
RELÂMPAGOS POÉTICOS: A crítica de artes plásticas de Murilo Mendes e Ferreira Gullar

Eduardo Rosal¹

“A poesia sopra onde quer.”

Murilo Mendes

“A beleza sopra onde quer.”

Ferreira Gullar

1

À luz da conciliação entre poesia e filosofia, este ensaio se abre em dois percursos híbridos: 1) um aprofundamento no que concerne a imagem para a crítica de artes plásticas de Murilo Mendes e Ferreira Gullar; 2) metalinguisticamente, uma reflexão crítica acerca da prática ensaística, ensaio sobre o ensaio, tendo como força motriz textos desses dois poetas. Por força da necessidade, a esses dois caminhos outros podem se juntar.

Para tanto, partirei de duas obras: *Relâmpagos [Dizer o ver]* (2003), de Ferreira Gullar, e a prosa poética *Retratos-Relâmpago* (1966 e 1974), de Murilo Mendes. Ora, de imediato evidenciamos que para além do fato de Murilo e Gullar serem poetas e críticos de artes plásticas, há uma “coincidência” com relação ao termo “relâmpago”, presente nos dois títulos dos livros em questão. Relâmpago: imagem; fulguração; instante de luminosidade intensa e breve; clareza e sentido; epifania crítica; choque iluminador; imagem dialética; imagem de pensamento.

¹ Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação de Ciência da Literatura da UFRJ.

Assim, tal qual um relâmpago, é a forma crítica de Murilo e de Gullar, escrituras que se dão como um instantâneo de intensidade porque em vez de tentar simplesmente captar impressões ou interpretações do objeto, da obra de arte, estabelecem com o objeto um diálogo, uma conversa entre duas formas de criação que passam, portanto, a se dispor mutuamente sem que uma voz explique e suplante a outra, mas sim lance mão dos instrumentos que sua forma artística lhe permite para estabelecer contatos sensíveis e inteligentes entre as duas criações. Pintura, escultura e poesia conversam cada qual com sua voz, sua expressão.

Murilo Mendes e Ferreira Gullar estão cientes disso, não hierarquizam as artes. Gullar chega a dizer que os textos de *Relâmpagos* são poemas (e alguns de fato o são, tal como o senso comum concebe, em versos), logo, não são senão a garantia da impossibilidade de tradução da pintura/escultura na poesia ou na crítica. Escrever “amarelo” ou explicar sua pigmentação não diz os amarelos de Van Gogh. Não se diz o traço do pincel em uma palavra, um verso. Um não corresponde ao outro, mas cada qual guarda em si uma condição inerente de dialogar com o outro. Nessa condição mora a imagem. Ferreira Gullar e Murilo Mendes não dizem as cores ou traços, mas sim criam imagens dialéticas, imagens que silenciosamente dizem o que é impossível de ser dito.

Além do mais, é preciso destacar que os textos críticos de Gullar e Murilo são breves. Esse caráter sucinto faz com que os textos não recaiam no equívoco crítico de tentar dar conta da obra, de esgotá-la analiticamente, mas sim de mergulhar no que nela há de artístico, captar seus relâmpagos, ciente da impossibilidade de dizê-los, e por isso mesmo livre para sempre interrogar a obra, interrogando sua própria condição humana, sem buscar nela respostas ou conclusões categóricas.

Aliás, essa impossibilidade é o que reconcilia o fazer poético e o crítico, tanto de Murilo quanto de Gullar. O que ambos querem é dizer o indizível, é captar a fulguração, a imagem fulgurante como concebeu Walter Benjamin e como afirma Gullar em “Algumas palavras” (uma espécie de prefácio de *Relâmpagos*): “Toda obra de arte atinge nosso olhar como uma inesperada fulguração, um relâmpago. Atrevi-me algumas vezes a tentar fixar esse relâmpago em palavras.”(Gullar: 2003, 11)

Antes que eu esqueça, há ainda uma terceira coincidência relevante, a das frases que servem de epígrafe para este ensaio. A epígrafe “A beleza sopra onde quer”, do Gullar, está em

Relâmpagos, no texto “Fernand Léger: nova poética”. Desconfiei de já ter lido algo parecido nos poemas de Murilo. Encontrei “A poesia sopra onde quer” no último verso do poema “Novíssimo Orfeu”, de *As Metamorfozes* (1941). Para aumentar a coincidência, em outro momento, descobro que Ferreira Gullar também já havia utilizado este mesmo verso muriliano como epígrafe em “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina” (1976), de maneira que a intimidade entre as duas epígrafes que emprego fica ainda mais assegurada e aponta para outras desconfianças.

3

Eu poderia traçar apontamentos comparativos entre Gullar e Murilo, mas talvez isso não nos seja de todo muito relevante. Entretanto, há algo que não posso deixar de expor, porque me inquieta. Houve (não sei se com grande expressão, tampouco se ainda há), no Brasil, uma corrente crítica que afirmava não ter havido surrealismo na poesia brasileira, ou que nela não haveria condições desse movimento se consolidar.

Segundo Mário Faustino, em *Poesia-Experiência*(1977), Gullar foi o único a realmente conseguir fazer poesia surrealista. Será? Acho sempre mais sensato duvidar.

Ao Rio chega, vindo de São Luís do Maranhão, com um ótimo livro debaixo do braço (...). Traz consigo assimilado o que há de melhor nas tradições poéticas de França, Portugal, Brasil. Faz surrealismo de verdade, pela primeira vez, entre nós. É o senhor Ferreira Gullar, poeta e crítico de artes plásticas – pormenor significativo.

(Faustino: 1977: 216)

Para além da opinião de Faustino (cujas intenção, aliás, era chegar a um elogio do concretismo), Murilo foi, creio, o nome mais expoente do surrealismo brasileiro. O fato é que ambos estão longe de serem surrealistas ortodoxos: Murilo com seu singular “surrealismo à brasileira”, como ele mesmo definiu; Gullar, se o considerarmos surrealista, com seu surrealismo – digamos – realista, e por isso mesmo provavelmente ainda menos escolástico que o de Murilo, ainda que seja uma ingenuidade pensar que não há em Murilo uma preocupação

com a realidade. De qualquer forma, sendo o surrealismo uma arte intensamente ligada à imagem, é exatamente esta que agora me interessa para pensar a relação da força imagética de Murilo e de Gullar com seus relâmpagos críticos.

Busco a imagem, tanto na poesia quanto na crítica de artes plásticas, tentando enxergar de que maneira ela se constitui como um dos elementos axiais de estabelecimento da coexistência entre poesia e pensamento. Busco a imagem que, suscitada pela imaginação, pela memória, pela sensação, pelo intelecto, tem sua existência assegurada no silêncio; silêncio que, por sua vez, suscita outra imaginação, outra memória, outra sensação, outro intelecto e que assim então assegura a existência humana. Interessa-me: a imagem que é forma, não que é mera percepção visual e superficial; a capacidade imagética que, com emoção e rigor formal, fundamenta a crítica de artes plásticas de Murilo e Gullar; “pensar com os ouvidos”, como diria Adorno, assim como primeiro você escuta e depois você vê a imagem, segundo Manoel de Barros; a imagem que é música; imagem dialética benjaminiana, crítica e capaz de ler a história; a imagem que constrói variedade, multiplicidade de olhares e, sobretudo, um constante metamorfosear.

4

É inegável a relação de Murilo Mendes com a arte, sobretudo a pintura. Seria possível, se necessário, listar inúmeros aspectos do seu casamento com a pintura. Mas talvez nada seja tão relevante quanto sua amizade com Ismael Nery, pintor e filósofo, que levou Murilo a criar a teoria da *HomogêneseEssencialista*, cuja importância foi tal que passou ser a poética muriliana. Enfim, o que tento evidenciar é que não só a obra crítica, mas também a obra poética de Murilo, em seus interstícios silenciosos, dialogou sempre com a pintura, o que de certa forma é naturalmente evidente, já que o ser crítico, culto, conhecedor de diferentes formas de criação, não se separa do ser poeta, e que tampouco um anula o outro. Enquanto é crítico, Murilo não deixa de ser poeta e vice-versa. Por acaso, alguém em sua consciência de seu ofício deixaria de ser?

5

“A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem” (PAZ:1972, 50) A partir destas palavras de Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, proponho que se pense na imagem como um “lugar”, esse “espaço” de que fala Paz, que pode nos remeter ao *tóposoutopos* (lugar não-lugar), como defende Giorgio Agamben, em *Estâncias*, acerca da fusão entre poesia e filosofia. Isso porque a proposta da *Homogeneidade essencialista* muriliana era justamente a abstração do tempo e do espaço, através da busca utópica do surrealismo de apreender a realidade por um mergulho na irrealidade, ou seja, conciliando os contrários.

Essa conciliação me remete a Walter Benjamin, que criava imagens poéticas em sua prosa crítica que, grande parte das vezes, tinha como mola propulsora, para a elaboração de seus pensamentos sobre a modernidade, a imagem (tanto na pintura – com a tese famosa a partir do anjo de Paul Klee –, quanto na fotografia, na escultura, no cinema etc.). E era também Benjamin quem considerava o surrealismo “o último instantâneo de inteligência europeia”. (BENJAMIN: 1985)

Não só Benjamin, mas vários outros dos principais críticos também partem da imagem para construir suas críticas. Georges Bataille, por exemplo, parte da fotografia, dos relâmpagos que lhe atingem ao olhar os rostos de torturadores e torturados em fotografias, para elaborar suas ideias sobre o erotismo. Já Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, usa a imagem híbrida do centauro para mostrar que sua obra quer uma união entre poesia e filosofia. Mas isso são ligeiros exemplos que ainda dizem pouco.

6

Dizendo de maneira bem simples, a forma através da qual Ferreira Gullar e Murilo Mendes enxergam a obra de arte é tal qual a de quem vê com os olhos fechados, ou de quem tenta enxergar no escuro, no breu, em que não há nenhuma fresta de luz clareando o espaço, o objeto, a não ser por alguns relâmpagos, fulgurações. Contudo, esses relâmpagos, que invadem a escuridão, possibilitam a visão parcial do espaço, mas ao mesmo tempo cegam por sua intensidade. Assim, o observador vê e não vê o objeto, o espaço.

Mas não é preciso abandonar o breu e encaminhar-se à luz, como reza o mito platônico. Com a visão total impossibilitada, e apenas vendo o objeto através de pequenos instantes de clareza, uma alternativa sensata para apreendê-lo, creio, é tateá-lo no escuro, ouvindo seu silêncio e guardando seus fulgores. A partir desse tatear é que se vai construindo um

conhecimento acerca da imagem do objeto, um conhecimento que jamais dá conta da imagem, e por isso mesmo se resguarda de maiores equívocos. Assim os críticos vão construindo suas imagens do objeto, através dos lampejos da percepção intelectual conciliados à percepção sensorial, emotiva, afetiva. Tal qual o artista, o crítico não pode separar sentimento e pensamento, porque as imagens suscitam ambos.

Nietzsche, lendo os pré-socráticos, mostra que o modelo de pensamento deles era diferente do nosso. Para eles, o que transformava a vida era a arte. A ideia de verdade não era clara. Nietzsche os considerava os verdadeiros filósofos porque eles aliavam arte, pensamento e saber. Um pré-socrático que permeia minhas hipóteses é Heráclito e sua “tensão harmônica dos contrários”.

Artista e crítico estão diante de uma imagem dialética e crítica, de modo que a imagem criada pelo artista, como foi dito, não corresponde à imagem captada pelo crítico. Este pode tirar da obra mais ou menos do que o artista intuiu. Isso faz com que a obra seja aberta, porque ela nasce da impossibilidade de ser criada pelo artista e resulta na impossibilidade de ser explicada pelo crítico.

Albert Jacquard, geneticista e ensaísta francês, em seus discursos humanistas, sempre aponta para o caráter inapreensível da realidade. Isso quem mostrou foi a física quântica. O que se deve fazer é buscar aproximar-se de uma compreensão das transformações do universo. Nesse sentido, é como se o ensaio fosse adepto à lei da incerteza da física quântica, anunciada por Heisenberg. Já que o crítico não possui o objeto, a obra, que ele crie limites, sentidos, estabeleça diálogos, atentando aos detalhes e fazendo associações.

Retratos-Relâmpago é uma prosa poética na qual se encontra um panorama de diálogos de Murilo Mendes com vários artistas. Livro dividido em 1ª e 2ª séries, sendo a 1ª subdividida em 3 setores. Murilo Mendes opta por uma escrita concisa, em que o texto é fragmentado em tópicos a princípio dispersos. No entanto, se não temos uma forma acabada, é exatamente aí que resulta a característica marcante da crítica muriliana e, paradoxalmente, sua homogeneidade heterogênea. Cabe ao leitor conjecturar os silêncios entre os tópicos, de modo a enxergar aquilo que liga uns aos outros.

Trata-se, portanto, de ideias avulsas que vão convergindo em um todo, numa infinitude de conexões reflexivas, porque centradas na arte. Logo, sendo a obra de arte uma forma de conhecimento do homem, do mundo, a crítica de Murilo Mendes se perfaz de uma subjetividade que pensa sobre o pensamento, porque cria imagens sobre imagens. Além do mais, a noção de inacabamento também é inerente às obras, daí a coerência crítica de Murilo ao não querer dar conta das obras, explicando-as definitivamente.

Sendo assim, no fundo *Retratos-Relâmpago* possui um acabamento que não acaba nunca, posto que aberto a um sem-número de conexões com o fenômeno artístico. Mas o método não é tudo, a crítica muriliana se sustenta muito por sua força imagética. É através dela que Murilo sabe que do muito que escapou dos lampejos, algo foi fixado fragmentariamente, mas como resultado de uma busca prazerosa de dizer o indizível. Os relâmpagos murilianos nos põem diante do enigma da obra, ignorando a ingenuidade das conclusões.

Além do mais, a crítica muriliana é num certo sentido uma espécie de autocrítica, às vezes até mesmo uma autobiografia. Murilo está aberto a escrever o que deseja, da forma como deseja. Não segue modelos preestabelecidos. Ele é capaz, por exemplo, de apresentar confissões, como em seu texto sobre Max Ernst:

Confesso-lhe o quanto lhe devo, o coup de foudre que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens La femme 100 têtes, só comparável, no plano literário, à do texto Les illuminations. De resto, creio que Max Ernst descende de Rimbaud, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar. Alguns, entre outros Georges Bataille, acreditaram que Max Ernst seja um filósofo; mas ele contesta, e o agudo olho azul explica: “Minerve m’énerve”.

(Murilo: 2006, 1248)

E continua mais adiante: “Invento aqui, pequena homenagem, alguns títulos, aproximativos, de quadros seus [Max Ernst], imaginários, inspirados, paralelamente, em outros quadros reais”. (Murilo: 2006, 1248) Murilo é ciente de que o leitor percebe suas invenções,

tanto que ironiza: “Sim, eu vi, toquei e ouvi estes e outros personagens que cercam Tarsila naqueles tempos fabulosos.” (Murilo: 2006, 1250)

O próprio Murilo confessa aquilo de que venho desconfiando (que sua obra poética se une à sua crítica): “Telas como ‘Distância’, ‘A cuca’, ‘O sono’, ‘A negra’, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outras de Max Ernst, do primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico.” (Murilo: 2006, 1250)

“O passeio, lição de ótica, termina”. (Murilo: 2006, 1251)

8

Relâmpagos [Dizer o ver], de Ferreira Gullar, possui uma forma híbrida. O livro é construído com pequenos textos, que dialogam com obras de artes plásticas e seus artistas. Alguns diálogos são extremamente despreziosos do ponto de vista de uma crítica que se quer detentora de conhecimentos verdadeiros. Textos como “Aristóteles com busto de Homero”, que dialoga com a pintura homônima de Rembrandt se apresentam tanto como poema quanto como prosa, mas sempre com poesia.

Uns dos textos que se dão como poema é “Mancha”, que não fala sobre, mas fala com a pintura “A madona do cravo”, de Leonardo Da Vinci. Neste poema, Gullar simplesmente se basta em fixar o espanto que lhe ficou ao deparar com o azul da roupa manchada e puída da imagem da madona. O poema ignora qualquer possibilidade de falar sobre a pintura. Gullar aponta para um mínimo detalhe, sem explicar nada, e é justamente a partir disso que consegue incitar o leitor a perceber não só a sutileza do poema, como o fato de Da Vinci conseguir encontrar uma cor nunca vista antes. Do lampejo de percepção de algo pueril nasce outro relâmpago: imagem da imagem. Só uma crítica que concilia poesia e pensamento é capaz disso. E a ela chamamos de ensaio.

Em que parte de mim ficou

aquela mancha azul?

ou melhor, esta

mancha

de um azul que nenhum céu teria
ou teve ou mar?
um azul
que a mão de Leonardo achou
ao acaso e inevitavelmente
(...)
Mancha azul
que carrego comigo como carrego meus cabelos
ou uma lesão
oculta onde ninguém sabe.

(Gullar: 2003, 47)

Essa mancha que fica “oculta onde ninguém sabe” talvez dê a noção do espanto do relâmpago e seu prazer no espectador. Não há como dizer esse espanto, mas o poeta teima e segue tentando dizer, lutando com as palavras, como diria Drummond. O relâmpago é um espanto diante do belo (mas sem entrar aqui no mérito do conceito de belo). Esse espanto é o que sentiu Roland Barthes ao deparar com a foto do irmão de Napoleão (“Vejo os olhos que viram o Imperador”), como ele mesmo escreve nas primeiras linhas de *A câmara clara*, mas que traz consigo a impossibilidade de que esse espanto seja compartilhado, o que o leva a dizer: “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (2012, 13). O poema “Mancha”, de Gullar, é uma tentativa de compartilhar a pequena solidão que lhe causou a pintura de Da Vinci.

Ferreira Gullar concebe a “obra enquanto materialidade significante; experiência sensorial, sensual, afetiva.” (Gullar: 2008, 11). “E ver não é apenas a apreensão da materialidade da obra; é também penetrar na tessitura de significados.” (Gullar: 2003, 11) Assim como, Gullar mostra, Degas faz arte com um tema banal, também o ensaísta pode falar sobre banalidades, sobra aquilo que lhe dá o prazer do texto, diria Barthes. Logo, o que importa apreender é a *forma* e o *como* a crítica é escrita e a pintura, pintada. Relâmpago talvez se assemelhe à experiência de choque.

Ora, numa leitura rasteira, o que é a experiência do choque senão uma carga energética que só pode ser gerada quando do contato de dois polos opostos, o negativo e o positivo. Um “contraste iluminador” que atinge o corpo e provoca reação. Na crítica, o choque é o movimento inicial do espectador. O deslumbramento é o movimento de consciência criativa do autor, a partir de uma reação reflexiva. O crítico absorve o choque, o “relâmpago”, mas só escreve a turvação provocada pelo excesso de luz, porque o choque é instantâneo, é um relâmpago, e nos deixa em deslumbre, como Gullar confessa, diante de *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso: “Tenho-o agora diante de mim e verifico que já não me choca. Apenas me deslumbra.” (Gullar: 2008, 73)

Eduardo Lourenço diz que a obra precisa deixá-lo perplexo para que ele possa se lançar a escrever sobre ela. Mas não necessariamente um crítico nasce de seu contato com a obra de arte, pode ser que nasça a partir de outra crítica. Eis a gênese deste ensaio: um relâmpago a partir dos relâmpagos de Murilo e de Gullar. Ou será que toda criação não é senão isso, relâmpagos de relâmpagos?

Permitam-me uma banalidade: imaginemos que a proposta aqui é tal qual sentir o cheiro do asfalto depois de uma daquelas rápidas chuvas de verão. Essa imagem, creio, é um lugar-comum, mas tentarei ser mais claro. Peguemos como exemplo a pintura de Georges Braque, sobre a qual há em *Relâmpagos e Retratos-Relâmpagos* textos críticos de Gullar e de Murilo, respectivamente. Pois bem, Braque seria o asfalto, ao passo que os dois críticos, a chuva que, ao cair, penetra pouco a pouco no corpo do asfalto. Eu, disposto à chuva, me deixo molhar e depois ausculto o cheiro do chão secando. Memórias que desconheço, vindas não sei de onde, se banham nas minhas. Memórias inventadas. Estamos no mesmo tempo: eu, Braque, Murilo e Gullar. Ou em tempo nenhum? Alguém passa, mas Gullar diz que “O cimento esquece/ o seu último passo.” (Gullar: 2008, 12), porém a cada chuva o cheiro do asfalto renasce, outro, e sempre o mesmo. Durante a chuva os relâmpagos. Depois, o cheiro. E depois? Talvez me caiba criar sentidos, para quem sabe apreender o porvir, passando, como quem pisa sobre as pegadas que o cimento não deixou, mas que podemos imaginar.

Será a crítica também criadora de imagens?, ou de significação? Para Barthes o crítico deve ser um criador de sentido. Outros defendem que deve ser um manipulador de ideias. Por que não dizer que deve ser um criador de forma com outra forma? Quanto a mim, o que sei é que sou mais afeito a buscar fazer as perguntas necessárias, do que me dispor a oferecer as respostas corretas ao cânone.

O livro de Gullar traça certo percurso histórico da pintura e da escultura, para defender a morte da pintura, mostrar o processo de desconstrução e desintegração das artes plásticas. Em

Relâmpagos vemos a descoberta da cor como resultante da vibração de luz sobre a superfície das coisas, quando o pintor abandona seu ateliê e vai pintar ao ar livre, nas ruas. Tanto isso quanto o advento da fotografia resultaram no surgimento do impressionismo e impulsionaram uma forma de enxergar as artes visuais. A partir disso Gullar entende a desintegração da linguagem pictórica.

Mas a partir de todo o percurso exposto por Gullar, outra intenção, talvez mais implícita, é a de questionar o papel do crítico de artes plásticas, o que acaba sendo uma reflexão acerca do fazer crítico. O que salta na crítica de Gullar é a consciência de que cada obra, cada artista, é algo inclassificável, que não cabe em categorias ou definições. As obras são originais, únicas, em qualquer tempo, pois “a história não se repete e a arte verdadeira é sempre nova”. (Gullar: 2008, 33). Importa para ele o que é sublime e perturbador numa obra, seu enigma que fascina.

Gullar explora bastante a noção de banalidade, para mostrar como o que importa na arte é sua forma, como também deve ser na escrita crítica. Seu texto é acima de tudo afetivo, tanto que ele é capaz de terminar um texto sobre Renoir da seguinte forma:

E a gente se pergunta por que a pintura não continuou sempre assim, encantadora, capaz de nos estimular a viver e ser feliz. É apenas uma pergunta, que só não é tola porque é comovida.

(Gullar: 2008, 54)

Tal como Adorno ou Eduardo Lourenço, a crítica de Gullar se permite comovida, entusiasmada com a obra alheia. Diria o primeiro sobre a crítica de Gullar:

Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos.

(Adorno: 2003, 17)

Só mesmo com essa disposição para a comoção para escrever “A Casa da Flor ou a redenção do lixo”, o último ensaio de *Relâmpagos*, sobre Gabriel Joaquim dos Santos:

Se o milagre da arte consiste em transfigurar a realidade, em mudar em sonho a matéria do mundo, esta casa construída de cacos, de restos, de pedra rude e barro, é o testemunho desse milagre.

(Gullar: 2008, 160)

Gullar mostra como o artista trabalha no limite do insucesso; como o ato de criar é um risco; como o verdadeiro artista enfrenta esse risco, criando; como o artista, na iminência do fracasso, triunfa e nos oferta a beleza.

O artista deve trabalhar no limiar de dizer o indizível, sem jamais sucumbir às tentações de reproduzir os méritos escolásticos ou as modas fáceis, para então não dizer o dizível.

9

Segundo Eliot, a crítica não pode ser entendida como ciência, pelo simples fato de ter por objeto algo que não é científico. Em seus ensaios ele aponta para a necessidade do poeta de possuir o sentido de tradição. Talvez nesse mesmo caminho eu possa suspeitar do porquê de Baudelaire argumentar que todos os grandes poetas se fazem fatalmente críticos.

Assim, o crítico seria aquele que tem fundamentalmente como papel o mesmo sentido de tradição. Mas o olhar elliotiano para a tradição não é um saudosismo do que está morto, perdido, sim uma forma de enxergar no presente aquilo que permaneceu (implícita ou explicitamente). A partir disso, poderíamos entender melhor o que Beatriz Sarlo chama de “método poético” benjaminiano, através do qual mostra que Walter Benjamin possui uma espécie de olhar detalhista, fragmentário (por isso a concisão da sua escrita), que visa o estranho, o banal, mas que é capaz de enxergar detalhes invisíveis, através de imagens dialéticas que condensam elementos a princípio distantes, mas que, uma vez relacionados, criam um “contraste iluminador”, como uma espécie de método consciente de colagem surrealista de citações.

El método poético em acción: Benjamin sensible a lo más extraño, a lo excepcional, a lo fuertemente individual de la experiencia; descubre lo raro el significado general, en lugar de buscar lo general en lo habitual y en la acumulación de lo mismo. Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles. Construye un conocimiento a partir de citas excepcionales y no solo de series de acontecimientos parecidos. Cuando lo raro o la excepción son significativos, remiten a lo general por el camino del contraste iluminador. Por supuesto, ese contraste no puede ser arbitrario. La forma de la evidencia histórica, piensa Benjamin, se encuentra en las imágenes que condensan, como la iluminación poética, elementos muy lejanos, cuyo vínculo era secreto pero no inmotivado.

(Sarlo: 2012, 33)

Essa ideia a própria Beatriz Sarlo expõe bem quando fala do jazz e do diálogo com a tradição jazzística que cada nova música faz, de modo que a tradição está presente mesmo nas ausências, nos silêncios. Mas nada no jazz é mera cópia do passado, há em toda releitura do passado uma nova forma, uma singularidade criativa. Cabe ao ouvinte perceber esse diálogo e através dele estabelecer sentido.

Como defende Giorgio Agamben, cabe ao crítico conciliar poesia e filosofia na crítica, de maneira que a poesia não seja apenas o gozo do seu objeto sem seu conhecimento, nem a filosofia mero conhecimento de seu objeto sem gozá-lo. Assim enxergo a crítica de artes plásticas de Murilo Mendes e Ferreira Gullar, uma escrita da mente e do corpo, linguagem paradoxal de comunhão.

Tanto em Murilo quanto em Gullar podemos depreender uma crítica que se assenta nessa noção de “iluminação poética” que Sarlo vê em Benjamin. São textos curtos que não pretendem explicar ou interpretar a obra, mas dialogar com ela, buscar fixar na escrita detalhes que espantam na obra, escrevendo “com” a obra, não simplesmente “sobre” ela.

Gullar tanto não quer explicar a obra que faz poemas a partir delas. Ele e Murilo criam frequentemente imagens pessoais dos artistas, mas não para uma rápida e ingênua associação entre autor e obra, mas para talvez criar uma atmosfera própria do artista, a fim de chegar à sua forma, como se, por exemplo, descrever o ateliê de um artista possibilitasse apreender seu método e processo criativos, e enfim sua forma artística, sua peculiaridade. Ambos recriam

situações e acontecimentos de encontros com e entre os artistas, suas personalidades, uma visita de outrora.

Creio que esse método empregado por Murilo e por Gullar se dê como necessário à medida que se percebe a impossibilidade de dizer a pintura em texto, ou seja, da incapacidade do empenho crítico de transcrever a obra. Assim, os relâmpagos são o limite, aquilo que é possível e necessário, mas que só se sustenta como hipótese, por isso se quer hipótese, proposta de leitura, porque a pintura é o que ela contém e o que ela não contém; é o que está superfície plana do quadro e o que se esconde no mistério das cores, dos traços; é o que enxergamos com o intelecto e com as sensações. Por isso, a crítica de artes plásticas de Murilo e de Gullar é tal qual uma “arqueologia inversa”, segundo Beatriz Sarlo:

(...) se trata de una arqueología inversa: en lugar de reconstruir una totalidad perdida a partir de sus restos, debemostrabajar sobre las ruinas de un edificio nunca construido.

(Sarlo: 2012, 31)

Sarlo diz isso acerca do caráter inacabado da obra de Walter Benjamin, sobretudo do *Livro das Passagens*. No entanto, creio que a crítica não pode ser senão inacabada, e por isso mesmo aberta à multiplicidade, fazendo jus à obra criticada. Vejamos um trecho do que Ferreira Gullar escreve “com” o quadro “As Meninas”, de Velásquez:

Assim, o quadro contém o que se vê e o que não se vê, num jogo de espelho e de espaços e tempos. É o quadro dentro do quadro, imagens de imagens. Realidade e ilusão que se confundem. Miragem, pintura...

(Gullar: 2003, 31)

Dizer o ver é criar imagens de imagens. A pintura segura o momento para sempre, mas não é mera representação. A crítica imagina esse momento sob vários ângulos diferentes.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In.: *Notas de Literatura I*. trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003;

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2007;

BARTHES, Roland. “A Escrita do visível: A imagem”. In: *O Óbvio e o Obtuso*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984;

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012;

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras Escolhidas, vol. I. Magia e técnica, arte e política : Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985;

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977;

ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989;

FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977;

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003;

_____. *Poesia completa, teatro e prosa*. (org.) Antonio Carlos Secchin. (col.) Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008;

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006;

_____. *Retratos-Relâmpago*. In. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006;

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972;

SARLO, Beatriz. *Sieteensayos sobre Walter Benjamin*. 1ª ed. Buenos Aires: SigloVeintiuno Editores, 2012.