



André Luiz de Freitas Dias

**Visita guiada pelas *Cartas Geográficas*
de Murilo Mendes**

Dissertação de Mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Abril de 2012



André Luiz de Freitas Dias

**Visita guiada pelas *Cartas Geográficas*
de Murilo Mendes**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Anderson Pires da Silva

Departamento de letras – CES/JF

Prof. Gilvan Procópio Ribeiro

Faculdade de Letras – UFJF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de abril de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

André Luiz de Freitas Dias

Nascido na margem mansa do Sul Fluminense em 1978; residiu em Juiz de Fora – MG, onde se graduou em Filosofia pela UFJF, em 2009. Criador e ex-organizador do **ECO – Performances Poéticas**. Parceiro de ações do site **Texto-Território**. Publicou, em parceria, o livro de poesia **Dois (Não Pares)**, no ano de 2008; e a *plaquette* **ZANGARREIO**, em 2011. Ingressou, em 2010, no Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Dias, André Luiz de Freitas

Visita guiada pelas *Cartas Geográficas* de Murilo Mendes / Luiz Carlos Coelho de Oliveira; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2012.

90 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

Inclui bibliografia

1. Murilo Mendes. 2. Carta Geográfica. 3. Viagem. 4. Cidade. 5. Prosa Poética. I. Diniz, Julio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para o meu paraíso, festa e vento,
minha mãe, Patrícia.

Para quem orienta o caminho,
Estrada.

Para as damas de antes do dilúvio,
Terezinha, Maria Luiza e Jovita.

Para Helena,
Ex e atual namorada no dilúvio.

Para Maria Rita, Miguel, Ângelo e Stella;
Janaína, Clarice, Davi, Julieta e Eva,
minha Arca de Noé.

Para e com Murilo.

Para Arthur, Roberta, Ericsson, Santuza e Luiz
(Tanta violência – mas quando a ternura?)

In memorian

Agradecimentos

À CAPES – Coordenação de Apoio à Pesquisa, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa;

Ao Júlio Cesar Valladão Diniz, pelo instinto sagaz de orientação;

Ao Anderson Pires e Ju Magaldi, meus professores e amigos;

Ao Paulo Henriques Britto, meu professor e pé-de-verso;

Ao Gilvan Procópio Ribeiro, amigo e *malungo máxime*, leitor de fina esgrima;

Ao Bael e Clarissa, mano do meio e mana menor, esteio e fuzarca;

Ao Márcio Hipólito, investidor – enquanto, quanto e quando pôde;

Aos tios André e Roberto, às tias Diana e Telma, por estarem;

À Carmem & Família, por todo o apoio antes e durante, no duro;

Ao Pedro Paiva, irmão colaço;

À Lia, minha casa, amiga e cúmplice – só me sei quando te vejo dançar;

Ao Alexandre Faria, amigo que me arranca o chão do sério;

Ao Leo e ao Thiago Marques, por todo carinho dispensado desde a infância;

Ao Fábio e à Clarissa, trilha sonora que insiste em me comover;

À Tainá Caldas, mana mina guaraná & força-bruta;

Ao Tiago Rattes e à Cecília, “tangência & contaminação do afeto”;

Ao André Monteiro, o afeto polêmico-ecumênico na hóstia da prosa;

Ao Fernando Fiorese, por ensinar a peripatética dos corredores;

À Prisca e ao Edimilson, lugares ares;

Ao Saulo e Valdir, Anysio e Tarcísio, meus amigos de antes;

Ao Tuta, das Minas Gerais de Santa Teresa;

Ao Oswaldo Martins, entalhador de vaginas d’alta estirpe;

Ao Luiz “Mirabel” Priamo, artesão de fino trato;

À Bia Bastos e Leandro Salgueirinho, minha irmã-poesia, meu cunhado-prosa;

Ao Daniel Bueno e Luiz Coelho, meus símiles, sem meus defeitos – “Suporte conjuntivo e adversativo da tribo”;

Ao Dado Amaral, Rimbaud de charme maduro; ao Rômulo, medindo o barco;

À Maria e Raíssa, que me coçam um tanto o tato do carinho – “ver é tocar”;

À Juliana Lugão e Juliana Fausto, descoberta feliz de um abraço apertado;

Aos amigos que não cabem em listas;

À minha casa de santo, sempre, Omariô de Jurema, axé.

Resumo

Dias, André Luiz de Freitas; Diniz, Julio Cesar Valladão. **Visita guiada pelas *Cartas Geográficas* de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro, 2012. 90p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Partindo das práticas de escrita dos livros de viagem, propomos investigar os procedimentos encenados por Murilo Mendes em *Carta Geográfica* e, de modo concomitante, investir sobre as estratégias do poeta, no desenho dos mapas e cartas, diante do deslocamento de textos e suas relações com o corpo da obra. Entre os problemas colocados, ao lidarmos com a *Carta Geográfica*, temos o seu caráter de incompletude e imperfeição – no sentido português de “inacabado”, como indica Luciana Stegagno Picchio, em comentário nas “notas e variantes” da edição da poesia completa e prosa. Picchio afirma, ainda, que “esta Carta Geográfica ficará como livro de recortes, de apontamentos, de sobras”; o que, de imediato, renova o interesse pelo livro, por indicar estratégias de colagens e roteiros, tão caros a Murilo Mendes. Seguimos o significativo interesse pela obra em prosa do poeta, que é justificado, não sem razão, por conta da feição memorialista desses textos. Há uma proliferação de leituras amparadas por teorias do arquivo e das escritas de si; no entanto pretendemos, aqui, ler a *Carta Geográfica* como cartografia de desejos, compondo estratégias de navegação que, de certo modo, irão supor-se como garrafas de intertextos lançadas ao mar nas dinâmicas das visitas guiadas.

Palavras-chave

Murilo Mendes; Carta Geográfica; Viagem; Cidades; Prosa Poética

Abstract

Dias, André Luiz de Freitas; Diniz, Júlio Cesar Valladão Diniz(Advisor). **A guided tour through Murilo Mendes geographical letters**. Rio de Janeiro, 2012, 90p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From the perspective of travel writing, we propose to investigate the procedures used by Murilo Mendes in *Carta Geográfica* (Geographic Letter), and along with this, study the strategies of the poet, his drawings of maps and letters, regarding the displacement of texts and their relations with the body of the work. Amongst other issues, when dealing with *Carta Geográfica*, we have to deal with its incompleteness and imperfections – in the Portuguese sense of “*inacabado/unfinished*”, as observed by Luciana Stegagno Picchio, in a comment to the “notes and variants” of the edition of his complete poetry and prose. Picchio also says that “*Carta geográfica* will remain as a scrapbook, a book of notes and leftovers”. An immediate effect of this is to renew interest for this book, because it indicates that collage and scripts were used as strategies, procedures so dear to Murilo Mendes. A significant interest for his work in prose can be explained by the memorialist character of these texts. Many readings have been made based on archive theories and self writings; however, our intention is to read *Carta Geográfica* as a cartography of desires, using navigation strategies that should, in a way, function as intertextual messages in bottles which are thrown out to the sea during the dynamics of guided tours.

Keywords

Murilo Mendes; Geographical letters; Travel; City; Poetic Prose

Sumário

Introdução (ou como aprontar as malas)	10
1. Check-In	
1.1. Roteiro de Viagem	18
1.2. Sala de Embarque	24
1.3. <i>Urbi et Orbi</i>	37
2. Escala fora do mapa	
2.1. Desvio de Rota	48
2.2. Escala -- Marcos	55
3. Prosa do Mundo (ou como contar o mapa)	64
4. Retrato-Relâmpago do percurso (e faltam apenas algumas linhas para que possa, enfim, desembarcar)	82
Bibliografia	86

*Mesmo sem naus e sem rumos,
Mesmo sem vagas e areias,
Há sempre um copo de mar
Para um homem navegar.*

*Nem achada e nem não vista
Nem descrita nem viagem,
Há aventuras de partidas
Porém nunca acontecidas.*

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*

Já se deve ter notado que aqui chovem citações, e isto não é nada perto do que vem pela frente, ou seja, quase tudo. Nos oitenta mundos da minha volta ao dia há portos, hotéis e camas para os cronópios, e além disso citar é citar-se, como já disseram e fizeram mais de meia dúzia, com a diferença de que os pedantes citam porque veste bem e os cronópios porque são terrivelmente egoístas e querem monopolizar seus amigos (...)

Julio Cortazar, *A volta ao dia em 80 mundos*

Introdução (ou como aprontar as malas)

Adianto: há uma complicação em dar início ao trabalho sem, antes, apontar pequenas notas pessoais de percurso. Não por necessidade de rotura, ou rotação, dos valores destinados às introduções; tampouco há pretensão em bagunçar o coreto dos protocolos. A atitude, mais, é um sim ao sim, que no íntimo está vinculada ao meu próprio trânsito entre cidades – que trafeguei e trafego, coligindo pessoas e colidindo textos.

Não conhecia, até 1998, nenhum traço da obra de Murilo Mendes; embora, há quem diga entre os familiares, já apresentasse o extraviado comportamento da leitura. Vindo de formação irregular – em que consta o abandono da vida escolar, com o ensino médio ainda incompleto – do final da adolescência, ao início da vida adulta, o que lia era, basicamente, o cânone de fácil circulação em qualquer biblioteca interiorana – como a de Barra Mansa, cidade onde nasci.

No processo de mudança para Juiz de Fora, empacotando os pertences – meus e de um senhor que viria se tornar meu padrasto – encontrei, no fundo de uma estante, entre livros de procedência diversa – que, garanto, a poesia era um acidente – uma edição do *Poliedro*.

Deu-se, assim, o primeiro contato com o texto de Murilo. Nada habituado com o tipo de prosa de invenção encontrado, confesso, foi um *coup de foudre*. Parece bobo, mas algo foi ligado naquele momento; e minha frequência da obra, desde então, é tangenciada por essa “casa de mil portas paralelas”.¹

Ignorei por completo – até meu ingresso no curso de filosofia, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2005 – que Murilo fosse católico, nascido em Juiz de Fora, poeta celebrado no Brasil e na Europa; tamanho era o meu desconhecimento que, até ali, não sabia que houvesse um museu com seu nome – justo na cidade onde eu morava há alguns anos. Fruto, talvez – e perceba-se aí uma espécie de tolice juvenil – do estúpido desejo de, aquela figura, ser uma

¹ MENDES, 1995, p.984

descoberta só minha. Passado o marco zero da minha ignorância, e a cinderelice do percurso, avanço.

Em 2007 – inicialmente como voluntário, em seguida como bolsista PROVOQUE – me integrei ao projeto de pesquisa *Intelectuais periféricos e tradição moderna*, orientado por Jovita Maria Gerheim Noronha. A investigação baseava-se em perceber quais tipos de relações eram estabelecidas – pelos intelectuais periféricos, sendo Murilo o exemplo maior – com a tradição moderna, mais especificamente de matriz cultural francesa, e seus modos de apropriação e reinvenção dessa mesma tradição.

Em meados de 2008, até o fim de 2009, fui integrado – como bolsista PIBIC – ao projeto *Literatura e Arquivo: O Autor como Leitor, Colecionador e Produtor de Elementos de Arquivo – Os Acervos de Murilo Mendes (IV)*; um trabalho desenvolvido, desde 1999, por um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, apoiado pelo CNPq, conduzido por Maria Luiza Scher Pereira.

Embora a pesquisa fosse orientada – principalmente, mas não só – pela compreensão das dinâmicas do arquivo, tendo em vista o contato próximo com o acervo de MM, cabe dizer que me foi dada grande liberdade de ação para abordar a obra do poeta. Procurei, então, investigar a entrada e permanência do Surrealismo no Brasil, tendo como chave de leitura pensá-lo “à moda brasileira”, como indicado por Murilo. Daí, averiguar as relações de sua poesia com as vanguardas históricas, aqui e na Europa, guardando, naturalmente, pontos de conexão com os procedimentos teóricos que guiavam o projeto.

Fazer parte desses grupos de pesquisa me permitiu um contato, mais próximo e radical, com a poesia e a prosa do autor-alvo dos projetos. Também por isso, fica manifesto aqui, nessa introdução, meu agradecimento às professoras que impulsionaram o início do processo – com especial apreço por Terezinha Maria Scher Pereira, que me achou, entre outros alunos, durante o curso da disciplina “Literatura Brasileira IV”, na Faculdade de Letras da UFJF –, possibilitando o encontro com os meandros e melindres da pesquisa, que culmina com a presente dissertação.

As maneiras encontradas por mim, no cotejo da análise da obra de Murilo, já apresentava um notório desgaste. Responsabilidade, inteira, minha – julgo importante ser dito. Havia em mim certa comiseração – penso que por indicar

insatisfação com os meus próprios modos de abordagem; faltava-me, então, instinto de invenção.

A vida não é apenas um campo de observação e experiência técnica: é também um campo de improvisação, de fenômenos, prazeres e sensações antipráticos, de inesperadas metamorfoses, de audácia espiritual.²

A afirmativa de Murilo, encontrada na frequentação do acaso, me causou um *frisson nouveau* que, definitivamente, me impeliu à mudança, literal, de curso. Daí escolher a PUC-Rio – embora aprovado, também, em Juiz de Fora – por acreditar que com a modificação dos ares, junto da famigerada ética de invenção divulgada por amigos saídos dessa instituição, o rumo escolhido para navegar com MM seria, então, melhor executado. O que leva, finalmente, ao propósito efetivo das introduções.

Optei por tomar *Carta Geográfica* como tema da dissertação, por uma série de motivos, mas o principal foi ver que nos trabalhos os quais tive oportunidade de travar contato, o livro sempre aparecer de modo tangencial, ou amaneirado como via de comentário, a toda sorte de hipóteses – das contemplações alegóricas de sua poética à compreensão da figura cosmopolita, conjugada aos encontros gerados por sua estadia na Europa. Quando muito, a rotina das viagens, e naturalmente sua conversão em texto, é observada com o tom da especificidade localizada – como as leituras de *Siciliana* e *Tempo Espanhol*, por exemplo. Todos os trabalhos, é preciso esclarecer, foram realizados de modo satisfatório e competente dentro das áreas de atuação propostas.

No entanto, o incômodo com o quadro encontrado, em se tratando de *Carta Geográfica*, fez com que eu decidisse, definitivamente, debruçar-me de outra maneira sobre as táticas de passeio engendradas por MM – me distanciando, sob muitos aspectos, da proliferaante leitura acerca da obra muriliana, principalmente as que têm como base a implicação do arquivo e das escritas de si. Tal atitude, claro, não exclui tais pressupostos teóricos; apenas os deixa descansar diante de tantas escalas.

Como indicado pelo título, tomei como tarefa atuar como guia por entre os cenários – e procedimentos de escrita – cruzados pelo nosso aprendiz de turista, Murilo Mendes. Tarefa que se mostrou, como será visto, custosa – não no sentido financeiro, obviamente – uma vez que a variedade de paisagens visitadas, por ele,

² MENDES, 1995, p.835

foram muitas e as vias de acesso seguiram se embaralhando à medida do avanço.

As linhas que se trançam na construção do presente estudo, têm início na checagem de alguns pontos de suporte para sua realização; daí, o título escolhido para encabeçar o primeiro capítulo – *Check-in* –, movimento subdividido em três partes que, de algum modo, tenta encenar a rotina do viajante.

*Roteiro de Viagens*³ atua como espécie de recensão modelar, em que são posicionados os caminhos – entre textos – de Murilo na Europa, atravessando, de modo sintético, parte considerável de sua obra “europeia”, cujas intenções estiveram demarcadas por sua estadia e permanência em solo estrangeiro. Contemplo, primordialmente, livros publicados e não publicados, que tiveram como tema a prática viageira. Outras vozes são convocadas para auxiliar a leitura, compondo o quadro da recepção – fora e dentro do Brasil – dos títulos em questão, começando a rascunhar o desenho que começa a se propor: pensar a modalidade da escrita muriliana, quando colocada em trânsito.

Então passo eu, passa você, à *Sala de Embarque*⁴; espaço que, aqui, coloca a viagem – como tema – em curso. Tomou-se a prática de escrita em deslocamento como instrução, e ilustração, básica do subcapítulo. A pergunta inicial de Silviano Santiago, “Por que e para que viaja o europeu?”, cumpriu o papel delimitador da questão sobre o viajante-escritor.

A partir da pista dada pelo ensaio, segui-as por um circuito genealógico que me permitiu desenhar, com melhores cores, o tipo de viajor esperado na figura de Murilo. Com alguma sorte, talvez o texto trate, ainda que tangencialmente, de outra questão – “Por que e para que viaja o poeta brasileiro?” – que, embora não tenha sido finalidade originária, cumpre a sina, e delícia, dos acidentes “de que outro que não eu decerto se orgulharia, mas que só pode humilhar um espírito para quem a maior honra do poeta consiste em realizar *justamente* aquilo que projetou fazer”⁵.

Ainda sobre o subcapítulo, me aproximei d’*O Brasil não é longe daqui* e do pensamento de Flora Süssekind, acerca da nascente narrativa ficcional

³ Subcapítulo que, se fosse o *Ulisses* de Joyce, ganharia as seguintes denominações em seu esquema episódico: **Arte:** Ventriloquia; **Cor:** Anil-caneta-Bic; **Símbolo:** Guarda-chuva; **Técnica:** Resenha. Mas o que vai sendo escrito – e lido agora, por você – espero/desejo, que tome a forma de uma dissertação – e não de um romance de vanguarda, *helás!*

⁴ Como já comecei com isso, achei conveniente manter; mas será mesmo conveniente? *Ahimè!* **Arte:** Colagem; **Cor:** Branco-nuvem-vista-do-avião; **Símbolo:** Saguão; **Técnica:** Genealogia.

⁵ BAUDELAIRE, 1995, p.278 – grifo do poeta.

brasileira; trabalho que iluminou, efetivamente, a figuração do cartógrafo. Os dispositivos e operadores de texto, gerados por sua reflexão, foram extremamente úteis e eficazes no reconhecimento das paisagens, no dimensionamento crítico da escrita-em-trânsito e na ponderação sobre o desenho das pranchas de navegação.

Finalmente, já enxergando o fechamento da *Sala de Embarque*, fui tomado de assalto por uma frase de Benjamin – “quem viaja tem muito que contar” – o que me levou a considerar o caráter da experiência e, conseqüentemente, sua transmissibilidade; o que acabou por siderar o trajeto, uma vez que conduziu o pensamento ao seu lugar de aventura, qual seja: imaginar a fatura do texto das viagens, pareada a estratégia de escrita como, ela mesma, a própria viagem.

O movimento que encerra o capítulo cruza as linhas entre a imaginação e a matéria física dos espaços de visitaçã – chegando, então, ao encontro de *Urbi et Orbi*⁶, em que se discute o lugar das cidades, e da experiência nesses lugares, encenada por uma tradição fundada na modernidade, que faz ponto de contato em *Carta Geográfica*.

Embora tenha passado, ainda que de modo breve, por algumas estalagens críticas acerca da cidade – problema que entorna todo um circuito de caracterização poética entre os séculos XIX e XX – intentou-se montar panoramicamente, dentro da espacialidade do texto, as maneiras de Murilo construir, e compreender, a *pólis*. Em tensa micropaisagem, avançada em topografia que re-semantiza espaço e estadia, como procedimento quis mostrar, por antecipação, as estratégias murilianas de interferência e armação arquitetural dessas cidades de papel, conformadas em cidade-escrita, cidade-livro, texto-mundo.

Toda viagem está sujeita a pequenas mudanças no percurso. São acidentes, às vezes, calculados por certo desvio no perímetro delimitado. No caso, tal curva é pautada no próprio modo de execução da carta – ou, melhor dito, no que falta em sua composição.

Seguindo a indicação de Murilo, aporto em outras paragens, criando uma *Escala fora do mapa*. Tendo o poeta escrito – grafitado – outra cena de paisagens, em formato diverso do encarado no mapa, julguei necessário enfrentar outra sorte

⁶ Devo mesmo insistir? Quanta teima em arrancar o leitor do seu lugar de conforto, obrigando-o a olhar para baixo, quando deveria, obviamente, levá-lo em curso e sem atrasos. Abuso ou falta de assunto? O que fazer, sim, há de sobra. **Arte:** Mosaico; **Cor:** Vermelho-Melancia; **Símbolo:** Semáforo Luminoso; **Técnica:** Dédalografia.

de procedimentos, cuja tática de realização se dá por meio do texto composto como poesia, não em prosa – como será visto ao abordar a *Carta Geográfica*.

Dois são os movimentos do capítulo. O *Desvio de Rota*⁷ assume as notas largadas por Murilo, e reflete um cadinho sobre as impressões em “Grafito”, nos monumentos iniciais de *Convergência* – que o fecho do capítulo anterior antecipa na fatura do “Grafito no Pão de Açúcar”. Ao refletir sobre a modulação do tema em outro formato, testou-se procedimento pouco usual na leitura dos poemas murilianos, qual seja: a escansão. Mas começo por apressar, demais, a sinopse do capítulo.

Ao tomar a obra madura do poeta, escrita essencialmente na Europa, nota-se que há certa mudança de direção na maneira de composição do verso – afinada, é certo, à potente intromissão do ideário concretista, mas com direção particular, não tentada a seguir modas ou modos, e sem abandonar os principais elementos que sempre caracterizaram sua prática poética. Antes, tomar o verso como nova forma de expressão, mais adequada “para exprimir o dilaceramento da consciência estética”⁸.

Daí, tal afinamento se dar ao lume da intensificação libertadora, no uso de uma sintaxe mais arredia, do aproveitamento do espaço em branco e deslocamento verbal na pauta do poema – cuja fonte já estava indicada em Mallarmé, um dos seus poetas de eleição –, além de problematizar, também, “o primado da informação estética sobre a informação semântica”⁹.

[ao] delimitar o esquema operatório de sua execução/realização poética, ele [MM] quer, por outro lado, explicitar a sua consciência de que essa linguagem enquanto invenção implica, por si mesma, numa larga margem de arbítrio dentro de sua complexidade e riqueza ainda não totalmente explorados e muito menos esgotados, como ao contrário pretendem os teóricos de uma visualização da funcionalidade/consumo.¹⁰

Então procurei, além de explicitar os motivos de Murilo em não incluir alguns cenários em *Carta Geográfica*, deslumbrar os modos de execução, em poema, no traçado das paisagens. Dos grafitos que compreendem os panoramas vistos pelo poeta, foi decidido por mim, analisar o quadro que apresentava maior

⁷ Conta de mentiroso? Talvez. Quanta verdade é riscada com ponta de dedo que, gorduroso, mancha o diorama? “Atenção, poeta. Repõe a melancolia na sua bainha”. **Arte:** Pintar-o-Sete; **Cor:** de Arco-Íris; **Símbolo:** Bússola; **Técnica:** Polichinelo.

⁸ CÂNDIDO, 1989, p.198

⁹ ARAÚJO, 1972, p.88

¹⁰ Idem, Ibidem

unidade, no caso os “poemas marroquinos”.

Na *Escala-Marrocos*¹¹, além da noção de conjunto, indicada pelos textos que visito com Murilo, pude divisar métodos variados no tocante à realização poética do autor. Uma ressalva: como maneira de não redundar, e invadir o poema de maneira medular – destrinchando particularidades estruturais –, foi necessário passar em revista por quais modos de feitura não se repetiam, criando com isso uma amostragem razoável dos módulos de composição – embora não muito extensa.

Como dito antes, o ataque analítico aos poemas de Murilo, ao menos os conhecidos por mim, comumente não se “atrevem” ao desmanche da escansão. Tática fundamental para demonstrar a dinâmica rítmica muriliana e seu encrespamento – que, acredito, só ganhou força com o método escolhido. De maneira geral, creio, fez notar-se de modo mais claro, cenas de regularidade que o poeta visitou na maturidade; além, claro, de vislumbrar a violência dos cortes e a alta compreensão e execução das formas no poema.

Ainda, sobre a orientação e fatura do Marrocos, percebi como as dinâmicas encetadas no poema, em muito, se assemelhavam – na colocação de suas lentes – a pequenos roteiros de cinema, com marcações de cena, clara indicação de decupagem e orientação do olhar – melhor dito, orientação das câmeras – criando planos cinéticos, arregimentado pela cor, presença humana e o vigor da paisagem. Cabe dizer que, na leitura dos poemas, afora o estilo canastrão e canhestro, foi tudo feito de muito honesto no sentimento da coisa.

Mas desvios são perigosos e faz-se necessário retornar ao mapa. Avançar, enfim, pelos circuitos do passeio. O capítulo seguinte, e final, conjuga a reflexão formal da prosa muriliana, aos modos de ler/escrever as cidades, o mundo. Atravessa a reflexão seminal de Baudelaire, sobre o estilo/o gênero, culminando na ação efetiva da escrita fragmentária de Murilo.

Aqui as cidades se misturam, e são atadas, na consecução dos motivos da visita – aos museus, à arquitetura, ao feminino, aos anônimos, e mais – de modo a fazer com que o texto se diga, no baralhar das cartas, nessa *Prosa do Mundo*¹².

¹¹ Há muito passo medido para dançar a vida. Quando me gingo, dois-para-lá dois-para-cá, tipo gringo no samba, me falta o terreno e me sobra a lama. **Arte:** Escansão; **Cor:** Preto-nanquim-registro-da-china; **Símbolo:** Compasso; **Técnica:** Trovar Claro.

¹² Última parada antes de entrar. Pena não fazer falta. Um aceno de cabeça. Mãos no volante. Vamos. **Arte:** Cartografia; **Cor:** Rosa-bochecha-de-bebê; **Símbolo:** Mapa; **Técnica:** Prosa.

Cumpra dizer, à guisa de encerramento nessa faixa de abertura, que o presente trabalho não pretende mais do que somar esforços de leitura, à ainda incipiente fortuna crítica acumulada pela *Carta Geográfica*. A dissertação que se apresenta, composta em ritmo que mixa – muito de leve – as dicções do ensaio, da crítica e da invenção, além de investigar procedimentos da prosa de Murilo e suas estratégias de escrita, procura oferecer algum tipo de prazer na fatura do texto – respeitando os limites óbvios dos protocolos acadêmicos.

Tentei, sobremaneira, manter a linha do rigor científico; no entanto, talvez por excesso de respeito ao objeto escolhido para o estudo – triste termo e expressão –, é certo que tenha escorregado, acidentando o trajeto – incluem-se, naturalmente, as trapalhadas do estilo. Finalmente, “o que será realizado já se realizou”¹³.

¹³ MENDES, 1995, p.871

1 Check-In

1.1 Roteiro de viagem

Viagens, museus, pessoas interessantes encontradas, conferências, museus, exposições, visitas a studios, museus, concertos, teatros, museus, cinemas, trabalho na Universidade (3 aulas por semana em italiano!...), congressos, museus, visitas, encontros, telefonemas, correspondência, receber italianos, brasileiros, franceses, egípcios, belgas, baianos, leituras, telefonemas, museus, contactos com vários planetas, recados, compras, compras, fazer embrulhos, desfazer, esperar condução, explicar o Brasil aos italianos e a Itália aos brasileiros, apontar lápis, inaugurações, aniversários, telefonemas de engano, ler mil jornais e revistas, compras, museus, política internacional, medicina e legislação astronáutica etc. etc.

Murilo Mendes

Nesse pequeno trecho, recortado de uma carta enviada em resposta a escritores e articulistas brasileiros¹⁴, Murilo Mendes se justifica de uma falta: “não poder escrever artigos para publicações brasileiras”.¹⁵ Como uma bússola, o fragmento escolhido auxilia e aciona uma série de motivos e procedimentos que vão orientar o percurso do estudo que se inicia.

Tem-se observado, nos últimos anos, um significativo interesse pela obra em prosa do poeta, que é justificado, não sem razão, por conta da feição memorialista desses textos. Outra abordagem comum na fatura do texto de Murilo é ver a associação do poeta a outros artistas contemporâneos, normalmente ligados às vanguardas – brasileiras ou europeias –, criando uma espécie de política artística calcada na amizade¹⁶. Entram em cena o professor, o crítico de artes plásticas, o erudito, a figura cosmopolita – e outras tantas qualificações ou empregos, que extrapolam sua condição artística – sendo usada, por vezes, como fator determinante, ou de legitimação, do seu lugar na literatura brasileira e, também, no mundo.

¹⁴ Trata-se de carta coletiva dirigida a Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Moacir Werneck de Castro, Antônio Bulhões, James Amado e José Guilherme Mendes.

¹⁵ GUIMARÃES, 1986, p.78

¹⁶ Nesse sentido pode ser conferido o percurso de pesquisa do projeto integrado, apoiado pelo CNPq e FAPEMIG, *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Operado, principalmente, por Maria Luiza Scher Pereira, Terezinha Maria Scher Pereira e Jovita Maria Gerheim Noronha – entre outros professores e orientandos. O projeto tem-se mostrado interessante fonte de discussão com a problemática memorialística e arquivica da obra muriliana.

Embora não vá haver, de maneira alguma, exclusão dos pressupostos de leitura empreendidos na corrente interpretação da obra de Murilo – salvo omissões involuntárias, diga-se logo –, é pretendido mirar a viagem, lotando nos caminhos mais o acento da aventura, que o assento literato; deslumbrar, no poeta, o que tramita e é frêmito, dentro de cartas inventadas como mapas, endereçando caminhos e traçando desvios, ao indexar endereço à letra, na montagem da sua *Carta Geográfica*.

Retomando o fragmento percebemos como Murilo, de modo humorado, responde à demanda ao enumerar – quase telegraficamente – a série de obrigações que se impõe naquele momento. Expõe, além de um temperamento, uma variada gama de interesses, arrolados com a marca de um estilo textual que, cabe dizer, não abriu mão em momento algum de sua produção – “(...) o poeta mais integralmente poeta, e também mais exclusivamente poeta, se assim se pode dizer (...)”, nas palavras de Luciana Stegagno Picchio¹⁷.

Todo o fragmento, espécie de sintético resumo inventivo, alimenta e justifica o estudo proposto. Rastro ou seta, “viagens” é o primeiro termo anotado no trecho que indicia, ilumina, ilustra o convite para essa visita guiada. Entre museus, estúdios, teatros e congressos; pessoas, encontros, compras e leituras, estão os pontos de parada, e dobras, do mapeamento de escrita do poeta.

Matéria de muitos dos trabalhos éditos e inéditos do autor, pode-se perceber que a viagem acaba por ser elemento de suma importância, tanto na constituição do cabedal de referências que atravessam sua obra, assim como função agenciadora da formação do espírito poético de Murilo Mendes. O trecho da carta enviada a Edson Nery da Fonseca é esclarecedora.

Estamos viajando pela Europa há quase 5 meses. Como v. poderá avaliar, tem sido uma experiência fecunda para mim. Além de inúmeras cidades de artes, museus, galerias antigas, modernas, igrejas, “ateliers”, etc., estabeleci contatos com personalidades altamente interessantes. Fui até a Holanda, completando assim o conhecimento da cultura européia, iniciado na Espanha e Itália. Aconselho-o vivamente a economizar e fazer uma viagem assim, logo que possa. A gente nasce, é claro, sabendo que a Europa é uma grande **Consort**, mas o que não se pode avaliar bem é o rendimento espiritual que uma tal viagem poderá nos proporcionar.¹⁸

¹⁷ PICCHIO *apud* MENDES, 1995, p.25.

¹⁸ FONSECA *apud* CARVALHO, 2006, p.16

A frequência do tema, penso, deve-se ao constante deslocamento de Murilo pela Europa, iniciado em 1952. Em missão cultural pelo Ministério das Relações Exteriores, o poeta realiza uma série de conferências – cujos assuntos têm direção diversa, tais como literatura brasileira, artes plásticas, arquitetura, música – e passa, no período, por Holanda, Bélgica, Espanha, Itália e França.

Em 1955, volta para o Brasil ao lado de sua esposa, Maria da Saudade Cortesão. No correr do ano de 1956 tem o seu visto negado para ingressar na Espanha como professor – atribui-se o fato à sua clara oposição ao regime franquista. O que não o impede de manter visitas ao país, quando radicado no continente europeu, e pode ser conferido em trecho tirado do *retrato-relâmpago* de Rafael Alberti, cito: “Minha aversão ao regime franquista é menor do que meu amor à Espanha, por isso visito-a sempre que posso”.¹⁹

Permanece por mais dois anos no Brasil, seguindo em 1957 para Itália, onde se estabelece como professor na Universidade de Roma. Mora inicialmente na via Castro Pretorio 64, passando posteriormente, e em definitivo, para o *interno 7* da via del Consolato 6, endereço de visita quase obrigatória no mundo cultural romano, lugar de passagem e encontro com uma variada gama de intelectuais e artistas de múltipla nacionalidade.

Tomemos uma partícula da intuição, sagaz e esclarecedora, de Silviano Santiago

Os intelectuais do Novo Mundo (*noblesse oblige!*) sempre tiveram a coragem de enxergar o que existe de europeu neles. Mencken dizia que a cultura norte-americana era um ventozinho frio que soprava da Europa. Oswald de Andrade não teve outra intenção ao manifestar a sua teoria antropófaga. Henry James e T.S. Eliot (e mesmo o nosso Murilo Mendes) resolveram assumir na totalidade a parte de europeu que lhes tocava e se mandaram para a Europa. Não deve haver espíritos mais universalistas e menos “provincianos” do que estes três. (...) Já não estaríamos começando a responder a uma outra pergunta? Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo?²⁰

A afirmação comporta a radicalidade de uma atitude; radicalidade não conformada à simples aceção da ação extremada – segundo Silviano, corajosa – pois, além de enxergar, assume um lugar, que mesmo sendo outro, toma como parte própria de si. Nos casos citados, especialmente em Murilo Mendes, implica ainda radicação em um espaço físico, também enunciativo, como podemos

¹⁹ MENDES, 1995, p.1223

²⁰ SANTIAGO, 2002, p.238

observar no conjunto de obras que são publicadas, e escritas, logo que o poeta fixa os pés na Europa.

Siciliana (1959), primeiro livro publicado na Itália, foi composto entre 1954-1955, ou seja, conforme as datas expostas anteriormente, o processamento da escrita se deu em pleno curso de viagens. Já estão indicadas, nessa obra, pequenas alterações no comportamento poético de Murilo – maior contenção do verso, em detrimento do aspecto bíblico-parabólico dos livros antecedentes.

Alguns dos procedimentos adotados em *Siciliana* podem ser observados em *Contemplanção de Ouro Preto*, mas tomam vulto, e se tornam prática recorrente, nessa publicação. Entretanto, naquilo que o poeta mais se caracteriza e constrói sua reputação não há mudança significativa. Giuseppe Ungaretti, em lúcida observação, nos atenta sobre o que há de barroco em Murilo. Aponta, “com uma encantadora surpresa”, a concentração, e o entendimento, da emoção e dos sentidos, aliados a um “puro equilíbrio objetivo”, desses “versos, sem dúvida, como fotos instantâneas”.²¹

Tempo Espanhol (1959), escrito entre 1955-1958 e publicado em Lisboa, além de um acolhimento significativo por parte da crítica, tem seu par espelhado em *Espaço Espanhol*, escrito em Roma entre 1966-1969, inédito até sua publicação na *Poesia Completa e Prosa*, organizada por Luciana Stegano Picchio, que nos diz

São os mesmos lugares revisitados, os mesmos temas desenvolvidos sob outra forma, luzes lançadas de outro ponto de observação para o mesmo objeto.

Nem se pode dizer que as diferenças vêm de ser o *Tempo Espanhol* materializado de poemas e *Espaço Espanhol* de prosas. Pois as prosas de MM são sempre prosas poéticas, enquanto, a partir de *Tempo Espanhol*, a poesia tende, mais do que antigamente, ao ritmo prosástico; como num desejo de clareza e de despojo científico, definitivo, essencial.²²

O que interessa, de fato, nas afirmações de Luciana é, em certo sentido, a confirmação de os valores e modos de execução poética de Murilo sofrerem pequenas alterações ao longo do tempo, e das viagens, conforme indicado no breve comentário de *Siciliana*. Calha de, justamente com o *Tempo Espanhol*, tornar-se celebrizada a leitura feita por Haroldo de Campos – num lance de dados programático, bem à feição do poeta paulista – em expressão, justa e correta, dos modos de fazer murilianos.

²¹ UNGARETTI *apud* MENDES, 1995, p.38

²² PICCHIO *apud* MENDES, 1995, p.1698

Tempo Espanhol, segundo Haroldo, é a culminação de “um longo empenho no sentido de transfundir essa posição teórica [passagem do mundo adjetivo para o mundo substantivo] na prática de sua poesia”.²³ Avançando em suas considerações acaba por retomar valores apontados em abordagens anteriores. Por exemplo, saca da afirmação de Manuel Bandeira – ao celebrar MM como “conciliador de contrários” – para justificar, com Murilo, particularidades de suas obsessões, no que segue em sua “versão atualíssima da barroca *discordia concors*”.²⁴

Também assume o “testemunho” de João Cabral de Melo Neto, em ato confesso de admiração por Murilo, citando-o textualmente: “Sua poesia sempre me foi mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, do plástico sobre o discursivo”.²⁵ E finaliza, assim, o comentário

MM... é e sempre foi, no essencial de sua produção, um poeta inexoravelmente de vanguarda. Uma vanguarda que, neste seu último livro [*Tempo Espanhol*] – como a de João Cabral – tem, talvez, o pudor das exterioridades mais gritantes e parece se furtar à politécnica do laboratório experimental, mas que, de outra parte, é capaz de interiorizar sua própria radicalidade e verticalizá-la na prospecção profunda dos “cernes e medulas” da linguagem objetivo primeiro e empenho fundamental da verdadeira vanguarda poética do nosso tempo.²⁶

Janelas Verdes, livro inédito em volume no Brasil, trata essencialmente de Portugal. O modo como é composto lembra, em muito, as estratégias utilizadas em *Espaço Espanhol*. Do desdobramento, e iluminação via linguagem, das imagens locais, até a lista de personagens literários – autores vivos e póstumos –, salvo os nomes, formalmente não há nada em que se diferencie da prosa de viagem do autor. Exceção feita à história editorial [*sic*] do mesmo.²⁷

²³ CAMPOS *apud* MENDES, 1995, p.42

²⁴ Idem, *Ibidem*. p.42.

²⁵ MELO NETO *apud* CAMPOS *in* MENDES, 1995, p.42

²⁶ CAMPOS *apud* MENDES, 1995, p.43

²⁷ Luciana Stegagno Picchio assim comenta nas “Notas e Variantes”: “Em 1970, quando MM mandou o original para seu editor brasileiro, Maria Helena Vieira da Silva, a grande pintora portuguesa, camarada do poeta no Brasil durante os anos de guerra, tinha feito, especialmente para este volume da amizade luso-brasileira, os desenhos em tinta da China que vão aparecer na edição de luxo a ser publicada no Rio pela Nova Fronteira. No entanto, em 1989, o volume teve uma publicação parcial em Lisboa, numa edição especial de 250 exemplares da galeria de Arte 111, com desenhos em tinta da China e duas serigrafias de Vieira da Silva. Aquela edição porém, continha só a primeira parte da obra e é esta, que se publica aqui [*Poesia Completa e Prosa*], a primeira edição integral de *Janelas Verdes*”. (MENDES, 1995, p.1704)

Embora não haja intenção de tratar diretamente das obras, cujo breve resumo foi feito até aqui, me parece significativo demonstrar o interesse de Murilo pelos espaços de visitação e frequentação. Da titulação que o poeta d a aos seus livros, cuja especificidade e cuidado na lida com cada lugar que teve contato é fundamental, *Carta Geográfica*   o que me parece tratar de maneira mais clara e direta com a ideia, e forma, da viagem.

Mas coloca-se um problema: o seu caráter de incompletude, imperfeição – no sentido português de “inacabado”, como indica Luciana Stegagno Picchio, em comentário nas “notas e variantes” da edição da *Poesia Completa e Prosa*, editada pela Nova Aguilar. Picchio afirma, ainda, que “esta *Carta Geográfica* ficará como livro de recortes, de apontamentos, de sobras”²⁸; o que só faz renovar o interesse pelo livro, por indicar procedimentos caros a Murilo Mendes em sua rotina de viajante.

Em outra mão, há textos que não resultaram em prosa e foram alocados em outras obras, como, por exemplo, alguns “Grafitos” encontrados no *Convergência*. O que sidera e transtorna o périplo, uma vez que obrigam outros portos de parada, mesmo que em pouso rápido. Embora eu não passe em visita   memória na *Idade do Serrote* – uma vez que não se comporta como livro de viagem –   justa a afirmação de que todas as cidades cont m uma cidade-mãe, no caso, a cidade da infância.

De todo modo, a viagem como tema, que sob certos aspectos   mobilizada por um caráter tradicionalizado em seus modos de execução, sejam eles narrativos ou poéticos, tomba em seus vincos tensões dispostas entre dinâmicas de partida e chegada, pilhagem e aprendizado, estadia e retorno. Tais afirmações se afiguram meras disposições gerais sobre o g nero, cuja especificidade formal não há como agarrar, e não necessariamente atuam como condição de existência, ou exigência estrutural, para o constructo encenado na elaboração de uma “escrita-em-trânsito”.²⁹

O tema, como o termo, não se comporta de maneira unívoca. A variedade de dicções, encontrada em estudos científicos e peç as literárias, perlustra a insubmissão errante da modalidade. Quando margens de apoio se estreitam no avanço, nem sempre medido, por vias de passagem mais ou menos problemáticas

²⁸ MENDES, 1995, p.1694

²⁹ SÜSSEKIND, 1990, p.42

– como a vacilante condicional (ser ou não ser) das categorias referenciais que tratam do real e do imaginário, por exemplo –, são convocadas maneiras de operação escritural que tanto arranham, quanto alargam os espaços tradicionais de enunciação. O que é próprio da voga interdisciplinar, uma vez que a experiência intercambiável do viajante gera ruídos, tanto na economia estatutária dos textos científicos, como também na volubilidade estilística encontrada nos projetos literários. Tomemos a seguinte reflexão:

(...) toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo em que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza... Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.³⁰

A anotação de Ianni é precisa, pois explicita uma condição, algo natural e óbvia, da situação-limite do viajante: a fronteira e, por conseguinte, sua ultrapassagem. Contudo, a afirmação é feita parcialmente. A viagem destina-se a manter seu curso – de ida, volta ou, ainda, permanência; avançar cancelas é tarefa *sine qua non* do viandante. Além do mais, o plano da hospitalidade – testemunho imprescindível no tocar das barreiras de contenção –, não comparece no desvendamento de alteridades e no descer dos panos das cenas pluralistas. Cumpre dizer, finalmente, que após as ultrapassagens físicas e geográficas dos limites, cabe, sim, ao *texto das viagens* o papel de dissolver e recriar; não só demarcar, como rasurar categorias; e por vezes deslizar, sem destino, por felicidades clandestinas.

1.2

Sala de embarque

É, pois, na viagem, que se corrigem e refazem os mapas.
Cada itinerário, outro traço possível na carta.

Flora Süssekind

Os compromissos que levam Murilo pela primeira vez à Europa e, em seguida, o fazem retornar e ficar são conhecidos. É possível notar, a partir disso, a prática e desenvolvimento de uma escrita calcada nos deslocamentos. No entanto, roteiros de viagem expõem mais as intenções que os destinos. Nos mapas do poeta

³⁰ IANNI, 1996, p.3

as coordenadas nos levam por paisagens culturais, onde os pontos de atravessamento estão, intimamente, enredados à construção do imaginário no ocidente. Entre os pés de rota na montagem dos cursos propostos, vê-se desde o primeiro, até o último risco da carta – da Grécia aos Estados Unidos – o desenho de um arco que apresenta as marcas dominantes de um processo de formação civilizatória ocidental.

Por vezes, no complexo discursivo que compõem o tratamento temático da viagem, há o papel marcado da figura do conquistador; cujos objetivos podem se apresentar de modo esquivo, mas nunca com gratuidade. No primeiro momento, na virada do fio para o que ficou entendido como Modernidade, a narrativa básica – criada para a encenação da viagem – foi baseada na expansão territorial das “descobertas” e da propagação da fé cristã. Camões, segundo Silviano Santiago, percebe tais motivações – com a vantagem de não enfatizar o aspecto gratuito da mera curiosidade.

A ênfase na curiosidade reduziria toda a questão da descoberta e da colonização, da conquista, a um exercício intelectual em torno da insatisfação do branco com sua própria civilização, “naturalmente” propício ao universalismo. Redundaria numa divagação pura sobre a maneira como o europeu busca o conhecimento: ele viaja porque é curioso pelo que desconhece. É o desconhecido que instiga seu saber. Camões insiste, pelo contrário, na finalidade expansionista e colonizadora da viagem. Tanto melhor.³¹

O papel do conquistador, na assunção dos seus motivos, acaba por atropelar com mão pesada os valores do outro. Com a ampliação do cerco, e a conseqüente perda da liberdade, fez com que ficasse firmada a submissão à presença e mando europeus. A negação tanto dos valores culturais, como os religiosos – dos índios e, em seguida, dos africanos – implicaram na dissolução de práticas econômicas, sociais e políticas já instituídas por esses povos.

Há, ainda, um fundo investimento na alteração dos códigos linguísticos, à força de catequese, que passaram a alterar não só os modos de comunicação, mas os modos de construção das mentalidades. Apagando mitos e ritos, o corte parte da reforma brutal na constituição daquelas subjetividades, arrancando a voz de suas tradições – que não seriam mais contadas –, operando a transposição para uma ordem outra – branca, católica, europeia –, inscrita e escrita em uma língua que não era mais a própria. Murilo sintetiza bem o quadro – embora com outra

³¹ SANTIAGO, 2001, p.222

intenção, fique claro – no quarteto final de “O Menino sem Passado”, nos *Poemas*: “Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas / estou diante do mundo / deitado na rede mole / que todos os países embalam”.³²

Assumidas as estratégias de enunciação, o dominante não pretende só ocupar os espaços, mas também se fazer reproduzir, transformando – ou transtornando seria melhor termo? – o outro num duplo, num símile confeccionado. “É o efeito maior do gesto narcísico europeu que queria ver a sua imagem repetida por todo o universo”.³³

Mas além de se ver de novo em outro, no recém-descoberto Novo Mundo, toma para si a condição adâmica de dar nome ao que vê, marcando – com a letra, com a espada – um lugar de origem a partir de sua chegada. Inferno ou paraíso, certo é que aos olhos do ocidente, desse tipo de viajante, há páginas em branco que carecem do traço, do mapa, de um tempo histórico... de *civilização* – naturalmente coordenada, realizada, ditada pelo “etnocentrismo europeu vencedor”.³⁴

Uma vez que “os navegantes descobrem o descoberto”³⁵, faz-se necessário criar documentos que deem conta do empossamento da terra. Em geral são textos de informação que interessam de imediato, como ilustração “da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país”³⁶, embora seja marcante a função primordial de dar conta da conquista e ocupação do espaço geográfico descoberto.

Não é exagero dizer que tais relatos, além de explicar, estimulam a empreitada colonizadora ao acumular intenções, interesses e reações – por via do descrito e informado por suas impressões – cravando no imaginário a ventura da nova terra. Em suma, faz-se necessária uma representação figurativa – carta ou mapa, como preferir – que gere realidade ao território usurpado.

A viagem condiciona os relatos e as formas simbólicas que se interpõem entre o viajante-narrador, o espaço e o tempo; relatos que orientam-se por meio de um discurso que introduz seu caráter subjetivo na objetividade do real, do histórico, do social e do político.³⁷

³² MENDES, 1995, p.88

³³ SANTIAGO, 2002, p.226

³⁴ Idem, p.221

³⁵ SANTIAGO, 2002, p.228

³⁶ BOSI, 1984, p.14

³⁷ ANANIAS, 2006, p.40

Com a demarcação dos territórios, a constante que é tomada como tema – a viagem –, ganha nuances na construção dos discursos fundados, no mais das vezes, no momento crítico da decisão entre partir ou ficar. Em ambos os casos, a manutenção da “ética da aventura”³⁸ é manche nas mãos do conquistador – eventualmente corsário convertido – na perspectiva do enfrentamento de um espaço ainda por desbravar.

O risco de ser lentamente devorado pela errância leva o aventureiro à radicalidade da estadia; o risco se repete, ainda, na quebra de regra, de expectativa, do papel do conquistador quando “são as ilhas, as paisagens naturais, que parecem literalmente conquistar o seu visitante”.³⁹

A manutenção dos textos de informação, ligados no íntimo com a prática viageira, se dá por meio do folhetim e acaba por definir o lugar de uma nascente prosa ficcional no Brasil. Junta-se o narrador que, assumindo uma “figuração próxima à de um cartógrafo”⁴⁰, parte de deslocamentos reais, entre paisagens mais imaginadas que imaginárias, na operação de escrita que varia entre descritivismo e paisagismo.

No entanto, a iminência da frustração – de a imagem não estar coadunada ao narrado – inunda o desacordo dos mapas, na medida em que, uma vez em terra prometida, “não reconhece [nela] a paisagem anunciada”⁴¹. O que se espera enfim do modelo é, no mínimo, o salvamento da miragem.

Na contenda entre a topografia previamente demarcada e a quadratura da carta a ser traçada, porta-se o guia ilustrado de viagens com a firmeza de que, em curso de expedição e caça, possa seguir com segurança por museus de tudo, pelas linhas de mapas imaginários.

De início, muito das tintas empregadas na confecção de tais mapas se deve a olhos estranhos, estrangeiros. Importa, no caso, o aspecto pedagógico da visita, uma vez que ensina e organiza o espaço para a vista daqueles que já estão dentro;

³⁸ A “ética da aventura”, conforme Silviano aponta, ativa um traço de contraste entre uma ética do trabalho e uma prática de conquista, legitimada e justificada pela ação aventureira. O trabalho, distinguido entre nobre e aviltante, só seria dotado de valor se encarnado da empresa aventureira da conquista. De outro lado, o corsário, “preso ao seu barco e à constante mutabilidade da viagem”, configura-se em um “estado puro da ética da viagem – como uma maldição”, marcando de modo decisivo a diferenciação entre o espírito aventureiro e o empreendimento colonizador – embora, no momento da sedentarização, da parada no porto, o caráter da aventura venha a se tornar conquista, surgindo assim o “dono da terra”. Cf. SILVIANO, 2002, p. 227-231

³⁹ SÜSSEKIND, 1990, p.13

⁴⁰ SÜSSEKIND, 1990, p.20

⁴¹ Idem, Ibidem

mas não sem abrir picadas que facilitem a entrada dos que chegam de fora. A operação cartográfica acaba por construir, a seu modo, um outro texto – nas figuras do cronista, do estudioso ou do simples viajante – cujos sentidos são guardados, cumprindo a meta de marcação de limites, atendendo a cena montada “de um centro, de uma origem, de uma cena primitiva de descoberta”⁴².

(...) para fundar uma geografia e uma paisagem singulares e descrever acidentes, cenários e tipos peculiares é preciso traçar cartas de orientação e itinerários. E, aprendida a cartografia e a “ciência das viagens” com esses viajantes professores, produzir novos mapas político-literários.⁴³

Na prática, esse tipo de relato originário da narrativa ficcional no Brasil do século XIX – problema do qual Flora Süssekind, de fato, se encarrega –, busca fazer da própria literatura, em estado nascente, uma espécie de grande mapa ilustrado, calcada na viagem e no reconhecimento territorial.

Embora a análise de Flora sirva de apoio e consorte, gerando operadores de texto muito eficazes, não é desejo obedecer em tudo às pranchas e desenhos de paisagens já marcadas, uma vez que a intenção é diversa. Entretanto há pontos de reflexão que servem, e muito, ao modo de execução proposta para ler Murilo Mendes nas voltas em torno ao tema da viagem. Cito Flora, novamente.

Deslocamento que, no entanto, parece condená-lo de fato à viagem. E viagem necessariamente dupla. De um lado, como um leva-e-traz constante entre ambas as paisagens, operando uma tentativa de mediação em abismo, jamais concluída, entre elas. De outro, em direção ao registro obrigatório do próprio percurso, ao inventário dos *souvenirs* e objetos colecionados. A uma espécie de imenso mapa ou relato de viagem igualmente em abismo (...).⁴⁴

A citada “mediação em abismo” já poderia, de imediato, acionar um razoável índice, no tratamento temático que é pretendido dar à prosa de viagem de Murilo – uma vez que a profusão de citações e referências intra e extratextuais são inumeráveis – considerando que, por vezes, a atenção dispensada aos locais de visitação é mero pretexto para criação de microcenos críticas, na arquitetura pendular do caráter de sua formação, em que o “inventário de *souvenirs* e objetos colecionados” lançam luz sobre o modo de operação particular e, sem dúvida, fecundo do poeta.

⁴² SÜSSEKIND, 1990, p.35

⁴³ Idem, p.61

⁴⁴ Idem, p.72

Mas, de todo modo, não é como turista incidental que tais ações se fazem comparecer; a iluminação pela qual passa esse viajante é de outra ordem, não se deixando enganar pelo pitoresco da anedota na entrega de colares e apitos – o que me obriga a uma pequena digressão – glosa ou blague, como preferir –, da figura típica de viajante evitado por Murilo.

Dois amigos conversam, em inglês, sentados na areia da praia – algum lugar da costa brasileira, possivelmente Rio de Janeiro. A cena se obvia: um é brasileiro, outro estrangeiro. O gringo se levanta, faz menção de um passeio. É, prontamente, advertido pelo amigo local, que abre o bulário de recomendações. “Atenção”, diz a placa acesa, “aos ambulantes que tentarem te empurrar produtos a qualquer preço”.

O gringo é abordado por um vendedor de bugigangas – o camarada se impõe com aquele cabideiro cheio e um discurso de escapes sacados. Embora não seja possível assistir ao início da conversa, a cena se obvia: colares são colados ao pescoço da vítima que enlaçada, e no balanço do papo, tem a vista nublada por um extravagante óculos de sol; mais alguns segundos e fitinhas de nossa senhora são amarradas no braço, seguida da flâmula nacional: camisa da seleção brasileira de futebol. O falatório célere do vendedor faz marear o pelo rosaloiro do gringo. “Brazil, Brazil, Brazil”, insiste o vendedor.

O amigo brasileiro percebe a enrascada e corre ao socorro do amigo. No imediato das ações que (s)ocorrem faz tirar peça por peça do corpo do gringo que, atônito, só assiste com um riso abobado no canto da tela. O ambulante fala: “Tô disseminando a cultura brasileira aqui pro o nosso amigo...”; no que retorque o aliado: “Toma aqui sua cultura brasileira de volta, fica com seu *embromation*. A gente leva só as sandálias”. Entrega o dinheiro da compra e deixa o troco. Segue rindo, esperto e maroto, até a linha do mar.

A breve narrativa mostra razoavelmente a caricatura criada para uma propaganda comercial, veiculada em rede de televisão no início de fevereiro de 2012, de uma famosa marca de sandálias. A caricatura é explorada em flancos diversos, de vez que se trata da mostra de um típico produto nacional de exportação: as brasileiríssimas Havaianas, apresentadas pelo garoto propaganda Rodrigo Santoro, também produto de exportação. Não fosse favorecer a concorrência, a cena se passaria em Ipanema e, ainda, batia palmas para o por do sol. Fim de digressão.

O tipo de turista apresentado pela propaganda é o exagero da tipificação, em investida de inversão das cenas já arraigadas culturalmente. O tom comercial na representação, algo crua, do explorador força o remetimento à cena originária da descoberta – ou conquista – das terras daqui. A boa – e velha – imagem do índio em sua amistosa troca de colares e penachos, apitos e espelhos, atua nesse toma-lá-dá-cá que, dia sim, dia não, é tema de marchinha.

Tal nota de comportamento entrega a possibilidade de uma, ainda que rasa tipologia da figura do viajante. Pode-se de início tomar o viajante em trânsito pela fantasia, na fatura do mito, como Ulisses, Marco Polo, Julio Verne. Ao que se segue, em estrutura semelhante, determinada literatura de peregrinação pelo medievo, em sua significação mística, na busca do algo transcendente – por exemplo, a caçada pelo Graal –, que pode ser lida como discurso aparentado na seara do maravilhoso.

Na contemporaneidade a manutenção desse tipo de figura ficou a cargo da indústria do entretenimento. Encarregou-se o cinema da reencenação da aventura, como podemos assistir, por exemplo, na franquia *Indiana Jones*; de outro lado, em sua função mística de autodescoberta e vocação ascensional, o exemplo imediato é mantido pelo Paulo Coelho d'*O Alquimista*.

Com o avanço na tomada dos mares de conquista, a narrativa de aventura toma outros contornos. Torna-se, em certo sentido, descabida a presença da fantasia; o sentido da descoberta é um signo sobrecarregado pelo caráter do esfacelamento da rotina místico-mitológica que, por seu turno, é vertida como transposição histórica – como no caso d'*Os Lusíadas*.

O homem no centro do mundo, ainda que com pés firmados em cume estreito, toma também o centro das narrativas, cujo peso da ação está sob sua inteira responsabilidade. A fantasia cede espaço à propaganda da expedição particular, da turnê em torno de si mesmo. Nesse sentido a figura do naufrago é basilar, e Robinson Crusóé talvez seja o grande exemplo.

As constelações embora permaneçam no mesmo pedaço de céu, a maneira de cartografar os rumos da viagem são alterados profundamente. Os modos de conhecer são legitimados pelo poderio técnico e pelo olhar preparado, que fabrica roteiros para esse mundo recém-conhecido. A necessidade de desenhar novos mapas, que mantenham a perspectiva totalizante de um discurso supostamente universalista, implica na exposição da inegável existência de outro.

Nesse sentido, a expedição de Darwin é fundante, inclusive sob a égide da ética da aventura, na medida em que viaja bancado por um espírito técnico-científico – cuja catalogação e inventário assumem o vezo de verdade sobre o outro – redefinindo os sentidos da constante de dominação.

Se a descoberta evolucionista de Darwin nos coloca noutra patamar para se indagar cientificamente sobre a origem do homem, não há dúvida de que o *struggle for life* serve como uma luva para justificar a vitória do europeu a partir das grandes descobertas como supremacia, entre outras, racial. O homem é o lobo do homem – seria a forma proverbial da ética da aventura quando transformada em padrão de conduta em terra firme.⁴⁵

Com ou sem acordos firmados com o traçado das pranchas, o imperativo do deslocamento combinado à disposição da conquista territorial – sempre sob o signo ativo da aventura, seja na ida ou na volta do percurso –, atuam como fatores constantes no tratamento da temática da viagem.

É, sob esse aspecto, o que acaba por tradicionalizar, não sem certo engessamento, o viajante na operação narrativa. No entanto, a prática de tal discurso, por vezes, ganha contornos mais interessantes, enquanto malha textual, no enfrentamento de alteridades que transtornam a moldura do tipo de enunciado tipificado pelo gênero.⁴⁶

Observe-se o caso de Murilo, segundo Júlio Castañon Guimarães

Nos textos murilianos de viagem (...), é possível observar duas características essenciais e bem gerais. Estes textos, tanto de poesia quanto de prosa, são ditos “de viagem” por se referirem a diversos lugares e serem, portanto, resultantes de viagens. Todavia, pode-se considerar que raramente há referências à viagem propriamente dita. O deslocamento quase nunca é referido, praticamente não se trata do percurso, não se relata nada que envolva a disposição de viajar, a motivação da viagem ou algum elemento relacionado, como meio de transporte, descrição de paisagem ou o próprio fato de se deixar um lugar por outro.⁴⁷

⁴⁵ SANTIAGO, 2002, p.231

⁴⁶ A tipologia, na rasura que se encontra, apresenta um típico cacoete genealógico. Embora tenha tentado, grosseiramente, apontar categorias com ensaio marcado, tais como: “o clássico”, “o moderno” e “o moderno naturalista” – que percebo como categorias de base para a discussão – lamentavelmente paro de modo brusco, para seguir viagem com Murilo Mendes – viajante que interessa, de fato, ao estudo. Embora vá retomar em outros pontos, mais alguns parâmetros e elementos dessa “escrita-em-trânsito”, cumpre dizer que estará entrançada aos modos do texto. Se tomar os deslocamentos – que são projetados de maneira vária – de Camões a Caminha; dos narradores de periódicos do século XIX ao etnógrafo *avant la lettre* Euclides da Cunha; das lentes de Cendrars descobrindo Minas com os meninos Modernistas, à lupa o diabo a diamba de Descartes no *Cataua* de Leminski; das *Vidas Secas* de Graciliano ao *Grande Sertão: Veredas* de Rosa; será, como diz Júlio Diniz em bom papo, um trabalho “de Deus até os nossos dias” – o que por extensão, talvez eu possa dizer, até depois de amanhã.

⁴⁷ GUIMARÃES, 1993, p.228

O “quase”, mencionado por Júlio, é o tom de entrada na prática da escrita de Murilo, no tocante ao tratamento dispensado à escrita em deslocamento, posto não ser possível deixar de entrever, com o poeta, sua intensa rede de relações intertextuais. O que não o faria “trair” o gênero, mas antes atuá-lo como estrutura crítica de percepção quando em contato com os museus, a arquitetura, música, literatura, além dos encontros nas estalagens do caminho.

Necessário dizer isso, por conta da curiosidade manifesta, no avanço por empatia com o espaço visitado que, por necessidade de invenção, não é situado em mero plano representativo, de ordem meramente mimética. Com efeito, a estratégia de composição impetrada por Murilo, aciona um sentido outro que opera tais narrativas como interações de linguagem na fricção com toda sorte de referências – também interferências – entre textos.

Não age, mesmo quando fotografa cenas mentais, como um empilhador de verbetes. A ação do ofício, da escrita, o faz recriar motivos, na medida em que compara pranchas e mapas pré-definidos; a maquinaria textual, antes vista em período de formação, se embaralha com a perspectiva atual, quando conjugadas à “leitura” *in loco* do ambiente inspecionado nos passeios. Tome-se, como exemplo, um recorte – encontrado “quase” ao acaso – que talvez ilustre o que foi dito. Em visita a *Burgos* – nome sugestivíssimo, aliás – Murilo escreve:

A Catedral de Santa Maria que abriga no seu âmbito mais duas ou três igrejas não constitui só um marco da genialidade do gótico espanhol com seu transbordamento de detalhes, sua teatralidade expressiva, que iriam desembocar muito mais tarde no estilo plateresco: permite também a invenção do espaço interior que recriamos pela memória, ou melhor, uma superposição de espaços que nos forcem a povoar vazios, o claro-escuro da nossa psique.⁴⁸

Percebe-se uma sintética conceitualização arquitetural, desembocando em uma tática genealógica – ao comentar a passagem do gótico ao plateresco –, demonstrando certa capacidade enciclopédica, que não se perde no tédio do arremedo livresco. O caráter hiperbólico da adjetivação – “transbordamento de detalhes”, “teatralidade expressiva” – anuncia o barroco, confirmado pelo “claro-escuro da nossa psique”. Estado de ânimo mixado a estado artístico; combinação de fora e dentro – na “superposição” da matéria vista, concretizada em conceito; ação, efetiva, de uma memória que recria tais espaços na transigência entre a experiência do visível e o texto escrito.

⁴⁸ MENDES, 1995, p.1146

Com efeito, essa nota de antecipação à leitura de *Carta Geográfica*, permite pensar como Murilo, ao operar a “invenção do espaço interior”, quando a “povoar vazios” – o que é forçado a realizar por meio da escrita – como quem toma notas de estudo, faz da memória algo presto, não mero apêndice, a fim de capturar uma experiência, na tentativa de garantir a vida abraçando-a a letra.

Considerando, na esteira de Benjamin⁴⁹, a pobreza da experiência comunicável, pois o cerne problemático da mesma está no caráter da sua transmissibilidade, é justo dizer que o poeta em questão é capaz de, em alguns momentos, subsumir a tarefa da voz, da comunicação, do narrável – em sua diversa e múltipla variedade, não apenas nas sendas do *racconto*, do fabular, do parabólico; mas nas vias de passagem dos gêneros, a essa altura, intercambiáveis e pangenéricos.⁵⁰

Tom maior na prática viajante do europeu – durante o processo de ocidentalização do Novo Mundo – a “função predominantemente docente e modernizadora”⁵¹, construiu uma dinâmica relacional, baseada em uma manutenção convencional, ou cooperativa, entre instâncias de ensino, cujo modelo ainda resiste na contemporaneidade. Se, no primeiro instante desse processo, Narciso além da tomada e exploração da terra, fez transformar o que era feio em espelho; em seguida, cobraram-se as exigências no reparo dessa relação, convertendo a moeda da cultura na prospecção de “novas riquezas que o país tinha a oferecer aos novos conquistadores: a sua história política, social, econômica e cultural”.⁵²

A frente ampla dos interesses desse viajante de fora, broca e traça na montagem e inspeção da história, fez com que do lado de cá do oceano nascesse a necessidade de visitar, afinal, os espaços de um estrato cultural percebido, inicialmente, como modelar. Confrontar *fons et origo*, porca e parafuso nas telhas

⁴⁹ As marcas de leitura que se referem a Benjamin podem ser conferidas nas suas considerações acerca de “O Narrador” e “Pobreza e Experiência”, ambos os ensaios cf.: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987.

⁵⁰ Murilo Mendes ao reconhecer a falta de unidade – voluntária, ele diz – do livro, não só do ponto de vista do tratamento do tema, mas também do ponto de vista do estilo de escrita, aponta: “(...) misto de informação, poesia em prosa, jornalismo.” (MENDES, 1995, p.1694) Embora haja concordância com os termos anotados por Murilo – e os modos de tratar a viagem aqui estejam remetidos, estrategicamente, as voltas com a prática narrativa – as maneiras de execução da prosa muriliana serão abordadas em momento posterior.

⁵¹ SANTIAGO, 2002, p.231

⁵² Idem, p.232

de formação do imaginário local, implicou em determinada inversão de valores – que pode ser sentida, por exemplo, na posição nostálgica de Gonçalves Dias, na “Canção do Exílio”.

Além de complementar sua formação, o habitante do novo mundo partia, também, para comprovar algo que já, estranhamente, era-lhe familiar e reconhecido. A caracterização enciclopédica da viagem, como espécie de alargamento do conhecimento acerca da vida ou, ainda, como modo de ampliação dos conhecimentos acadêmicos confirma, sob muitos aspectos, a pauperização da experiência narrável já apontada por Benjamin, uma vez que tais narrativas terminam catalogadas como verbetes, como informação prática, imediata e verificável.

Embora Murilo Mendes não escape, por completo, da moldura típica do viajante – a importância e o impacto na formação do poeta são notórios – ao anotar seu trânsito pelos cenários europeus, na contraparte acaba por se tornar, ele mesmo, figura de paisagem nos pontos de visita dos mapas.

Se “quem viaja tem muito que contar” – no que abrevio a consideração de Benjamin acerca da categoria do narrador, em que são apresentados os tipos básicos: o sedentário e o itinerante – Murilo, na condição de professor, passa a explicar o Brasil aos italianos; e, como fonte dentro dos acontecimentos, passa a elucidar a Itália e, possivelmente, certas nuances da Europa aos brasileiros. Tornase, assim, uma espécie de portador vaticinado da experiência, legitimado em via dupla – errância e permanência.⁵³

O que autoriza essa fala é, justamente, a capacidade intercambiável entre as experiências de trânsito e permanência em terras distintas, conjuminadas ao poder de comunicá-las sob forma crítico-inventiva. Daí, nesse sentido, felizmente se diferenciar da condição de viajante sabichão “indispensável ao europeu que quer impor um significado ao seu Outro no próprio campo do Outro”.⁵⁴

[...] na medida em que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras,

⁵³ Tomo a seguinte reflexão de Benjamin, ao pensar a “extensão real do reino narrativo”, em que deve ser levada em consideração a interpenetração dos dois modelos citados: o sedentário e o itinerante. Para tanto, Benjamin retoma o sistema corporativo medieval, em que “associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” – essa dinâmica interativa é ilustrada pelas figuras do mestre sedentário e dos aprendizes migrantes trabalhando juntos. A percepção de determinadas ações de Murilo são análogas ao pensamento exposto acima. Cf. BENJAMIN, 1987, p.198-199

⁵⁴ SANTIAGO, 2002, p.236

inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante, tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.⁵⁵

A afirmação de Ianni atende ao complexo de relações que são assumidas pelo texto de Murilo – sejam elas as relações de amizade, com os espaços de visitação ou, ainda, as relações intertextuais. Imbricada ao caráter de *extraterritorialidade*⁵⁶, que comparece nessa malha discursiva, a viagem não se comporta, antes transborda, diante do trânsito entre textos de referências e medidas – como em viagens de interesse científico, “responsáveis por uma troca propositada de informações, constante, via relatos detalhados e pouco fabulosos”.⁵⁷

O enfrentamento que se trava diante do conhecido – e do desconhecido –, ganha contornos de suplementação, ao cruzar os limites de expressão e experimento, na medida em que mobiliza fronteiras, não carecendo da dissolução de territórios; experiencia a não-vinculação, consoante a condição de sempre-estrangeiro, sem sofrer os efeitos de não-pertencimento; fissura, com sua presença, o sonho do conquistador europeu – traçado em “mapas, planos, diagramas, documentos de posse”⁵⁸ –, redesenhando, em uma espécie de geografia de invenção, a cartografia oficial, ao transfigurar não só o viajante, mas também as paisagens atravessadas.

Vinculada a uma forma de “olhar”, a viagem esteve, quase sempre, direcionada a uma cartografia tanto geográfica quanto cultural e, no curso de sua abordagem, a percepção da espacialidade torna-se noção considerável por ser característica constitutiva do deslocamento e elemento caro à viagem e sua representação na escrita.⁵⁹

O plano de síntese indicado por Elaine Martins pontua a viagem, na “oblíqua dança” dos modos de percepção espacial, contando com singular atenção sobre o olhar – um dos aspectos que comparecem na escrita de Murilo com mais frequência, prenhe de coisas e imagens que chegam “de um mundo antiquíssimo /

⁵⁵ IANNI, 1996, p.19

⁵⁶ Cf. CASTAÑÓN, 1993, 227

⁵⁷ SÜSSEKIND, 1990, p.143

⁵⁸ MARTINS, 2008, p.148

⁵⁹ Idem, p.148-149

Onde encontraremos pedaços desajustados de fotografias: Recortes de pensamentos visuais”⁶⁰.

No entanto, tomar esse viajante impertérito sob as vistas, na consideração dos seus textos de viagem com o espírito maquinal da representação dos espaços cotejados, embora seja empreitada válida e correta, subtrai parte do interesse na leitura de *Carta Geográfica*. Se “o escritor conserva, onde quer que esteja, a sua natureza de escritor”⁶¹, a aplicação do termo “viagem” permite assumir outras vias, outras passagens – que são intuídas por Elaine, mas não desenvolvidas – da fatura do texto de viagens ao pensar as estratégias de escrita como, ela mesma, a própria viagem. A pista de Júlio Castañon Guimarães, nesse caso, é mais rentável, uma vez que se pretende

(...) indicar o espectro dos vários deslocamentos que se integram na prática textual de Murilo Mendes. Sob o signo da viagem – tanto num sentido metafórico, quanto num sentido literal –, os textos murilianos transformam este tema num fator produtivo: os diversos procedimentos (...) integram-se numa prática que é a um só tempo crítica e experimental.⁶²

O poeta abre seu arquivo – o mundo – que subsiste no porão de sua memória. Olha entre camadas. Vaga sob a pele com os sonhos sacudidos. Parte sem desprezar nada que vê e grava tudo, em grafito, na cachola. Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo, nada o fixa nos caminhos desse mundo, na luta entre um homem acabado e um outro homem que está andando no ar – que sabe, antes, que toda realidade do mundo é provisória, que o mundo é provisório. Nem brasileiro nem russo nem chinês, ainda terrivelmente do mundo, nasce em outras terras, com olhos novos. Age como um menino que segura, com sobrenatural elegância, o fio que conduz do Pão de Açúcar ao Gólgota.⁶³

Para perseguir esse fio é necessário tomar o trem que segue em turnê pelos elementos privilegiados dessa *Carta Geográfica* – o espaço da cidade. Não serão comprados, ainda, os bilhetes para os itinerários marcados no mapa, posto haver algumas escalas necessárias no seguimento da viagem. A cidade, como componente geral das pranchas, marca presença decisiva em Murilo, desde o seu

⁶⁰ MENDES, 1995, p.377

⁶¹ BARTHES, 2001, p.24

⁶² GUIMARÃES, 1993, p.275

⁶³ Parágrafo, todo ele, qualhado de citações sem aspas dos poemas de Murilo Mendes, em modo de *collage*. Os títulos dos poemas recortados seguem adiante, embora não necessariamente em ordem de aparição: “Registro Civil”, “Cantiga de Malazarte”, “A Luta”, “Vida de Mármore”, “Alma Numerosa”, “O Poeta Nocaute”, “Panorama” e “Ofício Humano”.

livro de estreia. A iluminação das paisagens, a fixação entre quadros naturais e de museus, obrigam o estudo à percepção medida – como quem metrifica a vida – da *via tentacular* entre seus passantes e pegadas; entre dimensões expostas – ou superpostas, como preferia o poeta – na elaboração, por vezes em contraste, dos elementos culturais, dos espaços físicos e das figuras humanas que habitam tais territórios.

1.3 Urbi et Orbi

Não me transformarei em cidades
Em cânticos
Em multidões
Não serei nem uma placa

Murilo Mendes

Carta Geográfica se apresenta como livro de viagens, mas também como coleção de postais, em que os itinerários escolhidos ligam sensações, planos e geografias, perseguindo e atravessando picadas e vias muito específicas – as cidades. São lugares visitados em sua matéria física, mas cruzados por linhas imaginárias da leitura – que acabam por contrapor expectativas e empreitadas que se desenham numa espécie de empiria de estrada, processamento de texto caro aos viajantes naturalistas. A experiência real/física desses lugares, em certos momentos aponta para a impossibilidade de realização plena do objeto – do cenário – visto; no entanto, age como visão de mundo construída a partir do texto, texto-mundo, vida-literatura.

O que torna atraente a cidade – ou coleção de recortes e situações – proposta por Murilo, não é apenas a retomada das paisagens como citação, tampouco uma relação amena com o fetiche, mas antes como percebe tal reorganização do espaço, como ambientação do poético. Visão que pode servir de fio condutor, como guia de passeio.

A rua se insinua, em suas dobras e esquinas, na maneira de seus desvios de língua – e desacordo no coro de sintaxes – como montagem de mosaico; feito de ideias, que transformam o espaço em notas de alegoria, mistura-se a tranquila paisagem dos museus ao burburinho teso da *urbe* – onde todo um complexo de relações é acionado. Do passar de folhas dos guias e catálogos, até o

enfrentamento com o desenho arquitetônico das cidades, tudo parte de uma compreensão poética que embaralha notas de viagem, crônica ou narrativa.

Se caminhar entre vielas e becos significar dispor o corpo – sempre interferente – entre paralelas, então o corpo caminhante agirá como interseção; ponto de contato entre a imaginação de galerias sustentadas por seus passantes e o deslocamento da matéria visível, então convertida – conversada – em matéria escrita. Tal companhia de passeio, dada a precisão de cada corte de frase, faz fervilhar a tentação da paráfrase – a qual, por vezes, inevitavelmente, não se escapa; no mais, uma vez enroscado à teia do texto, resta assumi-lo o melhor possível com Murilo – cidadão das margens – percebendo seus modos de performar o patrimônio museológico e histórico, em instrumento de imaginação e criação.

Encenada como metáfora – a viagem, a cidade – implica ação bifrontal do olhar, abraçado por tensões em oposição, alegorizado na tangência entre antigo e moderno, que operam no mapa um modo de assistir *encontros & desencontros* no manifesto “equilíbrio de múltiplas direções”⁶⁴ do texto. Murilo, ao se aproveitar de sacações dialéticas, não somente discute tais oposições, mas antes aciona paisagens e patrimônios – que se tornam material para o livro – como síntese dessas articulações. Figura no espelho que vê e dá-se a ver, nas malhas da escrita e da leitura.

MM ao compor a cidade como micropaisagem, no constante cruzamento entre coisa e nome, monta topografias como lances de objetivas que resemantizam espaços – invadidos, no mais das vezes, por espectros do arcaico e do novo. Com efeito, é a paisagem da cidade, dentro da espacialidade do texto, procedendo por um jogo intenso de imagens em mosaico, que se monta em pequenos fragmentos e explodem nas bordas. Katia Muricy, ao falar de Benjamin, ilumina Murilo Mendes, no que cito:

Mosaico ou montagem são os elementos materiais que apresentam a verdade. Mas se é nessa dialética parada espacial, que o Outrora e o Agora se encontram, como escreve Benjamin, em um relâmpago, o domínio onde isso se torna possível é o da linguagem: são as palavras que constroem as imagens dialéticas.⁶⁵

A dinamização problemática entre o panorama e a miniatura, vai se

⁶⁴ MENDES, 1995, p.319

⁶⁵ MURICY, 2008, p.29

tornando explícita na medida em que vemos as operações textuais de Murilo. Com o panorama a cidade ganha largura, saindo do pequeno flagrante da micropaisagem, para o grande quadro em movimento. Como um retrato menor dos circuitos visitados, não há apenas o entrecchoque com as multidões, não há contemplação pura e simples, assiste-se, com efeito, a uma “divagação autobiográfica e crítica, entre o diário íntimo e a alegoria”.⁶⁶

Um diário tensionado por um determinado estilo de leitura do moderno, em que coexistem a dimensão arquitetônica e o impulso extático, que fricciona arestas, reelaborando uma espécie de ensaística, ao formular outra interpretação dos cenários da modernidade urbana, também em termos alegóricos, como “prosa breve, do fragmento livre, divagante, analítico, descritivo, satírico”, em que “mistura e contamina a forma do diário íntimo e a de um singular jornalismo antijornalístico, fazendo do artigo uma aperfeiçoada e sofisticada forma de arte”.⁶⁷

A configuração da metrópole moderna alterou os modos de compreensão, não só do trânsito, mas da representação das cidades. Desde que se empreendeu tal fenômeno, inúmeros e exaustivos estudos têm sido realizados a esse respeito. A célere mudança das paisagens esteve intimamente ligada à emergência de uma nova sensibilidade artística, que tem em Baudelaire sua fundação problemática, mas que avança de modo percuciente, uma vez que “a cidade não continuou como uma mesma coisa, tampouco as formas”⁶⁸ – desde a fatura das vanguardas até o presente momento, com a desenfreada efemeridade (ou enfermidade?) dos *amores expressos* nos limites da *urbe*.

Como centro de migração, e conseqüentemente de intercâmbio cultural, a fatura está no jogo entre conservação e inovação – cumprindo o “papel tanto de museu cultural quanto de ambiente novo”⁶⁹. Arroladas às tensões sociais, políticas e econômicas – em muito arraigadas a problemas específicos no tocante à herança cultural, dinâmicas nacionalistas e, naturalmente, às guerras que se sucederam no século vinte –, o que se percebe é que toda ação convergia para as cidades, esses “enormes aglomerados de pessoas em papéis e situações largamente diferenciados – e portanto como locais de atrito, transformação e nova consciência”.⁷⁰ Caldeirão

⁶⁶ BERARDINELLI, 2007, p.44

⁶⁷ Idem, p.56

⁶⁸ BRADBURY, 1989, p.77

⁶⁹ BRADBURY, 1989, p.77

⁷⁰ Idem, p.77-78

de cultura, ou caos, é a figura tangível da modernidade, que faz por cumprir o conflitivo vaticínio baudelairiano expresso pelo oxímoro multidão/solidão (*multitude/solitude*).

A respiração do oxímoro, no caso, comparece no dispêndio calculado de dicotomias de ataque, tais como cidade e campo, o alto e o baixo, o solar e o subterrâneo, o monumento e o espúrio, o nobre e o vulgar; elementos e notas de perfumaria das *Flores do Mal*, enfim.

No entanto, o que aparece como dicotomia, em verdade são elementos de jogo que atuam dialógica e dialeticamente, sem atenuantes, dirigidos como figuras de choque resultando em faíscas, com as quais tais elementos de *aparente* dicotomia, atritam e retornam, ampliando o jogo ao moverem-se por outras dimensões – representações – da cidade.

Se o espectro literário da cidade for desdobrado pela inteligência lapidada e prismática, então, quanto mais nos aproximarmos da periferia, a partir do centro, tanto mais estranhos parecerão os livros. Acerca dessa cidade existe um conhecimento ultravioleta e um infravermelho que não se deixam mais pressionar na forma de livro: foto e mapa das ruas – o conhecimento mais preciso do detalhe e do todo.⁷¹

Perceba-se tal disposição figurativa da *pólis*, cujo reconhecimento, ou estranhamento do e no livro, é dado a partir do tráfego das leituras. São fantasmas que, no trânsito do centro à periferia, arrancam da familiaridade modos de saber-se. Dito de outra forma, quanto mais próximo da margem, a rasura do monumento é iminente. Entrelaçado numa heterodoxa epistemologia, Benjamin fixa-se em metáforas do olhar – demônio de *olhos coloridos*, diga-se – em que os prefixos intensivos ultra/infra – de violeta e vermelho – são basilares e justificam a explicação do recorte operado como “foto e mapa”, que reunidos sob signos cromáticos e luminosos, são lentes de precisão na fatura “do detalhe e do todo” na contraparte física da cidade.

Cidade de papel – cidade-escrita, cidade-livro, se for mais conveniente – a realidade segue reeditada em seus motivos, na interferência do espaço, de cada monumento arquitetônico, cuja compreensão se reinventa – em cada quina, em cada sensação. Inspira, ainda, outro tipo de monumentalidade, cujos modos de olhar iluminam, por conseguinte, a leitura dessa *Carta Geográfica*. Com efeito, sem a existência da cidade, e de seus elementos constitutivos, não há a fatura do

⁷¹ BENJAMIN, 2000, p.196

leitor; mais grave, não há sequer escritura.

Justamente o seu poder de atração e repulsa, fornece temas e posturas que comparecem na tarefa do escritor; no entanto a cena de escrita depende intimamente dessa compleição arquitetural – conjugação do espaço físico de habitação, mais a figura do passante como presença da e na cidade; em que há, sem dúvida, um desejo originário de sublimação – espécie de comunhão que empreende a reorganização da paisagem e gera material diverso para a ação do poeta.

De outro lado, não só o monumento é traduzido em arte, também o abjeto – ainda que passível de redenção; donde “a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico”, em vias de complexidade e tensão “que se encontram tão profundamente arraigadas na consciência e na escrita modernas”.⁷²

Se havia em Baudelaire uma revisão de leitura do *Homem das Multidões* de Poe, e a figura do *flâneur* cumpria o enfrentamento entre idílio e inferno; com Benjamin entra em cena o *intérior*. Para o primeiro, “gozar da multidão é uma arte”,⁷³ para o outro, “O escritório é seu complemento”.⁷⁴

Se em Baudelaire, artifício e arte se confundiam na conversão da solidão em povoamento, se o poeta podia ser ele mesmo e outro, ajustando alegrias e misérias nessa espécie de comunhão universal; vemos, na figura do *intérior*, a “transfiguração da alma solitária”, objetivo do homem privado, que carrega o individualismo como teoria. “O homem desrealizado [que] constrói um refúgio no seu domicílio”.⁷⁵

(...) o poeta se interioriza com uma interioridade desesperada, diferente da subjetividade romântica, e junta os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação pessoal de pertença e um sentido que existe uma ordem, mesmo que pessoal. O poeta, pois, tem seu contexto cultural, mesmo que tenha que reinventá-lo constantemente.⁷⁶

Apresentada como ambiente gerador, onde a necessidade da reinvenção do espaço se faz necessária – nos modos de figuração e retrato, nos contornos de mapas e quadros, nos modos de representação escrita –, o artista acaba por trocar a cidade real, pela cidade irreal. Pensa assim converter a pulsão emergente dos

⁷² BRADBURY, 1989, p.76

⁷³ BAUDELAIRE, 1995, p.289

⁷⁴ BENJAMIN, 2007, p.46

⁷⁵ Idem, Ibidem.

⁷⁶ HYDE, 1989, p.279

centros urbanos, configuradas como pluralidade fragmentária – refletida, inclusive, nas dinâmicas de execução artística –, em um expressivo palco de ações, cujas subjetividades pudessem comparecer de dentro dessa espécie de geografia variável, na qual os mapas se alteram na mesma medida em que correntes estéticas se transformam.

De todo modo, o artista das cidades está mergulhado em um intenso sistema de vida, adequado a um estilo de vida *émigré*. Tal condição incrementa à sua perspectiva expatriada a ampliação da metáfora da cidade – na medida em que busca a experiência urbana, e assume determinadas posturas, como “a do jornalista, do cientista social, do profeta visionário ou surrealista, do homem do submundo – mais capazes de enfrentar a contingência, a multiplicidade e os princípios do conflito e do crescimento na vida urbana”.⁷⁷

Cabe observar o seguinte *grafito*

Grafito no Pão de Açúcar

No cume desta colina
Nove bilhões de anos
Contemplam-nos.

Neste Rio descobri

- 5 O Brasil / cruz e delícia
Saudade minha amada.
Neste Rio ásperofísico
Nomeei-me poeta.

- Aqui conversei
10 Ismael Nery
Mestre / malungo máximo
Entre canto gregoriano e jazz.

- Aqui aprendi
Presto a ser
15 Espiritualmente semita
Alimentei-me da Índia.

Daqui vi crescer
A novíssima Israel:
Karl Marx / Freud / Einstein.

- 20 Daqui pude aferrar
Picasso / Mallarmé / Strawinski.

Lutei com o Verbo encarnado.

⁷⁷ BRADBURY, 1989, p.78

Matéria fui / para forma.

Aqui toquei imediato
25 Ou por tangência & contaminação

Múltiplas coisas grandes
Visíveis invisíveis.

•

À beira desta baía
Largoespacial
30 Desamei / amei
Deslouvei / louvei

Cedo desarmeime-me.

Senti crescer-me
comunicante
35 O duplo fogo eternofísico
Pai de todos e meu.

•

Nesta baía cabem todas as esquadras
Não cabe nenhuma bomba.

•

Do cume desta colina
40 Contorno o BR acelerado
retardado
extrovertido
coisificado

Meu olho circular navega o mundo
45 Que aceito
Malgrado mil _____

Rio 1964⁷⁸

A combinação dos versos, em medida variada, se estabelece em um comportamento contido, cuja maior ocorrência aparece na modulação acentuada entre hexassílabos e heptassílabos. No mais, o poema é contornado por toda sorte de metros, sendo o mais extenso de toda peça, um alexandrino trímetro⁷⁹. Dividido em quatro partes, separadas por uma marca gráfica – na figura de um

⁷⁸ MENDES, 1995, p. 633-634

⁷⁹ Verso 37 – “Nesta baía cabem todas as esquadras” – escandido: - - - / - - - / - - - / - [4-8-12].

ponto [.] – o poema apresenta, em sua composição, sutis deslocamentos espaciais a partir do verso 40. Ainda, para terminar parte desse comentário esquemático, Murilo utiliza outro elemento gráfico – barras [/] que separam termos, cesura os versos e marca valores que serão comentados em seu tempo.

Da “noite da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro / tão gostosa”⁸⁰, aos flagrantes da cena cotidiana na passagem em tom de crônica de uma “Família Russa no Brasil”⁸¹; vê-se, desde o primeiro Murilo – cujo cacoete modernista brasileiro se percebe nitidamente –, o poder de observação e impressão, convertido em ato de escrita, com grande força de execução.

Mas aqui, no grafito em questão, são conjugadas imagens e personagens que perseguem Murilo ao longo de sua obra. Poema de maturidade, e com outra proposta de ação escritural, em que é percebida a suma das considerações do poeta acerca de uma cidade específica – por extensão o mundo – primordialmente nas relações criadas de dentro desse “sistema de vida”, na fulguração do monumento que a caracteriza.

No traço de paisagem emoldurada, a presença física do monumento [*colina*], anunciada no primeiro verso, põe-se sob modo de observação, em reservada distância [*cume*], que o verbo assegura a guarda [*contemplar*]; mas é o plano de aproximações na armação da cena, garantido pelo jogo alterno dos demonstrativos e dos advérbios que, “por tangência & contaminação”⁸², ativam os circuitos da memória.

⁸⁰ “Noite Carioca” in MENDES, 1995, p.96

⁸¹ Segue-se o poema: “O Soviete deu nisto, / seu Naum largou de Odessa numa chispada, / abriu vendinha em Botafogo, / logo no bairro chique. // Veio com mulher e duas filhas, / uma delas é boa posta de carne, / a outra é garotinha mas já promete. // No fim de um ano seu Naum progrediu, / já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião. / Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval, / depois do almoço anda às turras com a mulher. // As filhas dele instalaram-se na vida nacional. / Sabem dançar o maxixe / conversam com os sargentos em tom brasileiro. // Chega de tarde a aguardente acabou, / os fregueses somem, seu Naum cai na moleza. / Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu. / Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.” – “Família Russa no Brasil” in MENDES, 1995, p.91

⁸² “tangência & contaminação”, também, intuídas como espectro do verso inicial da “Canção do Exílio”, em que é mantida a rotina ao redor da redondilha, embora cesurada em outra clave. Para fins de comparação, tomem-se os dois versos iniciais de cada um dos poemas: “Minha terra tem palmeiras” / - / - / - / - [1-3-5-7]; “No cume desta colina” - / - / - / - [2-4-7]. A inversão insinuada por MM – da cadência dos trocaicos de Gonçalves Dias, pelo início com dois iambos fechado pelo anapêsto do verso de Murilo – resulta na “tangência” da paródia, no sentido de Agamben, como “*para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)”. (AGAMBEN, 2007, p.39). Cumpre dizer ainda que o “ar” de nostalgia que “contamina” o poema, também faz presença – embora em outros termos, com outras tonalidades – ao considerar que o poema foi escrito em visita à terra natal, após alguns anos de distância do Brasil.

Percebem-se o espaço e os corpos dos personagens – presentes na intimidade pessoal, e intelectual, de Murilo –, relacionando-se em cada estrofe, cuja marca funda das pegadas, entre compartimentos e vãos, apresenta peculiaridades de sua formação. O que a biografia do poeta clareia – à força do verbo e da transfiguração do espaço em nome – é desencadeado pela série de associações, partidas do índice, inicial, de revelação [*Neste Rio descobri*].

Observe-se a marcação cadente do espaço, apresentado em uma gradação que parte do plano geral, para o específico – no encadeamento Brasil/Rio –, com culminância, em movimento posterior, “[À] beira desta baía”. Também a adjetivação, modulada à borda do paroxismo, cumpre tal variação de grau, nessa forja alimentada pelo uso da constante conciliação de contrários – ritmada, no entanto, pela fatura afetiva e poética, pela ventura intelectual e religiosa – na justeza das palavras-valise, na confecção adjetiva que se propõe, atraídas por congeminção.

O modo de variação dos termos, saídos da presença cardeal da “cruz” – norte religioso, naturalmente; mas extrapolado como marca de orientação espacial –, é perseguida pelo pressentimento do corpo, que “opera muito mais por meio de linhas curvas, do que de retas”⁸³. Ainda que assombrado da “delícia”, entretanto mostra-se a acomodação, em descoberta, do signo afetivo – “Saudade minha amada”.

Dos movimentos iniciais que despacham o retesamento da “consciência viva do pecado”, como “elemento dinâmico de ação espiritual, e de energia”⁸⁴, Murilo nomeia-se poeta. No exato lance do atrito “ásperofísico”, constrói o risco do arco que desemboca na expansão da cena, em termo que entrega não só o tom, mas a imagem precisa da baía: “Largoespacial”.

Encetado o encadeamento do espaço nas suas maneiras de avanço e variação, há no poema procedimento similar percebido no comportamento dos verbos. As nuances de proximidade e distanciamento, continuam a ser lançadas; entretanto os pés ficam seguros no chão pela força reiterativa da anáfora – assegurada pelos advérbios aqui/daqui. Contudo o balanço da memória, encarnada por figuras afetivas, ajusta o jogo como contiguidade – e não como mera oposição dos elementos que constituem o poema.

⁸³ MENDES, 1995, p.866

⁸⁴ Idem, p.820

O nome de frequência mais significativa na vida de Murilo – Ismael Nery – segue contornado pela aproximação. Embora pretérito, o diálogo estabelecido se dá nos caminhos que tenho insistido na leitura, quais sejam: as vielas do contíguo e a conjugação dos elementos. Exemplifique-se na combinação “Mestre / malungo máximo”, cujo primeiro termo encena distanciamento, e o segundo não só aproxima, mas privilegia o contato; de vez que “malungo”, carregado em sua acepção, transborda a relação desses, primordialmente, irmãos colaços. Mesmo os modos de representação musical dos circuitos dessa amizade, se dão “entre”, a meio caminho do sagrado e do profano – o canto gregoriano e o jazz.

Aprender, ver, aferrar, lutar, tocar; a consecução dos verbos em cada giro estrófico – do mais distante, ao mais próximo – é clara no estabelecimento da justaposição no corpo-a-corpo com a linguagem, que entre cesura e moldura, ginga e ajusta “Karl Marx / Freud / Einstein”; “Picasso / Mallarmé / Strawinski” – figuras sob a regência da revolução de um século siderado pela ciência e arte.

Segundo Murilo, “o verbo age, criando o mundo”⁸⁵ – fala que está, integralmente, ligada à função bíblica do verbo como princípio nomeador e da ordem; sentença que justifica o caminho e tom de meditação que o poema toma. A gravitação metalinguística da luta – com as palavras, sempre a mais vã – encarna a liça no torneio que forma tal poética: o concurso de elementos dessemelhantes. Da matéria à forma, são os liames do toque imediato, por “tangência & contaminação”, que iluminam a multiplicidade das “coisas grandes / Visíveis invisíveis” – cuja concorrência pode ser observada no movimento seguinte – dispostos na concordância entre contrários, claro; mas principalmente na presença do “duplo fogo eternofísico”, conjugando o etéreo ao corpóreo, cumprindo a tonalidade meditativa, em ambientação de quase-prece ao “Pai de todos” e dele.

Percebe-se, no conjunto de estrofes que fecham o poema, a forma coordenada ao motivo, compreendido no deslocamento dentro do poema – da voz, do corpo, de Murilo – na estrutura dos versos, que tombam a condição pretérita, em favor de um tempo verbal que passa a atender o aqui-e-agora da enunciação. Ainda que seja mantida a rotina das contrariedades, no uso da constante superposição dos elementos – variando entre aceleração e retardamento;

⁸⁵ MENDES, 1995, p.854

movimento expansivo e retração – vê-se uma espécie de crescente, culminando em objetificação.

Tal instância revira a condição inicial do poema, cuja postura era de vigilância armada por uma mirada distante, agora atravessada por uma condução afirmativa do olhar – cíclico como o jogo dos tempos – que desperta em turnê, por um mundo que Murilo teatraliza em lance de ironia, numa espécie de fecho de carta não assinada – demonstrado no traço aberto ao fim do texto – o que aceita, “malgrado mil”, o que é visto *urbi et orbi*.

O impacto gerado no confronto com a “antipaisagem”⁸⁶ criada, faz com que seja ressaltada, da encenação de seu passado biográfico, uma cidade construída como “fita em que se inscreve a continuidade (e contiguidade) do heterogêneo”.⁸⁷ Colado à perspectiva de um “mundo exausto”⁸⁸, Murilo deriva sujeito e objeto, contemplação e observação direta, registro e memória. Esquiva-se do lugar fácil e garantido do elogio banal, ao converter o idílio imaginado das cenas de formação, nessa espécie de “mal-estar da civilização da metrópole”⁸⁹.

As relações estabelecidas por Murilo, nos modos de representação dos espaços urbanos, estão intimamente ligadas às maneiras de frequência dos lugares visitados. Contudo, mais que ilustrar guias de passeio, o risco da carta de navegação colige uma visão de mundo, hachurando as zonas fronteiriças da viagem – e das cidades – como gênero do poético. Como “não há equilíbrio sem oposição”⁹⁰, cabe conduzir o curso ao que consta fora da rota marcada pela *Carta Geográfica*.

⁸⁶ GOMES, 2008, p.179

⁸⁷ BERARDINELLI, 2007, p.156

⁸⁸ GOMES, 2008, p.179

⁸⁹ Idem, p.179

⁹⁰ MENDES, 1995, p.829

2 Escala fora do mapa

2.1 Desvio de rota

Fala vasconço, alguém aí germania, garavia rasgada, lé, garantido, nô, gringuês, flamengo, batavia? Uma orelha pinica uma palavrinha aqui, outra alinhava numa daquilá daquelas, aqueli-oquelalá! (...) Aquilo ali, meus aquêns! Como assim? Assim como sói e soa. Um acolá muito afim de chegar. Teatriculus mentis. Não estamos falando de duas coisas diferentes sobre o mesmo assunto? Não é de nossa alsádia, mas o caminho para a Arcáldia não paixa pela Ersátzia! Outro roteiro não está tão rotineiro que psilfa coisa que speft!

Paulo Leminski

Murilo, em processo de composição, larga notas de montagem entre papéis que organizam seus desejos, orientam procedimentos e lançam pistas que iluminam – ou iludem – o pouso sobre seus livros. Negaceio, decerto. O caráter inacabado do projeto, já aludido anteriormente, exige a insistência pelo traslado. Faz-se necessário assestar a mirada por linhas de fuga, confrontando percursos e paisagens, pois, “entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória”.⁹¹

Entre a retidão e a curva – ou a cruz e a espada ou, ainda, entre o fogo e a frigideira – cabe o desvio do leme, consoante ao feitio do mapa, por territórios e cenários – não as ideias – postos fora de lugar.

A impressão em grafito dos monumentos, incluída a sua matéria humana e histórica, gravita por um compósito de cenas através de cidades alocadas – não deslocadas – em outra estratégia de textos, que não a prosa constante da *Carta Geográfica*.

Não pretendo incluir todos os lugares que visitei. As páginas sobre a Espanha e Portugal constituem livros à parte: *Espaço espanhol* e *Janelas verdes*. Profundamente impressionado por Marrocos, resumi os sinais deste encontro em algumas poesias de *Convergência*. O mesmo se diga da Sicília, resumida nos textos de *Siciliana*.⁹²

A claridade dos arranjos de Espanha e Portugal é notável, assim como a

⁹¹ CALVINO, 2003, p.22

⁹² MENDES, 1995, p.1694

visita por um panorama específico em solo italiano. Embora se revele, sem dúvida, um exímio editor de pranchas de navegação, a contextura do atlas muriliano mostra outra sorte de acondicionamentos. Ao embaralhar as cartas sob o signo da impressão, exhibe a crespada marca dos nós que suturam – atam, mas não unem – os textos de *Convergência* que grafitam paisagens encartadas como outra reunião de mapas.

Os modos de execução, diferidas no traçado dos planisférios sob o impacto que recobre tais impressões, reorganizam as peças em outros espaços de acomodação. Ainda as cidades, as viagens; mas sob regência que transtorna o funcionamento, em certo sentido linear, do périplo proposto na carta. Não é intenção agir de modo imperativo, investindo em dicotomia que diste prosa e poema; antes pensar na distensão dos motivos, na modulação dos temas, nas figuras de tensão que compõem os “textos marroquinos” e, também, atravessar um muro entre os “textos italianos”.

Murilo declara, em folha solta encontrada entre os originais que formam a obra, que existem textos por fazer. São eles: “Marrakech. Fez. Rabat. Roma. Florença. Bolonha. Siena. Verona. Veneza. Milão. Bomarzo. Gênova. Mantua. Viena. Montreal”⁹³. Textos que, posteriormente, foram incluídos de maneira esparsa em diferentes livros, com diferentes formas.

Tomo como exemplos apenas os grafitos de *Convergência*, por apresentarem determinada unidade de forma e tema, dando privilégio às imagens de Marrocos. Dos textos que tem como paisagem a circulação italiana, cumpre dizer que parte deles tem lugar na *Carta Geográfica*. Quanto aos demais, cujo tratamento é dado aos personagens visitados em terra estrangeira, figuram mais aproximados às estratégias de *Retratos-Relâmpago* – e não como escritas de trânsito.

(...) mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.⁹⁴

No ato de coser os textos que seguem, o risco maior da curva é trair – por transigência & violação – o potencial de sugestão criado pela arquitetura proposta

⁹³ MENDES, 1995, p.1694

⁹⁴ CALVINO, 2003, p.46

por Murilo. Embora o desvio de rota esteja na ordem do dia, atalhar tais caminhos arrisca desfigurar os procedimentos encetados pelo poeta. A expectativa é não violentar o debrum, com arremedos de excessiva didática, por via de intermináveis roteiros, roteiros, roteiros.

Há *tópos* e *tropos* que calharam de serem figuras de topada na abordagem recorrente da poesia de Murilo. Não sem razão. No entanto, a “conciliação dos contrários”, conjugada ao seu “olhar armado” – ainda que dispositivos eficazes –, foram esvaziados com a insistência do uso. Talvez por isso, e o comentário vale como nota pessoal, tenha decidido pensar o poeta na realização do texto, por dentro das relações dinâmicas das viagens – não só nos modos de representação em prosa, mas também no cotejo da estrutura poética, mesmo que em reduzida presença.

MM marca, em *Convergência*, o espaço em grafito – antigo modo de inscrição, ou desenho, que fixa um conceito em rocha, parede ou monumento. Guardando íntima relação com o hieróglifo – figura, símbolo, unidade ideográfica – é no emprego dessa potente operação poética, ao estiletear e gravar em pedramuro, que sem abrir mão da dimensão escrita (*grápho*), visita tanto as rotas da tradição, quanto os becos da sua contemporaneidade. O poema, na abertura da série, é exemplar.

Grafito num muro de Roma

1

Um verme rói — enorme roer —
Um verme rói minuciosamente
Desde que o tempo sentou-se sobre si
A trombeta ovóide.

5 Um verme ecumênico
Teólogo teleológico
Rói a priori — único tóteme —
O filme da história total.

Um verme enorme rói
10 Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

15 Um verme irreversível rói a tiara
Suspensa de palácios terrosos.

2

A eternidade criou tantos dédalos
 Que já perde a noção de espaço.
 Procurando homem por homem
 20 *Urbi et orbi*

Procura-se a si mesma sem sua túnica:
 Mínima. Finita. Ex.

•

A eternidade acaba desconhecendo
 As próprias catacumbas escâncaras
 25 Os próprios arcos de triunfo no tempo
 Idos calendas calêndulas
 Os leões alados & seus espaços monumentais
 Os falos suspensos em obelisco
 Os essedários & os éssedos
 30 Os imperadores de pedra
 Levantando irrespondidos braços.
 A eternidade anoitece
 A cavalo sobre seus palácios
 Ocre.

•

35 Um verme roerá a morte
 Favila fasula. Ex.

Roma 1964⁹⁵

O poema apontado conjuga uma série de questões caras a MM, tanto na construção formal, quanto em sua caracterização temática. Os elementos rítmicos concentrados em uma composição polimétrica – quero dizer, livre – reforçada no primeiro movimento pelo caráter anafórico, que dissemina, ao longo do texto, táticas de avanço e recuo sentencioso – apresenta, em sua maior parte, a redondilha, prevalecendo o setissílabo; entretanto, no geral, a irregularidade – quero dizer, a liberdade – métrica dita o tom.

No quarteto de abertura, a série de aliteraões, em múltiplas vibrantes [*verme, rói, enorme, roer*] colabora para o sentido e expressão, desencadeando,

⁹⁵ MENDES, 1995, p.627

pelo efeito criado, o símile da ação corrosiva. Embora de extensão variada, a reiteração anafórica, com acento inicial marcado em dímetros jâmbicos, reforça o plano sentencioso do sáfico no segundo verso, em que “minuciosamente” comparece como ato cirúrgico, que marca pela precisão e recua no tempo adverbializado da ação encetada. O hendecassílabo – acentuado na 4^a, 7^a e 11^a sílabas – insula o verbo [*sentou-se*] na figura do apassivamento, como que a esperar a sentença de revelação mítico-religiosa do apocalipse [*a trombeta ovóide*].

<i>Um verme rói</i> — enorme roer —	- / - / - / - - /	[2-4-6-9]
<i>Um verme rói</i> minuciosamente	- / - / - - - \ - / -	[2-4-(8)-10]
Desde que o tempo <i>sentou-se</i> sobre si	- - - / - - / - - - /	[4-7-11] ⁹⁶

A estrofe seguinte, vigiada pela tônica do alerta anterior, alarma nas nuances entranhadas dos adjetivos, o reforço da atuação do tempo – concatenando, em espécie de operação dialética, o eterno e o provisório.

O que foi dito, encerra determinada leitura da história, na mordedura ruminante desse “verme” vocacionado à universalidade [*ecumênico*]. Entretanto, é na fisicalidade do corte no poema, na áspera cesura das disjunções – caracterizada tanto pelo afastamento (no tempo? no espaço?) entre “teólogo” e “teleológico”, quanto pelo espocar desse “único tóteme” – fico sugestionado a pensar tal figura como invocação crística, icônico-totêmica, da cruz – que se percebe o desígnio finalista, culminado como imagem no “filme da história total”.

O transtorno sintático, que dá a frase uma espécie de dinamismo negativo, ao reter o sentido, acaba por materializá-lo nas palavras que o exprimem. Então, na sintaxe se desenha o drama; materializa-se o desastre. As ruínas retêm a memória eterna da catástrofe e a exprimem na queda fixa. São a cicatriz deixada pela transitoriedade da História, como um sinal de destruição. São o tempo coagulado, a História desfeita em natureza. Desmanchada em pedras, a História se transforma em paisagem.⁹⁷

Transtorno sintático, em certo sentido, apaziguado por certa regularidade na terceira estrofe, que varia hexassílabos, pentassílabos e heptassílabos – nessa ordem –, cujo encadeamento dijâmbico, já comentado anteriormente, dos dois primeiros versos é contaminado pela paronomásia [*enorme/inerme*], que desarma e desata o “juízo”. Daí, a exposição não só do corte, mas da cicatriz na máquina monumental da história.

⁹⁶ Percebam-se os sinais da escansão, em que traço [-] = acento fraco; barra deitada à direita [/] = acento forte; barra deitada à esquerda [\] = acento secundário; barra em pé [|] = marcação da cesura. Os negritos, também, demonstram os acentos; os itálicos, o destaque do comentário.

⁹⁷ ARRIGUCCI, 2000, p.132

Um verme enorme rói	- / - / - /	[2-4-6]
Um verme inerme rói	- / - / - /	[2-4-6]
Qualquer julgamento	- / - - / -	[2-5]
Presente futuro	- / - - / -	[2-5]
Pessoal universal	- - / - - - /	[3-7]
Miguelangelésco ou não.	- - \ - / - /	[(3)-5-7]

Discordando de Arrigucci, em um só ponto, o que transforma a História em paisagem não é o desmanche, mas a gravação em grafito nas fissuras da pedra. Inscrita como espécie de ideograma⁹⁸, a fratura antinômica [*presente/futuro*; *pessoal/universal*] gera o tom crítico da irreversibilidade – do verme e do tempo – que rói os majestáticos símbolos [*tiara/palácios*], supostamente, perenes.

Embora a solenidade seja mantida no segundo movimento, os focos de tensão são encrespados pelo efeito contrastivo, entre abstrato e concreto, tempo e espaço, perda e procura. A função da busca, em sítio construído à feição de labirinto [*dédalos*], não suspende a disposição do contraste, cujo raio de ação tende, ainda, ao universalizante [*urbi et orbi*]; no entanto, despida e revelada, percebe-se a “eternidade” acuada, reduzida e colocada em movimento de contrariedade e expulsão – que pode ser vista na redução dos elementos do verso, que avança no fechamento da estrofe. Escalonado em seus acentos, firme em sua cesura, da esdrúxula à aguda, como pode ser observado no desenho da escansão.

Mínima. Finita. Ex. / - - | - / - | / [1-5-7]

Na observação da ruína, desprovida dos componentes que geram seu corpo total, os sentidos do espaço comparecem como desconhecimento à eternidade. Tentando recuperar – ou mesmo encontrar – significações, a tarefa é violentada pelo constante carcomer dos jogos fragmentários que vão se propondo.

A enumeração entrega, passo a passo, a concreção do monumento. Tal sucessão, com ganho de materialidade, é adentrada por sutis jogos sonoros e pelo investimento da imagem em descoberta. De “catacumbas escâncaras”, logo no início do encadeamento, em cuja condução aliterada culmina, à beira da paronomásia, em “Idos calendas calêndulas” – figura talhada entre som e tempo, donde todo o circuito temporal ganha compleição cíclica, explodindo viva em sua

⁹⁸ O espaço vazado, no corpo do poema, sugere tanto a roedura, quanto a distensão dos tempos e das categorias em jogo.

resolução.⁹⁹

As imagens do monumento se concretizam; comparecem, enfim, assinaladas por sua localidade e figuração de mito – “leões alados”; “essedários & éssedos”; “imperadores de pedra” com seu gesto fóssil; e, finalmente, a queda da peça definitiva, em voleio metafórico, que anoitece “a cavalo sobre seus palácios”, sobre o torrão de terra que ilumina, mas não cria cor que vitalize [*ocre*]. E *revém* o verme, sob e sobre os resíduos de fogo e cinzas [*favila*], ruminando ruínas, Ex.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.¹⁰⁰

A escolha do grafito analisado reside na percepção e capacidade de Murilo, tanto em combinar efeitos plásticos com conceitos, quanto na tradução em discurso dos espaços vistos. Embora, um e outro, se confundam em dado momento, foi abordada a proeza com que concilia ritmos e agencia a implicação do contraste. No entanto, que tem isso com a condição de viajante?

Para dar conta dessa pergunta meramente retórica, justamente interessa à análise que se segue – dos espaços de visitação marroquina – como MM converte paisagem e percepção em texto-poético; quais são suas opções, aparentes, na conjugação entre temas e estruturas formais, também as maneiras de ver e tocar ambientes. Embora fadado à imposição indireta, da impossibilidade de tradução do outro em seu território de origem, o pico de observação do poeta é tangenciado por lances geométricos e a absorção da atmosfera do lugar.

Daí, Murilo fazer comparecer um Marrocos, com força de execução, que não se rende ao exótico. Mesmo que fixado na retina, incorpora-se à ambientação no fluir maleabilizado do discurso tecido, de um texto que interfere em modos de

⁹⁹ Eram três os dias fixos, no antigo calendário romano, em que *calendas* assinala o primeiro dia de cada mês; as *nonas* o 5º ou 7º dia, conforme o mês; e *idos* o dia 15 nos meses de março, maio, julho e outubro, e o dia 13 nos demais meses. *Calêndulas*, flor, também conhecida como malmequer, maravilhas, maravilha-dos-jardins; seguindo a ideia proposta, completa o ciclo temporal disposto pelo verso como nascimento, vida... além, claro, de adornar fisicamente a disposição dos contrastes entre abstrato e concreto, tempo e espaço, aludidos durante o curso da leitura.

¹⁰⁰ BENJAMIN, 1986, p.188

filme – não simplesmente como flashes de *kodaks* – donde plano e montagem serão palavras constantes durante a leitura.

Dos modos de observação cabe, ainda, dizer da regularidade – ou algo próximo disso – de alguns poemas. Prática que Murilo tornou, mais e mais, presente em sua obra tardia. Entretanto, a violência do corte continua ativa, ajuntada ao pressentimento da catástrofe, cuja exploração não se dá, somente, pela cor local, mas por seus cheiros e sabores.

A teimosa recusa do melodioso, das transições amaciadas, no verso de Murilo não tem outra intenção: em última análise, é uma forma de garantir a pureza dos cortes e repentes, dos efeitos de distanciamento, mediante os quais essa lírica de choque se constrói. Só em certas áreas poéticas do Murilo tardio essa intransigência antimelódica se atenua um pouco (...) ¹⁰¹

Alguns dos poemas que vão ser lidos enquadram-se, perfeitamente, à afirmação de Merquior. No entanto, inicialmente, prefiro trabalhar sobre outros elementos; avançando de modo fragmentário, mas sistemático, sobre as variantes geométricas que atravessam – em quase todos os grafitos marroquinos – a construção do espaço.

2.2

Escala – Marrocos

Grafito em Marrakech

Circunvejo. Circungiro.
Indigito o céu índigo.

quilômetros de muralhas
Desdobram
5 paralelo
o espaço incólume

O espaço vestido de jellaba vermelha
Com um fez de nuvens verdes
Atravessa-se

10 Espaço
servido
sorvido
pelo espaço
gerado
15 pelo tempo do espaço

¹⁰¹ MERQUIOR *apud* MENDES, 1995, p.16

Come-se o espaço
Com dedos de palmeira pés de laranjeira

•

O horizonte circum-adjacente
Investe o homem

20 Gerações de engenheiros geraram
Paisagens de água

plana
plena
obediente

25 deitada.

Marrakech 1963¹⁰²

Os versos iniciais, empenhados por uma estranha consonância, operam uma espécie de transferência, que parte de sutil melopeia – garantida pelas aliterações e certa concordância rítmica –, e verte-se em fanopeia, numa sentença carregada de significação. A tomada em plano circular [*circunvejo*], assegurada pelo *travelling* [*circungiro*], faz perceber o homem posto no centro da ambientação, como a indicar a ligadura entre sagrado/terreno – pés no chão, dedo dirigido ao céu – que orienta a cena [*indigito o céu índigo*].

Plano aberto e vê-se a marca da monumentalização, o corte físico da paisagem no horizonte medido em “15 quilômetros de muralhas”, desdobrado como o avanço das pautas – paralelo, o horizonte de traço e giro. Definindo o espaço, por contorno e reta, habita-o. Colore-o. Adorna-o com a indumentária de cabimento metonímico – “o espaço vestido de jellaba vermelha” –, movimenta de presença o panorama “com um fez de nuvens verdes”. *Khrôma*. Travessia. *Khrónos*.

O deslocamento do espaço no corpo do texto, como a reproduzir-se semovente, comparece lançado em paronomásia [*servido/sorvido*], daquilo que foi gasto e se oferta, que guarda e se consome. Originado, o espaço permanece se impresso, talhado, construído; sobrevive, mas não sem efeito do tempo, imagem móvel da eternidade – Platão *dixit* – que não desconsidera o lugar das ruínas.

No campo visível, retorna o homem ao centro da cena, invadido de círculo

¹⁰² MENDES, 1995, p.640-641

e reta, na qual a ação interfere no plano do concreto – fluido, mas com a marca do controle [*engenheiros geraram*]. Quadro que, em seu fundo, se estende e avizinha, na sucessão equilibrada do tempo – entre som, cenário, transparência e geometria – cortada no gesto, de avanço, que atalha a vista por linhas postas em paralelo, do natural invadido pelo monumento criado, da horizontal figura no horizonte.

Tanger o espaço habitado, pondo em foco quem o habita, quando as linhas se atravessam, misto de fascínio e feitiço, cuja medida da oferta tem o sabor, teor e a cor de Tânger.

Grafito em Tânger

Desço na noite amarela
Onde a laranja sibila.

Vai este olho vertical
Divisando as tangerinas
5 Veladas
De braços com os tangerinos
No silêncio horizontal
 Tangível.

Tânger tangida, ácida
10 Paisagem de portas redondas.

•

Surpreendo mais tarde Tânger
 Imóvel sem véus,
 Tangente à malinconia:
 Temendo o tangolomango

15 Saio da noite amarela
Onde a laranja sibila.

Tânger 1963¹⁰³

O que se apresenta ao olhar – perceba-se a segunda estrofe – é equalizado, em sua consumação métrica, em lance de regularidade lancinante. Octossílabo, setissílabo, um jambo – deslocado. Octossílabo, setissílabo, um jambo – deslocado. A lente, cativada pelo andar de quem é da terra, se aproxima quase ao toque, no balanço de simétrica geometria.

Uma vez posto em circulação, o corpo que desce “na noite amarela”, fita em *plongée* e transa o gênero do gentílico, combinando o cítrico sabor da

¹⁰³ MENDES, 1995, p.644

paisagem, ao religioso do hábito – “tangerinas / veladas” pela burca. Também o enlace, aparente, respira o comportamento cultural. Tangerino & tangerina – “de braços com”, não abraçados – comportam o peso do “silêncio”, discrição que se prolonga [*horizontal*], possível/passível de contato à mirada da descrição.

Sempre sob apreciação do olhar, mantidos os aspectos do toque [*tangida*] e do sabor [*ácido*], a estrofe seguinte trai a retidão e, desviando o contrato da medida, entrega a arquitetura, fechando – na “paisagem de portas redondas” – a descida.

O movimento final, do/no poema, “surpreende” um quadro que deslinda o temperamento, tocando a curva de sua superfície – sem cortá-la – entre desencanto e meditação [*malinconia*]; tristura costurada ao susto da superstição [*tangolomango*], cuja reiteração faço uso – *misto de fascínio e feitiço*, onde a entrada e saída da paisagem cultural – afetada por notas de natureza – são atadas pela constante do som coleante das aliterações nasalizadas [*tangente; malinconia; temendo; tangolomango*; extensivo no verso final em *laranja*], expandida, ao fim, pelo ciclo da sibilante.

Pausa para um breve comentário. As conexões de Murilo, com as artes plásticas, aparecem como espécie de lugar privilegiado – também pedagógico, por que não? – da leitura dos seus procedimentos de escrita poética, crítica e em prosa de invenção. Natural que se objetem os modos de abordagem escolhidos, na fatura dos grafitos marroquinos, uma vez que, seguindo o afinamento com a crítica corrente, pode-se pensar o verso muriliano como “um trabalho plástico”.¹⁰⁴

Vínculo existente e não negligenciável, decerto. No entanto o caráter, em amplo aspecto, cinético – considerando, inclusive, a condição de tráfego viajero – encontrado nos textos abordados, tem me levado, até aqui, a considerá-los – não com desejo novidadeiro, diga-se – micro-roteiros filmicos, com marcas de cena e direção de câmeras.

Tenho tomado os poemas de Murilo, sistematicamente, à força de escansão e *fixicado* regularidades que, quando mostradas em outros textos, são alusões cautelosas, ditas em reservada distância. Talvez seja uma espécie de receio em desmentir a potente afirmativa de *poesia liberdade*. Merquior percebe, e diz reto, sobre o encrespamento desse verso medido – que não penso, nesse sentido,

¹⁰⁴ GUIMARÃES, 1993, p.68

martelado a metrônomo; mas regido “pela lei cortante de um grafismo áspero, um desprezo (...) pelo suave e *cantabile*”.¹⁰⁵ Ponto que, talvez em menor grau, possa ser tomado, também, como criticável no trabalho.

Uma vez a lebre levantada... é Murilo quem me socorre.

Sendo de natureza impulsiva e romântica, cedo percebi que no plano da criação literária devia me impor um autocontrole e disciplina. Tendo em conta esta minha primeira natureza, julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de expulsão, meus textos são até muito construídos e ordenados.

Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a “câmara” ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano, planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema.¹⁰⁶

Os princípios de construção e ordenação têm sido observados, levando em conta a imposição, feita a si mesmo, do “autocontrole e disciplina”; no entanto, tal “polimento de arestas” só fez com que o verso de Murilo tornasse o corte mais penetrante e agudo.

Embora se perceba uma interessante performance na lida com os metros, o uso sistemático do verso medido não comparece, em Murilo, como princípio ordenador dos seus procedimentos poéticos. É mantida, certamente, a incontida violência do seu lirismo, espécie de vasta crítica das formas e ideias. Afinal, “não é só de contenção que se trata (...); é antes de calculada aspereza, de angulosidade contundente”.¹⁰⁷

A parada em Fez, exemplifica¹⁰⁸.

Grafito em Fez

Nesta esfera se estudou	/ - / - - - / [1-3-7]
Deus; onde a teofania	/ / - - - / - [1-2-6]
Acampara, tantos corpos	- - / - / - / - [3-5-7]
Santos cedo nasceram,	/ - / - - - / - [1-3-6]
5 Dissonantes pesquisando	- - / - - - / - [3-7]
“Os desertos brancos da	- - / - / - / [3-5-7]
Imortalidade da alma.”	- - \ - / - - - / - [(3)-5-7]
Caminho arduamente escandindo	- / - - / - - / - [2-5-8]
Os “souks”: adonde o objeto	- / - / - / - [2-4-6]
10 Descende até agora do	- / - / - / - / [2-4-6-8]
Artesão. Couro e oricalco	- - / \ - - - / - [3-(4)-8]

¹⁰⁵ MERQUIOR *apud* MENDES, 1995, p.15

¹⁰⁶ MENDES *apud* GUIMARÃES, 1993, p.68

¹⁰⁷ MERQUIOR *apud* MENDES, 1995, p.16

¹⁰⁸ Optei por deixar o desenho da escansão evidenciado ao longo do poema, como modo de obviar a regularidade da sua montagem.

Presto cambiados na **amêndoa**, / - - - / - - - / - [1-5-8]
 Idioma e **pão** de **Magreb**. - - / - / - - - / [3-5-8]

•

Tens a **pedra** de **Zalagh** - - / - - - / [3-7]
 15 Mais a **argila** do **Saïs**: - - / - - - / [3-7]
Breve serei muito menos. / - - / - - - / - [1-4-(5)-7]

•

O **corde maior** da **mesquita** - / - - / - - - / - [2-5-8]
 Invoca-me: **direto** à **Quibla** - / - - | - / - / - [2-6-8]
 Descalço-me, o **canto** da **cal** - / - - / - - - / [2-5-8]
 20 Sem **nenhum** **adorno** ou **figura**, - - / - / - - - / - [3-5-8]
 Mais **invogal** que **vogal**, - - - / - - - / [4-7]
 Mais **fino** que o **almuédão** - / - - - / - [2-(5)-7] ?
 Me **separa** do **Ocidente**. - - / - - - / - [3-7]

•

⚡ “Je regrette l'Europe aux anciens parapets”:
 25 **Não, prefiro** **dessaber** / - / - - - / [1-3-7]
Guardando o **sabor** de - / - - / - / [2-5-7]
Fez.
 Monossilábica - - - / - - [péon quarto]
 Incorporo-te. - - / - - [anapesto]

Fez 1963¹⁰⁹

A regularidade do poema, em grande parte com o tom maior de medida velha, mesmo quando “o não-verso de oito sílabas / (em linha vizinha à prosa)”¹¹⁰ fica parêntese, ainda assim assegura a unidade visível da cena criada pelo poeta. Entretanto, tal regularidade é pura esgrima de combate, negando o harmônico, na cutilada gritante do *enjambement* e da escolha do léxico que não aclimata, antes estranha o leitor – “[pois] o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica”?¹¹¹

Uma vez posto em um plano de geografia, cinto à tensão de cosmogonia e linguagem, olhar ao redor se torna mais que ação expressiva. Justamente onde “[nesta] esfera se estudou / Deus”, há a instauração de presença, cuja revelação do sagrado [*teofania*] alimenta não a dimensão do litúrgico, mas – em citação

¹⁰⁹ MENDES, 1995, p.642-643

¹¹⁰ MELO NETO, 1997, p.205

¹¹¹ AGAMBEN, 2002, p.142

indireta a Platão – a dissonância entre corpo e espírito, sensível e ideal, na pesquisa dos “desertos brancos da / Imortalidade da alma”.

O corpo interferido na passagem – acossado pela paisagem, que tenta descobrir a rotina na justa medida do metro, “arduamente escandindo”, atravessa o difícil acesso no comportamento da língua, na linguagem. Entretanto, ao iluminar uma figura de ofício, o grifo sobre o artífice é grafado – em pele e metal [*couro e oricalco*] – como flagrante que dimensiona e insemina a terra, “(...) amêndoa, / Idioma e pão de Magreb”, visto de dentro de suas estratégias culturais.

A marcação de cena confunde-se com a arquitetura – “O corte maior da mesquita” – que age como chamado [*invoca*]; mobiliza uma espécie de contraste ao movimento inicial, na aproximação e mesura ao cerimonioso da liturgia. No entanto, a dissonância é explicitada, com força de execução, na medida em que são percebidas escalações na concentração de sentidos encerrada pela estrofe, por dinâmicas que apontam a linguagem em negativo – “Mais invogal que vogal” – e o agudo acento da difícil escansão – “Mais fino que o do almuédão”¹¹², em que a voz de cima do minarete convoca à prece, culminando no efeito da cisão com toda uma estrutura de pensamento – “Me separa do Ocidente”.

Cisão que comparece, em verso invasivo, estruturado como citação, no registro reverso que nega as fontes, sem a lástima evasiva e nostálgica do apagar das luzes europeias – que, em certo sentido, é aludida no verso de Rimbaud¹¹³. Antes, é decisiva a posição da negativa, em que reserva “o sabor de / Fez” fundida como linguagem, na incorporação da língua/do espaço, assinalada pela atitude conversa, antecipada no movimento disposto “direto á Quibla”¹¹⁴.

Foram vistos, até aqui, poemas que, no registro de sua execução, servem como orientação de entrada, para as ambiências criadas na inscrição em grafito das paisagens de *Convergência*. Tenho me detido sobre certa conta de textos, com comentários de abrangência localizada, devido ao receio de redundar sobre uma série de procedimentos que Murilo lança mão.

“Grafito em Meknés”, por exemplo, apresenta a mesma constante métrica tratada por mim no “Grafito em Fez”; no entanto, me pareceu um texto menor, em

¹¹² *Almuédão*, também chamado muezim, é a figura que conclama os muçulmanos às orações.

¹¹³ Murilo cita um verso de Rimbaud; localizado em “Le Bateau Ivre”, traduzido por Ivo Barroso, assim: “Da Europa eu desejava os velhos parapeitos!”. In: RIMBAUD, Arthur. **Arthur Rimbaud – Poesia Completa**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

¹¹⁴ *Quibla* é o colocar-se em direção da caaba, em Meca, para onde devem ser dirigidas as orações.

relação ao escolhido para um olhar detido. Embora, no quarteto final, possa ser entrevisto um conjunto de versos que são, com efeito, verdadeira pedra de toque.

Meknés nos teus ombros gastos
Virá pousar minha mão
Sem papel, tinta, linguagem
Poeira da letra, Meknés.¹¹⁵

Impressiona a naturalidade com que Murilo lida com o fragmentário, junto da sua capacidade de operar com toda sorte de ritmos – em espírito, constante, da já mencionada dissonância e aspereza, como o sacrifício indicado no “Grafito para a Grande Mesquita de Fez”¹¹⁶, em que a “Ablução” e o “Rito direto” não resultam em purificação, perturbada pela seguinte afirmação: “Nem todos são eleitos”. Compreensão de mundo só possível por quem aportou “no século duro / esvaziado de infância”¹¹⁷.

O tratamento dado aos espaços de visitação teima em não se socorrer da cr nica, embora estejam soldados ao entendimento do seu próprio tempo, compreendido como história que “se configura não como processo de uma vida eterna, mas de uma decadência inevitável”¹¹⁸. Perspectiva que é, definitivamente, cara a Murilo.

O aspecto panorâmico – em seu sentido espacial – no ótimo ligado às ruínas, que o poema insiste em sobrepor-se, mas que culmina em aporia, vacilando os sentidos, frustrando a expectativa redentora, mais afeita ao que diz Agamben, “No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declara o de estado de emergência poética”¹¹⁹.

Regressar: verbo relativo,
Na sua roda, seus motores & eco
Nos restringe.¹²⁰

Cesso, aqui, o desvio.   necessário recobrar o mapa que já vai “se diligando no horizonte / redondo”¹²¹. A inten o, modesta, foi apenas mostrar outros portos de parada, não pontos que viessem estacionar a proposta original do

¹¹⁵ “Grafito em Meknés” in: MENDES, 1995, p.641

¹¹⁶ MENDES, 1995, p. 643

¹¹⁷ “Grafito nos Jardins de Chellah” in: MENDES, 1995, p.642

¹¹⁸ BENJAMIN, 1986, p.31

¹¹⁹ AGAMBEN, 2002, p.144

¹²⁰ Idem, Ibidem.

¹²¹ MENDES, 1995, p.642

trabalho. A via, disposta, é da mobilização do texto que vai se tecendo pé na estrada. É hora de embarcar. Abra-se a *Carta Geográfica*. Abrace a prosa do mundo.

3 Prosa do Mundo (ou como contar o mapa)

Não há cabimento entrar em esquemas, um tanto quanto ranhetas, sobre as distinções entre prosa e poesia. Não no circuito operado por Murilo. Contra barreiras de contenção genérica, o poeta esbarra em estratégias de escrita que borram o tear de imagens convencionais. Ao lançar mão de variados recursos, quando assumida sua condição de prosador, o aforismo é uma das peças que melhor caracterizam a ação de MM. Em marca de ataque típico, ele mesmo transtorna a afirmação – que ora utilizo não sem cautela – ao berrar a sentença: “[a] poesia habita um mundo, a prosa outro”¹²².

Da ofensiva à operação da esquiva, sem a necessidade de cruzar linhas inimigas, saca de outro projétil: “[a] prosa provém da digestão de Orfeu”¹²³. O fragmento admite certa condição estacionária, mas primordialmente indica o caráter processual da transformação. O tempo de recolhimento – e não de cisão – em relação à sua prática anterior de escrita, nada mais é que o balanço assimilativo de uma nova forma de execução – no caso, o poema em prosa.

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?¹²⁴

Baudelaire ainda é divisa. Sua potente afirmação, de muitas maneiras, mantém o lastro de ressonância quando da reflexão sobre a variante poética da escrita. A apresentação aos *Pequenos Poemas em Prosa*, uma curta carta de explicação ao diretor de *La Presse*, é suma das ideias acerca do estilo. Embora já existisse como gênero – e o próprio Baudelaire comete a indicação – o desejo de aplicar semelhante procedimento “à observação da vida moderna, ou antes, de uma vida moderna e mais abstrata”¹²⁵, deu sentido inaugural à esse tipo de composição variada da ação do lírico.

¹²² MENDES, 1995, p.870

¹²³ Idem, p.1037

¹²⁴ BAUDELAIRE, 1995, p.277

¹²⁵ Idem, Ibidem – grifo do autor.

O poeta francês tem plena consciência da singularidade – ou, no mínimo, da diferença – daquilo que está realizando; fato que anota em comentário, acerca da distância que se coloca em relação ao modelo Bertrand – o que seria interessante discutir, se fosse outro o motivo que conduz o trabalho – no caso, as estratégias da escrita-em-trânsito e, conseqüentemente, as modulações textuais alcançadas por Murilo Mendes.

O que leva a outra consideração de Baudelaire, sobre a motivação dessa outra rotina de escrita que, com graça e número justo, veste as intenções postas em jogo, cito: “[é] sobretudo da frequência das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsessivo”¹²⁶. Não estaria aí, nessa observação, algo de seminal no traçado da *Carta Geográfica*?

Reelaborando uma tradição ensaística e moralista bem presentes na França, formulando de novo, os cenários da modernidade urbana e em termos alegóricos, o gênero da prosa breve, do fragmento livre, divagante, analítico, descritivo, satírico, Baudelaire retoma reflexivamente, nos poemets em prosa, os lugares fundamentais de sua poesia.¹²⁷

Extraindo do comentário acima as particularidades localistas, no tocante à ensaística moral francesa, todas as demais categorias participam, em maior ou menor grau, da prosa muriliana – que, de todo modo, não parece sofrer das ansiedades tratadas por Bloom em *Angústia da Influência*.

Há, inclusive, certa unanimidade que percorre a crítica ao “apontar a natureza dissonante da escritura muriliana, frequentemente atribuída à influência da estética da dissonância de Baudelaire”¹²⁸ – o que é correto, embora sejam esquecidas, vez e outra, a “prosa bíblica”, as iluminações de Rimbaud, a passagem de Pascal pelas leituras de Murilo, os sermões barrocos de Vieira e Donne, o estudo sistemático da prosa de Leiris quando da escrita autobiográfica da *Idade do Serrote...* lista que poderia seguir até a exaustão.

No entanto, a intenção não é destrinçar quais e tais motivos levam Murilo aos endereços do estilo – ou gênero – de modo a afetá-lo tão diretamente; apenas viso acionar vias de passagem, que auxiliem o trançar do nó, por esse escorregadio terreno que se atravessa, uma vez que “a história do poema em prosa é a história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta” e que,

¹²⁶ BAUDELAIRE, 1995, p.277

¹²⁷ BERARDINELLI, 2006, p.56

¹²⁸ MARTINEZ, 2006, p.68

com efeito, se afasta “cada vez mais de uma fórmula dada”¹²⁹

(...) já que hoje qualquer consideração de *transgressão* a propósito do poema em prosa deve tomar em linha de conta o facto de ela não ser mais do que a reinscrição de um gesto que tem de renegociar as aporias já presentes nos momentos fundacionais do género.¹³⁰

O campo de inserção da prosa muriliana, embora encistada à determinada tradição e prática genérica, é de complicada catalogação, por conta da série de procedimentos que condimentam sua escrita. Texto de catálogo e retratos-relâmpago, aforismos, crítica de arte e comentário musical, crônica jornalística, conversa portátil e poliédrica, e enfim, carta geográfica; são tais, alguns dos modelos que comparecem, em sua maior parte, cinzelados na pedra-memória, à dimensão horizontal da escrita em prosa de Murilo que “sempre cultivou o convívio de múltiplos registros de escrita dentro de sua própria escritura”.¹³¹

Murilo sempre intuiu que, para muito além de simples definições ou delimitações de campos ou territórios pretensamente antagônicos do poético e do prosaico, *a poesia se constitui como forma de trabalho na linguagem que insiste, persiste em esgarçar fronteiras e limites*, escapando assim do campo de concentração da semântica e da filologia para outros territórios, como os da filosofia e da religião.¹³²

Estranho que o comentário de Martinez, partindo da intuição de Murilo, ainda insista em marcar a poesia – e não o poético, tipo de figura mais abrangente nesse tipo de comunicação –, como o lugar na linguagem que esgarça fronteiras e limites. Embora o termo “prosaico”, seja de fato o que é relativo à prosa, a extensão do seu sentido¹³³ é determinante – senão, terminal – no que tange a delicada linha que divisa a discussão dos gêneros. Martinez, assim, acaba por minorizar a ação da prosa nesse sentido – penso eu que a ocorrência tenha se dado involuntariamente ou, na pior das hipóteses, por descuido de estilo.

Desse modo, acreditando ser pouco rentável, no caso de Murilo, aprofundar a questão divisório-distintiva do lugar da prosa e da poesia, interessa em especial a captura do efeito poético no toque dos mapas. Há pelo menos um ponto de contato que permite, enfim, tratar tal captura: uma “poética do fragmento

¹²⁹ SCOTT, 1989, p.286

¹³⁰ INIMIGO RUMOR, 2003, p.3 – grifo do editorial.

¹³¹ MARTINEZ, 2006, p.69

¹³² Idem, p.73 – grifo meu

¹³³ Prosaico – assim está inscrita a acepção, derivada por extensão de sentido, no dicionário Houaiss: sem poesia, sem sublimidade; comum, trivial, corriqueiro.

explosivo”,¹³⁴ como estratégia utilizada, sistematicamente, pelo poeta em qualquer dos registros de escrita que tenha escolhido desenvolver.

Daí, o que poderia pintar como tensão, liberta – e me faz retornar, mais uma vez, à apresentação de Baudelaire.

Queira considerar que admiráveis comodidades tal combinação nos oferece a todos, a você, a mim e ao leitor. Poderemos interromper onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura, pois a este não deixo a vontade teimosa pendente do fio interminável de uma intriga supérflua. Tire uma vértebra, e os dois pedaços dessa fantasia tortuosa se tornarão a juntar sem esforço. Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que pode cada um deles existir à parte. Na esperança de que alguns desses pedaços sejam bastante vivos para lhe agradar e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente toda.¹³⁵

O caráter fragmentário marca um dos aspectos da poética de Murilo, sem dúvida. Mas na *Carta Geográfica* acaba por ser princípio ordenador – partindo, inclusive, do aspecto de inacabamento da obra, o que já foi dito em outro ponto do trabalho¹³⁶. A ação do fragmento, no livro em questão, comparece composto da força epigramática da sentença e do aforismo; no entanto, sua maior eficácia reside na captação do flagrante, da impressão – por vezes, emprestando à frase um temperamento, uma modulação de humor. De maneira diversa aciona breves sustos de suspensão e eclipse, como a protelar o fim... da prosa – e não do poema. Creio que acabo de arrancar um suspiro de Agamben.

“Waterloo”, talvez, exemplifique.

Mas Waterloo é importante porque o general Cambrone ao disparar a metralhadora marca MERDE espanta certos oficiais ingleses e prussianos;

porque Napoleão I ali começou a cair do cavalo;

porque deu o impulso a dois trabalhos diversos, de Victor Hugo e de Stendhal; não só dois estilos opostos, mas duas ópticas opostas da realidade;

porque sem Waterloo a grande palavra citada não teria entrado na história, e no dicionário da Academia Francesa;

porque lembra que a letra W foi abolida do alfabeto brasileiro;

finalmente porque sem o relevo obtido pela mesma palavra em Waterloo, Alfred Jarry não a teria ampliado, ajuntando-lhe o segundo formidável “r”.¹³⁷

Tomo o trecho mais longo, de um retrato curto da cidade, em que não há nada que indique o espaço visitado – aliás, mesmo no todo, a dimensão física

¹³⁴ Expressão de Merquior encontrada in: GUIMARÃES, 1993, p.257

¹³⁵ BAUDELAIRE, 1995, p.277

¹³⁶ Cf. p.23 dessa dissertação.

¹³⁷ MENDES, 1995, p.1075

passa por esquecida; exceção feita à afirmação de Murilo, que residiu em Bruxelas, tendo conhecido então, em pessoa, Waterloo. O que se pretende, afinal, com o exemplo, é mostrar a ação escritural do fragmento utilizada pelo poeta.

Mas antes, cumpre remontar ao início, e ao fim, do quadro – são duas citações curtas; a primeira, uma frase da *La Chartreuse de Parme*; a segunda, um verso de Jules Laforgue. Citação, ela mesma uma prática do fragmento, que serve como moldura, marca de apoio à interpretação de Waterloo, qual seja: figura da letra de um nome que persegue MM desde a infância, menos paisagem.

Um dos prazeres em lidar com o texto de Murilo é tentar encontrar as fontes referenciais utilizadas por ele – trabalho que não haveria como dar conta no espaço de uma dissertação, mas quem sabe durante o resto da vida? – e, justamente nesse ponto, abre-se o abismo entre o sentido completo das passagens e a funcionalização dos efeitos de suspensão, criados pelo fraseado curto da ação fragmentária do poeta.

A dinâmica enunciativa do texto citado reitera os motivos que julga importantes para a leitura da cidade. Para tanto, encarna um típico procedimento poético, em que o caráter subordinativo faz com que o olhar retorne, sempre e sempre, ao início da frase, retorcido pela tensão anafórica, costurando por dentro, malhas superpostas em cenas que mixam literatura e história.

Mas interessa, sobretudo, o traço perdido no jogo da leitura, quando um índice fantasma contamina o encadeamento das peças e gera o abalo das instâncias referenciais. Pesa o ar de indeterminação a presença da “grande palavra citada” – que não é dita/escrita, mas tem lugar histórico e dicionarizado; que, mesmo com a sentença de mediação, placa que atenta a lembrança da letra abolida do nosso alfabeto, age como engodo na ponta do anzol, cujos sentidos levam o leitor em rede de arrasto.

A tal palavra, dita-não-dita mas com o seu relevo evidente, ainda orbita como espectro, cuja pista dada – na ampliação do traço da palavra, realizada por Jarry, na inclusão do “r” – não deslinda o termo, mais encripta sua existência. Daí o fragmento atuar como falta e presença, suspendendo o sentido imediato, mas sem comprometer o encadeamento da maquinaria textual, em uma escrita que “dispensa os detalhes retóricos do corpo”¹³⁸.

¹³⁸ LUCAS, 2001, p.62

Embora o trecho citado me pareça exemplar, na exposição do tom fragmentário da prosa de Murilo, eu poderia, sem dúvida, ter poupado um tanto desse palavrório com a indicação, simples, dos “Fragmentos de Paris”, cuja trama da escrita faz mais que espelhar a vida da capital, desde o reflexo das suas ruas, até o *arrombamento da retina* entrevista em suas vitrines – nunca citadas por MM, nem um caco; mas que estão ali, espectrais e especulares.

Por isso, lanço mão do uso – sim, minha tésseira – pois cada espelhamento é senha para modalidades estilísticas – em especial a fragmentação, como pensado/dito até aqui. O reflexo que turva, alinha; também desalinha e modela, dá forma e deforma, age como encarnação do fundo histórico, e literário, que circunscreve Paris. “Espelhos são o reflexo intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas”¹³⁹.

Parece esclarecedor que mostre a escrita da cidade a partir de seus monumentos; mas, em outra versão, vê-se a escrita monumentalizar, reorganizar espacialmente – e nas mentalidades – o espaço da *urbe*, imaginada na sublinha dos postais, legendados pela tática do texto.

A cidade física comparece confundida com essa tal cidade-no-papel e, portanto, uma vez escrita, mais que reedita a realidade, reinventa motivos, alterando, assim, a compreensão dos recintos. Mais ainda, identifica-o: “Mostrem-me duas linhas de certo livro, certa corrente de ar, certo decilitro de vinho, certo molho, certo fragmento de saia, e eu lhes direi: De Paris”¹⁴⁰.

Este modo de ver – e contar – serve de guia por essa obra como, também, coleção aberta – constituída na maneira de o poeta-colecionador operar, como se retirasse, um a um, seus livros, quadros e esculturas – das estantes de madeira, paredes e sala de estar – inventando uma biblioteca crítica, um museu aberto; enfim, uma enciclopédia de colagens, em que se perfilam seus afetos, suas admirações, seu comportamento.

[para] o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse.¹⁴¹

¹³⁹ BENJAMIN, 2000, p.197

¹⁴⁰ MENDES, 1995, p.1108

¹⁴¹ BENJAMIN, 2007, p.239

Percebe-se, assim, a rotina da monumentalidade vertida em letra; e é assim que a fratura, entre o sentido do monumento e a realidade, é desvelada pelo texto de Murilo: trata-se de um modo particular de intervenção, que cria familiaridade entre o leitor e o que é lido, num pacto firmado com o livro, em que não se vê a paisagem como mero objeto, “mas [como] a própria transpiração do espírito dum homem”¹⁴².

Trata-se, pois, de um universo em revelação. Mas tal decifração do literário pode ainda ser ampliada com outro sentido: a impossibilidade do real, lido como “tradução de uma tradução”¹⁴³, numa alusão de leitura que deve de fato nos ler, tanto quanto ser lida – transformada, afinal, em vida e passagem.

A prosa muriliana, construção porosa feita de citações e colagens, de feição memorialística, configura-se, sem dúvida, como uma coleção de escritores e situações, arquiteturas e atmosferas. Os modos de seleção/escolha chamam atenção para a presença e a maneira de Murilo reunir e perturbar, estabelecer e desestabilizar, de modo arguto e criativo, sua relação pessoal com os espaços de visitaçao – que abre, sublinha, deixa marcas de trajetória, e recorta-lhes simbolicamente. Dos fragmentos que restam, se apropria, numa composição que lê, de revés, um mundo “plástico-literário”¹⁴⁴

Entro na sala do Louvre onde estão montadas *les grandes machines* de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto certos pedaços de *La mort de Sardanapale*, de *La liberté guidant le peuple*, de *Les massacres de Scio*, mormente do último. Deixo intacto *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor. O excedente é recolhido aos arquivos, matéria arqueológica, pasto dos críticos especializados.¹⁴⁵

Não está aí, mais uma vez, no fragmento citado, o modo com que Murilo opera poeticamente o texto? Sua intromissão, sua seleção, seu ataque – que dá a brecha para o que tenho tentado, talvez sem sucesso, escapar: do “pasto dos críticos especializados”. A relação com as artes-plásticas sempre esteve localizada, escrita, decantada por toda ordem de estudos. Mas sua fascinação pelos museus é uma extrapolação. Com efeito, é a visagem do paraíso na terra.

¹⁴² MENDES, 1995, p.852

¹⁴³ Idem, p.1093

¹⁴⁴ Idem, p.1056

¹⁴⁵ Idem, P.1110

Se ainda for possível lembrar a epígrafe que dá início ao primeiro capítulo, será fácil avançar. Calma, pois não é necessário que você arrede páginas para trás. De qualquer modo, não quero participar da melancolia das visitas às casas restauradas de grandes artistas, posto ser “impossível retomar, como nas obras literárias, o fio do tempo perdido”¹⁴⁶.

Antes, quero o sopro que anima, habita, faz companhia durante a circulação do passeio; não uma redução, mas um inevitável, “*sim* plástico para diante”¹⁴⁷. Enveredar, afinal, com Murilo pela imaginação do paraíso “sob as espécies de um museu”¹⁴⁸.

Dentro de alguns museus, a ação de Murilo aparenta certa frieza, por se relacionar com o ambiente na forma de estudo, atravessado pela busca de maneiras, que completem suas informações – antes estacionadas no imaginário, congeladas por bancos escolares – sobre o país, ou cidade, que detêm seus pés naquele momento.

Uma vez, no Museu Nacional ateniense, foi fisgado pelos *Kouroi* – sendo impactado, particularmente, pelo *Kouros* arcaico –, que interessa, sobretudo, essa escultura propor “uma interpretação do homem grego, entre o fato cotidiano e o enigmático, entre a linha concreta e a indefinível”¹⁴⁹. No entanto, fora do museu, descobre nos arredores de Atenas, a figura humana que se sobrepõe à imagem escultórica.

Um homem maduro, aparentemente cumprindo o ritual marcado do dia a dia, identificado com o solo pátrio, tanto ou mais significativo, que todo o rol de um maquinário interpretativo possa oferecer. Deslumbra-se a carne, não o barro, ao pisar em terra; “mas a fronteira entre os dois mundos, o físico e o sagrado, não resulta assim tão clara”¹⁵⁰.

Viandante entre o mundo da fruição e o universo teórico, enxerga/desvenda fontes, na gravação e forma dos vasos de Creta, por exemplo, cuja “concepção, forma e desenho insólitos preanunciam Picasso, Braque, Miró”¹⁵¹. A imaginação literária tem seu lugar, claro. Homero indica o mar cretense, em um de seus famosos guias de passeio pela Grécia; mas Murilo

¹⁴⁶ MENDES, 1995, p.1093

¹⁴⁷ Idem, p.1090

¹⁴⁸ Idem, p.1103

¹⁴⁹ Idem, p.1056

¹⁵⁰ Idem, Ibidem.

¹⁵¹ MENDES, 1995, p.1058

prefere deter-se no museu, “fonte de contínua magia”¹⁵².

Alude ao labirinto – figuração da dança, entre os que saem em peregrinação – convocando Joyce, Borges, Nietzsche; no entanto, se encontra de fato, nos modos de representação plástica. Deambula, dedálico, pelos quadros de Vieira da Silva, “onde o espaço absorve o tempo, onde o espírito da fábula ajuda a sublinhar a solidão geométrica do homem atual”¹⁵³.

Museu, espécie de espaço do sagrado – não necessariamente da consagração, embora sejam próximos os termos – faz Murilo vacilar em sua admiração quando em contato com o Metropolitan, em NY, apresentado por uma “fórmula palácio-depósito de arte”. Não é um impedimento, óbvio, para sua entrada – mas um incômodo, sem dúvida, quando se sente “quase pré-histórico, num museu”. Nem tudo é tão ruim, afinal: encontra, pessoalmente, a obra de Picasso no Museu de Arte Moderna; encontra, na *Frick Collection*, “um dos quadros definitivos: *Sant'ana e a Virgem*, de Georges de La Tour”. Então bate em retirada, mas não sem acidez. “Etc”.

- Direi que o espaço consumido aqui é maior que o dos arranha-céus? De qualquer forma, encontro espaços italianos inexistentes na Itália, espaços flamengos insólitos nas Flandres, até mesmo espaços espanhóis (inclusive a espantosa, pré-moderna vista de Toledo, de El Greco) completando os da Espanha.¹⁵⁴

Em alguns momentos, deslizando no passo do engano, pode parecer que Murilo aja como mero catalogador – uma vez que há uma enorme corrente de citações, entre nomes e obras vistas. Acredito firme que, em cada visita, seu olho é assestado para encestar material de trabalho – e como trabalha Murilo; embora o método nem sempre seja, diga-se, ortodoxo.

Ali pratico esportes, ali corro em liberdade, ali reencontro a saúde, formas de vida moderna; ali as máquinas são mulheres, ali danço em vermelho, azul, verde e alaranjado; ali a cor violeta bate-me violetamente (sem “n”) à porta; ali esqueço as delícias e angústias do batiscafo, volto ao bilboquê¹⁵⁵

Não consigo me conter. Prefiro, em definitivo, deixar que Murilo se conte – como quem deslumbra a infância, perlustrando espaços – siderais, sim; e também siderados numa “sucessão serial de paraísos”. A rua, claro, interessa ao

¹⁵² MENDES, 1995, p.1059

¹⁵³ Idem, Ibidem

¹⁵⁴ MENDES, 1995, p.1117

¹⁵⁵ Idem, p.1070

poeta – e toda sorte de delícias que atravessam o viajante: a circulação das gentes e a língua geral do povo, estranhada em seus idiomas; costumes, hábitos, a vida miúda. Mas o museu, ah! o museu, lugar de “interesse, observação e prazer”.

É o “passeante moderno dos museus”, que diz como andar, e por que fazê-lo, no paraíso.

(...) percorro quilômetros de quadros, estátuas, desenhos, documentos etnográficos, folclóricos; proponho-me ora acavalar, ora distinguir os diversos ciclos de cultura, consultar uma outra versão da história indicada pela diversidade de ambientes, classes, tipos, indumentária, a variedade de estilos da obra de arte, instintiva, ritual, gratuita, inserida num contexto religioso, econômico, político; totalizando uma informação que nos ilumina os caminhos do tempo, desde as incertezas do começo até a plenitude do dia atual e o pressentimento do futuro.¹⁵⁶

Há, dentro do mapa, dentro do guia, uma série de museus; mas nenhum deles consegue a suma arrancada dos “Dias de Londres”. Uma ética do observador, sem dúvida, é apresentada por Murilo – que compreende uma prática de escrita sem trair o fascínio. Interessa, no fim, muito menos o que é visto dentro desses lugares, mas como é visto. No fundo, do “[museu] não digo nicles: falta-me no momento a disposição para traçar a carta dum universo”¹⁵⁷. No fundo, acabo só por dizer do poeta; ou serão suas mitografias que o dizem?

Braços dados ao mito, Murilo busca driblar a imposição do cotidiano, por meio de um discurso enviesado, em que confunde o tempo natural e histórico, atravessando-o em efeitos suspensivos na captura do ambiente, do espaço, da aventura. Com efeito, o tempo primordial, torna-se o tempo do texto escrito. Ou seja, visa “resgatar o processo de construção da cidade enquanto mito. (...) colocada além do tempo e espaço, projetada numa eternidade absoluta, pela força do verbo e de seus alicerces teórico-literários”¹⁵⁸.

Transtornar o lugar de pergunta e resposta – cuja presença do oráculo é peça obrigatória – empreende o fascínio de manter o mistério, perturbando os espaços de decifração. Resgatar o mito das dinâmicas do discurso comum, pasteurizado em padrões de consumo imediato, acerta a façanha de um texto que se rende a uma compreensão outra do mundo. Ao rejeitar tais modalidades discursivas, naturaliza o sobrenatural, transformando em hábito o inabitável, habitando e aclimatando a paisagem ao insólito.

¹⁵⁶ MENDES, 1995, p.1103

¹⁵⁷ Idem, p.1069

¹⁵⁸ RIBEIRO, 2004, p.81

Esclareço que nunca precisei de teses científicas para atribuir veracidade aos mitos (...). Quem visita a Grécia deve, não só respirar o mito, mas elucidá-lo: do contrário não a terá entendido bem. Gozarão totalmente a Grécia os poetas possuídos da mania atual de destruir o mito, de dessacralizar a existência?¹⁵⁹

Natural que a Grécia comporte o maior número de comentários, e inserções, ao mito. Embora berço, por excelência, do equilíbrio e da razão, Murilo atribui à mitologia a “força inesgotável” do lugar – “país fundamental, um dos raros onde a presença do mito subsiste no ar, na paisagem, nas ruínas, também na obra de alguns poetas maiores”¹⁶⁰.

O efeito de presença mitológica contamina a escrita, a topografia, a atmosfera; enfim, todo o circuito de realidade. Por consequência, no espaço urbano, são trançados os liames dessa figuração, sempre capaz de ser renovada – mesmo quando em diferença – pela sublinha, constante, de escritores, pensadores ou cientistas. Reside aí, justamente, todo o potencial mágico, e crítico, da fulguração mitológica como estratégia de criação. Diz o poeta: “Dai-me uma fábula, um “mitologema”, e eu recriarei o mundo”¹⁶¹.

Percebe-se que o tom da prosa, na consideração do mítico, ganha um ar sentencioso, aforismático; que, embora estruturado sequencialmente em parágrafos, na extração das partículas de frases – comumente aproximadas ao final dos blocos – se configura uma espécie de *fecho de ouro*. O que ironicamente faz transparecer uma perspectiva de Grécia “antojada através de manuais de história e dos poetas parnasianos, brasileiros ou franceses”. No entanto, é permanente o arrojo no poder de reversão desse quadro ao entrar em “fase polêmica”, na tentativa de destruir o que parecia “irreversível, imobilizado no academicismo, fora da experiência desse século”¹⁶².

Experiência que atrai a cena mitológica, atuada como contínua presença – uma funda respiração que espregueia, a cada passo dado na escrita –, e capacita a metamorfose do espaço, no imbricado plano que justapõem o terreno e o transcendental. A operação dessa dicotomia, acionada pela estadia, permite a “percepção mais aguda”¹⁶³ dos lugares de visita.

Para tanto, o viajante não pode se apassivar; é preciso tocar o solo, o povo

¹⁵⁹ MENDES, 1995, p.1058-1059

¹⁶⁰ Idem, p.1053

¹⁶¹ MENDES, 1995, p.1053.

¹⁶² Idem, Ibidem.

¹⁶³ MENDES, 1995, p.1054

e seus objetos; enfim, absorver do mito a luz e o contexto humano das paisagens visitadas – que arrisca, em sua elasticidade mítico-simbólica, escapar à interpretação; devido, talvez, a desfiguração – imagem traída – da *urbe* traduzida em sua contemporaneidade, como imagem diversa do imaginário herdado.

Mudar a cidade em cena de escrita implica não apenas o empenho de adesão da sensibilidade aos paradoxos e paroxismos da *ville tentaculaire*, mas a necessidade do homem moderno de sacralizar o espaço profano da metrópole através de um olhar mitologizante e da reatualização do verbo cosmogônico.¹⁶⁴

Imagem outra no espelho, seu reverso, o anti-mito; a cidade que inimiga sua antípoda délfica, a Delft de Vermeer – “decifrada, traduzida pela sua luz exemplar”¹⁶⁵. Luminosidade que acolhe Murilo, onde “gostaria de receber no último instante cruzada com as de Córdoba [de corte seco, severo, mas não desgracioso] e de Ouro Preto [severa e íntima]”¹⁶⁶. Por sua redundância emuladora – que “também” oferece a paisagem de barcos nos canais, que se emprega “também” da arquitetura assimilada aos lugares ares do país que habita – destrói “qualquer hipótese de enigma ou segredo”¹⁶⁷. Sem mistério, irmã “absolutamente legível”¹⁶⁸ de Haia.

Texto-lei, texto-calendário e texto-arquitetura são manifestações da articulação entre ato, palavra e registro, testemunhos da consanguinidade entre cidade e escrita, tendo em vista tanto a apropriação coletiva do mundo exterior quanto a urdidura dos símbolos e mitos que fundam e fundamentam a urbe.¹⁶⁹

Ao tomar as reiteraões barthesianas de que o mito é uma linguagem, uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma não definida pelo objeto a que se endereça, mas pela maneira proferida¹⁷⁰, o mito torna aparente um estado de devoração – porque móvel, desdobrável, citável. Incorpora-se então, aos atavios da prosa, uma arquitetônica do discurso que se projeta no espaço vivo das cidades; assim redimensiona seus modos de representação, configurados como o “*epos* fundamental que atravessa a narrativa muriliana”, em que a história é transmutada em mito, “perpetuamente condensada

¹⁶⁴ FURTADO, 2003, p.16

¹⁶⁵ MENDES, 1995, p. 1086

¹⁶⁶ Idem, p.1177; p.445; p.1086

¹⁶⁷ MENDES, 1995, p.1085

¹⁶⁸ Idem, p.1083

¹⁶⁹ FURTADO, 2003, p.16

¹⁷⁰ BARTHES, 2001, p.131

e depurada”¹⁷¹, no enfrentamento do concreto armado, no edifício da escrita.

As relações com o traçado arquitetural, acionadas pela conhecida interação plástica-simbólica, também são perpassadas pela sacralidade. O que há de iterativo na descrição do espaço – por vezes de vontade geométrica, sem recair no típico da representação do exótico – é alumbrado com força metafórica e sacados escapes anedóticos. A medida tomada na resolução que revela traços culturais, ganha duplo valor; quais sejam: a concentração da imagem – como na obrigação ritual, em Rodes, quando descobre o branco das mesquitas, ao mesmo tempo em que se descalça para sua frequência; e a liberação do humor – também em Rodes, mostrada com o toque da blague que caracteriza a produção do poeta.

Grupos ornamentais de buganvílias me perseguem por toda parte com sua excessiva familiaridade. Desde que conheci a ikebana, método clássico japonês de arrumar flores, nunca mais pude suportá-las em comício, desordenadas, despenteadas, de camisola o dia inteiro.¹⁷²

A apresentação da arquitetura, também dos ambientes descritos, como suas paisagens, por vezes servem de moldura, cujos efeitos da sacralidade devem ser observados em contexto igualmente sacro – tanto para seus habitantes, quanto para quem a visita. São lugares que fazem funcionar a memória do trabalho de sua edificação, como também implica voleios que conjugam história e religião.

Como visto em Patmos, anunciada como “campo de concentração” durante o domínio romano, que se abre no “encanto dum golfo sereno e a belíssima linha clássico-cubista de sua arquitetura” – que, como dito, cumpre o papel de emoldurar, no caso a presença recordada de São João, autor do quarto Evangelho – exilado e prisioneiro “nesta ilha mais mineral que vegetal”, onde “escreveu o Livro da revelação do futuro, e morreu”¹⁷³.

Mas não só religião e monumentalidade ligam Murilo às cidades, antes consegue perceber o quanto “certas cidades menores revelam, mais que as tentaculares” a capacidade de atuar como centros de “comunhão humana e política”¹⁷⁴.

O que revela, em seus modos de contato, certo fascínio crítico do deslocamento do olhar. Como ao averiguar a medida do palácio da justiça de

¹⁷¹ RIBEIRO, 2004, p.84

¹⁷² MENDES, 1995, p.1601

¹⁷³ Idem, p.1062

¹⁷⁴ Idem, p.1071

Urbino – prédio “quase sempre monstruoso em outras cidades” – sem distinção às demais casas do lugar, em relação ao castelo dos duques de Montefeltro, que agride “a sobriedade da sua linha”¹⁷⁵.

O limite imposto da medida sóbria, por vezes séria em sua regular serialidade, arrisca a diminuição do fator humano, no entanto Murilo admite Haia. Cidade que, em primeira visita – e à primeira vista – liga-se “a um esquema frio”; mas a disposição para um segundo olhar, observa o decrescer de sua impessoalidade. Revelação ofertada a partir de outra atitude de passeio, mas que não impede a inscrição da advertência, posto “[parecer] alterado para o visitante o conceito de bem e mal”. Mais uma vez, tangenciado pelo poder anedótico do seu fraseado, ao aludir o afastamento da ideia de morte, se aproveita do caráter asséptico da cidade, e fulmina: “A morte em Haia será *higiênica*”¹⁷⁶?

Impressiona a capacidade de leitura dos espaços, como também a constante de sua invenção, mesmo quando não comparece em detalhes habitados. Os modos de agir, em sua escrita, por vezes gíngam o negaceio da representação, confundindo as funções do relato, cavando brechas que perturbam o estatuto – ou pacto, vá lá – de realidade, ao projetar possibilidades de ficcionalização.

Em Gand, lança a observação das casas em seu remate angular, conservando o vermelho dos tijolos; mas a prosa é, assim, invadida: “O que se *representa* lá no interior não sei ao certo; claro que poderia imaginá-lo”.¹⁷⁷ O que acaba por me arrastar à uma questão, agora inabordável, mas de enorme rentabilidade na fatura da prosa muriliana – com quantas ficções se constroem a realidade da memória?¹⁷⁸

O que se sabe, com Murilo, é da “série infinita de visões explodindo na realidade”, visto, por exemplo, na metaforização hiperbólica do trem londrino –

¹⁷⁵ MENDES, 1995, p.1093

¹⁷⁶ Idem, p.1083-1084

¹⁷⁷ Idem, p.1076

¹⁷⁸ No tocante à construção da memória, e consequente estratégia dessa espécie de ficção-de-si-mesmo – hesito em dizer autoficção, perceba – pode ser conferida no estudo empreendido por Fernando Fábio Fiorese Furtado, em *Murilo na Cidade – os horizontes portáteis do mito*. Embora assumo a *A Idade do Serrote* como motivo – tematizando, obviamente, a infância e a cidade de origem de Murilo – muitos dos caminhos tomados acabam por tratar desse tipo de modulação ficcional. Também o ensaio “A nuvem civil sonhada”, de Gilvan Procópio Ribeiro, pactua dessa hipótese, em revisão crítica acerca da recepção do mesmo livro. A citação ilustra: “(...) as memórias de Murilo Mendes estão no limite da autobiografia e da ficção. O relato, longe de reproduzir factualmente o que foi vivido, cria vida”. (RIBEIRO, 2004, p.85)

“torre horizontal” marchando “com pulmões de aço abertos”¹⁷⁹; das ruas de Paris, “um grande baile a fantasia onde ninguém se conhece, o que aumenta ainda mais a fantasia”¹⁸⁰ – talvez aqui uma alegrada versão do *flâneur* baudelairiano; ou, ainda, a reversão do imaginário, do imperativo a-histórico dos arranha-céus novaiorquinos, impossibilitados de “manejar a imaginação, jogar tênis ou bilboquê, dançar a roda de mãos dadas”¹⁸¹, abolindo a chance da realização do insólito. Mas que não se compara, definitivamente, com a Suíça nesse quesito – “um país verde por igual. [Onde] os nativos tingem os animais de verde para que não se altere o tom geral dos prados e das montanhas”¹⁸². Ou me engano, e a insipidez oferece o choque do insólito?

E caminhantes anônimos comparecem ao grande espelho da cidade, que a tudo reflete, desmanchando numa vaga de sonhos, desmontando em detalhes o olho imenso que borra os mapas e assombra a prosa, posto ser “fundamental, e aventura, explorar os ângulos anônimos da cidade, que de cotidianos passam a ser *transcendentes*”¹⁸³.

Habitantes sem nome, mas que aqui não carecem da cédula de identidade, compostos – ou clicados? – como paisagens móveis e humanas, coloridas ou tocadas, pelo tom provisório do trânsito. Afinal, “hoje alguém é apenas do lugar onde nasceu”¹⁸⁴?

Passam, passeiam tantos, para mim entes anônimos. Desligados do sortilégio de Ravenna. Retornam do trabalho, muitos pedalando. Nunca os conhecerei, conhecerei. São “descobertos” por quem? O desgaste os iguala.¹⁸⁵

Benjamin nos lembra, em sua *Pequena história da fotografia*, que os primeiros indivíduos captados pelas objetivas surgiam anonimamente, sem que tivéssemos o menor vestígio de suas histórias, nada que pudesse indicar origem ou destino; a matéria do fotografado era, então, rasurada em desenhos de luz sem texto ou testamento, nos quais “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”¹⁸⁶.

O álbum de fotografias, ao contrário, nomeia ações e indivíduos, contudo

¹⁷⁹ MENDES, 1995, p.1101

¹⁸⁰ Idem, p.1108

¹⁸¹ Idem, p.1115

¹⁸² Idem, p.1067

¹⁸³ Idem, p.1077

¹⁸⁴ Idem, p.1085

¹⁸⁵ Idem, p.1090

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1987, p.95

carrega consigo o preço da morte instantânea no tempo parado; mas uma vez organizado segundo alguns critérios de afinidades e afetos, gera a celebração da lembrança que, diante desses agenciamentos, oferta aura a seus personagens.

As afecções do fotógrafo, ao selecionar personagens que brotam dos flagrantes da memória, operam como uma alteração das faculdades receptivas: um modo próprio de receber e de transformar as impressões; o que possibilita a Murilo dinamizar sua veia anedótica, atravessando, ironicamente, o trâmite entre paisagem vista e paisagem escrita.

Volterra abriga um grande manicômio, regido de forma única. Controlados à distância pelos médicos, muitos doentes integram-se, livres, durante horas, na vida cotidiana da cidade, misturando-se às pessoas “normais”. Assistido por Machado de Assis, Kafka e Pirandello eu os observaria: serão que sabe post-homens, pertencentes a uma sociedade futura que se esboça no século; talvez mais “normais” que os outros.¹⁸⁷

Percebe-se, de um só lance, toda a desorbitação e releitura de signos que, criticamente, criam uma saída jocosa e de esplêndida caricatura, na qual Murilo opera no limite da comutação entre o valor de culto e exposição; uma vez que “o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência”¹⁸⁸.

Entretanto, na ausência do rosto humano – última trincheira de combate ao culto e ao fetiche – a amostragem dessas figuras perturbadas, que se misturam indiscriminadamente na massa comum do cotidiano, faz com que Murilo, de maneira incisiva, crave suas impressões acerca da humanidade e seu campo de relações. Mais que um movimento anedótico, na escolha dos atores clicados por sua objetiva, o poeta oferece uma chave de sua ação em prosa, transformando o flagrante retratado em estratégia de crítica cultural, como pode ser observado na anti-imagem vista – será? –, de cima do Empire State Building, da multidão anônima – esse quase-clichê melancólico.

- O mínimo corpo humano é maior que o Empire State Building com os seus 102 andares e 1.860 degraus; edifício este que nos dá a melhor visão de New York, em particular do seu mar noturno: quando considera na justeza os milhões de pontos mínimos que a compõem.¹⁸⁹

Ao abolir a divisão entre vivido e inventado pela memória, o olhar armado de Murilo, instrumento de atenção e captação objetiva, move-se na modulação de

¹⁸⁷ MENDES, 1995, p.1092

¹⁸⁸ BENJAMIN, 1987, p.174

¹⁸⁹ MENDES, 1995, p.1116

uma "atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares"¹⁹⁰ – *helás!* como tenho evitado esses termos – cuja capitalização do inesperado movimento dos anônimos, converte-se na fatura da surpresa e do deslumbre – que ganha realização, na piscadela algo safada, na mirada do corpo, da leveza e do balanço das mulheres que atravessam suas vistas.

Jandiras, Analus, Adalgisas; também Adelaides, Teresas, Saudades; e Lilis, Cláudias, Marguís – nunca, jamais, Donas Colós. Penso: a coisa mais bela do mundo é uma mulher andando. Mulheres mil, mulheres que não podem passar agora diante de mim com suas minissaias, nem dedicar-me sequer uma minilágrima. Neoninfas movendo ancas, que não leram certamente Homero, mas poderiam figurar no seu Livro. Que grandes textos são! De vestidos furiosos, que valem pelas pernas aliciantes, como as “teria” talvez a perdida estátua de Afrodite: duas pernas à procura de uma cara. Enquanto isso as flamengas, talvez, não suportem o confronto com italianas, espanholas ou as francesas – mulheres monumentais, das pontes e dos cais, que nada prometem, tudo cumprem, obedientes, sem ais. E aquelas três londrinas, alternativas, que me invocam, passeando em curto-circuito de bocas e bustos decotados, desafiando a morte cínica e o sexo. Certamente, Jaime Ovalle, reajustando o monóculo, acederia ao capítulo das pretas de se perder a cabeça e lourças-belzebu que ele promoveria a mulatas. Ai, que me fazem perder o rumo, o prumo, o mapa... que guerra é a mulher! E o sol oblíquo perturba-se.¹⁹¹

Quantos caminhos foram tomados, em viagem de prosa sincopada, cumprindo em cada desvio uma descida, uma parada, que rasura teu planisfério – não de todo, é certo, posto nenhuma miragem se ver completa, guardando em si o desenho do mistério. Aguarda uma decupagem outra das considerações que ora encerro. Com “um mapa da cidade que só me desserve”, tentei escapar do lugar comum que te leem, Murilo, pois “falta-me talento para interpretar mapas”; talvez, ao terminar, te escreva uma carta – ou outra que explique para quem nos lê agora, porque parar a viagem. “Mas ai de mim se não existisse por toda parte o dédalo, a desorientação, a imprecisão dos sentidos”, era possível não ter chegado

¹⁹⁰ MENDES, 1995, p.1238

¹⁹¹ Parágrafo, quase todo ele, marcado pela colagem; cumprindo a evocação de mulheres que marcaram a infância, adolescência e vida adulta de Murilo – abro assim a mirada. Em seguida, tomo o trânsito das visitas e me acho nessas curvas todas que o poeta oferece. MENDES, 1995, p.922; 1061; 1064; 1109; 1102; 1116 e 1078.

até aqui. De todo modo, “desorientando-me continuamente, o mundo é cada dia para mim um espetáculo novo”¹⁹². Quem sabe amanhã possamos nos sentir em casa novamente.

¹⁹² MENDES, 1995, p.1068

4

Retrato-Relâmpago do percurso (e faltam apenas algumas linhas para que possa, enfim, desembarcar)

para Raïssa de Góes

Você, meu amigo, será um animado atalho de enciclopédia. Essa maneira tua, constante, de saltar entre referência e outra, sem prévio aviso, te conto: haverá um futuro mais interessante, quando os textos estiverem alocados em bibliotecas eletrônicas, enormes, com fichários de ligação entregando imagem e fonte, imiscuídas sem pudor, sobrevivendo “o seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação”¹⁹³. Mesmo nesse modo de viagem outro, o transtorno, como sempre, será navegar por essa floresta de símbolos. Mas vê, ainda assim correspondência; “um exemplo extraordinário da paixão pela leitura do outro, da confiança na ação que a leitura produz no outro, da sedução pela letra”¹⁹⁴.

•

Os modos como você tem mandado notícias daí, por vezes, me confunde. Afinal, sigo o mapa ou a carta? Entendo que seja difícil você se evitar – afinal, “não temos como evitar quem realmente somos e no que pensamos”¹⁹⁵, mas é jeito seu de causar presença, borrando essa nossa distância no tempo e no espaço. Entendo que queira habitar mundos – para não nos deixar sós (eu, você, nós – todos – que lemos *hic et nunc*). É, no fim, “lição de fraternidade, em que as palavras substituem os atos ou os gestos”¹⁹⁶.

•

Chego a arranhar um sentido, suas cartas criam um mundo – desinteressam as categorias de real/irreal nesse momento – onde você pode continuar se

¹⁹³ MENDES, 1995, p.1219

¹⁹⁴ PIGLIA, 2006, p.38

¹⁹⁵ RODRIGUES, 2006, p.1

¹⁹⁶ ROCHA *apud* RODRIGUES, 2006, p.3

contando, sempre e sempre; campo propício para experimentar estilos, expor experiências, dizer, enfim, “da vida social, cultural e política de um determinado momento, as mudanças das conjunturas intelectual e ideológica que [permearam] sua vida”¹⁹⁷. É um grande modo de diálogo, confesso; e, ao entrar nesse mundo – construído de fragmentos e estilhaços – me bagunço um pouco nas quinas do inesperado – do humor, da sentença, da imagem, da compreensão do anônimo e da atmosfera visitada – em que você faz “o comum [ser] visto como extraordinário; o extraordinário [ser] visto como se fosse comum”¹⁹⁸.

•

Qualquer grande prosa é também uma recriação do instrumento significativo, a partir de então manejado segundo uma sintaxe nova. O prosaico se limita a tocar por sinais convencionados significações já instaladas na cultura. A grande prosa é a arte de captar um sentido que nunca tinha sido objetivado até então e torná-lo acessível a todos os que falam a mesma língua. Um escritor é ultrapassado quando não é mais capaz de fundar assim uma universalidade nova e comunicar no risco. *Merleau-Ponty*¹⁹⁹

E você comunica no risco, não recaindo na *Chronica Mundana* – que já frequentou na juventude, é verdade; mas que em prosa adulta, escapa.

•

Rever/Reler, escrever e escrever sem prever um fim adequado, pois não há fim adequado entre amantes. Tal uma relação de amor que acaba por implicar em desordem. Mas há de fato desordem, ou é maneira diversa de ordem apresentar-se ao mundo assim, aos saltos? Tal prosa, tal sotaque que, “enquanto gênero se caracteriza pela interrupção, pela exigência de continuidade, pela pausa entre uma e outra carta, pela obsessão pelas cartas extraviadas e pela angústia do corte”²⁰⁰. Será aí o lugar do Uruguai em seu mapa? “(...) belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle”²⁰¹ – os três habitantes do país sem oeste; ou diria sem ocidente; ou diria feito de monstros maquiados; ou diria que as “principais produções do Uruguai” são máscaras na Europa? Esse, um seu mapa sem *Amormérica*, que os SeteNovos resumem e, em algum lugar daquela macumba, te citam: “Sairá daqui, segundo

¹⁹⁷ RODRIGUES, 2006, p.5

¹⁹⁸ CANDIDO, 1989, p.59

¹⁹⁹ PONTY, 1974, P.8-9

²⁰⁰ PIGLIA, 2006, p.46

²⁰¹ MENDES, 1995, p.1023

alguns, a próxima grande revolução. Por enquanto acho New York o século XIX do futuro”²⁰² – muito vasto mundo, velho mundo de sua parte, meu amigo.

– Capilé, é o seguinte, me entenda: “Obedeço maquinalmente à tradição de usar o tal de corpo. Afroeuropeu, adiro de boa sombra à América, seus cartazes e slogans. Giro nas ruas de largos passeios onde cabe a humanidade”²⁰³. Etc.

Tudo bem, então. Afinal, “[a] escrita é um resumo da vida, condensa a experiência e a torna possível”²⁰⁴.

•

O tema se multiplica, portanto, deixa de ser o que é, vira outra coisa, adquire uma amplitude de significados que o transfigura, ao arrancá-lo da situação limitada de lugar e momento, dando-lhe um toque de intemporalidade.

*Antônio Cândido*²⁰⁵

•

Seu modo de tocar as pessoas é de um jeito interessante. Pesos e medidas variando óticas diversas. Para o turista, bom pasto; para o habitante a permanência, presença e crueza dos problemas da terra. Não se trata, afinal, de evasão “tema que o homem moderno, premido pela dura realidade político-social, procura abjurar; e que subsiste. Viajamos, não só para eludir problemas constrigentes de vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos”²⁰⁶. Tenho estado contigo, até aqui. Mas chega uma hora, em que só resta o acenar dos lenços.

•

Cineasta, eu faria um filme sobre os turistas, sua indumentária, seus tiques, seus gostos, suas reações, seu carneirismo. De que raça, de que planeta vêm os

²⁰² MENDES, 1995, p.1117

²⁰³ Idem, p.1116

²⁰⁴ PIGLIA, 2006, p.51

²⁰⁵ CÂNDIDO, 1989, p.57

²⁰⁶ MENDES, 1995, p.1061

turistas? Ai de mim: de que raça, de que planeta venho eu, embora não-carneiro?
*Murilo Mendes*²⁰⁷

•

Ai, Murilo, tudo que eu quero, agora, é chegar. Andei com sua prosa, penso, de maneira a tirá-la dos lugares de conforto; concerto tal que te fatura em monocórdio. Tentei, de todo modo, conversar contigo – mesmo que aos solavancos. Ao fim, demonstrar seus modos de fazer, não crendo necessário atravessar todas as cidades; mas as que pudessem, no íntimo, mostrar sua relação com a escrita da viagem. E se me perdi – desculpa o clichê – foi tentando te encontrar.

•

Enquanto caminhava, seguindo as coordenadas anotadas por você, pelo circuito em prosa da *Carta Geográfica*, não consegui deixar de pensar, com enorme angústia, na espantosa quantidade de entradas possíveis no mapa. Fosse simétrico, não haveria desacerto e, mesmo o transeunte menos avisado, estaria encontrado. Mas o avanço, como visto até aqui, foi/vai se dando aos encontrões, com bruscas interrupções – da mesma maneira que um passante salta, apressado, em uma estação errada e busca, com os ponteiros do relógio correndo, condução alternativa para chegar ao seu destino. Estou, ao fim da viagem, ainda em começo de viagem – mas sem os bilhetes do trem.

²⁰⁷ MENDES, 1995, p.1110

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. "O fim do poema". In: **Cacto**, nº1. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo, 2002.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANANIAS, Denise de Castro. **Literatura de Viagem: Trajetórias e Percursos – Análise em A volta do Gato Preto e México de Érico Veríssimo**. 95 f. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

ARAÚJO, Laís Corrêa. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O Cacto e as Ruínas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Atualização por Hamilcar de Garcia. Estudo da Língua Portuguesa por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964. 5 v.

ÁVILA, Affonso (et all.). **O Modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongiorno; Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Roland Barthes / por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATISTA, Eduardo Luis A. O.. "Literatura de viagem e tradução literária como criadores de imagens culturais: Um estudo de sua influência no desenvolvimento da história cultural brasileira". In: **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**. Nº 18, Ano 2009. 119-130

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação Willi Bolle; Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa ... et all. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

_____. **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987

_____. **Obras escolhidas II - Rua de mão única**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Tradução do alemão: Irene Aron, Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução: Maurício Santana Dias. Organização e Prefácio: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

BRADBURY, Malcolm. “As cidades do moderismo”. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.76-82

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **Comigo e Contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes**. 282f. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CORTAZAR, Julio. **A volta ao dia em oitenta mundos**. Tradução: Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

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

GOMES, Renato Cordeiro. “Da Metrópole à Cibercidade”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Espécies de Espaço: territorialidades, literatura e mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes: Acervo de Poeta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. www.casaruibarbosa.gov.br acessado em 22/09/2011

_____. **Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. (Org.). **Murilo Mendes: 1901-2001**. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

_____. **Prefácio a tempo espanhol**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. www.casaruibarbosa.gov.br acessado em 22/09/2011

_____. **Territórios/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. Versão monousuário 1.0. São Paulo: Editora Objetiva, Junho de 2009.

HYDE, G.M. “A poesia da cidade” In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.275-284

IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, ano 90, v. 90, n. 2. mar./abr. 1996. p.2-19.

Inimigo Rumor Nº14. Rio de Janeiro: 7Letras, 1º semestre 2003.

KRISINSKY, Wladimir. “Discurso de viagem e senso de alteridade”. In: GOMES, Gínia Maria; PETERSON, Michel (Org.). **Organon**. Volume 17, nº 34, Porto Alegre, 2003. p.21-43

LUCAS, Fábio. **Murilo Mendes: poeta e prosador**. São Paulo: EDUC; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.

MARTINEZ, Leonil. “Murilo Mendes e o Poema em Prosa”. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MARTINS, Elaine Amélia. **Cartografias da Memória: as escritas de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges**. 177 f. Dissertação

(Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa, volume único**. Luciana Stegagno Pichio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Homem e a Comunicação – A Prosa do Mundo**. Tradução: Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MURICY, Katia. “Os Espaços Alegóricos de Walter Benjamin”. In: **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes: Crítico de Arte**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de Oliveira. **De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário**. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

PEREIRA, Gabriel da Cunha. “Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes”. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 4.n.1, junho de 2006. 1-22

PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da (Org.). **Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIMENTEL, Thaís Velloso Gougo. **De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)**. 272 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. “A Nuvem Civil Sonhada: A Idade do Serrote de Murilo Mendes”. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da (Org.). **Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004. p.77-86

RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. Tradução, prefácio e notas: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RODRIGUES, Leandro Garcia. “Carta & Literatura – Possíveis Interseções”. In: Odalice de Castro (org.). **Problemas e Perspectivas – Estudos de Literatura**. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC), 2006.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letras**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. **Tiempo Presente: notas sobre el cambio de una cultura**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

SENNA, Homero. **República das Letras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre” In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.285-300

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TINOCO, Robson Coelho. **Poesia de Liberdade em Pânico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.