

## ARQUIVOS DO EXÍLIO EM MURILO MENDES E VIEIRA DA SILVA

Maria Luiza Scher Pereira  
UFJF

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

Murilo Mendes. Fragmentos de Paris, in  
*Carta Geográfica*

A passagem acima, que serve de epígrafe e citação inicial desse trabalho, traz dois elementos que interessam ao estudo de aspectos da obra de Murilo Mendes e de Vieira da Silva em uma pesquisa que tem por objeto inicial as coleções de livros e quadros do acervo do poeta. Os elementos que destaco do fragmento acima são, portanto, a relação de Murilo Mendes com a pintura, e a referência a arquivo.

Voltemos brevemente a ela para acompanhar o procedimento apresentado nessa passagem: O poeta vai ao Museu, recorta quadros consagrados de um pintor também canonizado, seleciona (segundo uma lógica não expressa?) certos pedaços dos quadros de Delacroix (quais?), e não outros, e compõe com eles outras obras, “menores” (vem a idéia de menoridade de Deleuze), a que se subtrai cirurgicamente (o termo é “quadros operados de”) o monumentalismo, indicado pelo termo “retórica”, que caracteriza a obra do pintor francês, tanto nos temas épicos quanto nas dimensões dos quadros.

Tendo sido lida a citação até aqui, forma-se a idéia de que uma obra nova pode ser construída a partir de outra, de alguma outra já reconhecida e já arquivada como arte no museu próprio. Estamos tratando, então, indiretamente de questões relacionadas a mercado e valor, que se propõem como tema de reflexão neste Congresso. O problema do valor, especificamente, já de saída relaciona-se de maneira muito próxima com o arquivamento e a museologia, que são também formas de mediações.

Continuando a leitura do fragmento de Murilo: “o excedente é recolhido aos arquivos”, diz o poeta, para ser “pasto de críticos especializados”, isto é, para ser matéria de estudo de

críticos igualmente autorizados, que já passaram também como o autor e a obra por determinadas “instâncias de consagração” (para usar a expressão e a idéia de Bourdieu), críticos diferentes portanto do poeta que, apesar de tudo, também faz crítica ao construir, a partir desse procedimento irreverente para com a obra consagrada, seu exercício crítico e criativo. A referência ao arquivo e ao procedimento arqueológico coloca-se como uma questão conceitual sobre a qual nos interessa refletir aqui.

Ao trabalhar com elementos do acervo de Murilo Mendes, principalmente com os que de forma explícita se relacionam com a tradição cultural européia e portuguesa, somos fortemente desafiados a pensar sobre como podemos compreender nosso objeto, já que o que temos em mãos é um conjunto de obras - as do próprio poeta e as dos outros artistas - que, ao mesmo tempo que se constituem como acervo de centro de pesquisa e de museu de arte, também e principalmente se organizam agora como arquivo.

Como arquivo, o acervo ocupa um lugar especificamente destinado à conservação da memória cultural e artística, isto é, a Universidade e o Museu, ambos compreendidos como lugares do arquivo, no sentido em que, além da produção, inovadora, de saber, lhes cabe a guarda e a manutenção do conhecimento já acumulado e dos documentos de cultura já produzidos. Ao mesmo tempo o acervo é ele próprio, enquanto arquivo, o lugar da memória. Por isso, o trabalho de pesquisa com as coleções do acervo provoca a necessidade de se refletir sobre o arquivo e a memória, sobre a memória do arquivo, e, ainda, sobre o trabalho da literatura e da arte com os arquivos de cultura e com a memória cultural.

Se é certo que Foucault, na Arqueologia do saber, concebe o arquivo não como um lugar, mas como um sistema discursivo, com sua gramática e com suas regras de produção de enunciados e de condições de enunciação, Jacques Derrida, em *Mal do arquivo*,<sup>1</sup> depois de afirmar que “não sabemos muito bem o que dizemos quando dizemos arquivo”, aponta, através da releitura de Freud e da noção freudiana de “impressão arquivica”, para a condição “fendida, dividida, contraditória” do conceito de arquivo, que é, afinal, um conceito, segundo ele, sempre em deslocamento.

Essa instabilidade do conceito de arquivo resultaria inicialmente da duplicidade de sentido já existente na própria palavra original. Arkhé é ao mesmo tempo lugar do começo e lugar do

---

<sup>1</sup> Derrida, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma impressão Freudiana*. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

comando. É lugar do começo, da origem, como a casa dos magistrados gregos onde, devido a sua autoridade publicamente reconhecida, os documentos oficiais eram depositados. É lugar do comando, da lei, porque os magistrados detinham o poder hermenêutico sobre os arquivos).

Contudo, alerta Derrida, a contradição não se circunscreve aí, na origem, já que ela – que não é negativa – condiciona a formação mesma do conceito de arquivo, e do conceito em geral: “todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional” (2001: 17)

A partir disso, corrigindo uma má compreensão do conceito consagrada pelas instituições, Derrida aponta a distinção entre arquivo e memória, ao considerar que “o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001: 22).

É de posse dessas reflexões que nos aproximamos de alguns elementos do acervo de Murilo Mendes – no caso, referentes a Portugal (como o seu livro *Janelas Verdes* e trabalhos de Vieira da Silva) - que em princípio se apresentam como documentos de arquivo, uma espécie de arquivo do exílio devido aos constantes deslocamentos do poeta e da pintora portuguesa.

Trata-se, no caso de Murilo Mendes, de um exílio voluntário, é verdade, mas nem por isso menos significativo para a reflexão que propomos sobre a experiência de deslocamento ou de trânsito e de troca cultural vivida pelo poeta no seu extenso itinerário de viagem entre o Brasil e a Europa. A experiência do exílio e do deslocamento entre a província e a metrópole sugere a possível leitura comparativa entre o percurso artístico e intelectual de Murilo Mendes e o da pintora portuguesa Vieira da Silva que quando exilada no Brasil travou com o poeta juizforano, então morando no Rio, uma relação de amizade e de cumplicidade criativa que se estenderia por toda a vida.

No Livro Segundo de *As Metamorfoses*, 1938-1941, considerado por Luciana Stegagno-Picchio<sup>2</sup> “livro central da produção poética de MM”, encontramos a primeira referência na obra do poeta a Vieira que, com o marido, o judeu húngaro e também pintor Arpad Szenes, refugiou-

---

<sup>2</sup> Picchio, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In Mendes, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar. 1995. Nas citações de textos de Murilo Mendes, será utilizada a abreviatura PCC, seguida do número da página.

se no Brasil entre 1940 e 1947, fugindo tanto da guerra que os impedia de ficar em Paris, quanto do salazarismo que não lhes permitia ir para Lisboa.

No poema que tem como título o seu nome completo “Maria Helena Vieira da Silva” é apresentada por Murilo como sendo portadora, ao mesmo tempo, de determinados elementos e de seus contrários: “diurno e noturno, longo e breve, másculo e feminino”. A apresentação se completa com os versos:

“ É o bicho que habita  
na escadaria do século  
Entre o sibilar das granadas  
E a saudade dos minuetos” (PCC: 351).

Murilo situa Vieira num lugar e num tempo estranhamente bem definidos no texto – a escadaria do século – e, ainda, ele a situa entre duas circunstâncias de vida: uma, presente, sugerida no “sibilar das granadas”, e outra, passada, perdida e precariamente resgatada como sentimento, sugerida em “saudade dos minuetos”. O “minueto”, e tudo que a dança sugere, cintila, misturada à referência contextual da guerra, que ele também traz para o poema.

Feita a apresentação, Murilo passa a explicar, na segunda estrofe, o processo de criação de Vieira:

Bicho nervoso  
Minucioso  
Tece uma trama há mil anos  
Que se transforma com a luz

---

Em contraponto às formas

Da cidade organizada.(OC:351)

A idéia de que a arte de Vieira é “a trama que se transforma” e que se contrapõe “às formas da cidade organizada” expressa em linguagem de poesia a relação entre a criação artística (nesse caso, referimo-nos tanto à pintura de Vieira da Silva quanto à poesia de Murilo Mendes) e os processos de deslocamento e de rearticulação de sentidos, que esgarçam o tecido cerrado dos documentos e perturbam a ordem do arquivo enquanto lugar da memória.

Nesse sentido, recupero um texto de Janelas Verdes sobre Vieira da Silva em que Murilo concebe como uma “poética” o plano geral da obra da pintora, segundo ele “uma poética baseada na arquitetura da memória; um conto de fadas da cidade moderna”. Ao mesmo tempo em que

---

vincula a criação de Vieira a um exercício de memória, Murilo problematiza essa relação pois trata-se na verdade de uma memória “fantasmática”, em falta, já que seu resgate é impossível, “perturbada” pela condição adversa – pela “contradição”, para lembrar o termo de Derrida – inserida pelo elemento mágico do “conto de fadas”.

No setor das cidades, ainda em *Janela Verdes*, encontramos no texto para Lisboa, outra referência a Vieira em termos muito significativos para o que estamos tratando:

“Vendo-a golpeada de todos os lados o gnomo de Lisboa refugia-se em certos quadros de Vieira da Silva. (...) podemos habitar livremente esses quadros onde não há rastro de polícia, nem crueldade, nem mistificação, nem demagogia, nem miséria; sim uma Lisboa imaginária, suspensa no espaço e no tempo, adversa, mesmo, à original: *autre*. Essa Lisboa reconcilia-se com a tonalidade azul e com a palavra azul...” (PCC:1410)

Também aqui Murilo vê como sua pintura se contrapõe às formas da cidade organizada; organizada de modo a garantir pela lei e pela repressão os sistemas totalizantes. Nesse caso devido a inserção, no exercício de resgate da memória, do elemento heterogêneo ao arquivo. A “Lisboa imaginária” de Vieira substitui e suplementa a falta da Lisboa “real” e se constrói, tanto no quadro de Vieira como no texto de Murilo que o vê e lê, como alteridade, heterogeneidade: a Lisboa de Vieira é refúgio do gnomo, “adversa à original”, “*autre*”. Essa alteridade se expressa também na recuperação do elemento cromático azul, que resgata e perde, afirma e nega um dado de arquivo, o azulejo português, que é um elemento recorrente na pintura de Vieira da Silva.

É provável que Murilo se refira nessa passagem ao quadro *Lisbonne bleue*, de 1942, do período do exílio de Vieira no Brasil. É do mesmo período brasileiro o quadro *Lisbonne du souvenir*, (1940), em que Vieira volta ao traço do desenho de criança, recriando Lisboa pelos elementos que ela vai sacar do arquivo da memória infantil. Nesse caso, o exílio, a distância e a angústia provocada pela guerra, que a persegue em todo o período brasileiro, parecem desencadear uma necessidade de voltar ao arquivo pessoal, à memória de infância e ao país de nascimento, num retorno impossível que precariamente se expressa no quadro pelo traço infantil.

Na obra toda de Vieira, Murilo encontra elementos que, remetendo a “dados” arquivísticos, são contudo deslocados num outro “espaço”, o do sonho do poeta que é afinal o princípio segundo o qual o conjunto de dados se forma:

“Passeando nesses quadros reconheço o cartão de identidade de alguns dos meus sonhos (provocados talvez por esses quadros) de que alinho os dados fundamentais:

a parede, o pavimento, a biblioteca, o teatro, a ponte, o metrô, os corredores de azulejos de Lisboa, Évora ou Sevilha; as cartas de baralho, a partitura musical, a rua...” (PCC: 1443)

Observamos na passagem que o que se inventaria são dados fundamentais do sonho (ou do seu arquivo pessoal e intelectual), e não apenas dos quadros, o que indica uma superposição desordenada dos dois campos, remetendo os elementos da obra de Vieira para o imaginário de Murilo, que ajunta por exemplo Sevilha na memória portuguesa dos azulejos, ampliando o alcance da memória, que vai de Vieira a ele próprio e a ela retorna pelo texto do poeta sobre a pintora.

Estamos diante de muitos deslocamentos que se cruzam: A ida de Vieira ao arquivo da tradição, a o passeio de Murilo pelo acervo da pintora, a viagem de ambos pelo repertório de referências culturais formado pelos múltiplos itinerários percorridos e criados pela própria viagem deles pelo labirinto em que o arquivo se transforma.

É pela referência ao labirinto – uma imagem recorrente na pintura de Vieira – que Murilo se reporta àquela relação de amizade e de cumplicidade criativa que, iniciada no Rio de Janeiro do período da guerra, se estenderia por toda a vida. O testemunho poético dessa cumplicidade se pode ler, por exemplo, num poema que Murilo dedica a Vieira já na maturidade - 1970 -, incluído em *Papiers*, do qual destaco os versos:

“Nous devinons le labyrinthe cartésien.  
Une ligne en lave une autre.” (PCC:1597).

---

Renovando o provérbio, Murilo indica a convergência da linha do verso com a linha da pintura no trabalho conjunto do poeta e da pintora de “advinhar o labirinto cartesiano”. A propósito da articulação que aí se desenha entre memória e labirinto, remeto a um estudo sobre acervos literários que tem como título “trânsito entre os saberes”, no qual Reinaldo Marques<sup>3</sup> aponta a relação arquivo-viagem. Recorto, para exemplificar, algumas instigantes colocações do crítico mineiro:

---

---

<sup>3</sup> Marques, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi 7*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF. Vol. 4, no. 2. jul/dez. 2000. Juiz de Fora, Edufjf, 2002

“o aspecto espacial é responsável pela idéia de percurso, de viagem, ao se percorrer o arquivo (...) Ao iniciar sua viagem pelo arquivo-labirinto, teria o sujeito uma noção da planta baixa do labirinto (...) ou escapa ao sujeito essa visão de conjunto de modo que sua viagem se transforma num jogo sem fim com os signos e dados do arquivo? (O arquivo) é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito, que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem” (2000: 32, 34).

---

Essa viagem pelo arquivo próprio, que é outra forma de irreverência diante do arquivo, também se expressa em dois trabalhos de Vieira produzidos no exílio brasileiro. Trata-se de *Les réfugiés* e de *História trágico-marítima*, que fecham uma série de desenhos sobre a Guerra, produzidos entre 1940 e 1947. Nesses desenhos não se observa nada de muito especial. Os temas explicitam a motivação da artista em representar o horror da guerra por imagens facilmente decodificáveis. O elemento de arquivo mais cristalizado talvez seja o anjo da paz, praticamente um clichê em arte sobre guerra.

A série Guerra, contudo, se fecha por aqueles dois trabalhos que também alegorizam situações coletivas, mas são atravessadas pelo dado subjetivo, pessoal: em *Les réfugiés*, Vieira parece agregar ao drama dos sobreviventes a questão pessoal de sua própria condição de deslocada. E no *História trágico-marítima* temos, no título e na alegoria do barco à deriva num mar agitado, a remissão sem mediação ao anônimo relato dos naufrágios portugueses, do século XVI, obra que constitui uma espécie de contranarrativa da história vitoriosa do projeto moderno das navegações e do discurso heróico de afirmação da nacionalidade portuguesa.

A leitura desses quadros, tanto dos que representam Lisboa quanto desses que trazem intersticialmente as marcas da circunstância subjetiva, nos leva de volta à reflexão de Derrida, ao “mal do arquivo”. Nele se reconhece “um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.” Estar com mal do arquivo, continua, é “não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde (...) alguma coisa nele se anarquiva.” (2001: 118)

Introduzindo as expressões “trouble d’archive” (perturbação do arquivo) e mal d’archive (mal de arquivo), Derrida fala daquilo que “perturba e turva a visão”, ou seja daquilo que “impede o ver e o saber”. Esse insucesso da ordem, essa perturbação, deriva da impossibilidade de se controlar aquilo que “anarquiva”: “os segredos, os complôs, a clandestinidade, as

conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade mais privada que a família, entre si e si”. (2001: 117)

Com isso compreendemos melhor aquela contradição que atravessa o conceito, a que nos referimos no começo: o arquivo como o lugar da consignação, da reunião, se institui como princípio arcôntico: o lugar e a lei. Por outro lado, contudo, a “realização institucional” do arquivo pode ser “desconstruída”, como se explica na seguinte passagem:

“Em qualquer lugar onde o secreto e o heterogêneo venham a ameaçar a própria possibilidade de consignação, certamente não faltarão graves conseqüências tanto para uma teoria do arquivo quanto para sua realização institucional” (...) (Nesse caso), os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não será mais garantida.” (2001: 14, 15).

Nessa viagem pelo “arquivo-labirinto”, ainda que os poetas e os críticos se entreguem, “às legítimas, necessárias e corajosas re-escrituras da história, não importa se dos sintomas mais leves ou das grandes tragédias holocásticas da nossa história e de nossa historiografia moderna” (2001: 117), a memória será sempre perturbada pela presença do elemento heterogêneo, espectral, que se desloca continuamente, traçando um impreciso itinerário de múltiplas direções.

Para concluir, tomo uma última passagem de *Carta Geográfica*:

“Em Creta (...) prefiro deter-me no museu. Surpreendo Dédalo a construir o Labirinto. (...) abriu uma vasta galeria de textos de Homero a Joyce e a Jorge Luis Borges. Não esqueçamos que Nietzsche propôs a arquitetura do Labirinto como verdadeiro padrão da complexidade da psique moderna. E quantas vezes encontrei-me no Labirinto de certos quadros de Vieira da Silva (...) onde o espírito da fábula ajuda a sublinhar a solidão geométrica do homem atual.” (PCC: 1059)

Murilo percorre mais uma vez, e mais uma vez tomado pelo mal do arquivo, o grande depósito da nossa cultura ocidental, a ilha de Creta, na Grécia, institucionalizado afinal como o pretenso lugar da origem da nossa história. E voltando ao começo, temos de novo a relação da literatura com a pintura, nessa viagem pelo arquivo-labirinto, sempre em deslocamento do privado para o público, e vice versa, aqui representado no deslocamento irreverente do museu de Creta e do cânone literário para o subjetivo “encontrei-me” já em itálico pelo autor, e, de volta ao



exterior, para os quadros Vieira da Silva e para a reflexão sobre o espírito da fábula e o homem atual.

Se no texto da epígrafe Murilo trazia Paris e no do fecho traz a Grécia, ocorre-me que esses lugares funcionam tanto no texto de Murilo, como na pintura de Vieira, como os “grandes” lugares da memória cultural do Ocidente, já que já que ambos funcionam do mesmo modo: arquivam o moderno e o clássico, num procedimento repetitivo de cristalização da memória, que a arte e os artistas desafiam pela aceitação das nostalgias e das desmemórias, construindo representações parciais, fragmentárias, perturbadas pela contradição inevitável e pela cintilação do heterogêneo.

Acredito que a arte e a literatura serão sempre o lugar do espaço e do tempo desfuncionalizados, reinventados pela “memória-sujeito” que, para Nelly Richard citando Benjamin, é capaz de inventar o “tempo-agora” (citada por Achugar<sup>4</sup>). É só a partir desse presente que se pode, então, pensar em construir o futuro. E é talvez sobre uma nova temporalidade que Murilo Mendes nos fala num verso de O discípulo de Emaús, que cito para concluir essas reflexões sobre arquivo e memória, ou sobre a literatura e a memória do arquivo: “A memória é uma construção do futuro, mais que do passado”.

---

<sup>4</sup> Achugar, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). Revista Iberoamericana. Vol. LXII, núms. 176-177. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1976.