A abstração do objeto

RAUL ANTELO

Em 1935, comentando poemas de Ismael Nery, Murilo Mendes defende a abstração do tempo, “que não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para uma compreensão absoluta” (1). A abstração supõe então uma relativa violência, a da hierarquização de elementos, transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair. Como o homem singular só percebe verdades relativas, ficando aquém dos fatos observados, “o progresso do homem cresce com a rapidez com que os espaços são absorvidos e as distâncias eliminadas”. Outro tanto se verifica com o tempo já que o estudo do passado prolifera em abismo se verificamos, no presente, a existência de valores si-

1 Murilo Mendes, “Notas e Comentários a Poemas de Ismael Nery”, in *A Ordem*, Rio de Janeiro, fev./1935, p. 189.

***Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiéne asegurada en vidas ajenas
cuando tu mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra***
(Jorge Luís Borges, “Inscripción en Cualquier Sepulcro”, 1923)

**Murilo Mendes,
em óleo de
Portinari, 1933**

**As fotos que
ilustram este
texto foram
gentilmente
cedidas pelo
escritor Haroldo
Maranhão**

RAUL ANTELO
é professor da
Universidade Federal
de Santa Catarina.

Texto apresentado no Seminário "Murilo Mendes, o Visionário", organizado pelo Centro de Estudos Murilo Mendes (Juiz de Fora, MG), de 17 a 19 de maio de 1995.

multâneos e contraditórios, o que nos mostra aliás que o passado, não tendo cessado de passar, ainda atua e, portanto, é atual ou presente e que, além disso, irrealizado como circunstância, esse tempo ainda se abre à realização futura da utopia que, a rigor, é passado resgatado. “A memória é uma construção do futuro” (2).

A tensão entre espaço e tempo se traduz para Murilo Mendes em ficção. “O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida” (PCC, p. 821). Não cabe a esta, então, uma verdade obstinadamente perseguida nem um espaço inequivocamente visível mas a superposição de um e outro como dupla negação. A literatura moderna, como sabemos, abdica com esse processo de revelar o invisível embora aspire a decifrar de fato a invisibilidade do visível. “O invisível não é irreal: é o real que não é visto” (PCC, p. 817), daí, como lemos em *La Pensée du Dehors*, a íntima relação entre espaço e ficção já que, em relação a esta, o espaço, à maneira da proposição negativa face à reflexão, pauta-se por um princípio de fuga ao exterior.

Uma das marcas do moderno reside na abstração da vida privada e, conseqüentemente, na abstração do Estado político. Se, na sociedade tradicional, o homem é o princípio real do Estado, na modernidade, entretanto, o dualismo abstrato, ou oposição abstrata refletida, como dirá Marx, não cessa de separar natureza de cultura, cultura de sociedade, sociedade de história, história de política, política de humanidade e humanidade de subjetividade. Um texto de *Poesia Liberdade* (1945), “Abstração”, diz que “Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo / A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo”. Esse estrangeiro, Borges ou Foucault, teria compreendido o paradoxo do “Pós-poema” ou do poema pós-antropofágico, de que “Não se trata de ser ou não ser / Trata-se de ser e não ser”, paradoxo que, na fase de *Tempo e Eternidade* (1935), se traduz em “abstração da perspectiva” ou citação do passado como utopia e que, na fase *Siciliana* (1959), permitirá que o próprio poeta seja um estrangeiro

a deambular pelo “O Claustro de Monreale”. Ali, “abstrato e longe achei-me / no espaço de colunas geminadas”, até constatar a passagem do nada ao ser, homóloga da metamorfose de alguém em ninguém, que se verifica entre “os que dormem sob as lápides / antecipando o futuro” e para os quais o poeta distribui grafitos e murilogramas.

Murilo Mendes captou agudamente que a autonomia da obra moderna coincide com a mais absoluta decadência religiosa. Viu essa questão em Wagner, ao conceber o drama lírico como abstração de todas as artes, o que, a seu critério, a Igreja já realizara em seus cultos, daí que leia os “Ceremonials” de Mallarmé, sob a perspectiva da atribuição errônea, como denúncia da insuficiência do ritual leigo e admissão implícita de um novo absoluto. Sua escritura poderia então ser interpretada como um peculiar ensaio de hipercerimonial leigo em que colhemos uma elaboração sutil do culto do mal, praticado como estética de desinfecção e isolamento do diletantismo moralizante. Não descartemos coincidências ou incidências de outros católicos, como Villiers de l’Isle Adam, cujo drama wagneriano, *Le Nouveau Monde*, foi lido por Murilo ainda nos anos 20, sob o *spleen* perverso de reverenciar o culto das imagens. O drama de Murilo, o drama do novo mundo, é a dicção de *L’Enfant Terrible*, sorte de protomenino experimental e revoltado:

“Eu recebi o mal e a miséria
De meu pai que os recebeu de meu avô
Que os recebeu de seus avós
Que os receberam de Adão
Que os recebeu de Eva
Que os recebeu de Satã
Que foi criado por Deus.
Não me conformo e destruirei em mim a
fome a peste a guerra e a morte” (3).

Face ao caos, Murilo Mendes abre janelas. Há dois tipos de janelas. Uma são as diurnas, confiantes no simultaneísmo órfico como abstração da contingência. É a janela de Apollinaire, “*beau fruit de la lumière*”,

2 Idem, *Poesia Completa e Prosa*, ed. de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p. 851 (daqui em diante abreviado PCC).

3 Idem, “Panfletos”, in *Lanterna Verde*, 5, dez./1936, pp. 118-20. Uma curiosa gralha, desvio involuntário do espírito do livro em que esse poema seria inserido, *L’Enfant Terrible*, fez com que o inconformismo do poeta o fizesse destruir “a fome a peste a guerra e a morte”, isto é, amar-te.

uma janela que se abre como uma laranja e descortina o eufórico mundo do maquinário. Há, porém, outro tipo de janela, soturno e alegórico, estranho e inquietante, um *trou noir*, que nos aguça o voyeurismo já que “*ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre*” (4). É dessa janela baudelairiana que Murilo se dirige precisamente a Apollinaire para interrogá-lo sobre sua própria identidade. Estamos no Rio e em 1942, quando Murilo hesita: “*Quelqu’un est mon fantôme / ou me copie à l’encre de Chine. / Qui suis-je?*” (PCC, p. 568) – e ainda no Rio e nos anos 40 quando Murilo entra em contato com a obra de Vieira da Silva, obra, como a dele, em que a solidão torna-se consciente do espaço e o espaço enfrenta por sua vez um tempo flui-

do e sucessivo: “*Le temps dévide des problèmes. Les problèmes assaillent le labyrinthe. / Le labyrinthe se connaît: il construit au-dedans de lui-même un / outre labyrinthe*” (PCC, p. 1.598).

Trata-se de mera variante de um tema que pede emprestado a Calderón (“Eu sonharei a vida ou a vida me sonha?” – PCC, p. 596), para, finalmente, traduzi-lo em poética: “a leitura deve-nos ler tanto quanto ser lida” (PCC, p. 862).

“Toda ação sem abstração não atinge o universal” (PCC, p. 841). A abstração supõe, portanto, separar uma qualidade ou uma relação de uma representação dada, sublinhando o valor do destacado e negligenciando ao mesmo tempo o complementar. Coloca-se, então, no antípoda da análise, que deve, a rigor, considerar todas as

4 Charles Baudelaire, “Les Fenêtres”, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968.

**Murilo Mendes
e a esposa Maria
da Saudade**

qualidades ou relações por igual. Uma sólida axiologia sustenta toda abstração. A velha Escolástica considerava a abstração como qualidade independente dos sujeitos que a exibissem. Contra os homens concretos teríamos, por abstração, a humanidade plena. Porém, com Schopenhauer, a abstração passa a supor mediação adicional de determinados conceitos que seriam intermediários em relação a outros, imediatos ou *concreta*. Porém, é Hegel quem fixa o abstrato como unidade exclusiva de diferenças ao passo que o concreto seria a unidade compreensiva das diferenças. Nesse sentido nada mais concreto que o espírito enquanto os particulares, isolados dos universais pela percepção sensível, bem como os universais, separados dos particulares pela reflexão racional, é que seriam abstrações efetivas.

A abstração é uma *aférese*. *Aph*, longe; *aíresis*, eleição ou escolha. inclinação, apego ou aspiração. Conota atividade e vigor, já que também significa toma ou conquista e, nesse sentido, cálculo ou deliberação,

que se traduzem em sistema plano, seita ou heresia. Como virtude essencialmente viril, coloca-se a par de outro conceito filiado à conquista e à anexação por flancos laterais, que é o de *convergência* (rotação, ruptura e tangência). Como separação ou discriminação, entretanto, nos remete à *sintaxe* ou composição.

As fontes desse conceito de abstração remontam às doutrinas budistas que, antes de Hume ou Berkeley, já negavam a matéria e a consciência, o objeto e o sujeito e até mesmo a alma ou deus. Borges relembra que todos os intérpretes europeus do Nirvana traduziram a palavra em registro negativo. O padre Joseph Dahlman a qualificou de abismo de ateísmo e niilismo; para Eugène Burnouf era equivalente a *anéantissement* ou aniquilamento; para Schopenhauer, enfim, mero eufemismo de *nada*. Entretanto, e paradoxalmente, nada pode ser apagado no Nirvana porque a extinção de qualquer traço é como o rastro de uma fantasmagoria. “*todo es mera vacuidad, mero nombre, y también el libro que lo declara y el hombre que lo lee*” (5), mesmo que esse leitor seja Murilo Mendes e esse livro o *Upanishad*.

“Como cada objeto no universo é verdadeiramente o universo inteiro sob um de seus aspectos inumeráveis, assim também cada alma individual é Brahma olhando-se ele mesmo e todas as coisas de um centro de consciência cósmica. Isto é, portanto, não simples, mas idêntico. Idêntico sempre e em toda parte, no tempo e no espaço, idêntico além do tempo e do espaço. Numericamente o único e o múltiplo são termos igualmente adequados à sua essencial identidade” (PCC, p. 1.341).

A passagem faz parte de *A Invenção do Finito* e foi motivada por uma peculiar *flânerie*, a de atravessar um *penetrável* do artista cinético venezuelano Jesús Soto, “metamorfose do labirinto em passagem livre” e, como tal, leitura remissiva do próprio intérprete, penetrado também por “aquele volume de movimento e silêncio, de matéria e sonho, provando, ao existir,

5 Jorge Luís Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 743. E ainda: “Quizás el enigma del Nirvana sea idéntico al enigma del sueño; en las upanishadas se lee que los hombres en el sueño profundo son el universo. Según el Sankhyam, el estado del alma en el sueño profundo es el mismo que alcanzará después de la liberación. El alma liberada es como un espejo en el que no cae reflejo alguno”. Cf. Jorge Luís Borges e Alicia Jurado, “Que es el budismo”, in *Obras Completas en Colaboración*, Madrid, Alianza, 1983, vol. 2, p. 273.

sua altura, sua razão de ser, sua permanência no mundo. Não apenas a realização duma teoria, não apenas o resultado de pesquisas duradas longos anos; mas um corpo que se autodefine e se autopropulsa, uma entidade em si, uma força que parte da estética e transcende a estética” (PCC, p. 1.337). Um auto-retrato relâmpago.

A modernidade periférica adota, assim, como código de leitura, a esfera. O *sphairos* do *Timeu* e a infinita esfera de espelhos de Blanqui, que tanto obcecou a Benjamin e Borges (6). A esfera que, sendo matriz, é também filha e, paradoxalmente, “nomeia o deserto ao qual chegou / pelo esvaziamento do objeto” (PCC, p. 659). Esse universal autogerado tem nome: paródia. Pura diferença das identidades textuais, que se dinamizam e desestabilizam em função do efeito canônico de interação, em que leitor e leitura se modificam mutuamente, a paródia funciona como aférese ou abstração de discursos. Gratuito e desiludido, trata-se de procedimento ateu e à toa, que não se volta apenas ao espaço e ao tempo, mas também ao próprio gênero.

Numa tela de Vieira da Silva, *Bahia Imaginée* (1946), protoversão dos *tableaux* urbanos de Murilo Mendes (“Viagem ao Recife”, “Impressões da Bahia”, “São Paulo 1949” mas também de livros como *Tempo Espanhol* e seu complemento *Espaço Espanhol*, ou *Carta Geográfica*), encontramos a inscrição cifrada de um óleo posterior (1949): *Biblioteca* (7).

Mais ainda: a maravilha dessa pintura, abismo peculiar de geminações proliferantes, “consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como *irmãos separados* mas não inimigos; de ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lenteza da execução resultar em rigor formal” (8).

Nela a cor, elemento de simetria e dualidade modernas segundo Baudelaire, auxilia no plano geral de uma poética “baseada na arquitetura da memória” e que

Murilo Mendes chama não só de “conto de fadas da cidade moderna” mas, com a ajuda de Kafka, um Kafka decerto imaginado, qualifica de autêntica alegoria. Entretanto, como a auto-reflexividade do moderno transforma toda obra em alegoria de sua própria leitura, Murilo não se furta a sublinhar que, em Vieira, como, de resto, nele próprio, “a destruição da alegoria faz parte aqui da própria alegoria” (PCC, p. 1.443), com a qual a aférese do mesmo retorna como utopia da suspensão de marca.

Em alguns de seus manuscritos da primeira fase, ainda inéditos, como “A Menina do Otel”, Murilo praticou freqüentes aféreses que, paradoxalmente, não incidiam na dicção porque o elemento abstraído era uma letra muda: *otel*, *omem*. Em seus *Papiers* da última fase, entretanto, o mesmo som inexistente alimenta uma paronomásia que, simultaneamente, desliza territórios simbólicos porque “*L’‘hombre’ de Jeanne d’Arc / L’ombre de Jeanne d’Arc*” (PCC, p. 1.599) nos evoca “*la petite Jehanne de France, la petite prostituée*” que martela um retorno impossível na *Prosa do Transiberiano*.

A estréia de Murilo Mendes na *Revista de Antropofagia* se dá com uma paródia da “Canção do Exílio”, escrita em 1924. Dentre os originais do poeta conservados por Mário de Andrade, além de um “Diurno de Belo Horizonte” (27/nov./1930) que, obviamente, dialoga com o “Noturno” de *Clã do Jabuti*, há um recorte sem data de *O Estado de Minas*, com uma segunda paródia da “Canção do Exílio”, que me permito transcrever na íntegra:

“TEUS 18 ANOS DE EXÍLIO

Ó que saudades que eu tenho
da manhã de tua vida
que o tempo me arrebatou!
Cresceste à sombra cheirosa
do corpo de tua mãe
dormiste nas curvas quentes
do corpo de tua irmã
ouvindo os cantos fagueiros
da garganta de tua irmã.
Que noites de encontros!

6 Em 1938, como atesta uma carta, datada do dia de Reis e enviada a Horkheimer, Benjamin cita incansavelmente a visão cósmica de Blanqui como concepção escatológica do mundo burguês e reúne essas fichas no capítulo “O Tédio. O Eterno Retorno” de *Das Passagen/Werk*. Na mesma época, em 1940, Borges resenha a biografia de Neil Stewart e dirá que “Blanqui abarrotava de infinitas repetições, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un infinito número de facsimiles del planeta y de todas sus variables posibles”. Borges não leu apenas *L’Éternité par les Astres* mas também a monografia de Lichtemberger sobre Nietzsche e a obra de Camille Flammarion, *Les Mondes Imaginaires et les Mondes Réels*. Divide com Benjamin não só a leitura de *L’Enfermé* de Gustave Geffroy como também a transcrição de idênticas passagens de Blanqui lidas, evidentemente, pelo próprio Geffroy. E aponta, pioneiro, uma recorrência da esfera no capítulo V de um livro de Unamuno que seria lido por Murilo Mendes, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. A resenha de Borges, publicada em *Sur* (65, fev./1940), servirá de base a seu ensaio “O Tempo Circular”, mais tarde incorporado a sua *História da Eternidade*. No capítulo dos precursores de Murilo quanto à abstração do tempo, além, obviamente de *Matière et Mémoire*, de leitura difundida nos anos 30, ou *The Time Machine* de H. G. Wells, outro clássico da época, talvez possamos acrescentar o abstracionismo de *The Meaning of Truth* de William James ou *An Experiment with Time* (1927) de John William Dunne, livro tão admirado por Borges (ver “El Tiempo y J. W. Dunne” em *Otras Inquisiciones* de 1952 ou seu prefácio àquela obra (1986) em sua *Biblioteca Personal*). Lisa Block de Behar rastreou as marcas de Blanqui em Borges em ensaio incluído em Daniel Lefort et alii, *Nouveau Monde, Autres Mondes. Surréalisme et Ameriques*, Paris, Lachenal & Ritter, 1995.

7 Cf. *Vieira da Silva nas Coleções Portuguesas* (São Paulo, Masp, 1987); Claude Roy, *Vieira da Silva* (Barcelona, Polígrafa, 1989). Em 1953 Vieira pinta uma *gouache* para Sophia de Mello Breyner com o mesmo tema, o da biblioteca, que reaparece em um óleo de 1955, outro de 1966

Na página ao
lado, outra foto
do casal, em
Petrópolis, 1948

Eu ia te visitar,
todos dois éramos garotos
teu corpo já prometia
teus cabelos ondedados
me faziam ficar sério,
teus olhos bem que voltavam
para fora da prisão
eu ficava a noite inteira,
os dois, empurrando olhares.
Às vezes eu te beijava
que nem se fosses minha irmã.
Nessa hora nem me lembrava
que a lua existia, eh.
Só me lembrava de ti.
Teu corpo cresceu de noite
virou outro de manhã.
Muitos anos se passaram
quando tornei a te ver
só teu corpo pude olhar
durante poucos minutos.
Mesmo assim reconheci
os sinais que não sumiram
do teu corpo de 9 anos.
Minha terra tem mulheres
de curvas harmoniosas
de cabeleiras pesadas
de olhos redondos, escuros,
mulheres apaixonantes
cujas vozes cantam no ar.
Nenhuma dessas mulheres
me comove como tu
porque à mulher de agora
a de outrora ajuntei.
Não permita Deus que eu morra
sem pro teu corpo voltar,
sem que cheire a cabeleira
mais preta que conheci,
sem que inda escute as sereias
que cantam na tua voz”.

Nessa paródia em que um e outro são o mesmo, “todos dois éramos garotos” e “os dois, empurrando olhares”, a promessa de felicidade reside no corpo e na voz, enigmática e sedutora, como a das sereias, do outro textual. Donde caberia concluir que a esfera especular refrata a pura diferença das identidades textuais cifrando, em compensação, a teoria do moderno como teoria do gênero, a partir de “um corpo que se autodefine e se autopropulsa”, corpo de *enfant terrible* que é também corpo de ex-

periência em recíproca remissão com a vida. Como lemos na paródia pública, a dos *Poemas* de 1930, “os sururus em família têm por testemunha a Gioconda” (PCC, p. 87); a paródia privada prefere, no entanto, travestir a Gioconda como “o macho e a macha” (PCC, p. 718), “a cabeleira mais preta que conheci”, floresta trescalante ou oceano sombrio em que o outro se encerra (9).

Thierry de Duve argumenta que aos abstracionismos em curso (o expressivismo de Kandinski, o suprematismo de Malévitch, o neoplasticismo de Mondrian) e a todos os purismos órficos da pré-guerra, Marcel Duchamp antepôs o erotismo, o que permite pensar recursos *ready-made*, como a paródia, em termos de cerimonial leigo do erotismo (10). Bataille. Klossowski. Corrobora essa opinião *O Discípulo de Emaús* para quem a sexualidade, mesmo não sendo esse seu fim, funciona como “um poderoso fermento de poesia” (PCC, p. 821), capaz de transformar o prazer em “revelação concreta e alegórica” (PCC, p. 826).

Adâmica, a aférese de gênero nomeia o escabroso do interior. É enigmática, ainda que não misteriosa. É datada e envelhece mas, ao mesmo tempo, situa-se próximo da moda. É visual ou icônica antes que verbal, revelando, em suas marcas, de que modo a circulação afetou a experiência do homem moderno. Na erotologia do condenado, argumenta Benjamin, a esterilidade e a impotência são dados decisivos porque conferem, com exclusividade, um caráter puramente negativo à pulsão sexual, o que nos permitiria retornar à gralha (que não deixa de ser uma forma de aférese) de *L’Enfant Terrible*: “[...] destruirei em mim a fome a peste a guerra a marte”.

Em vários momentos, Baudelaire interpretou as janelas como abismos. Em “Le Gouffre”, precisamente, o poeta confessa ter medo do sono e da caverna, “*un grand trou*”; mas é nos *Paraísos Artificiais*, entretanto, ao descrever o homem-deus, que nos define o abismo como “*profondeur de l’espace, alléorie de la profondeur des temps*”, abstração do objeto, para o qual o sujeito é puro resto. Aférese.

e um de 1974, que se particulariza: *A Biblioteca de Malraux*. Quanto às cidades imaginadas, acrescente-se a Lisboa vista do Rio de Janeiro que ilustra um texto de Cecília Meireles, “Evocação Lírica de Lisboa” (*Atlântico*, 6, Lisboa, 1948).

8 Escrito para o catálogo da exposição lisboeta de 1969, o texto tem uma versão em francês do próprio Murilo, datada de Roma a 24 de maio, incluída em *Papiers* (PCC, pp. 1.595-6). Os dois textos funcionam, a rigor, como *frères séparés*.

9 Charles Baudelaire, “La Chevelure”, in *Les Fleurs du Mal*.

10 Cf. Catherine Francblin, “Lea Lublin, une Oeuvre entre Voir et Savoir”, in *Présent Suspendu* (catálogo), Paris, Hôtel des Arts, 1991, p. 55.