

2.

Coleção e Tempo

Reproduzir o mundo em miniatura, salvaguardando-o em espaço íntimo. Eis o desejo que impulsiona o colecionador, segundo Walter Benjamin. O colecionador é aquele que, diante da “dispersão em que se encontram as coisas”³, busca sua reunião e preservação, em luta vã, pois toda coleção é por definição provisória e incompleta. Tomamos de empréstimo essa figura alegórica – tal como Benjamin a descreve em sua reflexão sobre a modernidade – para nos aproximarmos da obra de Murilo Mendes, em especial a que ele produziu após o estabelecimento na Europa, onde viveu os últimos anos de sua vida (de 1957 a 1975). Nesse período, Murilo, já autor de uma obra poética consolidada, cria diversos livros em prosa bastante peculiar, nos quais elabora um inventário de coisas, bichos, pessoas e lugares, como se quisesse compor uma espécie de “museu de tudo”⁴, salvaguardando, a partir de códigos muito próprios, um mundo que lhe era caro. São estes livros – *A idade do serrote*, *Poliedro*, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Retratos-relâmpago* e *Janelas verdes*, compostos ao longo da década de 60 e início da de 70 – que informam, em primeiro plano, este ensaio⁵.

A metáfora do colecionador se mostra produtiva, pois ela nos remete a uma série de chaves que nos abrem questões importantes para o exame dessa obra. Resumidamente, podemos antecipar algumas discussões a que o conceito de coleção conduz. Em primeiro lugar, uma coleção forma-se a partir de um repertório, ou seja, um contexto maior de onde são retiradas as peças que a compõem. O repertório que inspira Murilo é sabidamente o acervo da cultura ocidental, este vasto acervo iniciado com os gregos (“nunca mais escaparemos a

³ BENJAMIN, Walter, *Passagens*, p. 245.

⁴ Aqui tomamos de empréstimo o título do livro do poeta João Cabral de Melo Neto, que mais de uma vez registrou sua afinidade com a poesia de Murilo Mendes por sua ênfase imagística.

⁵ Utilizamos o volume único *Poesia completa e prosa* como obra referência dos textos de Murilo Mendes e é esta edição que citamos, nas notas subsequentes. Para simplificar a leitura, obedecemos à paginação deste compêndio (abreviado como PCeP), porém informando o título do volume original.

esses gregos”⁶) e que inclui o cristianismo professado pelo poeta. A forma como Murilo se relaciona com esse repertório é, assim, uma das questões aqui propostas.

Toda coleção é também um esforço de organização. Ao recolher fragmentos do todo, busca conferir-lhes sentido. Esse embate entre ordem e caos silenciosamente travado pelo colecionador engendra indagações várias, a começar pelos critérios que regem a seleção dos fragmentos recortados do todo. As duas séries dos *Retratos-relâmpago* prestam-se particularmente a essa discussão. O que determinou a escolha dos artistas, filósofos e músicos inventariados nos dois livros? Há um propósito secreto nesse conjunto, ou se trata de uma reunião aleatória? Como esses fragmentos dialogam entre si e com o restante da obra de Murilo?

Outra questão implicada na idéia de coleção é a temporalidade, pois, ao reunir fragmentos do que já não é – e que no próprio ato da escrita ganham novos significados e existência –, o passado se cristaliza no presente. Sabe-se que o poeta cultivava, a partir de conceito criado pelo pintor Ismael Nery, seu amigo e espécie de mentor, a idéia de “abstração do tempo”⁷, o que constituiria, embora jamais desenvolvido por qualquer deles, um dos aspectos centrais do sistema filosófico batizado por Murilo como “essencialismo”. Sob o prisma do colecionador, poderemos também examinar como esse conceito surge nos textos enfeixados na prosa de Murilo.

Cada uma destas chaves abre-se, por sua vez, para outras entradas. Falar em repertório da cultura ocidental nos levará necessariamente a discutir como esse tópico era considerado por artistas e intelectuais modernistas, contemporâneos de Murilo. No entanto, veremos isso melhor nos capítulos que se seguem. A questão temporal imbrica-se com o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin. Já a reflexão sobre ordenamento abriga outras como: classificação, enumeração, montagem, citação, preservação. Aqui as lançamos, quase aos solavancos, apenas com o intuito de apresentar ao leitor um guia genérico sobre o trajeto a percorrer.

⁶ A passagem é repetida em dois diferentes momentos. Em *Poliedro* - “Qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos”. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 1042. E em *Retratos-relâmpago*, no texto sobre Jean Cocteau, em que Murilo conta a gênese de sua idéia: “À despedida [Cocteau] oferece-me um exemplar do seu livro *Portraits-Souvenir* em que traçou um desenho inspirado numa cabeça do museu de Atenas. Escrevi depois numa passagem de *Poliedro*: ‘Nunca mais escaparemos a esses gregos’”. Idem, p. 1284

⁷ Mendes, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 15

A seguir, tendo como modelo a aguda lentidão benjaminiana, antídoto para a vertigem do presente, buscaremos nos deter nos marcos sinalizados e em outros que, porventura, se apresentem ao longo do caminho como desdobramentos do próprio caminhar.

2.1

Desordem no recinto

*O difícil não é encontrar a verdade: é organizá-la.*⁸

Embora todas essas questões estejam profundamente interligadas, a tal ponto que se torna difícil desembaraçá-las umas das outras, comecemos pela discussão da organização, cerne da idéia de coleção⁹, para, em seguida, tratarmos da questão do tempo, principal interlocutor do colecionador, que com suas peças compõe um monumento contra esse “deus sinistro”, como o chama Baudelaire no poema “O relógio” – o tempo, em seu sentido corrente e mecânico.

No citado livro de João Cabral, diz o poema “Museu de tudo”, que, quase a guisa de prefácio, abre o volume: “Este museu de tudo é museu / como qualquer outro reunido; como museu, tanto pode ser / caixão de lixo ou arquivo. Assim, não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro: / é depósito do que aí está, / se fez sem risca ou risco.”¹⁰ Livro de poesia composto, portanto, conforme anuncia o poema-título, de poemas que, por uma razão ou outra, não encontraram espaço nas demais obras do autor, peças que sobraram e que aqui se reúnem, sem especial propósito ou planejamento.

Essa despreocupação manifesta com qualquer ordenamento (“sem risca ou risco”) não se aplica, apesar da aparência de flerte com o fortuito e da idéia de formar com seus textos uma espécie de “museu de tudo”, à prosa inventariante de Murilo Mendes. Não por acaso, uma das atividades que Murilo desempenhou no Brasil, dentre os vários meios de “ganhar a vida” que experimentou antes de

⁸ MENDES, M., *O discípulo de Emaús*, p. 817

⁹ A discussão sobre o repertório será melhor vista no capítulo 3, “Diálogo interessantíssimo”.

¹⁰ Melo Neto, João Cabral de, *Museu de tudo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

assumir o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, foi a de arquivista¹¹. A organização não era, assim, para ele (e o aforisma que serve de epígrafe a este capítulo o demonstra), assunto irrelevante.

No Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMMM), em Juiz de Fora, Minas Gerais, onde se encontra a pinacoteca reunida pelo poeta – coleção sobre a qual falaremos mais tarde – alguns objetos pessoais, ali expostos sem maior alarde, chamam, entretanto, a nossa atenção. Não apenas pelo inusitado de sua presença, como pela sua classificação, feita pelo próprio poeta. Uma saboneteira que pertencera à sua mãe e cachos de cabelos da mãe e do pai receberam etiquetas, onde Murilo escreve, com sua letra, informações sobre as peças.

A mesma característica metódica pode ser observada na extensa correspondência trocada entre Murilo e Genaro Vidal¹², seu primo e responsável por suas movimentações financeiras no Brasil enquanto morava na Itália. Nessas cartas, em que Murilo tinha por hábito solicitar a Vidal a resolução de problemas referentes a seus bens, a cada vez que pedia ao primo que se dirigisse a algum lugar, o poeta, organizadamente, colocava entre parênteses o endereço detalhado e completo do local, fosse de um banco ou de uma amiga que precisava de ajuda.

Assim, embora livros como, por exemplo, *Retratos-relâmpago* e *Carta geográfica* pareçam, a uma primeira vista, obedecer à organização aleatória, seria de estranhar que o poeta, possuindo tal temperamento, não ligasse ao ordenamento de seus textos. Esse pressuposto ganha peso maior ao examinarmos notas deixadas pelo poeta a respeito dessas obras. Sobre *Carta geográfica*, que ele qualifica como “imperfeito” – “no sentido português de inacabado”¹³, como explica Luciana Stregagno Picchio, organizadora de sua *Poesia Completa e Prosa* – Murilo anota:

Este livro foi escrito em 1965-67, inclusive as páginas referentes a viagens anteriores. Faltam vários capítulos que deverei passar a limpo, baseando-me em apontamentos. O plano geral prevê dois volumes. De qualquer modo o texto atual

¹¹ Luciana Stregagno Picchio, em “Vida-poesia de Murilo Mendes”, enumera os vários ofícios que Murilo “que na vida só queria ser poeta (...) aceita docilmente, mas sem nunca se uniformizar: aluno da Escola de Farmácia de Juiz de Fora, professor de francês em Palmira (atual Santos Dumont), arquivista do Ministério da Fazenda no Rio”. MENDES, M., PCeP, p. 24

¹² Correspondência que se encontra também no MAMMM.

¹³ MENDES, M., PCeP, p. 1694

constitui só por si um livro, cujo defeito de falta de unidade reconheço, mas que é voluntário: misto de informação, poesia em prosa, jornalismo.¹⁴

A mesma autocritica Murilo dirige aos *Retratos-relâmpago*, que, contudo, foi fiel ao “plano original”, compondo-se de duas séries. “Este livro foi escrito em 1965-66. Desde essa época sei que lhe falta unidade estrutural. Se eu dispusesse de tempo, gostaria de ordená-lo diversamente. Caso não possa fazê-lo, poderia ser publicado assim mesmo”, escreveu, nas notas finais da obra, em 1970. E, ao final de *Janelas verdes*, ode-registro a cidades portuguesas, bem como a personalidades históricas de Portugal, Murilo acrescenta explicações de semelhante teor:

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura.¹⁵

Murilo refere-se, assim, à “falta de unidade” que caracterizaria as três obras. No entanto, ele atribui o “defeito” a um gesto voluntário. Nessa duplicidade – que se poderia traduzir livremente como o de uma imperfeição almejada – revela-se a posição do artista quanto à questão do ordenamento. “Organizar a desorganização, ou desorganizar a organização?”, pergunta-se, em um dos aforismas de *Poliedro*.¹⁶

O impasse, formulado não sem alguma ironia nesse aforisma, reforça a idéia de que os textos reunidos nos livros em prosa podem ser lidos como coleções formadas por objetos, pessoas, memórias, países, em que o que se oferece à decifração do leitor é o próprio arranjo, sua invisível costura, o ordenamento que preside tal coleção. Arranjo instável, sempre a um passo da desorganização, oscilando entre gêneros diversos – a poesia, a prosa impregnada de *sense of humour*, o jornalismo, o diário etc – e tamanhos variados, com critérios de seleção (especialmente nos *Retratos-relâmpago*) nem sempre evidentes. Como observa Benjamin, em célebre ensaio em que reflete sobre o colecionador, um dos relatos autobiográficos que compõem o volume *Rua de mão*

¹⁴ A anotação consta no exemplar datiloscrito do poeta, datado de 21 de novembro de 1970. O livro, que permaneceu inédito até a publicação de sua obra completa, em 1994, acabou não obedecendo ao “plano geral” e ficou em apenas um volume.

¹⁵ MENDES, M, PCeP, p. 1444

¹⁶ Idem, p. 1038

única, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”¹⁷. Ver como Murilo se equilibra entre os dois pólos, encontrar o sistema que sustenta sua escrita assistemática, é o que aqui se pretende.

Embora o esforço de organização esteja presente – o que se pode depreender, não apenas das notas explicativas do escritor, mas também da estruturação, à semelhança de um museu, em séries e setores¹⁸ –, nas observações autocríticas de Murilo sobre as três obras, sobressai a percepção de que, na modernidade, a unidade “no sentido clássico” já não é possível. Tal percepção nos remete mais uma vez a Benjamin, autor que Murilo conhecia, como registra em breve passagem do texto “Salamanca”, em *Espaço espanhol*:

Walter Benjamin estudou num capítulo fundamental do seu livro *Angelus Novus* a relação entre a obra de Baudelaire e as transformações operadas em Paris durante o século XIX. O próprio Baudelaire já exprimira tal relação, mormente em *Le Cygne* (...). Apesar do conceito de gosto duvidoso estes versos traduzem bem a angústia dum espírito que visa o permanente e vê acelerar-se em torno de si a organização do efêmero.¹⁹

Voltamos a Benjamin, particularmente às reflexões “Sobre o conceito de história”, teses que desenvolveu no final da vida, em 1940. Nessas teses, o pensador alemão critica tanto a historiografia “progressista” (a idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível) como a “burguesa” (que faz reviver uma “imagem eterna do passado”), e a elas contrapõe um outro tipo de historiador, o materialista histórico, que faz “saltar pelos ares o *continuum* da história”²⁰. A modernidade, como Murilo bem sabia, não comporta discurso contínuo, linear.

No prefácio à edição brasileira que inclui as teses sobre a história, Jeanne Marie Gagnebin mostra que esses conceitos já estavam presentes em textos dos anos 30, como “Experiência e pobreza” e “O narrador”, em que Benjamin relaciona o depauperamento da arte de narrar (quando a possibilidade de um

¹⁷ Benjamin, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”, in *Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 227.

¹⁸ *Janelas verdes*, por exemplo, divide-se em setor 1 e 2, os quais desdobram-se, o primeiro, em A, B, C e D, e o segundo em A e B; *Poliedro* também divide-se em setores: Setor Microzoo, Setor Microlições de Coisas, Setor A Palavra Circular e Setor Texto Delfico.

¹⁹ MENDES, M., PCeP, p. 1153.

²⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”, in *Magia e técnica, arte e política* – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 1985.

tempo mais global cede lugar ao processo de fragmentação) às condições da sociedade capitalista moderna.

O artesanato [atividade predominante na organização pré-capitalista do trabalho] permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora.²¹

As idéias de dispersão e de mundo em estilhaços, em Benjamin, associam-se ao aproveitamento que empreende da mística judaica, da qual fazem parte o messianismo e a tradição da cabala. Para o cabalista, como resume o psicanalista Gerard Haddad, o mundo “é o resultado de uma catástrofe primitiva em que a ‘luz’ divina ficou perdida, espalhada, escondida nos elementos do universo. O objetivo de sua vida é liberar algumas dessas fagulhas primordiais, é reparar (*tikún*) essa desordem do mundo, que é primeiro a da condição humana.”²²

Outra imagem, originária da cabala luriana (de Issac Luria), para referir tal catástrofe primitiva é a da quebra dos vasos, representando o aparecimento do mal no mundo, em que *tikún* seria “o processo salvador de restauração e restituição, uma vez que ele é uma obra do homem, realizada através de uma complexa série de agentes”²³. Vale lembrar que essa metáfora, de cacos de um vaso quebrado, é utilizada por Benjamin para pensar a relação entre tradução e original, em apoio à idéia de que “existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto na tradução”²⁴.

Em sua prosa – na qual tem papel proeminente a escrita aforística; mesmo alguns textos mais longos lembram aforismos expandidos –, Murilo rompe, pode-se dizer, com o *continuum* do texto. A partir de fragmentos, surge uma unidade esfacelada, uma totalidade que não se fecha. Partindo de outra tradição religiosa, a cristã, o poeta admite a existência do uno, de uma verdade. Esta, porém, seria uma

²¹ GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Idem, p. 10.

²² HADDAD, Gérard. *Comer o livro*. Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 2004, p. 33.

²³ BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 51.

²⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 1999. Não cabe aqui aprofundar a discussão, apresentada por Benjamin em “A tarefa do tradutor”; apenas a citamos como exemplo da impregnação da tradição cabalística no pensamento deste autor e suas associações com a “dispersão em que se encontram as coisas no mundo”.

condição transcendente, além do humano, como ele escreve em *Quatro textos evangélicos*:

Pois que o homem só conhece a verdade em fragmentos,
Não sua soma total, mostrada duma só vez²⁵

Se o poeta cristão admite a existência de uma verdade absoluta, o herdeiro da modernidade, que ele também é, pensa que esta é inatingível ao homem²⁶:

Ó verdade absoluta, intolerável à nossa carne,
À nossa reduzida lente,
Ao nosso olhar oblíquo.²⁷

É assim que, em trilha divergente de Benjamin, Murilo entende que o caos não está no mundo, mas na consciência do homem: “A desordem existe no indivíduo, não no conjunto das coisas”²⁸. Para o poeta cristão, o mundo criado por Deus tem uma ordem própria que, no entanto, não se revela à percepção humana, guiada pelo livre-arbítrio. Sua religiosidade, no entanto, como aponta José Guilherme Merquior, nada tem de passiva, constituindo-se, antes, em “cristianismo sacrílego, que não vacila em ‘boxear com a eternidade’, nem hesita em interpelar o Criador pelo desastre do universo”²⁹. Já para Benjamin, a catástrofe não obedece a desígnios absolutos. Judeu agnóstico, ele se serve da temporalidade messiânica para refletir dialeticamente sobre um real livre de determinações prévias ou qualquer ordenamento divino.

Transformar a desordem intrínseca ao indivíduo seria um dos papéis do artista, como Murilo reflete em comentário sobre o pintor Emeric Marcier, um dos inúmeros textos críticos que produziu em paralelo à sua obra poética. “Muitas vezes fui ao seu atelier, que era um caos, o caos das criações sempre fervendo, os

²⁵ Idem, poema “Judas Iscariotes”, p. 805.

²⁶ Sobre o caráter paradoxal da verdade, em Murilo Mendes, escreve Raúl Antelo: “Com o cristianismo escriturário, compartilha a crença na existência de uma verdade singular, única e só tardiamente poderíamos falar de uma sensibilidade pluralista à indeterminação dos sistemas significantes. Porém, rechaça, simultaneamente, a noção de que esse caráter unitário da verdade derive de uma fonte hierarquizada, privilegiada ou mesmo definitiva”. ANTELO, R., “Murilo, o surrealismo e a religião”, p. 17.

²⁷ Ibidem.

²⁸ MENDES, M., *O discípulo de Emaús*, p. 821.

²⁹ Merquior cita, a propósito, os versos: “Intimaremos Deus/A não repetir a piada da Criação”. MERQUIOR, J.G. “Notas para uma Murilosopia”. In MENDES, M. PCeP, p. 14.

esboços e croquis sempre renovados, esperando o poder ordenador e clarificador”³⁰. Ordenar o caos³¹, como diz Fernando Fiorese, é uma tarefa que o poeta toma para si, entendendo-a como condição da criação. Esta ordenação, no entanto, nada tem, como veremos adiante, de desejo de interpretar ou domar o real. O poeta-arquivista não ambiciona decifrar o que oculta a paisagem labiríntica diante de seus olhos, mas apenas torná-la presente, trazendo-a para seu próprio domínio – gesto próprio ao colecionador, como aponta Benjamin.

2.2

Objetos antifuncionais

Os tipos criados por Benjamin, dentre os quais destacamos o colecionador, são “anjos caídos que exprimem a dilaceração moderna”, na definição de Maria João Cantinho, em *O anjo melancólico*, ensaio que reflete sobre a alegoria na obra do autor da *Origem do drama barroco alemão*. Aparte a sua utilização metafórica, entretanto, não podemos ignorar que tanto Murilo como Benjamin tinham, de fato, a experiência do colecionar. Murilo foi formando, ao longo da vida, uma coleção de obras de arte valiosa, constituída basicamente de trabalhos de contemporâneos seus, como Picasso, Braque, Vieira da Silva, Magnelli, De Chirico, Max Ernst, Guignard, Ismael Nery e Portinari, dentre outros. Coleção com cerca de 300 peças, formada, em grande parte, a partir de sua atividade como crítico de arte e, sobretudo, da sua convivência com esses criadores. “Uma coleção preciosa, nascida toda da amizade e do convívio”, diz Luciana Stegagno Picchio³², mostrando, desse modo, que a grande maioria das peças foi obtida, não por meio

³⁰ *Síntese*, vol. XI, n. 33, Rio de Janeiro, setembro de 1944, in: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.), *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

³¹ Furtado, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau, Edifurb, 2003.

³² A crítica relata, em “Murilo Mendes poeta e crítico italiano”: “Desde cedo, Murilo, poeta e amigo de pintores, profundo conhecedor e apreciador de artistas, foi requerido por eles para apresentação de catálogos (...) Frequentavam a casa de Murilo quase todos os principais pintores presentes a Roma da época, Dorazio, Perilli, Accardi, Corpora, Turcato, Franchina, Sanfilippo, a quem se juntavam com frequência os brasileiros de passagem e os estrangeiros em geral (muitos japoneses). E nas paredes da casa de Murilo e Saudade começaram a aparecer aqueles quadros e aquelas gravuras que agora são patrimônio do Centro de Estudos Murilo Mendes de Juiz de Fora”. In MENDES, M, 2001, p. 25-29.

de compra, mas como presente ou troca com seus autores. O mesmo princípio que teria inspirado a poesia “empapada de erudição estética” e os escritos europeus: “Sua referência ao acervo da alta cultura era essencialmente de tipo, também ele, amoroso e convival”, completa Merquior.³³

Benjamin, por sua vez, colecionava livros e selos postais, entre outros objetos, como dá a conhecer em textos que figuram no volume *Rua de mão única*. É também possível enxergar o colecionador na obra das *Passagens*, publicada postumamente. Em paciente labor, de dentro da Bibliothèque Nationale de France, em Paris, o escritor foi reunindo um conjunto vultoso de “citações avulsas, descontextualizadas de qualquer sucessão, trechos de livros ‘arbitrariamente’ escolhidos, ‘curiosidades’, relatos, glosas filosóficas, ‘teses’”³⁴, enfim, trechos do século XIX, copiados desde 1927 até sua morte, para construir a sua grande obra.

Colecionador de citações, Benjamin escreve, em célebre fragmento das *Passagens*: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.”³⁵ No lugar da interpretação e da submissão à autoria dos textos, a ênfase naquilo que por eles se vê. E o que se vê são “os farrapos, os resíduos”. “Como o alegorista-colecionador barroco, Benjamin se volta para o pequeno e aparentemente sem importância para construir seu painel móvel do século XIX”³⁶, escreve Márcio Seligmann-Silva. Ressalve-se, porém, que, a despeito do expresso desejo de apenas “mostrar”, muitos dos fragmentos das *Passagens* contêm comentários críticos do autor. Benjamin coloca-se não apenas na posição do copista, mas também na do comentarista e do crítico.

De todo modo, nesta breve afirmação – “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” –, evidenciam-se três aspectos que têm também grande relevo no trabalho de Murilo: a montagem, a citação, o mostrar, como em seguida se verá.

O ato de colecionar, segundo Benjamin, está intimamente ligado ao espaço interior, e assim o colecionador distingue-se de outros tipos, como, por exemplo, o *flâneur*, cuja existência relaciona-se ao espaço público. Uma característica própria ao colecionador é a de trazer as coisas para seu próprio espaço:

³³ MERQUIOR, J.G. Idem, p. 19.

³⁴ MATOS, Olgária. “Passagens: cidades-viagem”. In MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 7.

³⁵ MISSAC, Pierre. Idem, p. 119.

³⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. In:

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (...) Também a contemplação de grandes coisas do passado – a catedral de Chartres, o templo de Paestum – (caso ela seja bem sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida.³⁷

Ao trazer as coisas para seu próprio espaço, o colecionador perverte as relações de propriedade³⁸ e de funcionalidade dos objetos, “à medida que realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis”³⁹. Baudrillard, que também analisou a lógica do colecionismo, concorda com Benjamin: “A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo”⁴⁰. Ao atuar no espaço íntimo da casa (que se pode correlacionar ao espaço íntimo do livro, como temos destacado), o colecionador procura “resgatar as obras de arte de seu caráter de mercadoria enquanto valor de troca, salvaguardando-as na esfera privada”⁴¹.

Ainda que a conceituação de Benjamin deva ser lida no contexto das discussões sobre a mercadoria à luz do marxismo das primeiras décadas do século XX, a “desfuncionalidade” é parte da própria essência do conjunto de peças de uma coleção, do mesmo modo que “a arte de citar sem usar aspas”⁴² não deixa de ser um modo de contrariar a idéia de propriedade.

Sobre o primeiro tópico, a destituição da funcionalidade dos objetos que na coleção ganham nova lógica que não a de sua utilidade original, é algo que concentra a atenção de Murilo, deixando-lhe forte impressão, quando ele visita o estúdio do dramaturgo Michel de Ghelderode, em Bruxelas, como narra nos *Retratos-relâmpago*:

O ambiente é ao mesmo tempo romântico, teatral, solene e desarrumado. Num espaço extremamente restrito encontra-se um número enorme de objetos *antifuncionais* [grifo nosso]. Esculturas, quadros, inclusive cópias de antigas pinturas flamengas, estampas de Danças Macabras e costumes medievais; mãos em gesso, mármore, bronze; ampulhetas, máscaras de carnaval, bússolas, coleções de cartões postais, marionetes. Três manequins femininos em tamanho

³⁷ BENJAMIN, W. “O colecionador como alegorista”, *Passagens* p. 240.

³⁸ Diz Benjamin: “O colecionador atualiza latentes representações arcaicas da propriedade”. Idem.

³⁹ Idem, p. 243.

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 95.

⁴¹ KOTHE, Flávio R., “Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história”, in *Sociologia*, p. 11

⁴² BENJAMIN, W, idem.

natural, nascidos entre 1915 e 1925, cobertos de paramentos eclesiásticos. E sobretudo um cavalo de carrossel, do século XVII, que ocupa todo um ângulo.⁴³

Se transcrevemos a longa descrição feita por Murilo, é porque nela sobressaem a desordem e a disparidade dos elementos concentrados no reduzido espaço do estúdio de Ghelderode, bem como a sua “antifuncionalidade”. Ao negarem sua função original (o que é enfatizado pelo prefixo “anti”), tais objetos afirmam e instauram uma nova ordem. E a relação (“misteriosa”, diz Benjamin) entre colecionador (no caso, Murilo, no que toca a seus textos inventariantes) e a propriedade transparece, nesse mesmo retrato, quando, em nota ao final do texto, o autor explica como o compôs: “Alguns elementos deste artigo, bem como as frases entre aspas, são extraídos, seja das minhas conversas com o dramaturgo em 1954, seja do livro *Michel de Ghelderode – Les entretiens d’Ostende*, fundamental para o conhecimento da sua obra e da sua vida⁴⁴. Ou seja, as passagens são entremeadas, de modo que ao leitor não é dado saber quais foram colhidas por Murilo e quais pertencem ao livro mencionado, desconcertando assim os critérios de propriedade e autoria.

Murilo vai além da arte de citar sem aspas, da qual é fiel adepto, como bem mostram seus textos em prosa, em que há uma imensa profusão de citações. Em *Janelas verdes*, ele assim justifica tal procedimento: “Às vezes cito versos de Camões, Bocage, Cesário Verde, etc., sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece”. Vai além, no entanto, ao incluir aspas que não correspondem a uma autoria determinada, como no retrato de Ghelderode.

Voltaremos logo à questão das citações, central na produção europeia de Murilo. Antes, porém, cabe discutir a funcionalidade (ou antifuncionalidade) desse conjunto de textos. Em sua prosa-inventário, o poeta como que deseja criar, analogamente à insólita coleção do dramaturgo flamengo, “uma completa enciclopédia mágica”⁴⁵, onde, apenas para citar alguns poucos exemplos, a descrição de cidades visitadas mistura-se a reminiscências da infância (em *Carta geográfica*); a narrativa cósmica enfronha-se pelo memorialístico (em *A idade do*

⁴³ MENDES, M., PCeP, p. 1229.

⁴⁴ Idem, p. 1234.

⁴⁵ BENJAMIN, W., “Desempacotando minha biblioteca”. In: Rua de mão única.

*serrote*⁴⁶); em que o trivial (o lençol, a gravata, a mesa, a luva etc) surge entranhado à investigação metafísica⁴⁷ (em *Poliedro*); em que prosa e poesia surgem de mãos dadas, inseparáveis.

Com esses textos que dialogam entre si (e, simultaneamente, com o vasto repertório da cultura ocidental), textos móveis e intercambiantes, Murilo, como informa em nota sobre a elaboração dos livros⁴⁸, cria deliberadamente uma montagem antifuncional. Um conjunto que escapa ao categorizável, que não se prende a gênero, que não é isso nem aquilo (não é poesia, não é ensaio, não é memória, não é jornalismo etc). Enciclopédia mágica, sim, se poderia dizer, por formar um compêndio antididático, um inventário desordenado de fragmentos, um “dicionário secreto” (como dirá Benjamin) em que cada texto-verbete contém, nas entrelinhas, em maior ou menor dimensão, o auto-retrato do autor.

2.3

Explosão de citações

A coleção compreende necessariamente um sentido de propriedade. No entanto, como as peças que a compõem já se distanciam, no tempo e no espaço, da sua função primeira, a idéia de posse é desvirtuada e ganha significado diferente do habitual. Diz Baudrillard:

Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse. Esta organização é a coleção. O meio habitual conserva um estatuto

⁴⁶ O livro abre-se com um paralelo bíblico: “O dia, a noite. Adão e Eva – complementares e adversativos. Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes”. MENDES, M., p. 895.

⁴⁷ Um exemplo dessa contaminação entre objeto cotidiano e indagação metafísica: “A luva, ser volúvel, solúvel. (...) O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável”. MENDES, M., p. 1005.

⁴⁸ Na seção “Notas e variantes”, Luciana Stegagno Picchio relata observação deixada por Murilo no fim do seu exemplar datiloscrito de *Carta geográfica*: “No capítulo ‘Fragmentos de Paris’ deveriam figurar textos relativos a numerosos encontros que tenho tido em Paris com poetas, artistas, etc. Resolvi entretanto inseri-los em outro livro: *Retratos-relâmpago* (2ª série). Idem, p. 1694.

ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo, pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal.⁴⁹

O emprego de citações, como foi observado, é uma forma de desapropriação. Ao retirar um fragmento do seu contexto de origem e trazê-lo para o agora, novos sentidos se formam, novas relações são criadas. É bem conhecida a anotação de Benjamin: “As citações, no meu trabalho, são como salteadores à beira do caminho, que irrompem armados e retiram ao passante a sua convicção.”⁵⁰ Há um “furto” implícito e um deslocamento: extraído de seu território de origem, o fragmento renasce em novo solo, em movimento simultâneo de destruição e criação.

Se a citação é, para a integridade do texto de que foi extraída, uma espécie de desfazimento; um roubo e uma agressão a sua unidade, também é o empréstimo de relações completamente novas, que talvez não emergissem, se aquele mesmo texto se mantivesse em uma existência em que fosse perpetuamente respeitado em sua identidade constitutiva.⁵¹

Citar, lembra Olgária Matos, é “pôr em movimento”, “trazer para si”, “chamar”. Um mecanismo que implica descontinuidade e estranhamento. Descontinuidade espacial e temporal, pois o objeto reapropriado cria uma ordem inédita e indica um tempo diverso. Estranhamento, pois, “alegórica, [a citação] torna manifesta a inadequação entre o contexto original e o atual”⁵².

Na obra de Murilo, as citações cumprem diversos papéis. São recurso de anulação temporal, trazendo para o mesmo plano passado, presente e futuro; instrumento para provocar choque e estranhamento (condizente com o seu surrealismo inortodoxo); método de reordenamento do universo – aspectos que serão abordados posteriormente com mais cuidado. Nesse momento, interessa chamar atenção para a forma como o escritor orchestra inúmeras vozes – de tempos, tradições e línguas distintas (as citações aparecem frequentemente no

⁴⁹ BAUDRILLARD, J., *Ibidem*, p. 95.

⁵⁰ BENJAMIN, W., *Rua de mão única*.

⁵¹ MATOS, Olgária Chain Feres. “Walter Benjamin: a citação como esperança”. In: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem20.html> (? conferir)

⁵² *Idem*.

idioma original – italiano, francês, inglês) –, vozes muitas vezes dissonantes, para, por meio delas e em associações imprevistas, emitir sua própria voz.

As citações algumas vezes entremeiam-se sinuosamente, quase indiscerníveis, ao corpo do texto; outras vezes aparecem com nome e sobrenome. Podem ainda surgir abruptamente, sem tradução para o português, identificadas por uma letra apenas a título de designação do autor (*Et votre châtiment naître de vos plaisirs*. B.⁵³). Desabridas ou cifradas, vão se articulando em montagem torrencial. Tomamos, quase ao acaso (já que montagem semelhante encontra-se com frequência nos textos dos livros referidos), “Labirinto para SotoRoma”, de *A invenção do finito*, composto sob inspiração do artista plástico Jesús Raphael Soto. Neste curto fragmento, sucedem-se, vertiginosamente, Rimbaud, Edgar Poe, William Blake, Einstein, Jacques Prévert, Lichtenberg, Lenine, considerando-se apenas as citações manifestas. Ou ainda, em *Carta geográfica*, ao narrar a visita ao Palácio de Cnossos, em Herákleion, o labirinto de Dédalo conduz o poeta a Homero, Joyce, Borges, Nietzsche e à pintora Vieira da Silva – em um único parágrafo!⁵⁴ Cria-se no texto “um espaço de manifestações, constelação, nuvem de pontos”, conforme Olgária Matos, em que “o diverso se apresenta, não para descrever a coisa, mas permitir que ela fale de si mesma”⁵⁵.

Em texto talvez auto-paródico, incluído em *Conversa portátil*, escrito provavelmente na ocasião da morte precoce de Aluísio Branco, Murilo caracteriza o jovem que freqüentava a “reunião da roda, no café Chave de Ouro”, em sua obsessão em citar: “Fazia citações insólitas: *Bonjour*, como dizia Baudelaire; ou, sopra um vento de Saint-John Perse; ou, acabo de conhecer Heloísa R..., um personagem de Julien Green”.⁵⁶ Com *humour*, o escritor refere-se à gratuidade das citações como contraponto ao uso que ele próprio fazia, instrumental e minuciosamente premeditado. O que fica ainda mais claro na defesa (mais uma vez, refletindo-se naquele que é citado) que faz de Borges:

⁵³ Assim Murilo cita o verso de Baudelaire, pressupondo que o leitor – “mon semblable - mon frere! – como no famoso verso das *Flores do mal* – certamente saberá quem se esconde por trás da misteriosa inicial.

⁵⁴ As citações sequenciais também podem tomar a forma de linhagens, correlacionando nomes e tradições ao longo dos tempos, como no retrato de Giorgio Manganelli: “Pertence à família do livro de Jó, do eclesiastes, dos teólogos bizantinos, de Leopardi, Ghelderode, relacionando-se ainda a Thetronimus, Bosch, Grandville, Goya. E *last but not least* – Freud.” MENDES, M., PCeP, *Retratos-relâmpago*, p. 1293.

⁵⁵ MATOS, Olgária Chain Feres, *Ibidem*.

⁵⁶ MENDES, M., *Conversa portátil*, p. 1469.

Alguns críticos consideram-no um simples transcritor inteligente de textos, um arquiteto de artifícios, o mestre do *collage* literário: ignoram que esses textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges apesar das armadilhas da sua erudição; e que os artifícios de Borges afinal resultam mais naturais do que o natural para um homem comum.⁵⁷

2.4

Tempo depositado

*“Esta cantiga entrou nos meus poros, assimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo o sempre”*⁵⁸.

Em *Retratos-relâmpago*, ao traçar o perfil de Magritte, a coincidência geográfica – ambos estabelecidos em Bruxelas – leva Murilo de volta ao já citado ambiente de Ghelderode. Em contraponto com o espaço do pintor surrealista (“uma sala como outra qualquer”), ele torna a descrever o local de trabalho do escritor flamengo, que tanto o impressionara, agora mais sinteticamente: “Constelado de mil objetos díspares, com seus móveis barrocos recobertos de paramentos eclesiásticos, o estúdio do dramaturgo transmitia-nos a sensação de tempo depositado”⁵⁹.

Não se trata de um tempo paralisado, mas de acúmulos de tempo superpostos em um único espaço por meio das peças reunidas. O tempo no qual existe a coleção é um tempo diferenciado, não linear. O colecionador retira os objetos de seu tempo e os cristaliza no instante presente. Os objetos díspares, que ele aproxima segundo sua lógica particular, desafiam o tempo. Assim como as citações ganham novos sentidos ao serem retiradas de seu contexto primitivo, as peças do colecionador, extraídas de seu próprio tempo, renascem no agora. Reunindo-as e acolhendo-as em seu espaço, o colecionador busca salvá-las da

⁵⁷ Idem, *Retratos-relâmpago*, p. 1220.

⁵⁸ Idem, *A idade do serrote*, p. 973.

⁵⁹ Idem, p. 1253.

morte; injetando-lhes nova vida. No gesto de transportá-las para o presente, inventa novas relações com o passado.

Analogamente, Benjamin entende a história como uma construção a partir de uma concepção de tempo voltada para um presente em relação transformadora com o passado. No lugar do historicismo predominante, de raciocínio evolutivo e teleológico, em que o presente é engendrado pelo passado, na concepção benjaminiana o presente rompe com as falsas continuidades da tradição e estabelece a sua própria origem e um novo elo com o passado, criando, por assim dizer, a sua tradição.

Em estudo em que examina a história do presente de Michel Foucault e a concepção de história de Benjamin, a partir de suas análises sobre a modernidade, Kátia Muricy afirma que, para os dois filósofos, apoiados ambos na análise de Baudelaire (e mais da poesia do que dos escritos críticos do poeta), é uma nova percepção do tempo que estabelece o próprio conceito de modernidade.

Nos dois autores, uma leitura muito particular de Kant é feita a partir de preocupações que ambos compartilham com o poeta. O artista moderno e o filósofo moderno encontram-se na mesma tarefa de pensar uma nova relação com o tempo – e, logo, com a tradição e a história – e consigo mesmo.⁶⁰

Aproximando os dois filósofos, com base nas leituras que fizeram da obra de Baudelaire, Muricy comenta que, para Foucault, a modernidade não é apenas um período histórico, mas, antes de tudo, “um modo de relação com a atualidade”⁶¹. Baudelaire, segundo o pensador francês, não se restringia à definição da modernidade como “o transitório, o fugidio, o contingente”. Em vez de apenas constatar e se contentar com a apreensão da descontinuidade do tempo – característica atribuída habitualmente à modernidade –, o autor das *Flores do Mal* se opunha à transitoriedade (e aí se encontra sua real modernidade), procurando “construir uma eternidade muito particular”. Um conceito de eterno que não buscava uma atemporalidade projetada no passado ou no futuro, mas circunscrita no instante presente. Ao contrário do *flâneur*, diz Kátia Muricy, “que tem algo de veleidade na atitude de colecionador de lembranças que lhe permite fugir da atualidade, das circunstâncias”, o poeta moderno não busca a sacralização

⁶⁰ MURICY, Katia. “O heroísmo do presente”. *Tempo Social*; Departamento de Sociologia USP, S. Paulo, v. 7, n. 1-2, p. 31-44, 1995.

⁶¹ Idem.

do presente para perpetuá-lo, assim como não deseja arquivá-lo como curiosidade fugidia.

Para Benjamin, no que se serve da mística judaica, passado e presente não são categorias estanques; mas conceitos que devem ser vistos em simultaneidade – no lugar de um tempo homogêneo e vazio, o tempo messiânico é saturado de agoras⁶². A ruptura com o *continuum* da história se dá por meio da superação do tempo mecânico pela irrupção do tempo messiânico, tempo “cheio”, que passa a ser inundado com tudo aquilo que a história se recusou a carregar – seus detritos, escombros e ruínas. O messianismo recuperado por Benjamin põe em xeque a visão quantitativa e acumulativa do tempo histórico, dismantelando o historicismo positivista (e sua crença no progresso): como afirma Maria João Cantinho, o tempo messiânico “é o tempo verdadeiramente histórico, o qual surge no momento em que se abole o tempo físico”⁶³. O mundo messiânico é o mundo da atualidade integral e, de todos os lados, aberta. Trata-se de um passado que não deixa de passar, de um presente que se renova a cada instante e de um futuro sempre em aberto. “A concepção verdadeira do tempo histórico está inteiramente baseada na imagem da redenção”, escreve Benjamin.

O colecionador, assim como o revolucionário, outro tipo benjaminiano, mobiliza o passado para os propósitos do presente. O passado é sempre redefinido pelo agora. Em sua teoria da alegoria, central para a compreensão de sua obra, desenvolvida no estudo sobre o drama barroco alemão, *Trauerspiel*⁶⁴, Benjamin escreve: “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. Não se trata de dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado, o que seria, ainda, um modo finalista, e não dialético, de compreensão da história. À relação entre passado e presente, Benjamin prefere pensar em termos do encontro do Antigo com o Agora, como descreve nas *Passagens*:

⁶² BENJAMIN, Walter. Tese 14.

⁶³ CANTINHO, M.J., “Marxismo, messianismo e utopia: a tríade indissociável e a sua ‘experiência’ na linguagem”. In: *Espéculo*, Madri, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

⁶⁴ Tese de livre docência apresentada por Benjamin em 1925 ao Departamento de Estética da Universidade de Frankfurt, que recusa o trabalho, encerrando com isso as possibilidades acadêmicas do filósofo. Nesse estudo, a alegoria, como aponta Katia Muricy, “muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII, quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística”. MURICY, K, *Alegorias da dialética*, p. 159.

Uma imagem, ao contrário, é onde o Antigo encontra o Agora em um raio para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética parada. Porque, enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Antigo com o Agora é presente e dialética: não é algo que se escoe, mas uma imagem descontínua.

Na análise da obra de Murilo, essa discussão ganha alto interesse, pois a questão do tempo e do espaço mostra-se uma de suas preocupações mais duradouras, atravessando toda sua poesia e prosa. Já na convivência com Ismael Nery, na juventude, Murilo se deixa influenciar pelo essencialismo, sistema filosófico desenvolvido pelo pintor. Nery, no entanto, mais desenvolveu suas idéias em conversas com os amigos, deixando apenas algumas notas descosidas acerca de seu pensamento, que Murilo, muito mais tarde, já no final dos anos 40, tentaria recuperar, em uma série de artigos para o jornal *O Estado de S. Paulo* e a revista *Letras e Artes*. Em um dos textos, reunidos em 1996 no volume *Recordações de Ismael Nery*, Murilo afirma o que seria “o ponto central da doutrina de Ismael Nery”: “de fato, o sistema essencialista é baseado na abstração do tempo e do espaço”, resume.

A seguir, Murilo procura reproduzir tal doutrina a partir de notas deixadas por Ismael, admitindo, porém, que sua tentativa de sistematização nem de longe consegue transmitir o que seriam os fundamentos de tal método filosófico. Com efeito, as explicações soam imprecisas, não chegando a compor um conjunto consistente. Murilo relata que, para Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Escreve Murilo:

O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da idéia do tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. (...) Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo.⁶⁵

Em outra crônica, de caráter mais biográfico, em que busca esboçar traços da vida do amigo, Murilo torna a resumir o que seria o coração desse “sistema filosófico muito original”:

⁶⁵ MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 48.

Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.⁶⁶

A abolição do tempo e do espaço de que trata o essencialismo não deve ser confundida com a eternidade muito particular que Foucault enxerga em Baudelaire, fundada no instante presente e que “seria a de não aceitar o curso do tempo e por uma atitude voluntária, construí-lo, submetendo-o a este ato de vontade”⁶⁷. Tampouco reflete o conceito benjaminiano de estilhaçamento do *continuum* da história ou sua teoria da alegoria, em que o tempo, mediante sua petrificação, inscreve-se no próprio círculo da eternidade.

A eternidade pressuposta no essencialismo tem suas raízes profundamente fincadas na idéia religiosa, e se, como em Benjamin, aqui também o efêmero e o eterno coexistem, é antes pela submissão do histórico à noção da transcendência. A afirmação da superioridade do plano religioso sobre o político – que se pode ler também como superioridade sobre o plano histórico – é uma das bases desse sistema, segundo o qual o tempo é uma construção derivada da própria limitação humana: “Por imperfeição de sentidos, o homem necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se verifiquem diferenças (épocas, idades etc). Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento”⁶⁸.

O fragmentário é, pois, de acordo com o essencialismo, um artifício, incapaz de expressar uma das condições da própria vida, que é o movimento. A desconsideração do tempo seria, assim, um modo de representar a soma total dos momentos: “A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total”. A ambição da compreensão total, de fundo religioso, relativiza as teorias políticas, que “são todas feitas dentro da idéia do tempo”.

⁶⁶ Idem, p. 65.

⁶⁷ Muricy, K, *O heroísmo do presente*.

⁶⁸ MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. p. 53.

Se, por um lado, refletem o cristianismo de Ismael Nery – religião de origem que, só após a morte do amigo, Murilo também abraçou⁶⁹ – tais idéias, vagas como as registrou a memória do escritor quase duas décadas depois, permitem perceber inúmeros traços pertinentes à modernidade – daí que, apesar de divergentes, encontram-se em alguns pontos com as imagens contidas em Baudelaire na visão de Foucault e de Benjamin. A despeito de seu caráter religioso, que considera que existe um todo invisível, do qual só temos condições de enxergar lascas e fragmentos, o essencialismo compreende traços modernos como, entre outros, a insubmissão ao tempo linear, um inconformismo anti-burguês – “Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo. Nem com o limite de coisa alguma”⁷⁰, afirma Ismael – e o desejo (talvez mais que desejo, necessidade) de estabelecer uma nova relação com a tradição. Ecos nem tão distantes do surrealismo, que Ismael conheceu em sua segunda viagem à Paris, em 1927, ressoam na definição deste sistema filosófico.

O aproveitamento que Murilo fará deste “método” em sua obra, como de resto de todas as demais matrizes culturais de que se apropria – incluindo a mitologia grega, o catolicismo e o surrealismo – será muito livre. “Sou contemporâneo e partícipe dos tempos rudimentares da matéria – desde 900 bilhões de anos? – do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem”, ele afirma, em “Microdefinição do autor”⁷¹, de 1970, em uma das inúmeras passagens em que é perceptível o desvio à concepção convencional do tempo. A “irreprimível necessidade”, atribuída a Ismael, “de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, de presidir a todos os atos e manifestações da vida, nascendo com os que nascem, crescendo com os que crescem, sofrendo com os que sofrem, gozando com os que gozam, morrendo com os que morrem, ressuscitando com os que ressuscitam”⁷² transparece em vários poemas. Murilo cita como exemplo prático da abstração do tempo um pequeno poema de Ismael:

⁶⁹ Antes de sua conversão ao catolicismo, em 1934, Murilo mostrava-se anticlerical e com tendências anarquistas. “Houve uma época em que eu me manifestei de uma intolerância excessiva no tocante à religião”, lembra. Idem, p. 77. Tratava-se, como ele conta, de uma época “muito desfavorável ao catolicismo no Brasil”: “Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes. Mesmo muitos com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada”. Idem, p. 24.

⁷⁰ Idem, p. 59.

⁷¹ MENDES, M., PCeP, p. 46

⁷² MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 60.

Para mim eu ainda não acabei de nascer.
Tenho mães pequeninas ou que ainda não nasceram.
Deverei ser partido aos pedaços por todas as mães do universo,
Desde Eva até a última mulher.⁷³

A influência do amigo que “pensa desligado do tempo”, como Murilo o define em verso de “Saudação a Ismael Nery”, aparece já no livro de estréia, *Poemas*, e mantém-se presente nos livros subseqüentes. “Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida”, escreve, no poema “Mapa”⁷⁴, quase como uma resposta a Ismael. A eternidade reside no presente incessantemente renovado: “Tudo começa de novo e existe para sempre”⁷⁵.

Para Murilo, a abstração do tempo será um modo de dilatar a visão do mundo, de alargar os limites do cotidiano e, sobretudo, um recurso de desarticulação da linguagem. “A desarticulação do discurso clássico me interessa muitíssimo”⁷⁶, dirá o poeta, em 1971, em resposta ao questionário da crítica Laís Corrêa de Araújo. O catolicismo e o caráter instável reivindicado pela modernidade fundem-se: “Tempo espaço firmes porque me abandonastes.”, constata no poema “O filho do século”⁷⁷, de *O visionário*. O apelo de Cristo, na cruz, já não é uma indagação, mas uma afirmação, igualmente angustiada, que produz o choque por meio da transmutação da citação bíblica.

Poeta apocalíptico, Murilo se diz “obsedado pelo Alfa e o Ômega”⁷⁸. A menção constante ao Livro do Apocalipse⁷⁹, conjunto de visões assombrosas que teriam sido reveladas a São João – “Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o Senhor Deus, ‘Aquele-que-é, Aquele-que-era e Aquele-que-vem’”, conforme a tradução da Bíblia de Jerusalém –, anuncia a adesão do poeta, não apenas à temporalidade mítico-religiosa do “fim [que] está contido no princípio”⁸⁰, como também ao deslumbre visual desses escritos que fecham o Novo Testamento.

⁷³ Idem, p. 84.

⁷⁴ MENDES, M., PCeP, p. 116.

⁷⁵ MENDES, M., Idem, *As metamorfoses*, p. 328.

⁷⁶ Idem, p. 50.

⁷⁷ Idem, p. 240.

⁷⁸ Idem, *Poliedro*, p.

⁷⁹ Este tema é examinado por Tarsilla Couto de Brito em sua dissertação de mestrado (Unicamp, 2005), *A poesia apocalíptica de Murilo Mendes*. Em seu estudo, a autora aborda os livros *Poemas*, *O visionário*, *Tempo e eternidade*, *Os quatro elementos* e *A poesia em pânico*.

⁸⁰ MENDES, M., PCeP, *O discípulo de Emaús*, p. 851. “O sentido apocalíptico da vida não implica tanto a preocupação com uma catástrofe a vir, mas sim com uma catástrofe que irrompeu na origem do mundo – isto é, a Queda do homem. O fim está contido no princípio.”

Com suas imagens lancinantes e o tom furioso, “o primeiro grande livro-programa com ares de grande espetáculo”, como define Deleuze⁸¹, não poderia deixar de obsedar o poeta. Instigado pela plasticidade de visões que se abrem ao infinito em renovadas revelações, pela narrativa viril a desmentir a versão edulcorada da religião, aí Murilo encontra a “substância do catolicismo vivo”. Imagem que, menino, ele associaria à figura do padre Júlio Maria, “o primeiro portador do fogo, o destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranquilidade e as próprias bases do mundo físico; o *speaker* do Apocalipse”⁸². Sob o “signo da destruição regeneradora” e da “revelação pela folia”, como afirma Merquior⁸³, Murilo celebra o Apocalipse. No prodigioso e dionisíaco “espetáculo” do final dos tempos, ele encontra a justificativa da própria existência:

Eu existo para assistir ao fim do mundo.
 Não há outro espetáculo que me invoque.
 Será uma festa prodigiosa, a única festa.
 Ó meus amigos e comunicantes,
 Tudo o que acontece desde o princípio é a sua preparação.⁸⁴

O mesmo impacto provocado na poesia pelo princípio de abstração do tempo e do espaço aparece também na prosa de Murilo. Aqui, porém, esse princípio ganha novas feições – mostra-se um instrumento ainda mais poderoso de desarticulação do discurso, ao trazer espaços e tempos diversos para o agora. No livro de memórias *A idade do serrote*, escrito em 1965-66, o tempo, como não poderia deixar de ser, é o principal condutor dessa viagem, que não empreende um retorno ao passado, mas às configurações que esse passado apresenta no presente. Sem dispensar o humor e a palavra decantada – em que a sonoridade das palavras, em fluxo lúdico, é por si mesma produtora de pensamento⁸⁵ –, dois elementos tão característicos da prosa elaborada na etapa européia, Murilo reflete: “o tempo

⁸¹ DELEUZE, G., *Crítica e clínica*, p. 45.

⁸² MENDES, M., PCeP, *A idade do serrote*, p. 913.

⁸³ Idem, “Notas para uma Murilosopia”, p. 13.

⁸⁴ Idem, *As Metamorfoses*, p. 328-329 (poema “Fim”).

⁸⁵ O que poderia parecer, a um primeiro olhar, simples jogo de palavras é, na realidade, um recurso poético em parte devedor da escrita automática surrealista, em que o inconsciente ganha primazia como motor do fluxo criativo. Na prosa muriliana, este recurso faz com que as palavras se associem por suas proximidades sonoras, em uma espécie de palavra-puxa-palavra, produzindo efeito inusitado.

atual, superado por um tempo de outra dimensão, e que não é aquele tempo. Temporizemos.”⁸⁶ A memória não revive o tempo passado, mas o recria no instante da rememoração, como sintetiza o célebre verso de Fernando Pessoa – “fui-o outrora agora”.

Na mesma obra em que relembra/ritualiza os tempos da infância em Juiz de Fora, Murilo recorda o professor de língua e literatura francesa, que o iniciou em autores como Racine e La Fontaine, e nessa passagem, mais uma vez, desarruma as noções de um *continuum* entre passado-presente-futuro. Ele reflete:

Mais tarde, abordando sozinho este tratado [*Entretiens sur La pluralité des mondes*, de Fontenelle], pude constatar a atualidade das questões que levanta: comecei a situar o passado no futuro. Quem ousaria negar que – ao menos para uma memória fértil – o passado situa-se *a posteriori*?⁸⁷

O passado pode situar-se no futuro – “Os deuses passam o passado e o presente a reconstruir fragmentos do futuro”, consta em aforismo de *Poliedro* –, ou em um passado ainda mais remoto, mitológico, atemporal. É assim que, ainda no relato memorialístico, o nascimento do poeta coincide com a origem cósmica inscrita na narrativa bíblica - seus pais surgem como Adão e Eva descendentes, a árvore do bem e do mal está plantada no jardim-pomar da casa paterna, e precedendo seu nascimento “era o dilúvio”.

Em *Carta geográfica*, em que narra suas “doutas vagabundagens” (para usar a expressão de Luciana Stegagno Picchio) mundo afora – Grécia, Suíça, Áustria, Bélgica, Holanda, Itália, Inglaterra, França e América –, Murilo torna a romper “o esquema convencional espaço-tempo”, tal como ele atribui à escrita do Apocalipse, evocada neste volume por ocasião da visita a Patmos. Presente e passado coabitam em um mesmo plano, em que o mitológico, o histórico e o instante vivo contaminam-se mutuamente, e a presença grandiosa de Homero, Platão e dos pré-socráticos, como de resto de toda a tradição clássica em seu

⁸⁶ Vale a pena reproduzir a passagem completa, elucidativa da prosa poética do autor: “As tēmporas de Antonieta. As tēmporas da begônia. As tēmporas da romã, as tēmporas da maçã, as tēmporas da hortelã. As pitangas temporãs. O tempo temporão. O tempo-será. As tēmporas do tempo. O tempo da onça. As tēmporas da onça. O tampão do tempo. O temporal do tempo. Os tambores do tempo. As mulheres temporãs. O tempo atual, superado por um tempo de outra dimensão, e que não é aquele tempo. Temporizemos.” MENDES, M., PCeP, *Idade do serrote*, p. 897.

⁸⁷ Idem, p. 966.

momento de esplendor, não são capazes de obscurecer o “país mutilado pelo golpe dos séculos” que o poeta percebe ao percorrer seu cenário atual.

Claro que esta magia da fabulosa Rodes é uma *joy for ever*, mas, atento transistor, não consigo desligar-me do drama da Grécia, pobre, mutilada, saqueada através dos séculos, e nos últimos tempos a oscilar sob a pressão dos militares ou do dólar; continua a linhagem dos Atridas.⁸⁸

“O verdadeiro poeta é conjuntamente um ser de circunstância e eterno”⁸⁹, afirma Murilo. O passado vive no presente, do mesmo modo que “a força do tempo atual, preenhe de enigmas, converge para o passado”. O circunstancial, portanto, longe de sucumbir ao peso da tradição, é igualmente valorizado, e até mesmo sacralizado. O passado é tão vivo (“tantos olhos ilustres, tantos cérebros que até hoje conseguem dialogar conosco”) quanto o burburinho dos cafés movimentados “onde nos servem sorvetes enormes, doces a base de laranja, limão ou mel, *baklava*, *kurabies*”⁹⁰.

Como diz Benjamin, “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação”. Para o filósofo, o passado não pode ser recuperado como acontecimento; articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”, e sim apropriar-se de uma reminiscência tal como ela cintila no momento de um perigo. É curioso perceber que a imagem do relâmpago, usada por Benjamin como metáfora do instante em que o conjunto simultâneo das coisas se revela⁹¹, é também definidora da prosa muriliana, não só a dos *Retratos-relâmpago*, em que a palavra surge com essa mesma carga de choque e de síntese (como um instantâneo fotográfico capaz de reunir, em um *flash*, elementos de tempos e espaços díspares), como nos demais inventários em prosa⁹².

⁸⁸ MENDES, M., PCeP, *Carta geográfica*, p. 1061. Note-se que, no momento de sua visita, a Grécia achava-se sob o regime de uma ditadura militar (1967-1974).

⁸⁹ Idem, *O discípulo de Emaús*, p. 834.

⁹⁰ Idem, *Carta geográfica*, p. 1055.

⁹¹ Diz Benjamin: “Essa qualidade alerta e ocasionalmente comovente se associa a outra propriedade, a da concisão. É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente ilumina a noite escura... é um momento que mobiliza todo o nosso ser”. BENJAMIN, W., *Sobre o conceito da história*, p. 225.

⁹² “(...) estilo condensado, de curtos-circuitos, elipses e explosões imagéticas irradiantes”, na definição de David Arrigucci Jr. In: “Entre amigos”. MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 17.

Mas se a busca da síntese serve como instrumento de elisão da temporalidade em toda a prosa muriliana, com o espocar de flashes ofuscando qualquer possibilidade de uma narrativa linear, nos *Retratos-relâmpago* a abstração do tempo ganha ainda uma outra face. Nestes textos breves e fulgurantes, em que são traçados retratos de figuras célebres do mundo do pensamento e das artes, a própria escolha dos personagens, bem como a ordem em que são apresentados, problematizam a questão temporal. Aqui, diferentemente, por exemplo, de *Carta geográfica, Espaço espanhol e Janelas verdes*, em que, a despeito da falta de unidade apontada pelo autor, o critério que preside tais composições é inequívoco ao leitor – pois se trata, respectivamente, de inventários das viagens do poeta, de cidades da Espanha, e de lugares e personalidades lusas –, nos *Retratos*, permanecem ambíguos os parâmetros que fundam essa coleção.

Uma primeira indagação que se impõe é a do porque da escolha desses, e não de outros, “retratados”. O mais óbvio critério de possíveis afinidades eletivas se desvanece diante da ausência de nomes da maior admiração do poeta, referidos em poemas e mesmo em depoimentos, como Mozart e Paul Klee. Descartada a suposição de que se trataria da construção de uma linhagem auto-referente, nos moldes da criada para Manganelli – até porque também aparecem nos *Retratos* figuras não tão próximas, como as de Nietzsche (a quem o poeta é tão grato quanto “in-grato”) e de René Char (“terrivelmente distante de mim”) – permanece a interrogação sobre o elo que relacionaria os objetos de tal coleção. Elo que, dispensado na poesia, uma vez que a reunião de poemas não demanda necessariamente um princípio organizador, nos acostumamos a procurar quando se trata de gênero discursivo, como a prosa.

É assim que, nesta última obra que o poeta publicou em vida⁹³, a reunião de encontros reais e imaginários, homenagens (como a Jorge de Lima e Volpi), evocações e críticas acaba por se constituir num projeto anti-enciclopédico, formando um conjunto lacunar, uma espécie de “fichário da enumeração caótica” (como Murilo diz, citando Spitzer, no retrato dedicado a Giorgio Manganelli). Mais ainda porque os retratados se sucedem fora de qualquer encadeamento espaço-temporal. Contrariando a expectativa criada pelos dois textos que

⁹³ A primeira série foi publicada em 1973 pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, enquanto a segunda série dos *Retratos* permaneceu inédita até 1994, quando foi incluída na antologia *Poesia completa e prosa*.

inauguram a série, dedicados a Homero e a Sócrates, Murilo a seguir lança seus retratados fora do tempo, com o conterrâneo Raimundo Corrêa, por exemplo, sucedendo Nietzsche, como Pascal sucede Nijinski, formando, dessa maneira, inesperadas constelações.

2.5

A educação do olho ou o elogio do enigma

*Eu tenho a vista e a visão:
Soldei concreto e abstrato.*⁹⁴

No livro das *Passagens*, Benjamin distingue o colecionador do alegorista. Enquanto o primeiro reúne os objetos que são afins e “consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”⁹⁵, o alegorista é aquele que confere uma ordem e um sentido próprios ao “dicionário secreto” que é o mundo: “Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado”⁹⁶.

Benjamin reconhece, contudo, que em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista um colecionador. Nesse sentido, Murilo, é tanto o colecionador, que busca “reunir em torno de si um resumo do universo”⁹⁷, como o alegorista, que, por meio de seu olhar peculiar, recria o mundo, atribuindo às coisas sentidos próprios e cifrados, em um “arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana”⁹⁸.

⁹⁴ MENDES, Max. PCeP, *Convergência*, p. 706.

⁹⁵ Para o colecionador, esclarece, ainda, Benjamin, “as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e duração na história”. BENJAMIN, W. “O colecionador como alegorista”, *Ibidem*, p. 245.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ Benjamin cita trecho de *Le cabinet de M. Thiers*, obra do crítico de arte Charles Blanc, em que o Sr. Thiers reúne, nas paredes de sua casa, cópias reduzidas das pinturas mais famosas: “O Sr. Thiers possui o que quis possuir... De que se tratava? De reunir em torno de si um resumo do universo, isto é, conter num espaço de aproximadamente 80 metros quadrados, Roma e Florença, Pompéia e Veneza, Dresde e Haia, o Vaticano e o Escorial, o Museu Britânico e o Ermitage, o Alhambra e o Palácio de Verão (...)”. *Idem*, p. 243.

⁹⁸ BENJAMIN, W. “O colecionador como alegorista”, *Ibidem*, p. 240.

No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes (...)⁹⁹

Murilo é, desse modo, colecionador e alegorista, e este último aparece, em toda sua dimensão, quando o próprio ordenamento dos textos apresenta-se cifrado, como nos *Retratos*, ou, ainda, quando compõe uma série de poemas a que chama “murilogramas” (em *Convergência*), apontando que a coesão da série é dada pelo seu próprio olhar.

Aqui chegamos ao ponto que buscamos desenvolver ao longo deste capítulo. Ao nos perguntarmos se haveria, sob a aparência da desorganização, alguma “costura invisível” a ordenar a coleção de seus textos inventariantes, concluímos que sim, que é por meio do seu olhar que Murilo busca penetrar o caos, daí fazendo surgir, em meio a sua escrita assistemática, “o poder ordenador e clarificador”. Cabe ao olho a tarefa de organizar o caos. “Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo/ (...)/ Não desprezo nada que tenha visto”, afirma em “Cantiga de Malazarte”, incluída no livro de estréia¹⁰⁰.

Essa intuição já ocorria ao menino de Juiz de Fora, como ele narra em *A idade do serrote*, no trecho significativamente intitulado “O olho precoce”. Ao compreender que “todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria”, o poeta busca trazer para si as imagens e signos que habitam os “dois mundos, o visível e o invisível”.

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas.¹⁰¹

⁹⁹ MENDES, M., PCeP, *Carta geográfica*, p. 1061. Note-se que, no momento de sua visita, a Grécia achava-se sob o regime de uma ditadura militar (1967-1974).

¹⁰⁰ MENDES, M., PCeP, *Poemas*, p. 97.

¹⁰¹ MENDES, M., PCeP, *A idade do serrote*, p. 973. É curioso notar que Benjamin relata também hábito semelhante, quando, ainda menino, já se manifestava a paixão do colecionador, concretizada nos álbuns de selos, vistos como resumo do universo: “Os álbuns de selos são mágicas obras de consulta, os números dos reis e palácios, dos animais e alegorias e Estados estão neles inscritos. A circulação postal assenta na sua harmonia, tal como a circulação dos planetas

Com essa operação de colagem e montagem – recursos, como se viu, determinantes também na sua prosa inventariante, em que a profusão de citações toma o lugar das figuras que, na infância, recortava e colava em cadernos –, o poeta aciona seu olho precoce com a finalidade de alcançar uma mirada mais ampla do que a oferecida ao menino de província no início do século XX. Por meio dessas montagens, ele capta a diversidade e dispersão das coisas para seu próprio espaço e este olhar que quer abarcar o mundo abrange o fato cotidiano e o enigmático: “Assim o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço (...)”¹⁰².

A estratégia a que recorreu em criança ressurge na produção poética, seja na poesia, seja na prosa. Como Benjamin, ao afirmar “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.”, Murilo, ao mesmo tempo em que busca alargar seu campo visual (expressão que ele utiliza, referindo-se a Lichtenberg¹⁰³), quer também “dar a ver”¹⁰⁴. É o que faz, de modo mais estrito, nos seus textos de crítica de arte¹⁰⁵, e de modo mais amplo em toda a sua obra. O “olhar armado”, diz ele, em *A idade do serrote*, é o que o conecta ao mundo, justifica a sua existência:

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.¹⁰⁶

assenta nas harmonias dos números da astronomia. In: “Comércio de selos”. BENJAMIN, W., *Rua de mão única*, p. 95.

¹⁰² Idem, p. 974.

¹⁰³ Idem, *Retratos-relâmpago*, p. 1205

¹⁰⁴ A expressão é usada em entrevista de João Cabral de Melo Neto em que cita Murilo: “Creio que nenhum poeta brasileiro foi mais diferente de mim (...) Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (...). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar”. Apud FRIAS, J.M., “Um olhar nítido como um girassol”, *Revista Colóquio/Letras*, p. 63-77.

¹⁰⁵ Não por acaso a exposição em homenagem a Murilo Mendes organizada por Maria da Saudade Cortesão Mendes e João Nuno Alçada, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 1987, intitulava-se “O olhar do poeta”, da mesma forma que o livro organizado por Luciana Stegagno Picchio, reunindo seus textos críticos sobre artistas italianos, publicado em Roma, em 2002: *L’occhio del poeta*.

¹⁰⁶ Idem, p. 974.

“– Um superolhar”¹⁰⁷. É assim que Murilo responde à pergunta sobre o “o dom da natureza que mais gostaria de possuir”, em “Resposta ao questionário de Proust”, série de questões confessionais que se tornou célebre depois de respondida, na juventude, pelo autor de *Em busca do tempo perdido*. Nos artigos em que recorda Ismael Nery, dono, segundo ele, de “inquietantes olhos de verruma”, Murilo confere ao amigo uma grande importância na formulação de um tal desejo:

Nada escapava ao olhar educadíssimo de Ismael Nery. Ele captava simultaneamente o pormenor e o conjunto. Descobria as diferenciações e as aproximações. Realizava a análise e a síntese. (...) Ele me ensinou a ver – como o fez também a outros. (...) Ajudado por ele conheci novas dimensões: o campo da vida alargava-se, e muitos véus se descerraram para mim. Ismael via como se fosse naturalmente dotado de microscópios e telescópios.¹⁰⁸

Este “superolhar”, desejoso de alcançar a vastidão do mundo, está longe de ser um olhar contemplativo ou desinteressado. Benjamin distingue o gesto do colecionador de “uma contemplação ‘desinteressada’ no sentido de Kant e Schopenhauer”¹⁰⁹. O colecionador “consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano”¹¹⁰.

O que distingue o colecionador do proprietário comum é a tentativa de superar o caráter inteiramente irracional da mera presença dos objetos no mundo por meio de sua inserção em um novo sistema. O seu é, assim, um olhar “interessado”, e mais do que isso, no caso de Murilo, um olhar erótico. Ainda que a figura da esfinge se mantenha sempre presente¹¹¹ como representação do mundo enigma, mais do que entender ou decifrar, o olhar do poeta, inundado de libido, deseja conter o mundo. À maneira erótica, seu anseio é por fundir-se ao que se encontra disperso.

¹⁰⁷ MENDES, M., PCeP, p. 52.

¹⁰⁸ MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 72.

¹⁰⁹ BENJAMIN, W., *Passagens*, p. 241.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ “A figura da esfinge, entre delicada e monstruosa, tornou-se durante muito tempo uma ideia fixa dos gregos. Deles recebi também este signo poético que fertilizou minha vida a partir da adolescência.” MENDES, M., PCeP, *Carta geográfica*, p. 1057.

Eros, aqui, é mais do que a paixão pela figura feminina, que aparece desde os primeiros poemas de Murilo, em que esta chega a interpor-se à própria devoção religiosa, como em “O poeta na Igreja”:

Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,
pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,
seios decotados não me deixam ver a cruz.¹¹²

Ainda que esta paixão dirigida “a todas as mulheres que existem comigo”¹¹³ se mantenha viva até as obras mais tardias, as “notícias de Eros”, que têm sua origem na curiosidade do “voyeur precoce” – “Sempre que podia, espiando formas no buraco da fechadura. Que horizonte!”¹¹⁴ –, vão se transformando cada vez mais em uma atração amorosa mais ampla, voltada às formas do mundo. Capaz de conciliar opostos, justapor elementos díspares, juntar visível e invisível, fundir concreto e abstrato, o olho armado deleita-se com “o prazer de ver”. Assim como Henri Michaux, conforme seu retrato-relâmpago, “procura na reflexão o mesmo grau de intensidade do erotismo”, é por meio do olho agudo – expressão igualmente fálica empregada com frequência¹¹⁵ –, do inesgotável desejo de ver, que Murilo busca a intensidade erótica.

Resposta ao vácuo e ao caos – “Sempre detestei o vazio”, declara o escritor¹¹⁶ –, o erotismo muriliano não é capaz de promover, contudo, uma unidade harmoniosa. Mesmo que seu sentido de religiosidade persiga um plano transcendente, a fusão não se completa: o poeta alegorista movimenta-se entre recortes e descontinuidades, em um cenário que jamais se rende à completude ou se mostra inteiramente apreensível.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin contrapõe símbolo e alegoria. Ao propor a alegoria como a categoria crítica indispensável para a compreensão de fenômenos estéticos para os quais o conceito de símbolo já não teria eficácia teórica, o filósofo associa o símbolo à idéia de totalidade e a alegoria à descontinuidade. Daí ele afirmar, como mostra Kátia Muricy, que o conceito de

¹¹² Idem, *Poemas*, p. 106.

¹¹³ Idem, “Doce enigma”, *A poesia em pânico*, p. 307.

¹¹⁴ Idem, *A idade do serrote*, p. 896.

¹¹⁵ Por exemplo, nos retratos de Max Ernst e de Lúcio Costa. Idem, *Retratos-relâmpago*, p. 1248 e 1250. E, seguindo as metáforas que associam o olho à virilidade, Murilo utiliza ainda a expressão “olhos érceis”, no texto dedicado a Marilyn Monroe, em *Poliedro*, p. 1024.

¹¹⁶ Idem, *Texto sem rumo*, p. 1451.

símbolo, deformado no romantismo e também no classicismo, aponta para uma “‘bela existência’, não-contraditória, integral”, enquanto a noção de alegoria, que a este se opõe, apresenta “uma interioridade quebrada, contraditória, excêntrica”¹¹⁷. Para Benjamin, “as alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas”¹¹⁸.

Eros, desse modo, não representa uma harmonia sem fissuras. Embora se manifeste como elemento organizador, que promove ordem do caos – “do vazio a constelação desponta”, como escreve Murilo sobre o espaço vazio em Mallarmé –, sua força criadora tem, ao mesmo tempo, a função de restauração. “O texto abole/ Cria/ Ou restaura?”, pergunta em “Texto de consulta”¹¹⁹. E o que ele busca restaurar? O propósito que move o poeta colecionador, assim como o do historiador benjaminiano, é o de “reencontrar o nimbo aurático de que as coisas se revestem naturalmente, mas que se sabe definitivamente perdido”¹²⁰.

É possível compreender, afirma Kátia Muricy, o estudo de Benjamin sobre o barroco alemão como “salvação” de uma antiga forma da literatura alemã¹²¹. Também seus escritos sobre Baudelaire podem ser lidos sob este signo: “O objetivo é um ‘resgate’ e uma ‘salvação’ (*Rettung*) da obra de Baudelaire contra assimilações convencionais, como a ‘empatia’, a ‘apologia’, a ‘homenagem’, em suma, sua utilização a serviço de uma ideologia”, conforme escreve Willi Bolle¹²².

Como Benjamin, Murilo é marcado pela perda da aura resultante da civilização técnico-industrial. Ele sabe que o repertório da cultura ocidental, no qual sua obra se referencia, pertence a um mundo que já não existe. Por meio da suspensão do tempo e do espaço e também da mitização – “Sim, eu vi, toquei e

¹¹⁷ MURICY, K., *Alegorias da dialética*, p. 161.

¹¹⁸ Apud CANTINHO, M.J., *O anjo melancólico*, p. 74. Ainda sobre símbolo e alegoria, vale destacar, nesse estudo, o seguinte trecho, que examina a relação temporal de ambas categorias: “Ao passo que no símbolo se apresenta diretamente uma unidade instantânea, em que, a cada instante, se mostra a idéia, “encarnada, tornada sensível”, entidade à qual preside um princípio intensificador da tensão interna entre as partes avulsas, e que garante a atração mútua entre elas (contribuindo para a unidade da obra), na alegoria há uma ‘progressão ou sequência de instantes’. Portanto, o critério temporal que rege o funcionamento da alegoria é totalmente diferente do simbólico, exigindo, por conseguinte a analiticidade do objeto e a sua decomposição, isto é, a decifração lenta, indireta e progressiva das convenções ou conceitos que se inscrevem nas imagens alegóricas. É preciso, com efeito, não esquecer que a alegoria tem a sua origem na exegese teológica, caracterizando-se pelo fato de ser uma escrita secreta, indireta e codificada e que exige essa mesma decifração, que apenas se pode dar numa ordem de sucessão e de progressão interpretativas, exigindo a lentidão saturnina do melancólico”.

¹¹⁹ MENDES, M., PCeP, *Convergência*, p. 737.

¹²⁰ CANTINHO, M.J., *Idem*.

¹²¹ MURICY, K., *Ibidem*, p. 158.

¹²² BOLLE, W., *As siglas em cores no Trabalho das Passagens*, p. 60.

ouvi estes e outros personagens que cercam Tarsila naqueles tempos fabulosos”, escreve nos *Retratos*¹²³ –, toda uma cultura que se acha sob ameaça é presentificada. Contra o poder devorador do tempo, a capacidade de fixar imagens, o olho que “dispara a câmara lenta, a câmara veloz” e “constrói no futuro”¹²⁴:

A IDEIA DE TENTAR FIXAR QUALQUER COISA ME IMPELE, ME FASCINA, ME ESPAVENTA.

Guarda uma tal figura que súbito sumirá, já sumiu, sem auréola (...).¹²⁵

Aí, no ímpeto de salvar as coisas da morte, se mostra o colecionador e o alegorista, pois, como observa Cantinho, ao arrancar-se ao fluxo temporal da história, “a alegoria procura levar a cabo esse gesto redentor do tempo, inscrevendo-o, mediante a petrificação, no próprio círculo da eternidade”¹²⁶.

Trata-se, não apenas de evocar e convocar o passado para um encontro misterioso com o presente, mas também com um futuro, que permanece como expectativa, nessa abertura do campo da história, instaurada pelo materialismo, uma vez unido e reconciliado com o messianismo.¹²⁷

Essa recuperação da aura está, contudo, menos ligada à ideia de preservação de uma tradição em vias de se perder do que à afirmação viril de um novo olhar. “Eu sou pela tradição viva”¹²⁸, declara Murilo. A aura, observa Gagnebin, “empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma dimensão outra, diferente daquela da superfície habitual das percepções cotidianas”¹²⁹.

Murilo aciona sua “cosmovisão”, que se apoia em um tempo mítico, em uma temporalidade que se poderia definir como apocalíptica-messiânica, para acessar o enigmático. Em poema dedicado a ele, Carlos Drummond de Andrade acredita que “o caos toma sentido / visto da janela cosmorâmica”¹³⁰. No entanto,

¹²³ MENDES, M., Idem, *Retratos-relâmpago*, p. 1250.

¹²⁴ Idem, “The responsive eye”, *Conversa portátil*, p. 1480.

¹²⁵ Reproduzimos o texto em caixa alta, como no original. Idem, *Poliedro*, p. 1024.

¹²⁶ CANTINHO, M.J., Idem, p. 78.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ MENDES, M., Idem, *Poliedro*, p. 1007.

¹²⁹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie, “Le printemps adorable a perdu son odeur”, In: Alea, vol. 9, n. 1, Rio de Janeiro, Jan./June, 2007.

¹³⁰ “Murilo Mendes – Hoje/Amanhã”. In: MENDES, M., PCeP, p. 63.

diferentemente de Apolo, Murilo não mata Píton, a cobra que simboliza o caos¹³¹. Mais próximo ao encantador de serpentes, ele aceita a existência do enigma, ao mesmo tempo em que reconhece a impossibilidade de uma decifração final. Sabe que a “tentativa de solução do enigma proposto ao homem pelo texto do cosmo-esfinge”¹³² estanca sempre “sob o olhar fixo e incompreensível de Deus”¹³³.

Murilo relata em *Carta geográfica* que, ao conhecer a ikebana, método clássico japonês de arrumar flores, impôs-se a ele a força desse arranjo: “nunca mais pude suportá-las em comício, desordenadas, despenteadas, de camisola o dia inteiro”¹³⁴. De origem religiosa, essa técnica “antiga e moderníssima” lhe pareceu um contraponto “a ordem, ou melhor a desordem ocidental do arranjo das flores”, como volta a mencionar em *A invenção do finito*¹³⁵. Analogamente, é o que o faz o poeta colecionador por meio de seus inventários poéticos – o olho armado atribui novos sentidos e conexões às coisas e, com base nesse deslocamento, faz surgir um novo arranjo. O código da criação permanece indecifrado nessa escrita alegórica, mas seus fragmentos lampejam em inusitadas configurações. Como diz Benjamin, “a verdade não é o desvendamento que anula o mistério, mas a revelação que lhe faz justiça”¹³⁶.

¹³¹ É o próprio Murilo quem refere-se ao mito: “Ovídio informa que havendo Apolo matado aqui a espantosa serpente Píton, símbolo do caos, da desordem, recebeu o título honorífico de Pítios, também nome primitivo de Delfos; ele é portanto o espírito ordenador, o gênio da razão e da clareza, o que soube circunscrever o enigma.” Idem, *Carta geográfica*, p. 1057.

¹³² Idem, *Janelas verdes*, p. 1374.

¹³³ Idem, “Meu novo olhar”, *Tempo e eternidade*, p. 247.

¹³⁴ Idem, *Carta geográfica*, p. 1061.

¹³⁵ Idem, *A invenção do finito*, p. 1328.

¹³⁶ Apud MARTINHO, Fernando. “Herberto Helder: uma poética da obscuridade”. In: Revista Boca do Inferno. Cascais: Câmara Municipal.