

Memória e Alegoria em Murilo Mendes

Gabriel da Cunha Pereira *

Maria Luiza Scher Pereira **

RESUMO

*Pretende-se demonstrar que as atividades memorialista e alegórica presentes na obra *A Idade do Serrote* são mecanismos que, ao deslocar o Outro de um espaço e tempo fixos a outro espaço e tempo móveis e pouco estáveis, constroem novas relações de sentido.*

Palavras-chave: Murilo Mendes; Memória; Alegoria.

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (Walter Benjamin)

1. Retocando os tempos

A análise objetiva estudar a atividade alegórica (no sentido benjaminiano) e memorialista do escritor mineiro Murilo Mendes como estratégias de leitura do Outro. Pretende-se ver a prática alegórica atrelada à atividade memorialista no momento em que o escritor mineiro, ao recuperar a sua memória, retira-a de uma situação morta e definitiva para lhe dar novas significações. Através da memória, o poeta desloca tempo e espaço, fazendo passado, presente e futuro coexistirem simultaneamente.

Com a epígrafe alude-se não somente à possibilidade de erotização da memória e à tentativa de fazê-la significar a partir de seus resíduos, como também ao modo pelo qual o que foi esquecido resiste como ruína. Cada vez que se reporta à memória, atribuem-se-lhe novas significações.

Ao pensar a atividade alegórica, Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, parte do princípio de que é preciso salvar as coisas. Para fazer isso, é necessário manter as suas diferenças, que são vistas especialmente a partir dos extremos de cada objeto: “Salvar as coisas é preservar essas diferenças, que se tornam especialmente visíveis nos extremos.” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p. 14). Em se tratando da alegoria, na transformação daquilo que é vivo em morto. 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. (...)

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF.

** Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora.

O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquarterado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. (...) 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. 40- 41).

A violência alegórica acontece no momento em que, para salvar o objeto, estabilizá-lo contra as mudanças, impõe-se-lhe uma única significação: “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). Benjamin evoca a imagem do Príncipe e o compara ao alegorista que, para estabilizar o seu reino, precisa ser, ao mesmo tempo, tirano e mártir. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p. 30) Tirano quando, metaforicamente, o alegorista “lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984: p. 41). E mártir quando está propenso, mais que todos, ao sofrimento e à morte.

Outro ponto importante para esta análise é a noção de *origem*, do modo como Rouanet a apresenta na introdução feita por ele para a edição brasileira da *Origem do drama barroco alemão*: A origem “é um salto (*Sprung*) em direção ao novo” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p. 18-19), ou seja, ela extrapola a história contínua e salva-se quando se liberta dos grilhões da temporalidade e da unidade, que a interpretam num determinado contexto. Com a noção de origem, o objeto é lido de forma fragmentária e atemporal, abrindo-se a novos jogos de significados que o contexto em que estava não lhe permitia. Assim, ele se reatualiza e escapa da morte. Este processo é análogo ao do escritor mineiro Murilo Mendes que, como veremos, retira objetos de um determinado contexto, de um tempo e espaço definidos para fazê-los re-significar mais adiante.

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). A ruína é “o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos” (BENJAMIN, 1984, p. 39). A ruína é, metaforicamente, o que Murilo Mendes pretende salvar quando tenta reconstruir significativamente, através da memória, seu passado em *A Idade do Serrote*.

A alegoria problematiza a história, mostrando-a como um discurso hegemônico e homogêneo. Quando Murilo Mendes, em *A Idade do Serrote*, se apegua à memória para re-interpretar seu passado, ele age sobre as suas ruínas.

Benjamin procura as ruínas não nos desvios já vistos, mas onde não se apontou ainda nenhum, onde não é possível penetrar, pois, para o filósofo, a realidade se transforma no momento em que, como a alegoria, diz uma coisa e significa outra, aquilo que, nela, se esconde: “A realidade se transforma na medida em que se põe em contato com uma *outra experiência do tempo*, que tem seu modelo na experiência solitária da iluminação profana, mas que poderia transformar-se revolucionariamente numa experiência histórica coletiva” (WISNIK, In: NOVAES, 1988, p. 287, grifos do autor). No instante em que a realidade se põe em contato com aquilo que ela mesma oculta, ela se altera. A citação serve também de ponte para começarmos a pensar o modo como o tempo se estrutura em *A Idade do Serrote*. Almeja-se ver, a partir de agora, que as atividades memorialista e alegórica nessa obra são mecanismos que deslocam o Outro de um espaço e tempo fixos para outro espaço e tempo móveis e pouco estáveis, gerando, com isso, novas leituras e um fluxo contínuo de saber.

A importância que o escritor mineiro dá à memória é concernente com o seu método criativo, uma vez que ela se torna importante como ferramenta para chocar passado, presente e futuro. O retorno ao passado

será um instrumento para transformá-lo, subvertê-lo, relê-lo criticamente. Ao reler o passado, o escritor pretende reelaborar o discurso sobre ele mesmo e a realidade que o cerca. O poeta juizforano se impôs, durante a vida, a tarefa ética de fazer movimentar os saberes, isto é, impedir que eles se mantivessem inertes, fixos, constantes.

Não se trata, apenas, de recuperar a memória, mas de recriá-la em diálogo permanente com o presente. Em *A Idade do Serrote*, obra de memória que relata a infância e adolescência do poeta em sua cidade natal, Juiz de Fora, espaço e tempo são categorias fluidas e de difícil delimitação. Reescrever o passado é torná-lo vivo novamente, removendo-o de uma situação definitiva e acabada. As primeiras linhas do livro traçam um panorama das questões que Murilo Mendes levantará ao longo da obra:

O dia, a noite.
Adão e Eva - complementares e adversativos
Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.
(MENDES, 1995, p. 895)

Já nas primeiras palavras que preenchem o livro - “o dia, a noite” - tocam-se o princípio e fim; o primeiro par se aproxima de seus descendentes - representados por Onofre e Elisa Valentina, pais do poeta - até se fundirem, velozmente, num tempo cíclico. Dia e noite não se opõem: são, como *Adão e Eva* (e todos os seus descendentes), complementares e adversativos.

Também o espaço, desde as primeiras páginas do livro, revela-se difícil de ser demarcado: “O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo” (MENDES, 1995, p. 896). Esses dois pólos - Brasil e China - se aproximam e têm suas distâncias encurtadas pelo cavalo, animal que ganha enorme força simbólica quando se mostra capaz de fazer o percurso. O cavalo adquire nova significação quando é retirado de uma teia discursiva e reinserido noutra.

A Idade do Serrote se estrutura aproximando épocas, pessoas e lugares, ampliando as fronteiras de espaço e tempo. Uma diferente concepção do tempo começa a surgir em Murilo Mendes já em sua infância: “As palavras “outrora”, “naquele tempo”, “antigamente”, “há séculos” impressionavam-me muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical; enfim, tinha mais presente a idéia de tempo que a de espaço. Talvez por isso tivesse desde cedo me afeiçoado à música.” (MENDES, 1995, p. 922-923)

Ao comentar sobre Belmiro Braga, Murilo Mendes o retrata em movimento, sem localizá-lo no tempo e no espaço, como uma foto cujo fundo está fora de foco:

Lá vem o volantim Belmiro Braga sorrindo no seu terno de xadrez e chapéu Panamá, percorre a cidade toda, seu diariamente cravo vermelho ou cor-de-rosa pregado na botoeira, lá vem o poeta de braços abertos a pobre e a rico, a letrado e a ignorante, lá vem Belmiro com seu desgarre, os cabelos grisalhos, inimigo do gris, na claridade, traz, comunicante, o gosto da vida, distraíndo seus guais maginando festa e carnaval. (MENDES, 1995, p. 910).

Usa-se o presente para retomar um fato pretérito. Essa escolha atende a pelos menos dois objetivos que parecem bastante claros: a caracterização da figura de Belmiro Braga, sempre móvel, nunca estática; e a sua conseqüente eternização. Mais adiante, o escritor admite que “(...) mesmo acreditando que a sua linguagem de trovador menor não me tocara mais, o homem-poeta, maravilhoso, subsiste, irrevogavelmente” (MENDES, 1995, p. 911). Um dos papéis da escrita memorialística muriliana é justamente evitar que o passado morra, seja esquecido, reescrevendo-o, mantendo-o vivo, em aberto, tal como o processo alegórico benjaminiano que, ao matar o objeto, obrigando-o a significar, o salva por toda a eternidade.

A imagem criada de Belmiro Braga não possui um único plano, uma única perspectiva, uma vez que,

organismo vivo, ele é encarado como um processo contínuo, em movimento, em constante transformação. A descrição sobre Belmiro se estende sem situá-lo num espaço físico delimitado: “eis o poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de *Montezinas*, o João de Deus mineiro, dizem; amigo de meu pai (...)”. (MENDES, 1995, p. 910). Como se percebe, Belmiro é colocado dentro de vários pontos de vista, modificando-se também em relação ao seu observador.

Murilo Mendes já dizia em *O discípulo de Emaús*, obra em prosa publicada em 1945, que o “tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida” (MENDES, 1995, p. 821). Para um escritor que visa ao choque de toda sorte de discursos, que tem predileção pela idéia surrealista de deslocamento de um objeto de seu contexto original e sua condensação noutra, não poderia ser diferente.

O uso do tempo presente é predominante na obra, o que é facilmente justificável dentro da discussão a que esse estudo se propõe. Nas “Notas e variantes” da *Poesia completa e prosa*, encontra-se o seguinte comentário feito por Luciana Stegagno Picchio no espaço dedicado ao *A Idade do Serrote*:

Lembremos entre todos o artigo “Murilo Mendes, temponauta” que Carlos Drummond de Andrade publicou no Correio da Manhã do Rio em 29 de dezembro de 1968: “Saio da leitura [do livro *A Idade do Serrote*] com a sensação de que desembarco de uma cápsula espaço-temporal equipada com aparelhos mágicos. E esses aparelhos são apenas os recursos literários de Murilo, capazes de captar e transmitir-nos, numa espécie de televisão da palavra, o essencial das imagens e signos de um tempo abolido, com os lugares, pessoas, coisas, músicas, sentimentos, tudo veloz, mas nítido e fiel como era quando era.” (PICCHIO, In: MENDES, 1995, p. 1693, grifos nossos).

Nota-se, portanto, um escritor criador de um tempo veloz, mas sem que se perca a nitidez e a fidelidade do que é relatado. Pelo menos para Drummond, Murilo Mendes conseguiu selecionar acertadamente os elementos, sem que o permanente se perdesse.

Ao comentar sobre a rua Halfeld de sua infância, que ainda hoje simboliza o centro econômico da cidade, o escritor não a situa num espaço específico:

Faço o footing na rua Halfeld da minha infância e adolescência, os fundadores da cidade são alemães, a música é muito obedecida aqui, aqui não é tempo de rádio, eu mesmo toco piano, pianino, de ouvido; passam donas de olhos, bocas e outras delícias vedadas aos menores de 17 anos, inclusive uma certa dona ourodentada, quadris provocantes, pelo jeito de andar mostra que é mulherdama ou mulher-drama, não me lembro do seu nome, antes ela usava tranças (...) (MENDES, 1995, p. 957)

Se se continua a leitura, vê-se o surgimento de outras pessoas, sente-se o trânsito delas na rua e também a velocidade do pensamento do escritor que, enquanto observa o movimento, acaba por fazer suas idéias viajarem por outras vias, outros autores. Findada a descrição da rua Halfeld, Murilo confessa: “Escrevo sobre a rua Halfeld sem situá-la no espaço”. (MENDES, 1995, p. 961).

A violência na escolha de certos elementos em detrimento de outros, a escolha daquilo que se quer iluminar acaba por não ser outra coisa senão a tirania da alegoria proposta por Benjamin, em que o príncipe, para estabilizar o seu reino, precisa ser tirano, antes de mais nada. O passado se processa de forma atuante e nunca acabada, já que, à medida que é relido, ele se funde num único movimento com o presente e futuro. No momento em que a memória é acessada, o passado, irrealizado como circunstância, abre-se para a aquisição de novos significados, atualizando-se e ganhando força. A memória do poeta, ao ser transformada, modifica também a realidade, abrindo-se ao presente e ao futuro que, no fundo, são projeções e re-interpretações desse passado resgatado.

Nessa memória reinventada, infância e adolescência apresentam-se como precursoras de idéias e concepções que se estabelecerão futuramente. Revisitar a infância-adolescência na obra de Murilo Mendes é, portanto, revisitar um discurso, reler seus signos sob uma ótica futura: “[...] ainda curumim já uso memória (acho que o passado é uma projeção anterior do futuro) [...]” (MENDES, 1995, p. 924). O futuro é, assim, a realização do passado que existia apenas como *projeção*. Esse último é visto como um campo de possibilidades aberto a múltiplos devires.

O interesse de Murilo Mendes recai sobre o que é fluido, tênue, quase impossível de se delimitar: “Uma das minhas manias era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono, absurdo, sei, por isso mesmo fascinante, que seria de nós, *ahimé!* sem o absurdo” (MENDES, 1995, p. 925). A presença e o fascínio pelo absurdo são caros ao poeta no momento em que eles são partes integrantes de um pensamento menos opressor e mais amplo, que abarca também a subjetividade, que foge da “prepotência da razão” (MENDES, 1995, p. 1270) criticada pelo poeta.

O olhar muriliano preocupar-se-á com a subversão do real, da imagem, do signo, daquilo que está fixado, imóvel. O escritor explora o insólito para encontrar, nele, veredas que o levem a outras “parcelas” do real. Seu olhar é atraído para novas direções, para a descoberta da coexistência de outros universos, como o onírico ou o mítico:

O universo pode ser reduzido a uma grande metáfora: claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. (...)

Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Shiva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. (MENDES, 1995, p. 973-974).

Segundo Murilo Mendes, “O padre Júlio Maria (no século Júlio César de Moraes Carneiro) é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência (MENDES, 1995, p. 912)”. Continuando a leitura, vê-se que o Padre Júlia Maria “(...) foi o primeiro portador do fogo, o destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do Catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranqüilidade e as próprias bases do mundo físico; o *speaker* do Apocalipse” (MENDES, 1995, p. 913). O padre Júlio Maria foi quem lhe revelou a subversão da imagem, dos pilares, quem lhe mostrou o Catolicismo dotado de uma força até agora inimaginável. Por isso, chamado de “o *speaker* do Apocalipse”. Nota-se que o passado é aqui utilizado a fim de explicar ou justificar o *olhar precoce* do escritor. Murilo Mendes reativa situações as quais, no contato com as pessoas que o cercavam, o modificaram de alguma maneira.

O olhar do escritor é atento, transfigurando, pelo texto, o acessório em essencial: “Citarei ainda os infalíveis álbuns de retratos apoiados nos consolos, e um caleidoscópio que eu manejava sempre: a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas. O acessório tornava-se essencial”. (MENDES, 1995, p. 949). Pela imagem, o escritor torna o real concreto. É através do retrato que a Europa se torna palpável, alcançável. A descoberta da possibilidade de transfigurar o real pela imagem foi, para Murilo Mendes, de extrema relevância: “Alguns anos mais tarde comecei claramente a perceber que o cinema integrava-se na vida, fazia parte dela; soube então que a realidade é inumerável. Desgraçados dos que admitem só algumas parcelas de realidade”. (MENDES, 1995, p. 941). Perceber que o cinema integra-se na vida é perceber a presença da imagem, do signo, do ícone e, portanto, do caráter simbólico do real.

A realidade passa a se apresentar sobre diversos prismas, sobre inumeráveis possibilidades de

percepção:

Somente muito mais tarde pude compreender que Alfãnor estava certo: mesmo sem o querer, levantara a meus olhos o véu de Maya, mostrando-me a grande ilusão, isto é, o artifício sem o qual não existe conhecimento da realidade. Desde então passei a receber a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas e situações. (MENDES, 1995, p. 956).

Através da atividade memorialista, o escritor irá reativar os contextos em que uma transfiguração da imagem começará a se processar nele. E mais: irá mostrar que a imaginação, que é comum a todos, principalmente no período da infância, é um processo que opera exatamente com a transubstanciação do real: “Primo Néelson falava nos jardins suspensos de Semíramis, eu imaginava Semíramis uma espécie de minha mãe suspensa num jardim de madressilvas e jasmims-do-cabo, as pessoas são frases”. (MENDES, 1995, p. 924). A asserção de que “as pessoas são frases” revela a concepção de que uma mesma pessoa pode ser lida de diversas maneiras, pode *realizar-se* de diferentes modos. Assim, é a partir da linguagem, que é um mecanismo limitado de comunicação, que se é capaz de falar e pensar o objeto, o outro ou a si mesmo.

O escritor, ao recorrer ao passado e à memória, não retoma a sua origem, mas gera “um salto (*Sprung*) em direção ao novo” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p.18-19), percebendo que, desde a sua infância e adolescência, era a partir do contato com o outro, das relações até esse momento operadas ainda em um nível familiar e social restrito, que o seu pensamento crítico se elaborava.

Atrelada ao processo memorialista está a atividade alegórica, seja pela violência e tirania na escolha de elementos que, muitas vezes, se opõem, como o dia e a noite, Adão e Eva e seus pais; seja ao salvar o passado de um fim, impondo-lhe um significado e fazendo-o vivo, pulsante; seja não pretendendo retornar à sua origem, mas objetivando promover um *salto* em direção ao novo, a fim de transformar tanto a realidade que o cerca quanto a si mesmo.

2. A descoberta de Eros

Quer-se agora ver como as presenças alegóricas de *Eros* e *Tanatos* operam, através das *ruínas da memória*, como fatores de iniciação à des-coberta do *invisível*

A atividade memorialista de Murilo Mendes se configura através de um olhar sobre as ruínas e ao que elas têm de permanente. Essas ruínas – lidas sob a forma de imagens – são, em *A Idade do Serrote*, principalmente a morte daqueles que ampliaram a maneira como o escritor enxergava o real. Para o autor de *Ipotesi*, a imagem não é de maneira alguma imaterial, pois é por meio dela que, em sua infância, a Europa estava ao seu alcance. É porque Murilo tem consciência do efêmero, do transitório, que ele se engaja em reconstituir o passado através da memória:

Em *A Idade do Serrote*, (...) cada dado da memória afetiva só se torna significativo à medida que correlacionado a algum dado da memória cultural. Em contrapartida, creio que podemos também dizer que para Murilo a razão de ser dos dados da cultura é possibilitar a constituição de memória afetiva. (MORICONI, In: RIBEIRO, 1997, p. 69).

No momento, portanto, em que se relaciona a memória afetiva à memória cultural, e vice-versa, surge a possibilidade de tornar permanente o transitório. Ora, ao unir essas duas memórias, opera-se uma suplementação do real, pela procura de outras “parcelas” (invisíveis) que o constituam. Vinculam-se, portanto, presente e passado, vida e morte, tal como acontece na atividade alegórica.

Ao relatar a vida de Prima Julieta, o escritor deixa claro a maneira por que a morte (*Tanatos*) lhe despertava para uma nova face da realidade (*Eros*). O motivo pelo qual especialmente o falecimento dessa prima lhe causou tanto tormento parece ter sido pelo contraste que se observa entre a vida alegre que sua prima demonstrava ter e o seu suicídio:

Uma tarde, aí pelas alturas de 1915, Prima Julieta, que dias antes estivera lá em casa a tomar chá, sempre redolente segundo Raimundo Correa, trancou-se no seu quarto e deu um tiro no coração. Esse tiro, desfechado à distância de uns dois quilômetros da nossa casa, repercutiu fortemente nos meus ouvidos, impedindo-me algumas noites de dormir. Tratava-se do primeiro grande ruído que me despertava para a outra face da vida: iniciação a tantos outros ruídos a me atormentarem pelos tempos afora.

Tia Emília leu-me mais tarde uma cópia da carta deixada pela morta aos parentes próximos “Mato-me porque não posso destruir a força do pecado”, escrevia ela entre outras coisas.

Que sabia eu da Prima Julieta, além do que já relatei? Ouvira dizer que tinha um amante, uma vida complicada; rodeavam-na muitos pretendentes à sua mão e fortuna. Não poderia explicar o motivo de seu ato. Só sei que o tiro de revólver e a frase final iluminaram minha vida de rapaz congeminador, descobrindo-me a faixa de um mundo novo, o dos destinos trágicos e falhados: com efeito aquele gesto correspondeu para mim a uma abertura de horizonte. (MENDES, 1995, p. 934-935)

Tanatos, nesse excerto, é apresentado, portanto, como *des-coberta* de um novo horizonte até então invisível: dos destinos trágicos e falhados. A partir do momento em que ele recorda o passado, é processada uma retomada do *outro* que foi perdido, seja um parente, um amigo ou ele próprio. A memória reaproxima o outro, atualizando-o: desloca-o de um espaço e tempo pretérito e acabado para um espaço e tempo presente, vivo. Assim, não se está tratando apenas da morte factual, mas também daquela que ocorre pelo distanciamento e pela incapacidade de se reestabelecer qualquer tipo de comunicação.

Já em sua adolescência e juventude, Murilo Mendes narra a relação que tinha com Marguí, quem o estimulou a fazer o primeiro ano de Farmácia. Até que “o pai de minha amada faleceu. (...) Projetamos escrever-nos de vez em quando, e o fizemos durante alguns meses: de repente minhas cartas ficaram irrespondidas” (MENDES, 1995, p. 933). Nesse pequeno excerto, percebe-se que a morte do pai de Marguí acabou por afastá-los. Nunca mais se viram e, para ele, ela havia morrido. O tempo, portanto, é o responsável pelo esquecimento e pela morte. E é somente pela atitude de rememoração e atualização que se consegue novamente essa reaproximação do que factualmente está distante. Pois se “o tempo [concreto], organismo abrangente cuja pele envolve todo o resto, imprime em tudo o selo da morte” (MOURA, In: RIBEIRO, 1999, p. 51), o tempo da narrativa é capaz de conferir, pela própria especificidade do texto ficcional, perenidade aos elementos, sejam eles objetos ou pessoas. A memória surge então, neste aspecto, como reconstrução do vazio, que se apresenta como *Tanatos*.

O escritor faz do real, imagem, ficção e o insere em um novo ambiente, cujos elementos possuem a mesma vitalidade:

Abre-se agora o tempo das revelações, das revoluções, da descoberta do sexo e da fábula. Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior ao cotidiano: a cidade, pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas diversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e de fundação do mito. (MENDES, 1995, p. 937)

Observa-se que a transfiguração da realidade se dá pela ficcionalização do real no momento em que ele se apresenta como texto. Por isso, escrever sobre a realidade é modificá-la criticamente. Assim, não se pode falar em fuga do real, mas em resposta crítica. O escritor preocupa-se não apenas em resistir – no sentido de sobreviver – à opressão, mas em fazer dessa um treino à sua imaginação, em utilizá-la a seu proveito, como oportunidade para

querer transfigurar a realidade, a cidade, o espaço que o circunscreve.

A relação que se estabelece entre as pessoas e os fatos é de contágio: “As pessoas e os fatos são contagiosos” (MENDES, 1995, p. 936), como se pode observar ao comentar sobre Adelaide:

Adelaide sem o saber intensificou meu gosto pela alegoria. Através dos anos procurei-a em álbuns de reproduções de quadros, em tratados de mitologia. Não envelheceu, não regrediu, não morreu: transformou-se através de mim. Era una e múltipla no reino de Cranach, de Dürer, de Rembrandt, de Fouquet, de Arcinboldo, de Max Ernst; ganhava uma dimensão fantástica, triangular; tornou-se-me um mitologema, um enigma, um prodígio. Mas existiu em carne, osso e harpa: toquei-a, sofri, e delíciei-me. De resto, sempre procurei extrair o maravilhoso do imediato; Adão foi feito de barro. Tudo é som, eros, espaço, cinza; tudo é verbo, figura, tempo, triângulo, metamorfose (MENDES, 1995, p. 941).

Adelaide, ao se tornar um mitologema, se fez eterna, enigmática, atual, em constante metamorfose. E essas metamorfoses se dão numa perspectiva sincrônica e diacrônica, numa perspectiva temporal e espacial. Murilo Mendes retoma Adelaide deslocada em tempo e espaço para outros contextos; transformada, pois, em alegoria, no sentido benjaminiano. A partir do momento em que o escritor recorda o passado, é operada uma retomada do outro que foi perdido, seja um parente, um amigo ou ele próprio. A memória reaproxima o outro, atualizando-o, e desloca-o de um tempo e espaço acabado e pretérito para um presente.

Assim, Adelaide estava morta factualmente, como também pelo distanciamento e incapacidade de comunicação. Quando Murilo Mendes se utiliza da memória para re-interpretar seu passado, ele age sobre suas ruínas. Nessa citação resumem-se, pois, muitas das questões levantadas por esse estudo até o momento: a tentativa de erotizar a morte, pela eternização criada pela imagem, essa agora constituída pelos artifícios da alegoria e do mito; a relação contagiosa entre o escritor e as pessoas; a extração do maravilhoso pelo imediato, pelo cotidiano; e a procura do que se esconde por entre a realidade.

Poder-se-ia questionar se o que se observa é a perda de um passado idealizado e a tentativa de recuperá-lo. Realmente, não. É justamente a manutenção de um tempo que não se quer esquecido, morto, acabado, mas que se quer continuamente revisitado a fim de que propicie, através dele, novas percepções, novas leituras, novas questões. Pois como o próprio escritor aponta:

Saio do chalé vermelho, marco importante da minha vida, o céu já põe o solidéu preto; nesta conversa de hoje o professor me mandara cultivar a memória, diz que na memória nada se perde, ali arquivamos os fatos do mundo, tem muitas gavetas na memória; gosta de me ouvir dizer que aos cinco anos eu já tinha boa memória, lembrando-me por exemplo que aos três anos reclamei uma piorra com dois peitos. Sem dúvida o professor me ajuda a resolver alguns dos meus problemas de cabeça; pena é que segundo Léon-Paul Fargue “vos questions résolves tout est pire qu’avant”. (MENDES, 1995, p. 970).

Ao se resolver uma questão, tudo fica pior do que antes. A colocação é ambígua, uma vez que não se sabe bem ao certo por que fica pior. As possibilidades são muitas e não vale a pena tentar enumerá-las aqui, já que não se quer, também, piorar nada. Certamente, a memória tem “muitas gavetas” e é nelas que se arquivam os “fatos do mundo”. É porque o escritor sabe disso que ele utiliza, nesse livro, o relato memorialístico para tecer relações de fios que, ao se cruzarem, se tocarem, revelam novos significados, tornam visíveis o que antes estava oculto. Afinal, como o próprio escritor afirma em *O discípulo de Emaús*, o “invisível não é irreal: é o real que não é visto” (MENDES, 1995, p. 817).

3. Sedução erótica e metamorfoses da morte

Faltou discutir a presença de *Eros* levando em conta especificamente em que medida ele assemelha-se a *Tanatos*. E é isso que se pretende fazer agora.

As pessoas se tornam personagens no momento em que transformadas em discurso. E assim o poeta as mantém vivas textualmente, salvando-as no momento em que as ilumina profanamente.

Através da memória, a noção de passado, presente e futuro é suprimida, existindo apenas um *tempo potencial*. Segundo Moura em *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, “os elementos autobiográficos, embora marcantes, nunca aparecem emoldurados por referências espaço-temporais muito nítidas, mesclando-se a qualidades genéricas ou supra-pessoais.” (MOURA, 1995, p. 48). O que faz Murilo Mendes, através da autobiografia, narrativa híbrida, no sentido em que é constituída pelo documento e pelo ficcional (o último alterando o primeiro), é desarranjar tempo e espaço, é manter viva a pulsão *erótica*, como se poderá ver a partir de agora.

Presença constante nessa obra, ainda mais se se considerar que ela abrange o período da infância e adolescência do jovem Murilo, *Eros* aparece, muitas vezes, com desvios interessantes.

Em *Origem, Memória, Contato, Iniciação*, capítulo síntese do livro, lê-se: “O voyeur precoce, o curioso. Sempre que podia, espiando formas no buraco da fechadura. Que horizonte!” (MENDES, 1995, p. 896). Observa-se aqui o olhar (*voyeur*) precoce, a curiosidade como uma atitude *erótica*. O conhecimento no escritor é visto por ele eroticamente.

Espiar formas no buraco da fechadura lhe revela um horizonte maravilhoso, entendido primeiramente como o corpo feminino. Mas, numa segunda leitura, metafórica, pode-se entender a curiosidade de Murilo Mendes por tudo aquilo que não lhe é permitido ver; e a sua tentativa de conhecer por outras vias, pelo *buraco da fechadura*, um outro horizonte (que o fascina!). Essa manifestação do saber pela via do erotismo pode ser encontrada não somente nesse excerto, mas em muitos outros do livro. Interessa citar pelo menos mais um:

Procurava sempre pretextos para ir à casa de Sinhá Leonor, onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário. Mais tarde, quando fiquei sabendo segundo Thomas Browne que não existe homem sozinho, cada um de nós, microcosmo, transportando consigo o mundo inteiro, lembrei-me com saudade da casa de Sinhá Leonor onde eu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. Dedicava afeição a essa casa; considerava-a uma espécie de parenta. O sobrado não era nada quieto: havia ali, mesmo escondidas, dramas de amor, dramas de solidão, paixões explodindo. Ora, segundo Quevedo o amor é a guerra civil dos nascidos; eu tinha ganas de participar logo dessa guerra. Uma curiosidade enorme impelia-me para os assuntos e representações de eros. Não nasci para Dom Giovanni; era tímido, medroso; mas as mulheres – quase todas! – me atraíam singularmente. “Pur che porti la gonnella...” E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia: as inúmeras amigas da família, algumas de grande charme. (MENDES, 1995, p. 949).

A casa aparece, portanto, como espaço em que coexistem o real e o irreal, onde o ritmo e o tempo se apresentam, muitas vezes, arbitrários. O espaço escondia outras realidades que, para o menino Murilo, de horizonte ainda restrito, eram *eróticas*: “eu tinha gana de participar logo dessa guerra”. *Eros* deve ser lido, portanto, como paixão, como impulso de vida, isto é, impulso de viver, de conhecer a vida inserida em seus múltiplos aspectos e faces.

Há que se notar também nessa última citação que a atração pelas mulheres se mescla com a alternância, nessa casa, do discurso de poder, que torna o gênero masculino marginal em relação ao feminino: “E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia.” A casa torna-se, finalmente, um reduto de *Eros*, o qual inclui as figuras femininas como espaços novos e *eróticos* de que o escritor toma conhecimento. E retoma-se à idéia de que só se existe em relação ao outro, da mesma forma que o outro só existe em relação a si, como já foi apontado anteriormente quando o escritor afirma que as pessoas são frases.

Nota-se, portanto, o convívio *sem mediações* do passado, presente e futuro, do real e do irreal, do visível e do invisível, e *Eros* e *Tanatos* – do construtivo e o destrutivo. O que se vê em *A Idade do Serrote* é o jogo entre a pulsão de vida e morte mescladas em uma narrativa cujo tempo e espaço são suprimidos. Da mesma maneira que coexistem Adão e Eva e seus descendentes, também a história particular do poeta serve como metáfora para a história da humanidade.

Para salvar o objeto, para fazê-lo significar, isto é, para fazê-lo vivo novamente, é preciso matá-lo, apropriando-se dele, dotando-o de um significado e, assim, estabilizando-o. Ao fazer isso, o objeto tem seu tempo e espaço deslocados, não exatamente para o tempo presente, mas para um contínuo movimento de atualização. *Eros* e *Tanatos* fazem parte, portanto, desse processo lúdico do escritor de reconstituição de um passado como discurso crítico.

Observa-se o Outro como elemento de extrema relevância, já que foi a partir da relação e do contato contagioso com o Outro que o poeta despertou nele a vontade erótica de desnudar a realidade em todas os seus prolongamentos invisíveis. O que só é conseguido através da disseminação de espaço e tempo.

Pelo relato memorialístico, o escritor põe em movimento passado, presente e futuro, a si mesmo e ao Outro, a sua história e a história da humanidade. Ao chocar violentamente elementos díspares, deslocando-os de um tempo e espaço fixos e reinserindo-os num outro móvel e pouco estável, ele gera um novo discurso, um salto (*Sprung*) em direção ao novo, erotizando a sua narrativa a fim de ler, em suas linhas, novos significados.

Como aponta Pereira ao comentar sobre a obra de memória *Janelas Verdes* de Murilo Mendes, “[...] em Murilo Mendes as cristalizações cedem a novas fulgurações de sentido” (PEREIRA, 2000, p. 89). Ainda de acordo com a professora, “seguindo o rastro pelo processo precário da memória, o resíduo se inclui em uma nova rede textual onde relações de sentido, também novas, se constroem”. (PEREIRA, 2000, p. 89). Portanto, Murilo Mendes reativa elementos de sentidos cristalizados re-inserindo-os em um novo contexto.

Observa-se, ao longo de *A Idade do Serrote*, uma mitificação do cotidiano muitas vezes realizada por aproximações pouco convencionais. Segundo a perspectiva de Murilo Mendes, utilizar somente características próprias, sem relacioná-las ao que lhes seja externo é minar uma diversidade de possíveis sentidos. O choque de elementos, quer sejam eles próximos ou distantes, constitui uma atividade importantíssima realizada em sua obra.

O escritor reativa aquilo que para ele não deve nunca estacionar, que precisa estar sempre em constante *metamorfose*, para, futuramente, quem sabe, tornar-se visível.

ABSTRACT

I intend to demonstrate that the allegorical and recalled activities present in the work A Idade do Serrote are mechanisms which, in displacing the Other from a fixed time and place to another inconstant and insecure time and place, open up new vistas of meaning.

Keywords: Murilo Mendes; Alegory; Memory.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276p.

MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995. (p. 894-975).

_____. *O discípulo de Emaús*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995. (p. 813-891).

MORICONI, Italo. Murilo Mendes e o cânone. In: RIBEIRO, G. P; NEVES, J. A. P. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora : EDUFJF, 1997. (p. 59-70).

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo : Edusp : Giordano, 1995. 204p

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Nem manual nem museu: Portugal em Saramago e Murilo Mendes. In: *Ipotesi: revista de estudos literários*. V. 4 n. 2. jul-dez. 2000. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000. (p. 87-97)

PICCHIO, Luciana Stegagno. Notas e variantes. In: Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995. (p. 1692-1693).

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1984. (p. 11-47).

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Aduino (org). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. (p. 283-300).

