chocando os códigos

A fim de tentar compreender a relação da luz com as cidades de *Carta-Geográfica* parte-se de um texto de Gilles Deleuze intitulado "O pensamento nômade" do livro *Nietzsche hoje?.* Esta relação é importante porque é a luz, isto é, as iluminações dadas a um objeto que o fará significar. Iluminar um objeto é, em Murilo Mendes, redescobri-lo e reinventá-lo.

Deleuze inicia seu pensamento considerando que Marx, Freud e Nietzsche seriam a trindade de nossa cultura moderna. Porém os dois primeiros poderiam ser a aurora de nossa cultura, enquanto o último, a de nossa contra-cultura.

Para Deleuze, a distinção entre eles se impõe quando Marx e Freud se lançaram numa tentativa de recodificação do Estado e da família. Recodificação essa "daquilo que não cessa de se codificar no horizonte" (DELEUZE, 1985, p. 57). Já com Nietzsche o problema seria de "fazer passar algo que não se deixará codificar" (DELEUZE, 1985, p.57). E para tanto, dever-se-ia "inventar um corpo em que isto possa passar e fluir: um corpo que seria o nosso, o da terra, o do escrito..." (DELEUZE, 1985, p. 57). Segundo Deleuze, um aforismo ou um poema de Zaratustra

> não são compreendidos nem pelo estabelecimento ou aplicação da lei, nem pela oferta de uma relação contratual, nem por uma instauração de instituição. O único equivalente concebível seria estar no mesmo barco. [...]. Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de qualquer instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de "desterritorialização". (DELEUZE, 1985, p. 60).

O que Deleuze pretende com esse excerto é afirmar que esse movimento de desterritorialização exclui qualquer tentativa de representação, já que ele não pode ser interpretado. O que se partilha está fora dos códigos, não há como traduzi-lo. Um aforismo, segundo o teórico francês, possui *intensidade* e essa é "o que está sob os códigos, o que lhes escapa, e que os códigos querem traduzir, converter, transformar em moeda" (DELEUZE, 1985, p. 63).

Essa intensidade é o enigma de Murilo, o que lhe escapa, o que está por trás das várias cidades dentro dela mesma, o que se movimenta sem sair do lugar.

O crítico francês relaciona as intensidades com os nomes próprios dos textos de Nietzsche, uma vez que elas não têm significante ou significado. Nos nomes próprios há um deslocamento perpétuo de intensidades (DELEUZE, 1985, p. 63). As cidades de *Carta-Geográfica* se transformam constantemente, são nômades sem sair do lugar. Segundo Deleuze, "o nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar." (DELEUZE, 1985, p. 66). E é com esse nomadismo que se escapa dos códigos.

Para Deleuze, somos feitos de certos tipos de linhas. A primeira delas se chama *segmentaridade dura*, pois é bem determinada e ele a exemplifica com o seguinte tipo de relação: a família-a profissão, o trabalho-as férias. (DELEUZE, 1998, p. 145). É a linha das classes sociais, dos sexos, dos setores, das raças.

O segundo tipo de linha, denominada *molecular*, é mais flexível e atravessa as sociedades, os grupos e o indivíduo. São linhas que fazem pequenas modificações ou desvios. Dessa forma, se uma profissão é um segmento duro, essa linha molecular está presente nas conexões e repulsões que ocorrem no "interior" dessa linha dura. É a linha dos dispositivos de poder.

E por fim há uma *linha de fuga* ou *ruptura*, responsável por conjugar "todos os movimentos de desterritorialização" (DELEUZE, 1998, p. 158), "os *continuums* de intensidade" (DELEUZE, 1998, p. 157). Esse movimento de desterritorialização é seguido, no entanto, por uma reterritorialização, operada pela linha molecular. Finalmente essas reterritorializações se acumulam e são sobrecodificadas nas

linhas de segmentaridade dura. Portanto, são “três linhas, sendo uma nômade [a linha de fuga], a outra migrante [a linha molecular], a outra sedentária [a linha dura]” (DELEUZE, 1998, p. 159).

Há perigo em todas essas três linhas. O perigo da linha de segmentaridade dura está no fato de que ela “concerne à nossa maneira de perceber, de agir, de sentir, nossos regimes de signos” (DELEUZE, 1998, p. 160). O que se percebe é que essa é uma linha alienante. O problema da segunda são os “micro-fascismos que existem em um campo social sem serem necessariamente centralizados em um aparelho de Estado particular” (DELEUZE, 1998, p. 161). Vê-se que essa linha corresponde aos interstícios do poder, suas pequenas corrupções disfarçadas, dissimuladas. E, finalmente, na linha de fuga, há o perigo maior, o de se tornar uma linha de “abolição, de destruição, dos outros e de si mesma” (DELEUZE, 1998, p. 162). Segundo Deleuze, aqueles que a utilizavam “acabam mal”: “Hölderlin e sua loucura [...], Virginia Woolf e seu desaparecimento” (DELEUZE, 1998, p. 161).

Percebe-se, ao longo da obra do escritor, que ele se desloca a fim de perceber a realidade de um modo diverso, tentando escapar dos códigos impostos. Ao se chocar com outros códigos e outras representações do real, o objeto irá adquirir novas significações, já que se encontra em um novo contexto.

Retornando a Murilo Mendes, o que se percebe é que, ao longo de sua obra, o escritor se desloca a fim de perceber a realidade de um modo diverso, tentando escapar dos códigos impostos. Ao se chocar com outros códigos e outras representações do real, o objeto irá adquirir novas significações, já que se encontra em um novo contexto.

Voltando ao texto “Pensamento Nômade” de Deleuze, vê-se que entre as intensidades, há as de baixa e de alta intensidade. Porém, uma baixa intensidade pode, num determinado momento, se tornar de alta intensidade e assim por diante (DELEUZE, 1985, p. 64). Isso ocorre porque dentro desse mecanismo de desterritorialização-reterriorialização-sobrecodificação descrito, os códigos estão sempre se alterando: algumas vezes de modo mais desviante, outras menos.

Em *Ecologia do invisível* de Pelbart interessa mostrar de que maneira o invisível se relaciona com o visível. Segundo o autor:

> Na convivência com comunidades de loucos sente-se de fato uma espécie de densa invisibilidade entrelaçada nos objetos, nas pessoas, nos lugares, nas palavras, nos silêncios, e não é precisamente o que está na cabeça de cada paciente, mas entre eles, entre um e

> outro, entre um olhar e um objeto, entre as palavras e as coisas, entre um som e um retalho (...). Como se esse invisível fosse essa camada que envolve e permeia as coisas, ou as duplica, ou que lhes dá espessura, ou leveza, ou peso, ou as torna relevantes, miraculosas, fantásticas, inéditas, mágicas, brutas, inertes. (PELBART, 1993, p. 38-39)

Percebe-se, então, que o invisível só é encontrado em Relação, no sentido que Glissant dá ao termo. E sendo ele uma camada que envolve as coisas, é ele também que lhes dá *intensidade*, agora usando a nomenclatura de Deleuze. E essa intensidade que outrora era baixa pode passar a se tornar alta e vice-versa.

Segundo Perbart, no invisível se passa o essencial, pois nele as virtualidades se oferecem e aguardam atualizações. (PELBART, 1993, p. 39). Desse modo, sendo ele a matéria-prima para os processos de subjetivação, é ele que atualiza as cidades, a Grécia, o Paternon: “Paternon é uma ruína que, sustentada pela força da luz, ressuscita cada dia, corpo glorioso” (MENDES, 1995, p. 1055). Retomando um excerto de *Carta-Geográfica*:

> (...) hoje a Grécia se apresenta aos meus olhos como país fundamental, um dos raros onde a presença do mito subsiste no ar, na paisagem, nas ruínas, também na obra de alguns poetas maiores, que posso ler somente em tradução” (MENDES, 1995, p. 1053)

É porque hoje a Grécia possui essa raridade que se fala também de uma ecologia do invisível, pois ele está ficando poluído:

> (...) é justamente isso: uma espécie de poluição do invisível. Como diz Deleuze, estamos cercados por todos os lados de uma quantidade demente de palavras e imagens, e seria preciso formar como que vacúolos de silêncio para que algo merecesse enfim ser dito. (PELBART, 1993, p. 40)

Por isso Murilo Mendes é atraído pelo silêncio, uma vez que esse possibilita a presença do invisível e o seu campo de subjetividade, esse “magma grávido de expressões.” (PELBART, 1993, p. 40)

O autor considera que o “invisível é parte da realidade, ele é da ordem da Cidade [...] pois se o regime da visibilidade total é incapaz de substituir o invisível, ele é bem capaz de o poluir.” (PELBART, 1993, p. 40)

A luz é a responsável em unificar interior (a que se fez, em se tratando do ambiente urbano, correspondência ao homem) e exterior (que se relaciona aos signos e símbolos do meio social) e pela tentativa de solucionar os enigmas, elucidá-los, fazer falarem os silêncios existentes nas cidades. No momento em que o outro é iluminado ele ganha uma nova significação, colocando-se em movimento, em

trânsito, uma vez que ele é redescoberto, relido, visto sob uma nova ótica e perspectiva.

A luz, porém, apresenta um problema, como também são problemáticas as linhas de segmentaridade dura, molecular e de fuga: a primeira pode alienar, a segunda corromper e a terceira destruir. Quanto ao invisível, percebeu-se que a visibilidade total pode poluí-lo. A luz, se total, também destrói o enigma, no sentido de que, ao dar a ele uma interpretação final, o vê como decifrado e sem possibilidade de novas atualizações. É o que acontece, segundo a ótica de Murilo Mendes, com a cidade holandesa de Delft:

> Prefiro que não exista o "enigma", o "segredo" de Delft. Prefiro ver Delft assim, decifrada, traduzida pela sua luz exemplar, que - impossível – gostaria de receber no último instante cruzada com as de Córdoba e Ouro Preto. (MENDES, 1995, p. 1086)

Deve-se ficar claro, quanto a esse último excerto, que o escritor não perde seu interesse pelos silêncios, pelos enigmas. Já se viu que a cidade de Haia o desinteressa porque muito sossegada e uniforme. E se percebeu também o seu interesse em entender a Grécia. O que acontece em Delft é que a luz que a elucida não é a mesma de Córdoba e Ouro Preto. O poeta aponta que Delft é o "território holandês que poderia ser o mais enigmático, secreto" (MENDES, 1995, p. 1085). Mas não é, por causa de sua luz. No entanto, não há uma interpretação final, já que, no último momento, ele quer essa luz chocada com as de Córdoba e Ouro Preto.

A luz, como o invisível para Pelbart, está atrelada "às máquinas tecnológicas e sociais e seus agenciamentos" (PELBART, 1993, p. 42). Quando um agenciamento se choca com outro, então há uma ruptura, seguido de uma corrupção e uma nova alienação, operada pela sobrecodificação. O que faz Murilo Mendes é exatamente evitar os perigos da linha de fuga.

É nesse sentido que o escritor prefere a cidade de Delft traduzida: para chocar suas intensidades com outras igualmente altas, as de Córdoba e Ouro Preto. Pois, se se pensar no processo de tradução, ver-se-á que aí também há um choque entre duas línguas e uma ruptura semântica, uma vez que o sentido original não pode ser restituído. Dessa forma, as línguas se corrompem e o sentido é deslocado, colocado em trânsito de um contexto para outro. A voz do outro é, portanto, sobrecodificada. O processo de *tradução* será melhor desenvolvido a partir de agora, nos sub-capítulos seguintes, relacionando-o com a noção de *alegoria*,

utilizando como base a teoria de Benjamin.

3.4 Os segredos guardados nas ruínas: iluminações

O modo com que Murilo Mendes *olha* tende a uma alegorização dos objetos, dos fatos, do real. Esse processo de alegorização do escritor é bem específico, apesar de haver uma certa proximidade com a alegoria barroca exposta por Walter Benjamin.

Sendo a alegoria desenvolvida a partir da noção do drama barroco, então ela é uma instância de representação do universal. E esse é definido pelo filósofo como a ordem das idéias. A representação, para Benjamin – e portanto também a alegoria –, se dá pelo desvio da ordem das idéias. O modo como esse desvio se dá é que caracteriza a alegoria: “O caminho da verdadeira investigação filosófica, para Benjamin, é a representação. Representação, por um desvio, do universal – a ordem das idéias.” (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 13)

Se o universal se estabelece como a ordem das idéias, o particular se estabelece como a ordem dos fenômenos. A relação existente entre essas duas ordens é que uma necessita comunicar-se com a outra. E esse processo se dá pelo conceito. Pois é através dele que as idéias podem ser representadas, injetando, nelas, o particular, o empírico, fazendo-as concretas. E é pelo conceito que os fenômenos alcançam o universal sem que se tornem abstratos:

> (...) Donde a função mediadora do conceito. Pelo conceito, as coisas são divididas em seus elementos constitutivos, e enquanto elementos, podem ingressar na esfera das idéias, salvando-se; inversamente, pelo conceito, as idéias podem ser representadas, tornando-se concretas, graças à empiria desmembrada em seus elementos materiais. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 13)

Benjamim parte, então, do princípio de que é preciso salvar as coisas. Para fazer isso, é preciso manter as suas diferenças. Para se enxergar essas diferenças é necessário partir dos extremos de cada objeto: “Salvar as coisas é preservar essas diferenças, que se tornam especialmente visíveis nos extremos.” (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 14)

Em se tratando da alegoria, na transformação daquilo que é vivo em morto. Isso porque Benjamim acredita que apenas matando o objeto é que se é capaz de fazê-lo significar.

> Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. (...) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. (BENJAMIN, 1984, p. 40).
>
> (...)
>
> O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável. (...) A violência alegórica, pela qual as coisas são arrancadas do seu contexto e privadas de sua irradiação, é agora dotada de um sentido positivo. Como o Príncipe, o alegorista quer redimir as coisas, ainda que seja contra a sua própria vontade. É por amor que ele humilha as coisas, obrigando-as a significar: pois só nessa significação elas estão seguras para sempre. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 41).

Chega-se a essa conclusão porque uma vez dotando o objeto de significado, não lhe permitindo ser mais passível de mudanças, se o está matando, pois se o está obrigando a significar, se o está limitando, se o está privando de sua irradiação. É essa a violência alegórica.

É preciso que se detenha em algumas particularidades apresentadas na introdução feita por Rouanet para a edição brasileira da obra *Origem do drama barroco alemão.* Começar-se-á pela noção de *origem*:

> Os leitores familiarizados com a obra posterior de Benjamin encontrarão nessas formulações obscuras vários elementos de sua filosofia da história. A idéia de que “o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”, corresponde ponto por ponto à tese de que o historiador dialético deve libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua, salvando-o, sob a forma de um objeto-mônada: fragmento de história, agora intemporal, que o olhar de Medusa do historiador mineraliza, e que como tal dá acesso à pré-história do objeto, e à sua pós-história. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 19).

A origem “é um salto (Sprung) em direção ao novo” (p.18-19). Isso quer dizer que a origem extrapola a história contínua e salva-se quando se liberta dos grilhões da temporalidade e da unidade, que a interpretam num determinado contexto. Quando, pela origem, algo se torna um fragmento e atemporal, ele escapa à extinção, pois se abre a novos significados, o que o contexto totalizante em que estava não permitia. Este processo, como se quer mostrar ao longo desse estudo, é análogo ao do escritor mineiro e ao método surrealista, que retira os objetos de um determinado contexto para fazê-los re-significar mais adiante.

A alegoria, segundo Rouanet, é a responsável pela mediação entre a origem e a estrutura (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 36). Segundo o crítico brasileiro:

> O próprio termo *estrutura* [...] não é usado por ele [Benjamin], no sentido que aqui lhe atribuí: organização interna da idéia, em oposição à sua dimensão histórica, contida na categoria de origem. [...] Mas uma vez aceito o conceito de estrutura, que em minha opinião não deforma a categoria de origem, estamos em terreno seguro para reconstruir *sistematicamente* a investigação estrutural *assistemática* feita pelo próprio Benjamin, segundo seu procedimento básico: isolar os fenômenos em seus elementos, e destacar dos elementos os seus aspectos extremos. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 29, grifos de Rouanet)

O que se observa nesse excerto é que o sentido de *estrutura* atribuído por Rouanet está próximo da meta do materialista histórico, que almeja extrair elementos da história contínua, construída pelos vencedores, e vê-los segundo uma outra ótica:

> A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. [...] A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. [...] E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1994, p. 225, grifo do autor).

A diferença é que a investigação estrutural feita por Benjamim isola os elementos e destaca, neles, os extremos. O alegorista, portanto, retira elementos de um ambiente alienante a fim de lhes proporcionar novos significados.

Por isso que salvar "o Barroco, para Benjamin, não significa trazer à superfície o esquema estrutural do seu drama, mas de algum modo, através dessa tentativa, recompor suas ruínas e ressuscitar seus mortos". (BENJAMIN, 1984, p. 46). E o que é a ruína senão "o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos"? (BENJAMIN, 1984, p.39). A ruína é, metaforicamente, o que o alegorista e Murilo Mendes querem salvar. Murilo Mendes a salva quando tenta reconstruir significativamente, através da memória, seu passado em *A Idade do Serrote*; quando dá às cidades de *Carta-Geográfica*, novos sentidos; quando relê, em *Ipotesi*, as pinturas e os pintores que lhe interessam. O que faz Murilo Mendes então é, pela atividade alegórica, encontrar a origem das coisas, isto é, aquilo que foi apagado, esquecido pela história:

> "Ursprung" não significa aqui simplesmente "origem" de um gênero artístico (o drama barroco), mas a relação entre uma idéia e a (sua) história (...). a história do seu desenvolvimento não é esquecida e a busca da origem não serve para camuflar o presente. Antes, deve iluminá-lo e iluminar o que foi esquecido e perdido no desenvolvimento histórico.

> “Por origem (Ursprung) não se entende o devir do originado, mas o que se origina do devir o do desaparecer.” O que mais importa é a relação da alegoria com a história e com a história literária. (KOTHE, 1978, p. 62).

Como se observa neste último excerto, quando se desvelam os elementos que foram suprimidos e reprimidos em favor da hegemonia do discurso vencedor, esses são iluminados, e não continuam mais obscurecidos. Metaforicamente, o jogo do escritor mineiro é de evitar, como numa partida de xadrez, que um rei (o discurso vencedor) aprisione o outro (o discurso perdedor). Porque, a meu ver, se trata realmente de dois reis, já que o vencedor poderia ter sido o outro lado, e não se pretende valorar nenhuma das partes: a vencedora ou a perdedora, ainda que a alegoria proposta por Benjamin exerça um julgamento sobre a história. Isto é, sobre os vencedores: “O que Benjamin fez, contudo, foi ressaltar o caráter dialético do distanciamento aparente da alegoria, mostrando que ela implica num relacionamento e num julgamento da história.” (KOTHE, 1978, p. 66).

O que há é apenas isto: se há um vencedor, se se o conhece, então há de haver um ou mais perdedores, e é preciso conhecê-los, ouvi-los, como se ouviu os ganhadores. Segundo Flávio René Kothe em sua obra *Benjamin & Adorno: confrontos:*

> A alegoria não é só convenção da expressão: ela é muito mais expressão da convenção que impera e emperra a história. A distância repousada e contemplativa, que a alegoria aparenta, esconde um relacionamento dialético com a realidade. A estática que ela apresenta retrata a própria falta de progresso verdadeiro da história. “Enquanto que, no símbolo, com a transfiguração do declínio, as feições da natureza se revelam fugidiamente à luz da redenção – na alegoria, a facies hippocratica da história, qual petrificada paisagem primeva, põe-se ante os olhos de quem a contempla. A história, em tudo o que desde o início ela tem de atemporal, sofrido, falho, se imprime em um rosto – não, em uma caveira”. (KOTHE, 1978, p. 63).

A alegoria problematiza a história, mostrando-a como um discurso hegemônico e homogêneo. Por isso se pode falar em *facies hippocratica* da história, porque essa, com a ferramenta do historicismo, mata os desvios, que poderiam fragilizar a sua estrutura e o seu relato.

Em se tratando de *Carta-Geográfica*, o escritor mineiro conhecia as cidades através de sua história, lida nos livros, mas não as havia ainda visto com seus olhos, não havia conhecidos seus bairros, visto o centro e a periferia, observado seus problemas, pensado em como o caos urbano se resolve, refletido sobre como os seus habitantes, dependentes de sua estrutura, se manifestam ante as situações

que lhe são apresentadas cotidianamente.

O escritor e o artista plástico ainda se aproximam da alegoria pelo seu aspecto enigmático. Assim como acontece na obra desses intelectuais, o enigma surge no alegórico quando, observando as ruínas, fragmentos desprovidos de seu contexto totalizante, o sentido delas torna-se obscuro, e a tentativa de recuperar ou encontrar um sentido para elas, tarefa essa que também acompanha o materialista histórico, mostra-se difícil. E, assim, elas acabam muitas vezes tornando-se enigmas, tão insolúveis como um hieróglifo:

> A própria alegoria tem um caráter enigmático, hieroglífico. Se nela a vida se resseca, se ela se constrói de fragmentos cujo sentido se obscurece – o que mais faz ela se não mostrar o que o passado se torna para nós: um acúmulo de ruínas? (KOTHE, 1978, p. 70).
>
> O estudo das obras do passado é, contudo, como que um processo de reconstrução dessas ruínas, uma ressurreição delas: a descoberta de um dos sentidos que a alegoria pode guardar. (KOTHE, 1978, p. 70).

Quando Murilo Mendes em *A Idade do Serrote* se apega à memória para re-interpretar seu passado, ele age sobre as suas ruínas. Mas o mesmo também acontece em *Carta-Geográfica*, pois o retorno às cidades (seja esse retorno operado no processo da escrita, ou na própria viagem a elas, em que há uma atualização entre o que ele apenas sabia através da leitura e o que ele agora conhece de fato) também é um retorno ao passado delas, às suas ruínas, aos seus fragmentos, aos seus paternons, que ressuscitam a cada dia. A visão alegórica, como bem aponta Kothe, revela “a ruína do que não poderia nem deveria mais ser.” (KOTHE, 1978, p. 67)

3.5 O invisível revelado

Tanto se falou de ruína, mas faltou conceituá-la. Talvez porque a tarefa não seja fácil ou talvez porque, ao se tentar definir o termo, ele deixe de ser o que é. A ruína relacionou-se nesse estudo, constantemente, aos vocábulos *fragmento, dependência, passado, morte, enigma* e, concatenando todas elas, *alegoria*.

O livro organizado por Adauto Novaes, *O olhar* (1988), apresenta no texto “O olhar viajante (do etnólogo)”, de Sérgio Cardoso, algumas considerações interessantes para esta análise e para a tentativa de melhor compreender o que se

quer chamar de ruína. Ao se referir ao olhar, o teórico pensa a respeito de um olhar chamado por ele “inquiridor”, que se articula com uma superfície opaca, com um mundo instável:

> E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olhar [...] escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação. (CARDOSO, 1988, p. 349).

O olhar inquiridor percebe um mundo deslizante, heterogêneo, híbrido, inacabado. E é por isso que suas frestas estão repletas de ruínas e enigmas:

> [...] o mundo visível não se dá mais como conjunto de “coisas”, rígidas e íntimas, positivas (como também não é matéria inerte nem caos que um sujeito, como demiurgo, molda e informa), mas como o contorno de um campo em que o sentido ora se adensa e se aglutina, ora se difunde e dilui numa existência rarefeita, sempre vazado de lacuna e indeterminação. (CARDOSO, 1988, p. 349).

O sentido, estando nesse processo de adensar-se e aglutinar-se, de difundir-se e diluir-se gera enigmas compostos pelas lacunas e indeterminações dos discursos. Dos discursos (ou história) que compõem aquele que olha e dos discursos (ou história) que abrangem e interpenetram o objeto olhado.

Segundo Walter Benjamin no texto “O Surrealismo”, presente no primeiro volume das “Obras escolhidas”, intitulada *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura:*

> Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter uma pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1994, p. 32-33).

Benjamin quer buscar as ruínas, os enigmas, mas eles não estão nos desvios já apontados, mas onde não se apontou ainda nenhum, onde não é possível penetrar. Como já se viu, o mesmo acontece a Murilo Mendes com relação à cidade de Atenas. Atrai-lhe o cotidiano, o modo como os habitantes se articulam com a cidade e a sua história, repleta de ruínas que são sempre atualizadas, sem deixarem de serem ruínas. Por mais que a escave, aglutinando-a ou diluindo-a, ainda assim restarão lacunas, indeterminações que a constituem como ruína. E, como ruína, ela

incomoda, porque, do mesmo modo que acontece à alegoria, ela problematiza a história. E é a presença das ruínas nos quadros de De Chirico uma das causas do mal-estar sentido ao observar suas telas.

O que diferencia o processo alegórico na obra do escritor juizforano da concepção de alegoria barroco é que esta "procura o particular a partir do universal" (BENJAMIN, 1984, p. 37). Em Murilo Mendes, uma afirmação desse tipo deve ser dita de maneira bem cuidadosa e com um sentido bastante específico. Em *Carta-Geográfica*, se viu, lhe interessam os problemas internos da urbe, suas particularidades. E essa procura realmente se dá através do universo da cidade, porém, não se pode dar ao vocábulo *universal*, nesse contexto, a característica de *totalizante*. Porque a cidade só é totalizante em relação aos seus habitantes, mas não o é em relação à sua história, à sua cultura ou à sua região. Nas cidades coexistem vários tipos de discursos, desde os mais apegados às tradições, até os mais novos e efêmeros, produtos da moda. O escritor não parte do universal para encontrar o particular, porque para ele não há essa ótica totalizadora, hegemônica.

Como já foi colocado, a luz é o elemento que unifica interior e exterior e é por ela estar presente em cada cidade e no seu constante movimento, na sua constante fugacidade, que o seu organismo social é recriado. Foi visto também que a luz, quando total, quando pretende dar uma interpretação final, impede novas atualizações. É o que aconteceu, segundo a ótica de Murilo Mendes, com a cidade holandesa de Delft. Ao querer a sua luz chocada com a de Córdoba e Ouro Preto, percebe-se que há, em *Carta-Gegoráfica,* uma rede em que o particular torna-se universal e vice-versa. A luz de Delft, universal, transforma-se em particularidade quando chocada com outras luzes, outros universos, os de Ouro Preto e Córdoba.

A fim de entender a relação do alegórico com a retomada de uma tradição pela modernidade, o estudo prender-se-á agora ao terceiro volume das "Obras escolhidas" de Walter Benjamin, chamado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo,* mais especificamente quando o filósofo trata da modernidade. Segundo Benjamin, o olhar do romancista é menos restrito e reticulado que no poeta lírico:

> [...] o novo modo de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições, no poeta lírico que no romancista. Duas metáforas o mostram. Ambas apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna. Em Balzac, o gladiador se torna caixeiro-viajante. [...] Balzac descreve seus preparativos e se interrompe para exclamar: "Que atleta! Que arena! E que armas! Ele, o mundo e

> a sua lábia!". Baudelaire, ao contrário, reconhece no proletário o lutador escravizado. (BENJAMIN, 1999, p. 73-74).

Não interessando a este estudo a discussão sobre o herói, percebe-se no romancista, representado por Balzac, um *gladiador* que se torna *caixeiro-viajante*. O segundo termo apresenta relevância quando se adequa bem à obra de Murilo Mendes.

É característica da obra em prosa de Murilo Mendes o enfoque que o escritor dá às suas viagens e aos locais por onde passou. Além de *Carta-Geográfica*, há também *Janelas Verdes* e *Espaço Espanhol* que se dedicam especialmente às cidades visitadas pelo poeta. Elas são a sua arena, o seu mundo; e a interpretação que dá a esta arena é a sua lábia. Nesse sentido, Murilo Mendes pode ser visto como um atleta, ou melhor, um maratonista. E o seu percurso não se dá apenas por retas, mas por ladeiras, isto é, pelas margens das cidades, pelas diversas Amsterdams de Amsterdam.

Retomando o que já foi visto até aqui, são os problemas observados nos grandes centros urbanos, seus desconcertos, característicos da modernidade, que geram silêncio e enigma. Superposta a essa modernidade, está a imagem de uma tradição, a história engendrada no presente, o passado ainda vivo, como ruína. E é a tentativa de estabilizar esse conflito a tarefa do alegorista: "A significação é no reino da alegoria o que é o poder na salvação profana visada pelo Príncipe: instrumento de estabilização da história". (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 40-41).

O Príncipe, segundo Rouanet, tem a missão de implantar um reino estável e, para isso, exerce as funções de tirano e mártir ao mesmo tempo. (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 30) É tirano quando, para cumprir sua função, exerce de modo ditador seus poderes. Metaforicamente, é quando o alegorista "lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança" (ROUANET, in: BENJAMIN, 1984, p. 41). É mártir quando está propenso, mais que todos, ao sofrimento e à morte.

No momento em que Murilo Mendes vê a cidade com essa duplicidade entre a sua história presente e aquela que se superpõe como imagem, quando, nesta arena, ele se arma, agora também como um gladiador, então ele exerce a função do alegorista, do Príncipe:

> A alegoria, enquanto escrita, é entendida como um sistema convencional de signos. Expressa algo que é diferente, que é o outro daquilo que representa. "L´écriture allégorique

> signifie toujours son Autre, le non-être de ce qu´elle représente". E é este Outro que a alegoria revela e esconde, desvela e vela, que Benjamin vai querer decifrar: a visão da história como história do sofrimento dos homens. (KOTHE, 1978, p. 63).

Velando e desvelando, cifrando e decifrando, eis novamente o trânsito em Murilo Mendes. Um trânsito que carrega, nele, traços do alegórico. O movimento de cifrar e decifrar, como apontou Deleuze, é característico da modernidade e pode ser encontrado no pensamento crítico de dois dos três mais importantes intelectuais de nossa época: Marx e Freud. Somente Nietzsche escapa, visto que esse, diversamente dos outros dois, pretende fazer passar algo que não seja passível de codificação. Viu-se, em seguida, a noção de *intensidade*, que se caracteriza por escapar dos códigos, pela incapacidade desses de traduzi-la. Finalmente, percebeu-se que os enigmas, em Murilo Mendes, não são senão intensidades que não podem ser codificadas.

O que se pretende a partir de agora é retomar à noção de código visto em Deleuze a partir do texto de José Miguel Wisnik "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)". O crítico quer mostrar que os visionários ocupam a "área entre a poesia e a profecia." (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 284).

O interessante desse texto é a aproximação direta com a alegoria benjaminiana. O visionário possui algumas das características observadas no Príncipe:

> Acontece que enquanto canalizador (e formulador) da angústia e da violência social, que o visionário assinala e sublima, ele se identifica com a figura do *bode expiatório,* ao mesmo tempo vítima sacrificial e veículo de purificação. Agente catártico mitificado e marginalizado, o visionário é *sintoma e remédio* da doença social (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 285).

O visionário é tirano e mártir, vítima e veículo de estabilização da história. Ele aponta o problema e tenta remediá-lo. Ponto capital do texto de Wisnik é a relação entre a alegoria e a atividade surrealista:

> Falando do Surrealismo, e identificando nele um tipo de olhar que sonda o *impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável*, Benjamin localizou a pedra-de-toque do visionarismo moderno. Postulou além do mais a idéia de que a transformação revolucionária da realidade estaria a depender de uma profunda interpenetração do espaço físico e imagístico (isto é, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias). Tal interpenetração potencialmente explosiva entre a natureza transformada pela técnica e o imaginário social seria dada a conhecer, ou a entrever

> antecipadamente, pelo viés da *iluminação profana*.(WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 287, grifos do autor).

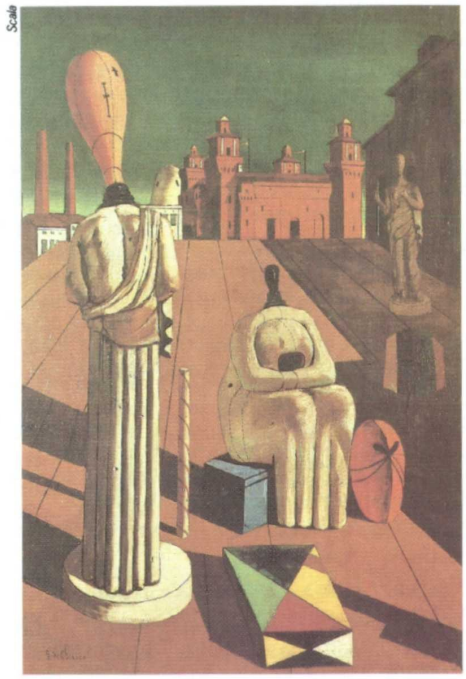
Como já se viu, a alegoria se liga a essa redescoberta do cotidiano, isto é, o que ele tem de enigmático ou oculto, o que, nele, não se deixa ver, codificar. O cotidiano, assim como a história, são alienantes porque envolvidos em um contexto homogeneizante. E também já se viu, como apontado nessa última citação, que a alegoria problematiza, pela iluminação profana, o discurso histórico e, dessa forma, a organização social da sociedade.

Em De Chirico, a *iluminação profana* acontece principalmente em dois momentos de sua atividade surrealista: Quando, pelo contraste luz e sombra, o pintor cria uma atmosfera diversa da habitual; e quando desloca elementos de um ambiente para outro, fazendo-o, alegoricamente, significar. Quando os faz transitar através de *tempos* distintos, por diacronias e também sincronias diversas:

> No próprio movimento em que se multiplica em instantes descontínuos permanecendo o mesmo [...], sempre outro e sempre igual, o tempo abre em ritmos desiguais e simultâneos, o agora, o primórdio, o porvir. (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 286-287).

E é através desse movimento de ritmos desiguais, de choques, que, no surrealismo, o cotidiano sonda o impenetrável e vice-versa, que os espaços físico e imagístico se interpenetram. Bons exemplos são os quadros *Ariadne* e *Le muse inquietanti* de De Chirico:

Ariadne, 1913



As musas inquietantes (1916-1917). Pintura de Giorgio De Chirico. (*Col. Gianni Mattioli, Milão.*)
[© by S.P.A.D.E.M. 1987]

As musas inquietantes, 1917

A realidade se transforma no momento em que, como a alegoria, diz uma coisa e significa outra, aquilo que, nela, se esconde:

> A realidade se transforma na medida em que se põe em contato com uma *outra experiência do tempo*, que tem seu modelo na experiência solitária da iluminação profana, mas que poderia transformar-se revolucionariamente numa experiência histórica coletiva. (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 287, grifos do autor).

No instante em que a realidade se põe em contato com aquilo que ela mesma oculta, ela se altera. Este contato, chamado de iluminação profana, poderia ocasionar, como quer Benjamin pelo artifício da alegoria, uma modificação no imaginário coletivo, no modo de se perceber o real. A realidade é transfigurada, portanto, pela luz, quer do modo como observado em Murilo Mendes, quer como será visto em De Chirico. Segundo Wisnik, o conhecimento

> é uma operação de descodificação da visão e da linguagem, um silenciamento radical mas instantâneo, que mostra o invisível não como sobrenatural mas como desvelamento do real (embora a palavra *real* também tivesse que ser apagada e zerada para que sobrevivesse um contato com um algo *real*, não-prescrito, não-codificado, não-trilhado de antemão). [...] O indizível que emana desse silêncio torna-se matriz imperceptível, geradora de um texto que

> glosa ilimitadamente a margem entre o vazio e a palavra, a atenção e o intervalo, a consciência e o inconsciente, para dizer pouco. (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 286).

O processo surrealista de composição tem como meta essa iluminação profana de seus elementos. E ela se dá pelo deslocamento dos objetos através do tempo e do espaço, colocando-os em novas sincronias e diacronias. É através dessa estratégia que o surrealismo tenta descodificar a visão e a linguagem, tenta desvelar o invisível. O conhecimento, portanto, captado pela des-coberta do invisível, que nada mais é que parte integrante do real, provoca novas matrizes interpretativas, margens, acrescento, enigmáticas entre o vazio e a palavra, a consciência e a inconsciência. O que faz a linguagem surrealista, por conseguinte, é tentar encontrar nos interstícios do visível, o que se esconde, o que está invisível:

> Na mesma trilha da abertura simbolista, a linguagem surrealista concebe o campo da poesia como sondagem de uma ordem oculta, inconsciente, procurando os *vasos comunicantes* entre realidade visível e invisível (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 292, grifos do autor).

Já visto que o visionário de Wisnik tem tarefa análoga à do Príncipe, pois é "um regulador (ou um sinal) do permanente desequilíbrio entre a articulação da cultura (sobre-codificada pela sociedade) e o contínuo/descontínuo do que sobra" (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 298), o autor nota em Benjamin esse olhar visionário:

> Walter Benjamin não pode ser entendido sem a inclusão desse elemento visionário: o mais agudo intérprete da modernidade trabalha com categorias tradicionais (aura, analogia, iluminação, redenção) porque *não vê* o tempo moderno *a partir* do corte dessacralizante que jogou o sagrado para a ordem do *recalcado* (assumindo o recalque), mas vê o corte como *fundador ambivalente* da modernidade. (WISNIK, in: NOVAES, 1988, p. 298, grifos do autor).

O que acontece em Murilo Mendes e também em Giorgio De Chirico, portanto, é que ambos vêem o corte, como é operado na atividade surrealista, como um mecanismo para a emergência do invisível. E, esse, pelo confronto com o visível, torna o real ambivalente, pois o potencializa como objeto que *deve* ser traduzido, isto é, ampliado, reconciliado consigo mesmo, reconstruído, su plementado. É o que se pretende averiguar a partir de agora.

A fim de deixar claro o objetivo, portanto, deste capítulo, recolhe-se um excerto do livro de Renato Cordeiro Gomes, "Todas as cidades, a cidade"

> A percepção do urbano operou-se por cortes seletivos. A tela verbal que lê o não-verbal é constituída pela dinâmica da *desmontagem* e da *remontagem*. O primeiro procedimento implica descobrir fragmentos, resíduos, índices sígnicos. O segundo consiste no novo engendramento possibilitador da produção-projeção de significados, gerados a partir da experiência do olho que fixa aqueles fragmentos. (GOMES, 1994, p. 33)

Assim como aponta Gomes, Murilo Mendes desmonta as cidades à maneira surrealista para lê-las a partir de seus fragmentos, de seus resíduos. Desta forma, tanto o homem urbano, como as obras arquitetônicas que as compõem são elementos que, sozinhos, revelam índices sígnicos que engendram novas interpretações. O olhar de Murilo Mendes projeta novos sentidos porque não capta a cidade homogeneamente, mas a partir de suas partes. A partir da desmontagem e da remontagem, as camadas que constituem as cidades são iluminadas profanamente, porque resignificadas a partir da experiência do outro, do observador, do escritor, finalmente. O mesmo faz De Chirico no espaço menor da praça. O conjunto de seus elementos possuem parcelas invisíveis que só são vistos quando separados. Quando juntos, o que há é a inexplicável sensação de incômodo e mistério. Isso porque, em suas partes, há ruínas que, suprimidas pelo conjunto, permanecem com as significações latentes e inter-ditas.

3.6 O deslocamento surrealista em Murilo Mendes e Giorgio De Chirico

Qual será a tarefa que o escritor Murilo Mendes e o artista plástico Giorgio De Chirico se dão, se é que se dão alguma?

Para se tentar responder à questão proposta, é necessário que se pense sobre o processo de *tradução* segundo Walter Benjamin em seu texto que, traduzido para o português, foi intitulado “A tarefa-renúncia do tradutor”.

O primeiro ponto capital para o estudo sobre as obras de Murilo Mendes e De Chirico que deve ser destacado diz respeito à impossibilidade de a tradução jamais poder significar algo para o original, uma vez que ele também está num processo de transformação em sua própria língua, já que inserido em um contexto social, histórico, político e de linguagem:

> (...) pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação da vida [...] o original se modifica.[...] Pois da mesma forma com que tom e significado das

> grades obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do tradutor se transforma. (BENJAMIN, 2001, p. 197).

Um segundo aspecto interessante para essa análise é que a tradução é importante uma vez que, a partir dela, o original cresce, pois ele já se apresenta incompleto porque restrito ao cativeiro da língua em que foi escrito, não conseguindo, assim, atingir a sua *potencialidade:*

> Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua [...] (BENJAMIN, 2001, p. 201).
>
> Não é do sentido da comunicação (emancipar-se dela é justamente a tarefa da fidelidade) que a liberdade extrair sua razão de ser. [...] Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor. (BENJAMIN, 2001, p. 211).

A tarefa de Murilo Mendes e também de De Chirico é, portanto, a de chocar as várias Amsterdans, de ver a cidade de Delft traduzida pela sua luz e tendo essa confrontada com as de Córdoba e Outro Preto. Como já se viu em Glissant, é através da Relação, ou melhor, é a própria Relação "a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades, seus desregramentos e suas tentativas de liberação se mostram, se dizem nos discursos dos povos". (ROCHA, 2000, p. 33).

Um terceiro e último aspecto se mostra relevante: para Benjamin, a língua para a qual se está traduzindo deve deixar-se modificar pela língua do original, deve aceitar ter sua sintaxe alterada, deve transparecer que se trata de uma tradução:

> Segundo Pannwitz: Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão [...] O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. (BENJAMIN, 2001, p. 211).

Sendo a tradução impossível de significar algo para o original, ela "toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua" (BENJAMIN, 2001, p. 211). A tarefa do tradutor é por isso uma renúncia, pois é preciso renunciar ao sentido original, para fazer com que a obra cresça, suplementando-o com o choque entre a língua materna do original e a sua. Segundo Seligmann-Silva:

> (...) a escrita não deve ser reduzida à servidão, a um fim (como na tradição platônica), mas antes é tomada como um elemento *bildlich*, imagético, que destrói o pretenso império do *logos*, da fala comunicativa. Na alegoria, ao invés da função comunicativa, é a mera alusão, o elemento deítico do gesto escritural/lingüístico que é entronizado: privilegia-se a negatividade *sublime* do enigma em detrimento da imediatez do signo. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 32-33, grifos do autor).

Dessa maneira, Murilo Mendes e De Chirico escolhem o real como objeto a ser traduzido, deslocando-o para o texto ou para a imagem, iluminando-o profanamente; reinventando-o segundo o processo surrealista de composição; descobrindo-o alegoricamente, matando-o para salvá-lo; e, nesse sentido, também a tradução, a fim de fazer crescer o original, mata-o:

> A tradução opera à maneira da citação, uma vez que porta, num primeiro momento, desorganização, desestruturação do original. Somente após um primeiro momento – necessário – de destruição é que a tradução passa a ser reorganização, reestruturação em um novo contexto. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 50).

O que sucede na obra desse dois intelectuais é, como se quer ver desde o primeiro capítulo dessa dissertação, que o trânsito é a condição a que se propõem tanto o poeta como o artista plástico:

> Essa descrição do ser (e portanto do eu) como uma cadeia infinda de traduções, como um *transitus* constante, salto (Sprung) originário (origem em alemão é um compósito: Ur-Sprung), leva evidentemente a uma expansão da noção de tradução que na verdade não foi uma invenção nem de Benjamin nem tampouco dos românticos alemães. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 21).

Esse trânsito, operado pelas atividades alegórica e surrealista, é a tentativa de traduzir o real, isto é, colocá-lo em trânsito e suplementá-lo, sem se preocupar em lhe dar um sentido único e verdadeiro ou racional. Tendo a consciência que a realidade não possui um original – pois ela também está em contínuo movimento – Murilo Mendes e De Chirico renunciam à tentativa de lhe dar um significado fechado. Ao contrário, eles o matam e o iluminam profanamente com a sua forma, a sua sintaxe, a sua luz, sempre lembrando que se trata de uma (possibilidade de) tradução.

É preciso trabalhar com mais cuidado e calma a obra do artista plástico a fim de observar de que maneira o que foi exposto sobre sua obra se apresenta de fato. Para isso, o próximo capítulo tem como meta um exame mais minucioso sobre o pintor.

4 DESLOCAMENTOS EM GIORGIO DE CHIRICO

> *Qual será o objetivo da pintura futura? O mesmo da poesia, da música e da filosofia: criar sensações antes desconhecidas; eliminar da arte tudo o que for rotina aceita, todo tema, em favor de uma síntese estética; suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressar símbolo, sensação ou pensamento; libertar-se de uma vez por todas do antropomorfismo que sempre agrilhoa a escultura; ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de* coisa*. Este é o método nietzschiano. Aplicado à pintura, poderia produzir resultados extraordinários. Eis o que procuro demonstrar nos meus quadros.*
>
> (Giorgio De Chirico)

4.1 Giorgio De Chirico e a luz

Na obra pictórica de Giorgio De Chirico, a luz adquiriu especial relevância no período metafísico do artista plástico. O contraste entre luz e sombra é tão significante que uma obra como *Le Muse inquietanti* (página 53 desta dissertação) de 1917 foi reproduzida, em 1925, com uma única diferença: uma intensidade maior de luminosidade no quadro.

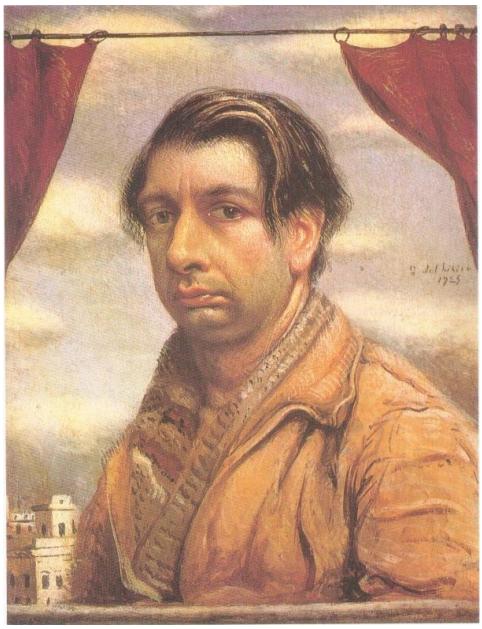
Não somente o jogo de luz, como o deslocamento de objetos de contextos diversos para um novo, cria nas telas do artista um tom de mistério, de enigma. O que vale a pena destacar, entretanto, é que no realismo mágico, do qual Giorgio De Chirico fez parte, "il mistero [...] non entra nella rappresentazione del mondo ma rimane come celato dietro alle cose[1]". (DELL´ARCO, 1991, p. 16). Uma vez que o mistério não pode ser representado e permanece recluso atrás das coisas, ele parece se fundamentar em Relação, tal qual o invisível. E segundo as relações que se estabelecem entre o observador e o quadro, as intensidades do quadro se modificam. O mistério surge das coisas comuns e dos diferentes ângulos pelos quais o percebemos:

> La vera ricerca di De Chirico e Savinio è l´indagine d´un senso nascosto delle cose (*l´enigma* di Nietzsche o il *demone* di Eraclito). Non fanno mai riferimento a un mondo delle idee soprannaturale ma lavorano intorno a un mistero semplice: le cose normali, se viste sotto

[1] O mistério não entra na representação do mundo, mas permanece recluso atrás das coisas.

una diversa angolatura, possono diventare la vera fonte dell´enigma.[2] (DELL´ARCO, 1991, p. 107)

Na pintura metafísica de De Chirico, não se pretende codificar nada, mas como já se viu em relação a Nietzsche, fazer passar algo que não se deixará codificar" (DELEUZE, 1985, p.57). O pintor se apropriou de muitas das idéias do filósofo alemão, entre as quais a de que "l´importante non è la cosa dipinta ma la nuova angolatura dalla quale viene guardata (lo stesso pensiero di Nietzsche)[3]" (DELL´ARCO, 1991, p. 118).



Autorittrato, 1925

Se para De Chirico o importante é o modo com que se olha, nota-se, na primeira fase de sua obra, uma realidade suspensa, imóvel, que aguarda a *verdade*: (...) l´idea di realtà sospesa, l´attesa del vero[4] (DELL´ARCO, 1991, p. 23). Dessa maneira, o quadro aguarda de cada expectador uma re-interpretação. Os auto-retratos de De Chirico pintados durante o período metafísico são como estátuas e têm essa mesma suspensão de tempo.

Para ele, deve-se voltar a pintar estátuas para "disumanizzarsi un po´, perché

[2] A verdadeira pesquisa de De Chirico e Savinio é a indagação de um sentido escondido das coisas (*O enigma* de Nietzsche e *O demônio* de Heráclito). Não fazem jamais referências a um mundo das idéias sobrenaturais, mas trabalham em torno de um mistério simples: as coisas, se vistas sob um ângulo diferente, podem transformar-se na verdadeira fonte do enigma.

[3] O importante não é a coisa pintada, mas o novo ângulo a partir do qual ela agora é vista. (o mesmo pensamento de Nietzsche).

[4] A idéia de realidade suspensa, a espera do verdadeiro.

gli artisti, malgrado le loro puerili diavolerie, sono rimasti umani, troppo umani[5]" (DELL´ARCO, 1991, p. 40). E para o artista plástico italiano, uma obra de arte, se se quer imortal, deve estar além dos limites humanos:

> Secondo de Chirico, [...] un´opera d´arte per essere veramente immortale deve andare completamente al di là dei limiti umani: la logica e il buon senso dovranno essere completamente assenti; e sarà in questo modo che potrà avvicinarsi allo stato di sogno e all ´attegiamento mentale di un bambino.[6] (DELL´ARCO, 1991, p. 185)

De Chirico segue, então, a vontade nietzschiana de passar pelos códigos, pensar um quadro que resulte enigmático e que a lógica humana não possa resolvê-lo. Uma tela imóvel, eterna, aguardando a resolução do seu enigma.

O próprio realismo mágico é "un ossimoro, una negazione in termini, una cosa e il contrario di se stessa[7]" (DELL´ARCO, 1991, p. 15), ou seja, a tentativa de não afirmar nada, de escapar dos códigos. Segundo Dell´Arco também foi de Nietzsche que surgiu a paixão do pintor pela cidade italiana Turim: "Da Nietzsche viene perfino la passione per una città, Torino, con le ´piazze severe e solenni´, ´le arcate che sembrano rispondere a una necessità´, ´la luce meravigliosa´"[8] (DELL´ARCO, 1991, p. 116)

As arcadas, que são um dos elementos mais constantes no período metafísico do pintor, são representadas de forma que parecem responder a uma necessidade. Não se sabe, todavia, qual seja ela e nem se ela realmente dá alguma resposta a uma possível questão.

E finalmente vem de Nietzsche o interesse pela luz, uma vez que ela é a responsável, como ocorre com Murilo Mendes, pela re-significação do objeto: "Non sono [i manichini] l´oggetto fine a se stesso ma la ricomposizione della sua esistenza provvisoria alla luce della luce[9]" (DELL´ARCO, 1991, p. 164). Como as linhas de intensidade, que se alteram entre baixas e altas, a luz recompõe o objeto provisoriamente, pois o seu significado está em constante mudança. E essa luz é gerada por uma série de fatores ocasionais. Em texto de sua autoria intitulado

[5] Desumanizar-se um pouco, porque os artistas, apesar de suas travessuras pueris, permaneceram humanos, humanos demais.

[6] Segundo De Chirico, uma obra de arte, para ser verdadeiramente imortal, deve avançar completamente além dos limites humanos: a lógica e o bom senso devem estar completamente ausentes; e será deste modo que poderá aproximar-se ao estado de sonho e à atitude mental de uma criança.

[7] Um oxímoro, uma negação definitiva, uma coisa e o contrário de si mesma.

[8] De Nieztsche vem até mesmo a paixão por uma cidade, Turim, com "as praças graves e solenes", "as arcadas que parecem responder a uma necessidade", "a luz maravilhosa".

[9] [Os manequins] não são o objeto final em si mesmo, mas a recomposição de sua existência provisória à luz da luz.

“Meditações de um pintor” (apud. Chipp), o pintor informa que a composição de seu quadro *Enigma de uma Tarde de Outono* lhe veio à mente após ter passado por uma prolongada enfermidade intestinal, em que tudo parecia estar convalescendo:

> Numa radiosa tarde outonal eu estava sentado num banco no meio da Piazza Santa Croce, em Florença. Não era, claro, a primeira vez que eu via aquela praça. Acabava de sair de uma prolongada e dolorosa enfermidade intestinal e achava-me num estado de sensibildiade quase mórbida. Todo o mundo, até o mármore dos edifícios e dos chafarizes, parecia-me estar convalescendo (...) Tive então a impressão de que estava olhando para todas aquelas coisas pela primeira vez, e a composição do meu quadro me veio à mente. (CHIPP, 1996, p. 403)

Segundo De Chirico, como já se discutiu, uma obra de arte para se tornar realmente imortal deve “andare completamente al di là dei limiti umani: la logica e il buon senso dovranno essere completamente assenti.”[10] (DELL´ARCO, 1991, p. 185)

4.2 Antecedentes da luz

A pintura metafísica, criada por De Chirico e fundada juntamente com Carrà (pintor italiano – 1881-1966), tinha o objetivo de criar uma atmosfera onírica e mágica, caracterizando-se pelo uso particular da luz e da perspectiva, isto é, dos ângulos em que se pode olhar um objeto.

Já foi dito que a tela *Le Muse inquietanti* foi repintada, anos mais tarde, alterando-se apenas a sua luminosiidade. O livro *Teorias da arte moderna* de H. B. Chipp traz textos de vários artistas plásticos, passando pelas diversas correntes que marcaram o século XX. De Chirico, em um pequeno texto intitulado “Estética Metafísica”, de 1912, aponta que “ao pintar com clarividência, construímos uma nova psicologia metafísica das coisas.” (CHIPP, 1996, p. 458).

A *Scuola Metafisica* objetivava, a partir da incidência da luz e dos diversos ângulos que um objeto pode ser visto, fazer surgir o aspecto metafísico, psicológico dos objetos. Certa vez, o artista plástico chamou de “alma” essa nova perspectiva obtida. Em outro texto do pintor intitulado “Mistério e Criação”, esse de 1913, é narrada a seguinte situação:

---

[10] Avança
r completamente além dos limites humanos: a lógica e o bom senso devem estar completamente ausentes.

> Tudo era calmo e silencioso. Tudo me fitava com um olhar estranho e interrogador. Percebi então que cada ângulo do palácio, cada coluna, cada janela tinha uma **alma** que constituía um enigma. (DE CHIRICO, 1996, p. 407, grifos meus).

Percebe-se, assim, que a "alma" do objeto surge a partir da percepção de um ângulo diverso do palácio e dos seus objetos. A *Scuola Metafisica* almejava, então, ver os objetos, inseridos em um ambiente de construções sólidas e bem definidas (as arcadas clássicas, por exemplo), através de uma nova percepção imaginativa. E, assim, tornando-os enigmáticos. Segundo Joshua C. Taylor: "Não estavam interessados em sonhos, mas no fenômeno mais intrigante das associações que nascem das observações cotidianas" (TAYLOR, 1996, p. 452).

A diferença que se deve ressaltar, entretanto, entre De Chirico e Carrà, é que o primeiro dava mais relevância ao enigma que ao sentido, interessando-se, assim, pelo desconhecido e sua força:

> Há, porém, uma divergência entre De Chirico e Carrà. Enquanto o primeiro estava fascinado por uma consciência da força esmagadora e pressaga do desconhecido, as imagens de Carrà tendiam antes para uma melancolia suave, uma espécie de ruminação passiva. Também se pode notar em seus escritos que Carrà ressalta a perfeição impessoal das formas ordenadas, ao passo que De Chirico fala sempre de obsessões enigmáticas. (TAYLOR, 1996, p. 452)

O interesse de De Chirico pelas novas percepções do objeto se assemelha em muito pela simpatia observada no escritor mineiro, na obra *Carta-Geográfica,* em ver a cidade sob novas significações. Ambos pretendem, em seus "objetos", nos quadros que pintam, sejam eles praças ou cidades, observá-los por uma ótica diversa que se resulta enigmática.

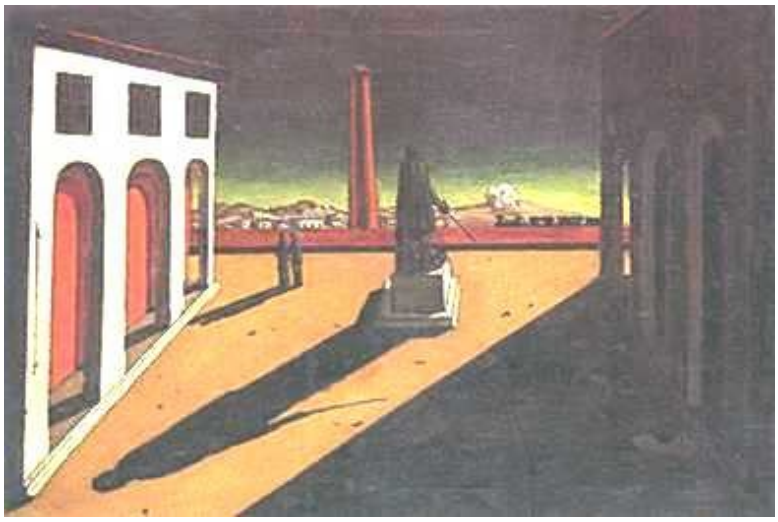
Para Giorgio De Chirico, tudo tem dois aspectos, como a obra de arte também possui duas solidões:

> (...) tudo tem dois aspectos: um normal, que quase sempre vemos e que é visto pelas outras pessoas em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que só pode ser visto por raras pessoas num momento de clarividência ou abstração metafísica (...)
>
> Toda obra de arte profunda contém duas solidões: uma, que pode ser chamada de "solidão plástica", é a do prazer contemplativo provocado por feliz construção e combinação de formas (elementos ou materiais vivos-mortos ou mortos-vivos; a segunda vida da natureza-morta, considerada, não no sentido de um motivo pictórico, mas como o aspecto espectral, poderia aplicar-se também a uma figura supostamente viva). A segunda solidão é a dos signos, solidão eminentemente metafísica, para a qual toda a possibilidade lógica de educação visual ou psicológica fica automaticamente excluída. (TAYLOR, 1996, p. 456-457)

O que é interessante destacar, neste excerto, é o fato de se excluir, nessa

segunda solidão, a possibilidade de uma interpretação lógica, segundo princípios humanos. A falta de explicação, constituinte do mistério, é o que interessa tanto ao pintor italiano quanto ao escritor mineiro.

4.3 Os temas de De Chirico: a praça



La Piazza, 1914

É com *La Piazza*, quadro de 1914, que pretendo ilustrar as semelhanças ideológicas entre a primeira fase do pintor italiano e o livro *Carta-Geográfica* de Murilo Mendes.

Em *La Piazza,* todo o cenário é estático, como uma fotografia. O quadro se torna atemporal, intraduzível para a linguagem poética e, ao mesmo tempo, um espectro do mundo. Sem tempo e espaço, o quadro é determinado por um lugar irreal e eterno, onde os objetos permanecem sós, carregando consigo um aspecto enigmático e metafísico.

No quadro, o trem, ao fundo, remete, na obra do pintor, à viagem e seus enigmas. O tema foi abordado em diversas obras, mas o local retratado que o deixou mais obcecado foi a Gare Montparnasse: “lo ossessiona la presenza della Gare Montparnasse (enigma del viaggio)”[11] (DELL´ARCO, 1991, p. 110).

Vale a pena citar o nome de algumas de suas telas, como a Gare Montparnasse (A melancolia da partida) de 1914, “Angústia da partida”, de 1913-1914 ou “O enigma da chegada e da tarde”, de 1912. Na primeira, o objeto retratado

[11] Obceca-o a presença da *Gare Montparnasse* (enigma da viagem).

é exatamente a estação de Montparnasse. E dentro desse contexto, o relógio parece, como o próprio Murilo o leu no poema *Ebdomero*, “esquecido do tempo”.

Gare Montparnasse (La malinconia della partenza), 1914

O relógio em De Chirico existe para lembrar a inexistência de um tempo seguro, fixo, e não para marcá-lo. E é dessa maneira que o artista plástico também concilia contrários, pois utiliza um objeto para realizar uma função oposta àquela que se esperava dele. E como se viu em relação a Murilo Mendes, a viagem é a forma pela qual, em *Carta-Gegoráfica,* ele atualiza o seu olhar, contrastando o que sabia por intermédio dos livros com o que passa a conhecer de fato.

As praças retratadas por De Chirico estão sempre marcadas pela transitoriedade, pela viagem. Esta adquire interessantes representações, como a figura do trem, visto em algumas de suas praças, ao fundo; o porto, local também de chegada e partida; e o relógio, que muitas vezes acompanha as telas em que se retratam praças e portos, indica justamente um tempo transitório, enigmático e fantasmático.

A estátua, centro do quadro, com a ajuda da luz que incide transversalmente, contribui para dar a ele a sensação de silêncio, originada do caráter imóvel, que, para o artista plástico, é lírico: “Inoltre le statue insegnano l´esattezza delle proporzioni e del disegno, la logica delle forme e degli aspetti, il lirismo della immobilità”[12] (DELL´ARCO, 1991, p. 40).

[12] Além disso as estátuas ensinam a exatidão das proporções e do desenho, a lógica das formas e dos aspectos, o lirismo da imobilidade.

Com a finalidade de se criar um ambiente onírico, a praça é formada à maneira como os sonhos se constituem: o pintor desloca objetos de seu local de origem e, depois, condensa-os, transporta-os para suas praças. O mesmo ocorre, segundo Freud, com os sonhos (FREUD, 1999).

O quadro *La Piazza* cria um espaço e um tempo indefinido, como ocorre em muitos outros: "Vengono così a convergere passato e futuro, nel quadro dechirichiano". (DELL´ARCO, 1991, p. 107-108).[13] E isso se dá justamente devido à relação dos objetos com o invisível, pois, como se viu, esse coloca em jogo a ordenação do tempo.

Pelbart, em *Ecologia do invisível,* comenta sobre o artista plástico Francis Bacon , dizendo que ele "opera por rarefação ou esvaziamento, a fim de desobstruir as virtualidades presentes, absolutamente reais, embora à espera de uma atualização, aí sim visível, expressiva, existencial" (DELL´ARCO, 1991, p. 41). O que se vê em De Chirico é que ele modifica o modo como o objeto é visto para, a partir de um ângulo novo, descobrir nele outras virtualidades. E cada um dos espectadores lhe dará outras codificações, o corromperá de um modo diferente, atualizando-o.

Grande parte do interesse do poeta pelo pintor se dá em virtude de De Chirico retratar, especialmente, praças. Em *Janelas Verdes*, uma das obras em prosa do escritor mineiro, ao comentar sobre a cidade de *Caminha*, há a seguinte passagem:

> Coleciono praças, e não somente regulares; não somente praças maiores: também pequenas ou mínimas. O século XX, apesar de todo o seu gênio técnico, não conseguiu até hoje levantar uma praça considerável (já não digo ao nível da Piazza Navona onde, segundo, retoricamente, a escritora Elsa Morante, pulsa o coração de Roma e do universo). A postos, urbanistas, arquitetos; a postos, donos de todos os países. (MENDES, 1995, p. 1394)

Murilo Mendes, no espaço dedicado ao pintor em *Retratos-Relâmpago,* considera:

> (...) ele é um anunciador de novos tempos, o criador de uma nova dimensão do sagrado, de um espaço específico da pintura em situações enigmáticas e alusões secretas**,** fautor da passagem da infra-estrutura do subconsciente à supra-estrutura artística. (MENDES, 1995, p. 1271)

[13]Vêm assim a convergir passado e futuro no quadro dechirichiano.

A infra-estrutura do subconsciente é levada a supra-estrutura artística sem que a primeira possa ser traduzida, sem que o enigma consiga ser resolvido, sem que consiga ser codificado, enfim. Segundo o pintor:

> Non solo con essa [la parola magia] indico la necessità di non attenersi alle spiegazioni "naturali" di tutto ciò che l´uomo vede, e di cui si interessa; qualche volta anche ho affermato che è necessario vestire di magia non soltanto la propria conoscenza, ma anche i propri atti, e sopratutto considerare sotto specie di magia le attuazioni e le interpretazioni artistiche che diamo delle cose: la poesia.[14] (DELL´ARCO, 1991, p. 18)

Murilo Mendes e De Chirico unem elementos fechados em si mesmos, isto é, que não constituem um sentido ou uma imagem sozinhos, e depois os rearranjam de maneira que apareçam, em seu conjunto, como um todo capaz de não apenas englobar um contexto mais amplo, mas possível de se obter uma visão mais crítica no momento em que as imagens foram "dessacralizadas" e reapresentadas de uma maneira diversa da costumeira.

Giorgio De Chirico publicou, em 1929, um romance metafísico chamado *Ebdomero* em que desenvolve suas visões fantásticas. O livro é considerado o mais fiel auto-retrato do autor, tratando-se, pois, de uma obra autobiográfica repleta de citações, sejam essas a respeito de seus próprios quadros, do arquivo cultural clássico ou de autores e pensadores como Dante ou Nietzsche. É importante ressaltar que a Antigüidade é citada desde o título, uma vez que *Ebdomadi* eram as festas em honra ao deus Apolo.

Há um poema de Murilo Mendes em *Ipotesi* dedicado a essa obra que exemplifica a leitura que o poeta faz da primeira fase do pintor, além de ser também um livro que funciona, para o poeta, como um mediador cultural, já que ele o lê e produz, em verso, uma interpretação sua, sem deixar de considerar a produção artística de De Chirico como um todo.

[14]Não somente através dela [a palavra magia] indico a necessidade de não se ater às explicações "naturais" de tudo isso que o homem vê, pelo qual se interessa; algumas vezes também eu afirmei que é necessário vestir de magia não somente o próprio conhecimento, mas também os próprios atos, e sobretudo considerar como magia as atuações e as interpretações artísticas que damos às coisas: a poesia.

Il canto d´amore, 1914

O quadro ilustrou a edição italiana do romance *Ebdômero*.

Sabendo da insatisfação do poeta pela tradução deste livro, ela será feita apenas por critério didático e mantendo o original do lado esquerdo da folha:

Ebdomero

I figli di Platone
Ovoidi
si siedono
senza sillabe
nell'esèdra.

Sopra i portici
un orologio
immemore del tempo
arbitrario
sbadiglia.

Sulla piazza deserta
due manichini
rosso e nero
occhi vuoti
pranzano teoremi
sfidano la storia
sotto lo sguardo
di un guanto.
(MENDES, 1995: 1526)

Os filhos de Platão
ovais
se sentam
sem sílabas
na éxedra.

Sobre os pórticos
um relógio
esquecido do tempo
arbitrário
boceja.

Sobre a praça deserta
dois manequins
vermelho e negro
olhos vazios
almoçam teoremas
desafiam a história
sob o olhar
de uma luva.

O poema é constituído de apenas três estrofes, as quais descrevem três situações que são apresentadas de maneira paralela. É interessante conferir a entrada do verbete *éxedra* no dicionário Aurélio:

> Éxedra. s. f. *Antig.* Pórtico ou recinto circular com assentos, onde os filósofos se juntavam para discutir.

A primeira estrofe evoca, assim, a imagem de um centro de discussão, nos quais os filhos de Platão (que se poderia chamar de discípulos ou talvez de descendentes) não são redondos, mas ovais. Assim, a falta de perfeição geométrica se torna uma metáfora para a imperfeição nos mais variados graus daqueles que estão ali sentados. O que ocorre, no entanto, é que não há uma discussão proposta e eles *se sentam sem sílabas*.

A escolha desse poema não foi por acaso, uma vez que a primeira estrofe pode ser interpretada metonimicamente como sendo o próprio livro *Ipotesi* uma *ágora* por onde transitam "imagens". Os filhos de Platão podem também serem vistos como todos os leitores em potencial do livro, que transitarão por ele, que também se sentarão nessa *ágora.* Os leitores, portanto, antes de começar a leitura, não têm ainda um tema de discussão, pois eles esperam que esse seja apresentado pelo livro, pela *ágora*. Eles se sentam, assim, *sem sílabas*. A proposta de Murilo em fazer de sua obra, e de sua própria vida, um lugar de trânsito é expressa de maneira bem incisiva nesse poema. E assim a escolha de *Ebdomero*, entre tantos outros que poderiam ter sido selecionados para cumprir semelhante função, se justifica.

Nesse momento, é necessária uma pequena reflexão sobre a escolha do termo *ágora*. Sendo a *ágora* o espaço da *polis* onde os filósofos iam debater, onde havia o câmbio de idéias da *cidade* grega, esse espaço foi, ao longo do tempo, transformado e atualizado nas praças. Essas descendem historicamente daquelas. Uma vez que tanto Murilo Mendes como Giorgio De Chirico trabalham confrontando elementos da Antiguidade com a Modernidade, percebe-se uma constante atualização, tradução e relativização deles. Nos quadros do artista plástico, a aproximação e o confronto de signos modernos e antigos é a causa do sentimento de *estranhamento* (FREUD, 1976) observado em seus quadros. E, a partir desse confronto que as praças retratadas pelo pintor – que são recriações surrealistas, na maioria das vezes, de praças italianas – relativizam o que se nomeia por *ágora* e por

praça. A *ágora* emerge como o resíduo, a ruína de uma época outra que, composta agora por elementos modernos, relativiza-se e relativiza a praça moderna.

Na segunda estrofe, uma nova situação é descrita e se pode dizer que essa é semanticamente adjacente à primeira. Esse segundo retrato é, no entanto, mais amplo que o primeiro, já que um relógio é colocado sobre vários pórticos, locais de trânsito. Dele se retira a sua função primordial – de marcar as horas – e com isso se explica que sua escolha foi arbitrária. O cenário é novamente estático e o relógio boceja. Ora, num livro de imagens em trânsito, o tempo não pode ser marcado por um relógio, objeto rígido e compassado, contrário ao pensamento muriliano.

No último local apresentado, os manequins substituem a figura humana, como é comum na obra pictórica de De Chirico. Seus olhos são vazios e almoçam teoremas. Os manequins se alimentam, portanto, daquilo que Murilo Mendes sempre criticou: *a prepotência da razão* (MENDES, 1995, p. 1270). E são eles que desafiam a história, que a afrontam. O poema pode ser compreendido, portanto, como uma leitura do processo de que se serve o pintor e também o poeta: a reunião de elementos diversos inseridos em um novo ambiente, almejando uma investigação a partir de um novo olhar.

E não será essa a importância ética da literatura para o poeta: desafiar a razão? O poema *Ebdomero* pode ser lido como o retrato desse livro-arca, *livro-ágora* que é *Ipotesi.* O poema é surrealisticamente metalingüístico, funcionando como uma poética para esse livro, definido anteriormente pela crítica e amiga Luciana Stegagno Picchio como *hipótese de um museu ideal*. Outra proposta de leitura é a de um livro *ágora*, não mais o espaço fechado do museu em que os objetos estão expostos, mas um local aberto, sem galerias ou cronologias, no qual os encontros e os choques não são limitados por corredores e pela proximidade de estilos ou épocas.

Ao se sentarem sem sílabas na praça, sem escolher previamente o que iria ser dito, não há disparidade de forças discursivas, a escolha será feita segundo um critério que não subjugue um discurso ao outro. Os manequins, aos desafiarem a história, podem ser lidos como desafiantes de um passado que esconde suas ruínas. O relógio esquece-se do tempo e a atitude de bocejar ao invés de marcar a hora é também uma afronta, uma violência, já que sinaliza que a tradição (em sua permanência) e a vanguarda (em sua efemeridade) e a relação delas com o tempo não têm peso nessa *ágora*. O relógio é arbitrário, não segue teoremas.

Dentre então esses mecanismos surrealistas de composição observados em Murilo Mendes e em De Chirico, e já se tendo citado tanto Freud, nada mais justo do que trabalhar com um texto do inventor da psicanálise. Uma vez que já se retrataram os quadros oníricos do artista plástico e viu-se que é a partir de objetos realistacamente representados que o sentimento de anormaldiade e de estranheza surgem, desafiando a razão e a lógica, então se trabalhará agora com o texto de Freud intitulado *Unheimlich*. Freud discute que o termo apresentado no título é utilizado em variados contextos, até mesmo como sinônimo de *heimlich*, que seria o seu antônimo. Segundo o autor de *A interpretação dos sonhos*, o vocábulo em questão é empregado tanto em ocasiões incomuns, não familiares – como seria o caso de um objeto deslocado de seu contexto original e recolocado noutro, da forma que acontece na atividade surrealista; como em acontecimentos em que há algum tipo de coincidência e, portanto, familiaridade: por exemplo, a aparição de um determinado número em diversos contextos em um mesmo dia. Freud aponta que "lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación". (FREUD, 1981, p. 2503). Em se tratando dos quadros do pintor, o estranhamento se dá quando elementos que possuem uma tradição, uma história – por exemplo, as arcadas gregas, ou o Paternon – e que são transformados em ícones pela visada contemporânea, isto é, reprimidos, são reanimados por uma nova mirada. Segundo Freud, "*la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real"* (1981, p. 2503). E o siniestro, o estranho, o unheimlich é provocado pela atitude desafiadora do escritor e do artista plástico ante a história e ante um discurso homogeneizante. E, se se pensar que os quadros são todos realisticamente representados, pode-se dizer que o inquietante surge de uma sensação de mal-estar que existe por detrás de um cenário, à primeira vista, normal.

4.4 As séries

Muitas das obras de Giorgio De Chirico constituíam séries. Assim, há uma grande série de "praças", "filhos pródigos" ou auto-retratos. No caso das *piazze*, por exemplo, a semelhança entre elas é enorme, havendo poucas modificações entre

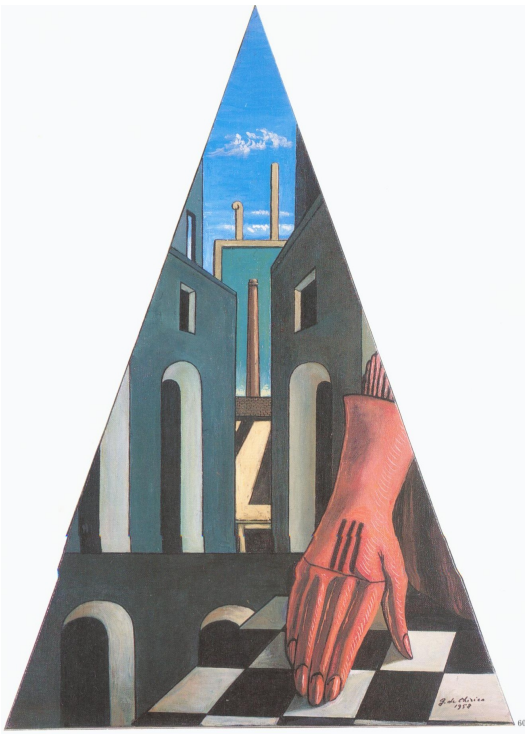
uma e outra. Muitas de suas praças têm em seu título nomes também comuns e sugestivos: como “O enigma de uma viagem”, “O enigma do oráculo”, “O enigma da chegada”, “Melancolia de um belo dia”, “Melancolia do político”, “A incerteza do poeta”, “A partida do amigo”, para citar somente alguns.

O que se percebe, então, é que os temas do artista plástico são recorrentes, e se estruturam em uma rede intercomunicante. Se se pensar, por exemplo, em títulos como “O enigma da chegada” ou “A partida do amigo”, ver-se-á uma relação de grande proximidade com a série de “Filhos Pródigos”. A viagem e o que ela tem de enigmático, melancólico, e os silêncios que ela ora guarda e ora revela se apresentam, imageticamente, de formas diversas, estando, concomitantemente, próximas e distantes. E distantes porque, não sendo possível de serem traduzidos ou explicados os seus significados, mas sendo apenas tocados entre si talvez em um único ponto, eles guardam, neles, e no que têm de mais cotidiano, o seu mistério. E é a partir do encontro com esses temas cotidianos e de seus extremos, “O enigma da viagem” e “O enigma da chegada”, que as suas praças, em seu conjunto, são alegorizadas.

As ruínas, nas telas do artista plástico italiano, não são formadas apenas pelas arcadas ou pelas torres deslocadas de seu contexto e que aparecem ali de maneira antiquada, mas também por esses silêncios e segredos que se ocultam nos trânsitos cotidianos, nas angústias mais comuns e, por isso, mais pessoais, como “O mistério e a melancolia de uma rua” ou “A angustiante manhã”.

E se a alegoria se articula com aquilo que no cotidiano está oculto, invisível por um contexto homegeneizante, o que faz De Chirico é iluminar profanamente seus quadros pela incidência da luz, pelos deslocamentos dos objetos ou pelas pequenas modificações entre uma tela e outra, como se viu no caso das “Musas Inquietantes”, cuja única modificação entre a tela de 1917 e a de 1925 é a intensidade da luz. O mesmo ocorre em uma de suas obras chamada **“**O enigma da falatalidade” de 1914 que, repintada em 1958 com o nome de “A luva vermelha”, se difere basicamente por, nessa última, se poder ver um céu azul que, na primeira, não havia. E bastou apenas essa modificação para que o mistério do primeiro quadro se diluísse. Se na primeira a fatalidade era representada pela luva, na segunda, isso não mais ocorre:

O enigma da fatalidade, 1914



A luva vermelha, 1958

60 The Red Glove, *1958. The principal difference between this and* The Enigma of Fatality *(1914; plate 14) is found in the sky: here, it is now a bright daytime sky; in the earlier painting, it was twilight. Much of the mystery of the original painting is diluted as a result.*

O texto de Susana Kampff Lages, intitulado “Alegoria da leitura, figuras da melancolia: ´A tarefa do tradutor´, de Walter Benjamin”, aponta para

> a idéia de que existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto na tradução e que uma tradução não deve procurar “assemelhar-se” ao original, mas segui-lo e recompô-lo “amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua”. A melancolia emerge aqui do reconhecimento de uma condição inicial de desagregação que só poderá ser superada por meio de uma busca de aproximação, por uma relação amorosa. (LAGES, 1999, p. 56).

De Chirico choca os seus próprios quadros e, ao repintá-los posteriormente, ele percebe a incapacidade de tradução, de se retomar o original. Passados os anos, algo está diferente, seja a luz, seja o céu que agora brilha. E assim, recriando suas telas e pintando o mesmo tema várias vezes, constituindo séries, ele suplementa sua obra, se põe a tarefa de tentar acrescentar aquilo que, no primeiro quadro, ainda falta. E, como Benjamin gostaria que fosse a tradução, De Chirico não encobre o original, repintando seus próprios quadros e, muitas vezes, dando-lhes o mesmo nome que possuíam antes.

A tarefa do tradutor é presente durante toda a vida profissional de De Chirico, uma vez que ele almeja, por meio da atividade surrealista e da alegoria, fazer seus quadros crescerem, multiplicar o real e seus enigmas, reterritorializar o cotidiano.

4.5 A luz, fonte de (re)significações

Viu-se que o tempo em *Carta-Geográfica*, assim como em outras obras do escritor (*A Idade do Serrote*, por exemplo), é desordenado, coexistindo nele passado e presente. Segundo Pelbart,

> convém assinalar que a relação com o invisível sempre coloca em jogo o tempo e sua ordenação. (...) Mircea Eliade, por sua vez, mostrou como para as culturas primitivas a relação mítica não é evocação de uma origem remota, mas a revivência dela sempre copresente (PELBART, 1993, p. 44).

Com Mazzoleni, observou-se que os elementos ocidentais inseridos numa cultura indígena eram interpretados segundo suas crenças, em um contexto mitopoético. E o mesmo se viu, em seguida, com Murilo Mendes, que percebia a Grécia como um “reservatório sempre renovado de arquétipos e símbolos”

(MENDES, 1995, p. 1053). O passado grego, mítico, coexiste no presente, ainda que diferentemente da maneira como aconteceu nas culturas indígenas das Grandes Antilhas, quando se acreditava realmente naqueles mitos. O que sucede na Grécia atual, e nas demais cidades abordadas no livro, é que o passado e seus símbolos fazem parte do presente e são aludidos continuamente, em contextos diversos.

A luz é o elemento que cria e recria o organismo cultural e social da cidade, dando-lhe novas significações, formadas juntamente com os seus habitantes e o modo como eles interagem com os centros urbanos. Esses trazem, em seu presente, marcas do passado que são continuamente recodificadas.

Já nos quadros de Giorgio De Chirico, a luz irá adquirir também um papel importante porque é ela que contribuirá, contrapondo-se à sombra, com o caráter enigmático das telas. E, tanto em Murilo Mendes como no artista plástico italiano, o mistério surgirá a partir de elementos cotidianos quando vistos sob uma ótica diversa da habitual.

Finalmente, a luz terá a capacidade também de unificar interior e exterior. Se para o escritor mineiro essa possibilidade existe e foi concretizada em Delft, para o pintor italiano suas telas aguardam, pela eternidade, a revelação do mistério.

Em *Poliedro*, obra em prosa que antecede *Carta-Geográfica*, escrita entre os anos de 1965 e 1966, o autor afirma que “o invisível esconde-se no visível” (MENDES, 1995, p. 1045). Viu-se, portanto, que o invisível está entre as pessoas, os objetos, os silêncios, relacionando-se com eles, conferindo-lhes intensidade, sendo parte da realidade e correndo o risco de ser poluído por um regime de visibilidade total.

A alegoria surge como possibilidade de iluminar profanamente o real, tirando-lhe a possibilidade de ser visto, sob a égide da razão, como um todo perfeitamente explicado. Murilo Mendes se apresenta como um consumidor de alegorias e, as cidades se tornam alegóricas antes mesmo dele conhecê-las, pois são já transformadas e apropriadas segundo os dados que possuía: suas leituras ou os relatos daqueles que lá já tinham ido. Ao viajar na maturidade, ele encontra a materialidade daquelas cidades, que não são alegóricas. Ao apropriar-se novamente delas, agora escrevendo sobre o que viu, ele as re-insere no processo alegórico. Isso porque a tradução do significado do real não é possível, ainda que o escritor e o artista plástico tenham a tarefa de reler o cotidiano a fim de, através dessa releitura,

modificá-lo e ampliá-lo.

5 VIAJANDO PARA A CASA DO OUTRO: INCÔMODOS

Oui, à l´étranger
(Jacques Derrida)

O livro "Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade", que será agora estudado, reúne duas das sessões (a quarta e a quinta, para ser exato) ministradas pelo filósofo sobre o tema da hospitalidade. A obra é dividida pela fala do convidado no lado esquerdo das páginas e pelos comentários de Dufourmantelle ao lado direito.

Logo à primeira vista, o que se observa é a íntima ligação entre a *hospitalidade* e a "questão do estrangeiro". O que leva Derrida a se perguntar se não seria a "questão do estrangeiro" *vinda do* estrangeiro, ou seja, se não é ele quem "coloca a questão ou aquele *a quem* se endereça a primeira questão" (DERRIDA, 2003, p. 5, grifos deles).

Dividido em dois momentos, portanto, o primeiro (referente à quarta sessão, proferida no dia 10 de janeiro de 1996) recebe o título de "Questão do estrangeiro: vinda do estrangeiro" e o segundo (ministrada em 17 de janeiro de 1996) de "Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade". Texto traduzido por Antone Romane, esse segundo subtítulo foi assim chamado porque em francês *Pas d'hospitalité* dá margem, segundo bem observou o tradutor nas notas, há essa dupla leitura, que foi colocada explicitamente por ele nessa edição para a língua portuguesa.

O que esse estudo pretende é, então, analisar alguns pontos levantados pelo conferencista a fim de discuti-los levando em conta a ótica de um escritor latino-americano, exilado por vontade própria na Europa, Murilo Mendes.

Segundo Derrida, ao questionar sobre o estrangeiro, esse seria a "própria questão do ser-em-questão" (DERRIDA, 2003, p. 5), isto é, aquele que questiona, que traz consigo a questão. Isso adquire relevância no instante em que o estrangeiro seria aquele que "sacode o dogmatismo ameaçador do *logos* paterno" (DERRIDA, 2003, p. 7). Seguindo a leitura, ele seria o *outro,* seria o que desconhece as leis, a

língua, alguém que percorre, enfim, uma ótica diferente, e, por isso, não se encontra alienado por uma ordem previamente estabelecida e aceita.

Apropriando-se de Platão, o pensador lembra que em *O Político* um "estrangeiro também toma, ali, a iniciativa pela questão temida, intolerável mesmo" (DERRIDA, 2003, p. 11). Defende a idéia, portanto, de que é o estrangeiro, quem, questionando, subverte a ordem, a lei, o pai; quem, expatriado, pode acabar por expatriar o *outro*. Referindo-se na maioria das vezes ao pensamento clássico, Derrida observa que, em *O Político,* Sócrates é quem perturba a ordem e, por isso, ele exerce o papel do estrangeiro que não é. (DERRIDA, 2003, p. 13). Não é necessário, então, *ser* estrangeiro, mas, na verdade, é possível *manter-se* estrangeiro. O homem estrangeiro o é porque está desconforme com a cidade, porque não segue o *logos dele*. O crítico lembra que, no tribunal, o filósofo grego declara que é estrangeiro a esse tipo de discurso, nas palavras do pensador argelino, "ele não tem a técnica, ele é *como* estrangeiro" (DERRIDA, 2003, p. 15, grifo dele). Assim, "o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever da hospitalidade" (DERRIDA, 2003, p. 15). É nesse momento que é colocada a questão da hospitalidade. A primeira indagação feita pelo teórico é: pedir ao estrangeiro que compreenda a língua que ali é falada para que se possa acolhê-lo não seria um ato de violência? Uma segunda pergunta também o aflige: se o estrangeiro "já falasse nossa língua, com tudo o que isso implica [...] continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade?" (DERRIDA, 2003, p. 15)

Nesse ponto quero introduzir algumas perguntas sobre Murilo Mendes para que possam ser pensadas e respondidas mais à frente. O escritor mineiro, juizforano, viajou para a Europa e escolheu a cidade de Roma para morar, onde lecionou por anos na Università di Roma. Na *via del consolato 6*, rua em que viveu com sua esposa Maria da Saudade Cortesão, sua casa foi sede de encontros com artistas, entre os quais se encontravam, em sua maioria, escritores e pintores. Sempre favorável às vanguardas, e dentre elas principalmente o movimento surrealista, por que escolher viver em Roma, capital da Itália, berço, juntamente à Grécia, de nossa civilização ocidental? E, dentro da questão que se começa a desenvolver, como se pode tratar o livro *Ipotesi,* escrito em italiano e que o escritor pede para não traduzi-lo? O que é escrever em língua estrangeira, em um país estrangeiro, seguindo uma sintaxe (seja essa lingüística, poética, ou qualquer outra)

estrangeira? E, finalmente, alterando um pouco a pergunta feita por Spivak, pode o estrangeiro falar?

Em *Da hospitalidade* (uso a partir de agora o título abreviado dessa maneira) é ressaltado o fato de que se "supõe o estatuto social e familiar dos contratantes, a possibilidade de que possam ser chamados pelo nome, de serem sujeitos de direito, dotados de uma identidade nominável e de um nome próprio" (DERRIDA, 2003, p.23). E em seguida: "Um nome próprio não é nunca puramente individual". (DERRIDA, 2003, p. 23). O que se quer dizer com isso é que a hospitalidade só é aplicada àqueles que possuem um nome, uma linhagem, uma estirpe. A hospitalidade não é oferecida ao anônimo, ao sem família, ao bárbaro: "esse estrangeiro que tem direito à hospitalidade na tradição cosmopolítica [...] é alguém que, para que seja recebido, começa-se por querer saber o seu nome; ele é levado a declinar e garantir a sua identidade". (DERRIDA, 2003, p. 25).

Nesse aspecto, o crítico principia a defender a idéia de que há *a lei da hospitalidade,* que é absoluta, geral, que abarca todos, não exclui ninguém; e as várias *leis da hospitalidade*, essas agora concretas, específicas, limitantes.

Em relação às leis ou à lei da hospitalidade está a noção de privacidade e do privado, de poder escolher quem irá ser recebido em sua casa. "Começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu chez-moi [...] minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil a quem me arrisco a ser refém". (DERRIDA, 2003, p. 49). Assim, a hospitalidade, a abertura do privado ao outro, só é realizada seguindo certas condições, ou melhor, desde que o hospedeiro não corra o risco de perder o seu poder.

E se o hóspede é um risco, por que corrê-lo? E como "distinguir entre um hóspede (guest) e um parasita?" (DERRIDA, 2003, p. 53). Segundo Derrida, hóspede é aquele que se beneficia do direito à hospitalidade, que é legitimado. O que permite observar que o escritor juizforano, pela forma como era recebido e pela própria oportunidade que lhe foi concedida de lecionar literatura brasileira em Roma, era um hóspede. Mas por que lhe abrir as portas? Ou então: abriram-lhe as portas, ou ele conquistou à força suas muralhas? Pois segundo o filósofo:

> [...] o desenvolvimento atual das técnicas reestrutura o espaço de tal maneira que aquilo que constitui um espaço de propriedade controlado e circunscrito fica ele próprio aberto à intrusão. Isso, dizendo mais uma vez, não é absolutamente novo: para constituir o espaço

> de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é precisa dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem porta e sem janelas (DERRIDA, 2003, p. 53-55)

Pelo excerto acima se chega à conclusão de que o hospedeiro depende, então, do hóspede e, por isso, ele corre os riscos de ter no *chez-soi* um parasita e um inimigo. Quanto a Murilo Mendes, não se deve ter a radicalidade de pensar que as portas lhe foram abertas sem que se pedisse nada em troca, como também não seria bom crer que o escritor as arrombou. Há uma espécie de *mutualismo* entre hóspede e hospedeiro, uma vez que um depende do outro. Assim, ambos se beneficiam e sofrem os percalços de suas atitudes.

É com extrema clareza que o crítico transfere (a fim de criar um paralelo fácil) o tema discutido para um contexto mais próximo da realidade contemporânea. Derrida lembra que, muitas vezes, os mesmos mecanismos utilizados para resguardar a privacidade de um indivíduo podem servir também para tirá-la:

> Essa porosidade absoluta, essa acessibilidade sem limite dos dispositivos técnicos destinados a guardar o segredo, a cifrar, a assegurar a clandestinidade, etc., é a lei, a lei da lei: quanto mais se codifica, quanto mais se cifra, mais se reproduz essa iteratividade operatória que torna acessível o segredo a ser guardado. Só posso esconder uma carta separando-me dela, portanto pondo-a para fora, expondo-a a outro, arquivando-a, documento que logo se torna acessível no espaço da consignação. (DERRIDA, 2003, p. 57)

No momento em que não há mais limite entre o privado e o público, entre a casa e a violação da casa, limite este extinto pelos próprios mecanismos destinados “a guardar o segredo, a cifrar, a assegurar a clandestinidade”, nesse instante não há mais a hospitalidade, pois é a casa a condição para que alguém possa, nela, ser hóspede. Se o espaço da casa já foi violado, então não há mais hospedeiro e hóspede e, conseqüentemente, não há mais razão de se falar em hospitalidade.

Nesse ponto da sessão, o crítico lembra o texto de Kant “Sobre um suposto direito de mentir para a humanidade” em que o filósofo alemão do século XVIII argumenta que, em todos os casos, é preciso dizer a verdade, mesmo que, para isso, talvez se precise entregar um hóspede àqueles que se sabe quererem matá-lo. Derrida se questiona, então, se o “hospedeiro kantiano trata aquele que ele abriga como um estrangeiro” (DERRIDA, 2003, p. 63). Conclui que, se por um lado ele o trata como ser humano (isto é, não o trata como estrangeiro, mas como um igual), de outro, sua hospitalidade está condicionada à necessidade de só falar a verdade e, nesse momento, o hóspede torna-se estrangeiro, porque sofre as regras do

hospedeiro. Portanto, o que Derrida coloca é que o estrangeiro está subordinado às leis do hospedeiro, da mesma forma que este último deve dar direitos ao seu hóspede. Então, a questão do estrangeiro não é simplesmente a daquele que se encontra fora-de-casa, da família, mas a "relação com o estrangeiro é regulada pelo direito, pelo devir-direito da justiça" (DERRIDA, 2003, p. 65)

Chega-se, agora, à quinta sessão, então intitulada *"Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade".* O que o teórico pretende, nesse momento, é especificar de que maneira *a lei* absoluta da hospitalidade se relaciona com *as leis*.

Principia sua argumentação colocando uma primeira proposição que será desenvolvida ao longo de sua fala: que a hospitalidade seria impossível pela própria lei da hospitalidade. Isso porque a lei abstrata e incondicional da hospitalidade exigiria que se transgredisse as leis da hospitalidade. Continuando o pensamento, a lei incondicional, desprovida de dever, de ordem, isto é, "um apelo que manda sem mandar" (DERRIDA, 2003, p.73), se torna uma lei sem lei. Porque o princípio d*a* lei é que ela não pode ser praticada por dever (assim são as leis), mas em conformidade com o dever (DERRIDA, 2003, p. 73). Dito de outra forma, haveria uma antinomia insolúvel entre, "de um lado, A lei da hospitalidade, a lei incondicional da hospitalidade ilimitada [...] e, de outro, as leis da hospitalidade, esses direitos e deveres sempre condicionados e condicionais..." (DERRIDA, 2003, p. 69).

Em seguida, argumenta que, se a antinomia existe, ela não é simétrica, o que quer dizer que há uma hierarquia, estando *a lei* acima das leis. Além disso, paradoxalmente, a lei necessita das leis e vice-versa. A necessidade das leis para a lei (1) se explica porque, para que *a lei* exista e não se torne utópica, para que ela se efetive, são necessárias *as leis*, para ameaçarem-na, perverterem-na. Dito de outra maneira, para que a lei exista é preciso que ela tenha relevância, seja útil e, para sê-lo, deve poder ser concreta, determinada. E há a necessidade da lei para as leis (2) porque estas últimas devem ser espelhadas em uma lei incondicional. Derrida conclui, então, serem elas – a lei e as leis – inseparáveis ao mesmo tempo em que se contradizem: Elas "se incorporam no momento de se excluir" (DERRIDA, 2003, p.71).

Como já referido anteriormente, segundo Derrida, o estrangeiro é aquele que é forçado a *dizer* numa língua que não é a sua, em que não domina suas regras. Para o pensador, a experiência do luto tem papel importante para a definição do estrangeiro: "[...] é a experiência da morte e do luto, é primeiro o lugar de inumação

que se torna, como dizíamos, determinante. A questão do estrangeiro concerne o que se passa quando da morte e quando o viajor repousa em terra estrangeira". (DERRIDA, 2003, p. 79). Para o crítico, aquele que se desloca, independentemente das circunstâncias, tem em comum, nas suas palavras, "duas nostalgias". A primeira é o desejo de retornar ao local onde estão enterrados seus mortos, sendo o repouso o ponto de partida em que se mensura as distâncias, os deslocamentos. A segunda é o reconhecimento da língua materna como a última casa. E, finalmente, afirma que "a língua é também a experiência da expropriação, de uma irredutível exapropriação" (DERRIDA, 2003, p. 79).

O interessante em Murilo Mendes é que, como intelectual que foi, querendo descobrir os limites entre o real e o irreal – "o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono" (MENDES, 1995, p. 925) – o poeta escolheu se exilar em um país de uma tradição cultural hegemônica e multifacetada, como é a Itália. Ele se dispôs a dizer numa língua que não era a sua, numa casa que só conhecia pelos livros e relatos, numa terra cujas leis não tinha ainda experienciado. Ele se pôs em uma relação dupla de tradutor, uma vez que se incumbiu de traduzir o outro; e de se traduzir para o outro na língua do outro no momento em que fala, leciona e escreve em italiano.

Murilo optou pela experiência do exílio da mesma forma que escolheu a Itália como sua nova pátria. Pôs-se, então, numa firme atitude de dominância frente ao seu objeto, apropriando-se dele à sua maneira. O escritor mineiro queria-se universal, queria dialogar em paridade com as vanguardas, queria dar a sua parcela de contribuição para a construção do pensamento crítico ocidental. Ministrando em Roma aulas de literatura brasileira, ele já subvertia uma primeira "lei": a de que era a Europa quem ensina à América Latina. Professorando em Roma, ele abre um novo espaço em que o latino-americano pode falar.

Dentre as duas nostalgias referidas, nesse momento do estudo veremos inicialmente a segunda: o reconhecimento da língua materna como a última casa e experiência de "expropriação, exapropiação". Depois retornaremos à primeira: o desejo de voltar para onde estão enterrados os mortos.

Continuando a leitura, o teórico pergunta retoricamente: "A tal língua materna, não seria ela uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez-soi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca conosco?" (DERRIDA, 2003, p. 81). O que se percebe no escritor juizforano é que realmente ele a carrega

consigo, não somente ela, mas as palavras, escrevendo suas impressões de viagens, usando, a língua e a palavra, como instrumentos de exercício crítico. Além de tantas obras dedicadas às viagens por outros países, tais como *Retratos-relâmpago, Janelas* Verdes ou *Carta Geográfica*, não se pode esquecer de uma obra em que o próprio título vem confirmar a idéia de que a língua é sempre móvel, sempre carregada e utilizada como instrumento de criação do pensamento: *Conversa Portátil*.

O que se observa é que Murilo não se satisfez apenas em ingressar em terra estrangeira, quis também *dizer* usando a língua do outro; e o fez, por duas vezes, na produção dos livros *Ipotesi* – esse que será alvo de nosso estudo – e *Papiers*, escritos em italiano e francês, respectivamente.

A língua realmente foi objeto de *expropriação*, forçando-se o poeta a um exílio também lingüístico, e nada gratuito, já que falar a língua do outro é arriscar-se a se submeter a novas leis. É tentar dominar as diversas faces do real, já que o movimento de uma língua à outra é um movimento, como se viu, de *tradução* (BENJAMIN, 2001). O que parece querer o poeta é sempre operar esse movimento, sem se fixar, sem se alienar a uma ordem estabelecida. Alijando-se e desalienando-se, mantendo-se, sempre, numa postura crítica, numa situação de estrangeiro, de perturbador das leis, de um filho pródigo que não retorna à casa.

O tema do filho pródigo é recorrente na obra do escritor, podendo ser encontrado em vários de seus livros de poesia e escrito em diferentes épocas. Para essa análise seleciono o poema “Il figliol Prodigo” de *Ipotesi*, que faz referência direta a uma série do pintor grego naturalizado italiano Giorgio De Chirico. Sabendo da vontade do poeta em não traduzir este livro, se o fará apenas por critério didático e mantendo o original ao lado esquerdo da folha:

Il figliol Prodigo	**O filho pródigo**
Non potrei far niente con le mani piene d’avverbi dinanzi alle mura incolumi di Gerico e New York.	Não poderei fazer nada com as mãos cheias de advérbios diante os muros incólumes de Jericó e Nova Iorque
Ritorno a casa senza emblemi né sortilegi senza il conforto di un remo o di un computer.	Retorno a casa sem emblemas nem sortilégios sem o conforto de um remo ou de um computador.

Ogni testo: materiale consunto. mai mi consoleró di non avere un sosia che smetta di scrivere	Todo texto: material consumido. jamais me consolarei de não ter um sósia que pare de escrever.
Compagni senza pane e senza vino rinegate la terra dove giacciono i morti: non ci hanno spiegato l'enigma (MENDES, 1995: 1546)	Companheiros sem pão e sem vinho renegais a terra onde jazem os mortos: não nos explicaram o enigma.

Embora faça uma clara referência à parábola bíblica do Filho Pródigo (Novo Testamento, Evangelho, São Lucas 15: 11-32), o poeta a altera e a percebe com um novo olhar. Assim como o *Filho Pródigo* bíblico, o eu-poético do poema também retorna à sua casa sem os confortos do seu século e sem o consolo da poesia feita. Considerando a casa como símbolo de um ciclo que se fechou, o eu-poético retorna à casa sem nada solucionado, o que não acontece na parábola. Segundo Derrida, a língua é o lar que nunca nos abandona, que vive como fantasma, que nos segue aonde quer que vamos e, ao mesmo tempo, é a língua o local de onde se parte e que não cessa de partir de si:

> Porque isto que não me deixa, a língua, é também, *na realidade, na necessidade,* para além do fantasma, isto que não cessa de partir de mim. A língua só e *a partir* de mim. Ela é também isso de onde parto, me pára e me separa. É o que se separa de mim partindo de mim. (DERRIDA, 2003, p. 81-83, grifos dele).

Dessa maneira, a língua só existe quando ela se realiza, quer na fala ou na escrita. Concomitantemente, ela é o sistema utilizado para *dizer*, para pensar. E, finalmente, ela nos restringe. Não que a viagem não tenha sido proveitosa, ela foi, mas não conseguiu resolver os enigmas, os problemas do viajante, já que a língua o limita.

O filho pródigo aqui reinterpretado deixa claro quais são os lenitivos necessários ao homem moderno: emblemas, sortilégios, o remo, o computador. Na modernidade, os símbolos, a aura mítica são o que o inebriam e o atenuam quando sofre a crise dialética entre o material e o transcendental. Diferentemente, pois, do filho pródigo bíblico, que almejava para seu conforto roupas e comida, sofrendo apenas uma crise moral.

Enquanto o filho pródigo bíblico gastou as terras do seu pai, o filho pródigo moderno escreve transformando idéias em textos e, assim, consumindo-as: *todo texto, material consumido*.

O filho pródigo tem suas mãos plenas de advérbios e, portanto, questiona e procura respostas, porém nada pode fazer frente à história, simbolizada por Jericó ou frente à economia capitalista, representada por Nova Iorque. Dessa maneira é que se observa um filho pródigo aflito entre a realidade e a super-realidade, mas tentando dominar a primeira. Assim, num universo cada vez mais carregado de signos, é preciso muito cuidado e atenção para conseguir se distanciar a fim de aprofundar o olhar de maneira crítica.

É relevante notar também a aproximação feita pelo poeta entre duas cidades distantes geográfica e temporalmente. Nenhuma das duas resolve o problema, porém dá oportunidade ao poeta de, mais uma vez, (como já foi feito em *Carta Geográfica*, por exemplo, relato de viagem que se inicia pela Grécia e termina com a cidade de Nova Iorque) jogar com duas cidades em que se contrasta uma grande tradição – nesse caso, a tradição cristã (Jericó) – ao repúdio a qualquer tradição ou algo que não seja imediatamente novo e moderno (Nova Iorque).

Seu desejo maior era ter um sósia que não fosse como ele. Assim, diferentemente da parábola, em que o filho pródigo, mais novo, tem um irmão que age da maneira esperada, ele não possui esse irmão nem mesmo parece ter família. Então, depois de viajar, seja de maneira real ou literariamente, retorna solitário à sua casa, sem símbolos, sem mitos, sem um remo (ainda que metafórico) que o poderia fazer navegar e sem o computador, para que possa escrever. Ao refletir sobre a fala de Derrida, Anne Dufourmantelle diz crer que “nunca, até hoje, fomos tão pesadamente materiais, tão à mercê do objeto, quer seja ele escópico ou tangível, no lodaçal do real. Nós nos evadimos nas redes da Web para melhor nos fecharmos num dado lugar e num dado tempo ali inscritos”. (DUFOURMANTELLE, in: DERRIDA, 2003, p. 112-114). Parece ser essa a relação estabelecida simbolicamente do eu-poético com o remo e o computador.

Diferentemente do Pai (seja o seu pai ou Deus), o Filho Pródigo está humanamente vivo, pois é ele quem se angustia, quem sofre e quem indaga; quem busca algo que está perdido, quem carrega consigo fantasmas, inclusive o de seus antepassados; é ele quem enfrenta o século, quem viaja. A casa é o lugar que o espera, morto, acabado, que nada resolve. Ela não o conforta: ao contrário, o incomoda, pois o Filho pródigo que retorna está vivo e a casa mais parece um cemitério, guardando seus mortos.

Nesse retorno solitário, o eu-poético sabe, no entanto, que há muitos como ele, uma vez que são todos filhos do século XX e, assim, os invoca e com eles se integra e sofre junto: companheiros sem pão e sem vinho/ renegais a terra/ onde jazem os mortos/ não nos explicaram o enigma. Percebe-se um homem que transita entre o cristianismo (e esse não é o seu lugar) e o capitalismo (que ainda não é o seu lugar).

Sem o que comer e o que beber, nem mesmo o alimento sagrado – pão e vinho – e não podendo nem mesmo comungar (uma vez que não os têm) sofrem e acabam renegando a terra de seus antepassados. Por isso a volta é tão difícil, porque além de ser feita sozinha, é também angustiante, já que sem resposta à pergunta primordial: *por que existo?* O filho estará, portanto, num embate entre o presente dinâmico e o passado imóvel (Nova Iorque e Jericó). Esse filho, representante do homem do século XX, solitário, não encontra no passado a resposta para o enigma. Essa resposta está guardada em segredo e somente os mortos poderiam respondê-lo, mas esses já não *dizem* mais nada.

Derrida, ao fazer uma análise comparativa de sua explanação com a tragédia de Édipo, diz o seguinte:

> A tradição está assegurada a esse preço: a boa tradição, aquela que salvará a cidade, aquela que vai assegurar a salvação política da cidade, está dito que será alcançada, como a própria tradição, pela transmissão de um segredo. (DERRIDA, 2003, p. 89).

E é esse segredo que assegura a tradição, porque impede que se responda à pergunta: por que existo? Segundo Derrida, a condição de estrangeiro se estabelece ao se questionar uma ordem:

> Como se o estrangeiro fosse, primeiramente, *aquele que* coloca a questão ou aquele *a quem* se endereça a primeira questão. Como se o estrangeiro fosse o ser-em-questão, a própria questão do ser-em-questão, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão. Mas também aquele que, ao colocar a primeira questão, me questiona. (DERRIDA, 2003, p. 5)

O estrangeiro não é definido, portanto, por dele partir a questão ou por ela se endereçar a ele. Nem como sendo sobre ele que a questão se processa: “o ser-em-questão, a própria questão do ser-em-questão, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão”. O estrangeiro abarca a questão, vinda de qualquer lugar. Por isso, a última frase: “Mas também aquele que, ao colocar a primeira questão, me questiona”. O fato de questionar é que adquire relevância para qualquer

conceituação do estrangeiro. Sendo assim, a questão é a responsável pela estrangeiridade e, essa, paradoxalmente, pela manutenção de uma tradição, já que a mantém continuamente revisitada, reinterpretada.

O final do poema, utilizando-se o poeta do imperativo, faz com que o eu-poético, numa atitude dramática, ao mesmo tempo em que proteste contra a atitude de renegar a terra onde jazem os mortos, se identifique com eles: não nos explicaram o enigma. Justamente porque compreende que os antepassados são renegados, já que são os únicos que conseguiriam respondê-lo e, ao mesmo tempo, não o podem. O segredo é então mantido.

Conclui-se, portanto, que tanto a língua (como casa) quanto os mortos são as duas possibilidades disponíveis, apesar de nenhuma delas ser um instrumento suficiente para o objetivo que se quer cumprido. Como a língua, o deslocamento da terra de seus antepassados, do repouso, para a terra estrangeira não foi o bastante para evitar esse retorno. Dos mortos se pode medir as distâncias percorridas, observar o quanto se está afastado de casa, mas, tal qual acontece com a língua, não se pode deixá-la totalmente.

É interessante, para a conclusão que se está estruturando, um comentário de Anne Dufourmantelle acerca das sessões proferidas por Derrida:

> É por isso que 'a fronteira, o limite, o limitar, o passado adiante nesse limiar' freqüentemente retornam à linguagem de Derrida, como se a impossibilidade de delimitar um território estável em que o pensamento pudesse estabelecer-se fosse provocadora do próprio pensamento. 'Para oferecer hospitalidade', pergunta-se ele, 'é preciso partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade' (DUFOURMANTELLE, in: DERRIDA, 2003, p. 52-54)

O exílio voluntário do poeta justifica-se como sendo, assim, uma maneira de oferecer hospitalidade. Isso porque a hospitalidade, como é entendida aqui, é se permitir fazer de sua casa, local privado, um espaço aberto a múltiplas possibilidades – como é o espaço da poesia de Murilo Mendes. Aquele que nunca deixou o seu lar não é capaz, pois, de ser hospitaleiro, uma vez que isso requer privação. Como intelectual, o escritor sabe que o deslocamento é necessário para a manutenção de um pensamento crítico. O retorno à casa existe no momento em que aquilo que se conhece e domina (o que está em casa) se choca com o outro (o que está fora de casa).

É preciso ainda responder às questões propostas anteriormente acerca do exílio voluntário do escritor mineiro em Roma. E, finalmente, pensar a respeito de uma produção poética que se utiliza da língua do hospedeiro, como acontece com o livro *Ipotesi*. Antes de passar a essas considerações, entretanto, é necessário entender a conclusão de Derrida a respeito da hospitalidade, nessa quinta sessão.

Retomando o episódio de Édipo, Derrida argumenta que a mesma pessoa que outrora libertou a cidade, resolvendo (ou melhor, achando ter resolvido, já que o enigma também aludia a ele, pois, ao final da vida, precisaria de uma bengala para andar) o enigma da esfinge é, posteriormente, condenada por suas leis. Dessa maneira, o estrangeiro seria o libertador, aquele que detém as chaves e, portanto, um hóspede aguardado. Indo mais além, é:

> [...] *como se* o estrangeiro, então, pudesse salvar o senhor e libertar o poder de seu hóspede; é como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro de seu lugar e de seu poder, de sua ipseidade, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém – que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*).
>
> Essas substituições fazem de todos e de cada um refém do outro. Tais são as leis da hospitalidade (DERRIDA, 2003, p. 109, grifos dele)

E é exatamente a possibilidade do hóspede de se tornar hospedeiro que interessa a essa análise, uma vez que o escritor mineiro serve-se de sua casa para receber primeiramente artistas plásticos e, posteriormente, escritores. Ao fazer isso, ele se retira da posição de hóspede e toma a posição de hospitaleiro:

> É ele, enquanto habitante do Novo Mundo – que outrora fora o outro para o europeu – quem atravessa o Atlântico, não em busca de riquezas, nem na condição gratuita de viajante curioso. O outro passa a ser o europeu e Murilo, antropófago, busca devorá-lo e ser devorado por ele. (LEITÃO, MARTINS, In: PEREIRA, 2004, p. 44).

Sem nenhuma posição de reverência, a atitude de Murilo é concernente com a sua meta de sempre agregar pessoas, lugares ou discursos. Pela relação que o escritor latino-americano estabelece com a *viagem*, visitando, como já colocado antes, tanto as cidades gregas como Nova Iorque, ele cria um campo aberto a múltiplas realidades, ou às suas várias faces, agregando-as a fim de que possa, mais uma vez, hospedar-se novamente, fazendo-se refém de um novo hospedeiro.

E, se segundo Derrida, “o senhor do lugar está sem seu lar, mas ele também acaba de entrar em casa graças ao hóspede – quem vem de fora” (DERRIDA, 2003, p. 111), então se pode dizer que a postura de Murilo Mendes acaba por fazê-lo revisitar a sua casa – e a revisita é sempre nova, porque diferente. Assim, a cada novo encontro, cada local por que passa é um reencontro com Juiz de Fora, pois, como ele mesmo colocou na “Microdefinição” encontrada no seu volume de obras completas, dentro dele “discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo [...]” (MENDES, 1995, p. 45). Ou como coloca Patrícia Ribeiro Lopes em ensaio chamado “Navegar é preciso?” (encontrado na página 97 do livro “Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes, organizado pela professora Maria Luiza Scher Pereira), ao se apropriar das palavras de Wander Melo Miranda e Eneida Maria de Souza, “estar deliberadamente fora de lugar não representa um distanciamento do solo pátrio, indica, ao contrário, a disposição de recriá-lo com a ousadia de quem está sempre recomeçando” (SOUZA, MIRANDA, 1997, p. 9).

Sobre o problema da língua, Derrida também se questiona: “em qual língua o estrangeiro pode endereçar sua questão? Receber as nossas? Em qual língua se pode interrogá-lo?” (DERRIDA, 2003, p. 115) E finalmente argumenta que “a língua, aquela com a qual se dirige ao estrangeiro ou com a qual se o ouve, é o conjunto de cultura, são os valores, as normas, as significações que habitam a língua” (DERRIDA, 2003, p. 115).

Ao escrever o livro *Ipotesi*, o poeta se apropria da língua do outro e, junto a ele, de sua cultura, de suas normas, de seus valores. Mais ainda: ele se faz ouvir pela língua do outro. Não traduzir seus poemas é justamente não modificar um discurso que segue outras leis.

Resta perguntar, agora, se, escrevendo pela língua do outro, se está realmente falando como o outro, ou se ainda resta algum sotaque. Derrida considera que “o convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. Como diz Lévinas, de um outro ponto de vista, a língua é hospitalidade”. (DERRIDA, 2003, p. 117).

Questiona o teórico: “Já nos aconteceu de perguntarmo-nos se a hospitalidade absoluta, hiperbólica, incondicional, não consistira em suspender a linguagem, uma certa linguagem determinada e mesmo o endereçamento ao outro” (DERRIDA, 2003, p. 117). Ora, isso porque o estrangeiro, como já foi objeto de

discussão no início desse estudo, está sujeito, refém, da língua do outro. A hospitalidade hiperbólica seria então não haver nenhum tipo de endereçamento ao outro, já que o diálogo com o outro, como se concluiu, se dá sempre pelo interesse de explorar o estrangeiro. Abriga-se o hóspede para que ele devolva o lar ao hospedeiro e, por isso, este o aguarda ansioso.

"É o 'déspota familiar´, o pai, o esposo e patrão, o senhor do lugar que faz as leis da hospitalidade. Ele as representa e se dobra a isso para nisso também dobrar os outros, nessa violência do poder da hospitalidade [...]" (DERRIDA, 2003, p. 131). Murilo Mendes, ao escolher quem serão seus hóspedes, pratica esse mesmo ato de violência, de poder, uma vez que pré-estabelece aqueles com quem quer falar. E, ao determinar "que obras de autores brasileiros de sua biblioteca permaneceriam em Roma, e as de autores estrangeiros ficariam no Brasil" (LEITÃO, MARTINS, In: PEREIRA, 2004, p. 36), ele exerce novamente o poder que lhe é conferido. Ao tomar essa decisão, Murilo Mendes faz com que o leitor, quer europeu ou não, torne-se hóspede, refém do livro que está lendo (e esse, seu hospedeiro).

As sessões proferidas por Derrida concluem exatamente que *a lei* da hospitalidade só existe enquanto lei geral e necessária para a manutenção *das leis.* Estas espelham-se n*a lei*, embora nunca a consigam ser. Isso porque o senhor da casa estabelece suas próprias leis, segundo seus princípios. Dessa forma, a hospitalidade está emaranhada num tecido de poder de que não pode escapar nem um dos lados.

Murilo Mendes, ao se fazer hóspede em Roma, também hospeda, seja ao abrir sua casa, seja ao ministrar aulas na Università di Roma. E, nesse jogo de forças, apropria-se dos discursos do outro, da língua do outro, ao mesmo tempo que o hospeda.

Dentre os comentários de Anne Dufourmantelle, um deles é interessante de ser transcrito nesse momento: "[...] o pensamento é, por essência, um potencial de domínio. Ele nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, de fatiar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. Nomeá-lo." (DUFOURMANTELLE in: DERRIDA, 2003, p. 30). O que faz de si ou do outro hóspede ou hospedeiro é, então, o pensamento, já que a atitude reflexiva e crítica é que opera a viagem pelo desconhecido, aproximando-o daquilo que já se conhece.

Colocar-se na posição de estrangeiro provoca espanto. Dufourmantelle se pergunta se esse espanto seria capaz de "nos proteger, isto é, impedir esse

processo de acostumamento" (DUFOURMANTELLE in: DERRIDA, 2003, p. 32). Segundo ela, "o espanto nos volta para o rumo a esse momento em que o susto cede diante do ajuste da familiaridade, descobrindo outros vaus para a travessia, outras pegadas para a familiarização" (DUFOURMANTELLE in: DERRIDA, 2003, p. 32-34). O que se pretende concluir é que após um processo de deslocamento, aqui operado pela atitude de viagem, o espanto em relação ao desconhecido é processado comparativamente com aquilo que é familiar, acabando em uma volta (crítica) para a "casa". Em Murilo Mendes, dentro de si, o mineiro discute com o hebreu, ou a cidade de Juiz de Fora, de sua infância e adolescência, com as visitadas quando adulto. O que pretende o poeta é manter a discussão sempre viva, aberta.

A discussão sobre a hospitalidade acaba por ser um problema de relacionar-se com o outro:

> Assim, falar 'do próximo, do exilado, do estrangeiro, do viajante, do sentir-se em casa na casa de outro', impede conceitos como 'eu e o outro' ou 'o sujeito e o objeto' de se apresentarem sob uma lei perpetuamente dual. O que Derrida nos faz compreender é que ao próximo não se põe o algures, mas uma outra figura do próximo. (DUFOURMANTELLE in: DERRIDA, 2003, p. 50).

E é nesse sentido que a atitude do poeta latino-americano de viajar à Europa não apresenta traço algum de inferioridade, pois o próprio escritor se coloca numa posição de paridade com o outro que é, na verdade, o seu próximo. Murilo pode, então, sentir-se em casa na casa do outro, pois aquela é também a sua casa.

O espaço na obra do escritor é, portanto, múltiplo e aberto a contínuas transformações, pois um novo contexto social, cultural e político, ao entrar em choque crítico com os demais, os modificam, já que esses são vistos, agora, segundo um outro olhar.

6 O ARTIFÍCIO DA MEMÓRIA EM *A IDADE DO SERROTE*

> *Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver.*
>
> (Walter Benjamin)

6.1 Retocando os tempos

O trabalho pretende mostrar que, mais do que o entendimento que Murilo Mendes tem da memória como um processo de reconstituição – voluntária ou involuntária – de um passado, ele a vê como parte integrante de um fluxo contínuo do saber. A importância que o escritor mineiro dá à atividade memorialista é concernente com o seu método criativo. Ela se torna importante como mais uma ferramenta para chocar passado, presente e futuro. Indo mais além, deseja-se provar que a reconstituição de um passado é um instrumento para transformá-lo, subvertê-lo, relê-lo criticamente. Em Murilo Mendes, uma releitura crítica é sempre aquela capaz de originar algo novo, de fazer girarem os saberes, de modificar uma vez mais, de alguma maneira, a realidade, a sua concepção de mundo e de si próprio.

Em seguida, quer-se chegar à conclusão de que a memória em Murilo torna tempo e espaço abstratos, isto é, sem que se possa delimitá-los. Para isso, almeja, através do relato memorialístico, reescrever um passado, revivendo-o e tirando-o de uma situação definitiva e acabada.

O impulso de vida e a morte estão presentes em *A Idade do Serrote* desde o primeiro capítulo e são, ambos, transfiguradores da realidade. Antes, porém, de se fazer uma análise desses elementos, é importante tecer algumas considerações.

Primeiramente, há que se notar que o *tempo* em *A Idade do Serrote* está em constante movimento, não havendo, assim, como delimitar passado, presente e futuro. O primeiro texto do livro – *Origem, Memória, Contato, Iniciação* – que pretende dar um panorama das principais questões que serão abordadas posteriormente – inicia-se da seguinte maneira:

> O dia, a noite.
> Adão e Eva – complementares e adversativos
> Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.(MENDES, 1995, p. 895)

Vê-se o princípio e o fim tocando-se, já nas primeiras palavras que preenchem o livro: "o dia, a noite"; observa-se a permanência do primeiro par – Adão e Eva – e, em seguida, seus descendentes, seus pais Onofre e Elisa Valentina; percebe-se a antecipação do conhecimento da morte ao ler "Cedo, a iniciação às Parcas: vejo morrer um primo na casa paterna"; nota-se a fala antiga da Serpente, em pequenas frases como "O fogo sobe no meu corpo" ou "Captava com o ar sonso do mundo notícias de Eros". E é também perceptível a libertação do tempo e espaço quando o escritor afirma: "O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo". (Todas essas citações encontram-se em: MENDES, 1995, p. 895-896)

Murilo Mendes, ao aproximar *Adão e Eva* de seus pais, cria, pois, um tempo cíclico. Dia e noite não se opõem, mas são, como *Adão e Eva* (e todos os seus descendentes), complementares e adversativos. E assim também se constrói a obra do escritor, aproximando elementos muitas vezes díspares, mas que se suplementam.

O uso que é feito da colagem, da reunião e aproximação de objetos e forças a princípio distantes, do deslocamento desses últimos de seu contexto original para reorganizá-los num contexto diverso (tal como acontece na formação dos sonhos e na atividade surrealista) sempre acompanhou a escrita muriliana – seja ela poética ou em prosa. Para o poeta isso é interessante porque, no momento em que se extrai algo de seu local original e em que se o apresenta em outro, ele adquire significados novos, impensados anteriormente.

O escritor relembra que: "Uma das minhas manias era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono, absurdo, sei, por isso mesmo fascinante, que seria de nós, *ahimé!* sem o absurdo" (MENDES, 1995, p. 925). O fragmento é relevante no momento em que transparece

também a presença e o fascínio pelo absurdo, presente em Murilo e que lhe é caro no momento em que surge em sua obra como estratégia de um novo discurso, como parte integrante de um pensamento menos opressor e mais amplo.

O absurdo constitui, portanto, mais uma estratégia de fuga contra um dos pontos sobre os quais o escritor discutia enormemente: *a prepotência da razão* (MENDES, 1995, p. 1270). Para o grupo surrealista, era preciso subverter uma realidade repressora que tem como instrumentos de poder o racionalismo, o positivismo, as normas sociais pré-estabelecidas. A imaginação, o desejo, o absurdo são armas de que esse movimento de vanguarda dispõe para escapar da alienação que lhe está sendo imposta, para que se possa ver o que não se enxerga sem antes *desbanalizar a vida real*: "Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbalanizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico" (MENDES, 1995, p. 921). O surrealismo tem como uma de suas tarefas, pois, transfigurar a imagem, tornar visível o que está invisível e cuidar para que este não desapareça: uma *ecologia do invisível*, como comenta Peter Pál sobre a obra de autoria de Deleuze e Guatari. E é por esse viés que o caráter memorialístico dessa obra se processa.

No texto de abertura do livro já citado *Murilo Mendes: o visionário*, Lais Corrêa de Araujo confirma que "Murilo Mendes muitas vezes confessou (...) a sua angústia diante do inexorável látego do 'progresso' sobre o homem e da desagregação monstruosa da arte pelo cotidiano cortejador da banalidade." (ARAÚJO, 1997, p. 12).

A Idade do Serrote se estrutura aproximando épocas, pessoas e lugares, ampliando as fronteiras de espaço e tempo. Uma diferente concepção do *tempo* começa a surgir em Murilo Mendes já em sua infância:

> As palavras "outrora", "naquele tempo", "antigamente", "há séculos" impressionavam-se muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical; enfim, tinha mais presente a idéia de tempo que a de espaço. Talvez por isso tivesse desde cedo me afeiçoado à música. (MENDES, 1995, p. 922-923)

A fim de entender de que maneira *o tempo* se processa em *A Idade do Serrote* destaca-se uma passagem sobre Belmiro Braga que servirá de matéria para a discussão:

> Lá vem o volantim Belmiro Braga sorrindo no seu terno de xadrez e chapéu Panamá, percorre a cidade toda, seu diariamente cravo vermelho ou cor-de-rosa pregado na botoeira,

> lá vem o poeta de braços abertos a pobre e a rico, a letrado e a ignorante, lá vem Belmiro com seu desgarre, os cabelos grisalhos, inimigo do gris, na claridade, traz, comunicante, o gosto da vida, distraindo seus guais maginando festa e carnaval. (MENDES*, 1995, p. 910).*

O interesse desse fragmento recai, principalmente, no uso do presente ao retomar um fato pretérito. Essa escolha atende a pelos menos dois objetivos que parecem bastante claros: a caracterização da figura de Belmiro Braga, sempre móvel, nunca estática, um trovador a andar pelas ruas; e a sua conseqüente eternização. Mais adiante, o escritor admite que "(...) mesmo acreditando que a sua linguagem de trovador menor não me tocara mais, o homem-poeta, maravilhoso, subsiste, irrevogavelmente" (MENDES, 1995, p. 911). Segundo Mircea Eliade em *Mito e realidade,* "(...) na medida em que é 'esquecido', o 'passado' – histórico ou primordial – é homologado à morte" (ELIADE, 1998, p. 108). Um dos papéis da escrita memorialística é justamente evitar que o passado morra, seja esquecido. O que objetiva o escritor é justamente reescrevê-lo, inserindo-o no presente, mantendo-o vivo, em aberto.

Não se pode querer definir a si próprio ou ao outro segundo uma única perspectiva, uma vez que esse, organismo vivo, é encarado como um processo contínuo, em um movimento em constante transformação. Dessa maneira, a abstração do tempo e espaço não seleciona um momento específico. E é desse modo que Murilo Mendes cria a imagem de Belmiro Braga. A descrição de Belmiro se estende, situando-o aqui e acolá e, por isso, em nenhum lugar: "eis o poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de *Montezinas*, o João de Deus mineiro, dizem; amigo de meu pai (...)". (MENDES, 1995, p. 910), Como se percebe, Belmiro é plural, colocado dentro de vários pontos de vista, modificando-se também em relação ao seu observador.

O excerto se assemelha muito a um retrato, embora não se seja capaz de situá-lo no tempo e, principalmente, no espaço, uma vez que o cenário abrange toda a cidade. Para Murilo Mendes, como se observa, por exemplo, em *O discípulo de Emaús*, obra em prosa publicada em 1945, o "tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida" (MENDES, 1995, p. 821). Para um escritor que visa ao choque de toda sorte de discursos, que tem predileção pela idéia surrealista de deslocamento de um objeto de seu contexto original e sua condensação (colagem) noutro, não poderia ser diferente.

Em *A Idade do Serrote* predomina o uso do tempo presente, o que é justificável dentro da discussão que esse estudo propõe. Ainda que esteja revisitando um tempo pretérito, mas nunca acabado, essa releitura está sendo feita no tempo de agora, entre os anos de 1965-66 em Roma. Murilo se encontra, então, no seu exílio voluntário. Não lhe é necessário estar no Brasil ou mesmo em Juiz de Fora para falar dela, pois, como se está vendo, o tempo e o espaço no poeta não permitem limites, configurações. Nas "Notas e variantes" da *Poesia completa e prosa*, encontra-se o seguinte comentário feito por Luciana Stegagno Picchio no espaço dedicado ao *A idade do Serrote:*

> Lembremos entre todos o artigo "Murilo Mendes, temponauta" que Carlos Drummond de Andrade publicou no *Correio da Manhã* do Rio em 29 de dezembro de 1968: "Saio da leitura [do livro *A Idade do Serrote]* com a sensação de que desembarco de uma cápsula espaço-temporal equipada com aparelhos mágicos. E esses aparelhos são apenas os recursos literários de Murilo, capazes de captar e transmitir-nos, numa espécie de televisão da palavra, o **essencial das imagens e signos de um tempo abolido, com os lugares, pessoas, coisas, músicas, sentimentos, tudo veloz, mas nítido e fiel como era quando era.**" (PICCHIO, in: MENDES, 1995, p. 1693, grifos meus).

Nota-se, portanto, um escritor sempre preocupado com a abstração do tempo, sem que se perca, apesar da velocidade, a nitidez e a fidelidade do relatado. Pelo menos para Drummond, Murilo Mendes conseguiu selecionar acertadamente os elementos, sem que o permanente se perdesse. A fim de que não haja nesse estudo apenas um exemplo que compreenda a descrição veloz e o uso do tempo presente, apresentar-se-á mais um entre tantos que poderiam ser colhidos da obra:

> Faço o footing na rua Halfeld da minha infância e adolescência, os fundadores da cidade são alemães, a música é muito obedecida aqui, aqui nào é tempo de rádio, eu mesmo toco piano, pianino, de ouvido; passam donas de olhos, bocas e outras delícias vedadas aos menores de 17 anos, inclusive uma certa dona ourodentada, quadris provocantes, pelo jeito de andar mostra que é mulherdama ou mulher-drama, não me lembro do seu nome, antes ela usava tranças (...) (MENDES, 1995, p. 957)

Se se continua a leitura, vê-se o surgimento de outras pessoas, sente-se o trânsito delas na rua e também a velocidade do pensamento do escritor que, enquanto observa o movimento, acaba por fazer suas idéias viajarem por outras vias, outros autores. Findada a descrição da rua Halfeld, Murilo confessa: "Escrevo sobre a rua Halfeld sem situá-la no espaço". (MENDES, 1995, p. 961).

No livro *Murilo Mendes: o visionário,* organizado pelos professores Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves e editado pela EDUFJF, dentre os

textos que o compreendem, “A abstração do objeto”, cuja autoria é de Raul Antelo, toca num ponto de interesse para esse estudo:

> Em 1935 comentando poemas de Ismael Nery, Murilo Mendes defende a abstração do tempo “que não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para uma compreensão absoluta”. A abstração supõe então uma relativa violência, a da hierarquização de elementos, transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair. Como o homem singular só percebe verdades relativas, ficando aquém dos fatos observados, “o progresso do homem cresce com a rapidez com que os espaços são absorvidos e as distâncias eliminadas.” (...) o estudo do passado prolifera em abismo se verificamos, no presente, a existência de valores simultâneos e contraditórios, o que nos mostra aliás que o passado, não tendo cessado de passar, ainda atua e, portanto, é atual ou presente e que, além disso, irrealizado como circunstância, esse tempo ainda se abre à realização futura da utopia que, a rigor, é passado resgatado. (ANTELO, in: RIBEIRO, 1997, p.29-30).

A violência na escolha de certos elementos em detrimentos de outros, a escolha daquilo que se quer iluminar acaba por não ser outra coisa senão a tirania da alegoria proposta por Benjamin, em que o príncipe, para estabilizar o seu reino, precisa ser, antes de mais nada, tirano. Segue-se a abstração agora do espaço que, absorvido, faz proliferar o estudo do passado, que se processa de forma atuante e nunca acabada; que está, à medida que relido, sempre em movimento. O que se percebe é um único movimento entre passado, presente e futuro estabelecido no momento em que a memória é acessada e que o passado, “irrealizado como circunstância”, abre-se para a aquisição de novos significados. Assim, o passado, que por esse processo se torna presente, se atualiza e ganha força.

Essa memória recriada adquire importância uma vez que, ao ser transformada, modifica também a realidade, abrindo-se “à realização futura da utopia que, a rigor, [é simplesmente] passado resgatado” (acréscimo meu). E é utopia uma vez que qualquer resgate do passado o altera, já que ele será visto por um observador em outro tempo e espaço.

A importância dessa obra se revela quando, nessa memória reinventada, infância e adolescência apresentam-se como precursoras de idéias e concepções que se estabelecerão futuramente. Não se trata, aqui, de uma crítica determinista. O que se pretende, então, é estabelecer um elo entre passado, presente e futuro, ligados num único movimento, em que cada um suplementa o outro. Revisitar a infância-adolescência na obra de Murilo Mendes é, portanto, revisitar um discurso, reler seus signos sob uma ótica futura: “[...] ainda curumim já uso memória (acho que o passado é uma projeção anterior do futuro) [...]” (MENDES, 1995, p. 924). O

futuro é, assim, a realização do passado que existia apenas como *projeção.* Esse último é visto como um campo de possibilidades aberto a múltiplos devires. Pelo devir concretizado se explica a origem, sem que se possa fixá-la como acabada. O passado e a memória são lidos criticamente, tornado-se mais uma fonte de significados.

O olhar do escritor está sempre atento, transfigurando, pelo texto – seja poético ou em prosa – o acessório em essencial; transfigurando, finalmente, a realidade:

> 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. (MENDES, 1995, p. 949)

Nessa última citação, observa-se a característica da escrita muriliana de concretização da realidade pela imagem, isto é, a imagem como realidade. É através do retrato que a Europa se torna palpável, alcançável.

A descoberta da possibilidade de transfigurar o real foi, para Murilo Mendes, de extrema relevância: “Alguns anos mais tarde comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável. Desgraçados dos que admitem só algumas parcelas de realidade”. (MENDES, 1995, p. 941). Ora, perceber que o cinema integra-se na vida, é perceber a presença da imagem, do signo, do ícone e, portanto, do caráter simbólico do real. E é entender também que esse é múltiplo de sentidos, compreendendo um campo vário, abrangendo, inclusive, *parcelas* invisíveis. Essa compreensão que o poeta passa a fazer do real inclui também aquela do grupo surrealista, que via a realidade sobre diversos prismas, inclusive considerando a vida onírica não “como meio de escapar das imposições da realidade, mas como parte integrante dessa realidade, reduzida, pelo racionalismo, ao estatuto de não-pensamento e de atividade não significante” (SCHUSTER, 1991, p. 33). Sendo assim, são necessários alguns artifícios se se quer perceber as várias possibilidades do real:

> Somente muito mais tarde pude compreender que Alfanor estava certo: mesmo sem o querer, levantara a meus olhos o véu de Maya, mostrando-me a grande ilusão, isto é, o artifício sem o qual não existe conhecimento da realidade. Desde então passei a receber a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas e situações. (MENDES, 1995, p. 956).

Esse olhar muriliano preocupar-se-á com a subversão do real, da imagem, do signo, daquilo que está fixado, imóvel. O escritor passa a ter como fonte o insólito para explorá-lo, para encontrar, nele, veredas que o levem a outras "parcelas" do real.

A partir de então, o olhar muriliano será atraído para novas direções, para a descoberta da coexistência de outros universos, como o onírico ou o mítico:

> O universo pode ser reduzido a uma grande metáfora: claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. (...)
>
> Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. (MENDES, 1995, p. 973-974).

Segundo Murilo Mendes, "O padre Júlio Maria (no século Júlio César de Morais Carneiro) é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência (MENDES, 1995, p. 912)". Ora, continuando a leitura, vê-se que ele

> (...) foi 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. (MENDES, 1995, p. 913).

O padre Júlio Maria foi quem lhe revelou a subversão da imagem, dos pilares, quem lhe mostrou o Catolicismo dotado de uma força até agora inimaginável. Por isso, chamado de "o *speaker* do Apocalipse". A memória é reconstituída de forma a explicar, justificar o *olhar precoce* do escritor. Dessa maneira, a transformação da realidade ou do acessório em essencial, a subversão dos valores e dos significados teria surgido em sua infância e adolescência. O escritor, ao recorrer ao passado e à memória, não retoma a sua origem, mas gera "um salto (Sprung) em direção ao novo" (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p.18-19), percebendo que, desde a sua infância e adolescência, era a partir do contato com o outro, das relações, até esse momento, operadas ainda em um nível familiar e social restrito, que o seu pensamento crítico se elaborava.

É importante que se perceba que, em *A Idade do Serrote*, o escritor reativa situações as quais, no contato com as pessoas que o cercavam, o modificaram de alguma maneira. Em momento algum, porém, ele situa os episódios em um tempo e em um espaço concreto.

Pela reconstituição da memória, o escritor irá procurar reativar os contextos em que uma transfiguração da imagem começará a se processar nele. E mais: irá mostrar que a imaginação, que é comum a todos, principalmente no período da infância, é um processo que opera exatamente com a transubstanciação do real: “Primo Nélson falava nos jardins suspensos de Semíramis, eu imaginava Semíramis uma espécie de minha mãe suspensa num jardim de madressilvas e jasmins-do-cabo, as pessoas são frases”. (MENDES, 1995, p. 924). A idéia de que “as pessoas são frases” é relevante pela sua ambigüidade, uma vez que *frases* podem ser vistas como *discursos* ou como *imagens*. Mas, de qualquer maneira, o que é revelado é que uma mesma pessoa pode ser *lida* de diversas maneiras, pode *realizar-se* de diferentes modos.

Essa última citação é importantíssima no momento em que, ao se já ter estudado a relação do escritor com a atividade do tradutor, o texto “Sobre el lenguaje en genedral y sobre el lenguaje de los hombres”, também de Benjamin, se apresenta de maneira rica e esclarecedora. Para o filósofo, a comunicação não se dá através da língua, mas dentro da língua, o que faz com que a comunicação seja delimitada por uma linguagem:

> El ser espiritual se comunica en y no a través de una lengua: es decir, no es exteriormente idéntico al ser lingüístico. El ser espiritual se identifica con el lingüístico sólo en cuanto es comunicable. Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. (BENJAMIN, 1970, p. 140).

> El lenguaje de esta lámpara, por ejemplo, no comunica la lámpara (pues la esencia espiritual de la lámpara, en cuanto comunicable, no es en absoluto la lámpara misma), sino la-lámpara-del-lenguaje, la lámpara-en-la-comunicación, la lámpara-en-la-expresión. Pues así acontece en la lengua: el ser lingüístico de las cosas es su lengua. (BENJAMIN, 1970, p. 140-141).

Assim, é a partir de uma linguagem, que é um mecanismo limitado de comunicação, que se é capaz de falar e pensar o objeto, o outro ou a si mesmo. Nesse sentido, é que as pessoas são frases, uma vez que ela, como a lâmpada, não se comunica, pois o que fala é a lâmpada inserida na língua.

Em *O Século de Borges*, de Eneida Maria de Souza, encontra-se a seguinte citação de Borges: “A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de areña, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos e dije a voz baja: Estoy modificando el Sahara”. (SOUZA, 1999, p. 73) Segundo Eneida, a transformação do Saara se processou a partir de “um ato performativo

realizado no momento em que é ritualizada uma ação aparentemente banal" (SOUZA, 1999, p. 74). O que ocorre é que, quando o Saara foi transformado em texto pelo escritor latino-americano, ele o modificou, o recriou à sua maneira.

6.2 A descoberta de Eros

Uma vez analisada a revelação da realidade como um campo de múltiplas possibilidades, estudar-se-ão, agora, as presenças de *Eros* e *Tanatos* como fatores de iniciação à des-coberta do *invisível*.

Em *Seduzidos pela memória*, Andreas Huyssen, em capítulo intitulado "Sedução monumental", discute exatamente a maneira como o *monumental* se apresenta na modernidade e na pós-modernidade, tendo como principal enfoque a discussão dessa categoria pelo compositor alemão Richard Wagner. Como acontece em dado momento com o compositor: "A percepção da transitoriedade da arte [é ligada] a imagens de ruínas, morte e destruição. As pressões do transitório afetam o próprio monumental: o único monumento que conta é o que já é imaginado como ruína" (HUYSSEN, 2000, p. 49), pois "só as ruínas têm permanência". (HUYSSEN, 2000, p. 61).

A atividade memorialista de Murilo Mendes se configura, desse modo, por um olhar sobre as ruínas e ao que elas têm de permanente. E essas ruínas, que nessa obra são principalmente a morte daqueles que lhe ampliaram a maneira como enxergava o real, são lidas sob a forma de imagens. Segundo Huyssen, o "Destino da monumentalidade nos nossos tempos pós-modernos: migrou do real para a imagem, do material para o imaterial, e por fim para o banco digitalizado do computador". (HUYSSEN, 2000, p. 63-64). A diferença é que, para o autor de *Ipotesi*, a imagem não é de maneira alguma imaterial, pois, como já foi discutido anteriormente, era por meio dela que, em sua infância, a Europa estava ao seu alcance. É porque Murilo tem consciência do efêmero, do transitório, que ele se engaja em reconstituir o passado através da memória:

> Em *A Idade do Serrote*, (...) cada dado da memória afetiva só se torna significativo à medida que correlacionado a algum dado da memória cultural. Em contrapartida, creio que podemos também dizer que para Murilo a razão de ser dos dados da cultura é possibilitar a constituição de memória afetiva. (MORICONI, in: RIBEIRO, 1997, p. 69).

No momento, portanto, em que se relaciona a memória afetiva à memória cultural, e vice-versa, surge a possibilidade de tornar permanente o transitório. Ora, a maneira por que o escritor une essas duas memórias é justamente a revisita crítica operada por uma suplementação do real, pela procura de suas outras "parcelas".

Pela rememoração, se re-úne presente e passado, vida e morte. O interessante é que, ao mesmo tempo em que é preciso haver um certo afastamento do que está sendo narrado, é precisamente esse distanciamento um dos entraves para que se possa dar credibilidade ao relato. Outro problema que enfrenta a autobiografia é que o fato sempre será deformado, seja de maneira voluntária ou não. Por outro lado, deformar a realidade é justamente o pretendido pelo autor juizforano.

Ao relatar a vida de Prima Julieta, o escritor deixa clara a maneira pela qual a morte lhe despertava para uma nova "parcela" da realidade. E o motivo por que especialmente o falecimento dessa prima lhe causou tanto tormento parece ter sido pelo contraste que se observa entre a vida alegre que sua prima parecia ter e o seu suicídio:

> Uma tarde, aí pelas alturas de 1915, Prima Julieta, que dias antes estivera lá em casa a tomar chá, sempre redolente segundo Raimundo Correa, 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. Tratava-se do primeiro grande ruído que me despertava para a outra face da vida: iniciação a tantos outros ruídos a me atormentarem pelos tempos afora. (MENDES, 1995, p. 934-935)

Essa "outra face da vida" de que fala é explicada um pouco mais adiante:

> Só sei que o tiro de revólver a e a frase final iluminaram minha vida de rapaz congeminador, descobrindo-me a faixa de um mundo novo, o dos destinos trágicos e falhados: com efeito aquele gesto correspondeu para mim a uma abertura de horizonte. (MENDES, 1995, p. 935)

"Mato-me porque não posso destruir a força do pecado" (MENDES, 1995, p.935) é a frase final a que o escritor faz referência. *Tanatos,* nesse excerto, é apresentado, portanto, como des-coberta de um novo horizonte até então invisível: dos destinos trágicos e falhados.

A partir do momento em que ele recorda o passado, é processada uma retomada do *outro* que foi perdido, seja um parente, um amigo ou ele próprio. A memória reaproxima o outro, atualizando-o: o desloca de um espaço e tempo

pretérito e acabado para um espaço e tempo presente, vivo. Assim, não se está tratando apenas da morte factual, mas também daquela que se dá pelo distanciamento e pela incapacidade de se reestabelecer qualquer tipo de comunicação.

Já em sua adolescência e juventude, Murilo narra a relação que tinha com Marguí, quem o estimulou a fazer o primeiro ano de Farmácia. Até que "o pai de minha amada faleceu. (....) Projetamos escrever-nos de vez em quando, e o fizemos durante alguns meses: de repente minhas cartas ficaram irrespondidas" (MENDES, 1995, p. 933). Nesse pequeno excerto, percebe-se que a morte do pai de Marguí acabou por afastá-los. Nunca mais se viram e, assim, para ele, ela havia morrido. O tempo, portanto, é o responsável pelo esquecimento e pela morte. E é somente abstraindo-o, pela atitude de rememoração e atualização, que se consegue novamente essa reaproximação do que factualmente está distante. Pois se "o tempo [concreto], organismo abrangente cuja pele envolve todo o resto, imprime em tudo o selo da morte." (MOURA, in: RIBEIRO, 1999, p. 51), o tempo abstrato é capaz de conferir, pelo texto ficcional, eternidade aos elementos, sejam eles objetos ou pessoas. A memória surge então, neste aspecto, como reconstrução do vazio, o qual, em *A Idade do Serrote,* se apresenta como *Tanatos*.

A alegoria e o mito são importantes uma vez que capazes de aproximar o abstrato do real e criar um espaço atemporal. E é a memória, em *A Idade do Serrote*, que age como fundadora do mito.

Retoma-se, novamente, o artifício muriliano de abstração do tempo e espaço. O escritor, no entanto, ao fazer do próprio real, pelo artifício da alegoria e do mito, imagem, ficção, ele o insere em um novo ambiente, em que real e abstrato se confundem, em que ambos possuem a mesma visibilidade:

> Abre-se agora o tempo das revelações, das revoluções, da descoberta do sexo e da fábula. Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior ao cotidiano: a cidade, pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas diversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e de fundação do mito. (MENDES, 1995, p. 937)

Observa-se, nessa última citação, que a transfiguração da realidade se dá pela ficcionalização do real no momento em que ele se apresenta como texto. Por isso, escrever sobre a realidade é modificá-la criticamente. Assim, não se pode falar

em fuga do real, mas em resposta crítica. O escritor preocupa-se não apenas em resistir – no sentido de sobreviver – à opressão, mas em fazer dessa um treino à sua imaginação, em utilizá-la a seu proveito, como oportunidade para querer transfigurar a realidade, a cidade, o espaço que o circunscreve.

A "fundação do mito" e a atividade alegórica são importantes como construção de um espaço em que os discursos digladiam-se, mas em igualdade de forças. Em *Seduzidos pela memória*, Huyssen afirma, ainda que em outro contexto, que o "real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos da realidade" (HUYSSEN, 2000, p. 16). É exatamente o que se observa em Murilo Mendes: o trânsito e o contágio do real pelo mito e vice-versa. Contagiosa é também a relação que se estabelece entre as pessoas e os fatos: "As pessoas e os fatos são contagiosos" (MENDES, 1995, p. 936), o que se observa também em relação a Adelaide:

> Adelaide sem o saber intensificou meu gosto pela alegoria. Através dos anos procurei-a em álbuns de reproduções de quadros, em tratados de mitologia. Não envelheceu, não regrediu, não morreu: transformou-se através de mim. Era una e múltipla no reino de Cranach, de Dürer, de Rembrandt, de Fouquet, de Arcinboldo, de Max Ernst; ganhava uma dimensão fantástica, triangular; tornou-se-me um mitologema, um enigma, um prodígio. Mas existiu em carne, osso e harpa: toquei-a, sofri, e deliciei-me. De resto, sempre procurei extrair o maravilhoso do imediato; Adão foi feito de barro. Tudo é som, eros, espaço, cinza; tudo é verbo, figura, tempo, triângulo, metamorfose (MENDES, 1995, p. 941).

Vê-se, portanto, que Adelaide, ao se tornar um mitologema, se fez eterna, enigmática, atual, em constante metamorfose. E essas metamorfoses se dão numa perspectiva sincrônica e diacrônica, numa perspectiva temporal e espacial. Murilo Mendes procura Adelaide deslocada em tempo e espaço para outros contextos; transformada, pois, em alegoria. A partir do momento em que o escritor recorda o passado, é operada uma retomada do outro que foi perdido, seja um parente, um amigo ou ele próprio. A memória reaproxima o outro, atualizando-o: o desloca, à maneira surrealista e alegórica, de um tempo e espaço acabado e pretérito para um presente. Assim, Adelaide estava morta factualmente, como também pelo distanciamento e incapacidade de comunicação. Quando Murilo Mendes se utiliza da memória para re-interpretar seu passado, ele age sobre suas ruínas. Nessa citação resumem-se, pois, muitas das questões levantadas por esse estudo até o momento: a tentativa de rever a morte (*Tanatos*), pela eternização criada pela imagem, essa agora constituída pelos artifícios da alegoria e do mito; a relação

contagiosa entre o escritor e as pessoas; a extração do maravilhoso pelo imediato, pelo cotidiano; a procura do que se esconde por entre a realidade, enfim.

Poder-se-ia perguntar, agora, se o que se observa é a perda de um passado idealizado e a tentativa de recuperá-lo. A mesma questão, porém de maneira ampliada, é colocada por Huyssen:

> Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. (HUYSSEN, 2000, p. 30)

Para essa análise, só importa, pois, a primeira parte de sua dúvida, uma vez que, quanto à segunda, sabe-se que o escritor juizforano sempre procurou abolir as fronteiras, encontrar a província na metrópole e vice-versa, além de construir um arquivo cultural que ultrapassasse os limites de qualquer espaço definido. A resposta que o autor de *Seduzidos pela memória* oferece é coerente com a conclusão a que esse estudo pretende chegar:

> A questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais da tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compreensão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover. (HUYSSEN, 2000, p. 30).

Realmente, não se trata de recuperar nenhuma idade de ouro, prata ou bronze. É justamente a manutenção de um tempo que não se quer esquecido, morto, acabado, mas que se quer continuamente revisitado a fim de que propicie, através dele, novas percepções, novas leituras, novas desalienações, novas questões. Pois como o próprio escritor bem coloca:

> Saio do chalé vermelho, marco importante da minha vida, o céu já põe o solidéu preto; nesta conversa de hoje o professor me mandara cultivar a memória, diz que na memória nada se perde, ali arquivamos os fatos do mundo, tem muitas gavetas na memória; gosta de me ouvir dizer que aos cinco anos eu já tinha boa memória, lembrando-me por exemplo que aos três anos reclamei uma piorra com dois peitos. Sem dúvida o professor me ajuda a resolver alguns dos meus problemas de cabeça; pena é que segundo Léon-Paul Fargue "*vos questions résolues tout est pire qu'avant*". (MENDES, 1995, p. 970).

E é exatamente isso. Ao se resolver uma questão, tudo fica pior do que antes. A colocação é ambígua, uma vez que não se sabe bem ao certo porque fica pior. As possibilidades são muitas e não vale a pena tentar enumerá-las aqui, já que não se

quer, também, piorar nada. Mas, de certo, tem a memória “muitas gavetas” e é nela em que se arquivam os “fatos do mundo”. É porque o escritor sabe disso que ele utiliza, nesse livro, o relato memorialístico para tecer relações de fios que, ao se cruzarem, se tocarem, revelam novos significados, tornam visíveis o que antes estava oculto. Afinal, afirma o escritor em *O discípulo de Emaús* que o “invisível não é irreal: é o real que não é visto” (MENDES, 1995, p. 817).

6.3 Sedução erótica e metamorfoses da morte

Falta discutir a presença de *Eros* levando em conta especificamente em que medida ele assemelha-se a *Tanatos*.

Retomando a questão da *metamorfose*, ela se apresenta como uma categoria importante uma vez que sintetiza a idéia de abstração do tempo e do espaço. Não podendo ser entendida como máscara, isto é, como representação, a metamorfose é percebida, então, como esse constante movimento de imagens, idéias, signos que se observa ao longo de toda a obra crítica de Murilo Mendes. Pela estratégia do relato memorialista, pode-se pensar sobre a metamorfose da morte em vida no instante em que o passado é ficcionalizado. Dessa maneira, as pessoas se tornam personagens no momento em que transformadas em discurso. E assim o poeta as mantém vivas textualmente, salvando-as no momento em que as ilumina profanamente.

De acordo com o que já foi discutido anteriormente, através da memória a noção de passado, presente ou futuro é suprimida, existindo apenas um *tempo potencial*. Segundo Murilo Marcondes de Moura em *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, “os elementos autobiográficos, embora marcantes, nunca aparecem emoldurados por referências espaco-temporais muito nítidas, mesclando-se a qualidades genéricas ou supra-pessoais.” (MOURA, 1995, p. 48). E o que faz Murilo Mendes, através da autobiografia, narrativa híbrida, no sentido em que é constituída pelo documento e pelo ficcional (o último alterando o primeiro), é desarranjar tempo e espaço, é manter viva a pulsão *erótica*, como se poderá ver a partir de agora.

Presença constante nessa obra, ainda mais se se considerar que ela abrange o período da infância e adolescência do jovem Murilo, *Eros* aparece, muitas vezes,

com desvios interessantes. E são eles que possuem uma maior relevância para esse estudo.

Em *Origem, Memória, Contato, Iniciação*, capítulo síntese do livro, lê-se: “O *voyeur* precoce, o curioso. Sempre que podia, espiando formas no buraco da fechadura. Que horizonte!” (MENDES, 1995, p. 896). Observa-se aqui o olhar (*voyeur*) precoce, a curiosidade como uma atitude erótica. O conhecimento no escritor é visto por ele eroticamente. Espiar formas no buraco da fechadura lhe revela um horizonte maravilhoso, entendido primeiramente como o corpo feminino. Mas, numa segunda leitura, metafórica, pode-se entender a curiosidade de Murilo por tudo aquilo que não lhe é permitido ver; e a sua tentativa de conhecer por outras vias, pelo *buraco da fechadura*, um outro horizonte (que o fascina!). Essa manifestação do saber pela via do erotismo pode ser encontrada não somente nesse excerto, mas em muitos outros do livro. Interessa citar pelo menos mais um:

> Procurava sempre pretextos para ir à casa de Sinhá Leonor, onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário. Mais tarde, quando fiquei sabendo segundo Thomas Browne que não existe homem sozinho, cada um de nós, microcosmo, transportando consigo o mundo inteiro, lembrei-me com saudade da casa de Sinhá Leonor onde seu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. Dedicava afeição a essa casa; considerava-a uma espécie de parenta. O sobrado não era nada quieto: havia ali, mesmo escondidas, dramas de amor, dramas de solidão, paixões explodindo. Ora, segundo Quevedo o amor é a guerra civil dos nascidos; eu tinha ganas de participar logo dessa guerra. Uma curiosidade enorme impelia-me para os assuntos e representações de eros. Não nasci para Dom Giovanni; era tímido, medroso; mas as mulheres – quase todas! – me atraíam singularmente. “Pur che porti la gonnella...” E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia: as inúmeras amigas da família, algumas de grande charme. (MENDES, 1995, p. 949).

A casa aparece, portanto, como um espaço em que coexistem o real e o irreal, onde o ritmo e o tempo se apresentam, muitas das vezes, arbitrário. Em que o espaço escondia outras realidades que, para o menino Murilo, cujo horizonte ainda era restrito, eram eróticas: “eu tinha gana de participar logo dessa guerra”. *Eros* deve ser lido, portanto, como paixão, como impulso de vida, isto é, impulso de viver, de conhecer a vida em sua totalidade, de olhá-la em sua beleza e fascinação. Há que se notar também nessa última citação que a atração pelas mulheres se confunde, se mistura com a alternância nessa casa do centro, tornando o gênero masculino margem: “E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia.” A casa se torna, finalmente, um reduto de *Eros*, o qual inclui as figuras femininas como também os espaços novos e eróticos de que o escritor toma

conhecimento. E retoma-se à idéia de que só se existe em relação ao outro, da mesma forma como o outro só existe em relação a si, o que já foi discutido anteriormente a partir da afirmação do escritor de que as pessoas são frases.

Novamente lembrando Murilo Marcondes, agora em texto extraído do livro *Murilo Mendes: o visionário*, encontra-se em capítulo intitulado *A aproximação do terror* a seguinte consideração sobre o poema muriliano de mesmo nome:

> [No poema] Convivem sem mediações explicativas o maior e o menor (mundo/telhado, espiral de gerações/poeta, a totalidade do tempo/minutos), o artificial e o natural (ópera, poesia/noite, rosas etc.), o construtivo e o destrutivo (a arte e o terror etc.), o presente, o passado e o futuro (MOURA, in: RIBEIRO, 1997, p. 44).

Nota-se, portanto, o convívio *sem mediações* de *Eros* e *Tanatos* – o construtivo e o destrutivo – e do presente, passado e futuro. O que se vê em *A Idade do Serrote,* transportando a citação agora para o livro objeto de nosso estudo, é esse jogo entre a pulsão de vida e morte misturadas em uma narrativa cujo tempo e espaço são abstratos e suprimidos. Convivem, portanto, *Eros* e *Tanatos* sem mediações, a arte e o terror coexistem num mesmo espaço, o da narrativa. Como coexistem o real e o irreal, o visível e o invisível, o espiral de gerações e a singularidade (no sentido nada depreciativo) do poeta. Para salvar o objeto, para fazê-lo significar, isto é, para fazê-lo vivo novamente, é preciso matá-lo, apropriando-se dele, dotando-o de um significado e, assim, estabilizando-o. Ao fazer isso, o objeto tem seu tempo e espaço deslocado, não só para o tempo presente, mas para um contínuo movimento de atualização.

Eros e *Tanatos* fazem parte, portanto, desse processo lúdico do escritor de reconstituição de um passado como discurso crítico.

Observa-se o outro, a *alteridade* como elemento de extrema relevância para a construção crítica de Murilo Mendes, pois foi a partir da relação, do contato que estabeleceu com as pessoas que se despertou, nele, uma vontade erótica de desnudar a realidade em todas os seus prolongamentos invisíveis. O que, para ele, só é conseguido através da abstração espaço-temporal:

> A convicção de que o mundo das formas só poderia ser corretamente avaliada levando-se em conta os seus prolongamentos invisíveis (e vice-versa) trouxe como conseqüência o estabelecimento de um método mínimo de conhecimento: a abstração espaço-temporal. (MOURA, 1995, p. 45)

É pelo viés do relato memoralístico e pelo giro dos saberes, sem que se possa fixá-los que o livro se estrutura: por esse *impulso erótico*, de vida, de fazer tudo se movimentar.

Outro ponto importante é a inter-relação de elementos de sua infância com o arquivo cultural clássico e cristão presentes na obra. O que se nota é uma apropriação transgressora de valores, cumprindo a sua vontade de menino de querer "descoroar os imperadores" (MENDES, 1995, p. 896). O primeiro texto, "Origem, Memória, Contato, Iniciação", é composto por pequenas frases, entre as quais se destaca, aqui, uma: "Desdêmona e Ipólita, as ídolas deitadas. De origem européia" (MENDES, 1995, p.896). Se, a princípio, a citação das personagens gregas parecem soltas e pouco compreensíveis, adiantando-se na leitura observa-se o escárnio do escritor. Em texto intitulado "Desdêmona", lê-se:

> Desdêmona desnuda desarrumada desnalgada desnatada; Desdêmona a *vice-putain* juiz-forana (a titular era Ipólita); Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado; Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lencóis, que animatografava os meus sonhos precoces; Desdêmona miroares Desdêmona mulher: despovoada desfeita revogada poderosa. (MENDES, 1995, p. 930-931).

Como aponta Pereira ao comentar sobre a obra memorialista *Janelas Verdes* de Murilo Mendes, "[...] em Murilo Mendes as cristalizações cedem a novas fulgurações de sentido" (PEREIRA, 2000, p. 89). Segundo ainda a professora, "seguindo o rastro pelo processo precário da memória, o resíduo se inclui em uma nova rede textual onde relações de sentido, também novas, se constroem". (PEREIRA, 2000, P. 89). Portanto, Murilo Mendes relativa elementos de sentidos cristalizados, como Desdêmona e Ipólita, re-inserindo-os em um novo contexto.

Observa-se, ao longo de *A Idade do Serrote*, uma mitificação do cotidiano muitas vezes realizada por aproximações pouco convencionais. Segundo a perspectiva de Murilo Mendes, utilizar somente características próprias, sem relacioná-las ao que lhes seja externo é minar uma diversidade de possíveis sentidos. O choque de elementos, querem eles próximos ou díspares, constitui uma das atividades mais importantes observadas em sua obra. Sua tradição é, então, toda a cultura ocidental.

A estratégia da memória no escritor mineiro é uma das maneiras encontradas para aproximar Minas – e as várias possibilidades interpretativas que o nome

carrega – de outros espaços, outras geografias. Ao mitificar sua infância, como é feito em *A Idade do Serrote*, ao transformá-la em um discurso, ele institui o lugar de Minas “no mapa da civilização ocidental”, ele a transporta para a praça, para o debate, sem que ela seja desfavorecida por razões políticas ou econômicas. E esse modo de se processar a discussão nesta *ágora* aberta pela obra do escritor faz com que os espaços e o tempo se apresentem deslocados, já que freqüentemente alterados por novas relações e retirados de seu contexto original para serem reestruturados em um novo ambiente.

A memória reconstituída do passado preenche a carência das pessoas e dos lugares e se constitui como alteridade. Assim, concomitantemente com a recuperação do passado, há também a sua perda, porque ele não existe senão como arquivo.

O escritor reativa aquilo que para ele é essencial, o que não deve nunca estacionar, mas, ao contrário, precisa estar sempre em constante *metamorfose*, para, futuramente, quem sabe, tornar-se visível.

7 CONCLUSÃO

A dissertação pretendeu estudar os deslocamentos praticados por Murilo Mendes e Giorgio De Chirico como uma estratégia de leitura do Outro, mediada pela prática alegórica, pelo mecanismo surrealista de composição e pela atividade de tradução.

Murilo Mendes desloca-se ao sair de seu país natal e optar por viver na Europa Central, ao lecionar na Universidade de Roma e, ainda nela, ao ensinar literatura brasileira. Ao escrever em italiano o livro *Ipotesi* e ao reler, neste livro, artistas plásticos e suas obras. Desloca-se, finalmente, ao viajar pela Europa e escrever sobre suas impressões, aproximando cidades a princípio díspares. Em *Carta-Geográfica*, ele abre o livro com Atenas, o berço da civilização, e finda com New York, capital do século XX.

Giorgio De Chirico desloca-se também ao sair de seu país natal, a Grécia, um país periférico como o Brasil, e optar por viver na Europa Central. Ao criar a pintura metafísica, abandoná-la e retomá-la numa etapa posterior de sua vida. Ao escrever um romance sobre suas visões fantásticas, *Ebdòmero*, e o fazê-lo primeiramente em francês para só depois ele próprio traduzi-lo para o italiano.

Assim, tanto o escritor como o artista plástico escreveram e falaram em língua estrangeira, além de verem, no surrealismo, uma forma de composição concernente com seus métodos criativos, já que ele possibilita a aproximação de elementos que, ao serem chocados uns com os outros, deslocados do seu local original, se suplementam e adquirem novas significações.

A partir desse ponto de partida, discutiram-se as relações de dependência cultural entre o Brasil e o modelo europeu a partir dos textos de Antônio Cândido e Silviano Santiago. Observou-se que a tentativa de conciliar a tradição européia e o meio social brasileiro foi necessária para a percepção de que o País tinha caracteres próprios. Assim, ao se tentar formar no Brasil uma consciência nacional, notou-se que a literatura européia precisava sofrer desvios e deslocamentos para se ajustar às necessidades que a sociedade brasileira impunha.

Em seguida, percebeu-se que eram as traduções e re-interpretações da tradição que asseguravam aos escritores latino-americanos um lugar na discussão. A partir dessas mediações culturais, transitando entre a Europa e as Américas, numa situação de fronteira, Murilo Mendes invade o outro, vendo-o sob uma ótica diversa. O escritor, que se queria mineiro e universal, lecionou e escreveu para o outro em língua estrangeira. Impôs-se a "tarefa de tradutor", procurando dar novas interpretações, criar outras subjetividades do real, fazendo, assim, com que suas parcelas invisíveis se revelassem.

Exilado de seu país natal por opção, o escritor situa-se na fronteira, lendo a sua cultura, a estrangeira e a si próprio a partir de uma posição deslocada, condição, geral do intelectual do fim do século XX, como apontou Pereira ao comentar sobre os livros *Lisboa livro de bordo* de Cardoso Pires e *Viagem a Portugal* de José Saramago:

> Nos dois livros, temos a mesma perspectiva em deslocamento, própria do intelectual em trânsito e própria do trânsito do intelectual pelo campo do discurso da literatura nesse momento específico do fim do século XX. Para Cardoso Pires, Lisboa é a cidade de navegar, ou "cidade-nave". Nesse movimento de navegação, o escritor se distancia da cidade conhecida, familiar, e retorna a ela, para tentar apreendê-la com o olhar deslocado [...].Também José Saramago já a partir do título *Viagem a Portugal* adota a posição de quem, tendo se afastado, está de volta à casa. (PEREIRA, 2005, cd-rom dos anais do XX Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa)

Também Murilo Mendes distancia-se de sua cidade e de seu país para, nas palavras de Pereira, apreendê-los com o olhar deslocado. Ao retomar a Juiz de Fora, o escritor adota a posição de quem, tendo se afastado, volta à casa. Esta situação de retorno não se encontra apenas em *A Idade do Serrote*, como também em *Ipotesi* e em *Carta-Geográfica*. No primeiro, no poema *Il figliol prodigo*; no segundo, não somente ao perceber Juiz de Fora inserida noutra cidade, como também ao chocar várias cidades pelas quais passou.

É a partir dessa situação de fronteira que Murilo Mendes serviu-se do mecanismo surrealista de composição: deslocando objetos e temas de seu contexto original e os re-agrupando em outro *locus* de enunciação. Com isso, conseguiu manter-se em uma atitude de vanguarda, colocando-se alerta.

A prática alegórica – que mata o objeto para salvá-lo – se processa em Murilo Mendes como um desdobramento da atividade surrealista, já que o objeto era morto

e salvo, quando deslocado de sua posição original, quando posto em movimento, em contínuas desterritorializações e reterritorializações.

Interessante também na obra do escritor é o fato de que as iluminações – profanas – aplicadas em cada objeto/tema eram, em seguida, confrontadas com as de outros objetos/temas, de modo a criar um trânsito em que elementos adversativos se suplementavam. É justamente através dessa atitude política – da *polis* – de corromper o objeto que o escritor, eticamente, não se deixa alienar e não se permite ficar estacionado em relação ao mundo e seus mecanismos de poder.

A partir dessa hipótese de trabalho, eu optei, então, em selecionar três obras do escritor do mesmo período, entre as décadas de 60 e 70, porém de diferentes gêneros textuais. Um livro sobre suas viagens, *Carta-Geográfica*, outro sobre suas memórias, *A Idade do Serrote*, e um terceiro, de poesia, *Ipotesi.* Sendo assim, quer-se ver que os diferentes recursos utilizados em cada um – o relato de viagem, a rememoração e a escrita poética – fazem parte da vontade do escritor de *olhar* de maneira diversas, de *ver, rever, ver, rever* (MENDES, 1995, p. 974)

Independentemente da estratégia ou da forma que o escritor decida utilizar na composição de seus textos, realiza-se um deslocamento, uma releitura/tradução do outro a partir do olhar de um intelectual também em trânsito. Ao traduzir, o escritor desvia, propositalmente, o sentido do objeto e, assim, suplementa-o com a sua re-escrita.

Em *Ipotesi* o escritor opta por ler, sob a forma de poemas, artistas plásticos estrangeiros. É desse modo que é visto o romance *Ebdomero* de Giorgio De Chirico. Trata-se, na verdade, de hipóteses, possibilidades de tradução. Em *A Idade do Serrote*, o outro revisitado é o próprio escritor e sua cidade natal, porém observados de uma posição deslocada, já que estava em Roma ao escrever o livro. Finalmente, *Carta-geográfica*, cujo título já é bastante subjetivo, abre-se com a cidade de Atenas e fecha-se com New York (o nome da cidade escrito em inglês, mesmo), fazendo a vontade do escritor de aproximar elementos díspares, alegorizando-os.

O mesmo se dá com De Chirico. Embora eu tenha optado em trabalhar apenas com as obras produzidas entre os anos de 1914-1922 (aproximadamente), consideradas da primeira fase do artista, percebe-se, em sua maturidade, um retorno a elas, relendo-as com uma outra ótica, renomeando-as, fazendo-as resignificar pela incidência diferente da luz, pela presença ou falta de um detalhe:

basta pensar nos quadros *O enigma da fatalidade* de 1914 e *A luva vermelha* de 1958 (presentes nesta dissertação na página 75).

Ao fazer isso, reler os quadros, repintá-los e renomeá-los, De Chirico erotiza o objeto, tirando-o de uma situação morta, impondo-lhe um novo significado, profanando-o com uma nova luz. A luz é capaz, então, de erotizar ou matar, de revelar ou esconder, de tornar visível ou invisível uma parcela do real. Uma vez que o outro é iluminado profanamente, com novas luzes, ele ganha certa visibilidade e se descobrem, nele, parcelas invisíveis.

A obra pictórica de Giorgio De Chirico também pode ser pensada a partir dos múltiplos deslocamentos que são, como apontou Pereira, uma condição geral do intelectual do fim século XX. Longe espacialmente da Grécia, o artista plástico posicionou-se na fronteira, deslocando os elementos gregos, como as arcadas, para as suas telas. Manteve o olhar para o seu país natal, porém por meio de um outro *locus* de enunciação. Ao publicar seu romance, *Ebdomero*, o pintor primeiro o fez em francês, para somente depois traduzi-lo para o italiano. De Chirico, portanto, também criou e falou na língua do outro. Em sua fase da *pittura metafisica*, precursora do surrealismo, ele também se impôs a tarefa de tradução do outro e de si mesmo. Em suas praças encontram-se discursos e signos antagônicos: o antigo e o moderno, o claro e o escuro, elementos que, por serem representados de modo tão realista, parecem estranhos, irrealistas ao observador.

E, voltando a Murilo Mendes, para fazer um paralelo, é a luz que salvará, em *Carta-Geográfica,* o Paternon: “Paternon é uma ruína que, sustentada pela força da luz, ressuscita cada dia, corpo glorioso” (MENDES, 1995, p. 1055). E é ela que matará a cidade de Delft: “Prefiro que não exista o “enigma”, o “segredo” de Delft. Prefiro ver Delft assim, decifrada, traduzida pela sua luz exemplar, que - impossível – gostaria de receber no último instante cruzada com as de Córdoba e Ouro Preto”. (MENDES, 1995, p. 1086).

E é a luz que Murilo Mendes e De Chirico inserem sobre o objeto, em uma situação e em um momento específicos, que o traduz, o revela parcialmente, deixando sempre outros lados ainda obscuros, ainda enigmáticos, ainda “arruinados”, no sentido que Benjamin dá ao termo “ruína”.

A conciliação de contrários, tão cara a Murilo Mendes, também podia ser observada em De Chirico. A afinidade do escritor com o pintor dava-se, então, devido às semelhanças ideológica e intelectual.

Tempo e espaço, em ambos, são múltiplos, deslocados, cambiantes. Passado, presente e futuro coexistem simultaneamente, como também Juiz de Fora está inserida noutras cidades.

Finalmente, a obra de Derrida, *Da hospitalidade*, propiciou o entendimento de que não só Murilo Mendes e De Chirico como também os objetos lidos por eles pedem hospitalidade, já que eles precisam ser acolhidos num outro contexto, numa situação inesperada. O estrangeiro, segundo Derrida, é aquele que é forçado a *dizer* numa língua que não é a sua, em que não domina suas regras.

Ambos precisaram negociar com a cultura estrangeira e com aquela de sua terra natal; ambos fizeram-se hóspedes do outro e aproveitaram-se da condição de estrangeiro. De Chirico, que se naturalizou italiano, nem por isso perdeu a sensibilidade própria a um estrangeiro no sentido derridiano. Continuou retomando a Grécia, país em que nasceu e, ao se pôr a escrever, o fez, primeiro, em língua estrangeira, já que não foi nem em grego, nem em italiano, mas em francês.

Os deslocamentos pessoais destes dois intelectuais suplementam os deslocamentos operados por eles em suas obras, em seus textos, em suas imagens. Viajar para a casa do outro, para o local de enunciação do outro, gera incômodos. Essa viagem, porém, não se dá apenas com Murilo Mendes e De Chirico, mas com os elementos lidos/traduzidos por ele. Tirar uma arcada de seu tempo e espaço e inseri-la numa praça, com trens e torres, é leva-la para uma outra sintaxe, fazer com que arcada, trem e torre negociem seus significados. O mesmo ocorre com Murilo Mendes ao aproximar a cidade de Atenas a New York, numa mesma obra, numa mesma praça, em paridade de forças.

Ao ler *Il figliol prodigo*, de De Chirico, Murilo Mendes o reescreve, segundo a sua percepção, ou melhor, o traduz para um outro ambiente: o da poesia. *Il figliol prodigo* de Murilo Mendes é uma hipótese de leitura, como são todos os outros poemas que integram este livro. Murilo Mendes traduz para a poesia a imagem que a tela despertou nele. E, agora, cabe ao leitor tentar uma identificação, uma tradução do poema. Nesta tradução, cheia de lacunas, cria-se uma rede em que se encontram e se chocam a parábola bíblica, a leitura dela feita pelo artista plástico e, finalmente, a leitura de Murilo Mendes sobre a tela, mais imediatamente, e a parábola, em seguida. A parábola bíblica é alegórica e, como alegoria, ela se mantém em De Chirico e em Murilo Mendes, com significados suplementares de acordo com a hospitalidade que esses intelectuais lhe dão.

A pesquisa pensou, portanto, a condição deslocada do intelectual do século XX a partir dos pontos de vista de um escritor brasileiro e um artista plástico italiano. O surrealismo e a alegoria foram meios que esses dois intelectuais se serviram para traduzir o Outro e, nesse momento, lhe oferecer hospitalidade. Ao viajarem e tentarem uma identificação com o mundo, Murilo Mendes e Giorgio De Chirico abrem-se a novas experiências, colocando-se como estrangeiros e trazendo questões para a *chez-soi* daquele que o acolhe. Ao receberem hospitalidade, eles fazem do Outro um refém e um hóspede deles mesmo. Ao se tentar ler o Outro, falar a sua língua e traduzi-lo, surgem lacunas, resíduos e ruínas que mantém o enigma aberto pela alteridade. A tarefa assumida por Murilo Mendes e De Chirico torna-se, assim, impossível, pois eles precisam renunciar ao irrecuperável sentido do objeto a ser lido.

Ambos os intelectuais criaram um espaço aberto onde múltiplos deslocamentos são operados, em que desterritorializações são seguidas por reterritorializações e novas desterritorializações; em que as luzes de um objeto, de um tema, de um signo são chocadas com as de outro, adquirindo novos matizes, sendo mediadas por outros meios, em uma rede sem centro como um rizoma. Nessa praça, os elementos, inseridos na totalidade-mundo, se põem em *Relação* e em paridade de forças. Essa praça eu prefiro chamar de *ágora*, pois o termo grego não era somente o ponto de encontro de pessoas, como também o local onde se comercializavam mercadorias, onde se negociava.

Nas telas de De Chirico o mecanismo surrealista de composição esteve presente, deslocando arcadas, trens, estátuas, manequins, relógios, (e por que não luzes?, nos variados sentidos que as palavras *deslocamentos* e *luz* adquiriram nesta pesquisa) para as suas praças. Esses elementos encontram-se estáticos nos quadros, apenas sugerindo a idéia de algum movimento (como acontecia às vezes com o trem), semelhante a uma fotografia. Postos para serem observados eternamente pelos observadores em potencial, foram alegorizados, mortos e salvos numa significação outra, numa tradução possível e impensada. Parcelas invisíveis do real emergem, então, talvez pela artificialidade da luz, talvez pela estaticidade do quadro, pelo silêncio em demasia ou pelas distantes escolhas e reuniões que o artista realizava. O certo é que a realidade se transforma, sem deixar de sê-la, sem se negar e sem perder a sua identidade. A figura humana, ao ser representada por manequins ou estátuas de gesso, se alegoriza: enquanto ela é vista de forma

mecanizada, o manequim torna-se surpreendentemente humano. As posições são trocadas, ou melhor, deslocadas, postas em trânsito.

Percebeu-se a dualidade de símbolos antagônicos, o choque entre o novo e o velho e, também neste aspecto, a pesquisa se propôs a pensar a obra metafísica de De Chirico como uma *ágora*. As praças italianas do pintor se alegorizam ao constituírem um conjunto e, este, é formado por elementos adversativos, por choques e confrontos que se suplementam.

Também a obra de Murilo Mendes se estrutura como uma *ágora*. Não só o livro *Ipotesi,* tomando as palavras de Luciana Stegagno Picchio, é um livro-arca, como também é um livro-*ágora* a obra poética e em prosa do escritor. Tanto a prosa como os poemas de Murilo Mendes são compostos de hipóteses, conversas portáteis, murilogramas, convergências e divergências, sinais de Deus e também dos homens, alegorias, traduções, deslocamentos, trânsitos. E, como foi apontado desde o resumo desta dissertação, também esta *ágora* só pode significar de forma deslocada, na fronteira entre a época atual e aquela em que realmente ela existiu de fato. O seu significado original, este não pode ser recuperado, mas também eu me coloco a tarefa de tentar, traduzindo, traindo-me e traindo-a, renunciando ao seu sentido, criar um salto (*sprung*) em direção ao novo e deslocá-la para um outro espaço, para um outro contexto. É dessa maneira que eu a utilizo, sem poder me apegar demais a ela, sem conseguir defini-la, conceituá-la, ensaiando, tentanto (do francês *essayer*), testando-a como artifício para me aproximar da obra desses dois intelectuais.

É justamente pela *ágora* se caracterizar como um local de passagem, em que nada se fixa, que ela é, paradoxalmente, um espaço de encontro. Esse encontro, entretanto, não é mera assimilação, mas um ato de violência, de negociação, de troca, de câmbio de posição entre o hóspede e o hospedeiro. Portanto, a *ágora*, como ela aqui está apresentada, engendra essa variedade de deslocamentos e movimentos: não apenas de discursos, mas também de pessoas, mercadorias, produtos, signos e imagens.

Entre fronteiras, chocando-se, também estão as epígrafes deste trabalho, que poderiam ser trocadas, deslocadas para o capítulo subseqüente ou anterior, postas mesmo na epígrafe de todo o trabalho. Também elas estão em diálogo e em igualdade de forças.

A primeira epígrafe desse estudo, de Paul Valéry, quando retirada de seu contexto, se torna nova, uma vez que a palavra *original* pode então ser entendida no sentido dado por Walter Benjamin. Então não há nada de mais *original*, nada que gere mais um salto em direção ao novo que se nutrir dos outros, que tentar, mais uma vez, traduzi-lo. Nesse sentido, não há nada mais seu do que o Outro, esse que, ao abrir as portas de sua casa, torna-se refém e hóspede do próprio hóspede. Pela epígrafe do capítulo "Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes" percebeu-se que é a desorientação comentada por Murilo Mendes que orienta poeta e artista plástico. A epígrafe de De Chirico também assume esta desorientação, ao falar da vontade de criar sensações desconhecidas, eliminar rotinas, ir contra a prepotência da razão e contra os mecanismos de codificação (suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressar símbolo, sensação ou pensamento). Nesse sentido, o pensamento do pintor é nietzschiano, como apontado no texto de Pelbart, sobre Marx, Freud e Nietzsche, em que o último, diferentemente dos dois primeiros – que tentaram codificar o organismo social ou a psique – procurou passar pelos códigos, evitá-los.

A epígrafe de Derrida, exatamente porque descontextualizada, adquire múltiplos significados. Pode ser lida como: sim, ao estrangeiro; sim, para o estrangeiro; e sim, no estrangeiro. Portanto, a quem pertence a questão, a quem ela é endereçada, de onde ela vem? É preciso novamente lembrar que não há nada de mais *original* e de seu do que se nutrir do Outro, do que *o* Outro. No último capítulo, "O artifício da memória em *A Idade do Serrote"*, a epígrafe não faz alusão apenas à tentativa de erotização da memória e em fazê-la significar a partir de seus resíduos, de suas lacunas e falhas. O esquecido, o morto é pesado, resiste como ruína por causa de tudo o que ele significou e ainda significa. Cada vez que a ele nos reportamos, o fazemos significar. O vestígio dos hábitos perdidos, as suas ruínas, aquilo que já fomos ou já se foi nos impede de nos encontramos, de garantirmos a nossa identidade, impossibilita a nossa completa identificação com o mundo. Mas, afinal, como aponta Murilo Mendes em *Carta-Geográfica,* e que é uma das epígrafes desta dissertação, viaja-se não *só para eludir problemas constringentes a vida pessoal ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo* – que ele sabe que é, em sua totalidade, falha. Finalmente, a epígrafe traz as palavras *poeira* e *segredo*, que remete à luz e aos enigmas trazidos ou revitalizados por ela.

Como as obras de Murilo Mendes e Giorgio De Chirico trabalhadas neste estudo, como a *ágora* e as epígrafes, esta conclusão, ao retomar essas últimas, também se encontra, de certa forma, deslocada, porque talvez seja essa a melhor maneira de se falar da obra desses dois intelectuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. Territorios y memorias versus lógica del mercado: A propósito de cartografías y shopping malls. *Artelatina.* Rio de Janeiro : Aeroplano-MAM, 2000.

ANTELO, Raul. "A abstração do objeto". In: RIBEIRO, G. P, NEVES, J. A. P. (orgs). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora : EDUFJF, 1997. (p. 29-39).

ARAUJO, Laís Corrêa. "Abertura para o debate". In: RIBEIRO, G. P, NEVES, J. A. P. (orgs). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora : EDUFJF, 1997. (p. 11-13).

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis : UFSC, Núcleo de tradução, 2001. (p. 188-215).

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Trad. José Martins Barbosa et al. São Paulo : Brasiliense, 1999 (Obras escolhidas; v. 3)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

_____. *Origem do drama barroco alemão.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.

_____. *Sobre el programa de la filosofia futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas : Monte Avila, 1970. (p. 139-153).

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* 4ª ed. São Paulo : Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas.* São Paulo : EDUSP, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo : Ática, 1989. (p. 140-180).

CARDOSO, Sérgio. "O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES. Adauto (org). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 1992.

DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdomero.* Milão : SE SRL, 1999.

_____. "Mistério e criação". In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna.* Trad. Waltencir Dutra *et al.* 2ª ed. São Paulo ¨Martins Fontes, 1996.

_____. "Meditações de um pintor". In: CHIPP, Herschel. B. *Teorias da arte moderna.* Trad. Waltencir Dutra *et al.* 2ª ed. São Paulo ¨Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos.* Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo : Escuta, 1998. p. 145-170.
_____. Pensamento nômade. In: MARTON, S. (org). *Nietzsche hoje?* Trad. Milton Nascimento. São Paulo : Brasiliense, 1985.

DELL´ARCO, Maurizio Fagiolo. *Classicismo pittorico : Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900".* Genova : Costa&Nolan, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade.* Trad. Antonio Romane. São Paulo : Escuta, 2003.
_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte : UFMG, 2002.

DUFOURMANTELLE, Anne. In: DERRIDA. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade.* Trad. Antone Romane. São Paulo : Escuta, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* 5ª ed. São Paulo : Perspectiva, 1998.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: ___. *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira.
São Paulo : Art Editora, 1989, p. 37-48.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. 2ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 1996.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos.* Trad. Walderedo Ismael de Olivieira. Rio de Janeiro : Imago, 1999.
_____. O "Estranho". In: *Uma neurose Infantil: e outros trabalhos.* Edição Standard das obras completas de Freud. Rio de Janeiro : Imago, 1976. v. XVII p.273-318.
_____. "Lo Siniestro". In: *Obras Completas*. Trad. Luis Lopes-Ballesteros y de Torres. 4ª ed. Madrid : Biblioteca Nueva, 1981. Tomo III. v. VII. p. 2483-2505.

GLISSANT, Édouard. *Introduction á une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1995

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência Urbana. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos.* São Paulo : Ática, 1978. (Ensaios; 46).

LAGES, Susana Kampff. Alegoria da leituras, figuras da melancolia: "A tarefa do Tradutor", de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras*

de Walter Benjamin. São Paulo : FAPESP : Annablume, 1999.

LEITÃO, Cláudio, MARTINS, Elaine Amélia. "Murilo Mendes e a viagem". In: PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora : UFJF, 2004. (p. 87-104) (Coleção Derivas, v. 1).

LOPES, Patrícia Ribeiro. "Navegar é preciso? Portugal, viagem e narrativa da nação em Murilo Mendes e José Saramago". In: PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora : UFJF, 2004. (p. 87-104) (Coleção Derivas, v. 1).

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio.* Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

MAZZOLENI, Gilberto. *O Planeta Cultural : para uma antropologia histórica.* São Paulo : EDUSP, 1990.

MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote.* In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *A invenção do finito*. In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Carta Geográfica.* In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Convergência.* In: *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Ipotesi*. In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Janelas Verdes.* In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. "Microdefinição". In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Retratos-relâmpago*. In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *O discípulo de Emaús*. In: ___. *Poesia completa e prosa.* Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Poliedro*. In: ___. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
_____. *Recordações de Ismael Nery.* 2ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MICELLI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40).* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORICONI, Italo. "Murilo Mendes e o cânone". In: RIBEIRO, G. P, NEVES, J. A. P. *Murilo Mendes: o visionário.* Juiz de Fora : EDUFJF, 1997. (p. 59-70)

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade.* São Paulo : Edusp : Giordano, 1995.

_____. “Aproximação do terror”. In: RIBEIRO, G. P, NEVES, J. A. P. *Murilo Mendes: o visionário.* Juiz de Fora : EDUFJF, 1997. (p. 41-57).

NOVAES, Adauto (org). *O olhar.* São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

NOVO TESTAMENTO. Trad. João Almeida Ferreira. In: Lucas 15 : 11-32. Campinas : Gideões Internacionais, 1995.

PELBART, Peter Pál. “Ecologia do Invisível”. In: *A nau do tempo rei: sete ensaios sobre o tema da loucura.* Rio de Janeiro : Imago, 1993. (p.34-49).

PEREIRA, Maria Luiza Scher. “Nem manual nem museu: Portugal em Saramago e Murilo Mendes”. In: *Ipotesi:revista de estudos literários.* V. 4 n. 2. jul-dez. 2000. Juiz de Fora : Editora UFJF, 2000. (p. 87-97)

_____. “Lisboa em Cardoso Pires e Saramago: imagens de retorno”. Anais do XX Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura. Niterói, Rio de Janeiro : L. Christiano, 2005.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Notas e variantes”. In: Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio*. Margens.* Caderno de Cultura. v.1 nº 2. Belo Horizonte, Mar del Plata, Outubro, 2001.

PONGE, Robert (org.). *O surrealismo.* Porto Alegre : Editora da Universidade/ UFRGS, 1991. (trads.) FERRÁS, Aida Wailer, ORTIZ, Elsa Maria Nitsche, NEIS, Ignacio Antonio Neis, ROA, Maria José, SOARES, Noêmia Guimarães, PONGE, Robert.

RIBEIRO, Gilvan Procópio, NEVES, José Alberto Pinho. (orgs.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora : EDUFJF, 1997.

ROCHA, Enilce Albergaria da. A noção de Relação em Édouard Glissant. In: *Ipotesi* – *revista de estudos literários*. v. 6, n. 2, p. 31-39, jul/dez, 2000. Juiz de Fora : EDUFJF, 2000.

_____. A noção de Crioulização e a estética barroca em Édouard Glissant. In: NASCIMENTO, Evando, OLIVEIRA, Maria Clara Castellões, SILVA, Teresinha V. Zimbrão (orgs.). *Literatura em perspectiva.* Juiz de Fora : EDUFJF, 2003. 208p. (Coleção Derivas, v. 2). (p.33-46).

ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: ___. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo : Perspectiva, 1978.

_____. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)”. In: ANTELO, R. e outros (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura.* Florianópolis, Abralic : Letras contemporâneas, 1998.

_____. *Nas malhas da letra:ensaios.* Rio de Janeiro : Rocco, 2002.

SCHUSTER. Jean. “Surrealismo e liberdade”. In: PONGE, Robert (org). *O surrealismo.* Trad. Ignacio Antonio Neis. Porto Alegre : Editora da Universidade/ UFRGS, 1991. (p. 31-37).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Double Bind*: Walter Benjamin, a tradução como Modelo de criação absoluta e como crítica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *Leituras de Walter Benjamin.* São Paulo : FAPESP : Annablume, 1999.

SOUZA, Eneida Maria. *O século de Borges.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro : Autêntica, 1999.

SOUZA, E. M, MIRANDA, W. M (orgs). “Navegar é preciso, viver; escritas para Silviano Santiago”. Belo Horizonte : Editora UFMG / Salvador : EDUFBA / Niterói : EDUFF, 1997.

TAYLOR, Joshua C. “Introdução”. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna.* Trad. Waltencir Dutra *et al.* 2ª ed. São Paulo ¨Martins Fontes, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 16ª ed. Petrópolis : Vozes, 2000.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar.* São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo