



Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes

Urban spaces, removed spaces in Murilo Mendes

Gabriel da Cunha Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF – CAPES)

Resumo: Este estudo se propõe a analisar o livro *Carta-Geográfica* de Murilo Mendes a fim de perceber de que maneira o escritor se relaciona com as cidades visitadas factualmente e revisitadas literariamente. Assim, busca-se a percepção das metamorfoses ocorridas nas cidades e os diversos modos como elas se dão. A primeira delas, no momento em que uma cidade reaparece noutra, como quando o céu de Juiz de Fora de 1910 é visto na cidade de Nápoles. A segunda, no instante em que as cidades européias também se deslocam para Juiz de Fora através dos livros lidos pelo menino Murilo. E, finalmente, quando a mesma cidade apresenta metamorfoses internas, de acordo com as funções que cada contexto urbano tem de desempenhar. Assim, cria-se um trânsito entre as cidades, nas quais cada uma delas é reinterpretada e relida no contato com a outra e consigo mesma.

Palavras-chave: trânsito; cidade; surrealismo.

Abstract: This study is an analysis of book *Carta-Geográfica* by Murilo Mendes, to perceive how the writer relates himself to the cities he visited in actual fact and revisited literarily. The intention is to perceive the metamorphoses undergone by the cities and the different ways they happen. The first one, when the city reappears in another, as when the sky above Juiz de Fora in 1910 is seen above Naples. The second, when the European cities move to Juiz de Fora, in the books read by the boy Murilo. And finally, when the same city presents internal metamorphoses, according to the functions that each urban context has to perform. In this way a transit between the cities is created, each one being reinterpreted and reread in contact both with the other and with itself.

Key-words: transit; city; surrealism.

1. As cidades e seus enigmas

Incansavelmente curioso da figura humana, fico a examinar todas as pessoas que seguem a direção do repuxo, e acabo trocando de rumo. (...) Sinto neste momento um certo mal-estar ao definir-me um homem à

procura de um repuxo; mas ai de mim se não existisse por toda a parte o Dédalo, a desorientação, a imprecisão dos sentidos; ai também da civilização técnico-industrial. Desorientando-me continuamente, o mundo é cada dia para mim um espetáculo novo.

(Murilo Mendes)

Este estudo se propõe a analisar o livro *Carta-Geográfica* de Murilo Mendes a fim de perceber de que maneira o escritor se relaciona com as cidades visitadas factualmente e revisitadas literariamente. Para a crítica que se pretende da obra, o aparato teórico escolhido foi o texto de Glissant, uma vez que o teórico em sua *Introduction á une Poétique du Divers* contém um pensamento crítico-teórico produzido a partir da periferia, da margem, da relação colonial. E a obra de Murilo Mendes se estrutura, como se quer ver, a partir do deslocamento das noções de margem e centro, do choque entre as tradições e as vanguardas. Nesse sentido, é de extrema relevância a abordagem de algumas noções desenvolvidas por Glissant, sendo a primeira a de Relação: “A Relação é a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades, seus desregramentos e suas tentativas de liberação se mostram, se dizem nos discursos dos povos”.

A Relação poderia ser entendida, então, no contexto da organização das cidades, como o modo por que os povos se relacionam com os problemas que a urbe lhes impõe, com as suas desordens e as suas estruturas tecno-industriais contemporâneas que mecanizam as comunidades, aniquilando-as. Segundo E. Rocha (2000), afirmar que “só a Relação é Relação significa também que o que é possível captarmos é, por um lado, as relações entre si, a relação de cada um ao todo possível da Totalidade-Terra e, por outro lado, as mutações que esse jogo de relações gera” (ROCHA, 2000, p. 34).

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

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

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

Como se observa nesse último excerto é o imprevisto, proveniente da diversidade, que interessa a Murilo Mendes. Em *Carta-Geográfica*, é a partir do desregramento das cidades que surgem o silêncio e o enigma. O que interessa ao escritor nos centros urbanos é justamente a coexistência de vários contextos desordenados a constituir um conjunto. Desse

modo, é através da confusa estrutura social dos centros urbanos e dos conseqüentes problemas que seus habitantes enfrentam que surge o enigma. E, esse enigma, exatamente porque não pode ser explicado, subsiste em estado de silêncio. Para o escritor, uma única cidade não segue essa regra: Haia. Segundo Murilo Mendes, “Haia é uma cidade completamente legível” (1995, p. 1083), uma vez que não há surpresas:

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

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

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

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

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

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

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

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

Não se poderia dizer que em Murilo há um pensamento sistemático, uma vez que ele interessa pelas *anarquias individualistas*, pela multiplicidade de fatores, pela incongruência dos objetos relacionados, pela diversidade de relações e pela sua imprevisibilidade. Sua proposta literária parte de um processo de deslocamento de um meio – quer ele social,

religioso, econômico ou político – para um outro que o distancia criticamente do primeiro. Em *Carta-Geográfica*, há um conjunto de cidades cujas histórias e culturas são bastante diferentes, como a de Nova Iorque e Atenas. Cada uma delas é reinterpretada subjetivamente, segundo os “olhos-kodak do turista” (MENDES, 1995, p. 1060), do intelectual ou de seus habitantes.

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

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

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

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

Murilo Mendes considera que a Grécia "possui uma força inesgotável: sua mitologia, que constitui ao mesmo tempo sistema cosmogônico, transposição figurada de fatos reais, reservatório sempre renovado de arquétipos e símbolos" (MENDES, 1995, p. 1053). O poeta indica que a força inesgotável da Grécia se dá devido à "elasticidade dos símbolos e do mito!" (MENDES, 1995, p. 1054). Afirma, em seguida, que a "tradição clássica de Atenas pesa demais sobre o seu presente" (MENDES, 1995, p. 1054). O mito ainda possui força, portanto. Após essas considerações é interessante citar a seguinte passagem de *Carta-Geográfica*: “Para chegar a uma percepção mais aguda da Grécia, foi-me preciso visitá-la, perlustrar-lhe o solo, tocar algo do seu povo, absorver-lhe a luz, controlar a presença do mito no contexto humano do país” (MENDES, 1995, p. 1054). O escritor mineiro quer saber, portanto, de que maneira a presença do mito é engendrada no contexto humano do país, um país que para ele parece desfigurado daquela Grécia da Antiguidade: "De qualquer maneira, como parece desfigurada essa nossa pequena Grécia que herdamos da antiga!" (MENDES, 1995, p. 1054).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerando a viagem como necessária para uma constante atualização do

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

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

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

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

(GLISSANT, 1995, p. 45)

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

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles c’est littéralement ceci: une rencontre d’éléments culturels venus d’horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, c’est-à-dire qui réellement s’imbriquent et se confondent l’un dans l’autre pour donner quelque chose d’absolument imprévisible. (GLISSANT, 1995:p. 14)

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation “s’intervalorisent”, c’est-à-dire qu’il n’y ait pas de dégradation ou de diminution de l’être, soit de l’intérieur, soit de l’extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. (GLISSANT, 1995:p. 16)

O que se vê em Murilo Mendes é a relação de sua cidade com todas as outras, confrontando-as. O poeta não parte então de uma noção de território, isto é, não se fecha à Totalidade-Terra, mas expande a Juiz de Fora de sua infância para fazer com que ela encontre

outras cidades e se coloque em Relação. O território gera intolerância, uma vez que ele se fecha às suas próprias muralhas culturais, impedindo qualquer tipo de mediação com o outro:

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

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

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

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

Os territórios são, assim, invadidos por traços culturais estrangeiros, criando produções simbólicas diversas daquelas antigas. É o que o escritor observa nas cidades em que visita: uma reunião de fatores díspares em um mesmo território. E, nesse momento, perde-se a relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais. Também para Glissant o território é suplantado pelo Lugar e é esse processo que ele chama de *créolisation*. As fronteiras deixam de ser fixas, portanto. As construções culturais passam a ser importadas. É possível ver obeliscos nos Estados Unidos e na França:

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

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

Várias são as situações de fronteira encontradas em *Carta-Geográfica*, mas o que

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

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

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

O que está em jogo em *Carta-Geográfica* no que diz respeito às cidades são os conflitos entre elas, as suas desordens e os seus habitantes. “*To be or not to be*” é a questão final, aquela para onde convergem os problemas do homem e, por isso, chamada de ruínas do discurso. A falta de solução para a interação entre os habitantes e a cidade, a ausência de um discurso que dê conta dessa relação social é a causa do silêncio, do enigma que o escritor vê presente nos centros urbanos. Já foi dito que Haia era, para Murilo Mendes, exceção. Isso se dava porque a cidade não se configurava como centro urbano e não havia moradores, uma vez que a população era a das cidades vizinhas, tendo com a cidade apenas uma relação comercial. O homem, para o escritor, pode ser de vários tipos:

Aqui fiquei um dia, ferindo-me o cenário auto-organizado em força singular; mas deveria instalar-me uns meses para estudar sua coleção de homens (MENDES, 1995, p. 1092).

Muitos são os prodígios; entretanto nada é mais prodigioso do que o homem. Sófocles. (MENDES, 1995, p. 1056).

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

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

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

O poeta dizia que a Grécia possuía dois protagonistas: “o homem e a luz; o templo servia de testemunha dos dois”. (MENDES, 1995, p. 1055). Em seguida afirma que aquele que a visita não deve apenas respirar o mito, mas elucidá-lo (MENDES, 1995, p. 1059), isto é, jogar luz sobre ele a fim de desvendá-lo, tirar-lhe a venda, unificar interior (o homem) e exterior (o organismo cultural e social que é complexo, invadido por elementos externos). É

por isso que se pode afirmar que o “Partenon é uma ruína que, sustentada pela força da luz, ressuscita cada dia, corpo glorioso” (MENDES, 1995, p. 1055). O Partenon ressuscita porque se atualiza culturalmente, porque são dadas a ele, (ruína, uma ruína discursiva), novas interpretações. Resta apenas o silêncio, já que não há uma idéia definitiva, mas inúmeras metamorfoses em que o segredo subsiste, se mantém.

Retornando à pergunta feita por Murilo Mendes sobre se alguém é apenas do lugar onde nasceu, se se responder afirmativamente, então se acabará por ser de um local híbrido, como é o do poeta. Segundo Canclini, essa situação é, atualmente, muito comum nos artistas latino-americanos:

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

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

2. Chocando os códigos

A fim de tentar compreender a relação da luz com as cidades de *Carta-Geográfica* parte-se de um texto de Gilles Deleuze intitulado “O pensamento nômade” do livro *Nietzsche hoje?*. Esta relação é importante porque é a luz, isto é, as iluminações dadas a um objeto que o fará significar. Iluminar um objeto é, em Murilo Mendes, redescobri-lo e reinventá-lo. Deleuze inicia seu pensamento considerando que Marx, Freud e Nietzsche seriam a trindade de nossa cultura moderna. Porém os dois primeiros poderiam ser a aurora de nossa cultura, enquanto o último, a de nossa contra-cultura.

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

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

O que Deleuze pretende com esse excerto é afirmar que esse movimento de

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

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

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

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

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

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

Na convivência com comunidades de loucos sente-se de fato uma espécie de densa invisibilidade entrelaçada nos objetos, nas pessoas, nos lugares, nas palavras, nos silêncios, e não é precisamente o que está na cabeça de cada paciente, mas entre eles, entre um e outro, entre um olhar e um objeto, entre as palavras e as coisas, entre um som e um retalho (...). Como se esse invisível fosse essa camada que envolve e permeia as coisas, ou as duplica, ou que lhes dá espessura, ou leveza, ou peso, ou as torna relevantes, miraculosas, fantásticas, inéditas, mágicas, brutas, inertes. (PELBART, 1993, p. 38-39).

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

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

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

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

(...) é justamente isso: uma espécie de poluição do invisível. Como diz Deleuze, estamos cercados por todos os lados de uma quantidade demente de palavras e imagens, e seria preciso formar como que vacúolos de silêncio para que algo merecesse enfim ser dito. (MENDES, 1995, p. 40).

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

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

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

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

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

Deve-se ficar claro, quanto a esse último excerto, que o escritor não perde seu interesse pelos silêncios, pelos enigmas. Já se viu que a cidade de Haia o desinteressa porque muito sossegada e uniforme. E se percebeu também o seu interesse em entender a Grécia. O que acontece em Delft é que a luz que a elucidava não é a mesma de Córdoba e Ouro Preto. O poeta aponta que Delft é o “território holandês que poderia ser o mais enigmático, secreto” (MENDES, 1995, p. 1085). Mas não é, por causa de sua luz. No entanto, não há uma interpretação final, já que, no último momento, ele quer essa luz chocada com as de Córdoba e Ouro Preto. A luz é capaz, então, de erotizar ou matar, de revelar ou esconder, de tornar visível ou invisível uma parcela do real. Uma vez que o outro é iluminado profanamente, com novas luzes, ele ganha certa visibilidade e de descobrem, nele, parcelas invisíveis. É a luz que, em *Carta-Geográfica*, salvará o Partenon e matará a cidade de Delft.

A luz, como o invisível para Pelbart, está atrelada “às máquinas tecnológicas e sociais e seus agenciamentos” (PELBART, 1993, p. 42). Quando um agenciamento se choca com outro, então há uma ruptura, seguido de uma corrupção e uma nova alienação, operada pela sobrecodificação. O que faz Murilo Mendes é exatamente evitar os perigos da linha de fuga. É nesse sentido que o escritor prefere a cidade de Delft traduzida: para chocar suas

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

3. Os segredos guardados nas ruínas: iluminações

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

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

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

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

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

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

Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. (...) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. (BENJAMIN, op.cit, p. 40).

(...)

O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a

mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável. (...) A violência alegórica, pela qual as coisas são arrancadas do seu contexto e privadas de sua irradiação, é agora dotada de um sentido positivo. Como o Príncipe, o alegorista quer redimir as coisas, ainda que seja contra a sua própria vontade. É por amor que ele humilha as coisas, obrigando-as a significar: pois só nessa significação elas estão seguras para sempre. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984: p. 41).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Ursprung” não significa aqui simplesmente “origem” de um gênero artístico (o drama barroco), mas a relação entre uma idéia e a (sua) história (...). a história do seu desenvolvimento não é esquecida e a busca da origem não serve para camuflar o presente. Antes, deve iluminá-lo e iluminar o que foi esquecido e perdido no desenvolvimento histórico. “Por origem (Ursprung) não se entende o devir do originado, mas o que se origina do devir o do desaparecer”. O que mais importa é a relação da alegoria com a história e com a história literária. (KOTHE, 1978, p. 62).

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

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

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

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

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

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

A própria alegoria tem um caráter enigmático, hieroglífico. Se nela a vida se resseca, se ela se constrói de fragmentos cujo sentido se obscurece – o que mais faz ela se não mostrar o que o passado se torna para nós: um acúmulo de ruínas? (KOTHE, op.cit., p. 70).

O estudo das obras do passado é, contudo, como que um processo de reconstrução dessas ruínas, uma ressurreição delas: a descoberta de um dos sentidos que a alegoria pode guardar. (Ibid., p. 70).

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

4. O invisível revelado

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

O livro organizado por Adauto Novaes, *O olhar* (1988), apresenta no texto “O olhar viajante (do etnólogo)”, de Sérgio Cardoso, algumas considerações interessantes para esta análise e para a tentativa de melhor compreender o que se quer chamar de ruína. Ao se referir ao olhar, o teórico pensa a respeito de um olhar chamado por ele “inquiridor”, que se articula com uma superfície opaca, com um mundo instável:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] o novo modo de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições, no poeta lírico que no romancista. Duas metáforas o mostram. Ambas apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna. Em Balzac, o gladiador se torna caixeiro-viajante. [...] Balzac descreve seus preparativos e se interrompe para exclamar: “Que atleta! Que arena! E que armas! Ele, o mundo e a sua lábia!”. Baudelaire, ao contrário, reconhece no proletário o lutador escravizado. (BENJAMIN, 1999, p. 73-74).

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

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

Retomando o que já foi visto até aqui, são os problemas observados nos grandes centros urbanos, seus desconcertos, característicos da modernidade, que geram silêncio e enigma. Superposta a essa modernidade, está a imagem de uma tradição, a história engendrada no presente, o passado ainda vivo, como ruína. E é a tentativa de estabilizar esse

conflito a tarefa do alegorista: “A significação é no reino da alegoria o que é o poder na salvação profana visada pelo Príncipe: instrumento de estabilização da história”. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984: p. 40-41).

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

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

A alegoria, enquanto escrita, é entendida como um sistema convencional de signos. Expressa algo que é diferente, que é o outro daquilo que representa. “L’écriture allégorique signifie toujours son Autre, le non-être de ce qu’elle représente”. E é este Outro que a alegoria revela e esconde, desvela e vela, que Benjamin vai querer decifrar: a visão da história como história do sofrimento dos homens. (KOTHE, 1978, p. 63).

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

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

A realidade se transforma no momento em que, como a alegoria, diz uma coisa e significa outra, aquilo que, nela, se esconde. No instante em que a realidade se põe em contato com aquilo que ela mesma oculta, ela se altera. Este contato, chamado de iluminação profana, poderia ocasionar, como quer Benjamin pelo artifício da alegoria, uma modificação no imaginário coletivo, no modo de se perceber o real. A realidade é transfigurada, portanto, pela luz, do modo observado em Murilo Mendes.

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

O que acontece em Murilo Mendes, portanto, é que ele vê o corte, como é operado na atividade surrealista, como um mecanismo para a emergência do invisível. E, esse, pelo confronto com o visível, torna o real ambivalente, pois o potencializa como objeto que *deve* ser traduzido, isto é, ampliado, reconciliado consigo mesmo, reconstruído, complementado. Murilo Mendes desmonta as cidades à maneira surrealista para lê-las a partir de seus fragmentos, de seus resíduos. Desta forma, tanto o homem urbano, como as obras arquitetônicas que as compõem são elementos que, sozinhos, revelam índices sígnicos que engendram novas interpretações. O olhar de Murilo Mendes projeta novos sentidos porque não capta a cidade homogeneamente, mas a partir de suas partes. A partir da desmontagem e da remontagem, as camadas que constituem as cidades são iluminadas profanamente, porque re-significadas a partir da experiência do outro, do observador, do escritor, finalmente.

5. O deslocamento surrealista em Murilo Mendes

Qual será a tarefa que o escritor Murilo Mendes se dá, se é que se dá alguma?

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

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

(...) pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação da vida [...] o original se modifica.[...] Pois da mesma forma com que tom e significado das grades obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do tradutor se transforma. (BENJAMIN, 2001, p. 197).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O que sucede na obra desse intelectual é que o trânsito é o exercício a que se propõe o poeta:

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

Esse trânsito, operado pelas atividades alegórica e surrealista, é a tentativa de traduzir o real, isto é, colocá-lo em trânsito e complementá-lo, sem se preocupar em lhe dar um sentido único e verdadeiro ou racional. Tendo a consciência que a realidade não possui um original – pois ela também está em contínuo movimento, – Murilo Mendes renuncia à

tentativa de lhe dar um significado fechado. Ao contrário, ele o mata e o ilumina profanamente com a sua forma, a sua sintaxe, a sua luz, sempre lembrando que se trata de uma (possibilidade de) tradução.

Este estudo se propõe, portanto, em focalizar os deslocamentos praticados por Murilo Mendes como um modo de pensar a questão mais geral do intelectual em trânsito, no contexto do século XX. A partir do primeiro deslocamento observado em Murilo Mendes, o de abandonar a terra natal e optar por viver longe dela, percebe-se que há nele um constante trânsito, operado em diversos níveis. Os deslocamentos praticados por Murilo Mendes são, portanto, uma estratégia de leitura e tradução do Outro, além de uma maneira de tentar uma identificação com o mundo. Distante geograficamente de seu país, o intelectual construiu um pensamento dialógico entre o Brasil e o mundo, vendo no surrealismo uma forma de composição concernente com seus métodos criativos, já que possibilita o recorte de um elemento de seu contexto original para em seguida inseri-lo noutra local, produzindo nele novas significações. Murilo Mendes opunha-se à predominância da lógica humana e a prepotência da razão, encontrando na atividade surrealista uma maneira de conciliar signos contraditórios.

A leitura do Outro, na obra desse escritor, é processada de forma alegórica, fazendo com que na representação o real revele suas parcelas invisíveis, suas ruínas e seus enigmas. A impossibilidade confessa do escritor de iluminar o objeto plenamente faz com que ele queira as luzes de cada cidade chocadas umas às outras. É por esse conflito de iluminações – profanas – que aparece o enigma que esses centros urbanos carregam. É no trânsito dos elementos, no choque entre eles, que o invisível, as ruínas e o resíduo são revelados e interpretados. É a luz que Murilo Mendes insere sobre o objeto, em uma situação e em um momento específicos que o traduz, revela-o parcialmente, deixando outras faces ainda obscuras, ainda enigmáticas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa *et al.* São Paulo : Brasiliense, 1999 (Obras escolhidas; v. 3).
- _____. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis : UFSC, Núcleo de tradução, 2001. (p. 188-215).
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, S. O olhar viajante (do etnólogo) In: NOVAES. Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 145-170.
- _____. Pensamento nômade. In: MARTON, S. (org). **Nietzsche hoje?** Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GLISSANT, É. **Introduction á une Poétique du Divers**. Paris: Gallimard, 1995.
- KOTHE, F. R. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 46).

- MAZZOLENI, Gilberto. **O Planeta Cultural : para uma antropologia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1990.
- MENDES, M. **A Idade do Serrote**. In: _____ . **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Carta Geográfica*. In:_____ . **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Ipotesi*. In: _____ . **Poesia Completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Janelas Verdes*. In: _____ . **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PELBART, P. P. Ecologia do Invisível. In: **A nau do tempo rei: sete ensaios sobre o tema da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (p.34-49).
- ROCHA, E. A.da. A noção de Relação em Édouard Glissant. In: **Ipotesi – revista de estudos literários**. V. 4, n. 1, p. 31-39, jan/jun, 2000. Juiz de Fora: EDUFJF, 2000.
- _____. A noção de Crioulização e a estética barroca em Édouard Glissant. In: NASCIMENTO, E. *et al* (orgs.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: EDUFJF, 2003. 208p. (Coleção Derivas, v. 2). (p.33-46).
- SELIGMANN-SILVA, M. *Double Bind*: Walter Benjamin, a tradução como Modelo de criação absoluta e como crítica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.