

BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

Vº 3 – Dossiê Murilo Mendes

Artigos

A HARPA, O QUADRO E A SEREIA:
Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes

George França

2010.1

*“Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe
derrière une vitre.”*

(Charles Baudelaire)

Na Praça das Amoreiras, Lisboa

(sete anotações sobre Vieira da Silva)

Para Maria Irene

Ville Grise

As linhas negras verticais
soerguem
montanhas angulosas.
As linhas horizontais,
paralelas,
suspensas aqui e ali,
quadriculam
vastas e telescópicas áreas
em pinceladas cinza
esburacadas de vermelho,
fogões de lenha
a arder.
Ao longe, um traço vertical,
- a chaminé,
outro curvo,
- o rio,
mais outro, em perpendicular,
- a ponte sem fim.
Lisboa.

La mer

Não há mar,
apenas o doce marulhar
em tons azuis que
jorram
do alto
como cachoeiras tropicais.

A margem inferior,
recoberta de ferrugem,
é o indesejável mundo da areia,
alheio à música ambiente.

3

As casas se empilham,
os prédios se empilham,
armazenando
(você aponta)
um sub-reptício Empire
State ao fundo,
resumo da ópera bufa
da cidade.

Ou:

A torre de Babel
alcançou o céu
e, por isso,
de repente,
pode ter alicerces brancos
e ausentes.

4

Não há matizes
suficientes para pintar a cidade.
Chuva de cores entremeadas
escorre pelo vidro tosco
de vidraça fosca
e se perde em novas
tonalidades,
ou se transformam
em rios complementares.
O delírio é meteorológico
antes de ser satânico.

Ou:

Tudo são tijolos
de cinza que erguem
uma parede,
o quadro.

5

Na tela,
podem ser prédios,
podem ser livros,
pode ser cidade,
pode ser biblioteca.
Se o vermelho for
dinamite
(tenho certeza)
são livros.
Cidade ou biblioteca,
o tempo
borda
o bordado
dos quadriláteros
e nos deixa
o oco
da expectativa
ou os andaimes
do sonho.

6

Não há perspectiva,
só primeiro plano:
o *fog*
desenha uma baía da Guanabara
(vista de Santa Teresa)
na paisagem de Londres.

7

Pode ser
ponte,
ponte pode ser
túnel
- o negro confunde-me
ao querer decifrar
Le pont.

cara a Jacques Derrida) ou a série (como quereria Michel Foucault) implica reportar a questão não apenas ao passado, esse que se costuma pensar como já-dado, mas é nada mais do que construção, montagem:

a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 29)

Essa concepção de história, certamente, nos remonta à *Segunda consideração intempestiva*, de Nietzsche, crítico que foi dos excessos do historicismo como fatores de geração de uma impotência do passado por transformar a história em antiquário ou em museu¹. Com efeito, a mirada para o museu que ora lanço é e

¹ É certo que, nesse sentido, nos afastamos das leituras de Laís Corrêa de Araújo ou Murilo Marcondes de Moura a respeito de Murilo Mendes (veja-se, exemplarmente, o número 11 da *Revista do Brasil* sobre *A poesia em 30*, publicado em 1990), pendulando entre o particular e o universal para encontrar em Murilo Mendes algum tipo de “essência” ou “totalidade” humana além dos conflitos da história ou de sua relação com a vanguarda, o que leva necessariamente ao problema do valor e à necessidade de endossar o juízo do próprio poeta sobre sua poesia, o qual rejeita, por exemplo, os poemas de *História do Brasil*. Refutando a discussão sobre valor, caráter “nacional” ou “universal” desses poemas, com Nietzsche, busco, antes de tudo, os problemas que essa poética pode proliferar para outra leitura da história; em

não é minha, a um só tempo: atravessando tempos e espaços, monto aqui meu arquivo partindo dos olhos da figura valete de escritor-crítico que é Silvano Santiago. No número 2 da revista *Inimigo Rumor*, publicada desde 1997 por Carlito Azevedo (e alternantes colegas no papel de co-editores), a qual toma seu nome a José Lezama Lima e se instaura como arquivo da poesia contemporânea brasileira² (ou ao menos como um de seus arquivos, local de consignação regido por um arconte, com princípio topológico e nomológico, ainda retomando as reflexões do mesmo Derrida), surge um poema de Silvano intitulado *Na praça das amoreiras, Lisboa*, que o próprio autor considera menos como poema do que como “anotações” sobre Vieira da Silva. Divididos entre *Ville Grise* e *La mer*, os poemas fazem como que um passeio por quadros da pintora portuguesa, mas não são movimento solitário. Surgem acompanhados pelos de outro também crítico, Ítalo Moriconi, e por duas traduções de textos de Murilo Mendes, a cargo de Júlio Castañon Guimarães e Carlito Azevedo. O sintoma compartilhado entre todos esses textos, entretanto, menos do que o da presença de um poeta entre outros poetas, em uma revista que

termos benjaminianos, com o autor de *Sobre o conceito de história* (1940), leio a contrapelo.

² A esse respeito, ver FRANÇA, George Luiz. *Inimigo Rumor*, Cabral, Carlito: impressões anacrônicas. *Boletim de Pesquisa NELIC*. v. 8, n. 12/13. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/7807/7921>>.

se propõe a ser “de poesia”, é o atravessamento de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes na escritura de Murilo Mendes.

O que nos dizem esses nossos contemporâneos do trabalho de Vieira da Silva? Ou ainda, por que Carlito e Júlio selecionam justamente esses textos? Que tipo de problema para uma teoria da modernidade podem eles abrir? Quando passeia pela *Ville Grise*, por essa cidade que poderia ser a Londres da *fog* mas é a própria Lisboa de chaminés e fogões de lenha da pintora, por essa cidade que é pura ficção porque passeio radical dentro de um quadro, chama-lhe a atenção uma ponte; nos é facultado pensar em Mário de Sá-Carneiro (2001): “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro.” Estamos, aqui, primeiramente, com Silviano se havendo novamente com o problema da identidade, esse impossível: não há um eu que possa se dar e nem um outro que se possa estabelecer como entidade absoluta; apenas movimento, trânsito, ao qual o poeta serve como pilar, sustentáculo da possibilidade de ser-e-não-ser, como queria o Murilo Mendes do *Pós-poema*. E outras imagens surgem para Silviano: a do mar, que “não há”, pois apenas o impressiona o marulhar que brota dos tons azuis, que nos leva não só ao fato de que Cecília Meireles, íntima amiga de Vieira da Silva, escreveu em *Atlântico*, revista da cooperação entre as ditaduras salazarista e getulista, uma

Evocação lírica de Lisboa (n. 6, 1948 – pós-queda do Estado Novo), como também ao mar da *História trágico-marítima*, quadro de Vieira da Silva de 1944, sobre o qual não se pode dizer se estão os navegantes tentando subir de volta ao barco ou fugindo da catástrofe, que está por todos os lados. Todavia, o quadro surge como aprisionamento, como tijolos (ou peças de mosaico) que constroem parede; e aí podem ser inscritos até mesmo os livros de um quadro como *A biblioteca*, tema visitado por várias vezes na obra de Vieira da Silva, e que faz lembrar Arcimboldo. Se nos quadros do italiano eram os livros que montavam *O bibliotecário*, na portuguesa a diferença entre os livros que compõem as prateleiras vermelhas de *A biblioteca* e simples blocos ou entrelaçamentos de linhas é mínima. A forma é reduzida, assim, ao que tem de mais inexpressivo: a linha que faz livro também faz cidade e a cor pode ser até de dinamite. O que o determina, ou o que Silviano põe em foco, é o olhar: “o tempo / borda / o bordado / dos quadriláteros / e nos deixa / o oco / da expectativa / ou os andaimes / do sonho.” (INIMIGO RUMOR, 1997, p. 107) Ou seja, na relação com o traço, o que resta é um oco, uma possibilidade de “estar fora do quadro” (como se encerra a série de Silviano), uma abertura, como defende Jean-Luc Nancy ao longo de seus escritos, que não pode nunca ser fechada em significação, sob pena do esgotamento do sentido, que prolifera mundos: “Aqui dentro / a batalha das cores / - azuis contra

vermelhos, / vermelhos contra azuis - / informam o espaço / circense da megalópolis / com seus ringues de patinação / suas pistas / de Jockey Club, / suas curvas de picadeiro / Tudo, diante / de arquibancadas vazias. / Eu e maio / estamos fora do quadro.” (INIMIGO RUMOR, 1997, p. 106)

Seguem-se aos de Silviano três poemas de Ítalo Moriconi, *Retratos de Vieira*. Nas mãos de Ítalo, as fotos, *Vers la lumière*, de Maria Helena, pequenas-mortes, impressões de luz que são, a denunciar o “falo do ser – do ato criador – da repetição – e da diferença” (INIMIGO RUMOR, 1997, p. 111) Nos poemas de Ítalo, Maria Helena e seu marido, o pintor húngaro Arpad Szenes, se confundem, roubam os olhos um ao outro, e é a visão que se impõe como problema novamente: é Arpad quem vê Maria Helena? Ou é Arpad quem se vê se vendo? Pode Arpad representar Maria Helena? Ou ainda, pode Murilo representar a ambos? “O *quid* do ver, será? Parecer! / Aparecer! / Ver, enfim, / será deslocar o eixo do olhar” (ibid.) Se há apenas parecer, a experiência a que Ítalo nos incita, muito menos do que a centrada na possibilidade de ver ou de representar, de conter ou de apreender o objeto, será a de tocar, ou ainda, será a do hífen, que une separando e separa unindo: “uma cabeça / desprovida de olhos, a debruçar-se, / cheia/o de dedos / a lançar-se / para dentro e para fora, / Harpa-sofá, casal-mesa, testa-pincel.” (ibid., p. 110) Maria Helena surge como a designadora, para

Ítalo, ou seja, além daquela que desenha, é aquela que designa, que delibera, em uma dupla-mão na qual acaba por indiferenciar-se do próprio marido, Arpad Szenes. Onde postular uma linha entre ambos? E postular uma linha, fazer valer esse princípio apolíneo, não seria operar ainda pela lógica modernista do limite em tempos nos quais a leitura inopera limiães?

Como vimos, talvez não seja vetado postular que ambos os pintores tenham chegado (ou deixado impressões na forma de escritura) nos dois críticos literários através de uma mesma fonte: Murilo Mendes. Não por acaso Carlito Azevedo e Júlio Castañon Guimarães³ resolvem traduzir justamente dois textos do poeta a respeito do casal de pintores para essa edição de *Inimigo Rumor*. Trata-se, todavia, de textos de 1969 e de 1970, ou seja, de fins da vida de Murilo. Mas o contato entre Murilo Mendes, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva remonta aos anos 40, tempo em que também aparecerão os primeiros textos de Murilo a respeito do casal (ou, mais especificamente, dela). O acervo de Murilo Mendes

³ O interesse de Castañon por Murilo Mendes não cessa nessa tradução. Se em 1986 já publicara, pela Brasiliense, um livreto na série *Encanto radical* intitulado *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*, encontramos-lo reinventando Murilo ao traduzi-lo e ao visitar a exposição do acervo do poeta em Juiz de Fora, e escrevendo *Murilo Mendes: acervo de poeta* para a revista *Cult* número 23, de junho de 1999. Esse interesse que atravessa décadas diz muito, certamente, das afinidades intelectuais do próprio, não só, mas também das revisitas poéticas que têm marcado *Inimigo Rumor* e alguma poética contemporânea.

conta sete telas de Arpad e dezesseis de Vieira. Vejamos como isso se processa.

A harpa e a sereia

Para chegarmos ao contato de Murilo com Vieira da Silva e Arpad Szenes, talvez seja interessante retroceder até antes da vinda do casal ao Brasil. Vieira da Silva estuda com Léger em 1928; é o tempo em que Murilo estava formulando seus primeiros poemas; lançaria seu primeiro volume apenas em 1930, ano em que a portuguesa casa-se com o húngaro Arpad Szenes. A noção de nacionalidade, entretanto, não nos serve aqui de muito: sendo Szenes judeu, estando fora da Hungria e vivendo na Paris que seria conquistada por Hitler, e sendo Vieira da Silva uma portuguesa *non grata* a Salazar, temos que a situação do início dos anos 40 faz com que o casal chegue apátrida ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. É nessa posição nem-nem, rejeitados pela Europa e recebidos pelo Brasil, na perniciosidade ecumênica que bem pode ser característica de um regime populista (ou totalitário), que passarão a produzir, ela e o marido, num meio que, segundo Arlindo Daibert (1990, p. 96-97), a primazia era do figurativismo. Entre os mais fortes contatos travados por Vieira da Silva e Arpad Szenes na então capital federal, o Rio de Janeiro, estão os poetas Cecília

Meireles e Murilo Mendes. Já nos poemas de *As metamorfoses*, livro de Murilo Mendese escrito, segundo datação da filóloga Luciana Stegagno-Picchio, entre 1938 e 1941, mas efetivamente publicado apenas em 1944, aparece o poema *Maria Helena Vieira da Silva*:

Diurno e noturno
Longo e breve
Másculo e feminino
Onda e serpente
Água metálica
Chama rastreada
É o bicho que habita
Na escadaria do século
Entre o sibilar das granadas
E a saudade dos minuetos.

Bicho nervoso
Minucioso
Tece uma trama há mil anos
Que se transforma com a luz.
Em contraponto às formas
Da cidade organizada.

E o bicho minucioso

Pesquisa sua perfeição,
Bicho diurno e noturno. (MENDES, 1994, p.
351)

Não muitos anos depois, em 1947, Manuel Bandeira estaria escrevendo o clássico *O bicho*, tão reivindicado pelas leituras mais sociologicamente engajadas. É notório, ainda, que Szenes costumava chamar sua esposa carinhosamente de “bicho”. Entretanto, no Murilo de durante a Segunda Guerra Mundial, o bicho é o (a) próprio (a) artista, nem melhor nem pior do que qualquer vivente aos trapos em busca de sobrevivência. Se a experiência da guerra fez de todos nós *Molloys*, o personagem beckettiano, a tarefa do artista se transforma, menos do que no urbanismo regrado e no lirismo que ainda poderia encontrar alguma “humanidade”, a de “tecer tramas”. Não caberia, nesse sentido, pensar mais divisões entre os pares dialéticos com que o poema se abre. Sintomaticamente, Murilo articula todos os pares com a conjunção “e”: trata-se, para retomar o *Pós-poema*, de desfazer o drama da identidade, do um-ou-outro, para encontrar a possibilidade um-e-outro que não é nem-um-nem-outro; de sair dos dilemas, que obrigam a escolha numa guerra que faz crer haver apenas dois lados, e encontrar o ponto do “trilema”, com o qual Murilo Mendes se confrontará ao escrever *Convergências*. O artista é, pois, aquele que

pode, por mil anos, pesquisar sua perfeição, inatingível; é aquele que pode, em suma, não se realizar, não fazer.

Não seria nenhuma novidade notar que, na poética de Murilo Mendes, há uma procura pela imbricação entre todas as artes no seio da palavra, de modo que tanto a música (exponencialmente Mozart, a quem vêm dedicadas *As metamorfoses*) quanto as artes plásticas acabam conjugadas, na palavra, no que talvez pudesse ser caracterizado como a tentativa de criação de uma arte total (nada distante da tão reiterada idéia de Deus, que muito aparece na poesia de Murilo, especialmente após a morte de Ismael Néry e sua conversão ao catolicismo, não apenas, mas concomitantemente com muitas das explorações dos surrealistas a respeito da religião, como nota Raúl Antelo (2009) em *Murilo, o surrealismo e a religião*). Essa tentativa, entretanto, processa-se de maneira a não abandonar a palavra e o verso, ou seja, é diferente das arremetidas concretistas de conjunção verbivocovisual tão propaladas pela neovanguarda. Trata-se de trazer para o seio do verso o elemento estranho, reabilitando, nos termos do poema, o *topos* horaciano do *ut pictura poiesis*, sem, no entanto, pensar que pode ser o poema a melhor tradução verbal ou a paráfrase de um quadro. Trata-se, sim, de produção da diferença, da leitura de uma impressão deixada pela visão, feita poema.

A “segunda” irrupção de Vieira da Silva na poética muriliana (que, no entanto, se faz publicar primeiro) se dá com um elemento já citado por Ítalo Moriconi em seu poema de “retrato” da pintora. Trata-se de *Harpa-sofá (um quadro de Vieira da Silva)*, publicado em 1942 em *Mundo enigma*.

Repousa na harpa-sofá
A mulher com o filho pródigo,
Sirène bleue nonchalante,
Veio da terra de Siena
Talvez medieval ou chinesa.
Eis o grande no minúsculo:
Da minha infância é que veio
Ou do tempo que virá. (MENDES, 1994, p.
377)

Vieira da Silva e Arpad Szenes estiveram radicados no Brasil entre 1940 e 1947. Logicamente que surge ao artista o imperativo da fome, mas curiosamente, ao tempo em que Murilo publicava textos em *Dom Casmurro*, jornal dirigido por Álvaro Moreyra, duramente combatido por Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, sua amiga Vieira da Silva é cooptada por Getúlio Vargas, através do Ministro da Agricultura, Heitor Grillo (então marido de Cecília Meireles, grande amiga da pintora), a fazer

um mural de azulejos para a então Escola Nacional de Agronomia, futura Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, em 1943, o qual intitulou *Kilomètre 44*. Aí se realiza uma espécie de dúplice inscrição. Talvez a partir desse trabalho, dessa paga a Getúlio, tenha surgido a visibilidade para a aluna de Léger expor em 1946 no Palácio Municipal de Belo Horizonte, a convite de Juscelino Kubitscheck, e, ainda, ser convidada por Jeanne Bucher a expor em Nova Iorque. Retornemos, entretanto, a 1942, ano de que data o quadro sobre o qual Murilo constrói essa espécie de verso de circunstância (e lembro que isso não faz do poema algo menor, dado não só que todo poema é tensionado pelas circunstâncias da escritura, como também o fato de trazer o poema para dentro de um livro que não é apenas de versos de circunstância significa algo; veja-se, por exemplo, o fato de que Mallarmé possui um livro apenas de *Vers de circonstance*, fato que se repetirá em um modernista como Manuel Bandeira ao publicar o *Mafuá do Malungo*). Vale notar que “o passado, não tendo cessado de passar, ainda atua, e, portanto, é atual ou presente e [...] irrealizado como circunstância. [...] A memória é uma construção do futuro”, segundo Raúl Antelo (1997, p. 202)

A pequena e aparentemente inocente cena doméstica retratada por Vieira da Silva em *Harpa-sofá* (título que tem assonância com o nome de seu marido) acaba imbricada com

imagens recorrentes da própria poética muriliana. Se o sofá é também uma harpa, quem sobre ele se senta não necessariamente é uma mulher, em cena doméstica, mas talvez uma musa, ou ainda, a dona de uma musicalidade mortal: a sereia. Entretanto, menos do que ardilosa assassina ou responsável por naufrágios como o que ameaça Ulisses na *Odisséia*, aqui a sereia azul (cor de franca fortuna não só entre os cubistas, exponencialmente Picasso, mas também cor do “O” no soneto das vogais de Rimbaud⁴) é algo apática, “nonchalante”, sem firmeza, sem vontade, sem rigor. Por outro lado, se admitirmos que a Sereia é da cor do “O”, ela é, além de harpa, também clarim, com silêncios atravessados por mundos e anjos, instrumento musical pousado sobre instrumento musical, fulminando com os raios violetas de seus olhos o mundo e o espectador, anunciando o Ômega, ou seja, o apocalipse, o fim dos tempos, tema trabalhado e retrabalhado por Murilo Mendes; vale pesar, ainda, o fato de que a mãe da pintora lia e relia o Apocalipse de São João para ela durante sua infância.

O azul, por outro lado, é a cor, por excelência, de Stéphane Mallarmé. Exponencialmente, cabe citar *L'azur* (ainda que a opção lexical do título não seja pelo *bleu* que usa Murilo), poema de 1864.

⁴ Em *Voyelles*, de Rimbaud (2009): “O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges; / - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !”

“En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante / Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante, / Et du métal vivant sort en bleus angelus!” (CAMPOS, 1991) Esse azul, que será repetido ao infinito ao final do poema, é sintoma da impossibilidade de dizer o indizível⁵, ou ainda, da impossibilidade de se dizer o próprio quadro. É sutil e estampado o azul de que se reveste a mulher recostada na harpa-sofá, esta que também é clarim, “metal vivo em ângelus de luz”, que, ao fazer-se voz, aterroriza com a possibilidade de sua “vil vitória”. Azul como o mar, novamente, sobre o qual se debruça o olhar de Silviano nos poemas de *Inimigo Rumor*. Se a sereia inquietante é retratada em francês, a tendência seria pensar a Siena a que remete como o rio Sena, célebre paisagem parisiense (e vale lembrar que anos depois Vieira da Silva seria naturalizada francesa, vindo a morrer em Paris em 1992). Some-se a essa correspondência azul o fato de que Mallarmé se pergunta sobre a impotência e a perfídia da revolta: “Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! l'Azur!” O azul é, ainda, sintoma de que a sereia é uma

⁵ O argumento é de Sérgio Medeiros lendo a relação entre o poema e sua tradução por Augusto de Campos, em *Aliens e o sublime*, texto referente a uma disciplina por ele ministrada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Disponível em: <<http://74.125.113.132/search?q=cache:sGXJvvMIZWUJ:alienseosublime.ciberarte.com.br/apresentacao/+mallarm%C3%A9+l%27azur&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk>>.

assombração, é aquilo que deixa o eu que fala “hanté”, falando (ou sendo assombrado por) com fantasmas.

Todavia, uma Siena medieval pode nos levar de volta a uma das cidades da Toscana, que conheceu seu apogeu justamente durante a Idade Média, prenhe de arte do Trecento e do Quatrocento. Sirène, Siena, “la sereine ironie”, de que falava Mallarmé; vinda de lá, a Sereia não mais é necessariamente a *femme fatale* grega, meio homem, meio peixe, mas talvez a própria Virgem Maria, a quem a cidade foi consagrada em 1260, antes de uma batalha contra os florentinos, rivais históricos da cidade que viveu uma experiência republicana ainda em tempos feudais. A Virgem (o coito impossível da sereia) lida aí seria talvez a remissão à possibilidade de um novo Renascimento (os retratos da Virgem de Simone Martini estão justamente no Palazzo Pubblico de Siena, ao lado das *Alegorias do bom governo* de Ambrogio Lorenzetti), coisa sobre a qual muito testemunha a revista *Anhembi* em contribuições diversas que pensam mesmo o encontro de Segall com uma “nova renascença” nos anos 50 (que talvez encontrasse seu Lorenzo de Medici em figuras volantes: Getúlio, Matarazzo, Rockefeller).

Aí pode estar a possibilidade de se ler o que Raúl Antelo (2009, p. 70) chama “paranóia de um regime significante circular” de Murilo Mendes, que se dá no “retorno de uma Gênese diferida”: o tempo do “grande no minúsculo”, do “bom deus que é o detalhe”,

como definiria Aby Warburg, é um tempo anacrônico, de eterno retorno. Esse problema é, outrossim, atinente à linguagem: como Mallarmé repete seu “azur”, liga-se à paranóia infinita da relação entre palavras e coisas, que, nota Antelo, está no pensamento de Bataille a respeito da relação entre o Surrealismo e Deus: “não podemos viver sem essas coisas que são as palavras e não podemos viver sem essas palavras que são as coisas. E essa questão [...] remete à problemática da escritura.” (ibid., p. 73)

Sereia-virgem, a mulher da *Harpa-sofá* está pronta a abraçar o filho pródigo, revivendo o paradoxo de ter um filho, mesmo que não possa conceber. Entretanto, será ela essa samaritana de bondade? Ou poderia ser um travestimento do próprio Estado (Novo), ou a própria lógica da mercadoria, essa “religião sem dogma”, como a definiu Walter Benjamin, de braços abertos para acolher qualquer filho pródigo que possa querer voltar ao seu seio? Cabe lembrar, ainda, de Laclau, para quem o populismo pode ser lido justamente sob o signo do significante vazio. O filho pródigo, na poética muriliana, aparece não só no poema que leva esta parábola bíblica por título, inscrito no livro terceiro de *O visionário*. Perversamente, o pai que acolhe o filho que à casa torna sabe que este vem para sugar seu sangue, surdamente querendo, ainda que debaixo de suas asas, eliminar céu, inferno e purgatório (MENDES, 1994, p.231). Da mesma forma que a sereia “nonchalante”, o filho

pródigo, que potencialmente nela se aninha, talvez tenha encontrado o anverso de sua inscrição estatal: não se mata por estar cansado demais. Sua potência não é ativa, contestatória, no sentido de que voltaria a trabalhar como motor da guerra. Em sua passividade, contemplativa, em sua falta de perspectiva, chapado, como pequeno detalhe, sua condição minúscula é o que o faz grande. E sobre a harpa, ao lado daquela que parece querer lembrar que o pariu ao pôr a mão nas ancas, o pequeno é aquele que proclama uma infância, uma condição instaurada dentro da linguagem para, como rumor surdo, fazer vibrar, num tempo que vem e numa comunidade dos sem comunidade, dos que servem sem crer (no dizer de Oswald de Andrade), reside a possibilidade de queda do próprio poder, do próprio império. A resposta estaria, pois, encarnada nessa infância como possibilidade de uma instauração do *in-fans*, do tomar a poesia como a possibilidade do silêncio que fala, que expõe um hiato por onde transborda a linguagem sobre si como excesso. “As pausas mallarmeanas do silêncio serão sempre obrigatórias”, dirá Murilo Mendes (INIMIGO RUMOR, 1997, p. 117) a propósito de Arpad Szenes.

Em várias outras passagens de Murilo, Vieira da Silva torna a aparecer. Em *Ipotesi*, datado de 1968, Vieira da Silva ressurgue em *Lisbona*: “posso toccare un'altra Lisbona / nei quadri di Vieira da Silva / dove non entrano / la prigionie / la paura / la censura.”

(MENDES, 1994, p. 1539) Nesse poema, Murilo não só refere Baudelaire, para quem Lisboa era “una città / quasi astratta: / senz'alberi / tutta luce e minerale”, como não se ausenta de seu olhar a catástrofe do terremoto do século XVIII, que fez a cidade perder “a memória”; entretanto, o quadro de Vieira da Silva é a possibilidade de tocar essa outra cidade, anterior ao desastre, que nem em fotografia subsiste; nesse sentido, a pintura de Vieira pode ser lida ou como nostalgia do anterior à queda dos deuses, ao homem que perdeu os astros que o pudessem guiar, ou ainda, como possibilidade anacrônica de tocar o passado, como repotencialização dessa mesma massa, como reversão da leitura do passado como uma causalidade necessária.

Em Lisboa tocamos outro museu: o das Janelas Verdes, que deu nome a um livro póstumo de Murilo Mendes, no qual há versão em português do texto traduzido por Castañon a partir da versão francesa dos *Papiers*. As janelas, nota Raúl Antelo (1997, p. 203), eram para Baudelaire um aguçador do interesse, por serem soturnas e alegóricas, e é por elas que, mirando Vieira da Silva, Murilo encontrará uma obra como a dele, em que a “solidão torna-se consciente do espaço e o espaço enfrenta por sua vez um tempo fluido e sucessivo”, afirmação de Antelo a partir de um poema em francês de Murilo que está nos *Papiers*. E é assim, que, para além do tempo, pela abstração, pela escolha do que está longe e para

sempre se diferirá em distância, no labirinto cartesiano, Antelo nos devolve à biblioteca que povoa o poema de Silviano Santiago. Se para Roland Barthes, lendo Arcimboldo, gera-se uma experiência de delírio que permite transcender a fronteira entre denotação e conotação, a metáfora denota, mas também conota um referente em constante deslocamento. Uma pilha de livros ou *O bibliotecário?* Uma cesta de frutas ou uma face? Coexistência, montagem, sobreposição, como o que acontece com a leitura que Murilo faz de Vieira da Silva, no texto que retorna em *Inimigo Rumor*. sobrepostos, indecidíveis, ambos compõem uma “poética baseada na arquitetura da memória”, em que “a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria” (MENDES, 1994, p. 1443). Do outro lado do espelho, Ítalo Moriconi encontrando, na alegoria destruída, o branco (da página de Mallarmé); no oco de Maria Helena, as manchas bizarras de Arpad que “nos ajuda a reencontrar o encanto da vida.” (INIMIGO RUMOR, 1997, p. 117)

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. A abstração do objeto. *Revista USP*. n. 33. São Paulo: USP, mar.-maio 1997.
- _____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. Coleção Signos. Rio de Janeiro: Perspectiva, s/d.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- INIMIGO RUMOR. n. 2. Rio de Janeiro: Sette Letras, maio-ago. 1997.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas por Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- NANCY, Jean Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casa. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- REVISTA DO BRASIL. ano. 5, n. 11. Rio de Janeiro: Rioarte/Fundação Rio, 1990.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Disponível em: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/Rimbaud/Rimbaud_poesies.html>. Acesso em 23 de setembro de 2009.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Org., introd. e notas de Fernando Paixão. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.