



Em busca de uma poesia universal: Murilo Mendes na Itália (1957-1975)

Raphael Salomão Khéde



**Em busca de uma poesia universal:
Murilo Mendes na Itália (1957-1975)**

edições makunaima

Revisão de texto

Raphael Salomão Khéde

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M538 Khéde, Raphael Salomão.
Em busca de uma poesia universal: Murilo Mendes na Itália (1957-1975) / Raphael Salomão Khéde. — 2013.
314 p.: il.

ISBN 978-85-65130-11-0

1. Mendes, Murilo, 1901-1975 — Crítica e interpretação. 2. Mendes, Murilo, 1901-1975. Retratos-relâmpagos. 3. Mendes, Murilo, 1901-1975. L'occhio del poeta. 4. Mendes, Murilo, 1901-1975. Siciliana. 5. Mendes, Murilo, 1901-1975. Convergência. 6. Mendes, Murilo, 1901-1975. Ipotesi. 7. Crítica de arte. 8. Literatura italiana. 9. Arte — História.

CDU 869.0(81)-95

Raphael Salomão Khéde

**Em busca de uma poesia universal:
Murilo Mendes na Itália (1957-1975)**

2013



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 RETRATO DE UMA POETICA	13
A chegada à Itália através dos retratos-relâmpago	15
As “gralhas”	16
Os retratos-relâmpago e a falta de unidade	20
Em busca da universalidade e do equilíbrio	22
Abolição de gênero: poesia e prosa	26
Fragmento: o exemplo de <i>Poliedro</i>	31
Memorialismo: “a marca do meu afeto”	36
Retratos-relâmpago “italianos”	41
Poetas e escritores	41
Pintores	52
O confronto com as primeiras vanguardas	57
Surrealismo à moda brasileira	57
Modernismo: poesia e pintura	64
2 L’OCCHIO DEL POETA	75
As artes plásticas	77
Alguns problemas teóricos	80
<i>Tradizione e modernità</i>	85
Abstrato e concreto	96
Aspectos da manifestação onírica: atmosfera insólita, visionária e apocalíptica	104
Murilo e a sociedade de consumo: o grande tema da bomba atômica	109
Notas autobiográficas	119
3 SICILIANA	129
Mistério, arquitetura e natureza: “sondei a força concreta”	131
O testemunho de João Cabral de Melo Neto	134

	Palavra clássica e mundo barroco	137
4	CONVERGÊNCIA	171
	<i>Novissimi: verso atonal e visione schizomorfa</i>	177
	Concretos	183
	Grafitos italianos	185
	Murilogramas italianos	202
	Sintaxe italiana	215
5	IPOTESI.	231
	Poesia em italiano	233
	Últimas cartas	233
	Aspectos formais: “eu pessoal” e “eu social” imbricados	235
	Mercado	241
	Testamento poético	247
	<i>“Guardate la morte: modernissima”</i>	247
	O nada	257
	O apocalipse real	262
	<i>“Qualcuno soffre di guerra”</i>	262
	Abstração do tempo	272
	Abstração do espaço	275
	Formas de esperança	278
	<i>“Una rivoluzione inaudita”</i>	278
	Universalidade	283
6	CONCLUSÃO	295
	REFERÊNCIAS	302

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi realizado com material pesquisado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca Monteverdi da Universidade La Sapienza de Roma, na Biblioteca Nazionale de Roma e no acervo do poeta no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora.

O objetivo da pesquisa foi investigar a influência da literatura e da história da arte italianas na obra de Murilo Mendes durante o período de 18 anos em que o poeta morou em Roma. Procurou-se analisar a presença da Itália nos textos em prosa e na obra poética escrita por Murilo Mendes a partir dos anos 50. Além do fato de que dois livros foram escritos inteiramente em italiano, estão presentes na obra do poeta mineiro referências explícitas a temas, viagens, autores lidos e a alguns conhecidos, e também aos poetas medievais, pintores renascentistas e arquitetos barrocos italianos. Murilo tinha, entre os livros de sua biblioteca, autores como os poetas do *Dolce Stil Novo* (Guido Cavalcanti, Guido Guinizelli e Cino da Pistoia), Cecco Angiolieri (*Rime*), Dante (*Divina Commedia* e *Rime*), Petrarca (*Canzoniere*), Michelangelo (*Rime*), Tasso (*La Gerusalemme liberata* e *Aminta*), Goldoni (*La locandiera*, *Gli innamorati* e *Un curioso accidente*), Leopardi (*I canti*, *Lo zibaldone* e *Operette morali*), Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*), Palazzeschi (*I Fratelli Cuccoli*), Ungaretti (*L'allegria* e *Sentimento del tempo*), Montale (*La bufera*, *Satura* e *Le occasioni*), Cesare Pavese (*Poesie*), Vincenzo Pratomini (*Allegoria e derisione*), Elio Vittorini (*Diario in pubblico*), Cesare Zavattini (*Ipocrita*)¹, Giorgio Bassani (*Epitaffio*)², Mario Luzi (*Su fondamenti invisibili*), Umberto Eco (*Il segno*), os poetas da

neoavanguardia (como veremos nos Capítulos 4 e 5) e Bartolo Cataffi (*Il buio*)³, entre outros.

Quando Murilo Mendes chegou à Itália, em 1957, já era um poeta com uma obra consistente, tendo publicado 13 livros desde 1930. Na fase italiana, além de exercer a profissão de professor universitário e de crítico de arte, escreveu outros 13 livros, seis publicados em vida⁴ e sete póstumos. Dos 13, nove foram livros escritos em prosa e quatro⁵ são de poesia. *Siciliana*, escrito entre 1954 e 1955, foi publicado em edição bilíngue na Itália, com prefácio de Giuseppe Ungaretti, em 1959; *Tempo espanhol*⁶ também foi publicado em 1959, em Portugal; *A idade do serrote*, escrito entre 1965 e 1966, foi publicado no Brasil em 1968; *Convergência*, escrito entre 1963 e 1966, foi publicado no Brasil em 1970; *Poliedro*, escrito entre 1965-1966, em 1972, e *Retratos-relâmpago* 1ª série, em 1973. *Ipotesi* foi publicado postumamente em 1977 na Itália; *Janelas verdes*⁷ teve uma primeira parte publicada em Portugal em 1989, sendo que o texto integral foi publicado na edição das obras completas de 1994, assim como *Carta geográfica*⁸, *Espaço espanhol*⁹, *Retratos-relâmpago* 2ª série¹⁰ e *A invenção do finito*¹¹. *L'occhio del poeta*, que reúne as críticas de arte escritas pelo poeta em italiano entre 1958 e 1973, foi o último livro a ser publicado, em 2001, na Itália. Não levaremos em particular consideração, embora sejam citados em algumas ocasiões (sobretudo no Capítulo 2), os livros *Conversa portátil* (1994) e *Papiers* (1994).

Percebe-se de imediato certa defasagem entre as datas em que os livros foram escritos e as datas em que foram publicados. Esse é um dado imprescindível em nossa análise, que tem como base a citada edição da *Poesia completa e prosa*, organizada pela estudiosa Luciana Stegagno Picchio, amiga de Murilo Mendes, que, em 1994, trouxe à tona nove obras do poeta inéditas até então¹².

Ao estabelecer-se na Itália, Murilo começa a escrever com mais assiduidade textos em prosa, com um grande interesse crítico pelas artes plásticas. Esses dois aspectos, o maior uso da prosa e a prática de uma reflexão crítica mais aprofundada (influenciada pelo fato de ter-se tornado professor), marcaram significativamente os textos desse período. Claro, a “reflexão” geralmente foi praticada pelo poeta de forma poética, “livre” e muitas vezes autobiográfica, como veremos.

Esta pesquisa parte da análise dos textos, dos quais se extrai a teoria, sendo nesse sentido um trabalho de teoria da literatura. Em específico, o “material” sobre o qual trabalharemos e do qual extraímos a “presença” da Itália na obra do poeta é constituído dos 17 retratos-relâmpago italianos (no Capítulo 1), dos 52 textos escritos em italiano do livro *L'occhio del poeta* (no Capítulo 2), dos 13 poemas de *Siciliana* (no Capítulo 3), dos oito murilogramas e seis grafitos italianos de *Convergência* (no Capítulo 4) e de todos os 117 poemas escritos em italiano de *Ipotesi* (no Capítulo 5). De qualquer maneira, o trabalho de análise foi diferente em cada capítulo, pela diferença de método que materiais poético-ficcionais variegados impõem à análise do crítico que sobre eles se debruça.

Nos *Retratos-relâmpago* e em *L'occhio del poeta*, livros escritos em prosa, Murilo insiste sobre alguns temas e sobre elementos formais que são os mesmos colocados em prática nos poemas de *Siciliana*, de *Convergência* e de *Ipotesi*. Desse modo, os dois primeiros capítulos desta tese representam uma espécie de introdução geral à produção poética do poeta mineiro no período italiano. Em particular no Capítulo 1, serão discutidos alguns aspectos teóricos importantes presentes na obra de Murilo: o significado de “unidade”, os conceitos de equilíbrio e de universalidade, a relação entre prosa e poesia, o aspecto lírico-memorialístico, a questão do fragmento e a relação de sua obra

com as vanguardas, sobretudo Modernismo e Surrealismo. Entre os retratos-relâmpago, selecionamos 17 textos dedicados a artistas italianos: dez retratos se referem aos poetas e escritores São Francisco de Assis, Cecco Angiolieri, Folgóre da San Gimignano, *La compiuta donzella*, Dante, Petrarca, Dino Campana (ao qual são dedicados dois retratos), Giorgio Manganelli e à amiga Luciana Stegagno Picchio; seis são dedicados aos pintores Simone Martini, Cosmè Tura, Carpaccio, Arcimboldo, Caravaggio e De Chirico e um ao músico Dallapiccola.

No Capítulo 2, analisaremos por inteiro os 52 textos do livro *L'occhio del poeta*, porque foram escritos em italiano, demonstrando desse modo o relacionamento íntimo que o poeta estabeleceu com a cultura desse país. Na obra, 29 textos são dedicados a artistas plásticos italianos, entre os quais os importantes Alberto Magnelli, Giorgio Morandi, Gino Severini, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Achille Perilli; mas os textos críticos tratam também de artistas menos conhecidos do grande público, como Cosimo Carlucci ou Marcolino Gandini. Existem também textos sobre artistas como Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst e Rafael Alberti. Dividimos a análise do livro em cinco seções, onde estão presentes elementos teóricos que interessavam a Murilo como crítico de arte: (a) a relação entre “tradição” e “modernidade” no campo artístico de modo geral; (b) toda a reflexão sobre o conceito de concreto e de abstrato nas várias expressões artísticas nos anos 60 e 70 (pintura, gravura, escultura); (c) a construção de imagens oníricas e surreais nas obras dos artistas criticados por Murilo; (d) a reflexão do artista moderno sobre problemas ideológicos como a questão das guerras, do consumismo e das modas rápidas e passageiras; (e) a relação de diálogo e amizade que Murilo estabeleceu com os artistas retratados.

Siciliana (Capítulo 3) também foi analisado por inteiro

porque todos os 13 poemas se referem a um aspecto da história da arte, como os templos gregos (Segesta e Selinunte), as igrejas bizantinas e os monumentos árabes presentes na ilha italiana que dá nome à obra.

Dos 14 poemas selecionados de *Convergência* (Capítulo 4), oito são “grafitos” e seis são “murilogramas”. Dos grafitos, um se refere a Dante e seis aos artistas plásticos Paolo Uccello, Bernini, Borromini, Piranesi, Capogrossi e Ettore Colla, enquanto outro é dedicado à própria cidade de Roma. Dos murilogramas, quatro foram dedicados aos poetas Guido Cavalcanti, Giacomo Leopardi, Giuseppe Ungaretti e Nanni Balestrini, e dois aos músicos Claudio Monteverdi e Luigi Dallapiccola.

Ipotesi, abordado no Capítulo 5, foi analisado na sua integridade, incluindo os poemas italianos anexados, não através de um enfoque minucioso, mas a partir da divisão da obra em sequências semânticas que se repetem ao longo do livro (do mesmo modo como fizemos no capítulo sobre *L'occhio del poeta*). Somente por esse motivo, exatamente pelo fato de poderemos dividir *Ipotesi* em “séries temáticas”, não encontramos particulares problemas hermenêuticos ao analisar tão elevado número de poemas (117), como veremos.

Várias outras referências “menores” à Itália estão presentes e espalhadas ao longo da obra do poeta mineiro na fase italiana. Por exemplo, em *Carta geográfica*, livro em que Murilo descreveu 12 cidades italianas por ele visitadas, circulam, através da criação de uma prosa poética e fragmentada, referências a escritores, pintores e diretores de cinema italianos, além de menções a monumentos, fatos da vida cotidiana e a inclusão de termos e frases da língua italiana. Italianismos e rápidas referências à Itália existem também em *A idade do serrote*, *Poliedro* e *Conversa portátil*. Mas tivemos que fazer escolhas e preferimos ressaltar as referências mais consistentes e significativas na obra do poeta.

NOTAS

¹ Com dedicatória do autor.

² Com dedicatória do autor.

³ Com dedicatória do autor.

⁴ Neste caso, Retratos-relâmpago 1ª série, publicado em 1973, e Retratos-relâmpago 2ª série, publicado em 1994, são considerados como dois livros diferentes. No Capítulo 1, para os fins da pesquisa, serão considerados os dois livros como uma única obra.

⁵ Siciliana, *Tempo espanhol*, *Convergência* e *Ipotesi*.

⁶ Escrito entre 1955 e 1958.

⁷ Escrito por volta de 1970.

⁸ Escrito entre 1965 e 1967.

⁹ Escrito entre 1966 e 1969.

¹⁰ Escrito entre 1973 e 1974.

¹¹ Escrito entre 1960 e 1970.

¹² Além dos já citados *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Janelas verdes*, *Retratos-relâmpago 2ª série*, *Conversa portátil*, *A invenção do finito* e *Papiers*, também *Quatro textos evangélicos* e *O infinito íntimo*.

A chegada à Itália através dos retratos-relâmpago

Entre 1952 e 1956, o poeta mineiro Murilo Mendes (1901-1975) transcorreu sua primeira estada na Europa, dando conferências na Holanda, na Bélgica e na França. Em 1953, fez uma palestra sobre Jorge de Lima na Sorbonne; em 1957, o poeta chegou a Roma junto com sua esposa, com quem se casara no Brasil em 1947, a poeta e tradutora portuguesa Maria da Saudade Cortesão Mendes (1913-2010), filha do historiador português Jaime Cortesão. Murilo havia sido contratado pelo Itamaraty para lecionar Literatura Brasileira na Universidade La Sapienza, sendo destinado a viver na cidade eterna por quase 20 anos, em sodalício com Ungaretti e tantos outros artistas, literatos e pintores do período, primeiro na casa situada em Castro Pretorio e, depois, na via del Consolato, nas proximidades da praça Navona.

15

Antes de Murilo, em 1953, Sérgio Buarque de Holanda, depois de transferir-se para Roma, também contratado como professor de Literatura e Cultura Brasileira na mesma La Sapienza, iniciara esse intercâmbio cultural que durante muitos anos acabou por consolidar-se. Durante sua estada em Roma, de 1953 a 1955, Sérgio Buarque de Holanda, além das aulas na Sapienza, realizou importantes pesquisas nas maiores e mais antigas bibliotecas da cidade, em particular sobre o Descobrimento do Brasil e os mitos edênicos, publicando depois em São Paulo, em 1959, uma das suas obras mais importantes: *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no Descobrimento e colonização do Brasil*.

Em Roma, Murilo foi professor e crítico de arte por praticamente 18 anos. No departamento de Letras da universidade La Sapienza ainda existem as monografias que ele orientou sobre literatura brasileira, sobretudo sobre o Modernismo, embora o poeta tenha pedido que fossem queimadas suas anotações e planos de aula¹. Sua casa em Roma, nos anos 60 e 70,

virou um centro de encontros de artistas das mais variadas áreas e de todos os lugares, como lembra a crítica e amiga Luciana Stegagno Picchio.

16 Pouco a pouco, a Itália conquista Murilo e Murilo conquista Roma. Sua casa, primeiro no Castro Pretorio e depois na via del Consolato 6, torna-se centro de reuniões de artistas: poetas e escritores (Rafael Alberti e Miguel Angel Asturias, Alberto Moravia e Elsa Morante, Ignazio Silone e Vinicius de Moraes, Haroldo e Augusto de Campos, Sábato Magaldi e Alexandre Eulálio, Ruggero Jacobbi), gente de cinema, críticos (além dos italianos, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza e *tutti quanti* brasileiros de passagem), músicos (Dallapiccola) e sobretudo pintores, escultores, artistas plásticos de toda qualidade e de todas as nacionalidades: Vieira da Silva e Arpad Szenes e, *in primis*, a geração do abstrato e do informal romano (Dorazio e Perilli, Carla Accardi e Corpora, Turcato, Franchina e Sanfilippo). As paredes caiadas da casa enchem-se de quadros. E há picassos cotejando Vieira da Silva (o “Bicho” da grande amizade de Murilo e Saudade) e Arpad Szenes, Braque, Chagall, Enseor e De Chirico, Guignard e Magnelli, Corpora e Miró, Portinari e Tanguy².

Na Itália, Murilo receberá o importante Prêmio Internacional de poesia Etna-Taormina, em 1972.

Através dos retratos-relâmpago, 1ª e 2ª séries, analisaremos algumas características da obra de Murilo Mendes na fase italiana, indicando, quando houver, elementos de continuidade ou modificações e transformações em relação ao período brasileiro.

As “gralhas”

Na fase italiana, a confusa situação editorial (principalmente as “gralhas”) gerada pela dificuldade de cuidar da publicação de seus textos no Brasil (1968, 1970, 1972, 1973) causou a dispersão da obra do poeta, que se encontrava em terra estran-

geira. Murilo escreveu poemas em italiano por volta de 1968 que só seriam publicados em 1977 na Itália e em 1994 no Brasil. Toda essa dispersão reforçou a fragmentação do conjunto da obra e a consequente e necessária publicação em livros diferentes de um mesmo texto reescrito, reaproveitado ou mesmo traduzido de uma língua para outra (do português para o italiano e vice-versa, como no caso de *A invenção do finito* e *L'occhio del poeta*, como veremos).

A reutilização de um mesmo texto em obras diferentes representa, em alguns casos, mais o reflexo de uma complicada “questão editorial” do que uma escolha propriamente artística, como por exemplo indica a inclusão e a publicação, em *Convergência*, de textos que inicialmente pertenciam a *Janelas verdes*³. Segundo Luciana Stegagno Picchio:

Nas demoras da publicação de *Janelas verdes*, MM incluiu na edição de 1970 de *Convergência* seis “murilogramas”, datados de 1961 até 1965 e dirigidos a entes e poetas portugueses que já figuravam no datiloscrito das *Janelas verdes*. Foi mudada a ordem (*Convergência*: Murilograma para Maria da Saudade, M. a Camões, M. a Antero de Quental, M. a Antônio Nobre, M. a Cesário Verde, M. a Fernando Pessoa; *Janelas verdes*: M. a Camões, M. a Antero de Quental, M. a Cesário Verde, M. a Antônio Nobre, M. a Maria da Saudade).

Muitos poemas, como veremos, serão transformados pelo poeta em textos em “prosa”, ou vice-versa (um artigo em prosa se tornou um poema), e publicados em mais de um livro. Uma nota do datiloscrito de *Carta geográfica*, de 1970, diz: “no capítulo *fragmentos de Paris* deveriam figurar textos relativos a numerosos encontros que tenho tido em Paris com poetas, artis-

tas, etc. Resolvi entretanto inseri-los em outro livro: *Retratos-relâmpago* (2ª série)”⁴.

Estrangeiro na Itália e pouco lembrado no Brasil naquele momento, Murilo preocupa-se com a divulgação de sua obra e com os erros editoriais das publicações no Brasil. Depois de ter publicado *Siciliana* na Itália e *Tempo espanhol* em Portugal em 1959, só publicou quatro livros ao todo até morrer, e todos no Brasil (não levando em consideração as traduções de sua obra em outras línguas⁵ ou a participação em antologias): em 1968, *A idade do serrote*; em 1970, *Convergência*; em 1972, *Poliedro*; e em 1973, *Retratos-relâmpago* (1ª série). Segundo Luciana Stegagno Picchio⁶, “uma de suas dores, vivendo longe do Brasil, era a de não poder controlar pessoalmente a composição de textos, corrigir erros, pôr no seu lugar as bolinhas que ele introduzia a separar períodos e parágrafos”.

18

Se formos analisar a correspondência entre Murilo e Laís Corrêa Araújo⁷, de janeiro de 1969 a junho de 1975, no momento em que ela está escrevendo o livro de crítica sobre o poeta e pedindo informações sobre sua obra e sua vida, percebemos que Murilo reclama das “gralhas” da edição da José Olympio das suas *Poesias* (na carta de 7 de julho de 1969); mostra-se preocupado com o desconhecimento no Brasil de “variada análise de sua obra” (4 de agosto de 1969); manifesta “a necessidade de provar a *universalidade*⁸ de sua obra e de ser respeitado em seu país pela aprovação recebida fora dele” (5 de outubro de 1971); preocupa-se com a “ordem, a organização de sua obra” (28 de julho de 1971), que diz ser “mal editada, mal divulgada e cheia de gralhas” (22 de janeiro de 1975).

Para Laís Corrêa Araújo, ao comentar o entusiasmo da carta de 28 de julho de 1972 em que Murilo a parabeniza por seu ensaio recém-publicado, o poeta, “afastado geograficamente do Brasil, foi efetivamente desligado dos quadros intelectuais do

País e na Itália, apesar das amizades que fez, não era um europeu integrado naquela cultura”⁹. Murilo demonstra numa carta à autora, em 1972, “certa ansiedade quanto à receptividade de sua obra e à possibilidade de recuperar o espaço e o tempo que o distanciamento geográfico interpôs entre o poeta e sua terra”¹⁰.

Em 1971, Murilo, na resposta a um questionário¹¹ proposto a ele pela mesma Laís Corrêa Araújo, diz sentir-se “rejeitado”, “excluído” (“daquela série de poetas caríssimos amigos seus”), pelo atraso na publicação da *Antologia poética*, organizada por João Cabral de Melo Neto em 1966. A antologia só seria publicada postumamente, dez anos depois, pelo Instituto Nacional do Livro, em 1976. Murilo desabafa, inclusive lembrando, com orgulho ofendido, que na antologia figuram dez dos 22 poemas publicados no livro *Sonetos brancos* (escritos entre 1946 e 1948 e publicados em volume em 1959 na antologia das *Poesias* da José Olympio):

19

João Cabral de Melo Neto organizou em 1966 minha antologia poética e mandou-a logo para a Editora do Autor, depois Editora Sabiá. Prometeram publicá-la na série das antologias da casa. Não o fizeram até hoje. (Recentemente, pedi e obtive devolução dos originais). Excluíram-me daquela série de poetas que, além de ilustres, são (ou foram, porque alguns já morreram) caríssimos amigos meus. Senti-me rejeitado... A desculpa foi a seguinte: a minha antologia publicada pela Editora Moraes de Lisboa, esgotada uma parte em Portugal, jaz nas estantes da Livraria Agir no Rio. Rubem Braga foi lá; e viu as montanhas de exemplares da antologia, invendidos. Meu raciocínio é este: se a Agir não vende, que venda a Sabiá. Mas Descartes não funciona em terras brasílicas.¹²

Também em relação a *A idade do serrote*, numa nota Murilo fala em erros da edição e que não foi consultado sobre a capa do livro: “para não enfeiar o livro, corriji somente alguns erros mais

graves. Restam muitos outros erros, espec. de acentuação, troca de letras, etc. Não fui consultado sobre a composição da capa. Roma dezembro 1968.”¹³

Os retratos-relâmpago e a falta de unidade

Retratos-relâmpago 1ª série (45 textos escritos entre 1965 e 1966), obra dedicada a “Antonio Candido de Mello e Souza”, foi o último livro publicado em vida por Murilo Mendes no Brasil, em 1973¹⁴. Segundo Luciana Stegagno Picchio, o livro chegou a Roma antes do verão de 1975, pouco antes da morte do autor, “sendo distribuído aos amigos só no outono, postumamente”.¹⁵ Como primeiro sinal, continua a crítica, da sua angústia insurgente, nas notas finais da obra, com data de 25 de outubro de 1970, Murilo “exprimiu dúvidas sobre a unidade estrutural da obra e justificava escolhas estilísticas”: “Este livro foi escrito em 1965-1966. Desde essa época sei que lhe falta unidade estrutural. Se eu dispusesse de tempo, gostaria de ordená-lo diversamente. Caso não possa fazê-lo, poderia ser publicado assim mesmo. O plano original prevê duas séries¹⁶.”

20

O livro foi dividido por Murilo em três “setores”¹⁷: o primeiro, o maior (32 textos), inclui retratos de poetas e de homens de letras (de Homero e Sócrates a Tolstoi, Nietzsche, Proust, Brecht); o segundo setor reúne textos sobre pintores e artistas plásticos e o terceiro, sobre músicos.

Retratos-relâmpago 2ª série foi publicado pela primeira vez em 1994¹⁸. A data exata em que foram escritos os 30 textos não é totalmente clara, segundo Stegagno Picchio: “o índice que ele deixou previa textos compostos entre 1973 e 1975. Mas as datas postas no fim de cada retrato revelam que muitos deles foram compostos antes, em 1971 e 1972”¹⁹. Provavelmente ainda existem textos que não foram publicados, segundo a estudiosa: “a organização que demos ao volume, e que procura respei-

tar ao máximo as vontades do A., não pode de maneira alguma considerar-se definitiva, porque sempre há esperança que apareçam outros textos”²⁰. Em carta a Laís Corrêa Araújo de 29 de abril de 1974, Murilo diz estar trabalhando “doidamente nos Retratos-relâmpago 3ª série”.²¹

A questão da unidade da obra, ou de sua ausência, a partir dos anos 60 em diante, parece interessar Murilo de maneira sistemática, como se poderá notar ao analisarmos os textos em prosa de *L'occhio del poeta*. Nas notas finais de *Carta geográfica*, por exemplo, o poeta diz que, nesse caso por “defeito voluntário”, falta unidade à obra:

Este livro foi escrito em 1965-67, inclusive as páginas referentes a viagens anteriores. Faltam vários capítulos que deverei passar a limpo, baseando-me em apontamentos. O plano geral prevê dois volumes. De qualquer modo o texto atual constitui só por si um livro, cujo defeito de falta de unidade reconheço, mas que é voluntário: misto de informação, poesia em prosa, jornalismo.²²

21

A “falta de unidade” pode estar relacionada a uma concepção anticonvencional da obra, enxergando o texto como jogo, exercício, experimento (mistura de gêneros e registros) ou como “marca de um afeto”; rompendo com fórmulas ridiculamente nostálgicas, o poeta teme ter perdido a unidade em prol da liberdade, como diz em mais uma nota final, nesse caso, de *Janelas verdes*:

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas quase sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avôs”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto²³.

Em busca da universalidade e do equilíbrio

Segundo o crítico Murilo Marcondes de Moura, a poesia de Murilo Mendes, através da liberdade de sua arte combinatória, “parece estar à altura de sua proposta de apreensão da totalidade.”²⁴ Seguindo a dialética apollinairiana entre *ordre* e *aventure*, sua poesia visa à totalidade no que concerne à “aproximação sem mediações de elementos distantes”.²⁵ Ela herdou o “impulso totalizante” do surrealismo e do catolicismo, segundo o crítico, incorporando de um o elemento surreal, maravilhoso, e do outro o sobrenatural, o invisível, ambos em constante permeabilidade com o cotidiano.²⁶

22

O livro *Recordações de Ismael Nery* recolhe os artigos escritos entre 1946 e 1949 por Murilo, com veia fortemente autobiográfica, nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *A Manhã* sobre o amigo e pintor Ismael Nery (1900-1934), que o teria introduzido ao surrealismo depois de voltar de Paris em 1927, onde fez “conhecimento pessoal com alguns escritores e pintores surrealistas”. Nery o teria também convertido, segundo as palavras de Murilo, ao catolicismo²⁷. Conversão que concilia no poeta mineiro, contraditoriamente, “tendências anarquistas” com “uma religiosidade latente”:

Quanto a mim, achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. Tudo em mim, dizia ele, indicava o homem religioso. Houve uma época em que eu escrevia sempre “epigramas” anti-religiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente.²⁸

Ismael Nery influenciou também diversos textos do poeta mineiro:

De fato, uma parte do meu primeiro livro, a que chamei, salvo engano, *Poemas sem tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças d'O *visionário*, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas e ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros.²⁹

O *essencialismo* era um sistema filosófico, criado por Ismael Nery e divulgado por Murilo Mendes, que professava a abstração do espaço e do tempo em direção à universalidade da arte, segundo as palavras do próprio Murilo em 1948³⁰:

Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo, para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.

23

Murilo insiste, nesses artigos dos anos 40, sobre o conceito de universalidade. Diz que Ismael era “um homem universal que participava da vida de todos”³¹, que examinava continuamente todos os fatos “individuais, nacionais e *universais*”³² e que perseguia a revisão de “temas *universais*”. Para Murilo, “o homem é um resumo do *universo*”.³³

Nos artigos, o poeta mineiro escreve continuamente também sobre o conceito de harmonia entre *unidade* e *equilíbrio* num sentido bastante amplo e abrangente. O poeta diz que Ismael possuía “um extraordinário sentido do *equilíbrio e da unidade*”³⁴ e lembra que dissertava sobre “o *equilíbrio* entre as leis físicas e as leis morais e a conciliação entre a onisciência de Deus e o livre-arbítrio do homem, o essencial, o absoluto e a *unidade*”. Utilizando técnicas *antigas* e *modernas*, Ismael mostrava

que “o nosso *equilíbrio* deve também produzir *equilíbrio* para que haja um *equilíbrio* total em nossa vida, em colaboração com a humanidade. A ideia de *unidade* poderia daí ser muito bem extraída e ampliada na vida futura que o catolicismo prega”³⁵. Reiterando, em seguida, a correspondência entre mundo físico e mundo mental, Murilo diz que “todas as coisas são solidárias na *unidade*”³⁶.

Em artigo de 1939³⁷, Mário de Andrade julgou o livro *A poesia em pânico* uma obra repleta de “tantos desequilíbrios” que, juntados, puseram “a arte em fuga e a poesia em pânico”. Em outro artigo, Mário falava também da “despreocupação do artesanato”³⁸ na obra de Murilo Mendes. A partir de então, exatamente nos anos 40 dos *Sonetos brancos* (como veremos no Capítulo 3), o poeta parece estar atento àquilo que o crítico paulista julgou faltar à sua poesia: equilíbrio (no sentido “clássico” de unidade da obra como um todo) e atenção com o acabamento estético. O próprio Murilo afirmou que sua preocupação com a síntese e com a “tortura da forma” começou cedo, embora os críticos não tenham percebido:

Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. Aliás começou cedo (vid.p.ex. as últimas páginas dos *Poemas*). Sou um “torturado da forma”. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis.³⁹

Para Merquior, Murilo está atento à arrumação estética, mas de forma antidecorativa: “a hirsuta rebeldia do verso muriliano a toda *arrumação* estilística está impregnada desse purismo antidecoro”.⁴⁰ Murilo Marcondes de Moura sublinha a atenção e a disciplina que Murilo dedicou a organizar sua obra na fase italiana, durante a qual “a consequente exposição a uma vida cultural mais sistemática parece ter exigido do poeta uma

disciplina de outra ordem, reforçada ainda pelas suas atividades de professor e de crítico de arte”.⁴¹

Murilo insistirá, a partir dos anos 40 com os artigos sobre Ismael Nery e depois, sobretudo nos poemas de *Siciliana* e nos textos críticos de *L'occhio del poeta*, na repetição de conceitos de caráter estético como *equilíbrio*, *harmonia*, *arquitetura*, *medida*, *síntese*, que constituem uma verdadeira poética na sua fase italiana. Luciana Stegagno Picchio, de fato, em artigo de 1959, havia definido o equilíbrio e a elegância como “*la molla di tutta l'opera mendesiana*”.⁴²

Na fase italiana, a poesia de Murilo se expande ainda mais rumo à *universalidade*, através de sua enorme rede de referências que parece seguir a lei do antropófago no manifesto de Oswald de 1928: *só me interessa o que não é meu*. Lei que indicava a via para uma apropriação mais livre da cultura do outro, no gesto da deglutição, praticada pelos índios antropofágicos, e a consequente digestão e produção de algo novo e híbrido entre o elemento estrangeiro-europeu e o nacional-brasileiro.

Porém, ao mesmo tempo em que se expande universalmente, a obra do poeta mineiro procura se organizar numa unidade mais rigorosa, através de recursos herdados do uso da prosa, como as numerações, as divisões em parágrafos, capítulos e “setores” dos vários textos (tanto em prosa quanto em poesia). Mantendo nos anos 50 e 60 sua predileção pela experimentação e seu contato contínuo com as vanguardas, Murilo se aproximará da arte concreta e abstrata e começará a investigar de forma crítica e teórica a linguagem, acentuando-se também, desse modo, o caráter metalinguístico de seus textos. Nesse sentido, como veremos, se enquadra a concepção de uma poesia “artesanal”, “experimental”, de laboratório, que mostra as próprias técnicas utilizadas, que reflete sobre si mesma e que muitas

vezes se apresenta como exercício (como veremos, por exemplo, na seção sobre “Sintaxe”, no Capítulo 4).

Abolição de gênero: poesia e prosa

Retratos-relâmpago é uma obra que exemplifica as características dos outros sete textos escritos em prosa por Murilo no período italiano (*A idade do serrote*, *Poliedro*, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *A invenção do finito*, *Janelas verdes* e *L'occhio del poeta*): a concisão, a função autobiográfico-memorialística e um número elevado de referências e citações não mais “clandestinas” mas “explícitas”, como veremos. Essa referencialidade explícita ao tema que será desenvolvido no poema ou no texto em prosa é uma característica recorrente em todos os livros da fase italiana.

26 *Janelas verdes*, *Espaço espanhol* e *Carta geográfica* são definidos pelo poeta como “prosas de viagem”. *A idade do serrote*, autobiografia poética e fragmentada, percorre toda sua “educação sentimental” e intelectual: um retrato do artista quando criança e jovem, no começo do século XX em Juiz de Fora, através de inúmeras referências e citações. *A invenção do finito* (39 textos) e *L'occhio del poeta* (52 textos) são especulares: 21 textos de crítica de arte do segundo foram publicados no primeiro (ou vice-versa). Sobre *Poliedro* retornaremos em breve.

Na fase brasileira, desde os anos 20, Murilo Mendes havia escrito vários artigos sobre música, literatura e artes plásticas⁴³. *O discípulo de Emaús*, livro de aforismos publicado em 1945 e dedicado a sua esposa Maria da Saudade Cortesão, é a obra que, segundo Luciana Stegagno Picchio, representou “o seu exórdio como autor de prosa (prosa poética, aforística, ligada tanto ao som quanto ao sentido)”.⁴⁴ Na fase italiana, Murilo acentua a mescla entre prosa e poesia, embora já a tivesse praticado de forma experimental, como atesta a afirmação do poeta na capa

original do manuscrito de *Conversa portátil* (1994): “textos de várias épocas. Espécies, tendências. Miscelânea. Em prosa e verso, 1931-1974”. Entre os *Dispersos* da edição da obra completa de 1994, encontra-se *O sinal de Deus*, que reúne “poemas em prosa” escritos entre 1935 e 1936.

O livro *Formação de discoteca* reúne 29 artigos, publicados pelo poeta entre 1946 e 1947 no suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, sobre música clássica (há artigos sobre os admirados Mozart, Bach, Villa-Lobos, entre outros). O gosto pela música e a importância de sua influência na poesia de Murilo são atestados também pelas várias referências espalhadas ao longo da obra do poeta mineiro: existem os murilogramas dedicados a Bach, Monteverdi, Debussy, Dallapiccola, Webern⁴⁵, os retratos-relâmpago a Chopin e Villa-Lobos, entre outros.

Em 1959, o poeta declarou explicitamente a influência da música atonal e do jazz em relação à famosa questão (sobre a qual retornaremos) da “amelodia” e da “ruptura rítmica” em sua poesia:

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinsky, Allan Berg e o jazz.⁴⁶

Embora Murilo já tivesse praticado a crítica nos anos brasileiros, um fato inegável, ocorrido na fase italiana, foi o uso mais sistemático da prosa por parte do poeta mineiro, que se tornou professor e crítico de arte. Esse dois fatos determinaram na poética muriliana um maior interesse e uma maior exigência em construir uma reflexão mais aprofundada sobre questões teóricas em relação à arte de modo geral. Mesmo que possamos definir como prosa poética muitos dos livros do período italiano, de fato os livros de poesia, como os 13 que havia publicado nos anos brasi-

leiros entre 1930 e 1954⁴⁷, reduzem-se nos anos italianos a quatro (*Siciliana*, *Tempo espanhol*, *Convergência* e *Ipotesi*).

Os recursos estilísticos tanto da prosa quanto da poesia também são muito parecidos, como veremos mais detalhadamente no Capítulo 2 (sobre *L'occhio del poeta*). O famoso uso das bolinhas pretas, que começou nos poemas de *Tempo espanhol*, ocorreu em 11 dos livros da fase italiana: menos em *Siciliana*, escrito em 1953-54, livro de transição e renovação, publicado na Itália em 1959 em edição bilíngue. Essas bolinhas separam os versos de um poema ou os parágrafos de um texto em prosa e indicam, de fato, a preocupação do poeta com uma maior organização, equilíbrio e unidade de sua obra.

Se por um lado a poesia de Murilo, na fase italiana, influenciada pelo uso da prosa, reflete ou analisa criticamente aspectos da obra de artistas das mais diferentes áreas (literatura, artes plásticas, música, cinema, teatro), sua prosa “fragmentada” é construída através do uso de elementos fônicos, rítmicos e visuais próprios da poesia:

Come non istituiva barriere fra i propri testi poetici e quelli in prosa, perché per lui ogni atto di scrittura era invenzione, poesia, così M.M. non riconosceva qui pertinenze privilegiate di specifici generi letterari. Il testo pubblicato in catalogo poteva essere un vero e proprio testo critico, conscio del gergo della categoria, oppure una più aperta meditazione in prosa. Ma poteva essere anche una poesia, un “murilogramma”, un “graffito” o magari uno di quei “ritrattilampo” in cui il Poeta condensava, evocandola con metafore, colorendola espressionisticamente oppure disegnandola iperrea-listicamente con segmenti-citazioni mutuati dall'altro, dal ritrattato, l'immagine dei suoi interlocutori privilegiati, scelti diacronicamente ed ubiquitariamente fra i grandi nella storia e gli amici nella vita quotidiana [...].⁴⁸

Os poemas e os textos em prosa de Murilo dialogam continuamente entre si também por tratarem dos mesmos elementos temáticos e estilísticos que interessam ao poeta. Murilo indica nos artistas criticados aquilo que ele mesmo estava colocando em prática na sua obra: antes de mais nada, o direcionamento de sua poesia para a universalidade (1), no sentido essencialista da abstração de espaço e tempo praticada pela arte; a aproximação ao concreto e ao abstrato (2) no âmbito da discussão das artes plásticas na Itália, na Europa e no Brasil nos anos 60; a relação entre vida e arte (3), influenciada pelas primeiras vanguardas do século passado e a “negação” (4) de alguns aspectos da sociedade moderna. Veremos tudo isso no capítulo sobre *L'occhio del poeta*, livro que assume enorme valor e importância ao atestar e confirmar a atenção de Murilo por todos esses temas durante os anos italianos.

29

Em *L'occhio del poeta* foram reunidos poemas que, de algum modo, carregam uma intenção crítica, “cinzelados numa linguagem técnica e imaginativa que no entanto recusava a gíria barroca dos iniciados”.⁴⁹ Da mesma forma, os retratos-relâmpago escritos em “prosa” se aproximam da linguagem poética pela relevância atribuída ao ritmo ou pela presença constante do elemento plástico, típico da poesia muriliana: as famosas imagens visionárias, os impossíveis (*adýnata*)⁵⁰, o clima angustiante e apocalíptico. Segundo Luciana Stegagno Picchio:

Essencialmente poeta lírico, mesmo quando escreve em prosa, MM tem a inspiração breve: um poema, uma página. Nunca escreveria um romance. E, aqui como na poesia, a frase nominal, imagem pincelada na teia do período, sem verbo, confere eternidade à imagem: o mundo de então fixado na memória de agora. Como um dispositivo e uma música.⁵¹

Também para Candido, ao analisar *A idade do serrote*, Murilo escreveu sempre poesia mesmo quando escrevia aparentemente em prosa. Embora sua capacidade de reflexão crítica fosse grande, Murilo sempre a praticou de forma poética:

E a prosa tem um ímpeto de tal maneira transfigurador, que nós nos sentimos dentro da poesia, como um primeiro fator que alarga o restrito elemento particular da recordação pessoal. A esse propósito, diga-se que talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa. A sua capacidade de reflexão e debate era grande, mas ele a exerceu sempre de modo poético, ao contrário de Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, que são grandes prosadores ao mesmo tempo que grandes poetas.⁵²

Eliane Zagury, ao contrário, delimita as fronteiras entre prosa e poesia em *Poliedro*, ao defini-lo livro de prosa pela sua “densidade”:

Poliedro vem oferecer-nos a clarificação de mais uma face da poesia muriliana, embora seja um livro em prosa. Prosa lírica, sem dúvida, mas prosa – é bom não confundir. Apresenta todas as características da linguagem poética de Murilo Mendes, exceto uma que, no entanto, é fundamental: a densidade máxima que a língua suporta na tensão fono/grafico-semântico-sintática.⁵³

Murilo, ao escrever em prosa, quase sempre está escrevendo de forma poética; permanece portanto poeta, ao morrer, inclusive porque levou adiante, durante a fase italiana, a busca, já praticada em sua obra desde o início, pela universalização

dade da poesia, segundo quanto diz, inclusive, o aforismo 192 de *O discípulo de Emaús*: “a poesia confere a investidura na universalidade, uma participação da linhagem divina”.⁵⁴

Fragmento: o exemplo de *Poliedro*

A ideia do fragmento como algo que se contrapõe a uma totalidade acabada e definida está relacionada na obra de Murilo Mendes à capacidade de síntese dos opostos, praticada pelo poeta desde a fase brasileira. Ou seja, está relacionada à perseverante tentativa de sua poesia de apreender todos os elementos, fantásticos e reais, mesmo distantes, e sua capacidade de conciliar, equilibrada e sinteticamente, através de montagens, essas mesmas realidades opostas. Esse último aspecto foi visto, por Mário de Andrade, como ressaltamos, mais como sintoma de “desequilíbrios” internos do que propriamente como um recurso poeticamente bem acabado. A arte combinatória muriliana utiliza elementos (fragmentos) isolados de seu contexto e os reconstrói num novo “objeto”, segundo a influência das primeiras vanguardas do início do século passado. Murilo se apropriou muito cedo da técnica da montagem (utilizada no cinema e nas artes plásticas⁵⁵) como meio para inventar algo novo, não acabado, segundo o conceito do *objet trouvé* para as primeiras vanguardas. O poeta mineiro, porém, como veremos mais detalhadamente adiante, não concebe sua poesia somente como “experimento” ou “invenção”. Murilo, na fase italiana, escreveu livros em que podemos verificar a permanente tendência à renovação formal-estilística à qual sua poesia sempre se direcionou; grande relevância será atribuída, nas últimas obras, a aspectos líricos e sociais (marca de toda a sua poesia), através de uma rede de citações eruditas que abarcam praticamente toda a história da tradição humanística ocidental.

Um exemplo significativo desse tipo de texto é *Poliedro*, obra breve e fragmentada, escrita entre 1965-1966 e publicada

no Brasil em 1972. O livro é dividido em quatro setores: *Setor microzoo*, *Setor microlições de coisas*, *Setor a palavra circular* e *Setor texto dêlfico*. Murilo disse que talvez não seja seu melhor livro, mas era o de que mais gostava⁵⁶.

[Os textos do livro] levam ainda ao Brasil o canto de um poeta que, fora da pátria, angustiado sobremaneira “pelo fabrico e a circulação da Bomba”, procura para comunicar com os seus compatriotas temas universais, eternos, como o são todos os referentes elementares, os bichos, os objetos cotidianos, as palavras de todos os dias.⁵⁷

32 *Poliedro*, como muitos livros desse período, é constituído de notas autobiográficas, citações eruditas, críticas de caráter ideológico numa linguagem entre prosa e poesia. A Itália também está presente através da introdução de termos em língua italiana (*furba*, *piano piano*, *per carità*, *rabbioso*, *galant'uomo* etc.) ou de referências a cidades (Roma, Pisa, Volterra) e aos mais diferentes artistas: de pintores como Paolo Uccello e De Chirico a escritores como Dante, Petrarca, Leopardi, Marinetti, Montale, Moravia, Ungaretti ou diretores de cinema como Federico Fellini, entre outros. No livro existem referências à sua experiência de professor, como por exemplo os textos “Luigi B...” e “Giovanna T...”:

Uma das minhas alunas de Roma, meio zureta, olhar alugado, submetida a exame, informa que o padre Antônio Vieira internou-se no século 16 pelo Grande Sertão; fundou a cidade de São Paulo, aprendeu a língua tupi-guarani e, imaginado pelos brasileiros um serafim, publicou mais tarde sua autobiografia intitulada “Serafim Ponte Grande”. [...] Reprovo-a; não lhe posso aplicar uma nota que segundo penso faz falta: zero com louvor.⁵⁸

Segundo Arrigucci, livros da fase italiana como *A idade do serrote* e *Poliedro* foram escritos com “aquela garra poética, naquele estilo condensado, de curtos-circuitos, elipses e explosões imagéticas irradiantes”⁵⁹.

Irene Miranda Franco ressalta “a anarquia construtiva da prosa poética de *Poliedro*, livro fragmentado, onde temos uma síntese de autobiografia, diário poético-zootécnico, poesia sobre a Bomba, reflexão sobre a vida, a arte, a religião de forma pretensamente desomogênea”⁶⁰. Para Stegagno Picchio, na sua estrutura de prosa-poesia, trata-se de um “livro estranho e difícil”⁶¹.

Eliane Zagury colocou em evidência essa rica visão multifacetada presente em *Poliedro*:

O entrechoque de impressões sensoriais, evocações artísticas, literárias, histórico-geográficas, simbolizações novas e antigas, associações fono/semânticas é suavizado pela frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva, contundente, mas sem a densidade da linguagem poética. É uma forma de inter-análise, portanto, visão multifacetada da vida, do mundo e do eu, interseção de planos formando um poliedro de n faces.⁶²

33

A estudiosa ressaltou também a síntese de elementos opostos numa nova unidade onde de fato estão presentes o universal, o concreto, o lado afetivo e o interesse pelas questões ideológicas:

O fato é que o seu visionarismo é de certa forma nivelador, sem preconceitos, e une o geral ao particular, o regional ao universal, o inefável ao grosseiramente concreto, percorre toda a gama de sinestias e associações afetivo-sensoriais. [...] E aparecerão os jogos antitéticos, os paradoxos, a conciliação dos contrários numa nova e absoluta unidade. O importante é que liberando o subconsciente nestas imagens

alucinatórias, o poeta não faz disto um fim, mas um meio para a expressão de todo um programa ideológico que pouco a pouco se vai clarificando.⁶³

Podemos dizer que *Poliedro* representa, como também *A idade do serrote*, a qualidade da multiplicidade (*molteplicità*) apontada por Italo Calvino, própria daquelas obras enciclopédicas da contemporaneidade, que assim como o *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert ou *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) de Carlo Emilio Gadda (através de uma mistura plúrima, o pastiche, como indica o título, de registros estilísticos, de temas, de “nós narrativos” e de visões de mundo), carregam o mundo em si. Calvino também cita Jorge Luis Borges como exemplo de autor que em cada livro criou em poucas páginas um modelo do universo ou um atributo do mesmo: “*Un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione [...]*.”⁶⁴

Na poesia também, nos anos italianos, como notou João Cabral de Melo Neto, Murilo começa a criar sequências fragmentadas em pequenos poemas. Nos poemas de *Convergência* e *Ipotesi*, como veremos, o poeta abolirá o verso “tradicional” (ainda praticado em *Siciliana*) definitivamente em prol de conjuntos ou de estruturas “atonais”, seguindo o exemplo dos poetas da *neovanguardia* italiana⁶⁵. João Cabral de Melo Neto, em carta de 22 de janeiro de 1959, ao comentar o “grande livro” *Tempo espanhol*, apenas publicado, fala desse caráter da obra de Murilo, que se caracteriza a seu ver como um poema só ou como um “conjunto de sequências”. O resultado é “a homogeneidade da obra, como se esta se construísse em torno

de um assunto único”⁶⁶, porque cada livro reúne blocos poéticos fragmentados:

Eu por exemplo sempre vi seus livros não como coleções de 40 ou 50 poemas, mas como 1) ou um poema só, ou 2) duas, ou três, ou quatro sequências, reunidas num só livro, fragmentadas em pequenos poemas e sem que as sequências sejam tipograficamente indicadas. Podem-se descobrir essas sequências, ou vendo-se as datas, quando você as bota, ou estudando-se os poemas e agrupando-os pelo espírito, pelo vocabulário etc.⁶⁷

Segundo Adorno, a forma breve, o texto fragmentado, indica a estrada escolhida pelo artista contemporâneo, impossibilitado de alcançar uma harmonia, uma “unidade”, no mundo massificado que começa a dar, a partir dos anos 60, seus primeiros passos rumo à globalização, ao consumismo exacerbado e à sociedade regida pelo medo das guerras (Guerra Fria e Vietnã, *in primis*, com todo o significado simbólico da Contestação naqueles anos em que foram escritos os poemas de *Ipotesi*, como veremos). A unidade, nesse caso, representaria uma atitude de conformismo em relação à realidade da “Bomba” e da sociedade massificada. Por isso, talvez, a escolha voluntária, em alguns casos, por parte de Murilo da falta de unidade:

35

A verdadeira obra de arte é a que exhibe as feridas da luta sempre vã por alcançar a unidade. A arte autêntica mostra vivas e nítidas as contradições do real. O seu estilo não pode ser harmônico, porque a harmonia seria mentirosa; ele deve ultrapassar a cisão, impelir-se com toda a energia para além da fratura entre o atual e o possível e, não obstante, oferecer simultaneamente o próprio corpo da obra

como reflexo da maldição, como imagem da dolorosa falha do mundo. [...] A essência do estilo é o fragmento rebelde: o pedaço irreduzível onde a hipócrita homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo da arte.⁶⁸

A poética do “fragmento explosivo” em Murilo Mendes, segundo Merquior, não é produto de descuido: “se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor-nato de aforismas”⁶⁹.

Memorialismo: “a marca do meu afeto”

Desde sua primeira viagem à Europa em 1952, Murilo Mendes se relacionou com vários artistas e intelectuais europeus, tendo criado “contactos muito fecundos”⁷⁰ entre outros, com René Char, Magnelli, Breton, Malraux e Chagall.

O livro *Retratos-relâmpago*, com seu caráter fortemente autobiográfico, reconstrói o contato, o convívio e a admiração de Murilo por muitos artistas que conheceu. A autobiografia na obra do poeta mineiro é sempre “literária”, tendo como ponto de partida e de chegada o discurso estético. Trata-se de textos que são uma mistura entre o gesto de homenagem, a lembrança de um encontro e a crítica de um aspecto da obra de um artista. A categoria do afeto e do gosto está imbricada com o senso crítico e a análise da obra dos 75 autores, entre artistas e músicos retratados, escolhidos em base a uma predileção de leitor e amigo. Murilo afirmou que “certos encontros e episódios referem-se a datas anteriores à redação do texto. Baseei-me em apontamentos de cada época”⁷¹. Se o poeta mineiro não herdou a escrita automática dos surrealistas (como veremos), deixou-se influenciar pela junção entre arte e vida, praticada pelas primeiras vanguardas históricas. Murilo se predispôs a essa “visão poética” (a

união entre arte e vida) desde a fase brasileira, onde a importância dos encontros e do diálogo com outros artistas já tinha sido determinante para o direcionamento de sua poesia (como aconteceu no caso de seu relacionamento com Ismael Nery). Essa concepção memorialístico-autobiográfica da obra será uma das características marcantes da fase italiana, junto a outro aspecto concomitante: o número enorme de citações e referências ao longo dos textos poéticos ou em prosa.

A relação de sua poesia com a arte (literatura, artes plásticas, música ou cinema) se pauta, desde o início de sua produção, por um diálogo extremamente aberto com a tradição, num sentido de concebê-la fértil somente através de uma operação de revitalização no mundo contemporâneo, como, por exemplo, através do uso da paródia. No poema “Canção do exílio”, publicado por Murilo em seu primeiro livro, *Poemas*, de 1930, entre tantos outros exemplos, percebemos a presença não prevista de termos da linguagem baixo-cotidiana (“os sururus”, “os cem mil réis”) num poema que parodia a célebre “Canção do exílio” de Gonçalves Dias:

37

Minha terra tem macieiras da Califórnia
Onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametista,
Os sargentos do exército são monistas, cubistas,
Os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
Com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
Em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
Nossas frutas mais gostosas

Mas custam cem mil réis a dúzia.
Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
E ouvir um sabiá com certidão de idade!

Na fase italiana, a relação com a tradição, menos debochada, se produzirá através de uma operação exageradamente “inclusiva”, chegando a um excesso inquantificável de citações. O excesso citacional não estará porém relacionado (somente) a um esgotamento da arte (segundo uma concepção da arte como “museu”), mas ao contrário, em outra perspectiva, a uma visão regenerante, revigoradora, como veremos. Num livro como *Ipotesi* (1977), será fundamental essa função “revitalizante” conduzida através da citação de artistas ou de trechos de suas obras; por exemplo, no cinza e triste poema “*L’anonimato*”, o sentimento de ressentimento, de mágoa do poeta em relação aos “outros” que dele se esqueceram, é por um lado o anúncio de sua “pré-morte”; essa imagem da morte porém é “contida” pela representação parodística de uma balada do poeta medieval Guido Cavalcanti (“*Perch’i no spero di tornar giammai*”), que parece, desse modo, atenuar a dor e conceder um abrigo otimista e consolatório, embora efêmero, ao poeta.

Nos retratos mais diretamente memorialísticos, Murilo lembra os encontros e o convívio, entre outros, com Raimundo Corrêa, Cornélio Pena, Borges, Rafael Alberti, Miguel de Guelderode, Henri Michaux, Maurice Blanchard, Breton, René Char, Giacometti, Picasso, Max Ernst, Tarsila do Amaral, Lúcio Costa, Magritte, Villa-Lobos, Giorgio De Chirico, Le Corbusier, Jean Arp, Ezra Pound, Jaime Cortesão, Luigi Dallapiccola, Giorgio Manganelli e Luciana Stegagno Picchio.

Como exemplo de suas lembranças como leitor, o retrato-relâmpago sobre o poeta Raimundo Corrêa inicia dessa forma: “Juiz fora, 1913. Com teu livro debruçado-me à janela procurando

do distinguir, na cidade sem mar, bater aos pés de Vênus o coração das águas satisfeito.”

Ao lembrar dos traços físicos do romancista Cornélio Pena, Murilo faz rapidamente também uma reflexão sobre seu estilo: “sofrendo de estrabismo convergente, seus olhos litigavam entre si e com o interlocutor; o riso sarcástico, de alguém que sabe aplicar com muita precisão seus adjetivos. Feria rindo. A voz parecia sair de um gramofone fanhoso, ‘a voz das coisas que o cercavam’.”

Ao relatar o seu encontro com Borges, reporta detalhes (do que lhe disse o escritor argentino) que lembram o mesmo processo de transcrição feita nos artigos dos anos 40 das ideias essencialistas de Ismael Nery⁷²:

Disse-lhe meu nome, acrescentando que não dispunha de títulos para me caracterizar. Respondeu-me: Não importa. Quem conhece ao certo sua identidade? Por exemplo, há uns 24 séculos Chuang Tzu sonhou que era mariposa, não sabendo ao despertar se era um homem que sonhara ser um homem.

39

Murilo diz que encontrou Henri Michaux “várias vezes na casa solamiga de Jorge⁷³, no Flamengo” e que o reviu “muitas outras vezes em Paris e Roma”. O poeta percorre também, em outro retrato, suas visitas ao estúdio em Bruxelas de Michel de Guelderode.

Sobre Graciliano Ramos existem dois retratos-relâmpago, além do murilograma de *Convergência*. O primeiro retrato dedicado ao escritor alagoano é um exemplo de autorreferencialidade: “segundo tentei defini-lo numa página do meu livro *Convergência*, era: Brabo. Olho-faca. Difícil.” Murilo lembra a visita ao poeta “Maurice Blanchard em sua casa da Rue de

Rome”, assim como o enterro de Breton: “Fui hoje enterrar André Breton no cemitério de les Batignolles, onde avistei um grupo de *beatniks* saudando pela última vez o *beatnik* por excelência.”

De Camus, diz que o conheceu “de perto”, e de René Char lembra que em sua casa parisiense da rue de Chanaleilles, onde morara Alexis de Tocqueville, aquele lhe mostrou “desenhos e quadros de Braque, Giacometti, Brauner e Nicolas de Staël”. Alberto Giacometti é definido como “moreno, cara de índio quíchua ou maya; falante, agradável, hospitaleiro, consegue ser nestes duros tempos (1955) um técnico da conversa fiada”.

Murilo visitou “a bela casa de Picasso” e foi recebido por Max Ernst num hotel de Paris, “já que no momento está sem casa”.

40 O reencontro propicia a lembrança: “revendo Tarsila do Amaral em sua casa de São Paulo retorno ao Rio de 1929”. O arquiteto Lúcio Costa, Murilo encontrou em Roma, definida por ele como “colagem enorme de estilos [que], poderá, quem sabe, irritar algum purista”. O poeta lembrou também o ateliê de seu “amigo Magritte”.

No retrato-relâmpago sobre Villa-Lobos diz que foi mais de uma vez “com ele e outros, homens maduros e mulheres moças, tascar balão lá para os lados de Vila Isabel.” Le Corbusier ele conheceu no Rio “lá para o começo dos anos 30”. Joan Miró ele encontrou em “Paris, Barcelona, Palma de Maiorca e Roma”.

Murilo relata, também, um encontro com Ezra Pound na casa de um amigo na “via Poliziano em Roma”. Sobre o sogro e historiador português Jaime Cortesão, a quem dedicou também um murilograma e o livro *Tempo espanhol*⁷⁴, escreveu no retrato-relâmpago que lhe dedicou: “mal poderia eu imaginar, quando em 1940 conheci Jaime Cortesão pouco depois da sua chegada ao Brasil, que me tornaria seu genro e até genríssimo, superlativo forjado por ele; revelador da sua forte carga de afetividade.” Fala-

remos mais adiante do “amigo e vizinho” Rafael Alberti, de Jean Arp e dos amigos e interlocutores italianos De Chirico, Dallapiccola, Giorgio Manganelli e Luciana Stegagno Picchio.

Retratos-relâmpago “italianos”

São 17 os retratos-relâmpago no qual aparecem citados, evocados, analisados e poetizados artistas italianos (dois retratos são dedicados a Dino Campana) de épocas e estilos completamente diferentes: sobre dois (Dante e Dallapiccola) falaremos no capítulo dedicado a *Convergência*, obra na qual também há poemas a eles dedicados. Esses retratos, assim como os murilogramas e os grafitos “italianos”, atestam a aproximação e o conhecimento aprofundado de Murilo da pintura e da literatura italiana, além de suas predileções de gosto e das amizades que encontrou nessa segunda fase de sua vida. Por toda a influência das artes plásticas em sua obra, como veremos de forma mais detalhada no próximo capítulo, decidimos dividir os retratos italianos em dois grupos. O grupo dos poetas se constitui dos retratos dedicados a São Francisco de Assis, a Cecco Angiolieri, a Folgóre da San Gimignano, a Francesco Petrarca, à poetisa conhecida como *La compiuta donzella*, a Dino Campana, a Giorgio Manganelli e a Luciana Stegagno Picchio. O grupo dos pintores é formado por Simone Martini, Vittore Carpaccio, Cosmè Tura, Caravaggio, Arcimboldo e Giorgio De Chirico.

41

Poetas e escritores

São Francisco de Assis (1182-1226) é lembrado por Murilo por ter escrito por volta de 1224 o célebre “*Cantico di Frate Sole*”, que representa a “*epifania poetica della lingua italiana*”⁷⁵; trata-se da primeira manifestação em italiano vulgar de um determinado tipo de poesia religiosa, praticada na região da Úmbria e que tem suas raízes em movimentos de religiosidade popular da época⁷⁶. Nesse texto, São Francisco exprime a sua fé vivida

como um relacionamento de amor e de admiração por cada coisa criada e por Deus que as criou.⁷⁷ Para Murilo, São Francisco é o fundador da palavra, o poeta inconformista e *fuorilegge*, tendo descoberto o alfabeto dos animais. Tinha o cosmo como referência, por isso é definido “cosmonauta antecipado”; é descrito também como uma espécie de conciliador de contrastes, por ter inventado o “*humour* da santidade”.

Cecco Angiolieri (1260-1312) foi um poeta cômico antecipador “da linguagem realista do nosso tempo”, segundo Murilo. Opositor do *stilnovismo* do século XIII, Angiolieri cumpriu uma verdadeira obra, junto com outros, de “*rovesciamento parodistico, polemico nei confronti degli esiti estremi della tradizione illustre (la spiritualizzazione dell'amore stilnovistico, la smaterializzazione della donna 'venuta di cielo in terra a miracol mostrare')*”⁷⁸. Deixou-nos mais ou menos 150 sonetos, muitos dos quais são definidos por Murilo “achados burlescos, *scherzi* específicos dos toscanos, particularmente dos sienenses”. O poeta mineiro cita o primeiro verso do famoso soneto “*S'i fosse foco, arderei 'l mondo*”, que é uma invectiva violenta e cômica, “movida por um espírito destruidor contra tudo e contra todos”⁷⁹:

S'i fosse foco, arderei 'l mondo;
s'i fosse vento, lo tempesterei;
s'i fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i fosse Dio, mandereil' en profondo;
s'i fosse papa, sare' allor giocondo,
ché tutti cristiani imbrigherei;
s'i fosse 'mperator, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo.
S'i fosse morte, andarei da mio padre;
s'i fosse vita, fuggirei da lui;
similmente faria da mi' madre.
S'i fosse Cecco com'i' sono e fui,

torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui.

Murilo se interessa pelos dados biográficos do poeta, quando lembra que Cecco Angiolieri nasceu em Siena e estava do lado da facção dos Guelfi (que apoiavam o papa), inimigos dos Ghibellini (que eram a favor do imperador); chegou a corresponder-se com Dante, “eram amigos, mas não se teriam entendido”. Murilo demonstra certa simpatia “ideológica” por Cecco, quando lembra que o poeta abandonou o campo bélico, e acrescenta: “*beato lui*” (“sorte sua”). O autêntico poeta, segundo Murilo, filtra os grandes elementos negativos de sua vida e os transforma, mesmo realisticamente, em matéria de arte:

Segundo ele próprio informa, sua vida foi centrada nos prazeres carnavais, na bebida e no jogo; caracterizando-o também um ódio fortíssimo ao pai que, grande avarento, recusaria dividir com o filho a bolsa fértil. A mulher de sua paixão era Becchina, diminutivo de Domenica, representada em geral nos sonetos: caprichosa, turbulenta, malvada.

43

Nesse sentido, ele foi um *despoetizador*, descrevendo sua amada numa forma muito distante do *stilnovismo* ou da concepção do amor cortês: não a Beatriz de Dante e sim uma mulher mais *terra-a-terra*. Sobre a questão do uso da palavra “melancolia” (*malinconia*) em sua obra, a crítica é dividida, afirma Murilo; segundo o crítico Gianfranco Contini, cita o poeta mineiro, “a esse *malinconia* convém aqui aplicar o sentido etimológico de *umor nero*”.

Folgóre da San Gimignano (1270-1332) foi um poeta expoente da poesia realístico-jocosa (junto com Rustico di Filippo e Cecco Angiolieri), chamado “*Giacomo di Michele*, mais tarde crismado Folgóre, sinônimo de esplendor, o que é bem indica-

dor de suas qualidades”, afirma Murilo. Parte de sua obra se perdeu; hoje temos acesso a “trinta e dois sonetos que sem dúvida obedecem a uma estrutura planificada, desenvolvendo os seguintes temas: sonetos para investidura dum cavaleiro; relativos à semana; aos meses; outros políticos e moralizantes”. Contrapondo-se ao *dolce stilnovo*, essa poesia anuncia “motivos comunais e pré-renascentistas”. Murilo coloca em evidência o caráter “concreto” desse tipo de poética (à qual se mostra atento na fase italiana), que é “um testemunho da tensão do poeta para a harmonia, o equilíbrio”.

O poeta mineiro está escrevendo a partir de apontamentos colhidos na cidade de San Gimignano, segundo quanto fica evidente da descrição que faz da cidade no início do retrato-relâmpago. “Trabalhar” esteticamente o dado imediato, concreto, “espontâneo” é um aspecto característico da poética de Murilo na fase italiana. O poeta transfigura os fatos ocorridos e “vivos” (porque vistos) e os transforma em literatura. Praticamente todos os livros de Murilo durante o período italiano incorporaram a prática de transformar a “vida” em literatura e deixar evidente que se atuou dessa forma⁸⁰. As viagens à Sicília ou a outros lugares (como os descritos em *Carta geográfica*, *Janelas verdes* e *Espaço espanhol*), os encontros com artistas ou o convite para a publicação de textos em catálogos de exposição de artes plásticas se transformam em descrições literárias, em análise crítica ou em memórias autobiográficas. Esse aspecto fica evidente num trecho desse retrato dedicado a Folgóre, onde o poeta lembra sua visita à cidade toscana:

San Gimignano, chamada “a das belas torres”, contava na Idade Média mais torres do que casas: talvez oitenta, construídas não só em função da defesa, mas também da vaidade. Hoje restam treze. Visitando San Gimignano po-

demos reconstruir um burgo medieval toscano acrescentado de algumas obras da Renascença. Cenário fantástico, parece recomposto, mas não: conserva a ossatura original.

A poesia de Folgóre, segundo Murilo, vai em direção ao “concreto”, através inclusive da enumeração de nomes de “tecidos, armas, cães, peixes, até ventos, *scirocco*, *garbino* e *rovaio*”. Murilo evidencia com interesse a predominância do elemento “substantivo” e do “caráter visual” de seus sonetos: “mas a arte de Folgóre, com recursos estilísticos muito conscientes, apoia-se numa predominância do substantivo, interessa-nos de perto devido às suas linhas paralelas de graça e realidade. É uma arte visiva.” Murilo aprecia o encontro na obra de Folgóre da “tradição literária” e da “vida dos sentidos”, estendendo-nos “a imagem de uma sociedade afeiçoada aos prazeres concretos, já bem distantes das alegorias do *stilnovo*”.

45

No retrato “*La compiuta donzella di Firenze*”, escrito em 1973, fica evidente o contato aprofundado que Murilo estabeleceu com a cultura italiana através das muitas referências presentes nesse texto breve e “rápido”. *La compiuta donzella*, assim chamada, foi uma poetisa que viveu em Florença na segunda metade de 1220 até provavelmente o começo de 1300, sendo considerada a primeira mulher a escrever poesia em italiano vulgar⁸¹. Dela nos restaram somente três sonetos (presentes no *Canzoniere Vaticano*, a mais rica e antiga antologia de poetas sicilianos e *pré-stilnovo*) em estilo trobadórico-provençal e que abordam temas do amor cortês.

La compiuta donzella teve contatos com os poetas (todos citados por Murilo no retrato) Guittone d'Arezzo (1235-1294, aproximadamente) com o qual trocou *tenzoni*⁸², Chiaro Davanzati (segunda metade do século XIII-1303), e com Bonagiunta Orbicciani (1220-1290, aproximadamente), poetas

toscános que introduziram temas e formas da escola siciliana para as comunas (*i comuni*) da Itália central, no mesmo período dos *stilnovisti* mas com uma atenção e uma ampliação dos temas de caráter histórico-político e de interesse moral. Murilo cita o último verso (“*Però non mi ralegra fior né foglia*”) do soneto “*A la stagion che ‘l mondo foglia e fiora*”, onde se coloca em evidência a felicidade das damas que irão se casar, ao contrário do eu-lírico que não tem nenhum “amante” por causa da autoridade de seu pai:

*A la stagion che ‘l mondo foglia e fiora
 cresce gioia a tut[t]i fin’ amanti:
 vanno insieme a li giardini allora
 che gli auscelletti fanno dolci canti;
 la franca gente tutta s’inamora,
 e di servir ciascun trag[g]es ‘inanti,
 ed ogni damigella in gioia dimora;
 e me, n’abondan mar[r]imenti e pianti.
 Ca lo mio padre m’ ha messa ‘n er[r]ore,
 e tenemi sovente in forte doglia:
 donar mi vole a mia forza signore,
 ed io di ciò non ho disio né voglia,
 e ‘n gran tormento vivo a tutte l’ore;
 però non mi ralegra fior né foglia.⁸³*

Murilo escreveu também um retrato sobre Petrarca, o poeta e filólogo (1304-1374) que organizou “o *corpus* do soneto e da canção” assim como “a lírica dos séculos futuros”. Sua personagem principal é Laura, símbolo de todas as mulheres e do laurel, da louvação que garante a eternidade ao poeta, como lembra Murilo. Petrarca define Laura como *leggiadra*, na famosa canção (*canzone*) “*Chiare, fresche e dolci acque*”, em que fala em “*la leggiadra gonnà*” (vv.7-8)⁸⁴. A ela Petrarca se refere como

“la mia fida e cara duce” no canto 357, verso 2, do *Canzoniere*, citado pelo poeta mineiro. O *Canzoniere*, dividido em 263 “rimas em vida” e 103 “rimas em morte” de Laura, é obra de toda uma vida que, recolhendo poemas (sobretudo sonetos, 317 ao todo) escritos ao longo de mais de 40 anos, representa, para o crítico Guglielmino, “la coscienza della crisi, della lacerazione interiore, dell’offuscamento, se non proprio della rottura dei grandi ordinamenti provvidenziali”⁸⁵. A morte de Laura constitui “un momento fondamentale (strutturalmente necessario) della storia di tormentato abbandono delle lusinghe mondane e di avvicinamento a Dio che l’opera nel suo complesso describe”.⁸⁶

Murilo cita também o verso 84 do primeiro capítulo dos *Trionfi* de Petrarca, poema alegórico em italiano vulgar: “Miser chi speme in cosa mortal pone”. Essa obra representa a luta da vida humana contra as paixões e a fugacidade das coisas terrestres (definida pelo conceito *vanitas vanitatum* citado por Murilo), com o triunfo final da eternidade (representada pelo conforto do homem na vida religiosa) e alcançada pelo poeta através do esforço de sua *stanca penna*, como lembra Murilo ao citar o verso 14 do canto 297 do *Canzoniere*: “consecrerò con questa stanca penna”.

Ao poeta Dino Campana, Murilo dedicou dois retratos e um poema, publicado em *Ipotesi*. O primeiro retrato, maior do que o segundo, percorre a vida do poeta dos *Canti orfici*, nascido em Genova em 1885: “Não somente por causa de sua existência de giróvago os críticos ousaram mencionar o nome de Rimbaud: de fato sua lúcida exigência em praticar a alquimia do verbo aproxima-o da linha artesanal do autor de *Les Illuminations*.” Em seguida, Murilo indica nos poemas de Campana elementos que se aproximam de sua própria poética, como por exemplo: a relação com a música e com a cor, a “transposição de ambientes insólitos”, a “intuição do fragmento”

(assim como o utilizarão outros poetas como, por exemplo, Ungaretti) como “saída para o impasse da poesia”. Para Murilo, que cita também Montale, segundo o qual Campana “criou uma poesia órfica⁸⁷ que não se limita ao título do livro”, Campana é um artista que “combate sem cessar a dura matéria da palavra”. A obra *Canti orfici* publicada em 1914 é um mistura de prosa e poesia, cuja composição responde a um “forte princípio de unidade”, sendo um livro “pensado, projetado e realizado dessa forma”. Segundo Asor Rosa:

48 *Con “orfico” Campana poteva far riferimento anche ad altre suggestioni. Orfeo è il poeta delle origini, e tale si immagina Campana in contrapposizione al clima sfatto e snerbato della poesia dei suoi tempi. Orfeo e l'orfismo richiamano un rapporto visionario, pre-logico, che si allarga facilmente a dimensioni cosmiche; e Campana sviluppa dall'osservazione concreta e attenta del fenomeno sensibile risonanze che possono arrivare alle stelle. Orfeo è sospeso tra il mondo umano e gli inferi; e Campana, anche lui, oscilla strenuamente tra la ragione e la non-ragione, tra la chiarezza del giorno e l'oscurità della notte. [...] In Campana c'è un'ansia mistica che, senza diventare religione, si fa contemplazione estatica del mondo.*⁸⁸

O segundo retrato-relâmpago sobre Campana contém os mesmos elementos e até palavras iguais presentes no poema de *Ipotesi*: figuras da tradição mitológica estão em contraste com os elementos da modernidade ou com termos de baixo calão. Murilo, no primeiro retrato, havia afirmado que a poesia de Campana se baseava na “criação de símbolos das cidades modernas” (dando inclusive alguns exemplos desse tipo de operação). No retrato e no poema aparecem palavras da mitologia como esfinges, *sfinge*, *chimera*, *Musa Medusa* que estão em tensão com a “modernidade” de termos como porto, *elettrica*,

giornale e piroscafi ou com a vulgaridade⁸⁹ de vulva e *troia*. Uma diferença importante entre o retrato e o poema é representada pelo fato de que a imagem sexual da cidade que se oferece ao poeta (“Gênova indica-me sua vulva ríspida”) assume uma conotação mais violenta no poema, violência que perpassa todo o livro *Ipotesi*, como veremos: “*Genova mi attacca alla gola*”.

O retrato sobre Giorgio Manganelli (1922-1990), escritor e professor universitário de literatura inglesa que participou do Grupo 63, tem como epígrafe uma frase de Machado de Assis: “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.” Para Murilo, trata-se de um escritor de “signos, de alusões”, “atraído pela ambiguidade/ambivalência” e que “provoca o tamponamento da psique”. Murilo, depois de citar as inúmeras influências na obra de Manganelli (da poesia de Leopardi aos quadros de Goya, a Freud), não se esquece do aspecto ideológico da obra do autor, que “documenta o vácuo do nosso século”, súcubo da náusea e do tédio. Murilo cita os “livros capitais” de Manganelli, escritos numa forma entre o “conto-visão” e o “tratado”, como por exemplo *Hilarotragedia* (1964), *Nuovi commenti* (1969) e os contos fantásticos *Agli dèi posteriori* (1972). É interessante notar os recursos, típicos da poesia, que Murilo utiliza para conduzir suas análises críticas, como, por exemplo, o oximoro (“fezes dos serafins”), ao falar da inacessibilidade de Manganelli:

49

Não conseguindo entrevistá-lo em Roma (é um dos dois grandes, e “inacessíveis”, da literatura italiana, o outro é Carlo Emilio Gadda), talvez possa abordá-lo no dia do julgamento universal, ou talvez não: Manganelli manejando um caleidoscópio observa as fezes (outrora estrelas) dos serafins convergentes, caindo *piano piano* sobre o ambíguo congresso do Vale de Josafá.

A “renúncia ao sublime” em prol da “impoesia” como substância criadora influenciou a busca de Manganelli pelo fantástico, pelo surpreendente, pelo contraste entre “humor” e “catástrofe”, como afirma Murilo: “Entre *scherzo* e catástrofe, joga xadrez, ora com Paracelso, ora com Lautréamont”. Manganelli, num artigo intitulado “*La Letteratura come menzogna*”, escreveu que a literatura, sendo indiferente, antissocial, inútil e imoral, com sua linguagem instável, ilusória e agressiva, cria um objeto perfeitamente compacto e ambíguo. Ela transforma dor e sofrimento em linguagem:⁹⁰

Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi. Sarebbe già intollerabile se essa prescindesse affatto dal dolore dell'uomo, se si rifiutasse di medicarne le arcaiche piaghe; ma, con insolenza, con industriosa pazienza, essa fruga e cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti: con appassionata indifferenza, con sdegnato furore, con cinismo ostinato li sceglie, giustappone, scuze, manipola, ritaglia. Una piaga purulenta si gonfia in metafora, una strage non è che un'iperbole, la follia un'arguzia per deformare irreparabilmente il linguaggio, scoprirgli moti, gesti, esiti imprevedibili. Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire.

“Amizade com L.S.P.” é o retrato sobre Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), filóloga, medievalista, lusitanista, brasileiroista, autora de mais de 400 publicações em língua portuguesa sobre os mais diferentes âmbitos e contextos literários. Foi docente a partir de 1959 no Dipartimento di Studi Romanzi da Universidade de Pisa e titular da cátedra de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade de Roma La Sapienza, de 1969 a 1997 (tendo recebido a *láurea honoris causa* pela Universidade de Lisboa e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro). Entre suas publicações estão *Storia del teatro portoghese* e *Storia della*

letteratura brasiliana (publicada em italiano, português e francês). De Murilo Mendes foi amiga, divulgadora da obra e colega de Departamento, tendo o sodalício entre os dois durado desde a chegada de Murilo à Itália. Além de organizar a edição crítica da obra completa do poeta (*Poesia completa e prosa*, 1994, que inclui dez livros inéditos) e de *Ipotesi* (Milão, 1977), organizou e fez a introdução de *O visionário* (São Paulo, 1984), de *Poemas e Bumba-meu-poeta* (Rio de Janeiro, 1988), da *História do Brasil* (Rio de Janeiro, 1991) e de *L'occhio del poeta* (Roma, 2001), e ainda a introdução a *Transístor* (seleção do autor e de Saudade Cortesão Mendes, Rio de Janeiro, 1980) e o prefácio de *Janelas verdes* (Lisboa, 1989). Traduziu poemas de Murilo para a antologia *Introdução à poesia de Murilo Mendes* (Milão, 1961). Dedicou-se à análise da obra do poeta mineiro por quase 50 anos, desde 1959, data do primeiro e importante artigo, até praticamente sua morte, ocorrida em 2008.⁹¹

51

Murilo diz que a amiga ensaísta foi uma contestadora pacífica mas participante do “drama político-social do nosso tempo”, odiando o “nazismo, o fascismo e as outras correntes de opressão ou limitação da pessoa humana, flagelo e vergonha do século XX”. Murilo lembra também o importante trabalho de interpretação, por parte da professora, das “lições” de autores brasileiros (ou de língua portuguesa em geral) e italianos contemporâneos, como Ungaretti, Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto: “ajudando-nos, paciente, a compreender os jogos experimentais de Gadda, conduz-nos através dos labirintos de Manganelli”. É interessante notar como Murilo observa em Luciana alguns elementos de sua própria poética (“a economia do estilo”, a tentativa de “vencer o espaço” e de “abolir as distâncias”):

É obcecada pelo problema da economia do estilo; mestra da linguagem oral e escrita, segundo o seu amigo Roman Jakobson “uma das finalidades da linguagem é a de vencer o espaço, abolir as distâncias, produzir uma continuidade espacial, encontrar e estabelecer uma linguagem comum através da atmosfera”.

Luciana, enfim, assim como Murilo, “vê na linguagem uma ampliação da nossa zona ecumênica”.

Pintores

No retrato sobre o pintor Simone Martini (1284-1344), Murilo o define como “o primeiro nome internacional na história da pintura italiana”. O pintor trabalhou na França, havendo sua obra durante muito tempo “influenciado artistas da Boêmia, das Flandres e da Catalunha”. O poeta mineiro ressalta o conúbio entre poesia e pintura: “conheceu Petrarca, nessa época retirado perto de Avignon. Resta-nos a tradição da amizade entre o poeta e o pintor [...]”. O rigor estilístico de Simone Martini faz Murilo renunciar a “optar” se *L'Annunciazione* (1333), que se encontra no museu Uffizi de Florença, seja “obra divina ou humana”: ele diz olhar para o quadro como para um “fragmento de alta pintura e alta poesia”, e isso lhe proporciona um “delicado impacto”. Em 1328 Simone Martini havia pintado para o Palazzo Municipale de Siena a figura vitoriosa do comandante (*condottiero*) Guidoriccio da Fogliano; em relação a esse quadro, Chastel afirma que “*l'arte di Simone è quella di ogni commemorazione profana, di ogni leggenda cavalleresca*”⁹². Murilo em seguida reflete sobre a influência da pintura de Simone Martini sobre o primeiro De Chirico, em mais um exemplo de uma leitura moderna da tradição praticada pelo poeta mineiro: “A pintura na sua totalidade resulta quase abstrata, apesar dos

dados materiais que a constituem. Não excluo a possibilidade da influência deste inquietante afresco sobre o primeiro De Chirico e outros pintores italianos ditos ‘metafísicos’.”

Cosmè Tura (1430-1495), artista do *Quattrocento veneziano* que trabalhou para a família Este em Ferrara, herdou da escola de Veneza sobretudo o rigor no contorno, a irrealidade das cores e o gosto por elementos minuciosamente analisados⁹³. Entre suas obras mais importantes figuram *San Giorgio libera la principessa* (1469), que se encontra no Museo del Duomo, em Florença, e no qual se percebe a elegância de seu estilo, e *Madonna in trono con angeli musicanti* (1474), hoje na National Gallery, em Londres, no qual a exuberância compositiva de Tura alcança o ápice⁹⁴. Murilo dá importância sobretudo ao rigor e à disciplina desse pintor de “experimentação, invenção e monumentalidade” que, nascido na “enigmática Ferrara”, preanuncia o barroco com suas imagens “terríveis e absurdas”. Em *Ipotesi*, no poema dedicado ao pintor, o poeta afirma que a “linguística” de Tura supera às vezes a lição do pintor Piero della Francesca (1420-1492), e define Tura como uma “áspera ruína feita de furor” (“*Aspro rude ferrarese/ di furore sei fatto*”). É interessante notarmos como Murilo, a partir da análise da obra de Tura, coloca em evidência o relacionamento do artista com a religião, concebida não como submissão, conforto ou álibi:

53

De índole religiosa, não busca na religião, que sabe áspera e incômoda, um conforto ou um subterfúgio para a própria insuficiência: antes a afronta, dilacera seus véus supérfluos, exprime o grito (melodramático?) do ser, investiga os problemas essenciais da origem e do fim.⁹⁵

O retrato de Vittore Carpaccio representa uma homenagem ao pintor da escola veneziana do século XVI (1460-1526),

que teve no naturalismo e no colorismo os elementos principais que fizeram essa escola se aproximar da realidade natural, distanciando-se do “platonismo florentino”. Para abordar esse artista seria necessário utilizar, segundo Murilo, “a palavra entusiasmo, excluída do léxico da crítica atual pela sua frieza”. Arquiteto não só de estruturas, mas também “de homens”, Carpaccio pertence à linhagem dos renascentistas Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Antonello da Messina. Veneza, sua cidade natal, “traveste-se para o carnaval diário; qualquer pessoa de aqui é *doge* ou *dogareza*”. Murilo cita alguns quadros de Carpaccio, como o ciclo de Santa Úrsula, concluído em 1495 e que, segundo Capano, “è *una delle mirabili cronache che hanno meritato dell'artista, a fianco di Giovanni Bellini, un posto di rilievo nella storia dell'arte veneziana a cavallo tra il XV e il XVI secolo*”⁹⁶. O ciclo da escola *San Giorgio degli schiavoni* (1502-1507) mostra toda a influência sobre Carpaccio de pintores importantes da época: Antonello da Messina, pela representação de fatos contemporâneos, e Giovanni Bellini, pelo senso de luz e de cor. Nesse ciclo Carpaccio consegue, descentrando o espaço arquitetônico do templo, criar uma “maior fluidez narrativa”.⁹⁷ Já o ciclo do milagre da Aleluia da Vera Cruz, para Murilo, incorpora-se “à nossa tradição revelando-nos a força inteligente do concreto”.

“Arcimboldo e a eternidade do efêmero” é um retrato sobre o pintor Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), que começou a trabalhar em Milão, mas cuja fama está mais ligada às cortes europeias do que ao ambiente lombardo. “Esgotando o estoque das surpresas em Milão e em Viena, transfere-se com o seu assistente demônio para Praga”. Artista “profano e bizarro” é conhecido pelos seus retratos figurados, suas cabeças construídas com frutas e verduras: as chamadas *Teste composte*. Murilo ressalta

no pintor suas qualidades de “conciliador de contrários”: Arcimboldo é definido como o “imperador do oposto”, capaz de surpreender a “eternidade do efêmero”. A introdução de elementos “pré-modernos” também é colocada em evidência por Murilo, que o define pintor “irônico-alegórico, realista, maneirista e pré-surrealista”, tendo inclusive “inaugurado colagens de matérias antípodas”.

No retrato intitulado “Caravaggio”, sobre Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571-1610), Murilo percorre, com frases curtas e truncadas, a vida e a trajetória do pintor de “natureza selvagem, irreverente, anticonformista”. O aspecto do estilo do pintor que mais interessa ao poeta mineiro é o realismo de sua pintura objetiva, que ataca a rude matéria da vida, fixando “as coisas na sua consistência corpórea”. Murilo o define um “Deus”, colocando entre seus descendentes pintores como Velásquez e Rembrandt e poetas como Rimbaud, estabelecendo desse modo o livre trânsito entre as artes. O lado “maldito” de Caravaggio também é lembrado por Murilo, junto ao importante uso da luz em seus quadros, como por exemplo na *Vocazione di San Matteo*, obra que se encontra em Roma, na igreja de San Luigi dei Francesi, e na qual a luz é símbolo da graça divina. Em 1606, Caravaggio foi acusado de assassinato durante uma briga e obrigado a perambular pela Itália até a morte, como lembra Murilo: “inadaptável, feroz, surdo ao diálogo, tateando no claro-escuro, bêbado seminu vagueia pela Itália”.

No retrato-relâmpago intitulado “Giorgio De Chirico”, escrito em 1971, sobre o pintor (bastante citado ao longo da obra de Murilo) que foi um “dos ídolos de sua mocidade”, o poeta mineiro, além de reconstruir, como veremos, seu relacionamento com o surrealismo, confirma a influência das primeiras obras do pintor em sua poesia: “Alguns poemas da minha fase inicial

descendem direta ou colateralmente do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores ‘metafísicos’, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho.” De Chirico (1888-1978), que, junto com Carrà, Alberto Savinio e Morandi, por volta de 1917-1918, fundou a “pintura metafísica”, criou quadros importantes como *L'enigma dell'ora* (1911), *Il grande metafisico* (1917), *Le muse inquietanti* (1917) e *Trovatore* (1917), entre outros. Escreveu De Chirico em 1919 que:

*L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo della profondità abitata. Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo.*⁹⁸

56

A pintura metafísica desencadeia uma “realidade diferente e nova” ao transpor objetos comuns ou da vida cotidiana em outro contexto, com efeitos de surpresa, estranhamento e turbacão.

Murilo se deixou influenciar por essa pintura, “certo de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias: contra o predomínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa”. O poeta relata também sua visita à casa de De Chirico na Piazza di Spagna; o pintor, a convite de Ungaretti, tinha assistido à aula inaugural do poeta mineiro na Universidade La Sapienza.

De Chirico, autor de um romance que deu nome a um poema de *Ipotesi* (“*Ebdomero*”), talvez seja o pintor, como vere-

mos, que mais influenciou a criação de atmosferas visionárias nos poemas de Murilo:

Ele é um anunciador de novos tempos, o criador de uma nova dimensão do sagrado, de um espaço específico da pintura de situações enigmáticas e alusões secretas, fator da passagem da infraestrutura do subconsciente à supraestrutura artística, operação esta completada pela sua considerável novela-poema em prosa *Ebdomero*.

O confronto com as primeiras vanguardas

Surrealismo à moda brasileira

Murilo foi profundamente influenciado pelos artistas vanguardistas do início do século XX, sendo o aproveitamento de recursos e técnicas vanguardísticas uma característica predominante em sua obra até os últimos livros. Nos retratos-relâmpago, ele reconstrói o relacionamento de seus textos com elementos herdados do movimento surrealista; por exemplo, segundo suas próprias palavras, no retrato-relâmpago “André Breton”, a influência do surrealismo em sua obra se deu através da “acoplagem de elementos díspares”, da exploração do “subconsciente”, da visão fantástica do homem, além de outros inconformismos⁹⁹:

57

Eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson*

nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o – muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos *Entretiens avec Francis Crémieux* faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos.

58

Murilo abraça o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais lhe interessa, sem ortodoxia: “Não sou um surrealista ortodoxo, mas devo confessar que o surrealismo sempre exerceu sobre mim um grande fascínio” (carta a Picabia¹⁰⁰ de 25 de julho de 1949)¹⁰¹. Mário de Andrade foi um dos primeiros a perceber a relação não dogmática de Murilo com o surrealismo: “Murilo Mendes não é um *surréaliste* no sentido de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobre-realista”¹⁰².

O que a obra muriliana “abraça” do surrealismo, portanto, é a construção da plasticidade da imagem poética: uma imagem dissonante, absurda, visionária, que percorre toda a sua produção:

Certos procedimentos metafóricos dissonantes, de tipo surreal, como é óbvio, consomem um acervo muito maior de vocábulos imprevistos – e procura exercer a sua imagética de planos contrastantes, tátil-visual, dentro de uma linguagem voluntariamente reduzida¹⁰³.

Segundo Haroldo de Campos, o poema muriliano tem como marca fundamental a dissonância, que pode ser de dois tipos:

imagética e rítmica. Em relação à dissonância imagética, podemos citar o primeiro verso do poema “A ceia sinistra”, de *Poesia liberdade* (1947): “Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar”. Haroldo cita vários outros versos, como, por exemplo, os dois primeiros do poema “Elegia nova”: “O horizonte volta a galope/ Curvado sob um martelo de espinhos”. E depois acrescenta¹⁰⁴:

Mais não se precisará transcrever para se demonstrar o âmbito plástico, visual, dessa poesia, que tira partido do conflito entre a linguagem dita “poética” e o coloquial, o jargão técnico-jornalístico do tempo, para assim projetar no espírito de diorama fantástico, um newsreel transreal passado pelo carretel do automatismo surrealista, sim, mas, antes disto, desenrolado pelo molinete feérico das “enumerações caóticas” de (como identificou Spitzer) rica e profunda tradição humanística.

59

João Cabral de Melo Neto, segundo seu próprio relato¹⁰⁵, também ressaltou a influência da construção plástica da imagem operada por Murilo: “Sua poesia me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.”

Segundo João Alexandre Barbosa¹⁰⁶, “por ver a imagem e o ritmo como elementos da realização do poema num nível de estruturação linguística, e não apenas ‘colados’ à significação do texto”, o ensaio de Haroldo de Campos renovou a reflexão sobre Murilo, esclarecendo a questão do surrealismo na obra do poeta mineiro.

A função de conciliadora de contrários que a poesia de Murilo sempre exerceu, segundo a famosa definição de Manuel Bandeira (o “conciliador de contrários”¹⁰⁷), representa a perseverante busca, em sua obra, da síntese entre elementos opostos,

dicotômicos, em conflito: além, como veremos, do clássico com o moderno, o abstrato com o concreto, a linguagem áulica com linguagem baixa, entre vida e literatura etc. Para Davi Arrigucci Jr., a poesia de Murilo como agente da conciliação de contrastes “a todo momento converte em concreto o abstrato, ao mesmo tempo que é capaz de permanecer atenta a todo apelo do transcendente ou de banhar-se em clima visionário”. Entre os aforismos do “Setor texto délfico”, dedicado a Merquior, no livro *Poliedro*, o poeta mineiro diz que “harmonia (hormonia) provém do choque de contrários (Heráclito e Hegel)”.

Num texto escrito em 1970 em Roma, intitulado “Microdefinição do autor”, Murilo de novo chama a atenção para essa questão da dissonância, do “giro das imagens” e da “pluralidade de sentido”:

60

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade de caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.¹⁰⁸

A partir de seu contato sobretudo com artistas como De Chirico e Ernst, Murilo começou a abandonar esquemas fáceis ou previstos, criando atmosferas insólitas, influenciadas por critérios estéticos como invenção e metamorfose¹⁰⁹:

Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é

surrealista de nascimento, de modo que a minha “conversão”, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. Fenômeno análogo verifica-se com Ismael Nery. Não é um pintor surrealista ortodoxo, mas em muitos quadros e desenhos levanta uma realidade *autre*, na linha surrealista da invenção e metamorfose; sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxeme abundante documentação sobre o De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual.

Para Merquior¹¹⁰, Murilo é fiel “à carga utópica” do surrealismo-movimento e não “às receitas de escola, tipo *escrita automática*”. No retrato-relâmpago dedicado a outro artista do meio surrealista, Magritte, Murilo afirma que não herdou do movimento surrealista a escrita automática e o mau gosto como forma de ruptura e de desarticulação necessária num momento extremo como a Primeira Guerra Mundial¹¹¹:

61

Com a perspectiva do tempo o surrealismo, ao qual o heterodoxo Magritte se conservou fiel, pode ser hoje interpretado em chave menos rígida. Tratava-se sem dúvida de explorar a área do irracional, do inconsciente – pessoal ou coletivo – examinados através das poderosas lentes de Freud; de escamotear a história em benefício da anarquia individualista, intemporal. Os pintores, fazendo “tabula rasa” de uma tradição plástica relacionada com a ordem burguesa, serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores. Segundo a senha de Rimbaud tratava-se de desarticular os elementos. Naquela hora, imediatamente depois de um conflito universal por excelência desarticulador, se-

ria possível criar algo de ordenado e construído? Dada chegou e dentro em pouco cedeu o passo ao surrealismo.

Num artigo sobre Ismael Nery escrito em 1948, Murilo diz que o surrealismo exige um “abandono total da razão” na criação de realidades “imprevistas, inesperadas e não classificadas”, mas necessita também de uma “ordem clássica” e de “uma montagem teórica formidável”. O estado surrealista, prossegue Murilo, opera “combinações mágicas por via de elementos opostos e dissonantes”. Desse modo, o próprio poeta esclarece a tensão permanente, em sua obra, entre a atenção à ordem e ao equilíbrio (conceitos clássicos) e à disposição contínua à experimentação e à renovação como atitude “moderna”.

62

No período italiano, como veremos, a poética de Murilo se modificará bastante em relação à fase brasileira, recorrendo porém a técnicas que o poeta já havia utilizado desde o início de sua produção poética. Essa predisposição a variações e modificações constantes a partir de recursos presentes desde os primeiros livros (sobretudo a montagem e a colagem) está resumida na famosa declaração de Murilo: “Não sou meu sobrevivente, mas sim meu contemporâneo.” Declaração que pode ler lida como uma influência direta das vanguardas no que concerne à renovação permanente, como ficará evidente ao analisarmos as modificações de sua poesia em *Siciliana*, *Convergência* e *Ipotesi* em relação à fase brasileira. Nesses livros encontraremos uma maior autorreferencialidade, a aproximação com a prosa, o dado *concreto* como ponto de partida, a menor recorrência às típicas imagens surrealistas, as inúmeras citações e o autobiografismo.

Ainda segundo Merquior, a influência do surrealismo na obra de Murilo se dá, sobretudo nos anos italianos, através de uma linha memorialística (praticada em *A idade do serrote*) de um Leiris mais do que através da “perversidade” de um Bataille:

Murilo na maturidade, o Murilo de Roma, era também familiar do surrealismo “perverso” – o surrealismo “herético” de Bataille; mas, de modo geral, acho certo supor que a índole sanguínea e libertária do seu próprio modernismo o reteve ao largo dos delírios algolágnicos da surrealidade “maldita”. O que, se não me falha a memória, não o impediu de interessar-se muito pelo crescimento da memorialística de Leiris – até certo ponto, sublimação daquele “outro” surrealismo – talvez por estar ele mesmo elaborando suas próprias memórias, saborosamente inauguradas com a prosa d’A *idade do serrote*.¹¹²

Para o crítico Murilo Marcondes de Moura¹¹³ a influência do surrealismo na poesia de Murilo se deu através da incorporação, por parte do poeta, de técnicas de outras artes, como a colagem¹¹⁴ e a fotomontagem dos surrealistas e a montagem cinematográfica, com a função de criar, através da desarticulação de elementos reais e objetivos e de uma reconstrução transfigurada dessa realidade, algo “*novo*, um terceiro elemento diferente”, o *ready-made* ou o *objet trouvé*. Se Murilo não herdou a escrita automática, deixou-se influenciar pela junção entre arte e vida, praticada pelas primeiras vanguardas históricas, nessa relação de diálogo e trocas entre poetas, pintores, músicos (como no caso também do Modernismo brasileiro):

A recusa à especialização se manifestava, por exemplo, na ideia de que “viver a poesia” é mais importante do que escrevê-la (Breton proclamava a necessidade de *pratiquer la poésie*); a postura provocativa; e, sobretudo, o horizonte utópico e totalizante, que atribuía à arte uma *missão regeneradora*. (grifos do autor)

Modernismo: poesia e pintura

Murilo disse que assumiu diante do Modernismo brasileiro uma atitude de “curiosidade, atenção, acompanhamento”, mas não de “adesão absoluta”, permanecendo independente quanto a programas e manifestos¹¹⁵. Seu relacionamento, portanto, com esse movimento foi, assim como com o Surrealismo, o de um simpatizante não ortodoxo. Murilo, em 1968, lembra que em “1922 estava no Rio, olhando de longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive espírito gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo”¹¹⁶. O poeta mineiro publicou entre 1928 e 1929 poemas na *Revista de Antropofagia*, onde saiu o manifesto antropófago de Oswald em 1928, e na revista *Verde* de Minas Gerais.

64

Sua primeira obra, *Poemas*, publicada em 1930, contém como poema inicial a “Canção do exílio”, uma paródia do célebre poema de Gonçalves Dias que, segundo Laís Corrêa Araújo¹¹⁷, transcende o “espírito buscadamente telúrico do modernismo, a sua polarização temática do nacional, para alcançar um já alto grau de universalidade”, embora contenha, claro, alguns recursos utilizados pelos modernistas, como a sátira e o humor, os poemas-piada, os brasileirismos e o uso de uma linguagem cotidiana. Para a crítica, o tributo de Murilo Mendes “à fase histórica do modernismo” ocorrerá em 1932 com a publicação da *História do Brasil*, onde estão presentes “o culto ao peculiarismo brasileiro, o ufanismo ainda que às avessas, a redescoberta a seu modo da nacionalidade”, apesar da atitude crítico-satírica¹¹⁸. Murilo constitui o “caso mais acentuado de universalismo na poética modernista”, sendo sua *romanità* “um símbolo vivo das perspectivas de mundialização de nossa literatura”, para Merquior¹¹⁹. De fato, o poeta desde o início conduziu seus interesses poéticos para além das fronteiras nacionais, em sentido con-

trário às diretrizes da primeira fase do Modernismo brasileiro.

No retrato-relâmpago dedicado a Tarsila do Amaral (1886-1973), Murilo reitera a influência em seus poemas dos pintores dos primeiros movimentos de vanguarda do século XX, como os já citados Ernst e De Chirico. O poeta mineiro sublinha também a presença “implícita” em sua poesia dos quadros de Tarsila (importante sobretudo em seu primeiro livro, *Poemas*) e indica a influência da pintura nas obras de autores modernistas como Raul Bopp (1898-1984) e Mário de Andrade (1893-1945):

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro “Aba-poru” decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de *Cobra Norato*; outros do mesmo ciclo suscitarão textos de Mário de Andrade, que dedica a Tarsila “O ritmo sincopado”. 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. A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia. Com a prática do cubismo Tarsila passara pelo “serviço militar da forma”, conciliando disciplina e liberdade.¹²⁰

65

Se antes as referências em seus poemas eram “clandestinas”, a partir da fase italiana elas se tornaram mais “explícitas”. João Cabral de Melo Neto foi, em 1959, um dos primeiros a perceber essa mudança em relação a “explicitação” dos “temas exteriores”, falando a propósito do livro *Tempo espanhol*, apenas publicado: “Creio que sua poesia ganha em ter um tema, em falar de uma coisa.” E conectou isso com o alcance de uma unidade: “nos poemas que você escreve provocado por um tema exterior, esse tema exterior automaticamente impõe uma unidade.”

Murilo foi talvez o universalizador nato da política cultural do modernismo; ainda está por escrever o valor estratégico

de sua *romanità* (patrioticamente exercida num italiano fluente, mas de entonação brasileiríssima) para a penetração das letras brasileiras na Europa (nem é um acaso que a infatigável embaixatriz dessa penetração, Luciana Stegagno Picchio, seja hoje a suma sacerdotisa dos estudos murilianos).¹²¹

Nas notas finais de *Retratos-relâmpago*, datadas 1970, Murilo diz ter utilizado a “colagem” como expediente através do qual podia operar a introdução em seu texto de frases ou palavras de outros escritores num retrato-relâmpago (esse tipo de citação será bastante praticada por Murilo durante a fase italiana): “Raimundo Correa’, logo se vê, resulta numa colagem.”¹²²

66 As citações com ou sem aspas multiplicam-se, rompendo as fronteiras de espaço e tempo. A arte, o universo da alta cultura literária e artística, transforma-se na principal protagonista de sua produção, seja em poesia como em prosa, inclusive a partir do momento que o poeta mineiro torna-se crítico de arte:

A arte vira o grande referente da poesia de Murilo Mendes, em quem, aliás, se afirma pela mesma época um agudo e atualizadíssimo crítico de artes plásticas. Essa imagem do poeta culto, em colóquio permanente com a produção estética e teórica de seu tempo, será um dos aspectos mais nítidos dos seus volumes líricos dos anos italianos, *Convergência e Poliedro*, tanto quanto da prosa única dos “*retratos-relâmpago*” (ainda não recolhida em livro), onde Murilo decanta sua rica convivência com vários protagonistas do moderno espírito europeu.¹²³

Murilo havia já falado da operação, por ele praticada, de citar sem usar as aspas: “Em alguns, casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados”¹²⁴. Existem tam-

bém as contaminações entre línguas diferentes: Antonio Candido indicou um grupo de palavras em italiano presentes no livro *A idade do serrote* que são empregadas de maneira a se confundirem com as do português: “seu fascino perigoso”; “compreenderam tudo num baleno”; “meu estômago ou intestino urla ursa uiva ulula”; “sendo o espírito do amor sensível, mobile”; “celerípede, vispa, um gnomo”. Murilo, acrescenta o crítico, enriquecendo seus textos com inúmeras citações sem aspas, transitando sem fronteiras (como indicava o essencialismo) entre o português e o italiano, alcança a universalidade da arte:

Esse trânsito entre duas línguas, ao mesmo tempo natural e insólito, simboliza a atitude de Murilo, generalizando por meio da superação de fronteiras, usando o excepcional como se fosse corriqueiro, não recorrendo às tabuletas prudentes do grifo, da aspa, do destaque de citação – mas fundindo os contrários e uniformizando na universalidade da linguagem poética os particulares de cada língua¹²⁵.

67

No final de *Janelas verdes* existem as “Notas do autor”, nas quais Murilo, efetivamente, declara essa operação de citar sem aspas praticada por ele: “às vezes cito versos de Camões, Bocage, Cesário Verde, etc., sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece.” Nessas notas, ele coloca um glossário com italianismos traduzidos, além de espanholismos e brasileirismos. Algumas palavras são em italiano, como *ohimè*, *ovunque*, *a malincuore*, *saltuariamente*, *arrabbiato*, *industre*, *barlume*, *a vicenda*. Outras são abasileiradas, como “sistemado” (do italiano *sistematato*), “dileguar-se” (*dileguarsi*) e “popolanas” (*popolane*).

NOTAS

¹ Segundo Luciana Stegagno Picchio (MENDES, 1977, p.XX), Murilo deixou notas onde escreveu que, em caso de morte, deveriam ser queimados “gli appunti e le scalette delle lezioni universitarie, testimoni di un impegno e di una umiltà didattica che chi ha avuto la ventura di assistervi non può ricordare senza commoção”.

² STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.28-29. Existem as fotos que atestam o convívio e os encontros com vários artistas. Cf. ARAÚJO (2000) e MENDES (1994 e 2001).

³ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1705.

⁴ MENDES, 1994, p.1694.

⁵ Em italiano, a tradução de *Le metamorfosi* em 1964 e a publicação de vários poemas em antologias, como por exemplo Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi (edição bilígue, 1960) e Poesia brasiliana del Novecento (1973).

⁶ MENDES, 1994, p.1699.

⁷ Cf. ARAÚJO, 2000, p.169-240.

⁸ O itálico é nosso.

⁹ ARAÚJO, 2000, p.180.

¹⁰ Ibidem, p.181. Carta de 23 de novembro de 1972.

¹¹ MENDES, 1994, p.50.

¹² Ibidem.

¹³ MENDES, 1994, p.1693.

¹⁴ Retratos-relâmpago 1ª série, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973. 21 dos 45 retratos desta 1ª série foram publicados na antologia de prosa Transístor em 1980 (Rio de Janeiro, Nova Fronteira).

¹⁵ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1702.

¹⁶ MENDES, 1994, p.1702.

¹⁷ Murilo chamou assim os três capítulos do livro

¹⁸ 14 retratos dos 30 da segunda série foram publicados em Transístor.

¹⁹ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1702.

- ²⁰ Idem, p.1703.
- ²¹ ARAÚJO, 2000, p.183.
- ²² MENDES, 1994, p.1694.
- ²³ Ibidem, p.1444.
- ²⁴ MOURA, 1995, p.64.
- ²⁵ Ibidem, p.58
- ²⁶ Ibidem, p.191.
- ²⁷ Cf. sobre a conversão GUIMARÃES, 1993, p.36-50.
- ²⁸ MENDES, 1996, p.37.
- ²⁹ Ibidem, p.30.
- ³⁰ Ibidem, p.65.
- ³¹ MENDES, 1996, pp.23-24. Os grifos nos passos citados são nossos.
- ³² Ibidem, p.31.
- ³³ Ibidem, p.74.
- ³⁴ Ibidem, p.137.
- ³⁵ Ibidem, p.50
- ³⁶ Ibidem, p.75.
- ³⁷ ANDRADE, 1946, p.49-56.
- ³⁸ ANDRADE, 1943, p.42-45.
- ³⁹ MENDES, 1994, p.50.
- ⁴⁰ MERQUIOR, 1994, p.17.
- ⁴¹ MOURA, 1995, p.62.
- ⁴² STEGAGNO PICCHIO, 1959, p.37.
- ⁴³ Cf. Bibliografia de GUIMARÃES, 1993, e STEGAGNO PICCHIO in MENDES, 1994.
- ⁴⁴ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1692.
- ⁴⁵ No poema “Texto de informação“, em Convergência, há o seguinte verso: “webernizei-me”.
- ⁴⁶ MENDES, 1959, p.181.
- ⁴⁷ Consideramos as publicações entre 1930, ano de publicação dos Poemas (1925-1929), e 1954, ano da publicação de Contemplação de Ouro Preto, mas podemos incluir nessa lista de livros do período brasileiro também Poesias (1925-1955), mesmo tendo sido publicado

em 1959, reunindo sua obra completa com a exclusão de O sinal de Deus e História do Brasil. Os 13 livros portanto são: Poemas (1930), História do Brasil (1932), Tempo e eternidade (1935), O sinal de Deus (1936), A poesia em pânico (1937), O visionário (1941), As metamorfoses (1944), Mundo enigma (1945), O discípulo de Emaús (1945 e 1946, único livro reeditado enquanto o autor ainda estava vivo), Poesia liberdade (1947), Janela do caos (1949), Contemplação de Ouro Preto (1954) e Poesias (1959).

⁴⁸ STEGAGNO PICCHIO e GNERRE, 1984, p.143.

⁴⁹ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1708.

⁵⁰ MOURA, 1995, p.89. Antes em Curtius.

⁵¹ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1693.

⁵² CANDIDO, 1987, p.57.

⁵³ ZAGURY, 1972, p.XI.

⁵⁴ MENDES, 1994, p.833.

⁵⁵ Cf. MOURA, 1995, p.31-36.

⁵⁶ ARAÚJO, 2000, p.179.

⁵⁷ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.29.

⁵⁸ MENDES, 1994, p.1027.

⁵⁹ ARRIGUCCI, 1996, p.17-18.

⁶⁰ FRANCO, 2002, p.100.

⁶¹ STEGAGNO PICCHIO, 1994, p.1694.

⁶² ZAGURY, 1972, p.XII.

⁶³ Ibidem, p.IX.

⁶⁴ CALVINO, 1993, p. 117.

⁶⁵ Cf. Capítulos 4 e 5.

⁶⁶ Apud MOURA, 1995, p.61.

⁶⁷ Apud ARAÚJO, 2000, p.374.

⁶⁸ MERQUIOR, 1969, p.53.

⁶⁹ MERQUIOR, 1976, p.XX-XXI.

⁷⁰ GUIMARÃES, 2007, p.45. Carta de 10 de janeiro de 1953 a Roberto Assunção.

⁷¹ MENDES, 1994, p.1702.

⁷² M.M. MOURA estudou a transcrição das ideias essencialistas e sua

importante influência sobre a poesia de Murilo Mendes. Cf. MOURA, 1995, pp.40-53.

⁷³ Jorge de Lima (1895-1953), com quem Murilo escreveu *Tempo e eternidade*, publicado em 1935.

⁷⁴ “Ao grande ibérico Jaime Cortesão, meu querido sogro e amigo”.

⁷⁵ GUGLIELMINO, 1987, p.81.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, p.457.

⁷⁸ GUGLIELMINO, 1987, p.112.

⁷⁹ Cf. GUGLIELMINO, 1987, p.617.

⁸⁰ Através, por exemplo, das datas colocadas no final dos retratos-relâmpago ou através das notas finais deixadas nos manuscritos da edição organizada por Luciana Stegagno Picchio da obra completa. Mas esse aspecto da transformação da “vida” em “literatura” fica explícito, obviamente, nos vários trechos memorialísticos e autobiográficos presentes de modo geral nos textos do autor mineiro na fase italiana.

71

⁸¹ GUGLIELMINO, 1987, p.110.

⁸² Troca de poesias na Idade Média entre poetas como forma de disputa ou polêmica.

⁸³ GUGLIELMINO, 1987, pp.677-678.

⁸⁴ Ibidem, p.984.

⁸⁵ Ibidem, p.157.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Para Merquior (1994, p.20): “subjacente à garra libertária de seus livros, nutriz dessa arte verbal colocada sob o signo maior da poesia liberdade, pulsa um orfismo invariavelmente escatológico, um orfismo de ressurreição. Mais: um orfismo vitalizado pelo gosto bacante da dança e do carnaval. A dionisação do motivo órfico, tão patente na última poesia de Murilo, veio enfim dramatizar e consumir aquele saturnalismo que perpassa no utopismo a sua religiosidade, o seu desrespeito básico por toda sacralização de ‘renúncia’ libidinal”.

⁸⁸ ASOR ROSA, 2008, p.480-481.

⁸⁹ Merquior (1996, p.69) falou da junção, em sua poesia, entre o elemento fantástico-visionário e o cotidiano-vulgar: “Murilo Mendes

é um poeta deslocado na tradição dominante da lírica de língua portuguesa. A audácia de suas imagens, o feitio irredutível de seu ritmo, a violenta frequentação do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação.”

⁹⁰ BARILLI e GUGLIELMI, 2003, p.318.

⁹¹ Cf. Referências.

⁹² CHASTEL, 1993, p.169.

⁹³ Ibidem, p.278.

⁹⁴ CAPANO, 1995, p.118.

⁹⁵ MENDES, 1994, p.1265.

⁹⁶ CAPANO, 1995, p.124.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ CRICCO e DI TEODORO, 2005, p.889.

⁹⁹ MENDES, 1994, p.1238-1239. Numa carta a Laís Corrêa Araújo, escrita em Roma em 9 de abril de 1969, Murilo sublinha o fato de não ter pertencido a “programas” e “manifestos” (ARAÚJO, 2000, p.191):“Eu tenho sido a vida toda um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.”

¹⁰⁰ Francis Picabia desenhou seis litografias para a publicação em Paris, em 1949, do poema “Janela do caos”.

¹⁰¹ GUIMARÃES, 1993, p 96.

¹⁰² ANDRADE, 1943, p.42.

¹⁰³ CAMPOS, 1992, p.70.

¹⁰⁴ Ibidem, pp.66-67.

¹⁰⁵ Apud CAMPOS, 1992, p.66.

¹⁰⁶ BARBOSA, 1974, p.122.

¹⁰⁷ MENDES, 1994, p.53.

¹⁰⁸ MENDES, 1994, p.46.

- ¹⁰⁹ MENDES, 1994, p.1270-1271.
- ¹¹⁰ MERQUIOR, 1994, p.13.
- ¹¹¹ MENDES, 1994, p.1255.
- ¹¹² Apud MENDES, 1994, p.16.
- ¹¹³ MOURA, 1995, p.33.
- ¹¹⁴ Para Cricco e Di Teodoro (2005, p.784), “per sottolineare ulteriormente il diverso uso che è possibile fare dei frammenti di realtà derivati dalla scomposizione analitica Braque inventa la tecnica dei ‘papiers collés’ (carte incollate) e Picasso quella dei ‘collages’ (incollaggi)“.
- ¹¹⁵ ARAÚJO, 2000, p.172. Carta de 1º de dezembro de 1969 a Laís Corrêa Araújo.
- ¹¹⁶ Apud GUIMARÃES, 1993, p.68.
- ¹¹⁷ ARAÚJO, 2000, p.70.
- ¹¹⁸ Ibidem.
- ¹¹⁹ MERQUIOR, 1972, p.195-196.
- ¹²⁰ MENDES, 1994, p.1250.
- ¹²¹ Ibidem, p.19.
- ¹²² Ibidem, p.1702.
- ¹²³ MERQUIOR, 1974, p.XVIII.
- ¹²⁴ MENDES, 1994, p.1702.
- ¹²⁵ CANDIDO, 1987, p.60.

2

***L'OCCHIO DEL POETA* 75**

As artes plásticas

L'occhio del poeta, livro em italiano de crítica sobre artes plásticas, análogo ao seu correspondente em português *A invenção do finito*¹, foi publicado pela primeira vez em 2001 na Itália por Luciana Stegagno Picchio. O livro é constituído de 52 textos escritos provavelmente entre 1958 e 1973 para catálogos de exposições de artistas plásticos, sobretudo italianos. A maioria dos textos foi submetida à revisão ou traduzida do português para o italiano pelo escritor italiano Antonio Tabucchi (1943-2012) e pelos já citados Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobbi, entre outros. Temos casos (sete) em que textos foram traduzidos para o francês e publicados nos *Papiers* (1994), ou foram traduzidos para o espanhol (como o texto sobre Emilio Vedova). Dos 52 textos, 21 foram publicados, alguns com pequenas modificações², em *A invenção do finito* (1994); quatro em *Retratos-relâmpago* (1973 e 1994); três em *Convergência* (1970); quatro em *Ipotesi* (1977); 15 haviam sido publicados somente em catálogos, sobretudo na Itália, e cinco eram inéditos (inclusive o texto sobre Morandi). Todos os “aproveitamentos” de textos em mais de uma publicação serão assinalados aqui no início de cada análise.

77

Essa obra é importante para a presente análise porque foi escrita em italiano e reflete sobre um número bastante amplo (29) de artistas plásticos italianos ou que atuaram no contexto italiano da época (sobretudo anos 60 e 70). O contexto cultural em que atuam os artistas italianos e os de outras nacionalidades é praticamente o mesmo, por isso os dois grupos serão aqui analisados em conjunto, sem “isolar” os italianos dos outros, como foi feito com os retratos-relâmpago e como se fará com *Convergência*. Inclusive porque o que mais interessa em *L'occhio del poeta* são os conceitos, as ideias, as reflexões e as análises utilizadas por Murilo como crítico de arte, e que serão colocados em

prática pelo poeta em três fases diferentes de sua produção poética na fase italiana, como veremos.

L'occhio del poeta é um livro no qual o protagonista principal, digamos assim, é o diálogo entre as artes (sobretudo entre as artes plásticas e a literatura): para Murilo os elementos conceituais são praticamente os mesmos entre as diferentes expressões artísticas. Nesse sentido, a ruptura de gênero (poesia, prosa)³ e a interdisciplinaridade são consideradas de forma natural, como dado adquirido a partir de um olhar “universal” sobre a arte em suas variadas formas de expressão, embora a consciência do empobrecimento da tradição humanística⁴, devido ao avanço destruidor da tecnologia e da ciência, às modas e aos interesses econômicos indiscriminados no campo artístico, também esteja presente na crítica de Murilo Mendes. São textos escritos para catálogos de exposição, tendo um caráter efêmero e ocasional do qual Murilo não desgostava.⁵

78

A maioria dos artistas plásticos analisados são pintores – sobretudo abstratos, concretos e geométricos – dos anos 60 e 70. Alguns artistas italianos são bastante conhecidos, como Alberto Magnelli, Giorgio Morandi, Gino Severini, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Achille Perilli, entre outros. Murilo, em carta a Roberto Assumpção de 26 de março de 1960, diz que, numa conferência em Milão sobre arte brasileira, preferiu “falar sobre os gravadores e os pintores concretos; é o que mais me interessa no momento”.⁶

Existem textos sobre artistas plásticos brasileiros como Roberto De Lamônica (gravador), Arcangelo Ianelli (escultor e pintor), Franz Weissmann (escultor) e Alfredo Volpi (pintor). Outros tratam de artistas das mais variadas nacionalidades (Japão, Equador, Chile, Rússia etc.) que moravam (e alguns ainda moram) e expunham na Itália naqueles anos, sobre os quais Murilo escreveu analisando ou refletindo sobre aspectos e ele-

mentos de suas obras. Há também os textos sobre artistas admirados e conhecidos pessoalmente, como os já citados Rafael Alberti (poeta e pintor), Jean Arp, Marcel Duchamp e Max Ernst.

Trata-se de textos escritos entre prosa e poesia, sendo que uns são “prevalentemente” escritos em prosa, mesmo que poética, e alguns são poemas com uma intenção analítica, reflexiva. Murilo pratica a reflexão crítica através de seu olhar de poeta, trazendo à prosa o ritmo e as figuras de linguagem da poesia, ao mesmo tempo em que os poemas assumem a função analítica e crítica ao refletir sobre um artista plástico, seja ele pintor, gravador ou escultor. Para Júlio Castañon Guimarães⁷, é difícil delimitar as fronteiras entre poesia, textos de crítica e prosa “criativa” do poeta. O grande número de citações dos mais variados autores, o uso de outras línguas (o italiano e o francês) e a referência constante a outras linguagens artísticas (artes plásticas, mas também música e cinema) determinam o que Castañon define como *interação globalizante*: “Murilo Mendes adquire em seu período final uma dimensão de fato cosmopolita”⁸. Também para Luciana, Murilo, chegando a Roma condicionado por uma língua outra, dialogou com artistas visuais, num *linguaggio universale*⁹.

79

Nessas homenagens ocasionais e regidas por uma escolha de gosto e de conhecimento pessoal (aspecto autobiográfico) dos artistas analisados, os interesses conceituais do poeta correspondem a elementos presentes e colocados em prática nos livros de poesia *Siciliana*, *Convergência* e *Ipotesi*. Por exemplo, como veremos, toda a reflexão na época sobre os conceitos de “arte concreta” e “arte abstrata” se manifestará na produção poética de Murilo a partir do final dos anos 50.

Nesse sentido, portanto, *L'occhio del poeta* constitui, para nós, algo muito importante: um verdadeiro laboratório onde o poeta mineiro nos indica suas inquietações e suas preocupações

maiores em relação a aspectos temático-estilísticos. Segundo Argan, Murilo:

Scriveva d'arte non perché volesse fare della critica, ma perché, essendo poeta e quindi linguista o filologo, lo interessava il linguaggio dell'arte e anche quello della critica, di cui sentiva l'intrinseco legame a quello dell'arte. Preoccupato sempre della vitalità dell'immagine, non poteva ignorare le relazioni e le associazioni tra immagini visive e immagini fonetiche; il linguaggio della critica era appunto il nesso tra le due versioni dell'immagine.¹⁰

Alguns problemas teóricos

Mário de Andrade também havia percebido, no artigo “A poesia em 1930”¹¹, que “as poesias” de Murilo “se enlaçam umas nas outras, vazam umas pras outras”. Essa característica permanece na fase italiana, inclusive acentuada por uma questão editorial, como vimos. Por não ter conseguido publicar em vida todos os textos que escreveu desde o final dos anos 50 até sua morte, parte da obra (às vezes o mesmo texto reescrito ou traduzido de uma língua para outra) foi publicada postumamente em livros diferentes, como já ressaltamos. Às vezes temos textos que, mais que “enlaçar-se” em outros, na realidade são reaproveitamentos de textos modificados para mais de uma publicação, como por exemplo a “transformação” de um poema num texto em prosa, ou vice-versa, como aconteceu em muitíssimos casos, que serão devidamente indicados. Às vezes temos repetições, autocitações, textos que se complementam, ajudando a aprofundar uma ideia ou um aspecto que o autor quis colocar em evidência.¹² Por exemplo, o poema “Ettore Colla” é praticamente igual ao grafito em português “para Ettore Colla”, de *Convergência*, que será analisado mais adiante.

Dividimos o livro em cinco sequências temáticas que se interferem e convergem umas nas outras. Por terem sido escri-

tos num período de pelo menos 16 anos, esses textos são uma síntese de vários elementos importantes na obra do autor (mesmo a partir da fase brasileira), representando uma espécie de poética geral de Murilo Mendes.

O poeta, nos textos de *L'occhio del poeta*, reflete sobretudo sobre a complexa relação, para o artista de seu tempo, do equilíbrio entre a assimilação da tradição e sua renovação permanente, discutindo a importância dos resultados alcançados por artistas no âmbito da pesquisa sobre o concreto e o abstrato. Murilo analisa também a angustiante e dificultosa produção artística numa sociedade de consumo, na qual o homem começa a seguir “o computador” e a “esquecer o livro”¹³, como no poema de *Ipotesi* que veremos.

O tom memorialístico com o qual o poeta recorda seus encontros e seu diálogo com pintores, poetas e escultores, através de um conhecimento direto de quase todos os artistas criticados (naquele sentido vanguardístico da relação entre arte e vida), marca a inserção natural desses fragmentos autobiográficos (exercício estilístico que irá confluir, de forma muito bem acabada, em *A idade do serrote*) dentro das análises críticas. A presença do aspecto autobiográfico, característica marcante também dos retratos-relâmpago, como vimos, deriva do fato de que a maioria dos textos foi escrita explicitamente para catálogos de exposições e, portanto, também, como forma de homenagem a um determinado artista. Nehring ressaltou o “vínculo afetivo” e a “delicadeza” dos artigos de crítica presentes em *A invenção do finito*.¹⁴ Murilo, é importante ressaltarmos, escreveu no artigo “A poesia e o nosso tempo”, de 1959 que não acreditava “que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia” e que “a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo”¹⁵.

Os cinco eixos nos quais dividimos o livro são: (1) tradição e modernidade; (2) abstrato-concreto; (3) aspectos da manifestação onírica: atmosfera insólita, visionária e apocalíptica; (4) Murilo e a sociedade de consumo: o grande tema da bomba atômica e (5) notas autobiográficas.

De fato esses cinco temas também estão presentes nos poemas que serão analisados nos três capítulos seguintes. A combinação entre clássico e moderno se faz explícita em *Convergência* e em *Ipotesi*; o tom memorialístico e o tema da bomba perpassam todos os três livros. Merecem uma maior atenção o tema das imagens apocalípticas (sobretudo em relação a *Ipotesi*) e o da arte concreta (para todos os três livros).

Murilo está atento, no primeiro eixo, à discussão dos artistas vanguardistas nos anos 60 sobre clássico e moderno, através da dialética entre rigor e invenção ou entre construção e destruição. O grande artista para Murilo é aquele que, dividido entre manter-se fiel a si mesmo e experimentar, consegue criar algo novo através dos conceitos clássicos de unidade, concisão, equilíbrio e síntese: o artista moderno deve manter o rigor como freio para seu lado excessivamente “órfico”, projetando a obra como um arquiteto.

No segundo eixo, reunimos textos em que o poeta mineiro reflete sobre arte abstrata e arte concreta, com suas diferentes vertentes (por exemplo a *arte materica*), e indaga sobre sua relação com o “real”, através das dúvidas dos artistas do período sobre a “preservação” do elemento figurativo. Em relação ao tema do concreto, podemos dizer sucintamente, antes de chegarmos lá, que a poesia muriliana se concretiza em três sentidos e momentos diferentes nos três livros aqui analisados: *Siciliana* (1959), *Convergência* (1970) e *Ipotesi* (1977). Se o “concreto” no primeiro livro publicado na Itália é representado pela paisa-

gem, em *Convergência* será o reflexo da linguagem e em *Ipotesi* a representação alegórica e “real” da morte em toda a sua crueza.

Veremos como a poesia de Murilo, a partir dos anos 50, parte da paisagem *concreta* em *Siciliana*, tendo-se inspirado em conceitos próprios da arquitetura (produzidos pela visão dos templos gregos), podendo investigar desse modo a unidade, a construção, o rigor, a força e o equilíbrio. Nesses poemas, o poeta colocará em relevo o contraste entre o *concreto* da paisagem natural e o mistério *abstrato* dos antigos templos e igrejas no território siciliano. Nos seguintes anos 60, os grafitos e os murilogramas de *Convergência* irão representar o *concreto* da palavra como signo gráfico na página branca. A palavra como um objeto será investigada em suas diferentes possibilidades linguístico-comunicativas. Nos últimos poemas italianos de *Ipotesi* (1977), por fim, as citações se multiplicam de maneira considerável, como aqui em *L'occhio del poeta*, ao mesmo tempo que o poeta tenta refletir e comunicar a própria morte *concreta*.

83

O terceiro eixo é dedicado a um antigo interesse de Murilo pelas criações oníricas, de base surrealista, adquirida através do primeiro De Chirico, entre outros, como já vimos. O poeta está atento a como os artistas plásticos trabalham a dialética entre uma “ética da precisão” (valor sobre o qual Murilo insiste e com o qual simpatiza) e uma visão apocalíptica, onírica e delirante, uma das marcas principais da poesia de Murilo Mendes, desde a fase brasileira. O poeta se interroga sobre como o artista pode “representar”, suscitar ou recriar o mundo dos sonhos, da magia e do mistério numa sociedade cada vez menos atenta ao invisível, onde “*secondo i filosofi e i giornali, Dio è morto*”, como escreveu Murilo no poema “Gerard Manley Hopkins”, em *Ipotesi*.

Em sua última fase de produção, como veremos, o poeta, sobretudo em *Ipotesi*, parece ter renunciado ao recurso dessas imagens dissonantes e visionárias. No mundo regido pelas ima-

gens reproduzidas em série, por guerras e interesses econômicos, no mundo onde a Lua foi alcançada pelo homem, as imagens daquele tipo perderam a sua força expressiva e, provavelmente, continuar a usá-las, para o poeta, representaria uma espécie de fuga ingênua e alienada da realidade e, ao mesmo tempo, uma cômoda posição de contemplação, não mais praticável e possível para o poeta dos anos 60 em diante.

Nos poemas italianos, a natureza não instigará mais em Murilo sublimações ou reflexões “contemplativas”: a visão do mar poluído, no poema “Il mare nemico”, como veremos, representa um sinal da destruição da humanidade pelo cego progresso científico-tecnológico criado pelo próprio homem.

No quarto eixo se explicita a simpatia de Murilo pelos artistas que manifestaram sua “negação” às modas, ao consumo e à lógica da guerra. A palavra “bomba”, aqui presente assim como em muitos poemas da fase brasileira, representa simbolicamente todo esse universo conceitual. Murilo está consciente da ameaça de transformação da arte em mercadoria e, nesse aspecto, provavelmente foi influenciado também, na fase italiana, pela leitura dos autores dos dois grupos italianos da *neoavanguardia*: os *novissimi* e o *Gruppo 63* (sobre os quais retornaremos).

Enfim, dedicamos o quinto eixo ao lado autobiográfico, bastante recorrente na fase italiana, através das lembranças do poeta de encontros e de diálogos com vários artistas plásticos. Esse aspecto, como já notamos, representa aquela relação entre arte e vida conduzida e herdada por Murilo desde a fase brasileira, através dos surrealistas e dos modernistas brasileiros. Na fase italiana de modo geral e em *L'occhio del poeta* em particular, nesse quinto eixo o poeta, ao acentuar seu sodalício, diálogo e convívio com artistas de todas as partes, insere na análise crítica fragmentos autobiográficos de memórias e recordações de

antigos ou mais recentes encontros.

Alguns trechos citados a seguir foram traduzidos do italiano para o português, enquanto outros estão no original pela importância, pela força ou pela incisividade de um conceito, de uma ideia e de uma imagem.

Tradizione e modernità

“Marcel Duchamp” é um texto que foi publicado no catálogo de uma exposição do artista na Galleria Il Segno, em Roma, em 1971, e publicado em português em *Retratos-relâmpago*. Existe uma só variante em relação aos dois textos, no último verso: “*Lasciatelo in pace*” (em português: “[...] deixem-no em paz. Desarmem-no.”). Duchamp (1887-1968) foi um artista francês que, tendo passado pelo cubismo e pelo futurismo, deu vida em Nova York ao *dada* americano, junto com outros, expondo os primeiros *ready-mades* que são lembrados ao longo do texto de Murilo. O fato de o texto italiano não ter as bolinhas pretas (.), típicas da fase italiana, o faz parecer mais uma poesia do que um texto em prosa como o retrato-relâmpago. Murilo parece estar atento, nesse texto, à repercussão ideológica das obras de Duchamp, na sociedade de seu tempo (início do século passado). Nessa época não existiam ainda bombas atômicas, e o “invisível” ainda era investigável (“*Non c'era nessuna bomba. Non ho fatto saltare in aria l'invisibile.*”). Se antes Duchamp (que no texto “fala” em primeira pessoa, nisso explicitando-se a admiração, além da adesão ideológica, de Murilo) colou bigodes na Gioconda, agora põe bigodes na lua (em italiano, “*alla bambola luna*”). Em Duchamp, o processo artístico vive o diálogo entre construção e destruição, numa síntese que faz esses dois termos parecerem sinônimos. Murilo comenta ironicamente o valor comunicativo, dialogável do mictório *mutt*. O poder inventivo do artista, lembra Murilo, lhe permite esculpir o céu levantando

o braço, porque “o *ready-made* nada mais é do que o universo”.

“Hans Richter” era, até 2001, um texto inédito, traduzido em 1970 pelo escritor Antonio Tabucchi, sobre o artista alemão (1888-1975) que participou do nascimento do movimento *dada* em Zurique em 1916. Mais tarde o pintor se estabeleceu nos Estados Unidos, onde divulgou a vanguarda europeia. Murilo refere-se a Richter como a um artista que recebeu na Europa, por um lado, os “instrumentos de pesquisa do imprevisto” e, por outro, “um instrumento para os destruir”. Richter colabora com a sabotagem de uma “forma de vida negativa, baseada no absurdo cálculo $2+2=4$ ”. Propõe dadaisticamente a “desintegração do discurso plástico, contesta os dados imediatos da lógica, essa razão de estado”. Além de suprimir “com um gesto circular os relógios acadêmicos da História”. Murilo se define, nesse texto, como um anárquico que, admirando um *collage* de Richter, chega à conclusão de que os gestos de construção e de destruição se equivalem:

86

*Quell'anarhico (io, chi lo sa?) nel momento in cui la sua bomba sta per esplodere, mette sul grammofono, davanti a un collage di Hans Richter, un disco di Edgar Varese, scordandosi del tutto della bomba, dell'istituzione presa di mira, del mappamondo, dell'esistenza di Dio. Assolve se stesso: secondo Wittgenstein tutte le proposizioni si equivalgono. E – per analogia, aggiungo io – tutti i gesti, di costruzione o di distruzione.*¹⁶

“*Dalla polemica alla costruzione (Mostra collettiva)*” foi traduzido do português para o italiano por Giuliano Macchi e publicado no catálogo de uma exposição coletiva em Roma em 1966. Numa época de falsos artistas, improvisadores, cultivadores do efêmero e do sensacionalismo, os cinco artistas

dessa exposição, afirma Murilo, distinguindo entre moda e modernidade (“*non pensano di inserirsi nella società tecnico-industriale come decoratori superficiali o come meri seguaci dell’ultima moda*”), pesquisam constantemente o domínio da própria técnica. Bruno Conte faz da pesquisa sobre a matéria (em especial a madeira) a base de seu trabalho de escultor-gravador. Já Marcolino Gandini, de forma muito pessoal, concebe o espaço segundo uma interpretação metafísica apoiada “concretamente” sobre dramáticas linhas de força. Paolo Icaro, que vinha respeitando o esquema tradicional da escultura grego-romana, passa a uma fase de autocrítica, de revisão da própria linha estética: sua obra utiliza tubos de metal em parques públicos, com certa gravidade não isenta de humor, implícito, acrescenta Murilo, na hipótese da aparição de armas de destruição, nesses lugares onde crianças brincam. As obras de Shu Takahashi têm como característica principal a organização do espaço através de signos iterativos dispostos serialmente, quase sempre em campo branco. Enfim, no trabalho de Bruce Tippet, Murilo sinaliza a passagem do informal à construção geométrica. Tippet reformula o conceito de pintura geométrica não só através da generosidade do espaço, mas também por meio de relações de força obtidas com o emprego reduzido de cores. Trata-se, define Murilo, de um posicionamento herético em relação ao geometrismo, por parte de um *enfant terrible* da rigidez.

87

“Alberto Magnelli” se divide em três textos numerados reunidos em um. O primeiro, inédito até 2001, foi traduzido por G. Macchi, e seu manuscrito, datado 1958, era intitulado “*Magnelli e l’astrattismo*”; foi publicado também em português em *A invenção do finito*. O segundo texto foi publicado no catálogo da exposição de Magnelli no Palazzo Strozzi de Florença em 1963. E o terceiro, revisto por Ario Marianni, foi publicado como introdução ao catálogo *Il Collezionista*, em Roma, em 1971. Nos

Papiers existe um texto em francês que resume esses três textos italianos em prosa. Em *Ipotesi* existe também uma poesia dedicada a Alberto Magnelli, pintor italiano (1888-1971) que, depois de ter passado alguns anos em Paris, chegou ao “abstracionismo órfico”. Anos depois irá praticar uma nova forma de abstracionismo através de pesquisas sobre forma e ritmo. Na poesia, Murilo ressalta o caráter artesanal da obra de Magnelli que constrói o espaço com os instrumentos da tradição (seja do *Quattrocento fiorentino* seja das vanguardas do século XX em Paris). Trabalhando sobre formas abstratas que permanecem (“*che durano*”), o pintor “*inventa la realtà, la rende solida*”.

Murilo começa afirmando, no texto em prosa, que o conceito primordial da arte, em geral, carrega a ideia de equilíbrio: “*l’artista deve essere un centro di legami complessi, un dominatore della natura, un ordinatore del caos*”. Para o poeta mineiro, no momento histórico em que está escrevendo, anos 60, o artista se aproxima do homem de ciência, num processo que vem desde Leonardo da Vinci: “*in verità stiamo realizzando adesso il vero e proprio Rinascimento*”. Depois de dizer que o conceito de abstração levou os artistas a um aprofundamento cultural, a uma atitude de espírito muito severa em relação a si e à obra a ser realizada, Murilo elenca alguns artistas italianos entre os mais autênticos *rappresentanti della cultura italiana*: Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Corpora, Dorazio, Franchina, Perilli, Santomaso, Scialoja, Turcato e Vedova (“*per citare solo gli artisti la cui opera mi è familiare*”). Eles conseguiram fazer aquilo a que o próprio Murilo se propôs: passar de um mundo adjetivo a um mundo substantivo, segundo a visão de São Paulo, criando formas novas, transformando:

Il mondo aggettivo in mondo sostantivo, trasfigurando così questa creazione che, secondo la visione geniale di San Paolo,

*vive in continua aspettativa, in continui dolori di parto, generando senza cessare l'uomo nuovo e le nuove forme, il nuovo ciclo e la nuova terra.*¹⁷

Murilo lembra então Magnelli entre os maiores pintores abstratos, sendo ele um homem que possui a “*robustezza di spirito*” que geralmente se atribui aos clássicos. Observando-o de perto, através de lembranças autobiográficas, Murilo o julga um artista positivamente *antisentimentale*. A partir desse ponto, são reconstruídas algumas etapas marcantes na vida e na obra do pintor: seu caráter de pesquisador, que sempre o acompanhou; a aproximação com os futuristas italianos (Boccioni, Carrà, Soffici) mas também, em Paris (onde conheceu, entre outros, Apollinaire, Picasso, Juan Gris), com o *fauvismo*, com o cubismo, com a arte negra. Retornando em seguida para Florença, Magnelli pretende primeiro se exercitar até dominar o desenho para depois passar a um aprofundamento da cor. Sua arte tem como característica fundamental a investigação sobre a relação entre forma e cor, e nesse sentido se enquadra seu distanciamento da arte figurativa. Nos anos da Segunda Guerra Mundial, Magnelli juntou-se num convívio artístico intenso a Jean Arp, Sophie Taeuber Arp e Sonia Delaunay. Nesse período, o pintor criou *collages*, *gouaches*, desenhos e litografias coloridas. Mais adiante, Murilo ressalta o rigor e a severidade num artista que, fiel à “sua lei interna”, tem como prerrogativa continuar toda uma tradição: “*Magnelli, fedele alla sua legge intima, all'essenza del suo spirito; cosciente di essere continuatore di una schiatta di pittori rigorosi e severi, deve essere considerato un grande esempio di lucidità e fedeltà verso se stesso*”. Fugindo às “modas dos falsos estetas”, Magnelli é definido por Murilo como um verdadeiro clássico: como um daqueles precursores que, “dotados de uma consciência segura e desenvolvida da própria arte e de

suas possibilidades, colocam as pedras miliare [pietre miliari] sobre a estrada do futuro e cumprem uma obra cujo significado poderá ser retomado mil vezes”. Magnelli criou uma obra dirigida por um pensamento ordenador (*pensiero ordinatore*) que, colocando em prática a unidade na variedade (*l'unità nella varietà*), nada mais é do que o ideal clássico. Depois de ter encontrado a própria linguagem, o pintor a manteve para sempre e essa permanência fez com que ele investigasse com profundidade sua “verdade plástica essencial”. O uso da pedra, pela sua solidez, está relacionado à atitude de permanência e equilíbrio, em Magnelli, entre duas tendências divergentes: *l'ordine* e *l'avventura*. Depois de falar do uso da cor e do conflito das formas na obra do pintor e de ressaltar a unidade, Murilo diz que o espaço físico em Magnelli é estudado através de um “*senso acuto della tradizione e della modernità*”.

“Luigi Magnani” é um texto escrito em 1971, provavelmente inédito até 2001, revisto por Liliana Menzio, sobre o pintor italiano (1917-1984). Nesse pequeno texto, Murilo, num tom autobiográfico, recorda o estúdio do artista, sublinhando a relação entre tradição e modernidade em sua obra e a ordem e o equilíbrio no momento da criação: “*lo studio di Luigi Magnani a Roma conferma le scelte dell'artista: l'alleanza fra tradizione e modernità; l'ordine e il rigore nella libera creazione*”. Evitando a mecanização, o artista obedece a uma coerência orgânica entre fundo e forma, entre planificação (*pianificazione viva*) e matéria (*materia inerte*). Seu relacionamento com a tradição é caracterizado por uma atitude de continuidade e permanência, sua meticulosidade artesanal indica a felicidade em criar desse *homo faber*.

“Shu Takahashi” se divide em dois textos: um que foi traduzido por Giuliano Macchi para uma exposição em Veneza em 1966 e outro que foi publicado no catálogo da exposição de Milão em 1968, do qual existe versão em português em *A invenção*

do *finito*. Takahashi (1930-), pintor japonês que mora na Itália, construiu formas duplas e simétricas sobre um eixo central que lembram origamis. Sua pintura é baseada, segundo Murilo, na pesquisa “*di una rigorosa costruzione di segni concreti, incominciati in Giappone e continuata in Italia*”, tendo como pontos de referência as obras de Capogrossi e Fontana. Murilo ressalta a distribuição unitária da cor por parte do artista, que prefere o branco, por sua alusão à síntese e à calma. Depois da exposição em Veneza em 1966, o pintor direcionou de maneira diferente suas pesquisas sobre forma e cor, chegando a uma conciliação entre pintura clássica e pintura moderna: “*nell'abbinare in uno stesso quadro tela e formica, nell'orientare le sue ricerche cromatiche verso il blu, il verde, il rosso e l'arancione, Takahashi concilia certe lezioni della pittura classica con lo spirito di sintesi proprio del nostro tempo*”. A obra desse artista chega a uma síntese entre a cultura ocidental e a oriental, propondo uma “ordem mental” que um dia deverá prevalecer e destruir as contradições inerentes ao sistema atual de vida:

91

*In un mondo come il nostro, dove la crudeltà e la forza bellica scatenate pretendono di imporre un ordine stupido, che d'altronde ha già da molto rivelato la sua fragilità, Takahashi, come altri artisti impegnati, ci propone una visione personale dell'unico ordine desiderabile, il mentale, che un giorno dovrà distruggere le forti contraddizioni inerenti all'attuale sistema di vita.*¹⁸

“Afro”, escrito em 1962 e inédito até 2001, se refere à obra do pintor italiano Afro Libio Basaldella (1912-1976). Nascido em Udine, foi influenciado por Rembrandt, além de outros pintores da tradição veneziana, como Tiziano e Veronese, para os quais a luz é um elemento fundamental. A luz na pintura de Afro

se caracteriza, segundo Murilo, pelo charme e pela força; esse contraste se manifesta plasticamente, superando o conceito geométrico de composição. O conflito entre tendências díspares dá um tom trágico à pintura de Afro, que representa o drama existencial do homem contemporâneo. Concebendo o espaço como campo de relação entre forças irradiantes, Afro utiliza a cor como uma linguagem capaz de traduzir “*l'ansia di rottura dei limiti dell'uomo*”. Daqui deriva o fato que as dissonâncias internas de sua obra se traduzem em harmonias puríssimas. Em relação à acusação de que sua pintura seria negligente, Murilo acredita na realidade que seja uma “obra aberta”, caracterizada por uma *improvisação construída*. Seguindo uma linha de interação, Afro cria soluções que se completam em telas posteriores, submetendo a fantasia a um “exercício de rigor”, num movimento alternado entre abandono e controle. Evitando formalismos supérfluos, o artista enfrenta um dos dilemas da cultura ocidental dos anos 60: a dúvida entre a ruptura absoluta com a Tradição ou o resgate de alguns de seus elementos.

“Gino Severini” foi escrito em 1965 e publicado, em português, em *A invenção do finito*. Severini (1883-1966) foi um pintor italiano que, junto com Carrà, Boccioni, Balla e outros, assinou o *Manifesto dei pittori futuristi*. Para Murilo, a longa carreira do pintor se caracteriza por uma consciência artesanal desse artista “*diurno, attento, ricercatore infaticabile*”. Artista com um “lúcido espírito crítico”, “*questo rivoluzionario della pittura è in fondo un uomo della grande tradizione: incarna la cultura greco-mediterranea e cristiana medievale*”. Com razão, sublinha Murilo, Severini diz que o verdadeiro criador vira conscientemente um centro universal de relacionamentos (“*un centro universale di rapporti, un antitemperamentale, un definitore dell'equilibrio dei valori*”). Depois de contextualizar a fase futurista, Murilo lembra que Apollinaire colocou Severini, do qual

era amigo, entre “os cubistas instintivos em seu livro *Les peintres cubistes*”. Influenciado pela poesia (amigo de outros grandes poetas franceses), não pode subtrair-se à influência de Mallarmé no que concerne “à subdivisão prismática das ideias”, afirma Murilo, que define Severini “*pittore ‘du côté des poètes*”, e diz que, em todos os livros que escreveu, Severini reafirmou o íntimo relacionamento da pintura com a poesia.

“Aldo Calò” foi escrito em 1962 para o catálogo de uma exposição em Roma do escultor italiano (1910-1983), que foi diretor do Instituto de Arte de Roma. Murilo coloca em evidência que alguns críticos italianos (Argan, Ponente, Balla) colocaram Calò entre os artistas de vanguarda no campo da escultura, no âmbito da polêmica sobre “o que é” e “o que não é” arte. Murilo diz acreditar que um espectador culto colocaria o escultor mais na zona em que a arte beira a não arte; para ele, trata-se, na realidade, de um clássico em progressão, com desinteresse por modismos e, acrescenta sutilmente Murilo, “qualquer experiência que contenha a etiqueta *neo*”. O valor do movimento na obra de arte é ressaltado, por Murilo, através da citação do pintor e fotógrafo húngaro Moholy-Nagy (1895-1946), segundo o qual a escultura é o meio para sublimar o material de modo que a massa se transforme em movimento. O artista, desse modo, reelabora “os esquemas modernos levando-os à aliança entre o refinamento e a força, mesmo com o perigo de certo ecletismo”. A harmonia, para Murilo, é a característica fundamental da obra de Calò, assim como a conciliação entre moderno e tradicional e a síntese entre disciplina e fantasia (Murilo está se referindo à obra *Biforma 61*, em bronze e esmalte). Já em *Scultura in palissandro*, a harmonia é dada através da ruptura com os esquemas tradicionais; ruptura indicada pelo espaço aberto no centro da obra. O conjunto resulta numa visão de paz, apesar da ameaça da *Bomba*: “uma pequena ilha de silêncio vital num mundo

ameaçado pelas constelações móveis de armas nucleares”. Murilo não considera menores algumas obras de pesquisa do escultor, porque isso implicaria a negação do conceito de unidade na obra do artista (“*Non le considero opere minori, poichè lì la dimensione ridotta obbedisce ad un piano prestabilito di unità*”). As “pesquisas” representam um resumo de traços característicos de Calò, como por exemplo o “conhecimento da matéria, a capacidade de planejamento e ao mesmo tempo o abandono, a exclusão de elementos antiplásticos, o controle da mistura entre liberdade e fantasia”. Podemos notar como o que interessa a Murilo na obra do escultor italiano são elementos recorrentes na sua própria poética: a aproximação com o concreto, a importância do plástico e o equilíbrio entre liberdade e controle. A esse propósito, o poeta conclui seu texto citando o escultor Henry Moore (1898-1986), segundo o qual “toda boa obra de arte recolhe elementos abstratos e elementos superrealistas, ordem e surpresa, inteligência e imaginação, consciência e subconsciência”.

“Estuardo Maldonado” é um texto do catálogo da exposição do artista em Roma em 1965. Sobre Maldonado (1930-), pintor, escultor e desenhista equatoriano que morou na Itália, existe outro artigo publicado em *A invenção do finito*. Para Murilo, Maldonado não se deixou enganar pelas modas que encontrou na Europa, criando obras caracterizadas pela unidade e pela coerência. O ordenamento em série de algumas de suas pinturas lembra conquistas importantes da música moderna; em poesia, lembra Murilo, *Serial* de João Cabral (“um de seus livros mais rigorosos e construídos”) é um exemplo desse modelo de construção. Num perfeito domínio da forma, a geometria dos quadros de Maldonado é livre, sem rigidez.

“Mario Padovan” foi traduzido por Giuliano Macchi e publicado no catálogo da exposição de Padovan em Florença em

1967. Também foi publicado em *A invenção do finito*. Padovan (1927-), pintor, escultor, gráfico e cenógrafo italiano, foi incentivado pelo poeta Ernesto Saba a se dedicar à pintura. Em 1954 mudou-se para Roma, onde levou adiante sua atividade artística, trabalhando com pintura, escultura, *collage* e *pop art*, entre outras técnicas. Segundo Murilo, a proposta de Padovan é a de dominar o conceito de ilimitado, transferindo-o, em seus quadros, ao de limitado. O artista utiliza materiais obtidos da técnica industrial, que ele recorta criando espaços onde o cosmo “nos é mais familiar” – mesmo sem o auxílio da máquina do astronauta, conclui ironicamente Murilo. As obras de Padovan criam uma atmosfera na qual se combinam *fantasia creatrice* e *rigore critico*: tudo isso deriva de um método que “vence” a natureza, colocando o amor pelo concreto acima de uma simples “poetização”.

“Franz Weissmann” foi publicado em italiano (com a versão em português) no catálogo da exposição em Roma em 1963 do artista plástico brasileiro nascido na Áustria (1911-2003). Weissmann, escultor, pintor e desenhista, foi um dos principais artistas do grupo concretista brasileiro, *“impegnato in un severo lavoro di pianificazione e costruzione dell’opera d’arte”*. O conflito central em suas obras, de fato, reflete, segundo Murilo, a problemática do artista moderno que oscila entre construção e destruição, aludindo às vezes “à sensação côncava e à sensação convexa percebidas por Musil, às vezes às *subdivisions prismatiques de l’idée*, prescritas por Mallarmé”. Suas obras indagam se os enigmas podem ser articulados, levantando a questão que opõe *“spontaneità e costruzione, anarchia e ordine, classicismo e barroco, oggettivismo e soggettivismo”*. As invenções de Weissmann, conclui Murilo, podem ser consideradas como *“opera aperta, demolendo con impreviste combinazioni di formale e di informale la barriera che separa l’immagine dalla percezione”*.

“Antonio Virduzzo” foi escrito em 1965 para um catálogo de exposição em Roma do pintor e gravador italiano (1926-1982) nascido em Nova York e que morou na Itália desde 1932. Existe também a versão francesa publicada nos *Papiers*. Entre outras coisas, Virduzzo dedicou-se a pesquisas específicas para integrar a escultura na arquitetura. O que chamou a atenção de Murilo em suas obras foi o fato de que um único círculo é reproduzido em milhares de outros círculos, de cores e dimensões variáveis. Em suas gravuras o espaço é fechado por uma espécie de poder organizador, “por uma rígida força construtiva que exclui o acaso”, criando objetos novos, lúcidos e autônomos.

96

“Federico Brook” é um pequeno texto escrito em 1969 para o catálogo de uma exposição no Instituto Ítalo-Latino-americano de Roma, sobre a obra do escultor argentino (1933-) que se transferiu para Roma em 1956. Na capital italiana, ele trabalhou com grandes arquitetos em obras monumentais. Construiu a fonte da RAI (Radiotelevisione Italiana) na Piazza Mazzini e a fonte em mármore de Carrara do *Ministero degli Interni*. Murilo ressalta a desmistificação, na obra do artista, de monumentos “sérios ou heroicos” que deturpam praças e jardins nas cidades da Europa e das Américas. Unindo metal e acrílico, Brook realiza esculturas-objetos que, solicitando a colaboração direta do espectador, integram-se perfeitamente no espaço de jardins e parques, transformando-se numa das metáforas da cidade moderna.

Abstrato e concreto

“Lucio Fontana” também foi publicado no catálogo da exposição no Instituto Latino-americano de Roma em 1972, traduzido por Marcella Sommariva. Trata-se de um artigo sobre o escultor, pintor e ceramista ítalo-argentino Lucio Fontana (1899-1968). Existe o texto em português publicado em *A invenção do finito*, e em francês nos *Papiers*. Fontana viveu grande parte de

sua vida na Itália, onde se aproximou do grupo dos abstracionistas lombardos e, em seguida, do movimento internacional *Abstracion-Création*. Para Murilo Mendes, um dos deveres do artista de sua época “consiste em não permitir que os cientistas manipulem a interpretação da nova realidade física do universo, que se demonstra cada dia mais *fantástica* aos nossos olhos”. O artista Fontana aproxima-se do homem de ciência em seu exercício contínuo de classificação, fixação ou exclusão de elementos em sua obra. Fontana soube *organizar* a ótica espacial em seus quadros e cerâmicas, transformando os valores inventivos em valores líricos: “*La nuova dimensione spaziale scoperta dai fisici attuali rallegra il cuore e il coltello di Fontana, già da molto tempo divenuto maestro nell'arte di dividere lo spazio in armonia con la sua coesione interna.*”

“Arcangelo Ianelli” foi publicado no catálogo da exposição em Milão em 1966 e reflete sobre os *gouaches* de Ianelli, pintor e escultor brasileiro (1922-2009) que também se aproximou do abstrato nos anos 60, momento em que foi morar na Europa. Murilo nota a cautela de Ianelli em não efetuar saltos muito ousados em sua carreira, praticando mais um crescimento interior, segundo a definição de Mário Pedrosa. Ianelli é daqueles que lutam para salvar (assim como Dorazio, segundo Murilo) a pintura, exorcizando os manifestos que anunciam o seu fim. Murilo, insistindo sobre esse tema, afirma que o artista contribui “*a far sussistere la pittura, mentre su di essa pende, con tante apparenze di fatalità, la sentenza di morte*”. O poeta mineiro vê no artista um “equilíbrio” no ato de elaborar as variações de cor, luz e forma: Ianelli, tendo alcançado o domínio de seus meios técnicos de comunicação, cria atmosferas oníricas instauradas sob o signo de elementos concretos.

“Ignazio Moncada”, revisto por Corrado Costa, foi publicado no catálogo da exposição em Roma em 1974 do pintor ita-

liano (1932-2012) que foi o idealizador do projeto *Pont-arte*: intervenções pictóricas sobre andaimes. Moncada, para Murilo, é um artista que soube resolver o conflito entre o caos do subconsciente e a técnica vigilante, através do uso seguro da cor. A força dialética da cor faz com que os planos em conflito de suas criações em acrílico se conciliem: “mesmo com rebelião, os contrários se unem”. Moncada supera a linha cotidiana do abstrato, acoplando inspiração e planejamento (*ispirazione e pianificazione*).

“Alfredo Volpi” foi escrito em 1963 para a exposição em Roma intitulada *Volpi: dall'istinto alla pianificazione*. Existe outro texto sobre o artista que foi publicado em *Retratos-relâmpago* 1ª série e em *A invenção do finito*. Volpi foi um pintor brasileiro que nasceu em Lucca em 1896 e morreu em São Paulo em 1988. Participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, tendo exposto nas mais importantes galerias nacionais e internacionais. No pequeno texto dos *Retratos-relâmpago*, Murilo o define como um artesão “que ajuda a demarcar a cidade terrestre limpa excluindo a bomba”¹⁹. Entre alguns “exercícios linguísticos” (*Volpicor Volpiespaço Volpitempo Volpiaberto*), típicos de *Convergência*, Murilo sublinha o fato de que o caráter figurativo e o binômio abstrato-concreto, que em outros artistas estão divididos, em Volpi se encontram: “*un solo Volpi*”. Trata-se de um artista que representa para Murilo uma “bandeira de rigor e sem fronteiras”.

No texto em italiano, Murilo afirma que as linhas gerais da pintura de Volpi tendem à universalidade, pela sua formulação abstrato-concreta. A partir daí, Murilo faz uma breve e interessante digressão sobre aspectos gerais da “brasilidade” (definidos como valores positivos), como, inclusive, a capacidade de improvisação, de assimilação e de convergência:

Ora, chi dice brasileiro, dice improvvisazione, assimilazione e convergenza. L'improvvisazione e l'assimilazione non derivano, nel nostro caso, da leggerezza e superficialità, ma piuttosto da una realistica obbedienza alle determinanti storiche di un paese teso a recuperare il tempo perduto, a smentire la legge classica: "natura non facit saltus".

E mais adiante, Murilo insiste sobre esses mesmos conceitos, quando diz que Volpi, como todo artista brasileiro, improvisou e assimilou a lição dos mestres europeus, alcançando a capacidade da convergência, a partir do momento que "os dados nacionais e universais" se unem sem contrastes nas últimas obras do pintor.

Murilo define o Brasil como país de formas hiperbólicas e de violentos contrastes (geográficos, demográficos, culturais); a obra de Volpi, pelo contrário, busca a medida, a síntese e a

99

*Nell'evitare polemicamente ogni eccesso, adotta una linea di estrema sobrietà e raggiunge, attraverso uno spirito di sintesi a volte alquanto esagerato, una secchezza ed una asciuttezza di stile che sorprendono in un paese in cui la stessa natura induce l'uomo all'indisciplina e alle sregolatezze dell'immaginazione.*²⁰

Para Murilo seria interessante constatar as referências à tradição italiana na pintura do "artista-artesão" brasileiro. E conclui, afirmando que o artista de modo geral sempre retorna às suas origens: "*per conto mio, ritengo che il brasilianissimo, l'atlantico Volpi, sia in fondo figlio del nostro Padre comune Mediterraneo. Così l'uomo, anche per la via dell'arte, tende sempre a ritornare alle sue origini.*"²¹

"Henrique Ruivo" foi escrito em 1972 para o catálogo de

uma exposição de Ruivo em Roma. O pintor e artista plástico português nasceu em Borba em 1935 e viveu em Roma entre 1962 e 1974, onde foi amigo de Murilo; publicou também o livro de poesia *Branco Azul Ocre*. Se nos trabalhos anteriores Ruivo havia expressado um conflito entre a fantasia e o concreto, dedicando-se a uma pesquisa sobre a matéria, no período em que Murilo escreve ele alcança, através de uma técnica rigorosa e refinada, seu objetivo estético: a aliança exata entre forma e conteúdo. Ruivo cria, através do acrílico, paisagens que, não corrompidas e livres da intervenção das máquinas, nunca serão bombardeadas (essa é uma forma de “vingança” da arte, acrescenta Murilo). A pintura de Ruivo, “*dove qualsiasi ipotesi di terrore urbano svapora*”,²² se une à poesia, solidariamente, durante a antiga e interminável luta movida contra ela (numa alusão de Murilo à discussão sobre a morte da arte).

“Antonio Sanfilippo” foi escrito em 1964 para o catálogo da exposição em Roma do pintor italiano (1923-1980), que assinou em 1947, junto com Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli e Turcato, o manifesto do grupo *Forma 1*. Para Murilo, Sanfilippo retorna com frequência a um “projeto de ilha”, sem querer com isso fazer ilações “culturais excessivas” para localizar num espaço de origem sua pintura (visto que o artista é siciliano). Dividido entre “o monólogo do homem-ilha e o diálogo com o mundo”, o artista procura uma faixa de defesa “entre a autonomia do indivíduo e os rígidos esquemas do grupo social”. As obras de Sanfilippo aludem a um tempo (cansado de suportar o peso de suas antíteses), diz Murilo, que procura decifrar o labirinto entre invenção abstrata e técnica concreta: “*decifrare il labirinto difeso dal genio astratto dell'intuizione (declinante?) e dall'altro genio, concreto, della tecnica ascendente*”.

“Tomonori Toyofuku” foi escrito em 1965 para catálogo de exposição e traduzido para o francês para uma exposição em

Lausanne; em português, foi publicado em *A invenção do finito*. Escultor japonês (1925-) que mora em Milão desde 1960 e trabalhou com madeira, bronze e outros materiais, Toyofuku se aproximou da arte abstrata. Murilo diz que poderia investigar os elementos da civilização japonesa na obra do escultor, mas que, na realidade, sente-se transportado pelas esculturas em madeira em direção a um país em que “*l'io e il tu, la materia e lo spirito, lo spazio e il tempo non entrano più in conflitto: paese della libertà assoluta*”. A linguagem desse artista *rigoroso* é o resultado da perfeita harmonia “entre artista e artesão, entre delicadeza e força”, pressupondo dialeticamente a eliminação dos violentos contrastes surgidos ao longo de sua trajetória, em vista do objetivo maior: “*la fusione di elementi che in un primo tempo si scontrano; la conquista della sintesi*”.

“Antonio Corpora” é dividido em duas partes. A primeira é um texto para catálogo da exposição de Corpora na Galleria Pogliani em Roma em 1960. A versão em português, “Nota sobre Corpora”, escrita em 1959 e publicada em *A invenção do finito*, não corresponde perfeitamente à versão em italiano, mas as diferenças não são substanciais. O segundo texto foi publicado no catálogo da exposição em Roma em 1965, *Antonio Corpora. Pastelli tempere acquarelli*, com o título “*Testo su Corpora*”. Corpora (1909-2004) foi um pintor italiano, nascido em Tunisi, que contribuiu para a difusão da pintura abstrata e concreta na Itália. Segundo Murilo, Corpora, tendo superado sua fase de destruição do espaço, passou a criar universos cujas leis têm um princípio e um fim. O uso da luz e da cor revela a clareza da visão do pintor cuja obra, livre de elementos emotivos, estabelece equivalências entre forma e matéria. O elemento “sólido” na obra do artista, para Murilo, representa a continuação de uma tradição histórica: nesse sentido, Corpora mantém a integridade histórica da pintura, depois de operar destruições e rupturas vio-

lentas. O segundo texto insiste sobre a “planificação” da obra, cujo processo é aperfeiçoado pelo artista através de sua persistência no uso de dados constantes, livres de modismos “ultra”, “post” ou “neo”. Em *Corpora*, a imaginação possui uma medida que fica explícita em sua síntese entre o rude e o delicado da matéria, sem seguir o extremismo de certas posições: “*Corpora, pur posseduto da questo calore comunicativo, sa creare la misura giusta, trovare la sua sintassi rigorosa, evitando l'iperbole caratteristica dei seguaci dell' 'action painting'*”. Sendo a vista para *Corpora* o meio de investigação poético da matéria, sua obra é *chargé de vue* (citando Mallarmé) pelo contato que estabelece entre a vista e a matéria. *Corpora*, por isso, finaliza Murilo, talvez seja o único “pintor informal italiano que salve o formal”.

“Bruno Conte”, escrito em 1971, foi publicado como prefácio ao livro *Spostamento verso il grigio* de Bruno Conte e traduzido para o português em *A invenção do finito* (com ligeiras mudanças, como por exemplo a presença das bolinhas pretas, que não existem no texto em italiano). Bruno, filho de Michelangelo Conte, é um artista plástico que nasceu em Roma em 1939. A partir dos anos 60 utiliza a madeira em suas obras, desenvolvendo pesquisas sobre o significado da matéria. Se para Jean Arp o medo do infinito é plausível (“*un'allergia ragionevole*”), sublinha Murilo, Conte é na realidade um artista que “explora a vida cotidiana da matéria, a poesia das coisas duras, infrangíveis”. Através do isolamento de um objeto, o artista cria formas que, como sabemos via Lacan e Barthes, lembra Murilo, são símbolos. Bruno publicou também textos de poesia, onde investigou, seguindo o “curso de Kafka”, o labirinto, “*l'ambiguità e rarefazione della persona umana, serena e dominatrice eventuale dell'enigma*”. De maneira sutilmente irô-

nica, Murilo conclui dizendo que é função dos especialistas estabelecerem a diferença entre Bruno artista e Bruno escritor.

“Michelangelo Conte” é um texto dividido em duas partes. A primeira foi publicada no catálogo da exposição do artista na Galleria d'Arte de Roma em 1963; existe uma versão em português que foi publicada no catálogo da exposição de Conte em São Paulo em 1966 e depois em *A invenção do finito*. Segundo Murilo, Michelangelo Conte (1913-1996) foi um artista informal, cuja obra tem como característica importante a pesquisa “polimatérica”; não por acaso, acrescenta o poeta mineiro, ele foi um colaborador do pintor futurista Enrico Prampolini (1894-1956). O *geometrismo* é outro elemento peculiar em seus trabalhos, como foi notado por Argan, segundo o qual Conte se aproxima da realidade com *esattezza*, e por Nello Ponente, que observa como se integram em suas obras *vitalità materica* e *geometria*, como lembra Murilo. Conte, segundo o poeta mineiro, soube resolver, como sábio pintor, o conflito entre a rigidez do *geometrismo* e a flexibilidade do informal. Murilo ressalta também o uso da cor na construção do espaço (o típico ocre de Roma), afirmando que Conte nos dá: “*una versione personalissima di piani architettonici di Roma con la gamma dei suoi ocri che ampliano lo spazio e gli conferiscono una dimensione di tempo riassorbito.*” Conte trata a matéria com “delicadeza”, quase com piedade. Nesse sentido, Murilo considera que sua obra parte do físico, da matéria, e carrega em si um senso ético e uma percepção histórica:

103

Concludendo, Conte parte dalla materia, adatta i suoi strumenti alla realtà fisica. Che ordina con un senso acutissimo dei ritmi, dissonanti o no; in ogni modo ci conduce sempre allo spazio della coscienza ove si incontrano concetto etico e formulazione di storicità, trasposti dal denominatore comune della sua sapienza visiva.

“Contra as insídias do instinto e a fácil inspiração”, conclui o crítico Murilo Mendes, Conte cria uma linguagem específica da matéria transformável e transformada.

“Carla Accardi” se refere à pintora italiana (1924-) que fundou, junto com Dorazio, Perilli, Consagra, Sanfilippo e Turcato, o grupo de arte abstrata *Forma 1* em Roma em 1947. Accardi elaborou, mais tarde, um percurso individual de pesquisa sobre o signo através da justaposição de segmentos pictóricos brancos sobre um fundo negro. O texto foi publicado em 1965 no catálogo de uma exposição em Genova, com o título “*Murilogramma a Carla Accardi*”. Murilo insiste sobre a importância da função da cor (essa palavra é usada 16 vezes num texto de apenas 25 linhas) nos quadros de Accardi. A cor cria o espaço e o tempo, elimina “a hipótese do grito e a hipótese do silêncio”, supera o efêmero, desviando-nos da formulação do passado e do futuro, colocando-nos ao centro da lei que dá a medida exata da visão. A cor, enfim, “*tesse la storia, consegnandole la sua calligrafia specifica, una calligrafia di piacere inventivo e di fraternità del colore*”.

104

Aspectos da manifestação onírica: atmosfera insólita, visionária e apocalíptica

Roberto De Lamonica é um texto que foi publicado no catálogo da exposição na Galleria Casa do Brasil em Roma em 1965, sobre o gravador brasileiro (1933-1995). Em sua obra Murilo aprecia o valor ético, além de sua capacidade de *organizar*:

Qui l'artigiano e l'artista si identificano in un "corpus unico", atto a rivelare la resistenza dell'uomo alla tirannia della natura: funzione capitale dell'arte nella sua qualità di forza autonoma, organizzatrice di un'universo intelligente: destinata a civilizzare la società e il singolo.

Do ponto de vista estético, De Lamonica, para Murilo, é hábil em criar uma síntese técnica através de uma exata valorização da linha, do volume e do ritmo. A partir do momento que o homem é “a fonte que ele mesmo busca”, segundo o aforismo de Mallarmé citado por Murilo, De Lamonica investiga em suas obras a condição humana, através inclusive de um olhar visionário sobre o real. Porém, conhecendo os limites racionais – e Goya ensinou, lembra Murilo, que o sonho da razão cria monstros –, De Lamonica equilibra “razão” e “visão” através da harmonia de suas curvas e retas, onde o físico e o artista se conjugam. O artista criou atmosferas insólitas sem recorrer a expedientes do *bizarro* que acabam “virando estereótipos”. Seguindo um tom sóbrio, suas obras fogem de qualquer retórica para alcançar uma dimensão – para usar uma palavra perigosa, diz Murilo – cósmica.

105

“Giuseppe Santomaso” era inédito até a edição de 2001; dele temos um datiloscrito em italiano e um manuscrito em português sobre o pintor e gravador veneziano (1907-1990) que, fiel à tradição veneziana, seguiu uma linha na qual a luz, a cor e o essencial são os elementos principais. Em 1942, Santomaso ilustrou o livro *Grand Air* de Paul Éluard e em 1952 fundou o grupo dos *Otto pittori italiani* (com Afro, Corpora, Turcato e Vedova, entre outros). Segundo Murilo, com pedra e um determinado tipo de papel (chamado *papale*), esse artista criou uma atmosfera de suspensão e de ruptura em suas obras. Nelas o absurdo passa a ser plausível, criando enigmas e labirintos onde “a angústia e o prazer se dissipam”. Murilo diz não procurar em suas incisões a influência de pintores da tradição veneziana como Tiepolo, Tiziano ou Carpaccio, mas uma alusão “*alla cosa invisibile, il malessere che viene dalla felicità della luce di Venezia, città dalle cento abitudini*”. No final desse pequeno texto sobre o

pintor, Murilo se despede de forma irônica, entre o apocalíptico da imagem de explosão do cosmo e a esperança de uma sua possível renascença: “*Arrivederci, Santomaso, all’esplosione del cosmo e alla sua probabile rinascita*”.

“Pasquale Santoro” foi escrito para o catálogo de uma exposição em Torino em 1970 e revisto por Ario Marianni. A tradução em português foi publicada em *A invenção do finito*. Escultor, pintor e gravador (1933-) que participou da criação do *Gruppo Uno*, Santoro expôs, entre outros lugares, em Londres, Paris, São Paulo e duas vezes na Bienal de Veneza. Esse texto é uma espécie de poesia fragmentada, com muitas citações através das quais Murilo vai tecendo seu discurso crítico. As obras de Santoro, para o poeta, são caracterizadas por uma ética da precisão em que não aparecem elementos oníricos. Trata-se de uma arte diurna, *rigorosa*. Uma obra em particular (*Arkadius Columns*) representa uma resposta “*all’aggressione della società*”. Murilo lembra, citando o título de um livro de poesia de Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, que trabalhar cansa, mas desistir de trabalhar cansa mais ainda; por isso as esculturas de Santoro não “destroem” a máquina, mas a “absolvem”. O artista é um arquiteto da luz, articulando potência e *grazia*, dinamismo e serenidade; Murilo através de alguns aforismos louva a geometria, dizendo que se Deus fosse à universidade, estudaria geometria, tendo a geometria “disciplinado o caos”; e que o fim do mundo acontecerá com a destruição da geometria. No fim do texto estão elencadas citações de Confúcio, Heráclito de Éfeso, Empédocles e Demócrito.

“Achille Perilli”, escrito em 1971, traduzido por Tabucchi, foi revisado por Luciana Stegagno Picchio para o catálogo de uma exposição do artista em Roma. Foi publicado em português em *Transistor* e em *A invenção do finito*. Achille Perilli é um pintor italiano (1927-) que realizou e organizou exposições de

arte abstrata na Itália, tendo sido um de seus maiores divulgadores e tendo colaborado com Accardi, Consagra, Dorazio, Sanfilippo e Turcato. Murilo cria um diálogo com o artista, utilizando a primeira pessoa e dirigindo-se a Perilli com o pronome direto na segunda pessoa (“*ti guardo*”, “*ti vedo*”), ao sublinhar a capacidade do artista de controlar a dicotomia entre subconsciente e geometria e de manter o “figurativismo da abstração e o abstracionismo da figuração”. Perilli é um pintor que faz a “guerrilha às tradições absurdas, que subverte os elementos unilaterais da cultura e que denuncia o processo que transforma em ídolo totalitário o *corpus* orgânico da razão”. As frases finais do texto homenageiam o clima apocalíptico de um quadro de Perilli, onde uma águia sequestrou um avião, o embaixador de Saturno foi raptado e os sequestradores pedem obras de Perilli para o resgate:

107

Alcuni caratteri di stampa censurati bussano alla porta dell'Inghilterra. Un'aquila dirotta un giovane aereo da Elsinore a Cuba, mentre io asimmetrico medito su Kierkegaard. I Tupamaros propongono di liberare l'ambasciatore di Saturno in cambio di 10 quadri e 10 incisioni di Perilli.

“Giuseppe Capogrossi” é um texto bastante “múltiplo” em seu processo de transformação, em sua metamorfose durante o movimento de reescritura que perpassa quatro livros diferentes: além de *L'occhio del poeta*, *A invenção do finito*, *Convergência* e *Ipotesi*. O texto sobre o pintor italiano (1900-1972) é dividido em duas partes. A de número 1 é o texto crítico impresso em 1963 para catálogo de exposição, mas existe um prefácio ao catálogo da exposição na Galeria La Medusa, em 1962, intitulado “*Rito Austero e Capogrossi*” segundo o manuscrito autógrafa²³. O texto em português *Rito austero e toteme de*

Capogrossi é datado de 1962 e foi publicado em *A invenção do finito*. O texto de número 2 é um poema que foi publicado no catálogo da exposição de Capogrossi na Galleria d'arte Il Naviglio 2, em Milão, em 1963, em versão bilíngue e com o título “Grafito para Capogrossi/ *Graffito per Capogrossi*”. Foi publicada a versão em português com o título “Grafito para Capogrossi” em *Convergência* (1970). Para Capogrossi, Murilo também dedicou o poema “*Capogrossi: Superficie 576*”, em *Ipotesi* (1977).

No primeiro texto, que difere da versão em português de *A invenção do finito* somente por não ter as bolinhas pretas (.) como divisores de parágrafo, Murilo analisa algumas características da obra de Capogrossi, artista persistente em suas pesquisas, numa época de improvisadores. Num momento histórico em que parecemos viver num labirinto à procura de nossa identidade (não por acaso Murilo evoca Borges), o signo na obra de Capogrossi é histórico e sólido: assim como Góngora nos propôs “luzes duras”, diz Murilo, Capogrossi utiliza a cor em sua dureza imediata, concluindo a síntese entre concreto e abstrato. O grafito de *Convergência* também se refere a essa concretude, quando o eu-lírico diz que “viu e apalpou o signo”. Através da metáfora, as obras de Capogrossi, artista que persegue uma “operação mental civil”, criam um efeito de magia através de sua sabedoria artesanal: “*Egli persegue così un'operazione mentale che mi piace definire civile: basata sulla conoscenza profonda di questo totem e sul suo progredire nel tempo, operazione in cui senso di magia e conoscenza artigianale si congiungono*”. O segundo texto é um poema que evoca o clima mágico de um desenho de Capogrossi através de imagens como a do cavalo Pégaso, a da sibila e a da bela adormecida com um binóculo. O desenho cria signos e portanto metáforas: “*il cavallo pegaso disegnato è un cavallo, un segno. Il cavallo che mai ho veduto è una metafora*”. A cor branca utilizada pelo artista (a “energia branca”, segundo

a citação de Klee presente no *grafito* e no poema de *Ipotesi: spazio bianco e forma bianca*) é o espaço onde o artista, com sua “geometria gótica”, planifica e constrói (“*il pittore costruisce il segno*”) um território esvaziado de objetos supérfluos.

“Cosimo Carlucci” é um pequeno texto escrito em 1973, publicado no cartaz de uma exposição na Galleria L’Obelisco em Roma, sobre a obra do escultor italiano Cosimo Carlucci (1919-1989). Segundo o filósofo inglês Francis Bacon, o intelecto humano constrói paralelismos, correspondências e relações que não existem; Murilo, por sua vez, percebe esses paralelismos em Carlucci, em cuja obra a eterna tensão espaço-tempo é resolvida através da luz. Esses “espaços de luz” (“*spazi-luce*”) são definidos por Murilo como um território no qual entramos necessariamente quando o “sistema racional supera certos limites” e se assiste ao “renascimento da magia”. A ordem criada pelo artista que planeja (*pianifica*), palavra recorrente nesses textos de Murilo sobre artistas plásticos, concilia (“*con grande acutezza dialettica*”) elementos não afins ou mesmo contrários: “*Ecco la solitudine che diviene società; così la finezza, forza, la natura, coscienza, il caso, rigore, la ragione, poesia, il sogno, fenomeno plastico, il dissenso, concordia.*” Murilo julga positivo o uso da matéria na obra de Carlucci, como um elemento capaz de decifrar o enigma (“*Egli adopera matematicamente la materia, segno decifratore dell’enigma*”).

109

Murilo e a sociedade de consumo: o grande tema da bomba atômica

“Sonia Delaunay” foi publicado no catálogo da exposição em Roma em 1971 de Sonia Delaunay (1885-1979). A nota diz que o texto original foi revisto por Francesco Smeraldi e que existem dois manuscritos: um em italiano, outro em português. Esse pequeno texto reflete sobre a obra da pintora russa, nasci-

da na Ucrânia, que, junto com o marido, conduziu pesquisas sobre a luz e a cor que confluíram em seguida no movimento do “orfismo”. Para Murilo, a pintora viveu aquele momento na história em que caíram tantas estruturas anacrônicas. Quando, no começo do século, na Rússia e na França, um grupo de artistas e poetas iluminados procurou e achou uma nova linguagem destinada a subverter a natureza: linguagem de palavras, volumes, cores, planos, sons, números, acrescenta Murilo. Momento em que todas as artes estavam interagindo, a revolta social desenvolvendo “seus poderes líricos e a imaginação ocupando o poder”:

Momento raro in cui le arti, a cominciare dall'architettura, si affermano come parola della città. L'ingegneria si unisce alla poesia; il cinema accresce la carica della coscienza plastica dell'uomo; la rivolta sociale scatena i suoi poteri lirici; Majakovskij risponde a Lenin; l'immaginazione è al governo.

110

Delaunay, para Murilo, como Adão-Prometeu, criando seu fogo novo com a “velocidade do pensamento autônomo, quebra os limites das próprias tradições”. Outras características positivas, para Murilo, são o diálogo refinado que a artista consegue estabelecer entre a linha reta e a curva e o uso da cor que ele diz seguir um “dinamismo órfico, alusivo à música e a seus acordes secretos”. O caráter ético da obra da pintora é evidente quando Delaunay “sacraliza o silêncio, fixa os momentos perenes do progresso, exorciza *a priori* a bomba atômica e aprofunda a técnica de paz”.

“Carmengloria Morales” é um texto, publicado também em *A invenção do finito*, que, revisto por C.V. Cattaneo, foi escrito e publicado pela primeira vez em 1973 para o número 12 da revista *Qui arte contemporanea*. Morales é uma pintora chilena que nasceu em 1942 e morou na Itália, onde sua pesquisa espacial e luminosa a encaminhou para a criação de “dípticos”:

duas telas separadas por um espaço mínimo, a da esquerda pintada e a da direita vazia. Murilo começa seu texto com uma nota autobiográfica, dizendo que Carmengloria uma vez lhe confidenciou que a pincelada era um particular secundário de seu trabalho. Isso nos ajuda a entender o processo liberatório da obra da artista que, segundo Murilo, é desatenta a uma hierarquia de métodos. A artista abole a superioridade dos temas: todos os valores da composição são iguais como na página branca de Mallarmé. Carmengloria é também contestatária “*dell'assurda società consumistica che ha lanciato la bomba atomica e fondato un tipo di vita antiumano*”. Em seus quadros aparece algo de um tempo futuro, “quando os homens desarmados saberão criar um espaço novo, atentos a uma diferente leitura do cosmo, sob o signo da liberdade, da invenção e da paz”.

“Convergenze: Mostra Collettiva” é um texto que foi publicado no catálogo de uma exposição coletiva em Roma em 1965. Trata de sete artistas: seis pintores e um escultor. Para Murilo, passamos da:

111

Brancura dos quadros do oriental-ocidental Abe aos contrastes de material dos quadros de Bianco; ao rigor analítico-construtivo e à operação matérica de Conte; ao progressivo controle do instinto das últimas obras de Pucciarelli; à pureza mallarmeana do campo branco de Savelli; aos círculos de Virduzzo, que se dispõem visualmente com a força de estruturas; enfim às obras de Colla animadas por um estro poderoso: simples, clássicas, em sua complexidade.

Esses artistas, acrescenta Murilo, estavam empenhados em criar obras de arte, mas isso não significa que faziam *l'art por l'art*: ao contrário, criaram uma “arte para o homem”, destinada a uma “comunicação visual”. Mesmo que não formem um grupo,

diz Murilo, têm em comum o amor pela arte concebida como transfiguração da matéria humana: amor que se baseia seja na autocrítica como na crítica dialética de uma sociedade em contínua transformação. São artistas que se aproximam, segundo o poeta, por seguirem a mesma linha ética e estética (apesar do modo diferente com o qual cada um se relaciona com o informal); são pesquisadores e realizadores experimentais. Repudiaram o culto da novidade pela novidade, o formalismo das fórmulas externas, as explosões sensacionais do temperamento: *“Nessuno di essi, per esempio, sarebbe capace di passare bruscamente – come già è accaduto – da uno pseudogeometrismo alla ‘pop-art’, o dal più fluido tachisme ad un neo-concretismo assai sospetto.”* São artistas que se aproximam também por manifestarem a exigência do melhoramento do ambiente artístico em que vivem e atuam, contra uma série de interesses, sobretudo econômicos, que se sobrepõem às reais “necessidades” do artista. Murilo sublinha a louvável atitude desses artistas ao se posicionarem contra as múltiplas academias e contra os maníacos da “ultimíssima novidade”; contra os interesses de certas organizações de fundo mais econômico que artístico; contra o multiforme mercantilismo erigido à potência social que, às vezes, com um charme diabólico, instala-se no campo da arte, colocando-se como exemplo de deseducação espiritual e ética, injetando em milhares de homens aquilo que “Baudelaire chama de depravação do senso do infinito ou convertendo-os à ideia do nada”.

“Marcolino Gandini” foi publicado em 1971 no catálogo da exposição de Marcolino Gandini (1937-) na Galleria Martano/Due de Turim em 1971, tendo sido revisto por Ruggero Jacobbi. Escultor e pintor, Gandini aderiu em Roma ao neoplasticismo, mesmo sabendo conjugar, diz a nota, o concretismo com “soluções reais num contexto mais ativo para o expectador”. Na obra do artista, Murilo dá relevância à coerência e à solidez da pes-

quiza. Lembra também a passagem de Gandini pela arte informal, “momento em que quebra os esquemas da moda vigente, criando uma técnica pessoal de comunicação baseada no conhecimento da matéria”. Em conformidade com “*il disegno attuale di distruzione delle frontiere dell'arte*”, Gandini, para Murilo, criou uma síntese de elementos da pintura, da escultura e da arquitetura. Suas obras constituem um *corpus* orgânico “obedi-ente a leis rigorosas de uma criação planejada (*pianificata*)”. Num tom autobiográfico, Murilo lembra que viu de perto o momento de criação do artista (“*Ho visto alcune di queste opere in casa sua*”). A solidez da linguagem severa e enxuta de Gandini não exclui a *raffinatezza*, no encontro entre “artista” e “artífice”. A partir da reflexão sobre o trabalho do escultor, Murilo afirma que a obra de arte não se submete ideologicamente à sociedade de consumo: “*l'opera d'arte' sussiste nella sua qualità di fonte autonoma di comunicazione, mai ridotta ad ancilla o ausiliare/ collaterale della società dei consumi*”.

113

“Lorenzo Indrimi”, revisto por Angela Bianchini, foi publicado no catálogo da exposição em Roma, em 1971, sobre o artista plástico italiano (1930) que, tendo trabalhado com pintura, design, moda, publicidade, chegou nos anos 60 a desenvolver um projeto sobre o vazio espacial (“*il vuoto spaziale*”). Num primeiro instante Murilo diz que a obra de Indrimi poderia parecer integrada nos esquemas da *sociedade de consumo*. Sociedade que deveria ser transformada, porque traiu “a pureza do espaço, desconheceu ou negou a necessidade filosófica do vazio”. Preocupando-se com essa relação, a do espaço com o vazio, Indrimi “segue o que disse Anasságora: *aquilo que é visível nos abre o olho sobre o invisível*”. O vazio, segundo Murilo, “é incorruptível, não se vende nem se compra, não fabrica armas, não tortura e se opõe à sociedade de consumo”:

Ricordiamo che il vuoto è incorruttibile: al di fuori, pertanto, del peccato originale e della caduta. Non può macchiarsi, né essere macchiato; non può vendere né comperare, né fabbricare armi né torturare. Si oppone alla civiltà dei consumi. Evviva il vuoto. Scusami Aristotele.

114 “Beverly Pepper” foi escrito em 1970 e publicado em 1973 no catálogo de uma exposição da artista. Foi traduzido por Antonio Tabucchi. Em português está presente em *A invenção do finito*. Beverly Pepper (1922-) vive desde 1951 na Itália, entre Roma e Todi. Segundo Murilo, a artista americana disse não “às soluções de cômodo e ao material de imediato consumo” e sim “à linha reta que, reinaugurando-se sempre, abre as fronteiras para a linha curva”. Murilo ressalta a capacidade de Beverly de criar uma fusão clássico-moderna dos metais que nenhum “trovão conseguiria lacerar”. Sua arte cria um sistema de “*segni aperti che precede e annuncia la polemica parola DOMANI*”. Numa sociedade dominada pela ameaça da destruição, existe dúvida sobre a própria possibilidade da existência, no futuro, da palavra “amanhã”: “*Esisterà domani la parola domani?*” (a mesma pergunta retornará no murilograma a Ungaretti em *Convergência*).

“Gastone Biggi”, escrito em italiano com revisão de Liliana Menzio, é um texto dividido em duas partes numeradas. A primeira foi publicada em 1968 no volume *Serigrafie d'arte in Italia*. A segunda foi publicada integralmente em um catálogo em 1971, e em 1989 no livro *Biggi. Percorso d'artista 1958-1988*. Essa segunda parte, com pequenas modificações, foi publicada também em *A invenção do finito* (onde, por exemplo, não aparece a última frase que se refere a uma afirmação “subjettiva” do crítico Murilo Mendes: “*I suoi quadri mi aiutano a vivere.*”). Segundo Murilo, Gastone Biggi (1925-1994), pintor italiano, contesta em seus quadros o caráter mecânico da civilização tecnocrática,

através de dois elementos peculiares: o ritmo (sendo Biggi, inclusive, um admirador de Bach) e um esquema racional baseado em rigorosos, porém não rígidos, conceitos geométricos:

L'ambiente biggiano si iscrive fuori della realtà immediata, circostanziale: la supera come potere di rielaborazione, sintesi, simmetria e tecnica raffinata. La comunicazione non ci giunge tramite messaggi impersonali, automatici, o spettacolari, bensì tramite un codice personalissimo di punti e figure geometriche rigorosamente elaborate in ritmo progressivo.

Sendo, segundo Murilo, a realidade “*poliedrica, innumerevole, ambigua*”, a pintura de Biggi, afastando-se do circunstancial e do imediato, nos propõe uma realidade não cotidiana, mental ou alegórica que seja.

“Simona Weller”, traduzido por Cesare Vivaldi, cujo original foi escrito em francês (publicado nos *Papiers* como “*Texte pour Simona Weller*”), foi publicado pela primeira vez em 1974 no catálogo de uma exposição na Holanda da pintora e escritora italiana (1940-). Na Itália, foi publicado em 1989 no catálogo de outra exposição, em Narni. Esse texto é uma espécie de poema em prosa, onde Murilo reconstrói imagens presentes na obra da artista (que nos anos 70 se impôs à atenção dos críticos pelas obras de pintura-escritura) em que os elementos mais díspares entram em conflito, num cenário de guerra espacial (fuzis, carros-fortes e cometa): “*S’assiste a uno scipoero dei fucili contemporaneamente a uno sciopero delle autoblindo. Un uccello-pirata blu rosso verde dirotta un aereo dal polo nord verso la cometa KBF.*” Mais adiante, temos um “jovem navio que transporta poesias clandestinas, suspeitas aos ditadores” e “nota-se a carteira de identidade do ovo de Colombo”. No final do texto, todavia, aparece um sinal de esperança por Murilo apontar

para a derrota do não e a vitória do sim (“*Lo scacco del no, la vittoria del sì*”).

“Giulio Turcato”, traduzido por Luciana Stegagno Picchio, foi publicado em português em *A invenção do finito*, e em francês nos *Papiers* (já havia sido publicado no catálogo de uma exposição em Zurique). Turcato (1912-1995), pintor italiano, foi um dos fundadores do grupo *Forma 1* (1947), do *Fronte Nuovo delle arti* (1948) e do *Gruppo degli Otto* (1954), desenvolvendo uma pintura que investiga os “signos e a matéria”. Segundo Murilo, o estilo de Turcato se baseia no uso de uma linha em zigzag, cujas cores manifestam contrastes complementares de luz. Turcato investiga “*con il rigore il labirinto: perfino gli elementi negativi della ‘composizione’ servono al suo intento di riconciliare fluidezza e densità*”. Se algumas obras do artista foram influenciadas pelos tons ocre da Praça de Espanha e pelas curvas do Palazzo Borghese, em outras, como *Composizioni con tranquillanti*, de 1962, Turcato criou um céu diferente daquele dos astronautas: um “céu heterodoxo, reversível, reduzido a uma dimensão coloquial que se identifica com a humana e precária paz”. Em Veneza, cuja pintura clássica, afirma Murilo, adere a uma arquitetura que se nutre da variedade de uma luz fantástica, a linha de Turcato “*va e torna, esplode, si mimetizza, esita tra la gondola e il vaporetto, palesa la rottura con uno schema previsto oppure formula l'unità*”. Turcato é também um artista que se preocupa com questões éticas, mantendo-se afastado do “supérfluo da sociedade de consumo”. Uma vez disse a Murilo que “*la scienza dovrebbe proscrivere la bomba atomica e far esplodere un colore nuovo, oltre la fascia dello spettro solare. Allora la pittura ricomincerebbe la sua storia.*” Murilo, também “ferido pela história nuclear”, segue a água branca, vermelha, lilás, azul dos quadros desse artista que conheceu pessoalmente.

Lembra, por exemplo, o lado boêmio de Turcato, em cujo ateliê de Via Margutta em Roma “hospedava artistas extravagantes, boêmios famintos e sem casa”. As histórias pessoais de Turcato, entre poesia e humor, exorcizam a História fértil de “*massacri, torture, barbarie, oppressione dell'uomo*”. Turcato, superando a lição de Duchamp, De Chirico, Matisse e Miró, encontrou seu próprio caminho, difícil e tortuoso, que se desenvolve sob o signo da liberdade.

“Emilio Vedova” foi escrito em italiano, provavelmente em 1962; dele existe uma tradução em espanhol e uma em português em *A invenção do finito*. Pintor e artista plástico veneziano, Vedova (1919-2006) é um dos maiores representantes do movimento chamado *Informale*. Murilo começa o texto com tom memorialístico, quando diz ter recebido uma carta do amigo que estava prestes a viajar para a Espanha (“*Ho ricevuto una lettera di Vedova in cui mi annunciava il suo secondo viaggio in Spagna*”), onde poderia observar no Museu do Prado os desenhos e as gravuras de Goya, que constituem “um dos mais fortes libelos jamais levantados contra toda espécie de guerra, tortura e intolerância”. Vedova, segundo Murilo, passou a vida a combater qualquer forma de intolerância; sempre sentiu uma profunda aversão pela guerra, dando desse modo um significado político à sua obra. O pintor veio também ao Brasil, e Murilo ficou impressionado com a interpretação extremamente inteligente que o italiano lhe deu da natureza barroca, dos contrastes de cultura e do “profundo instinto de liberdade dos brasileiros”. Num tempo como o nosso, “de destruição e de ânsia de construção”, Vedova, com ímpeto colorista, faz “coincidir liberdade e rigor”.

“Victor Brauner”, inédito até 2001, é um texto sobre o pintor romeno que nasceu na Moldávia em 1903 e morreu em Paris em 1966. Existem dois manuscritos desse texto: um data-

do de 1970, em italiano com tradução de Antonio Tabucchi, e um em português, de 1972. Brauner transferiu-se em 1930 para Paris, onde aderiu ao movimento surrealista (o texto de apresentação da sua primeira exposição foi de Breton). Em seguida se converteu às teorias do automatismo psíquico e, aprofundando os estudos de parapsicologia, se interessou pelo esoterismo. Esse texto de Murilo é uma espécie de breve conto poético com referências a elementos visionários da obra de Brauner e de sua biografia. Tudo acontece em Paris, na rue Lepic 72, onde Sarastro, com a partitura original da *Flauta Mágica* de Mozart, um asteca com remos e uma mulher, entre sacerdotisa e operária, que segura um ovo lunar depõem todos esses objetos sagrados no sofá, ajoelham-se defronte a Victor Brauner e pedem-lhe perdão pelos “erros da História, pela loucura da razão, pela animalidade da máquina, pelo estrangulamento da poesia da vida, pela inconsciência do homem que lhe furou o olho esquerdo”. Todos eles prometem mandar-lhe mensagens do mundo astral. Então, Brauner se aproxima do cavalete e começa a pintar o ciclo *Diverse autobiografie di sostituzione*, enquanto as telhas de Notre-Dame “se olham disfarçadamente”.

“Luigi Boille”, texto sobre o pintor italiano (nascido em 1926), foi escrito para um catálogo da 33ª Bienal de Veneza. Ao que tudo indica²⁴, o texto foi escrito em português e traduzido para o italiano por Giuliano Macchi. Murilo evidencia como primeira qualidade de Boille a não adesão ao caráter mecânico da sociedade moderna: “*Luigi Boille appartiene al novero degli artisti in un certo senso solitari: di quelli, cioè, che non riflettono nella loro opera il lato meccanico della civiltà attuale.*” Murilo cita Bachelard ao afirmar que Boille sofria o “complexo de Prometeu”, sendo ele um “*inventore della sua poetica personale*”. Murilo percebe sua independência também na escolha do uso da linha curva como criadora de um movimento contínuo, em opo-

sição a duas recentes direções da pintura daquele momento: “a excessiva geometrização do quadro ou a sua inserção no contexto *polêmico-prosaico-sociológico* da pop-art”. Seguindo um caminho autônomo, pessoal, Boille foge à “estatística e ao controle eletrônico”. Imediatamente depois dessa “fuga”, Murilo elege como qualidades do trabalho artístico de Boille o elemento irracional e o metafísico, ao citar algumas frases de Franz Marc, o qual afirma que “toda criação artística é alógica”, que a saudade pelo ser indivisível é a “a nota principal de toda arte” e que “não existe uma interpretação sociológica ou psicológica da arte, sendo seu efeito exclusivamente metafísico”. Para Murilo – e aqui temos mais uma referência à relação entre poesia e artes plásticas (*segni poetico-spaziali*) –, tendo Boille assimilado Tiepolo, Blake e Matisse, a sua obra “*si esprime in forma dinamica, passando dalla potenza virtuale all'atto, precisamente l'atto di creare segni poetico-spaziali corrispondenti ad una energia interna*”. Murilo refere-se também à “riqueza cromática da atonalidade” – “*per usare un linguaggio preso dalla musica*”.

119

Notas autobiográficas

“Rafael Alberti” é um texto que foi publicado para uma exposição em Roma, em 1972, sobre o amigo, poeta e pintor espanhol (1903-1999). Existe outro texto em *Retratos-relâmpago* dedicado a ele, no qual Murilo reconstrói o convívio praticamente cotidiano que os dois tiveram na capital italiana, onde Alberti morou por muitos anos, exilado da Espanha franquista: “Amigo e vizinho – a via del Consolato está bem próxima – encontramos-nos vez por outra no bairro, fazemos um passeio a quatro, incluindo Saudade.” Alberti em Roma estava acompanhado de sua esposa, Maria Teresa León, “sobrinha de *Don Ramón Menéndez Pidal*, aguda exegeta de *Doña Jimena* e Gustavo Adolfo Becquer”, resumindo “na sua pessoa, na sua ação, nos

seus textos, a quintessência intelectual da Espanha”. No texto italiano, Murilo ressalta a conjunção, na obra do amigo espanhol, da poesia com a pintura, tendo Alberti *esordito* como pintor e escrito um livro, *A la pintura*, dedicado a esta arte. “*Pintar la Poesia/ con El pincel de la Pintura*” são versos emblemáticos que sintetizam a aproximação dos textos de Alberti às suas gravuras (como, por exemplo, *Los ojos de Picasso*), litografias e desenhos. No retrato-relâmpago, Murilo recorda ainda o espírito revolucionário do amigo, “o mais politizado dentre os poetas de sua geração” e que “fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica”.

“Jean Arp” é um poema escrito em 1968 sobre a obra do pintor, escultor e poeta alemão (1887-1966), um dos criadores do movimento *dada* e da primeira exposição surrealista em Paris em 1925. Esse poema foi também publicado postumamente em *Ipotesi*, em 1977. A Arp, Murilo dedicou também um retrato-relâmpago (escrito em 1973) e um texto em francês de 1963, “*Collage pour Arp*”, presente nos *Papiers*. Por sua vez, Arp havia escrito um texto para Murilo em 1955, intitulado “*Souvenir Mendes*”, incluído em seu livro *Jous effeuillés*. O poema de Murilo faz referência aos “objetos mágicos” das criações de Arp: um leão verde, uma borboleta vermelha, gnomos, fadas que dançam na floresta de Meudon. Nessa cidade se encontra a casa de Arp, onde Murilo foi visitá-lo em 1954, conforme referido no retrato-relâmpago, no qual, por sinal, à semelhança do poema, todos os parágrafos começam com o nome Arp. Meudon, lugar onde a cultura alemã e a francesa estão próximas, influenciou a obra do artista: “Deixando sua floresta privada de Meudon, floresta animada tanto de esculturas quanto de árvores e pássaros, regressa ao estúdio, gaiola de vidro onde espera o demônio criador, sempre em ato.” Embora Arp amasse essa natureza, nunca a *reproduziu*, por ter escolhido *produzir*, criar novas invenções

como “a flor-martelo, a flor-tecedeira, a mesa-floresta, a cabeça-bigode, o umbigo alado”, atingindo “o vértice da consciência criadora experimental”. Artista que trabalhou coletivamente, junto com outros pensadores e criadores, Arp resume a “quintessência do dadaísmo e do surrealismo”. A ele Murilo se sente próximo quando “contesta a mecanização e o excesso de racionalismo do mundo moderno”. Mas podemos dizer que dele Murilo se aproxima também quando, mais uma vez, sublinha a importância da interseção fértil entre expressões artísticas diferentes que se complementam e se enriquecem: a poesia, as artes plásticas (no caso de Arp, a escultura) e a música (“*il canto lirico e orfico*”). Murilo também se aproximou da música, sobretudo a atonal e o jazz, para criar rupturas rítmicas em seus poemas; e se serviu também da pintura, sobretudo a surrealista, para elaborar imagens dissonantes, como vimos. O mundo órfico e o mundo do sonho estão conectados com essa dissonância plástica, praticada por Arp (e também, claro, por Murilo): “O escultor Arp incita com efeito o poeta Arp a extrair a forma do pensamento, a organizar todas as coisas, mesmo o canto lírico e órfico. Mesmo o sonho.”

121

“Pietro Dorazio”, de 1970, é dividido em duas partes, ambas inéditas até 1994, quando foram publicadas em *A invenção do finito* com os títulos *Piero Dorazio* e *Dorazio e o quadro*. O segundo texto foi traduzido para o italiano por Antonio Tabucchi. No primeiro texto, um quadro do pintor italiano Dorazio (1927-2005) “quer” sua autonomia, ao “julgar” o pintor; essa imagem retorna mais à frente (“*Il pittore sarà la metafora del quadro. Quest’ultimo giudicherà il pittore.*”). Murilo destaca a capacidade do pintor de *pianificare*, fugindo às soluções retoricamente sentimentais, adotadas às vezes “até no campo do *action painting*”. Num tom autobiográfico, Dorazio, reporta Murilo, lhe confessa que a pintura para ele é um engajamento moral: “*l’uomo*

si arricchisce molto di più attraverso le esperienze morali che non attraverso quelle materiali o fisiche". É interessante notar como Murilo valoriza a aproximação da pintura com a música e define o "literário" dividido entre o "certo" e o "plausível". Se *l'oeil est achevée*, segundo Stendhal, Murilo define o processo estético de Dorazio como "organicamente visual". Sem ter saudade do figurativismo, Dorazio acaba sendo mais figurativo do "que os campeões do *figurativismo moderno*" pelo uso "não caótico" que faz da cor. Argan diz que a sua pintura orienta "*l'attività della nostra coscienza in una direzione che sia anche estetica*". A criação de pontos de luz que parecem vibrações do ar é definida como *umanesimo visivo* por Murilo. As últimas frases desse primeiro texto são perguntas angustiadas, dúvidas sobre a salvação da pintura por parte de Dorazio daquilo que parecia, na época, perdido para sempre (o amor pela luz):

Riusciranno Dorazio ed alcuni altri a salvare ciò che sembra perduto per sempre? Faranno essi in modo che si ritorni a parlare di quadro e pittura non tra virgolette? Riusciranno a destare di nuovo l'amore per la luce? That is the question.

No segundo texto, Murilo chama atenção para o fato de que as influências de Dorazio (entre outros, Matisse, Moholy-Nagy, Magnelli) não representaram modismos passageiros ou adesão esporádica, mas encontros fecundos que o fizeram "*esempio di fedeltà alla sua legge interiore*". Em mais uma nota autobiográfica, Murilo lembra quando o via pintar em seu estúdio de Valle Giulia:

Perfino quando maneggiava i pennelli e le tinte non abbandonava la parola, sottolineando, con forza polemica, gli avvenimenti attuali, provvisto di un dono acuto di analisi e di scelta critica. Temendo che il dialogo alterasse

la linea del suo lavoro, evitavo di interromperlo. Mi sorprendevo di scoprire il quadro finito: la trama complessa di mille fili si rivelava sempre unita, erede della tradizione di un antico pittore fiammingo o di un artigiano di tappezzeria medievale: in una limpida continuità.

Murilo sublinha, também, a permanência de elementos clássicos na obra de Dorazio, reelaborados pela técnica moderna, num “diálogo dialético entre clássico e moderno”. Mais adiante ressalta os instrumentos expressivos tradicionais de suas obras, enriquecidos por uma nova invenção no uso da cor, através de um “lirismo polêmico”. O quadro *Tutto a punto* evoca imagens de uma modernidade apocalíptica, onde transitam o velívolo D-galaxy 9, o napalm, o Pentágono, a guerra do Vietnam, os espaços interestelares, o cosmonauta, a lua e a televisão. “*Il poeta, l'inconformista, il franco-tiratore Murilo Mendes*” sente-se fraternizado com Dorazio nessa aventura perigosa que é enfrentar o peso de nosso tempo com seus contrastes e suas lacerações.

123

“Max Ernst” é um texto que não havia sido publicado na Itália até 2001. Aqui temos a segunda parte de um texto que em português foi publicado na versão integral nos *Retratos-relâmpago*, com as duas partes (a homenagem e essa segunda). Existe também a versão francesa, “*Hommage à Max Ernst*”, nos *Papiers*. Ernst (1891-1976), pintor e escultor alemão, foi um dos fundadores do grupo *dada* alemão, tendo aderido em seguida ao surrealismo de Breton, utilizando, além do *collage*, técnicas como *frottage*, *grattage* e *dripping*. O texto em português começa com uma nota autobiográfica (“Max Ernst recebe-me num hotel de Paris, já que no momento está sem casa”). Durante a conversa, Ernst recorda seu relacionamento com o surrealismo até chegar à ruptura e à autonomia como franco-atirador:

Orientada a conversa para o surrealismo e sua missão de vanguarda entre as décadas 20 e 30, o pintor vai resumindo as dificuldades que teve com o grupo, até a ruptura definitiva em 1938, quando alguém, credenciado, procurou-o com o fim de informá-lo que por motivos políticos cada surrealista deveria empenhar-se em sabotar em todas as maneiras possíveis a poesia de Paul Éluard. Nasceu então o franco-atirador, o independente Max Ernst.

124 Murilo confessa depois o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento de sua poesia a descoberta dum livro de fotomontagens como *La femme 100 têtes*, só comparável para ele no plano literário a *Les illuminations*. De resto, Murilo crê que Ernst descenda 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 (nisso sendo ajudado pela obra do primeiro De Chirico)”. O texto em italiano propõe títulos para quadros imaginários de Ernst, “procurados num contexto de crueldade”, diz Murilo: “Invento, aqui, pequena homenagem, alguns títulos, aproximativos, de quadros seus, imaginários, inspirados, paralelamente, em outros quadros reais” como, por exemplo, “Messalina em criança é ameaçada por um rouxinol”, “A tranquilidade dos assassinatos antigos”, “Visão do mar provocada por uma folha de mata-borrão”. São 12 títulos, onde transitam Freud, Fedra e Dalí junto a imagens visionárias como a de labirintos em voo, “espadas da ambiguidade”, ou críticas em relação à fabricação de ilusões e de sonhos pelo sistema capitalista: “*Un cervello elettronico pianifica sogni alla portata di tutte le borse.*” Murilo afirma que em Ernst, como em Duchamp, percebe-se a criação de uma atmosfera onde o tempo não conhece limites: passa-se de um “imperador ao telescópio” ou outras imagens absurdas, imaginárias, inverossímeis como

“gonna di vetro blu, la fidanzata del vento, il cavallo che sfrega nel vento i fiammiferi del tuono”.

“Joaquín Roca-Rey” foi escrito em 1970 e publicado em 1972 no número 18 de *Carte Segrete*, com tradução de Antonio Tabucchi. A versão em português foi publicada em *A invenção do finito*. Roca-Rey (1923-2004) foi um escultor peruano que se dedicou ao figurativismo e ao abstracionismo; residiu desde 1963 em Roma. Murilo começa o texto com uma nota autobiográfica, quando diz que a casa de Joaquín em Roma lembra uma época incaica, na qual ainda não havia acontecido a colonização, a destruição científico-bélica e a poluição do planeta:

Quando l'Europa bifronte non aveva ancora aggredito il Nuovo Mondo. Quando gli scienziati, l'esercito e la polizia lasciavano in pace i fianchi non blindati delle future hiroshime. Quando l'idea di solitudine era feconda e l'uomo, nel dialogo con gli elementi, riceveva il getto dell'aria non inquinata.

125

Na sala da casa do artista estão as esculturas pré-colombianas que fazem Murilo refletir sobre qual linguagem um neto dos incas, vivendo na Roma *cesariana e sindicalista*, consegue propor ao “homem subalimentado de ideias” que vive na época da cultura de massa. Para Murilo, entre os instrumentos da arte de Roca-Rey está a passagem de um *“lancio-limite che risolverà il conflitto fra il terrore discendente della notte incaica (o connesso alla notte atomica) e il dinamismo che si manifesta nello scenario della Roma sindacalista”*.

“Giorgio Morandi”, inédito até 2001, é dedicado ao pintor e gravador italiano (1890-1964), sobre o qual existe em *Ipotesi* uma poesia que lembra sua célebre série de pinturas sobre garrafas (*“Morandi controlla il sonno delle bottiglie/ che a loro volta controllano/ la veglia di Morandi. // Sotto i portici*

bolognesi/ Morandi cammina/ orfano di padre e di bottiglia.”). Morandi, para Murilo, é um pintor abstrato em campo figurativo: abstrato no sentido de mirar ao essencial. Nisso ele se aproxima dos chamados pintores primitivos, sobretudo italianos e catalães, do *Duecento*, inseridos numa cultura “*che, suggerendo l’economia dei mezzi, tanto si avvicina al gusto della nostra época*”. Em seguida, Murilo lembra quais foram seus objetivos:

Creare uno spazio ristretto alla sua diretta portata; ordinare e costruire il sentimento, liberandolo dalla retorica; misurare la linea con sicura sapienza, ma senza geometrizzarla rigidamente; elevare la natura morta al livello del ritratto, rendendola quasi documento umano; mantenere un atteggiamento ascetico nei riguardi della tela bianca.

126 A procura do essencial, do “próprio absoluto” foi o objetivo da arte de Morandi, que encontrou em Bolonha, cidade onde nasceu, os elementos necessários à própria formação. Essa cidade é definida por Murilo como “*città dei lunghissimi portici e delle torri, città in cui l’Asinella e la Garisenda si levano come macchine da guerra di un esercito mitologico, in cui gli affreschi di Giovanni da Modena ci propongono immagini apocalittiche e Santo Stefano ci addita la sproporzione*”. Nessa cidade, “polêmica, douda e rica”, cresceu um homem antipolêmico, antiprofissional, autor de uma “obra magra”.

Morandi disse uma vez para Murilo (nota autobiográfica) que “*Bologna non racchiude opere d’arte così importanti come Firenze, ma in generale io la trovo più bella; e oltre a questo corrisponde meglio al mio temperamento*”. Segundo Murilo, as famosas garrafas dos quadros de Morandi aludem ao universo reduzido a um fragmento por causa de nossa incapacidade de capturá-lo na sua totalidade. No estúdio de Morandi em Bolonha,

Murilo diz que não descobriu garrafas refinadas de Veneza ou de Copenhagen, e sim garrafas quaisquer que ganharam dignidade estética na mão do artista:

Ho visto bottiglie qualunque, vuotate del vino comune o della medicina, in attesa dell'appello o del tocco dell'artista che le sente come materia prima, elevandole ad una dignità estetica esemplare, ad una vita organica della forma in cui il silenzio è più forte dell'idea astratta del silenzio.

NOTAS

¹ A invenção do finito é constituído de 38 textos que, assim como os de L'occhio del poeta, são divididos por ordem alfabética. Nehring analisou o conhecimento por parte do poeta das vanguardas artísticas nos anos 60 e 70. Cf. em particular os capítulos “O amigo Magnelli” e “Grécia e arte cinética” (NEHRING, 2002, p.103-168).

² Sobretudo as famosas bolinhas pretas.

³ Para o crítico italiano Argan (apud MENDES, 2001, p.25), “*qualche volta il testo critico conserva la metrica della poesia, più spesso nasce come fatto poetico e poi, in una seconda stesura, si configura come prosa e si serve con discreta e spontanea proprietà della terminologia tecnica della critica d'arte*”.

⁴ Aspecto posto em evidência por Nehring (apud 2002, p.182): “Mas há outra questão presente na crítica de arte muriliana: a perspectiva da falência da tradição humanista.”

⁵ Segundo Argan (MENDES, 2001, p.26), “*non dispiaceva a Murilo il carattere occasionale ed effimero* di questa sua letteratura”.

⁶ GUIMARÃES, 2007, p.72.

⁷ GUIMARÃES, 1993, p.59.

⁸ Ibidem, p.60.

⁹ PICCHIO, 1977, p.IX.

¹⁰ Apud MENDES, 2001, p.29.

¹¹ ANDRADE, 1943, p.45.

¹² Cf. sobre a questão das citações, CASTAÑON GUIMARÃES (1993, p.202-211), NEHRING (2003, pp.88-89) e SÜSSEKIND (1979, pp.147-169).

¹³ No poema “Mancato Cireneo”, fala-se em “urto tra il computer e il libro”.

¹⁴ NEHRING, 2002, p.37.

¹⁵ MENDES, 1959, p.179-184.

¹⁶ MENDES, 2001, p.139.

¹⁷ MENDES, 2001, p.106.

¹⁸ MENDES, 2001, p.158.

¹⁹ MENDES, 1994, p.1359.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p.178.

²² Ibidem, p.144.

²³ Cf.MENDES, 2001, p.185.

²⁴ Cf. MENDES, 2001, p.185.

3

SICILIANA 129

Mistério, arquitetura e natureza: a sondagem da força concreta

Siciliana foi o primeiro livro de poesia de Murilo Mendes a ser publicado na Itália, em 1959, no mesmo ano de *Poesias* e de *Tempo espanhol*, esse último apontado por Haroldo de Campos como marco inicial da aproximação ao real na poesia de Murilo. *Tempo espanhol*, “livro singular de pedra-poesia”¹, foi escrito entre 1955 e 1958 (depois de *Siciliana*) e representa para Ricardo Souza de Carvalho uma obra na qual Murilo eliminou “o excesso” através da concisão e da medida, conceitos extraídos de um modelo clássico.²

Os poemas de *Siciliana* foram escritos entre 1954 e 1955, portanto antes de o poeta se estabelecer definitivamente na Itália e de escrever os textos em prosa de *L'occhio del poeta*; porém pelo tema e por ter sido publicada na Itália em edição bilíngue (tradução de Chiocchio), a obra nos interessa profundamente. Na realidade, talvez seja o livro que mais exprima sua admiração pela Itália, por ser o mais homogêneo e unitário em relação a esse tema (a “presença” da Itália em sua obra), a partir do momento em que todos os 13 poemas são dedicados a aspectos culturais, artísticos ou históricos da ilha italiana; por esse motivo, claro, escolhemos analisá-lo por inteiro.

Se em *Contemplação de Ouro Preto*, publicado em 1954, o poeta já havia se preocupado pelas “cidades mineiras patinadas pelo tempo”³, em *Siciliana* Murilo constrói todos os poemas através do reflexo da paisagem seca e pedregosa da Sicília, rica de história, mistérios e monumentos, sobretudo religiosos. O poeta começa a se preocupar com a criação de uma poesia mais “concreta” (termo inclusive presente no livro, na “Canção a Termini Imerese”: “sondei a força concreta”). Em *Contemplação de Ouro Preto* e em *Siciliana*, percebe-se uma homogeneidade determinada pela unidade do tema escolhido.

Em *Siciliana*, em consonância também com o livro *Sonetos brancos*, de poemas escritos entre 1946 e 1948, o verso preserva ainda uma forma um pouco “fechada”, um rigor “clássico” que os poemas sucessivos tenderão a ultrapassar pela experimentação fônico-visual ou pela influência da prosa. A partir dos anos 60, essa concepção do poema em verso e estrofe (no sentido tradicional) começará, como veremos, a assumir menos importância na obra do autor, já que muitos poemas, por exemplo, utilizarão as mesmas bolinhas pretas presentes nos textos em prosa para separar as “sequências semânticas”. O verso mantém em *Siciliana*, ao contrário, uma estrutura elegantemente firme e sóbria, ao refletir o olhar pacato do poeta sobre a natureza e os monumentos artísticos. A construção dos versos foi conduzida de forma elaborada e rigorosa, porque ainda não influenciada, inclusive, pelo uso sistemático da prosa (como acontecerá com os poemas dos anos 1960 e 1970).

Os templos e as igrejas são símbolos universais⁴ que se erguem firmes em sua estrutura compacta e equilibrada. O problema da falta de unidade e de equilíbrio (à qual acenamos no Capítulo 1) será um fator recorrente, ao contrário, nos anos seguintes: o poeta dará menos importância à unidade⁵, estimulado por uma “vontade própria”⁶, provavelmente determinada pela dificuldade de publicação (por isso alguns textos, de forma desorganizada, aparecem em mais de um livro). Porém, a unidade temático-formal “conquistada” desde *Contemplação de Ouro Preto* se mantém na fase italiana através da divisão dos livros em setores ou da referência explícita nos títulos aos autores ou artistas citados. Como veremos, em *Convergência* o “equilíbrio” é dado pela dialética entre a “unidade” e a “variedade”: as palavras (os signos gráficos) *murilograma* ou *grafito* se repetem ao longo de cada setor, representando o título de cada poema, que por sua vez é dife-

rente de todos os outros, pelo tema, pela forma, pelo artista retratado ou referido.

A paisagem nesses poemas sicilianos é concreta e produtora de uma força positivamente vital e fecunda (o sol, o mar, a pedra, o vento, o céu), da qual são constituídos também os elementos arquitetônicos; o sentimento do poeta em relação à natureza, apesar disso, já parece carregar aquele olhar de medo e angústia, cujo símbolo maior é a imagem da Bomba (presente, claro, em outros poemas da fase brasileira). Em *Ipotesi*, com seus poemas sobre a máquina, a natureza aparecerá de forma secundária e desvalorizada: no mundo do computador a lua será o símbolo de um cosmo sem mais mistérios, sobre o qual o homem já não pode mais, como antes, mergulhar seu olhar sonhador e contemplativo.

Essas “poesias de viagem” de *Siciliana*, como o poeta as definiu, são como pequenos “quadros”, construídos num contexto misterioso, onde a partir da paisagem e dos monumentos se estabelece um olhar cujo tom se equilibra entre o lírico e o reflexivo-meditativo. Nesses poemas, Murilo demonstra claramente sua paixão pela arquitetura⁷, a partir do diálogo que estabelece entre a solidez da forma (dos poemas) e a força concreta dos elementos naturais e artísticos.

Em *Siciliana* aparece pela primeira vez o “germe do concreto”, que será depois desenvolvido de outra forma em “Sintaxe”, no livro *Convergência*, onde a reflexão sobre o valor gráfico e concreto da palavra e da linguagem na página branca é levada a extremas consequências. Existe, nesses poemas sicilianos, uma síntese organizadora entre a essencialidade da seca e rude paisagem siciliana⁸ e a presença física, real, visível da tradição artística. Entre montanhas no horizonte e o antigo mar da tradição mitológica, estende-se, numa forma equilibrada e harmônica, toda uma tradição de séculos, representada pelas ruínas, pe-

los templos gregos ou pelos monumentos árabes e normandos. Os monumentos são “concretos” assim como os elementos naturais: o mar, o sol, a pedra, o vento. A natureza tem um papel fundamental em *Siciliana*: o de representar, junto com a antiga e rica tradição de ruínas e templos, uma visão misteriosa e mágica da poesia. Passamos, nesses poemas, do mito de Trinácia aos templos de Segesta e Selinunte, a Cefalù, vilarejo de pescadores, a Siracusa com seu anfiteatro e seu *orecchio di Dioniso*, ao *Valle dei Templi* de Agrigento, à Catedral de Palermo (cidade à qual são dedicados três poemas) ou à sua tradição do *Teatro dei Pupi*, à Termini Imerese e a Taormina (à qual se referem dois poemas). *Siciliana* confirma o conceito de Chastel sobre a importância da junção, na história da arte italiana, entre Natureza (características geográficas) e Arte (expressividades artísticas diferentes): “È insomma nella stessa natura, nella fisionomia geografica della penisola e nella diversità fra provincia e provincia che dovremmo cercare la molla più interessante dell'arte italiana.”⁹

O testemunho de João Cabral de Melo Neto

“Sua poesia”, escreveu João Cabral de Melo Neto em carta para Murilo em 1959, depois de ter lido *Tempo espanhol*, “ganha em ter um tema, em falar de uma coisa”.¹⁰

No mesmo ano, Luciana Stegagno Picchio¹¹ cita o aforismo 371 do *Discípulo de Emaús* que “vale por toda uma programação estética”: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo.”¹² Esse aforismo, muito citado, deu o título ao ensaio “Murilo e o mundo substantivo”, ao longo do qual Haroldo de Campos reflete sobre essa “substantivação” na obra do poeta mineiro: “uma substantivação que não se detém nos víveres do real, mas que franqueia o marco do irreal”, operando “uma redução da metafísica a seus motivos concretos”. Para Campos, pelos menos desde *Tempo espanhol*, definido “o ápice do itine-

rário poético muriliano”¹³, já existia essa “obsessão pelo concreto”, essa “semântica concreta, substantiva”. Já segundo Bosi, a introdução de elementos experimentais em direção ao *concreto* na obra de Murilo se deu a partir de *Sonetos brancos*:¹⁴

Desde os *Sonetos brancos* (1948) a vocação para o real, tão forte que abraça também o real imaginário, o supra-real, tem levado o poeta a avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas. Tendência que é um dos sulcos mais fundos da poesia contemporânea e que aproxima poetas de línguas diversas (Pound e Montale, Ponge e Drummond, Murilo e Cabral de Melo Neto) enquanto repõe à Estética a questão da objetividade e, nos casos-limite, da autonomia da palavra estética.

De todo modo, tanto Haroldo de Campos quanto Bosi, mesmo divergindo sobre quando começou esse direcionamento por parte do autor, coincidem em ver a obra de Murilo Mendes como fundada “na busca de uma *objetividade* cada vez mais crescente”¹⁵.

A construção de uma poesia “enxuta”, “precisa” e “física”, criada através de uma “aderência ao real” e de seu embate com o abstrato foi, claro, uma das marcas do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, e a isso se refere Murilo no murilograma (versos 29-41) a ele dedicado. O poeta mineiro parece estar refletindo ao mesmo tempo sobre sua própria poética¹⁶. Depois de *Convergência*, o conceito de “escrever com corpo” ao qual o murilograma a João Cabral se refere será uma característica de *Ipotesi*, onde o desespero e o sentimento de vazio aderem concretamente ao tecido poético:

Construir linguagem enxuta
Mantendo-a na precisão,
Articular a poesia
Em densa forma de quatro,
Em ritmos de ordem serial;
Aderir ao próprio texto

Com o corpo, escrever com o
Corpo;
Exato que nem uma faca.
Força é abolir o abstrato,
Encarnar poesia física,
Apreender coisa real,
Planificar o finito; [...]

136 *Sonetos brancos*, o livro eleito por Bosi como precursor da aproximação da palavra poética de Murilo às “dimensões concretas”, foi escrito entre 1946 e 1948 e publicado na edição das *Poesias* (1959). Nesses sonetos Murilo seguiu uma “forma rígida”, em que pode exercitar sua pesquisa de síntese e escrever, segundo quanto disse, uns de seus versos mais sugestivos¹⁷. Luciana Stegagno Picchio também definiu alguns dos versos desses sonetos como “uns dos mais perfeitos do poeta”¹⁸; mas o interessante, acrescenta a estudiosa, é que Murilo respeita do soneto clássico somente a sua disposição em 14 versos como meio para conduzir seu “lúcido raciocínio”, através de jogos fônicos e *enjambements*, para o plano do transcendente e do visionário.¹⁹

Em *Siciliana*, recursos técnicos como a organização, o equilíbrio e a unidade representam a concepção por parte do poeta de uma obra rigorosamente unitária e homogênea, seja do ponto de vista temático seja do ponto de vista estilístico. A maior dispersão editorial da obra do poeta a partir dos anos 60 e 70 e sua maior expansão em relação ao número elevado de temas tratados e de autores e obras citadas serão compensadas pela “unidade” do argumento a ser desenvolvido²⁰, pela explicitação das referências do texto particular já a partir do título²¹ e por uma divisão em setores e capítulos numerados ou divididos pelas famosas bolinhas pretas.

Palavra clássica e mundo barroco

A *concordia discors* (Haroldo de Campos) de origem barroca é a base do *modernismo classicizado* (Merquior)²² de Murilo, caracterizado pela convergência entre a linha *moderna* da invenção, da liberdade, do experimentalismo e o *rigor*, a *medida*, o *equilíbrio* da tradição clássica. Murilo se transformou em poeta clássico através de uma severa disciplina, acima de qualquer abandono romântico:

*Nel parlamento dei poeti, manicheisticamente inteso come costante opposizione di classici e di romantici, Murilo Mendes dovrebbe infatti avere il suo bravo scanno tra i classici: uomo di impulsi e di slanci sorgivamente romantici egli diviene infatti poeta classico nella tormentosa e severa disciplina, nella costante ricerca di una forma “in punta di coltello” al di là e al di sopra di ogni romantico abbandono.*²³

137

A natureza e a arte siciliana simbolizam o mistério imperscrutável e silencioso do mundo: esse lado obscuro da existência não estará mais presente, como veremos, em *Convergência* ou em *Ipotesi*, onde a preocupação “concreta” com a palavra ou com a morte, numa sociedade cada vez mais tecnológica e barulhenta, parece não permitir mais nenhuma investigação aprofundada sobre aspectos metafísicos: em *Ipotesi*, Deus morreu (“*Dio è morto*”) e a natureza está poluída.

O medo da Bomba e a presença da morte, que aqui também estão presentes como “motivos barrocos”, como veremos, serão cada vez mais recorrentes na obra de Murilo na fase italiana, sendo tratados de forma desesperada e catastrófica em sua última produção poética.

Segundo Ungaretti, no prefácio a *Siciliana*, Murilo, através de seu angustiante mundo barroco, une “intelecto, senti-

mento e sentidos num puro e objetivo equilíbrio”²⁴. Arrigucci dedicou um artigo importante sobre a obra em geral de Murilo e sobre o poema “As ruínas de Selinunte”. O crítico ressaltou em particular:

A poética do assombro, que pode lembrar os jogos de contrários do barroco com uma tendência à deformação hiperbólica, expressionista e barroquizante, da imagem contida, no entanto, no molde despojado da arte clássica, evocando a sustentação das colunas despidas conforme a ordem dórica.²⁵

138 Silvano Peloso lembra a influência do barroco romano e brasileiro naquele “sentimento da catástrofe” presente na poesia de Murilo Mendes, sentimento esse que o aproxima de Ungaretti: “È proprio questo ‘sentimento della catastrofe’ mutuato dall’esperienza del barocco di Roma, dietro il quale non è difficile scorgere la suggestione del barocco italiano, che unisce Murilo e Ungaretti in un comune sentire poetico e esistenziale”²⁶. Segundo Chiocchio, a poesia de Murilo, “esperienza universalizzatrice”, não foi influenciada pelo barroco siciliano, porque já tinha absorvido o barroco via Góngora e as igrejas mineiras²⁷. Passeri também sublinha o aspecto universal da poesia de Murilo (ao atravessar fronteiras) a partir da leitura de *Siciliana*, onde há uma “università di motivi umani che superando paesi e confini abbracciano un solo mondo e un solo genere umano: con speranze e disperazioni, a Rio de Janeiro o a Taormina”²⁸.

Siciliana se configura portanto como a junção entre a realidade concreta da pedra das ruínas (solidez da tradição inerente aos monumentos poetizados) e os enigmas e mistérios da condição humana.

ATMOSFERA SICILIANA

Trinácia, três pernas, triângulo:
Soa a terra siciliana
Percutida pelo sol.

O sexo explode. Presságios
Respira o deus nas alturas:
Tantas mulheres de negro
Velam a própria juventude.

Ai trabalho, áspera vida
Para o homem, cavalo do homem,
E áspera para o cavalo.

O templo de augustos signos
E de lúcida arquitetura
Marca a distância do real:

139

A terra ocupando o céu,
A forma feroz do Etna
E do Strômboli o domina.

O centro da terra explode
Em cacto, jasmim e enxofre.
Augúrios respira o ar,
O bárbaro mar e seus gongos.
Trinácia, três pernas, triângulo.

A aliteração inicial dos “t” (*Trinácia, três pernas, triângulo*) parece indicar o terceto como estrofe privilegiada do inteiro poema: de fato a primeira, a terceira, a quarta e a quinta estrofes são tercetos, mas a segunda é um quarteto e a sexta uma quintilha. Desse modo, temos uma lúcida arquitetura que concilia a relação entre *natureza* e *mistério* (indicado pela *distância*

do real). *Trinacria* é o nome grego com o qual era chamada a Sicília, por seus três promontórios e por sua forma triangular; a figura, de origem incerta e ligada ao mito da górgone, foi reproduzida na bandeira da Sicília, representando um rosto de medusa com três pernas. Dante²⁹, inclusive, a ela se refere no *Paradiso* (canto VIII, v. 67) como “*la bella Trinacria*”. A paisagem siciliana contém todos os *quatros elementos*: terra, fogo (o sol), água (o mar) e ar. Ela é percutida, quase como num castigo divino, pelo sol. A terra é pintada por cactos (*i fichi d'india*) e cheira a jasmim e enxofre (*zolfo*, ao qual se refere Dante no verso 70 do canto citado), enquanto os dois vulcões Etna (que se encontra entre Catania e Messina) e Strômboli (na ilha com o mesmo nome, ao norte da Sicília) dominam o céu de forma feroz, assim como o ar “respira” o bárbaro mar e suas ondas ruidosas (*seus gongos*). Os elementos naturais se relacionam entre si: o sol com a terra (versos 2-3); a terra com o céu (verso 14) e o ar com o mar (versos 19-20). O aspecto misterioso está presente no enigma do nome *Trinácia* (com toda a importância do número três no primeiro e no último verso) e nas duas obscuras representações respiratórias: a do “deus nas alturas que respira presságios” e a do “ar que respira augúrios”. Esse caráter misterioso também aparece na imagem de tantas mulheres de negro que velam a própria juventude. O *sol*, o *sexo*, as *mulheres* e a *juventude* pareciam, no início do poema, apontar para uma direção positiva, “eufórica” (como indica a “explosão do sexo”), mas são contrastados pela irrupção, no poema, introduzida por *presságios*, de um velório e, logo em seguida, pela aspereza do trabalho. De fato, outro termo que parece ser também de contraste é o significado obscuro dessa terceira (posição importante) estrofe, na qual o trabalho representa a vida difícil dos homens e dos cavalos. A introdução do termo trabalho, com toda a

sua implicação sociológica e o significado obscuro da expressão *homem, cavalo do homem*, cria uma ruptura temático-rítmica, determinada pela repetição de *áspera, homem e cavalo*. Essa repetição não produz nenhuma sonoridade harmônica; pelo contrário, inclusive por causa do uso da conjunção *e*, que trunca o verso, essa estrofe está numa posição de isolamento e de contraste com o poema inteiro. O templo representa uma forma de equilíbrio, determinado pela lucidez de sua arquitetura nobre (*augustos signos*), distanciando-se, por ser o lugar do mistério, do *real*. Depois da “explosão do sexo”, da *forma feroz* (reforçada pela aliteração) do Etna, o *centro da terra* também *explode* numa vegetação seca (assim como são secos e enxutos os versos do poema), que convive no oxímoro de *jasmim e enxofre*. A ruptura do ritmo nos versos 19 e 20 coloca em destaque o ar impregnado de *augúrios* e do cheiro desse mar mitológico (*bárbaro*) e misteriosamente musical (*seus gongos*). A conclusão cíclica recupera a ordem perdida desde o início (o *terceto* perdido) através da repetição do mistério do número três: *Trinácia, três pernas, triângulo*.

141

O TEMPLO DE SEGESTA

Porque severo e nu, desdenhas o supérfluo,
Porque o vento e os pássaros intocados te escolhem,
Sustentas a solidão, manténs o espaço
Que o homem bárbaro constrange.
Em torno de tuas colunas
O azul do céu gravita.

Que música nos vem do número e da paz,
Que música nos vem do espaço organizado.
Propício ao ritmo é o deus do número,

E pela sequência do ritmo
A unidade do tempo se reconstrói.

A Segesta com amor e lucidez eu vim
Colher o que a morte não selou,
Sondando o oráculo que és tu mesmo,
Tuas linhas de força e calma pedra.

O espírito em diagonal te aceita
Para romper a angústia das origens:
Na luz afiada de Segesta
Forma e solidão se ajustam.

142

Nesse poema de quatro estrofes desarmônicas (com, respectivamente, seis, cinco, quatro e quatro versos), o equilíbrio é conservado, porém, pela própria *severidade* do Templo. Segesta era uma antiga cidade com origens mitológicas, fundada pelos micênicos (a ela se refere Virgílio³⁰) e que sempre rivalizou com a vizinha Selinunte. Seu templo de estilo dórico, anunciado desde o título, só aparece no texto na terceira estrofe, onde o “eu” também se introduz dizendo que veio para Segesta com *amor* e *lucidez* para colher o que a morte ainda não definiu de uma vez por todas (*selou*). Os verbos (*desdenhas*, *sustentas*, *manténs*), o pronome e o adjetivo na segunda pessoa do singular (*te*, *tuas*) criam uma atmosfera, por um lado, de mistério (por nomear o monumento somente no verso 11), mas também de intimidade, favorecida pelo “tu” que estabelece um diálogo entre o observador e o templo. Na última estrofe se diz que a *forma* e a *solidão* se ajustam através da luz afiada de Segesta. *Número* e *paz*, *amor* e *lucidez*, *força* e *calma*, *forma* e *solidão* representam dois grupos de palavras semanticamente diferentes ou até mesmo antagônicas: um grupo de caráter “prático-racional” (*número*, *forma*, *força* e *lucidez*) e o outro de caráter “sensitivo-sentimental”: *paz*,

amor, solidão e calma. A Natureza também se manifesta no poema através da presença dos *pássaros*, do *vento* e do azul do *céu* que gravita livre em torno das colunas do templo, que, como um epicurista em sua severidade e nudez, desdenha o supérfluo. Da mesma forma, a pedra do templo (antropomorficamente) é *calma*. Existem outros dois grupos de palavras que se cruzam ao longo do poema: um primeiro que tem um caráter mais positivo e vital: *livre, paz, unidade, amor, calma*; e outro que, rompendo com a paz e a calma da unidade e do equilíbrio, representa o obscuro e o desconhecido: *solidão, homem bárbaro, deus do número, morte, oráculo, espírito em diagonal, angústias da origem*. A música, cuja presença no poema é sublinhada pela anáfora dos versos 7 e 8, provém do espaço organizado que é propício ao ritmo e à unidade de tempo; *música, espaço e tempo* se constituem a partir da *paz*, da *organização* e da *unidade*. São exatamente essas características positivas (*forma, organização, unidade*) que, entre angústia, morte e solidão, sustentam as *colunas* do templo e determinam a *calma* de sua *pedra*, perfeitamente em harmonia com a natureza preservada do lugar.

143

AS RUÍNAS DE SELINUNTE

Correspondendo a fragmentos de astros,
 A corpos transviados de gigantes,
 A formas elaboradas no futuro,
 Severas tombando
 Sobre o mar em linha azul, as ruínas
 Severas tombando
 Compõem, dóricas, o céu largo.
 Severas se erguendo,
 Procuram-se, organizam-se,
 Em forma teatral suscitam o deus
 Verticalmente, horizontalmente.

Nossa medida de humanos
– Medida desmesurada –
Em Selinunte se exprime:
Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.

144 A primeira estrofe do poema se refere às ruínas (em posição importante no final do 5º verso) anunciadas pelo título; nessa estrofe existe uma desorganização: o primeiro período ocupa sete versos, sendo que o verbo principal está no 7º verso e, antes que ele apareça, três gerúndios (*correspondendo, tombando, tombando*) criam um movimento flutuante; movimento estruturado, porém, pela organização das aliterações (*a/ a*, versos 2, 3; *s/s/s*, versos 4, 5 e 6) e das anáforas (*severas/ severas/ severas; severas tombando/ severas tombando*). A organização é representada também pelo segundo período, mais harmônico, curto e enxuto. O gerúndio (*se erguendo*) não mantém a “flutuação” que caracteriza o primeiro período, até porque a ação dos verbos na voz reflexiva em sequência (*se erguendo, procuram-se e organizam-se*) atesta a organização das formas dóricas das ruínas em sua verticalidade e horizontalidade. O templo de Segesta, assim como o de Selinunte, tem em sua *severidade* uma organização serena que unifica elementos surpreendentes e estranhos: *fragmentos de astros* ou *corpos transviados de gigantes*. Essa severidade chega em parte a estabelecer um relacionamento de rivalidade das ruínas com a natureza: por um lado, elas têm uma superioridade física, espacial, por estarem *sobre* a linha do mar; mas também, *tombando e erguendo-se severas*, as ruínas “compõem o céu largo”: elas *agem* sobre a *largura* do céu para “compô-la” (no sentido de *composição* de um espaço arquitetonicamente *organizado*, numa harmonia entre arte e natureza); a posição da anáfora dos versos 6 e 8 materializa essa

“ação severa” comprimindo o verso 7, onde se encontra o céu. A segunda estrofe, menor do que a primeira, rompe com esta por expor duas formas de reflexão: uma sobre a condição humana (evidenciada pelo oximoro entre travessões: – *Medida desmesurada* –); a outra, mais latente, é a reflexão do próprio poeta, escondido atrás da voz reflexiva (*se exprime*), que manifesta o que Selinunte repercute nele: o espanto de perceber uma verdade bastante óbvia e absurda: nascemos (e daí faremos de tudo para sobreviver), mas sabemos que iremos morrer (eis a catástrofe). De tudo isso nasce o contraste de *nossa* (importante a posição do pronome possessivo na primeira pessoa do plural, assim como a do verbo *nascemos*, na mesma pessoa, no final do poema) – *nossa* condição absurda, evidenciada pelo oximoro, de sabermos (*medida*) que iremos morrer (*desmedida*). Por mais que *medida* apareça também no início da estrofe, por mais que o enigma do oximoro seja atenuado pelo uso de travessões e por mais que o verbo *nascer* conclua o poema, tudo isso não atenua a força da aparição imediata e desconcertante da atmosfera de angústia (*catástrofe* e *sobrevivência*) no final do poema.

145

DESPEDIDA DE CEFALU

Em pedra e horizonte ficas.
É triste deixar tua força
No duro penhasco plantada,
Que o sol vertical aumenta.
Respiras nesta grandeza
Que nos vem da água, da luz
E da terra percutida,
Do peixe. Contigo vamos
Na roda cósmica, e o vento.
Não te adornas para o culto:
Cefalu solene e pobre

Em duro penhasco plantada,
Teu rito é de antiga origem:
Vem da alma rude e sem véu.
Assim te amam os pescadores,
Com esta força e gravidade
Extraídas da tua rocha
Que o sol vertical aumenta.

146 O poema é constituído de uma só estrofe de 18 versos, que tem como protagonista a pequena cidade de Cefalù (em italiano a palavra leva acento, embora o título e o verso 11 não o apresentem³¹), situada no norte da Sicília, a 70 km de Palermo. Esse burgo de pescadores, que já foi dominado por gregos, romanos, bizantinos, normandos e árabes, encontra-se aos pés de um promontório de rocha banhado pelo mar Tirreno. Os verbos na segunda pessoa do singular (*ficas, respiras, adornas*), assim como os pronomes (*tua, contigo, te, teu, te, tua*), testemunham a intimidade criada entre o poeta (que se apresenta na primeira pessoa do plural: *nos, vamos*) e a cidade. A intimidade é realçada também pela definição da tristeza (verso 2) que o poeta sente ao se despedir da cidade, ao “deixar tua força”. A “dureza” e a “força” são características importantes, repetidas ambas duas vezes ao longo do poema, e o sintagma *duro penhasco plantada*, reforçado pela aliteração, aparece também duas vezes (verso 3 e verso 12). A configuração geológica da pequena cidade repercute na visão de conjunto que tem o poeta do lugar como um todo: à força material da rocha corresponde a gravidade como caráter simbólico e arquitetônico do burgo. A gravidade, que nos outros poemas de *Siciliana* representa severidade, aqui se refere a outras definições semanticamente afins como: *solenidade, rudeza, pobreza e antiga origem* do lugar. A natureza tem uma função fundamental por estar diretamente associada ao burgo:

os dois anacolutos (o primeiro, “Contigo vamos/ Na roda cósmica e o vento.”; o segundo, “Cefalu solene e pobre/ Em duro penhasco plantada/ Teu rito é de origem antiga”) dos dois períodos atestam esse encontro. O período entre os versos 5 e 8 afirma que a grandeza de Cefalù nos vem da *água*, da *luz*, da *terra* e da riqueza de seu mar (*do peixe*); já o período entre os versos 8 e 9 assevera, enigmaticamente, que com a cidade “vamos na roda cósmica e o vento”. Esse verso é o mais misterioso do poema pela presença ambígua de uma expressão tão abstrata (em contraste com a “materialidade” de outras palavras) como *roda cósmica* e por sua disposição sintática irregular (com o *vento* no final do verso depois da conjunção, sem uma ação verbal que o distinga ou um adjetivo que o qualifique, como no caso dos outros elementos naturais). O particípio *percutida* (verso 6) também aparece no poema “Atmosfera siciliana” em referência à terra. Mais um sinal da importância da presença forte da natureza são os versos finais, nos quais se diz que o sol vertical (adjetivo que aparece duas vezes) *aumenta* a rocha. *Pedra, sol, penhasco, água, luz, terra, peixe, vento, rocha* são os elementos naturais que embelezam a cidade. Cefalù não se adorna para o culto, porque seu rito vem da alma rude e sem véu. *Culto, rito, véu e alma* se referem ao campo semântico do sobrenatural, como em outros poemas de Murilo, mas com uma conotação mais concreta aqui, como atesta a rudeza da alma dos pobres habitantes do lugar.

147

MEDITAÇÃO DE AGRIGENTO

Quem nos domara a força vã,
 Quem nos sufocara o instinto
 Para permanecermos
 Em conformidade à linha do céu,
 A estas colunas perenes,

Ao oculto mar lá embaixo.

Quem nos transformara em folha
Ou no súbito lagarto
Que se esgueira sob tuas pedras,
Templo F, sereno templo F,
Arquitetura de reserva e paz.

Transformar-se ou não, eis o problema.
Durar na zona limite da memória,
Nos limbos da vontade,
Ou submeter a pedra, cumprir o ofício rude,
Aprender do lavrador e do soldado.
Qual a forma do poeta? Qual seu rito?
Qual sua arquitetura?

148

Mudo, entre capitéis e cactos
Subsiste o oráculo.
A manhã doura a pedra e vagos nomes,
Agrigento me contempla, e vou-me.

Aqui a meditação é a grande protagonista, como anunciado, e a própria forma do poema segue, através de desvios e meandros, esse substrato dubitativo próprio da meditação. Se meditação indica um meio termo entre uma pergunta e uma asserção, uma espécie de constatação (que nasce dos meandros da dúvida), as duas primeiras estrofes do poema são uma constatação dos efeitos da ação (*domara, sufocara, transformar*, com sua rima interna) de Agrigento e seus templos sobre o poeta. A primeira estrofe, com um só período, pode ser interpretada de duas formas: ou como uma afirmação ou como uma interrogação. Ou consideramos os dois *quem* como pronome relativo com a função de sujeito, numa construção sem o verbo principal (anacoluto), podendo imaginar uma frase principal se

encaixando no primeiro e segundo verso: (Agrigento ou seu templo) *foi quem nos domara a força vã,/ Quem nos sufocara o instinto*. E esta seria uma afirmação. Podemos também considerar *quem* como pronome interrogativo; desse modo, transformando a vírgula do primeiro verso e o ponto final do 6º verso em pontos interrogativos, teríamos duas perguntas. A segunda estrofe tem também um só período e começa com *quem*, com a anáfora criando a analogia entre as duas estrofes, nas quais, obviamente, Agrigento e sua *Valle dei templi* (colunas, pedras, templo, capitéis) são o sujeito da ação. Nessa segunda estrofe, inclusive, o vocativo com suas repetições (*Templo F, sereno templo F*), sublinha o diálogo que a meditação estabelece entre o poeta (*nos*) e o templo. Na primeira estrofe o poeta não se dirige ainda diretamente (na segunda pessoa do singular) ao templo, mas fala na terceira pessoa (*estas colunas*), como se estivesse escrevendo e olhando para os templos. São três as primeiras perguntas de caráter obscuro que indagam sobre quem “nos” domou a força vã (que permanece inexplicável), quem nos sufocou o instinto para permanecermos em conformidade com a natureza e a arte e quem nos transformou em folha ou no lagarto que parece fazer parte da pedra do templo (mais uma vez a união entre a natureza e arte). O problema, portanto, é transformar-se: aprendendo o ofício duro como pedra do lavrador e do soldado, através da memória (que é o contrário de instinto) e da vontade (não mais da *força vã*). Nessa terceira estrofe as perguntas se fazem explícitas e, assumindo um caráter metalinguístico, indagam sobre quais são a forma, o rito, a arquitetura do poema. Seguindo o raciocínio arquitetônico dos templos, lugares de rito, em suas diferentes formas, o poeta começa a pensar numa transformação de sua poesia em algo concreto (*submeter a pedra*) como um lagarto. O “objeto” (Agrigento) fenomenologicamente olha para o “sujeito” (me contempla) e o transforma em “objeto”

(*folha ou lagarto*). No entrelaçamento do elemento artístico (*capitéis*) com o natural (*cactos*), permanece a meditação sem respostas definitivas (*subsiste o oráculo*). A apreensão da palavra em sua concretude (uma espécie de “educação pela pedra”) começa, aqui, em *Siciliana*, a ser investigada pelo poeta em sua obra.

CANÇÃO DE TÉRMINI IMERESE

A Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Pesquise a forma no caos,
Pesquise o núcleo do som.

Ó pedra siciliana,
Enxofre, mar de cobalto;
Sondei a força concreta
Dos elementos, do deus.

Mas quem, o sol desvendando,
À terra me comunica?
Sem o filtro da morte quem
Me faz absorver o azul?

À Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Transformei-me à minha imagem,
E o mesmo oráculo sou.

O poema é dividido em quadro quadras, com a primeira e a última estrofes contendo uma espécie de litania que justifica o título: “A Términi Imerese eu vim,/ De Términi Imerese eu vou”. Termini Imerese é uma pequena e antiga cidade (provavelmente fundada pelos cartagineses, segundo Diodoro Sículo) na província de Palermo, tendo sido um importante porto na Renascença. Canção, em italiano *canzone*, era o gênero alto por excelência da

Scuola Siciliana: grupo de poetas do século XIII que renovou a língua vulgar italiana e as estruturas poéticas da lírica de amor, antes do *Dolce Stil Novo*. Giacomo da Lentini, um de seus maiores expoentes, escreveu *canzoni*, como por exemplo *Dolce Coninzamento*, com quatro estrofes de dez versos cada. Característica dessa *canzone* é a *ripresa* (retomada): citação da última palavra de uma estrofe no primeiro verso da estrofe sucessiva³². A canção de Murilo colhe do modelo a estrutura das estrofes com o mesmo número de versos e uma espécie de *ripresa* que aqui são os dois versos acima citados da primeira e última estrofe, que criam certa harmonia melódica. Trata-se de um poema lírico (obviamente não de amor) em que o poeta utiliza a primeira pessoa do singular (e não a primeira do plural como nos poemas anteriores) nas estrofes 1, 2 e 4, como atestam os verbos *vim*, *vou*, *pesquisei* (da primeira), *sondei* (da segunda) e *vim*, *vou*, *transformei-me* e *sou*. A terceira estrofe não tem nenhum de seus verbos na primeira pessoa (*desvendando*, *comunica*, *faz absorver*); porém temos duas perguntas nas quais, em ambos os casos, o pronome pessoal *me* em função de objeto direto indica a mudança do foco do poema em direção do eu-lírico: “quem me comunica à terra?” ou “Quem me faz absorver o azul?”. Na primeira e na última estrofe, o poeta faz uma espécie de declaração de poética, que consistiria na pesquisa da forma do caos e na pesquisa do núcleo do som (primeira estrofe). O vocativo da segunda estrofe, com o qual o poeta se dirige à pedra siciliana, indica esse direcionamento para o concreto (*sondei a força concreta*)³³. As perguntas da terceira estrofe se referem exatamente a dados “concretos”: o *sol* que desvenda a comunicação com a *terra* e a absorção do *azul*. De fato, algumas palavras-chave, que retornam ao longo dos poemas de *Siciliana* e que se referem a elementos naturais, como *pedra*, *enxofre*, *mar*, *sol*, *terra*, *azul* estão aqui presentes. Outras palavras de caráter mais enigmáti-

co, inseridas entre essas mais *concretas*, como *deus* no verso 8 e o significado obscuro dos últimos dois versos, parecem indicar que o caminho em direção ao “concreto” ainda está começando e produzirá, inclusive, um certo abandono do olhar calmo sobre as imagens metafísicas (representadas por *deus*, *morte*, *oráculo*). O concreto em *Convergência* será a palavra na página, e em *Ipotesi* a morte, o computador, a lua (não mais a lua imaginada e sonhada da tradição, mas uma lua concreta, alcançável, dessignificada).

O CLAUSTRO DE MONREALE

Abstrato e longe achei-me
No espaço de colunas geminadas.
A água oriental
Segreda a passagem súbita
Do nada ao ser,
E, fluida, se transforma.
Quem nos dera, subindo as mãos,
Volver ao modelo antigo,
A queixa da alma domar.

Bebemos da solidão,
Solidão de luz e pedra
Elaborada pelo homem.
Talvez que estas flores
Sejam até demais.

Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha
Seis milhões de anos.
Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer

Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas.

O poema é construído a partir de um tom lírico por manifestar os sentimentos do poeta em relação às colunas geminadas do Claustro de Monreale, nomeadas no segundo e no último verso. O Claustro se encontra na pequena cidade de Monreale, próxima a Palermo; antigamente fazia parte de uma antiga abadia beneditina, enquanto hoje se encontra na parte interna do Duomo. Foi construído durante o reinado de Guglielmo II (século XII), mas se inspira nos pátios porticados muçulmanos. Trata-se de 228 pequenas colunas geminadas que sustentam os arcos em volta de um rico jardim florido. O poeta, que se refere a si na primeira pessoa do singular (como na “Canção de Términi Imerese”), declara sentir-se abstrato e distante, ao deparar-se com o monumento. Porém, uma transformação (palavra recorrente em *Siciliana*) misteriosamente acontece, “a passagem do nada ao ser”, através da ação rápida e secreta da água (de uma fonte que jorra de uma coluna marchetada). Um desejo (representado por *quem nos dera*) de retornar a uma antiga forma de religiosidade (*modelo antigo*) atinge o poeta, que almejaria acalmar sua dor existencial erguendo as mãos ao céu. É interessante notar que há nesse poema uma passagem da primeira pessoa do singular (*achei-me*, no verso 1) à primeira pessoa do plural (*nos*, no verso 7), que é preservada na segunda estrofe (*bebemos*), para depois verificar-se o retorno à primeira pessoa do singular na terceira estrofe (*confronto-me*). Na segunda estrofe, a solidão (reforçada pela anadiplose) de luz e pedra do claustro, criado pelo homem, desencadeia a dúvida de que as flores sejam excessivas, por algum motivo obscuro. Na terceira, que também contém dois períodos, temos uma reflexão sobre o tempo e a morte, através do confronto entre o poeta e o que veio antes

dele. A autorreferencialidade introduzida pelo ano (em que Murilo nasceu) *1901* e a hipérbole (*seis milhões de anos*) desencadeiam um jogo de entrelaçamentos entre passado (*o princípio do tempo*), presente (uma espécie de “presente absoluto” indicado pela perífrase *os que dormem sob as lápides*, que se refere aos mortos e está no indicativo presente) e *futuro* (verso 19). Os versos finais parecem se conjugar com o sentimento inicial de abstração e longitude determinado pelas colunas germinadas. Esse poema também é atravessado pelo contraste entre termos de caráter concreto (representados pelos elementos naturais) e outros de caráter abstrato (que têm uma conotação misteriosa, obscura, indefinida): *abstrato* e *colunas germinadas*; *água* e *passagem do nada ao ser*; *mãos* e *queixa da alma*; *luz* e *solidão*; *1901* e *seis milhões de anos*; *os que dormem sob as lápides* e *deus*; *princípio do tempo* e *colunas geminadas*.

ELEGIA DE TAORMINA

A dupla profundidade do azul
 Sonda o limite dos jardins
 E descendo até a terra o transpõe.
 Ao horizonte da mão ter o Etna
 Considerado das ruínas do teatro grego,
 Descansa.

Ninguém recebe conscientemente
 O carisma do azul.
 Ninguém esgota o azul e seus enigmas.

Armados pela história, pelo século,
 Aguardando o desenlace do azul, o desfecho da bomba,
 Nunca distinguiremos

Beleza e morte limítrofes.
Nem mesmo debruçados sobre o mar de Taormina.

Ó intolerável beleza,
Ó pérfido diamante,
Ninguém, depois da iniciação, dura
No teu centro de luzes contrárias.

Sob o signo trágico vivemos,
Mesmo quando na alegria
O pão e o vinho se levantam.
Ó intolerável beleza
Que sem a morte se oculta.

Taormina é uma pequena cidade no sudeste da Sicília, com uma encantadora beleza natural e uma longa história que inclui seu passado grego. Os temas principais dessa poesia parecem ser dois: a *duplicidade* em seus vários aspectos e o tema da beleza, que, privada de seu caráter trágico, perfidamente se dissipa na sociedade regida pelo medo da bomba (inclusive Taormina foi palco de uma das mais duras batalhas da 2ª Guerra Mundial). A primeira estrofe, num clima quase bucólico, nos conduz à beleza de Taormina, onde a *duplicidade* do azul do céu interage com os jardins, com a terra e, sobretudo, *descansa*: o anacoluto e o verbo posto no último verso da estrofe reforçam a importância do efeito de paz e repouso que a natureza proporciona. Mas, a partir daí, uma série de negações se sucedem no poema. Na pequena segunda estrofe, temos duas negações evidenciadas pela aliteração: ninguém consegue usufruir dessa natureza ou interagir com ela em maneira profunda (*esgotando seus enigmas*). Na terceira estrofe, a negação, realçada pela aliteração de *nunca* e *nem* (versos 12 e 14), se materializa historicamente na

expectativa de um duplo epílogo: o reencontro com a natureza e o fim da bomba. A aliteração no verso 10 de *pela/pelo* e o paralelismo de *o desenlace do céu/ o desfecho da bomba* indicam, pelo fato inclusive de *desfecho* e *desenlace* serem sinônimos (além de terem o mesmo prefixo *des*), que o reencontro com a natureza e o fim da bomba estão entrelaçados, numa relação de dependência. Beleza e morte nunca mais estarão juntas, nem mesmo através do azul do mar de Taormina. Na quarta estrofe, a beleza é um diamante humanizado em sua perfídia: à dispersão de seus reflexos corresponde a dispersão do binômio beleza/morte. Tendo conhecido a beleza em sua *duplicidade* (*depois da iniciação*), ninguém consegue mais distinguir o *centro de luzes contrárias* desse diamante. Na quinta estrofe, se explicita a ruptura através da repetição do vocativo (*Ó intolerável beleza*, verso 22). A beleza continua a existir nas ruínas gregas e na paisagem natural de Taormina, porém de forma oculta, por ter perdido seu contato com uma visão religiosamente trágica da vida. A tragédia que vivemos é *histórica*, desse *século* (*sob o signo trágico vivemos*, verso 19), mesmo quando nossa *alegria* preserva ainda uma forma arcaica e religiosa (*o pão e o vinho*).

A MARIONETE DE PALERMO

De metal e plumas
A mulher portátil,
Gentilíssima, não fala.
Às vezes tenta falar, mas dói.

Levo-a comigo a toda a parte,
Regula com o meu anular.
De metal e plumas
Abro-a quando quero.

É mantida pela nuvem,
Mas o sopro do vento hesita
No limiar dos seus joelhos.
Ponho-a no meu ouvido, amortece
O ruído giratório
Que vem do céu de Palermo.
Traz-me flores da Vila Giulia
Ou dos seios.

Nada sozinha, nada
Contra o azul e o monte Pellegrino.

Um dia ela me interpelará
Com pés, mãos, dentes e pêlos:
Diante da lucidez elaborada e vã,
Triste com o rompimento da linha comum,
Opaco morrerei.

157

O poema é construído a partir de uma figura típica da tradição popular siciliana, que, em Palermo, tem na *Opera dei Pupi* sua forma mais popular de teatro de marionetes. Esses espetáculos se baseiam nos poemas do ciclo carolíngio, tendo como protagonista Carlos Magno e seus paladinos, e tratam de temas como a honra, a justiça e a fé desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX. Na primeira estrofe, a marionete, dividida pelo oximoro entre o peso do metal e a leveza das plumas, é metade humana (por ser *mulher*, *gentilíssima* e *tentar falar*), metade artifício (por ser *portátil*). A indefinição do verbo *dói* permanece ambígua (não sabemos por que *dói* e em quem *dói*: poderia *doer* na marionete ou no *eu* da estrofe seguinte). Na segunda estrofe, continua a descrição do relacionamento entre o poeta e a marionete e sua ambígua humanização. As ações do poeta, sublinhadas por estarem no início dos versos 5, 8 e 12, com verbos

seguidos do pronome direto, são a de “levar”, “abrir” e “por” a marionete da forma que melhor lhe agrada, numa superioridade do sujeito (*quando quero*) sobre o objeto (cuja identificação é reforçada pela qualificação do material de que é feita, *de metal*, e também de *plumas*). Por ser mulher, a marionete tem *joelhos* (verso 11) e *seios* (verso 16) e interage também com os elementos naturais da cidade de Palermo: com a nuvem, o sopro do vento, o céu e as flores da *Villa Giulia*, um jardim público construído no final do século XVIII. Os gestos de contato corpóreo entre o poeta e a marionete (*regula com o meu anular, abro-a, ponho-a no meu ouvido*) ou a descrição de partes do “corpo” da marionete (*limiar de seus joelhos*) insistem na representação humanizada do objeto. A breve terceira estrofe descreve mais uma cena de interação da boneca com a natureza: ela *nada contra o azul* (o recorrente *azul* de vários poemas de *Siciliana*) e o monte Pellegrino, um promontório de origem calcária. A plurissignificação de *nada* (repetido duas vezes de forma polissêmica), podendo significar ou a terceira pessoa do singular do indicativo presente do verbo nadar ou um pronome indefinido, refere, mais uma vez, uma ação humana da marionete e, ao mesmo tempo, nos dá a sensação de vazio e de silêncio da paisagem. Na quinta estrofe, a lucidez elaborada e vã leva o poeta a uma morte triste e opaca. A marionete parece simbolizar a dolorosa condição do homem moderno, que é um pouco robô (*metal*), um pouco ser humano (*plumas* tem o valor de elemento natural). Na sociedade tecnológica, a preservação da natureza está comprometida: o sopro do vento hesita e o céu emite um ruído giratório. A lógica avançada (*lucidez elaborada*) da Ciência é inútil, para o poeta, porque ela rompe com a *linha comum* e natural da vida (representada pelas partes do corpo elencadas no verso 20), proporcionando tristeza e algo indefinido, opaco. Esse tema da “morte do poeta”, como veremos, será bastante

explorado em *Ipotesi* (embora com conotações autobiográficas e também como “morte da literatura”).

CANÇÃO PALERMITANA

Lá vem o cavalo e vai,
Traz Palermo pela cinta.
Lá vai o cavalo e vem,
O sol de Palermo gira.

Destilam fontes, jardins,
Repuxos, lamentos acres,
Ventos vindos de limoeiros,
Da Grécia, de Roma e da África.

O oráculo obscuro sopra
Palavras de eras antigas:
Palermo, em ti crescerá,
Violento, o amor da vida.

159

A trama da história cresce:
Luz normanda e bizantina
Vai clareando as arcadas
Do claustro degli Eremiti,

Magnólias comunicantes
– Martorana e San Cataldo –,
Monreale e a Palatina
Ligados pelo mosaico.

Vem o cavalo em penacho,
Traz Palermo pela cinta.
Abre o mar os seus veleiros
E a luz grega de sua linha.

O poema, por ser uma canção, assim como a de Términi Imerese, tem as seis estrofes com o mesmo número de versos, quatro. Protagonista absoluta é a cidade com sua história, sua beleza natural, com seu agradável clima temperado. A primeira estrofe é uma espécie de refrão que retorna na última estrofe, ritmado pela posição invertida dos verbos “vir” e “ir” (verso 1: *Lá vem o cavalo e vai*; verso 3: *Lá vai o cavalo e vem*). Esse cavalo, como se fosse um homem, carrega Palermo pela cintura. Podemos imaginar que a referência ao cavalo nesse poema se conecta com o fato que, em Palermo, no monte Pellegrino (citado no poema anterior, “A marionete de Palermo”), a Grotta Niscemi preserva grafitos de época pré-histórica que representavam cavalos. A presença da natureza, aqui a do *sol* (verso 4) e na última estrofe a do mar e sua luz, é a moldura dentro da qual *a trama da história cresce* (verso 13). Na segunda estrofe, coloca-se em evidência que a arquitetura (*fontes, jardins, repuxos*) e a história de Palermo foram marcadas pela influência romana, árabe, normanda e bizantina. Os versos 7 e 8 (“Ventos vindos de limoeiros,/ Da Grécia, de Roma e da África”) põem em relevo, através das aliterações do *v* e do *d*, a aproximação espacial, além de cultural, da Sicília à Grécia, à Roma e à África, através da imagem de uma árvore típica dessas regiões (o limoeiro) e da “presença” do mesmo vento em todos esses lugares. Na terceira estrofe, as aliterações de *p* (no início dos versos 10 e 11) indicam o mistério de oráculos provenientes de templos erguidos, não só em Palermo, mas em todo o território siciliano. A história da cidade, influenciada pela mistura inclusive linguística por parte de outros povos (*palavras de eras antigas*), é caracterizada por uma forte vitalidade, posta em evidência pelo vocativo e mais uma aliteração (*violento/vida*). A quarta e a quinta estrofes fazem referência a importantes monumentos da cidade, começando pelo Chioostro della Chiesa di San Giovanni degli Eremiti,

construída sobre um antigo mosteiro gregoriano, um edifício pagão e outro árabe, entre 1130 1148 (durante o reino de Ruggero II, no período normando). O claustro tem forma retangular, com um jardim delimitado pelas arcadas e colunas duplas. Natureza e história se entrelaçam através da luz e da vegetação (*magnólias comunicantes*). Em seguida, são citados outros monumentos. Primeiro, a igreja *della Martorana*, fundada em 1143, que é uma das igrejas bizantinas mais importantes da Idade Média, com seu grandioso ciclo de mosaicos (os mais antigos de toda a Sicília). Na mesma praça Bellini se encontra a igreja de San Cataldo, construída provavelmente em 1154 durante o domínio normando, mas também com influência árabe (cujo domínio na ilha se estendeu de 827 a 1091), como fica evidente pelas suas cúpulas vermelhas. Depois, faz-se referência ao Duomo di Monreale (construído em 1174), importante pelos seus mosaicos e pelo claustro (já lembrado na poesia homônima de *Siciliana*) e à Cappella Palatina, basílica construída em 1140 dentro de um complexo arquitetônico, o Palazzo dei Normandi, que tem também influências árabes. A sexta estrofe, com seu refrão sobre o cavalo, agora *em penacho* (numa alusão provavelmente às festas populares sicilianas, como o carnaval, quando os cavalos são enfeitados com penachos), conclui o poema sobre a cidade, iluminada pelos reflexos do sol sobre o mar.

161

O ESPÍRITO E O FOGO

No Cabo de Santo André
– Eis o sol e sua espada –
Um fogo alto me falou:
Que vem do centro da terra,
Vem do oráculo temido.
De algum deus desencadeado
Será emissário, ou flecha?

“Sou aquele gênio outrora
Nascido da terra e do ar.
Crio a síntese futura
Do antigo e do vir-a-ser.
Gerei a rosa dos ventos,
Concilio os horizontes.
Um demônio me acreditam:
Eu sou o comunicante
Entre elementos contrários.
Aponto ao homem o roteiro
Feito em tempos primitivos.
Com o prodígio do meu sopro
Unirei terra, homem e Deus.”

Sobre o ventre da Sicília
Eis o sol e sua espada.

No primeiro verso se faz referência a Taormina, onde se encontra o cabo de Sant’Andrea com suas grutas azuis. A Sicília inteira, como vimos também em outros poemas, tem interesse arqueológico por guardar em seu território vestígios de outras civilizações – templos e teatros gregos ou romanos, edifícios e ruínas da época do domínio árabe e bizantino. Na primeira estrofe se faz menção a palavras que remetem a um campo semântico mítico-religioso: *fogo alto*, *oráculo*, *deus*. Aqui, Natureza e Mistério estão conectados, segundo quanto o *fogo alto* (provavelmente o vulcão Etna, que se encontra próximo a Taormina) desvendou ao poeta: o que vem do oráculo vem do centro da terra (a elipse do pronome definido *o* no verso 4, com a epanalepse no verso 5, cria um tom conciso e repetitivo, próprio do oráculo). A pergunta dos versos 6 e 7, com a inversão da ordem lógica comum que coloca em ressaltado a palavra *deus*, questiona se o que vem do centro da terra é uma punição (*flecha*) ou um benefício (*emissário*) e desencadeia a resposta da

longa segunda estrofe. Nela, que começa e termina com aspas, por ser um discurso direto, esse “deus” (*fogo alto*) diz ter nascido da terra e do ar e representar a união entre natureza (*terra*), ser humano (*homem*) e mistério divino (*Deus*). As pessoas acreditam que ele seja um demônio, mas na realidade ele representa a síntese entre passado (*antigo*) e futuro (*vir-a-ser*), tendo criado também a *rosa dos ventos*, ou seja, as quatro direções principais. Os versos 15 e 16, onde ele diz ser o *comunicante entre elementos contrários*, lembram a célebre e já citada definição que Manuel Bandeira deu de Murilo Mendes: “conciliador de contrários”; *conciliar* é o verbo usado também no verso 13. Ele (o *fogo alto*), ainda, indica para o homem aquilo que aprendeu no passado (*o roteiro feito em tempos primitivos*). A breve terceira estrofe conclui o poema retornando, como na primeira, à imagem do sol, resplandecente em toda a Sicília, com seus raios e reflexos, fortes e vibrantes como uma espada. A presença exuberante do maior vulcão da Europa, o Etna, e a paisagem deslumbrante do sol e do mar de Taormina determinam a reflexão do poeta sobre o que parece ser o significado da arte. Esse *fogo alto*, que toma a palavra para responder à pergunta, representa o enigma da criação artística em seu embate entre passado e presente, entre *centro da terra* (Natureza) e *oráculo* (Mistério). Problematicar a “união da terra, do homem e de Deus”, os *elementos contrários*, parece ser, então, o próprio objetivo da poesia, para Murilo Mendes.

163

TÚMULOS REAIS

(Catedral de Palermo)

Morte de pórfiro e basalto,
Morte branca e roxa, trono suspenso
Da pedra, do subsolo e do ar;

Morte imperadora,
Triunfante sobre a espada, a matéria exangue
E os sonhos decompostos:

Sol inverso,
Morte fundamental, raiz do ser,
Gera-nos, príncipes amarfanhados todos nós,
Príncipes de ternura ou de basalto,
Meninos da sarjeta, sob a forma de ocultos,
Crescendo sob o signo da cinza,
Gera-nos à luz e à tarefa divina;
Gera-nos a todos, manequins da Encarnação,
Displaced persons,
Barqueiros sem remo no largo rio secreto,
Exaustos entre o não e o vir-a-ser.

164

Morte, grande fêmea,
Eu te justifico e te perdoo.

A Catedral de Palermo, construída em 1185, durante o domínio normando, sobre uma antiga basílica depois transformada em mesquita árabe, conserva hoje, do século XII, somente a ampla abside. Na nave direita, a primeira e a segunda capela preservam túmulos imperiais e reais, como o do imperador Guglielmo II ou o do rei Ruggero II. Esse poema é uma reflexão sobre a morte. Ela aparece cinco vezes ao longo do texto, sempre no começo dos versos (1, 2, 4, 8 e 18), e, nos dois primeiros versos, sua importância é enaltecida pela anáfora. Os túmulos foram construídos em pórfiro, uma rocha vulcânica avermelhada, e em basalto, uma rocha escura de origem vulcânica, presente na região do vulcão Etna ou nas *Gole dell'Alcantara*, entre Catania e Messina. No segundo verso, a morte é *branca*, numa referência ao mármore (outro material

também utilizado na construção desses sarcófagos) e roxa (cor do pórfiro), mas pode estar indicando também, numa representação concreta e um pouco mórbida, a tonalidade que o corpo humano assume depois da morte. Esses tronos suspensos no ar, que protegem os corpos de imperadores triunfantes em suas campanhas bélicas, simbolizam a *decomposição* da matéria e o fim de sonhos e expectativas. Os dois pontos do verso 6 enfatizam a coerência do poema, indicando que a reflexão continua de uma estrofe para outra. A “escuridão” da morte é o contrário da luminosidade da vida (*sol inverso*); mas é ela que delimita os dois extremos de nossa existência (sendo a *raiz do ser*): o que vem antes e o que vem depois da vida. Na realidade, é a morte que nos *gera* (o verbo é repetido três vezes no início dos versos) e nos imprime a condição absurda (evidenciada pelo oximoro) de sermos *príncipes*, porém desprovidos da certeza de uma vida perfeita como uma camisa sem dobras, vincos e pregas (*amarfanhados*). O verso 10 corrobora, com mais um oximoro (*ternura/basalto*), com a epanalepse (*príncipes/príncipes*) e a metonímia (de *príncipes de basalto*), o contraste de nossa condição existencial: metade suave, metade dura como o basalto do túmulo dos príncipes. Somos como crianças abandonadas (*meninos da sarjeta*), cuja existência interior é ocultada pela forma do corpo. Crescemos já sabendo que nosso destino é virar cinza, mas temos, na crença no além, uma forma de esperança (*à luz e à tarefa divina*). Deslocados e desabrigados (como o anglicismo, *displaced persons*, incomum em *Siciliana*, reforça), somos como manequins que, com sua inércia, simplesmente “encarnam” um corpo. Ao longo de toda a segunda estrofe, os versos terminam com vírgulas ou com ponto e vírgula, com um movimento de retomada no verso sucessivo, parecido ao da existência humana em sua sequência indeterminada de dias. Nossa condição de barqueiros sem remos (e a referência clássica ao rio Lete não atenua

o desamparo que a similitude proporciona), extenuados por esse movimento entre *ser* e *vir-a-ser*, é angustiante. Na última estrofe, porém, o poeta se reconcilia com a morte, dizendo aceitá-la através do gesto cristão do perdão.

O ECO EM SIRACUSA

Nas tuas cavernas oblongas
Há um deus que se levanta,
Reconstituído no eco:
Toquemos o mundo com a voz.

Jardins que explodem, latomias guardam
O sopro físico da passagem
De antiga morte em Siracusa:
Violenta marcha a história nas tuas lajes,
Súbito estanca.

Eis que o drama
Se desarticula
Porque o deus ministra
Oráculos espessos:
Mas o eco é forte,
Só ele se mantém

Mais vivo do que o
Augúrio original.
Foi tua força extinta,
Pétrea Siracusa,
Mas o gongo aéreo,
Mas o longo eco
Te reconstitui.
Áspera voz, duplo eco
Habitado pelo deus

Que subsiste ainda
No homem inumano
Eco.

Em Siracusa, antiga cidade siciliana entre as latomias, enormes cavernas que na antiguidade eram utilizadas como prisão, existe o célebre *Orecchio di Dionigi*, cujo nome alude à extraordinária qualidade acústica da gruta, que permite ampliar enormemente o som no seu interior: desse modo, o tirano Dionigi (430-367 a.C.) podia escutar cada palavra dos prisioneiros. O poema tem duas estrofes, de quatro e 27 versos. Protagonista é o eco, que na mitologia era uma ninfa castigada por Hera a repetir os que os outros dissessem. No poema, o eco emitido nas grutas de Siracusa conduz à representação de sua (do eco) capacidade de revitalizar o que estaria perdido: o eco, de alguma forma, repetindo o que foi dito, o faz renascer. Na primeira estrofe, o poeta se dirige na segunda pessoa às cavernas de Siracusa, para dizer que nelas o eco recria (*reconstitui*) um deus, gerando também uma espécie de coro entusiasmado (*Toquemos o mundo com a voz*). A segunda estrofe se divide em duas partes: a primeira se refere à *história* e tem como característica a desorganização de sua estrutura sintática (anacoluto). Aqui, a natureza circunstante (*jardins que explodem*) não elimina a percepção (*sopro físico*) das mortes violentas dos antigos prisioneiros. O peso da história, com seus dramas, oráculos e augúrios, é desarticulado pela força vital do eco (*o eco é forte*). Na segunda parte dessa segunda estrofe, os versos entre o 10º e o 27º estão recuados, sendo que o último, que contém somente a palavra *eco*, está em posição ainda mais recuada. Esse recuo tem uma importância gráfico-visual, porque representa uma espécie de coluna alongada na página (*o longo eco*), como a própria extensão do som que ecoa e que, aos poucos, vai se afastando. O recurso à

variegada capacidade gráfica da palavra será uma prerrogativa de Murilo nos anos 60: desse modo, *Siciliana* parece indicar o próximo passo à *Convergência*, como veremos adiante. O anti-glo esplendor da cidade de Siracusa se extinguiu, mas o “eco” socorre a cidade, circundada pela belíssima paisagem criada por suas rochas. A anáfora dos versos 20 e 21(*Mas/Mas*) e a rima interna (*gongo/longo*), com o verbo (*reconstitui*) no final da frase em posição privilegiada, reforçam mais uma ação de “re-construção” por parte do eco. Na última frase, desorganizada pela força do anacoluto que coloca em evidência a palavra no último verso do poema, há uma nova reaproximação com o deus (agora o eco é *duplo e habitado pelo deus*), visto o desacordo de antes (atestável pelo antagônico *mas* do verso 14). Os últimos três versos definem a função principal do eco: a de existir depois da destruição (*subsiste*) apesar da absurda condição indicada pela antítese (*homem inumano*). No poema, existem duas forças contrastantes: uma de destruição (representada por termos como *explodem, morte, estanca, desarticula, extinta*) e uma de construção (as palavras que a indicam são *reconstituído, mantém mais vivo, reconstitui, subsiste*). Essa reconciliação, por parte do eco, de uma antiga unidade perdida, apesar da *antiga morte* e do *homem inumano*, é representada por sua posição triunfadora de última palavra no poema.

NOTAS

¹ MENDES, 1994, p.1684.

² Para Ricardo de Souza Carvalho (2011, p.254), “pelo horizonte de eternidade no qual circula Tempo espanhol, o poeta atinge o universalismo buscado desde o início de sua obra”.

³ COUTINHO, 1986, p.188.

⁴ Segundo Maizza, “le rovine sono innalzate a simboli universali”. Publicado em 19 de novembro no jornal *Il Popolo* (apud AMOROSO, 2008, p.49).

⁵ Cf. Capítulos 1 e 2.

⁶ Cf. Capítulo 1.

⁷ Em 1962, na Resposta ao Questionário de Proust (MENDES, 1994, p.52), declarou que gostaria de ser carpinteiro ou arquiteto.

⁸ Jacobbi (apud AMOROSO, 2009, p.92) falou em “asciutta comprensione del paesaggio greco-mediterraneo”.

⁹ CHASTEL, 1996, p.3.

¹⁰ Apud ARAÚJO, 2000, p.373. Carta de 22 de janeiro de 1959.

¹¹ STEGAGNO PICCHIO, 1959, p.55.

¹² MENDES, 1994, p.851.

¹³ CAMPOS, 1992, p.67.

¹⁴ BOSI, 1994, p.450.

¹⁵ BARBOSA, 1974, p.126.

¹⁶ Numa entrevista de 1976, João Cabral disse que a poesia de Murilo “lhe ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata” (apud CARVALHO, 2011, p.15).

¹⁷ ARAÚJO, 2000, p.233. Carta a Laís Corrêa Araújo, de 18 de agosto de 1974.

¹⁸ MENDES, 1994, p.1679.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Exemplo: A idade do serrote é um livro de memórias, Janelas verdes é um livro de viagens, A invenção do finito é um livro de crítica de arte etc. Poliedro, Retratos-relâmpago, Convergência ou Ipotesi, que são livros mais complexos, não por acaso são divididos em setores e capítulos, em cada um dos quais são tratados “temas” específicos. Por

exemplo, como vimos no primeiro capítulo, Retratos-relâmpago é dividido em três partes: uma dedicada a escritores, outra a artistas plásticos e a terceira a músicos.

²¹ Os murilogramas e os grafitos de Convergência, os retratos-relâmpago, os textos de L'occhio del poeta e de A invenção do finito trazem já no título o nome do autor ou do artista a partir do qual se desenvolverá o poema ou o texto em prosa.

²² MERQUIOR, 1976, p.XVIII.

²³ STEGAGNO PICCHIO, 1959, p.38.

²⁴ UNGARETTI, 1959, p.5.

²⁵ ARRIGUCCI, 1997, p.126.

²⁶ PELOSO, 1995, p.97.

²⁷ CHIOCCHIO, 1959, p.8.

²⁸ PASSERI, apud AMOROSO, 2009, p.38.

²⁹ ALIGHIERI, La Divina Commedia, 1985, p.647-648.

³⁰ Livro V da Eneida.

³¹ Na edição de 1959 Cefalù aparece com acento.

³² GUGLIELMINO, 1987, p.544.

³³ Em “Texto de informação“, de Convergência, no verso 43 o poeta diz: “Soldei concreto e abstrato.”

Convergência, livro de poemas escritos entre 1963 e 1966, foi publicado no Brasil em 1970. É dividido em três partes: a primeira chama-se “Grafitos” (35 poemas), a segunda, “Murilogramas” (38 poemas) e a terceira, que contém 71 poemas, “Sintaxe”. Sete poemas (murilogramas e grafitos de assunto italiano) de *Convergência* tinham aparecido em 1965 numa publicação na Itália, intitulada *Italianissima (7 murilogrammi)*, “no original português, anteriormente à sua publicação no Brasil”¹. Nessa obra, menciona-se que esses poemas seriam publicados em livro a se chamar *Contacto*; sabemos que isso não aconteceu, e que o livro de fato se chamou *Convergência*.

Foi o último livro de poesia publicado em vida por Murilo, 12 anos depois de *Tempo espanhol* (Lisboa, 1959). A grande novidade de *Convergência*, à qual acenamos no capítulo anterior, é a exploração da dialética entre a “unidade” e a “variedade”. No setor “Grafitos”, os títulos dos 35 poemas apresentam a palavra *grafito*, do mesmo modo que no capítulo “Murilogramas” todos os 38 poemas começam pela palavra *murilograma*; *grafito* e *murilograma* representam a palavra como signo gráfico que se repete, numa sequência, que por sua vez é “interrompida” todas as vezes pela variação do poema particular (*grafito* ou *murilograma*). Isso indica um tratamento quase científico do material poético, que é tratado como um objeto sobre o qual o poeta se exercita colocando à disposição do leitor uma ou mais possíveis investigações, leituras e interpretações.

Drummond ficou bastante satisfeito com a leitura do livro, como disse numa carta a Murilo²:

A verdade é que as criações (não chamo de experiências, porque V. não experimenta; cria) da *Convergência* são qualquer coisa de fascinante. Lembram-me relâmpagos, aços afiadíssimos retalhando o cerne das coisas e desvendando

essências, conexões insuspeitadas, mundos subjacentes. Em suma: poesia atrevidamente nova, pessoal, intransferível. Tem a marca de você, de mais ninguém.

174 Duas características evidentes e importantes do livro são o seu “culturalismo” em forma de homenagem, de citação, de rápida análise crítica (elementos presentes também nos retratos-relâmpago e nas poesias de *Ipotesi*), influenciada pelo uso intenso da prosa naquele período e uma grande liberdade criativa em experimentar formas novas através da investigação sobre a linguagem (“Tento operar com violência/ essa coluna vertebral, a linguagem”)³. O classicismo do estilo e a natureza viva e colorida da paisagem siciliana deixam o espaço livre para a investigação da palavra através de uma linguagem mais enxuta e sintética (que irá se condensar no capítulo do livro chamado “Sintaxe”). Na linha de Pound, revisitado pelos *novissimi*, as palavras são justapostas, através da técnica da montagem, e apresentadas, na página branca, como constelações enigmáticas ou como fragmentos prismáticos de um conceito, de uma ideia, de uma imagem, levando adiante a lição de Mallarmé.

Nesse sentido, esse livro-projeto se conota, através de sua capacidade de síntese (vista como característica importante para o artista contemporâneo, segundo Murilo nos textos de *L'occhio del poeta*), como uma mistura entre a biblioteca erudita e um enorme laboratório de exercícios e experimentos. Entre significações autobiográficas e infinitas leituras esparsas, a palavra, no livro, reflete também sobre si mesma, tomando consciência de que a poesia no mundo contemporâneo da máquina já não pode mais ser metafórica (como nos tempos de Dante, Petrarca e Leopardi)⁴, mas somente “construída” numa forma plana sobre a página branca. O verso e a estrofe quase não são mais importantes. Como uma espécie de técnica neobarroca, o verso utili-

zado pelo poeta é mais “aberto” e disponível a variações formais (que assumem “significados semânticos” novos) e a reflexões críticas fragmentadas, coladas, montadas, justapostas.

Murilo escreve sobre artistas (pintores, poetas, músicos, arquitetos) de todas as épocas e países, numa verdadeira concepção universal da arte, assim como em *Ipotesi*. Os poemas foram escritos de lugares diferentes, como indicado no final de alguns: de Roma, de Juiz de Fora, de Tânger, Marrakech, Lisboa, Florença, Ravena etc. Para escrever quase todas essas “poesias de viagem” (sobretudo os grafitos e murilogramas), o poeta se serviu de “apontamentos de cada época”⁵. O lado memorialístico-autobiográfico também, portanto, se faz presente, se percebermos que, logo no início do livro, existe um murilograma para o pai, onde Murilo, definindo-se “polêmico, giróvago e anárquico alicaído”, recorda-o com um “coração ecumênico”. Existe também um murilograma para a mãe, “bela, jovem, magnética”, e muitos outros a amigos e artistas brasileiros, além dos 14 poemas dedicados a artistas italianos (oito grafitos e seis murilogramas): entre eles estão os artistas plásticos “antigos” Paolo Uccello, Borromini, Bernini, Piranesi e os “modernos” e amigos Capogrossi e Ettore Colla. Em relação à poesia, da mesma forma, existem os grafitos e os murilogramas aos “antigos” Guido Cavalcanti, Dante e Leopardi e os aos “modernos” e igualmente conhecidos Ungaretti e Balestrini; além do “Grafito num muro em Roma” (onde “um verme rói qualquer julgamento presente, futuro, pessoal e universal”) e dos murilogramas aos músicos Monteverdi e Dallapiccola.

Autores como Mallarmé, Apollinaire, Maiakóvski, Pound, Cummings, Joyce, Ponge e outros⁶, que já haviam experimentado o valor espacial e gráfico da palavra (através da absorção por parte da poesia de elementos de outras artes), junto com Webern, João Cabral de Melo Neto e Mondrian, representam, filtrados

pelos *novissimi* italianos e pelos concretistas, modelos formais a serem seguidos pelo poeta em *Convergência*. Esses dois grupos (*novissimi* e concretos), bem como as reflexões do poeta sobre artes plásticas (como vimos no capítulo sobre *L'occhio del poeta*), influenciaram *Convergência* sobretudo em dois aspectos, sobre os quais falaremos em breve: o verso atonal (a ruptura da ordem sintática) e uma linguagem menos figurativa.

Característica evidente e recorrente em todos os setores do livro é a transgressão da norma linguística em prol de uma liberdade experimental, sendo *Convergência* um livro no qual, em toda a extensão do discurso poético muriliano, se apresenta o experimentalismo em sua mais exacerbada realização⁷. Emprego de palavras estrangeiras, plurissignificação das palavras (através de sua disposição, que convida a mais de uma possibilidade de leitura), presença de hífen, barras, formação de novas palavras, uso não corrente de prefixos ou sufixos, são alguns dos elementos de experimentação mais frequentes em toda a obra. Segundo Coelho:

Os subtítulos, “Grafitos”, “Murilogramas” e “Sintaxe”, por si próprios exprimem a orientação dos poemas para a palavra, enquanto forma. “Grafitos” projeta a ideia de linha traçada em seus contornos essenciais; “Murilograma”, o poeta – Murilo – e a palavra – grama –, como entidades indissolúveis, em que ser humano e palavra perdem sua individualidade; e “Sintaxe”, o próprio processo de composição, pelo qual a linguagem se faz.⁸

O rigor do desenho geométrico indica exatamente a tendência da poesia em direção à “síntese” (a concisão e a linguagem segmentada e fragmentada caracterizam praticamente todos os textos) e à “tortura da forma” (expressões usadas pelo poeta na entrevista da qual falaremos em breve). Sinais gráficos

como &, ., /, =, + e – proliferam por todos os setores do livro.⁹ A representação gráfica do poema (daí o nome “grafito”), a *materialidade* das texturas visuais, a *concreção* dos elementos fônico-visuais, em suma, a *obsessão do concreto*¹⁰ determinam a concepção da palavra como objeto a ser explorado e investigado, daí o caráter metalinguístico do livro, explícito sobretudo nos dois poemas “Texto de informação” e “Texto de consulta”, na terceira parte, “Síntaxe”. Laís Corrêa Araújo atenta para o fato de que esses “experimentalismos” já haviam acontecido em outros textos mais antigos do poeta:

A destruição do discurso em *Convergência* não é, porém, um fato novo ou ocasional na obra muriliana (vimos que se inicia mais drasticamente em *Siciliana*, se não antes), pois na verdade se realiza a partir de uma orientação capital de sua arte no que se refere à liberdade da sintaxe poemática, evidenciada primeiro na área dos elementos fônico-temporais – musicalidade, ritmo – e, por fim, na dos elementos morfológico-visuais.¹¹

177

Novissimi: verso atonal e visione schizomorfa

É importante lembrarmos que na *Resposta ao Questionário de Laís Corrêa Araújo*, escrito em Roma em 13 de março de 1971, à pergunta se esteve ou estava ligado a grupos de vanguarda poética na Itália, Murilo se refere entre outros aos poetas do grupo *novissimi* Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, além de Giorgio Manganelli (do *Gruppo 63*):

Sempre estive ligado a grupos de vanguarda seja no Brasil, seja em países onde tenho feito longos *séjours*: Bélgica, Portugal, Espanha, França, e, obviamente, Itália. Aqui, já que v. pede nomes italianos, poderei citar, entre muitos outros, os escritores (incluindo poetas) Giuliani; Balestrini (do ex-grupo *novissimi*); Emilio Villa; Giorgio Manganelli;

Ripellino (alguns destes conhecem e estimam o Haroldo de Campos). Acompanho a nova geração, e diversos *giovannissimi* poetas italianos, ainda inéditos, universitários ou não, submetem-me seus originais.¹²

O crítico Júlio Castañon Guimarães refere que:

Atento, o poeta, em carta a Mário da Silva Brito, de 7 de dezembro de 1961, comentou: “Estou em ligação com o grupo dos “novíssimos” daqui – Alfredo Giuliani, Balestrini e outros. Embora não tenha modificado sensivelmente a linha da minha escritura, interesse-me pelas experiências novas e as acompanho. Tudo – menos a estagnação e o conformismo.”¹³

178

De fato, em *Convergência* e também em *Ipotesi* (sobretudo em relação à questão da transformação da arte em mercado-ria), existe a influência das leituras de Murilo dos grupos italianos *novissimi* e *Gruppo 63*, como resulta de sua biblioteca (no acervo do museu de Juiz de Fora), onde encontramos três livros de Sanguineti, três de Alfredo Giuliani, dois de Nanni Balestrini, dois de Elio Pagliarani e um de Antonio Porta.

De Edoardo Sanguineti (1930-2010), escritor, poeta, crítico e professor universitário (em Torino e Salerno), Murilo possuía o livro de poesia *Opus metricum*, que recolhe poemas escritos entre 1951-1959; o livro de teatro *K e altre cose* e o livro de poesia *Wirrwarr*.

Do poeta, crítico e escritor Alfredo Giuliani (1924-2007), diretor da revista *Quindici*, Murilo possuía dois livros de poesia: *Povera Juliet e altre poesie*¹⁴ e *Il tautofono*, e um livro de textos críticos, *Immagini e maniere*¹⁵.

De Nanni Balestrini (1935), poeta e escritor a quem Murilo dedicou um murilograma, encontramos na biblioteca do poeta mineiro dois livros de poesia: *Come si agisce* e *Altri procedimenti*,

do qual foram publicados somente 600 exemplares. No livro há uma dedicatória de Balestrini para Murilo.

Do poeta e autor de textos teatrais Eglío Pagliarani (1927-2012), Murilo tinha em sua biblioteca *La ragazza Carla e altre poesie*¹⁶ e *Lezione di física*¹⁷.

De Antonio Porta (1935-1989), poeta e escritor, Murilo possuía o livro de poesia *I rapporti*.

Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini publicaram alguns de seus poemas na antologia intitulada *I Novissimi* (1961), com introdução de Alfredo Giuliani. O grupo não teve manifestos, mas, na introdução ao livro, Giuliani evidencia três aspectos importantes de mudança colocados em prática por esses poetas: a “redução do eu”, o verso atonal e a preocupação da poesia em superar um olhar “contemplativo” (de matriz romântico-crepuscular) do eu-lírico, que se faz mais “racional” como “*soggetto critico, utente e antagonista di condizioni storiche determinate*”.¹⁸ O eu-lírico desaparece do texto – é o que Giuliani chama de *riduzione dell'io*¹⁹ – controlando seu material assim como o cientista controla seus objetos de pesquisa.

No romance, o *Gruppo 63* (cujos membros provinham dos *novissimi*), movimento literário de *neovanguardia* que se constituiu justamente no ano de 1963, terminando sua trajetória em 1969, teve como objetivo experimentar novas formas de expressão, renovando os esquemas tradicionais. O grupo, do qual fizeram parte, além dos acima citados, Umberto Eco, Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino, criou as revistas *Malebolge*, *Quindici* e *Grammatica*.

A *neoavanguardia* criticou de forma dura e polêmica a literatura predominante na Itália nos anos 50, o neorrealismo, cujo recurso a um modelo de representação tradicional em cha-

ve neonaturalística foi julgado retrógrado, sentimental e retórico por basear-se num modelo estético inadequado ao ritmo e à configuração do mundo contemporâneo. Superando aquilo que julgavam como ideologia retórica da *Resistenza* e a representação naturalística no romance neorrealista (Moravia, Cassola, Pasolini, Bassani entre outros), a *neoavanguardia* optou por utilizar formas e estilos diferentes: do cômico-paródico (Arbasino, Manganelli) a um tom mais engajado e antiliterário (Balestrini) a uma vertente mais erudita (Sanguineti) etc. A partir do momento em que esses artistas, nos anos 60, se dão conta de que a arte se transformou em mercadoria, eles proclamam sua autonomia²⁰ e inutilidade²¹. Autonomia, aqui, na realidade, é uma forma de polêmica com o neorrealismo em literatura, com seus temas já “esgotados” da *Resistenza* através de um modelo de representação (de *mimesis*) ultrapassado pelas teorias da fenomenologia da percepção de Sartre e Merleau-Ponty, a partir das quais a literatura, adequando-se à ciência (ao mundo moderno), como sempre fez, acrescenta Eco,²² necessariamente se atualiza na forma e na linguagem. Os modelos literários serão, portanto, para esses autores, externos (europeus) e não mais somente italianos: Joyce, Proust e Kafka, sobretudo, além do muito citado Gadda.

Giuliani afirma que a linguagem poética, deixando de ser “contemplativa”, reproduz uma visão esquizofrênica da realidade (*visione schizomorfa*), “*con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente (e che ha quali tipici caratteri la discontinuità del processo immaginativo, l'asintattismo, la violenza operata sui segni)*”²³. A poesia dos *novissimi* utiliza o verso atonal como sintoma dessa *visione schizomorfa*, que representa o desregulamento do relacionamento sujeito-objeto, num mundo em crise com suas incertezas e

ambiguidades. Os modelos para esses autores não são mais os autores italianos antigos que serviram de *exemplum* até então. Os *novissimi* (assim como os concretos no Brasil), fazendo referência a autores estrangeiros como Mallarmé, Apollinaire e Pound, impuseram uma “modernização” à língua poética italiana, transportando-a para o mundo contemporâneo.

Esses poetas, ao utilizarem um novo léxico, construíram também um novo tipo de verso, o atonal. Trata-se de um verso “aberto”, desvinculado da medida silábica e fundado sobre a entonação de grupos e núcleos semânticos (uma outra medida, não um verso livre)²⁴. Um verso que representa a “rebelião da poesia contra si mesma” através visão *schizomorfa* da contemporaneidade.

Giuliani, falando a propósito de um poema de Balestrini, refere-se à sua “*tessitura atonale (uno scrocio sintattico incongruo con risultato di condensazione)*”. O crítico, assim como os concretistas, cita a célebre frase de Apollinaire como exemplo a ser continuado (“*la nostra intelligenza deve abituarsi a comprendere in modo sintetico-ideografico anziché discorsivamente*”)²⁵, definindo o verso atonal como aquele cuja estrutura não depende dos acentos rítmicos mas dos desenvolvimentos harmônicos de uma “série” semântica²⁶. Trata-se de um verso dinâmico e aberto (a múltiplas leituras), dominado por um “impulso semântico-estrutural” e construído a partir de um “*montaggio asemantico dei segni*”²⁷:

Senza ritorno colando nel collo della bottiglia, nella
stagione piagata
(il testo è redatto in un linguaggio corrente, con ortografia corretta)
e continuiamo in ogni caso e senza perderci senza arrivare
sulla neve imputridita

*ricominciando, “e mentre stiamo andando col mal di
testa” (l’originale lezione)
la storia (gli occhiali) la natura (per sempre) il fare (cal-
pestati)
e camminiamo silenziosi su suole di feltro²⁸.*

182 Retornando a *Convergência*, cabe destacar a importância da concepção ordenada do livro, que foi projetado e organizado pela sua divisão em capítulos e temas (definidos pelo título de cada poema). Nesse sentido, o projeto da obra “contém” a fúria báquica das palavras, produzindo a unidade e o equilíbrio que tanto interessavam a Murilo. Livro onde é evidente o relacionamento do poeta com o modernismo, o surrealismo, o concretismo e o grupo dos *novissimi*, *Convergência* é fortemente renovador em relação ao antigo uso da linguagem por parte de Murilo. A linguagem clássica de *Siciliana*, onde existia um “equilíbrio estilístico” a partir do qual reverberavam as típicas imagens absurdas e inesperadas, aqui é completamente desorganizada e conduzida ao absurdo, numa espécie de afasia beckettiana que nos conduz, em alguns momentos, a uma quase impossibilidade discursiva. Todos esses fatores já indicam as incertezas e as dúvidas do poeta em relação à função da linguagem poética, cuja sobrevivência será problematizada em *Ipotesi* de forma angustiada.

Se por um lado esses experimentalismos assumem um caráter revitalizador, por outro são um indício de certo “esgotamento” da palavra poética que, em sua necessidade de se contemporaneizar num processo de renovação permanente, acaba se “objetivizando” formalmente (o famoso caráter substantivo), perdendo sua “expressividade metafórica” e diluindo-se entropicamente, como ficará evidente em *Ipotesi*, no mundo regido pelo consumo. A poesia, espalhando-se em outras disci-

plinas e âmbitos, estará fadada, como escreveu Pasolini em 1964, a uma língua nova, na qual prevalecem a comunicatividade dos *slogans* políticos e a repetitividade automática dos computadores no lugar da expressividade: “*lingua nuova: con le sue sequenze progressive, le sue forme concorrenti eliminate, la sua assoluta prevalenza della comunicatività sull'espressività, etc.*”²⁹.

Concretos

Na mesma entrevista (acima citada), à pergunta da crítica Laís Corrêa Araújo sobre se ele achava que *Convergência* era um livro de poesia concreta³⁰, o poeta responde que a obra simplesmente revela a “influência dos concretos e dos praxis”. Murilo diz também que desde cedo se interessou pelos movimentos de vanguarda, ele que, segundo Haroldo de Campos,³¹ “é e sempre foi, no essencial de sua produção, um poeta inexoravelmente de vanguarda”. Embora a resposta seja longa, vale a pena citá-la por inteiro:

Acha que *Convergência* é um livro de poesia concreta?

Não. É um livro que resume a meu ver as experiências de 22, de 30, e que revela influência dos concretos e dos praxis – o que não o impede de ser um livro muito muriliano. Minha posição em relação ao concretismo é a seguinte: desde o início interessei-me pelo movimento – como por todos os movimentos de vanguarda que conheci – se bem que, nos últimos anos, o termo aqui na Europa se tenha desacreditado, devido em parte a motivos políticos. E há várias vanguardas...³²

Murilo sublinha duas características praticadas pelos poetas concretos (dos quais não apreciava todos os resultados) e que estão presentes nos poemas de *Convergência*: a desarticulação do discurso clássico e a atração por uma poesia gráfica:³³

Retomando o fio do discurso, levei a sério o movimento, quando muitos troçavam dele, ou o esnobavam. Estava de acordo em que a estrutura aristotélica da poesia se consumia. Não achava felizes todas as realizações dos concretos; mas era atraído pela “poesia gráfica” que eles usavam. E – repito – a desarticulação do discurso clássico me interessa muitíssimo. Os concretos – em particular o Haroldo e o Augusto de Campos – eram (e são) cultíssimos; *molto aggiornati* como se diz aqui. Mesmo que não tivessem realizado muito no plano da cultura, digo criação pessoal, fizeram (e continuam a fazer) uma obra importante de difusão cultural e crítica; os tupiniquins devem-lhes muito. Eu sempre tive e continuo a ter ótimas relações com os concretos, muitas vezes correspondendo-me com eles. Considero o Haroldo uma força da natureza.

184

Murilo conclui sobre a questão, fazendo referência a Rabelais e Joyce:

Se não é, como v. pergunta, um livro de poesia concreta, *Convergência* deve muito ao concretismo: em vários textos desarticulo a estrutura clássica; o verbo é abolido, muitas palavras são postas em evidente relevo (embora não com rigor gráfico). Outras isoladas, etc. Os traços de Rabelais e Joyce são manifestos. Tal orientação é mais nítida ainda em “Sintaxe”. Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos.

Por desarticular “a estrutura clássica”, abolir o verbo e pelo fato de “muitas palavras serem postas em relevo (embora não com rigor gráfico)”, o livro deve muito ao concretismo. Murilo tinha cedido em 1966 e 1967 alguns textos (entre os quais um fragmento de “Texto de informação”) para publicação pelos poetas concretistas na revista *Invenção*³⁴.

O equilíbrio da obra aqui é dado pela divisão em três capítulos ou setores, nos quais a unidade (o *murilograma* ou o *grafito*) se repete e se preserva através de variações contínuas. Desse modo, realiza-se a conjugação entre “ordem”, criada pela repetição do signo, e “desordem” do verso e de sua estrutura dilatada e multiforme, pronta a acolher a rede igualmente extensa de referências e citações.

Grafitos italianos

A primeira parte de *Convergência* (1963-1966), “Grafitos”, é dedicada a Ruggero Jacobbi (1920-1981), diretor de teatro, ensaísta, professor italiano. Jacobbi morou no Brasil de 1946 a 1960 e, entre outras atividades desempenhadas, trabalhou em São Paulo no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e foi diretor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1960, voltou para a Itália, onde foi professor de Literatura Brasileira em Roma. Foi amigo e importante divulgador da obra de Murilo Mendes na Itália: escreveu artigos publicados naquele país sobre a obra do poeta mineiro, traduziu textos poéticos em edição bilíngue para um volume intitulado *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi* (1960)³⁵; organizou o volume *Introdução à poesia de Murilo Mendes* (1961); introduziu e traduziu *Le Metamorfosi* (1964); organizou o volume *Poesia libertà* (1971); organizou as antologias *Poesia Brasiliana del Novecento* (1973) e *Antologia di Prose* (1975); introduziu *Mon-do Enigma* (1976).

Os grafitos “italianos” são oito: um a Dante e seis a artistas plásticos (Paolo Uccello, Bernini, Borromini, Piranesi, Capogrossi e Ettore Colla), além de um dedicado à cidade de Roma.

Esse setor começa com um “Exergo”, no qual Orfeu, mesmo lacerado pelas “palavras-bacantes/ visíveis tácteis audíveis”, impede a diáspora das palavras, mantendo-lhes o “nervo”. Os

últimos dois versos parecem exemplificar, materializar, dar forma a esse conceito: “Orfeu Orftu Orfele/Orfnós Orfvós Orfeles”: seis palavras diferentes mas com a mesma raiz, *Orf*, transformada, “metamorfoseada”. Segundo João Alexandre Barbosa³⁶, “em primeiro lugar, a própria designação inicial – ‘Grafitos’ – é, por si, uma indicação precisa do modo pelo qual o poeta procura desvencilhar-se daquilo que em ‘Exergo’ chama de ‘palavras-bacantes’”. Para Merquior,

Essa cristianização do mito órfico poderia ser tomada por lema da lírica de Murilo, lírica em que a religiosidade é uma vigorosa amplificação do olhar interpretativo, obtida com alto rigor verbal. Se, ainda agora, o Orfeu de *Convergência* é “lacerado pelas palavras-bacantes” é porque Murilo consagrou, desde sempre, o *martírio* da poesia – a poesia que não renuncia a testemunhar sobre a experiência humana – às duras exigências da linguagem-revelação.³⁷

186

Para Laís Corrêa Araújo, a dispersão é assegurada pela “convergência apurada” da linguagem, pela “destreza artesanal” do estilo que contém a dispersão da palavra (nas inúmeras combinações que pode assumir), através do exame da relação entre espaço da página e movimento da palavra “metamorfoseada”:

O *grafito* (como o *murilograma*) resulta aqui de uma espécie de cálculo combinatório a que, estruturalmente, tendeu sempre a poesia de Murilo Mendes em suas curvas ou paralelas cíclicas: arranjos, permutações e redundância do código, movimento desarmônico, reflexão, refração, interferência e justaposições de elementos condutores e isolantes da linguagem, colisão e progressão das partículas do discurso condensador.³⁸

O primeiro grafito é o “Grafito num muro de Roma”, dividido em quatro partes, sendo que as duas primeiras são numeradas (1, 2) e a terceira e a quarta separadas por um ponto preto .. Um verme, que rói o “filme da história total e qualquer julgamento presente futuro pessoal universal miguelangelesco ou não”, é o protagonista do poema (citado sete vezes), representando a efemeridade da vida em contraposição à eternidade de palácios, espaços monumentais, obeliscos, catacumbas, arcos de triunfo. Os últimos três versos da penúltima estrofe formam um pequeno quadro (*ocre*³⁹: como a cor dos prédios e das casas do centro histórico de Roma) através da criação de uma imagem surrealisticamente contrastante, cujos protagonistas (cavalo, palácios) poderiam ter sido extraídos de uma pintura de De Chirico, o “amigo” pintor amado e muitas vezes citado; a arte (representada pelos “palácios” de Roma) é eterna, sendo o único obstáculo contra o tempo e a morte (representados pelo “verme” que nos rói):

A eternidade anoitece
A cavalo sobre seus palácios
Ocre.

Em *Poliedro*, Murilo escreveu sobre “os blocos vermelhos, desarrumados, de Roma. A explosão do Ocre. Roma, enorme colagem de estilos.”⁴⁰

Depois de vários grafitos dedicados aos mais diferentes temas (“numa cadeira”, “no Pão de Açúcar”, “em Meknés”, “para Mário Pedrosa” etc.), o “Grafito para Paolo Uccello”, escrito em Florença em 1964, refere-se provavelmente a uma das pinturas sobre a batalha com o mesmo nome: *La Battaglia di San Romano, Disarcionamento di Bernardino della Ciarda* (por volta de 1456), que se encontra em Florença no museu Uffizi⁴¹. A pintura,

segundo o poeta, assume um valor superior ao da música ou ao da escultura por produzir uma sensação de paz em quem olha para o quadro (“com esta paz que a pintura/ mais que pedra ou som/ sabe dar”); além disso, o pintor (nascido em Florença em 1397, cidade onde morreu em 1475) “eleva o cavalo morto”, enquanto o escultor “só eleva o cavalo vivo servo do homem”. O tema do pacifismo é recorrente na obra muriliana, e aqui se faz explícito a partir do momento que se declara (versos 15-18): “Na tua batalha entro/ da tua batalha saio/ não mato ninguém/ nem fui morto”; “à tua batalha volto”, porém, “não ferido” por causa desta “paz que a pintura sabe dar”. É possível *entrar* nessa batalha porque ela é uma invenção artística (*pré-velazqueana*), do mesmo modo que esse grafito cria novas palavras através da montagem dos sufixos *-omens/-omem* com outro nome, como nos neologismos *cavalomens* e *guerromem* (versos 1-5):

Cavalomens
(manequins)
Lanças pré-velazqueanas
Restringem o espaço do guerromem.

A admiração pelo pintor florentino é reforçada pelas sete aliterações labiais, que, pela sua insistência, não permitem o “esgotamento” da pintura (por ela instigar a verve criativa de Murilo): “Esgota-se (?) a pintura/ não a palavra pintura/ pertencente por exemplo// a Paolo Uccello pictor”. Estabelecida a ruptura das fronteiras entre as artes, nesse caso, verifica-se exatamente o que disse Butor: “A escrita é um caso particular de desenho.”⁴²



Imagem 1. *La Battaglia di San Romano, Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*. Museu Uffizi, Florença. (CAPANO, 1995, p.59)

Já o poema “Grafito para Piranesi”, escrito em Roma em 1965, é dividido em cinco partes numeradas, ou mesmo estrofes, com número desigual de versos: 17; 6; 8; 2; 9. O texto reflete sobre a obra de Giovanni Battista Piranesi (1720-1788), gravador, arquiteto e teórico da arquitetura italiana, que criou o estilo chamado de “rovinismo piranesiano”, por retratar, com o contraste de luz do preto e branco, a grandeza sublime do passado da Roma antiga através de suas ruínas. O grafito se refere às famosas 16 gravuras *Carceri d’Invenzione* (criadas entre 1745-1750), que retratam o lúgubre, o tetro “desses cárceres”, onde o homem é “julgado pela pedra”. Aqui o “horóscopo não diz” e “de qualquer ruína/ não se distingue o sinal”. Realmente o enigma do prisioneiro “desses blocos” parece ser o solitário e “desorientado” K. dos romances kafkianos (versos 14-17):

O caminhante sem téssera
Desorientado pelos blocos superpostos
Apela em vão para Kafka
Intérprete (sem chaves) deste enigma.



Imagem 2. *Carceri d'Invenzione*. Série de gravuras publicadas entre 1749 e 1761. (CRICCO, 2005, p.613)

190

A anáfora *Qual/Qual* dos dois primeiros versos se interroga sobre *qual* palavra (*verbo* ou *adjetivo*) se poderia escrever sobre *estes cárceres*, *estas moles* sem medida para o homem (ou perguntando de outra forma: como esse grafito poderia “escrever” essas gravuras?):

Qual o verbo adequado a estes cárceres
Qual o adjetivo para estas moles,
Máquinas mono-mentais
Construídas à desmedida do homem?

A outra anáfora (versos 12-13) – “Todo rei foi falso./ Todo rei, ex-rei.” – e as paronomásias (dos versos 27-29, “Do templo/ Do tempo/Do tampo”, e do verso 37, “Odiando-se ondeando-se”) corroboram a repetição de “ecos recíprocos” (verso 36), consentindo a deriva desse “desastre obscuro” onde o enigma temporal, em seu tríplice plano, encerra o poema no infinito absurdo *desses porões* (desse espaço arquitetônico): “Passado presente futuro / Nos porões do etc.” (versos 41-42).

E o signo, a forma (“em espiral”), é mantido em equilíbrio pela organização (*pirâmide*) estilística. Antes (versos 18-23), nesse “reino da murocracia” dessas ruínas, aparece a alusão ao caos, ao *enigma*, ao *secreto*, ao *sonho*, ao *ato noturno de existir*:

Tudo é secreto, alusivo ao caos.
Tudo deriva do signo manifestando
A força em espiral ou pirâmide
Do verbo que pronunciou o ato
Noturno de existir, sonho do avesso
No reino da murocracia.

Murilo é um “conciliador de contrastes”, segundo a famosa definição de Manuel Bandeira⁴³: não só do ponto de vista conceitual (unindo o coloquial com o sublime), como indica a antítese do verso 8 que reforça a *analogia* de atos antagônicos na monotonia da prisão – “Onde subir e descer: termos análogos.” –, mas *concretamente*, na própria visualidade da palavra existe uma conciliação de contrastes através da anáfora com a inserção do prefixo *des* a dois verbos semanticamente contrários: “Portas des-fecham/ Portas des-abrem” (versos 31-32). “Aqui” o absurdo se realiza através da inútil (por estarmos em *porões*) humanização da imagem surrealista (versos 5 e 6): “Aqui o gatopardo perde a pátria/ O vegetal o mineral se arrepiam”.

“Grafito na escultura ‘Santa Teresa’ de Bernini” se refere à célebre escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) intitulada *Estasi di Santa Teresa* (por volta de 1647-52), que se encontra na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. O tema da obra de Bernini é a experiência suprema de união com Cristo, o êxtase. A intensidade dramática do turbamento espiritual é criada, na escultura, inclusive através de jogos de luzes que se refletem sobre os mantos de mármore da santa e do querubim que lhe está próximo. O poe-

ma se compõe de um único verso com apenas quatro palavras:

Mármore vão petrificada espuma

O espaço deixado entre os dois grupos, *vão* e *petrificada*, parece acentuar a força conceitual do quiasmo (nome-adjetivo/ adjetivo-nome), figura típica do período barroco. As duas palavras colocadas no início e no fim do verso se correspondem (*mármore/ espuma*) gramatical e conceitualmente, representando ambas uma ideia de pureza, de limpidez; mas as partes internas (adjetivos) também se correspondem: *vão* alude ao conceito de transitoriedade (*vanitas vanitatis*) da época barroca e a pedra é qualitativamente inferior ao material marmóreo. Desse modo o equilíbrio da arquitetura poética é mantido através da *concisão* e do *rigor*, mas também do enigma que esconde o jogo de reflexos e de dilacerações da estética barroca: de fato Murilo, segundo Ungaretti, vive em “seu mundo barroco”, “dilacerado pela angústia”⁴⁴. Esse breve fragmento carrega também toda a densidade da discussão sobre concreto (a pedra) e abstrato (a espuma), numa espécie de dialética entre o enorme (conceitualmente) e o microscópico (da forma).



Imagem 3. *Estasi di santa Teresa*. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. (CAPANO, 1995, p.287)

193

“Grafito em Ravena”, escrito em 1963 em *Ravenna* (assim está escrito no final do poema), cidade que se encontra na região de Bologna, a Emilia-Romagna, é dividido em cinco partes numeradas. Muitos são os elementos utilizados pelo poeta, típicos da estética concretista, como o travessão (———), por exemplo, nos versos 22 e 40 respectivamente:

Que Ele situaria———

Com Ele egresso do———

Ou o uso do “e comercial” (&) no verso 41:

&

A massa anônima

Ou ainda a utilização da barra (/) no lugar de vírgulas ou de conjunções (verso 28):

O poema começa com reticências: “... Como interpretaria Ele”. O protagonista é Dante Alighieri (1265-1321), que nunca é nomeado explicitamente, mas interpelado como *Ele* ou como o *florentino-ravennate* (por ter nascido em Florença e morrido em Ravena). Muitas são as referências à *Divina Comédia*, como, por exemplo, no verso 5, em que se fala em “Paraíso estático”; no verso 11 a referência é às *Malebolge*. *Malebolge* é um neologismo dantesco (com o significado, em italiano, de *sacche del male*, que podemos traduzir como “bolsas do mal”) e se refere aos dez fossos do VII círculo do Inferno, em cada um dos quais se encontram indivíduos que cometeram algum tipo de pecado: sedutores, aduladores, ladrões, hipócritas etc. No verso 32, diz-se que *Ele* inventa o *triplemundo*, ou seja o Inferno, o Purgatório e o Paraíso e, nos versos 23-24, que “Ele abole o fluido/ o limbo/ o contorno da linguagem”. Na *Divina Comédia*, o Limbo é o primeiro círculo do Inferno (descrito no canto IV) e é onde se encontram infantes que morreram sem batismo ou homens não cristãos que se comportaram de maneira justa (lá estão por exemplo Aristóteles e Homero). Nos últimos versos, quando se diz que:

...Quanto ao amor que...
Ainda moverá?

a referência é ao último verso, o 145, do canto XXXIII do *Paradiso* e da obra inteira⁴⁵: “*l'amor che move il sole e l'altre stelle*”.

Dante chegou a Ravenna, cidade famosa pelos seus mosaicos bizantinos (“tantos mosaicos sereno-iterativos”, verso 2; “Paraíso estático/ no mosaico”, versos 5 e 6), tendo sido exilado de Florença por questões ideológicas, depois de ter todos os bens

confiscados e da condenação a ser queimado vivo. Só que, no momento em que Murilo escreve, a sociedade mudou, modificando também a paisagem através da industrialização; o poeta de algum modo relaciona a crise de Dante e da sociedade em que ele viveu com a deterioração da sociedade técnico-industrial (versos 19-23):

Arquitetura de fumaça
Suprimem a paisagem
Inauguram o tédio da indústria
Que Ele situaria no—————

Fica claro para nós, leitores pósteros, que o travessão (—
—————) substitui “inferno”, seja porque a ele (inferno) se faz menção através da abreviação da palavra no verso 17 (“Cada um portando sua fatia de inf.”), seja porque logo em seguida (versos 39-40) o texto relata o encontro de Dante com a cidade bizantina, depois de ter sido expulso de Florença por motivos políticos:

195

Singular encontro de Bizâncio (extinta)
Com Ele egresso do—————
&
A massa anônima (coisa)
Que a indústria (fraude)
Opera
cesareana-
mente.

Portanto, em Ravenna, de onde Murilo escreve, como indicado na nota e no verso 12 (“nestes becos”) e onde “circulam figuras de Antonioni” (cineasta que retratou em seus filmes a crise, a solidão e a incomunicabilidade dos indivíduos na sociedade

italiana dos anos 60), o “tédio da indústria” e da “massa anônima” (que a indústria cria) é esse “inferno” não nomeado e que se desdobra em três significados: a representação literária feita por Dante em sua obra; o “inferno” que o próprio Dante viveu na sociedade de seu tempo e que culminou em seu exílio; e o “inferno” da sociedade industrial que transforma a *massa* em *coisa*. No final do poema, Murilo se pergunta se o *amor* que no *Paradiso* é o amor divino e que move as estrelas e o sol, ou seja, o universo, *ainda moverá* o mundo comandado pela lei da “bomba/ disparada/ desde a mão de Caim” (versos 8, 9, 10).

196 No pequeno retrato-relâmpago dedicado a Dante, Murilo ressalta o contraste em sua obra entre “poesia” e “antipoesia”, colocando em evidência o “aspecto ideológico” da *Divina Comédia*: “Beatriz fortemente politizada (Par. XXX, 133-148); a contestação do mundo”. Para Murilo, Dante é um poeta que “viu, retroviu, previu, introviu, postviu, cosmoviu”.

“Grafito para Borromini”, escrito em Roma em 1961, é constituído de 18 versos divididos em quatro estrofes “harmônicas”: a primeira e a última de seis versos, a segunda e a terceira de três. Esse grafito representa uma homenagem, em forma de epítáfio, ao célebre arquiteto barroco Francesco Borromini (1599-1667), que projetou obras importantes como as igrejas de San Carlo alle Quattro Fontane ou Sant’Ivo alla Sapienza, ambas em Roma. É lembrado como artista (também) angustiado pela perfeição da forma e por ter chegado à arquitetura através de um severo trabalho artesanal (tendo colaborado e rivalizado com Bernini)⁴⁶. A ordem do poema segue a ordem arquitetônica, com movimentos de *expansão* contidos pela *compressão* da solidão do arquiteto (“com régua e compasso”) diante do mundo barroco (versos 1-6):

Só, com régua e compasso
Diante do mundo barroco
Sua zona de vida
Seu teto e pavimento:
Pede a candeia vertical
Que ninguém oscilando porta.



197

Imagem 4. Cúpula da igreja San Carlo alle quattro fontane, em Roma, 1638-41. (CAPANO, 1995, p.283)

Em seguida, as duas estrofes centrais. Na primeira é lembrado o fim trágico do arquiteto, que sofria de crises depressivas e que se matou com uma espada num momento de desespero. A cena descreve o significado enigmático da morte dramática, mas arquitetonicamente elegante e simétrica, no gesto de Borromini “tomar a espada” do céu e *recebê-la*:

Toma do céu imediato a espada
Recebe-a explícita
Na estrutura do peito.

Na terceira estrofe, Roma, mais uma vez *ocre* e delimitada por toda parte (*ubíqua*) pela presença do Papa (*tiara*), parece se humanizar com a morte ocorrida, repentinamente, como o corte da espada, anulando-se (o artista morre e a cidade “sofre”: mas ambos “permanecem”, porque a cidade, de todo modo, tem *em seu próprio corpo* as obras de Borromini):

A Roma ocre espaciocorporal
Delimitada pela tiara ubíqua
Súbito se anula

198 Na última estrofe se completa o jogo arquitetônico típico de Borromini, como se pode ver na fachada e na parte interna das duas igrejas acima citadas, da dilatação-expansão contraposta à compressão-contracção, na relação de movimento entre côncavo e convexo⁴⁷, entre espaço interno e externo: a esse elemento arquitetônico se refere em sua estrutura o poema, cujo espaço interno pode ser entendido como *interioridade*, *afetividade*, por ser esse grafito uma espécie de epitáfio. O poema assume a forma de uma concha (imagem típica do barroco) por conter, “escondida”, na sua parte interna (a segunda estrofe), a dramaticidade da morte.

De novo só, na última estrofe (“entre ele e ele próprio”), o arquiteto *jaz*. A *desordem* dos primeiros cinco versos, criada pelo ritmo enigmático (*dissonante*, quebrado), é simetricamente regularizada e organizada, inclusive, pela *ordem* criada através da correspondência entre essa última estrofe e a primeira (que também começa com *só* e termina com um verbo, *porta*):

Só entre ele e ele próprio,
Arquiteto de ontem mudado neste
Igual a sua forma extrema,
Concluído o exorcismo
Pelo espaço rarefeito,
Jaz.



Imagem 5. Vista externa e interna da igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma. (CAPANO, 1995, p.318)

Já o “Grafito para Giuseppe Capogrossi” (Roma, 1963) é mais um exemplo de operação de citação na obra de Murilo Mendes. Na realidade temos dois tipos diferentes de citação nesse poema: o primeiro é a transposição de frases de outro autor (o pintor Paul Klee, 1879-1940⁴⁸):

“Energia branca/ A linha é só medida/ Transfere-se o centro de gravidade/ mediante novos meios. (Klee)”; o segundo tipo é uma espécie de autocitação: em *A invenção do finito*, o texto crítico “Rito austero e toteme de Capogrossi” (1962) dialoga explicitamente com o poema sobre o mesmo pintor que estamos analisando, e em *Ipotesi* Murilo escreveu o poema “Capogrossi: ‘superficie 576’”. Capogrossi (1900-1972) é um pintor italiano que inicialmente adere ao figurativismo para depois se converter ao abstracionismo, sendo que as suas pesquisas sobre o signo

o colocarão entre os maiores expoentes do informal em campo internacional. De fato, o que mais parece interessar a Murilo, em ambos os textos, é a questão do signo: lemos nesse poema de *Convergência* que “o pintor constrói o signo/ o signo mede o pintor// Eu vi apalpei o signo// O cavalo Pégaso/ desenhado/ torna-se um cavalo um signo” (versos 2-7) e “G.C. desvenda o signo” (verso 12).

Da mesma forma, o texto crítico em prosa também insiste sobre a importância do signo na obra do pintor⁴⁹:

Na pintura de Capogrossi não percebo um signo inspirado na pré-história, mas um signo histórico alusivo ao homem do labirinto moderno manifestado na sua rigidez. [...] O homem é o animal que descobriu o signo e o porta sempre como metáfora do seu senso interior de magia. [...] Os signos de Capogrossi traduzem a metamorfose do instinto espacial em cultura temporal, indicada plasticamente pela sucessão de ritmos. Codificando o signo, recortando siglas dentadas, contrastantes, Capogrossi transferiu-se da angústia à liberdade. Ao examiná-lo melhor, veremos que estes signos às vezes se avizinham e mesmo se tocam; em certos quadros se afastam uns dos outros conforme o maior ou menor grau de aspereza momentânea do pintor.

No poema em italiano de *Ipotesi*, de novo o poeta retorna à questão do signo, que nesse caso vai além do tempo histórico e de “uma redução do eu” (como a proclamada pelos *novissimi*), no sentido de uma não romantização da experiência pessoal⁵⁰. Aqui é o signo que age sobre o eu-lírico num diferente relacionamento “fenomenológico”. O signo interroga, propõe, empurra o poeta para fora de si mesmo para que ele possa construir, planejar e eliminar como um artesão os elementos supérfluos:

[...]
un segno significante
che mi interroga
mi propone
un punteruolo per forare il tempo
mi spinge fuori di me stesso
verso un territorio che
devo pianificare costruire
svuotare da oggetti superflui
- un orologio un organigramma
un cruciverba una bomba-

Questo segno indica a me
l'avvicinarsi dell'artista
allo speleologo
al fisico nucleare [...]

201

Um signo, portanto, que exige “planejamento e capacidade de construção”, próprio de um artista tenaz em suas pesquisas e que, pelo rigor de seu estilo, se aproxima de um espeleólogo ou de um físico nuclear.

Sabemos que o “Grafito para Ettore Colla”, escrito em Roma em 1964, refere-se à escultura *Orfeo* do escultor e pintor Ettore Colla (1896-1968) não só porque o poema menciona explicitamente Orfeu, mas também porque depois do final do poema e da data (Roma 1964) está escrito: “Escultura consultada: *Orfeo*”, como se fosse uma nota. Existe a tradução em italiano desse texto no livro *L'occhio del poeta*, com algumas pequenas diferenças. O texto é repleto de marcos da escrita concretista: a barra / que substitui a vírgula ou uma conjunção: “O teto sem nuvens/inventado”. Ou os espaços deixados em branco que, no caso dos versos 5 e 6, dão ênfase e visualidade à verticalidade do canto de Orfeu:

Assumindo
o canto vertical do ferro
Mais adiante a construção se repete (versos 14-15):
Ícone
contra o incubo.

Além da presença da aliteração entre *ícone* e o italianismo *incubo* (em português, “pesadelo”), esses versos “verticais” fazem uma homenagem ao escultor que, junto com Capogrossi e outros, fundou o *Gruppo Origine*, que tinha como base conceitos e ideias do MAC (Movimento Arte Concreta). O artista age universalmente (“Dispara palavras diurnas/ Cosmocriativas”) eliminando elementos supérfluos (“Defenestra a matéria supérflua”) segundo modelos clássicos (verso 16).

202

Convergência tem como característica evidente a exemplificação de como a palavra é capaz de significações diferentes a partir da posição do signo na página (nesse sentido o exercício, os jogos, os *calembours*), junto a outros questionamentos, como por exemplo a pergunta sobre quanto a palavra consegue comunicar. Essa fato já representa a prevalência de uma necessidade de “sentido” por parte de Murilo, talvez instigada pelo uso maior da prosa (cuja função é sobretudo referencial) por parte do poeta e por um pressentimento de certo exaurimento da palavra poética.

Murilogramas italianos

A segunda parte de *Convergência* intitula-se “Murilogramas” e é dedicada a Luciana Stegagno Picchio. Os murilogramas dedicados a artistas italianos são seis: “Murilograma a Guido Cavalcanti”, “Murilograma a Leopardi”, “Murilograma a Claudio Monteverdi”, “Murilograma a Dallapiccola”, “Murilograma a Ungaretti” e “Murilograma a Nanni Balestrini”.

“Murilograma a Guido Cavalcanti” começa com uma citação do *Purgatorio* (canto XI, vv. 97-99): “*Così ha tolto l'uno all'altro Guido la gloria della lingua; e forse è nato chi l'uno e l'altro cacerà dal nido.*” *Purgatorio* é dividido em sete “*gironi*”: um para cada pecado capital; o primeiro “*girone*” é o do pecado mais grave, a soberba, e é onde estão Dante e Virgílio, conversando com Oderisi da Gubbio (cerca de 1240-1299), célebre miniaturista, que desenvolve o tema da *vanitas* da glória e da fama humanas: como Cimabue (cerca de 1240-1302), pintor florentino, foi superado em celebridade no campo da pintura por Giotto (1267-1337), assim o primado da língua poética, que era de Guido Guinizzelli (cerca de 1230-1276), passou para outro Guido, o Cavalcanti, e talvez tenha nascido quem irá tirar ambos do trono da glória (aqui Dante alude a si mesmo). O relacionamento entre Dante e Guido foi, nos anos centrais do *stilnovismo*, intenso e amigável, porém se deteriorou por questões ideológicas: enquanto Dante seguiu estudos teológicos, Guido se manteve fiel aos princípios de um racionalismo heterodoxo⁵¹; de todo modo, como fica claro no passo citado do *Purgatorio* por Murilo, Dante lhe reconheceu o alto engenho e a “glória da língua”, ou seja, o primado enquanto poeta. O termo *Dolce Stil Novo* se encontra pela primeira vez nomeado na *Divina Comédia* (canto XXVI do *Purgatorio*) e indica um grupo de poetas (entre os quais os já citados Dante e Guido Cavalcanti, além de Cino da Pistoia e outros) que, por volta de 1280 e 1300, renovaram a lírica de amor, criando uma imagem nova da mulher (*donna*: de *madonna*, ou seja *minha senhora*): uma imagem interiorizada, subjetivamente revivida pelo poeta e não mais estilizada e convencional como na tradição anterior. *Dolce* indicaria a compostura, a ordem, a falta de asperezas do ponto de vista lexical e sintático. Guido Cavalcanti (provavelmente 1259-1300), poeta do *Dolce Stil Novo*, escreveu sobretudo sonetos

(hoje lhe são atribuídos 36) entre os quais esse citado por Murilo nos versos 30-33 e que se intitula “*Tu m’hai sì piena di dolor la mente*”⁵²:

*Io vo come colui ch’è fuor di vita,
Che pare a chi lo sguarda, come sai
Fatto di rame o di pietra o di legno,
Che sé conduca sol per maïstria.*

Guido desenvolve aqui o tema do autômato: a essa imagem se referem os versos 28 e 29 do murilograma: “Tu autômato/ Explicas a automatização.” O “autômato” da poesia de Guido é o amante que sofre e se angustia pela mulher amada e que se move só através de um artifício mecânico (“*sol per maestria*”), mas no murilograma essa imagem do “autômato” se refere a um mundo suspenso *pelo anti-canto da Bomba*, no qual somos “opacos/espectrais/ comunicantes em superfície/ Com tésseira de alienados”, e no qual “regressamos/ com mísseis/ à caverna”⁵³. Existe também outra correlação criada nesse poema por Murilo entre a sua atitude e a de Guido: assim como o florentino renovou a linguagem poética de seu tempo, da mesma forma Murilo ingressa nesse período (anos 60) numa fase mais experimentalista (verso 1): “Radiograficamente entrego-te o texto tátil”, ou “Também agora se funda um novo estilo” (verso 7).

“Murilograma a Leopardi”, escrito em Roma em 1965, é dividido em seis partes com 49 versos e muitas referências à obra do poeta italiano (1798-1837), já a partir do verso 4: “Não fui a Recanati: vou aos CANTI”. Recanati é a pequena cidade na região de Marche onde Leopardi nasceu, e *Canti* é o volume que reúne seus 36 poemas. Logo em seguida (versos 5 e 6), Murilo coloca em destaque o célebre pessimismo do poeta italiano que, após uma primeira fase elegíaca, se faz “cósmico” e por isso “polêmico” nos

últimos anos de sua produção: “Teu verso élego-polêmico/ Implica o cosmo no seu pessimismo”. As últimas cinco partes citam versos de poemas leopardianos através da inserção de trechos do poeta italiano traduzidos por Murilo para o português: “Inesgotados espaços/ Sobrehumanos silêncios” (versos 14-15), que se referem ao poema talvez mais conhecido de Leopardi, “*L’Infinito*” (versos 4-5-6): “*Ma sedendo e mirando, interminati/ spazi di là da quella, e sovrumani/ silenzi*”; mais adiante, também no poema muriliano, o verso 22 se refere de novo a esse poema: “Atinges a colina com palavras”. De fato, Leopardi, em “*L’Infinito*”, descreve uma colina através da qual ele “admira” intermináveis espaços e *sovrumani* silêncios. Já os versos 16 e 17, “A estrela é doméstica,/ Mesmo vaga, da Ursa”, são uma citação do *incipit* do poema “*Le Ricordanze*”: “*Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea*” (que por sua vez remete às *Rime* de Petrarca, CCLXXX VII, verso 6: “*Le stelle vaghe e lor viaggio torto*”). A visão da dor humana, que foi um tema recorrente na obra do poeta italiano, é lembrada nos versos 20 e 21: “Pões a nu sem aspas/ o inelegante sofrimento”. Para citar um exemplo, entre inúmeros, que evidencie a “dor” e o “sofrimento” representados, podemos recorrer ao verso 26 do já citado “*Le Ricordanze*”: “*Questa mia vita dolorosa e nuda*”. “*Zibaldone*”, em italiano, corresponde em português a “diário”, e é esse o título de inúmeros cadernos de anotações de caráter estético-existencial e com muitas reflexões sobre a “condição humana” que Leopardi deixou e que foram publicados póstumos: “Retrato. Gaveta. Diário./ *Zibaldone* da memória” (versos 37-38). Os versos 39-40 citam três nomes de mulheres, personagens de, respectivamente, três poemas (“*A Silvia*”, “*Le Ricordanze*”, “*Aspasia*”): “De Sílvia/ Nerina/ Aspásia / Elípticas/ iterativas/ obliteradas”. Outra referência ao poema “*A Silvia*” é o verso 41, que cita em italiano o verso 26 do poema leopardiano: “*Lingua mortal non dice...*”. O tema da morte, alvo de reflexões em seus

diários e representado em alguns poemas, como por exemplo em “*Amore e Morte*”, aparece nos versos 27-28 (“Vais contactando/ A sempre apalavrada morte.”) e 42-43 (“Assim tua carne épica enfrenta/ Amor menabó da morte.”). Para Leopardi, o desejo de felicidade é o que move os seres humanos a agirem, mas ele nunca é alcançado, por isso a vida é metade dor e metade tédio (versos 34-36):

Antefilmas o tédio,
Restos da adombrada natureza
No irrealizado refúgio Recanati.

A passagem da representação de uma “dor” elegíaco-existencial (que tem de algum modo sua base na concepção romântica da arte), que é pessoal, subjetiva, a de uma “dor” absoluta, relativa à própria condição humana (universal), corresponde no texto de Murilo à transição de um *cosmo provisório* a um *cosmo elevado a potência* (versos 44-46):

Sofres a transição
De um cosmo provisório a
Outro cosmo elevado a potência.

No epigrama “*Scherzo*”, escrito por Leopardi em Pisa em 1828, o poeta pergunta à Musa onde está a *lima* que os poetas deveriam usar, assim como o artesão, para deixar perfeito o acabamento de suas obras, e ela responde que está consumada e que falta tempo (quer dizer: a perfeição não é mais alcançada pelos poetas contemporâneos por falta de tempo: *il tempo manca*, versos 13-18):

*Io mirava, e chiedea:
Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:
La lima è consumata; or facciam senza.*

*Ed io, ma di rifarla
Non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca?
Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca.*

Murilo se sente “tangenciado” por essa imagem, provavelmente porque nunca renunciou à *lima*, sendo grande seu esforço em direção a uma progressiva *destreza artesanal*, segundo a expressão de João Alexandre Barbosa⁵⁴:

Quando escreves
“La lima è consumata; or facciam senza”
Nos tangencias.

“Murilograma a Claudio Monteverdi”, escrito em Roma em 1963, é um poema construído com versos livres e “atonais”, sobre o compositor Monteverdi (1567-1643), fundamental na passagem da música da Renascença à música barroca. O pequeno poema de seis versos se refere à obra mais famosa de Monteverdi, *L'Orfeo* (1609), que começa com uma fanfarra com trompetes (verso 1): “Fanfarras azuis travestidas em fanfarras vermelhas”. Vale a pena citá-lo por inteiro, pela importância da disposição gráfica do poema:

207

Fanfarras azuis travestidas em fanfarras vermelhas
Empunhando estandartes verdes travestidos em estandartes brancos
Aceleraram os músculos de jovens mulheres vermelhas
Travestidas em jovens mulheres azuis

inclinadas à
ocisão do homem.

Importante nesse poema a “riqueza cromática da atonalidade”⁵⁵. O elemento principal do ponto de vista temático

é a cor: *azuis, vermelhas, verdes, brancos, azuis*; estilhaços cromáticos reverberam graficamente na página através do contraste – no primeiro verso: *fanfarras azuis/ fanfarras vermelhas*; no segundo: *estandartes verdes/ estandartes brancos*; e no 3 e no 4 *jovens mulheres vermelhas/ jovens mulheres azuis*. Deste modo, a associação sinestésica cria a junção entre o elemento musical e o elemento visual (Castañon Guimarães)⁵⁶.

208 As palavras “fanfarras”, “estandartes” e “mulheres” permanecem no mesmo nível de importância semântica, pela série atonal dos quatro versos, que captam a atenção do leitor mais pelo seu direcionamento e pela sua mobilidade do que pela sua relevância discursiva. O desfecho do poema assume, ao contrário, importância discursiva pelo destaque “espacial” na página da palavra “ocisão”, que remete à representação da guerra (*ocidor*, em italiano *uccidere* – curiosamente, de onde vem Ocidente –, em português, o ato de matar) e da solidão do homem, que “termina” isolado no fundo do poema, sem nenhuma coloração que o qualifique, à diferença das mulheres vermelhas e azuis da primeira parte.

“Murilograma a Dallapiccola”, escrito em 1965, é uma homenagem ao compositor e pianista italiano Luigi Dallapiccola (1904-1975), um dos primeiros na Itália a se aproximar da dodecafonía (verso 1): “O homem atonal rompe a tônica”. Entre suas composições se encontram músicas corais, vocais, instrumentais, orquestrais, obras teatrais e balés: “O som feito de folha ou de ferro/ Impele o homem coral, o homem solista”. Murilo escreveu outro texto sobre o compositor, em *Retratos-relâmpago* 2ª série, no qual ressalta duas características de Dallapiccola: a “unidade no rigor extremo da sua conduta social” e a “variedade no sentido do seu temperamento, que conciliava a gravidade com o humor”. Murilo e Dallapiccola foram amigos e muitas vezes se encontraram em Florença e Roma⁵⁷:

Vi-o mais de uma vez imitar ao piano alguns dos maestros mais famosos da atualidade. Era um misto de sátira e respeito. Achei-me a seu lado durante a representação de sua grande ópera *Ulisse* na sede da RAI em Roma. Dallapiccola seguia quase impassível o desenvolver do espetáculo.

Dallapiccola musicou três poesias de Murilo que foram gravadas em disco:

No folheto que acompanha esse disco Dallapiccola conta que, na primeira vez que nos vimos em Florença, depois da minha partida, ele escrevera no seu diário: “*Découverted'un frère*”. Esse entendimento entre o músico e o poeta é um exemplo da fraternidade que deveria reinar entre artistas, mas que nem sempre é seguida. Dallapiccola procurava na vida o que encontrava na arte – uma liberação dos instintos, transfiguração da realidade.⁵⁸

209

Dallapiccola musicou, também, em 1964, trechos da *Primeira carta aos Coríntios*, que intitulou “*Parole di San Paolo*”, para meio soprano e instrumentos. No poema de Murilo encontra-se uma citação que na realidade é a adaptação paródica de um versículo da carta de São Paulo (verso 11 e 12): “Sem o ritmo que atrai a cosmocáritas/ O homem seria címbalo insonante./ S. Paulo.” No capítulo 13 da carta, São Paulo escreve: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o címbalo que retine.” A paródia no poema de Murilo se dá através da substituição de *amor* (em grego, *caritas*) por *ritmo*; e esse *ritmo atrai a cosmocáritas*, ou seja, ele tem um valor ético. Mais adiante (verso 15), reutilizando o radical *cosmo* para criar o neologismo *cosmopauta* e dizer que Dallapiccola “funda a cosmopauta”, o

poeta estabelece uma analogia entre *cosmocaritas* e *cosmopauta*: entre a universalidade (*cosmo*) do valor ético do amor, da solidariedade, da *caridade*, que segundo Murilo é uma das marcas da produção do compositor, e a universalidade do valor artístico de suas partituras (*cosmopauta*).

“Murilograma a Ungaretti”⁵⁹, escrito em Roma em 1965, é uma referência ao poema “*La pietà*” (1928), de Giuseppe Ungaretti (1888-1970), que está no volume *Sentimento del tempo*, cujo primeiro verso (“*Sono un uomo ferito*”) é citado no verso 3 de Murilo: “*‘Uomo ferito’* ir, prestes arando/ para fundar o ser, próprio à palavra”. Esse murilograma é constituído de sete dísticos, sendo que cinco deles têm períodos somente com o verbo no infinitivo, sem a oração principal, como por exemplo o primeiro: “Conhecer os limites da linguagem/ Afrontando as palavras travestidas”. O efeito criado é realmente o de uma *dissonância rítmica*: os “limites da linguagem”, por ser a palavra “refratária” e “travestida”, são *concretizados* pela ruptura rítmica, pelo andamento amelódico dos versos truncados, até chegarmos ao abstrato: “A natureza, didascália informe,/ Exaure-se, frente ao diagrama abstrato”.

Quando “a natureza exaure-se”, o “fogo-interno” alimenta a palavra, “nossa única herança e território”, e nutre o *silêncio-grito* em Murilo (verso 12) assim como em Ungaretti (“*Ho popolato di nomi il silenzio; Sono stanco di urlare senza voce*”⁶⁰); o adjetivo “nossa” indica o mesmo questionamento por parte dos dois poetas frente aos “limites da linguagem” que é, ao mesmo tempo, a herança e o território dos dois. Por outro lado, esse murilograma parece dialogar também com o pequeno poema “*Commiato*”, publicado no livro *L'Allegria*, cujos cinco versos finais referem o esforço do poeta em “escavar” o silêncio à procura da palavra, encontrando o abismo: “*Quando trovo/ in questo mio silenzio/ una parola/ scavata è nella mia vita/ come un abisso*”⁶¹.

Ungaretti ocupou a cátedra de Língua e Literatura italiana da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo entre 1936 e 1942. Prefaciou a edição bilíngue de *Siciliana* que saiu na Itália em 1959 e em 1961 traduziu poemas do poeta e amigo para uma antologia italiana em edição bilíngue intitulada *Introdução à poesia de Murilo Mendes*; no mesmo ano, traduziu também os textos que compõem a pequena antologia *Finestra del caos*. Em *Ipotesi*, como (mais um) exemplo de intertextualidade dentro da própria obra, existe outra poesia dedicada ao poeta e que leva o seu nome, “Ungaretti”, e lá, a pergunta sobre os “limites da linguagem” permanece a mesma, terminando o poema com a dúvida sobre o futuro da palavra: “*Esisterà domani/ la parola domani?*”⁶². Antes disso, como uma colagem surrealista, aparecem, na coluna da direita, em caixa alta, dois elencos numericamente simétricos, divididos por um espaço branco e com um ponto final na conclusão do segundo elenco, representando uma homenagem a poetas, amados, que experimentaram a crise e a catástrofe em suas criações (no que concerne a suas *visionárias* e *angustiadas* renovações estilísticas):

211

MALLARMÉ
GONGORA
WILLIAM BLAKE

MEMORIA
CRISI
CATASTROFE.

“Murilograma a Nanni Balestrini”, escrito também em Roma em 1965, é uma homenagem ao poeta e escritor, nascido em Milão em 1935 e que fez parte dos *novissimi* e do *Gruppo 63*. Escreveu obras de poesia (*Il sasso appeso*, 1961; *Come si agisce*, 1963; *Ma noi facciamo un'altra*, 1968, entre outros) e de fic-

ção (*Tristano*, 1964; *Vogliamo tutto*, 1971, entre outros).

Duas variantes desse murilograma explicitam o que o poeta parece estar declarando, nos três primeiros versos da primeira estrofe, como sua própria arte poética: podar o texto em direção à *concisão*:

Truncar a palavra/ coisa
Podá-la nas patas
Estilhaçá-la consciente.

212

Se formos observar as variantes, poderemos ver que ele *concretamente* age dessa forma, poda seu texto, tendo escrito, no original, antes da publicação⁶³, no verso 3: *estilhaçá-la conscientemente* e trocando depois o advérbio pelo adjetivo *consciente*, deixando o texto mais enxuto, em direção a uma arquitetura concisa, equilibrada: *Estilhaçá-la consciente*. Como em outros poemas, aqui também houve a elipse do verbo principal nas duas primeiras estrofes. No segundo par estrófico (ao qual podemos chamar sequência de versos “atonais”), Murilo se refere à reprodução gráfica (“engenho eletrônico”) à qual o corpo material (“o osso”) de um texto é entregue:

A um engenho eletrônico
Entregar o osso de um texto
Que resultará noutro texto
Cifrado:
O do engenho eletrônico?

Logo em seguida, mais uma colagem (que parece um anúncio de jornal) no texto através da inserção, no lado direito da página, em caixa alta, de parte de um verso de um pequeno e hermético poema em prosa do poeta e amigo Eugenio Montale⁶⁴ (1896-1981), que tem uma estrutura concisa e fragmentada (a

esse poeta também é dedicado um poema em *Ipotesi*, no qual Murilo se refere às “*parole recise di Montale*”) ⁶⁵

FORSE GLI AUTOMI
HANNO RAGIONE
MONTALE

A terceira estrofe parece indicar o caráter “eletrônico”, *automático* do texto, que não tem começo nem fim, por ser reproduzível ao infinito:

Começo: sem fim.
Começo: sem intermédio
Nem começo

O questionamento sobre a estruturação do texto leva à reflexão sobre sua própria significação: o que é o poema: palavra ou frase? Se o poema for *palavra*, ele é como uma pintura, assumindo uma conotação espacial na página; se o poema for *frase* ele é *discursivo*, ele pretende dizer algo; e se ele for palavra (pintura), pode existir a palavra (pintura) sem a frase (o discurso) (versos 15-17)?

213

Que è finalmente o poema:
Palavra ou frase?
Sem frase levanta-se palavra?

O texto é gráfico, de linhas retas, dividido, fragmentado (“não-total”), não seguindo mais a lógica aristotélica (própria da “discursividade” do ensaio) e não podendo mais utilizar a metáfora, como nos tempos de Dante, Petrarca ou Leopardi:

O poeta planifica

O texto de linhas retas.
Não o que o texto quer.
O texto não-total
Será mesmo divisão:

Unidade aristotélica
Só funciona no tratado,
Na matéria do homem não.

Dante/Petrarca/Leopardi
Operaram quando ainda
Subsistia
O homem-metáfora.

214 Hoje, a aderência do texto ao real é contraditória,
insatisfatória: a manifestação dessa *negação* se dá
discursivamente pela antidiscursividade do experimentalismo
gráfico-espacial da palavra:

O Homem
Hoje
Não—————

O recuo no início dos versos foi um recurso utilizado, por exemplo, por Nanni Balestrini, que, na linha de Palazzeschi e de Maiakóvski, havia aproveitado a disposição gráfica das palavras através da inserção no tecido poético de rupturas, fragmentos e espaços brancos, sem que tenham nenhuma função simbólica, como indica a análise do poema “*Frammento di un sasso appeso*” de Balestrini feita por Alfredo Giuliani⁶⁶:

L'indeterminatezza di questi frammenti nasce dalla tensione tra le parole (che sono nette e precise ma sintatticamente sospese) e gli spazi bianchi. Questi ultimi, evidentemente, non hanno alcuna funzione simbolica, di suggestione o rarefazione,

non servono cioè a creare un prolungamento, uno sfumato intorno alle parole scritte: indicano soltanto lacune, parole irrimediabilmente mancanti; o sono sospensioni, salti, fratture nel tessuto poetico. In margine, è da notare che i frammenti consentono una lettura in più direzioni, anche verticalmente e diagonalmente; anzi includono e suggeriscono al lettore il concetto dell'alea o meglio della scelta interpretativa tra immagini e "fatti verbali" fissati dai sintagmi.

Sintaxe italiana

Essa reflexão sobre o “fazer poético” nos encaminha à conclusão do segundo setor e à parte mais metalinguística do livro (“Sintaxe”). O final da segunda parte termina com os mesmos versos do “Exergo” no início:

Lacerado pelas palavras-bacantes
 Visíveis tácteis audíveis
 Orfeu
 Impede mesmo assim sua diáspora
 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.
 Orfeu Orftu Orfele
 Orfnós Orfvós Orfeles

215

Fim?

A *ciclicidade* própria do mito, nesse caso, o mito de Orfeu, parece indicar também a *ciclicidade* da poesia da qual Orfeu é representante e que, assim como o mito, tem origem indeterminada e “não acaba” (daí o significado da pergunta: *Fim?*) por ter a ambição de permanecer sempre “viva”, alcançando desse jeito a eternidade. Dessa forma, “percebe-se já a tensão entre a exaltação dionisíaca dos sentidos e a necessidade de sua regulagem através de uma linguagem de precisão que afaste a possibilidade de aniquilamento da individualidade no delírio”⁶⁷.

A terceira parte, “Síntaxe”, dedicada “à fabulosa memória de Oswald de Andrade”, é a parte do livro que tem um caráter experimental⁶⁸ mais acentuado. O “real”, nessa seção, é instaurado no plano da linguagem de forma não mais evanescente, como ainda acontecia em obras anteriores, mas pela própria construção *dependente* do poema⁶⁹: “É em síntaxe, entretanto, que este procedimento de dependência se explicita de modo mais radical, tornando sistemático aquilo que em obras anteriores era somente característica ‘dissonante’ de sua poesia.”

216 As reflexões sobre a palavra conduzem a uma plurissignificação (amplificação de significados que uma palavra pode adquirir pela sua posição na página); sendo que o dispositivo *metalinguístico* explora de volta em volta as relações que se criam entre textos diferentes (do próprio autor ou de outros), entre poeta e texto, entre texto e leitores. Característica marcante desse setor é a representação da palavra como elemento gráfico, concreto, tátil, visual; numa concepção matemática do texto⁷⁰, num ludismo (que lembra muito do artificialismo multifacetado barroco) onde o jogo de possibilidades, de combinações e repetições não é simplesmente fim em si mesmo⁷¹:

Por isso, no discurso poético muriliano, o experimentalismo não se definir por arranjos de palavras presos exclusivamente ao nível do lúdico, mas sim por aguda consciência do valor da palavra, enquanto potencialidade artística, a ser investigada em seus níveis fônico e óptico, morfológico e sintático, semântico e pragmático, visando à plena realização da arte e refletindo, em sua tessitura, a condição humana.⁷²

No começo e no fim desse setor temos dois textos de caráter metalinguístico, uma espécie de arte poética, um “debruçar-se sobre si” da poesia, que são respectivamente “Texto de infor-

mação” e “Texto de consulta”. “Texto de informação”, escrito em Roma em 1964, tem seis estrofes. A primeira, que tem o ritmo de uma cantiga de ninar, é construída sem verbo principal e com a criação de neologismos através da acoplagem de palavras (assim como fez Joyce): *noitefazes*, *diafazes*, *cararredonda*, *caraquadrada*, *coisa-fazes*. *Coisa-feita* (*cosa fatta o malocchio* no sul da Itália) do verso 7 parece apontar, em seu significado corrente na linguagem popular, para um “despacho de macumba”, por se encontrar a palavra (*de noite*) “com sono”, numa espécie de *insônia* (de alucinação); já *coisa-fazes*, nessa junção de um nome com um verbo conjugado em sua forma arcaica na segunda pessoa do singular, indica até onde chega o experimentalismo do poeta na fabricação de neologismos.

Na segunda estrofe, as palavras consideradas na sua forma visual, fora de sua função, aparecem elencadas e isoladas entre si (como um objeto); são citadas as figuras de linguagem, num exemplo explícito da possível união do elemento concreto (a presença física, gráfica da palavra nomeada na página) com o abstrato (por essas palavras aparecerem nomeadas como num texto de gramática e indicarem apenas uma função linguística):

217

Oxímoron; anáclase. sinérese
Sinédoque. anacoluto. metáfora
Hipérbato. hipérbole. hipálage
Assíndeto

A terceira estrofe transcreve, do dicionário, o significado de *ponga* (espécie de jogo), que consiste num quadrilátero onde se jogam dados (aqui é explícita a referência ao Mallarmé de “*un coup de dê*”). O poeta (quarta estrofe) é inserido nessa paisagem “quadrilíngue”, onde a linguagem se corporifica sendo uma coluna vertebral, enquanto as palavras/coisas, investigando o espaço da página branca, são organizadas por alfaiates com atenção

ótica (quinta estrofe). Na última estrofe, temos uma verdadeira arte poética: o poeta declara seu interesse pela visualidade, sua tentativa de unir o abstrato ao concreto, e cita os artistas que o influenciaram: Anton Webern (1883-1945) no que se refere ao verso dividido em sequências ou séries (atonais) e a seu ritmo dissonante; João Cabral de Melo Neto (1920-1999) na concepção da obra como “projeto”; Francis Ponge (1899-1988), na aproximação entre *espaço pictórico* e *espaço poético* e Piet Mondrian (1872-1944) no estudo do abstrato, do antifigurativo:

Eu tenho a vista e a visão:
Soldei concreto e abstrato.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.
Francispongei-me. Mondrianizei-me.

218

Em seguida, temos 69 poemas que se apresentam como uma espécie de exercícios poéticos, experimentações verbais, jogos de montagem/ amputação da palavra. As duas “artes poéticas” (por estarem no início e no final do setor, como foi dito), textos que propõem reflexões teóricas, parecem “conter” o aspecto simplesmente lúdico desses *exercices de style* (como os jogos de Queneau e dos outros autores do *Oulipo*), espécie de laboratório a céu aberto onde o exercício poético é apresentado ao leitor como reflexão sobre o texto⁷³:

Os exercícios adquirem quase sempre uma dimensão de aspecto lúdico, tais os jogos vocabulares e sintáticos com que se compõem, enquanto os dois poemas referidos assumem uma certa gravidade de discussão de grandes questões. As duas artes poéticas enquadram os “exercícios lúdicos”, encerram-nos no espectro da discussão poética, de modo a, na verdade, ultrapassarem esta dimensão de puros “exercícios”.

Pela sua brevidade, pensamos em citar por inteiro os nove pequenos poemas que fazem referência a algum aspecto da cultura italiana, entre os 69 de todo o setor. “Explosões” cria um jogo de assonâncias (entre *ode* e *bode*; *explode* e *pode*, e assim por diante) e repetições; às cinco negações (“o homem não pode”) se contrapõe o *pode* afirmativo do penúltimo verso com seu valor ético-poético: o homem pode combater a Bomba e continuar criando textos poéticos:

A ode explode. O bode explode.
O Etna explode. O Erre explode.
A mina explode. A mitra explode.
Tudo agora e amanhã explode.
Exceto a Bomba: o homem não pode.
O homem não pode. O homem não pode.
O homem não pode. O homem não pode. O homem não pode.

219

O homem pode:
Soltar a vida. Fuzilar a Bomba. Reinventar a ode.

“A roda de Roma” é constituído de quatro versos; os dois primeiros são simétricos (só muda o *o* de *fome* em *i* de *fim*, caindo o *e* final), assim como os dois últimos (só muda a parte final: de “das rodas de Roma” para “da Roma sem fim”):

As ondas redondas dos mares com fome
As ondas redondas dos mares com fim

As ondas redondas das rodas de Roma
As ondas redondas da Roma sem fim.

“O medo” tem duas partes: uma é um elenco vertical, que explora toda a materialidade espacial da palavra através da repetição; a outra, depois de um espaço em branco e um

ponto, investiga o *medo* através da metamorfose da palavra (*bacante*) em *medra* e *merdra*. A divisão entre as duas partes (estrofes?) parece demarcar a transição de um medo literário a um medo *real* (*em carne e osso*) pelo “fim do mundo”:

O medo shakespeareano
O medo pirandelliano
O medo kafkiano
O medo vaticano
O medo americano
O medo muriliano
.
O medo medra o medo merdra
o medo poroso o medo contagioso o medo rotativo o
medo definitivo
sobrevivente ao fim do mundo,
carne e osso de medo, anterior ao átomo.

220

“A noite etrusca”, de dois versos, faz referência à dominação e assimilação dos etruscos (povo de origem ainda obscura, que habitou a parte central da península italiana) por parte dos romanos, sobretudo a partir de cerca de quatro séculos antes de Cristo (depois da Conquista de Veio, em 396 a.C.); mas a Etrúria deixou (*desovou*) sua enorme influência cultural em Roma:

Quatro mil anos antes considero
A Etrúria escura desovando Roma.

“Roma” é uma investigação da palavra em forma de elenco. Existe uma simetria entre dois grupos de palavras. O primeiro é o elenco de cinco palavras morfológicamente iguais com somente uma vogal diferente entre elas (com a repetição de *rima* e *rimas*, mas uma está no singular e a outra no plural), e são: *rima*, *rimas*, *ramos*, *remos*, *rumos*; falta o *o* como quinta vogal,

mas ele “está” em *Roma*. O segundo grupo, do mesmo modo, é constituído de cinco palavras morfologicamente iguais com somente uma vogal diferente entre elas (com a repetição de *ratos* e *ratas*, mas uma é feminina e a outra masculina), e são: *ritos*, *ratos*, *retas*, *rotas*, *ratas*; faltou o *u*:

Roma não tolerava a rima com outras Romas e outras ri-
mas e outros
ramos de outras Romas e outros remos e outros rumos e
outros ritos e
outros ratos e outras retas e outras rotas e outras ratas.

“A pedra” é uma variação sobre a palavra através de rimas, assonâncias, repetições, referências a Drummond, “à mulher-pedra de Dante”, “à pedra de São Pedro”, ao provérbio “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” etc.

221

Já nas *Metamorfoses* (9), a palavra *sardo* refere-se à região italiana Sardenha e à *sarda do rosto*, à *sardinha* etc.:

O sardo. A sarda da Sardenha. A sarda do rosto.
A sardena. A sardanisca. A sardana. A sardinha.

“Romarias”, com suas aliterações e paronomásias, cita “as romarias a Roma”. “Ferrara” é um poema monotemático sobre a cidade (que foi chamada de *enigmática* pelo poeta)⁷⁴ onde moraram o poeta Torquato Tasso (1544-1595) e o pintor Cosmè Tura⁷⁵ (1430-1495); cidade que inspirou o quadro “*Le muse inquietanti*”, de De Chirico (numa atmosfera de um vazio espacial angustiante encontram-se manequins com túnicas gregas em primeiro plano e, em segundo plano, o castelo d’Este, *Castello estense*), o renascentista Palazzo Schifanoia (cujos afrescos foram dirigidos por Cosmè Tura):

As musas inquietantes de Ferrara.
 As m-usas inquietantes de Ferrara.
 Os rr (inquietantes) de Ferrara.
 As farras inquietantes de Ferrara.
 Os Tassos inquierrantos de Ferrara.
 Os Turas inquietantes de Ferrara.
 As moças inquietontas de Ferrara.
 As massas in-quietas de Ferrara.

•
 Os Senhores d'Este. O castelo d'Este. O palácio
 Schifanoia. O Primeiro De Chirico
 inquietantos.

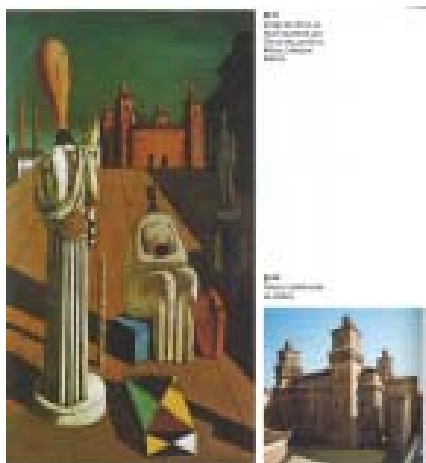


Imagem 6. Quadro “*Le muse inquietanti*”, de De Chirico, e o castelo d’Este, em Ferrara. (CRICCO, 2005, p.894)

O final do *divertissement* “As andorinhas” (em italiano, *rondine*) é a transcrição de um ditado pisano: “*Per l’Annunziata la rondine è arrivata; e se non è arrivata è per strada o è malata.*” Para o dia 25 de março, o dia da *Annunziata*, que é o começo da primavera também, a andorinha já chegou; e se não chegou, está a caminho ou se machucou.

“Texto de consulta” é o último poema de *Convergência*; tem 91 versos, divididos em nove estrofes numeradas: são 25 interrogações sobre as possibilidades sobretudo do “texto” (essa palavra é citada 31 vezes) e também, mas em menor escala, da “palavra” (citada sete vezes). Através de recursos experimentais já utilizados em muitos outros poemas do livro – como o uso de sinais (-, +, /), a enumeração vertical em forma de elenco e a colagem de um verso de Mallarmé (em caixa alta e entre parêntesis) –, essas perguntas indagam sobre os limites do texto (e da palavra): o significado do texto na página branca, o relacionamento entre poema, texto e poeta; seu caráter *concreto* e *abstrato*. Interrogam sobre a proeminência entre a influência da vida (contexto) sobre a obra (texto) ou da obra sobre a vida. Refletem sobre o significado da re-escritura por parte do tipógrafo, do leitor, do crítico; sobre o caráter regional, nacional ou universal de um texto (versos 5-9):

223

O poema é o texto? O poeta?
O poema é o texto + o poeta?
O poema é o poeta - o texto?

O texto é o contexto do poeta
Ou o poeta o contexto do texto?

E, versos 27-33:

O texto quando escreve
Escreve
Ou foi escrito
Reescrito?
O texto será reescrito
Pelo tipógrafo/ o leitor/ o crítico;
Pela roda do tempo?

É também uma reflexão sobre os efeitos existenciais da palavra no poeta: ela agride até a morte, mas (contraditoriamente) é também fonte de vida:

A palavra nasce-me
fere-me
mata-me
coisa-me
ressuscita-me

Outra pergunta de caráter metalinguístico se refere à dúvida sobre se a palavra representa o “real” ou a “alucinação” (o *surreal*), na sexta estrofe:

224 A palavra cria o real?
O real cria a palavra?
Mais difícil de aferrar:
Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade
Um conjunto de alucinações?

O poema termina com a constatação da inexorabilidade do dever poético do artista, condenado a ser “julgado pela palavra”. A antítese final (“O juízo final/ Começa em mim”) amplifica o caráter de destino de seu ofício: a condenação ao ergástulo pelo texto-coisa (que espia), cujo juízo começa, segundo ele, a partir dos limites de suas palavras:

O texto-coisa me espia
Com o olho de outrem.

Talvez me condene ao ergástulo.

O juízo final
Começa em mim
Nos lindes da
Minha palavra.

NOTAS

¹ MENDES, 1994, p.1684.

² Apud MENDES, 1994, p.1684.

³ MENDES, 1994, p.706.

⁴ No murilograma a Nanni Balestrini.

⁵ Cf. *Notas e variantes* sobre os retratos-relampago 1ª série (MENDES, 1994, p.1702).

⁶ Para Frias (2002, p.60): “Para além disso, é necessário sublinhar, antes de mais, que não escapou ao livro de Murilo Mendes nenhum dos autores do *paideuma* concretista ou com ele relacionado: Mallarmé, Ezra Pound, e.e. cummings e James Joyce, Apollinaire, Maiakovski, Sergei Eisenstein e Sousândrade.”

⁷ Em carta enviada de Roma no dia primeiro de dezembro de 1969 a Laís Corrêa Araújo (2000, p.196), Murilo se refere a *Convergência* como “livro capital de minha nova linguagem”.

226 ⁸ COELHO, 1984, p.121.

⁹ Cf. GUIMARÃES, 1993, p.71-72.

¹⁰ CAMPOS, 1992, p.70.

¹¹ ARAÚJO, 2000, p.128.

¹² MENDES, 1994, p.49-50.

¹³ GUIMARÃES, 1993, p.57.

¹⁴ No poema “*Azzurro pari venerdi*” desse livro, como veremos no capítulo sobre *Ipotesi*, Murilo sublinhou e transcreveu no final do volume o verso: “*il bambino con la merda in mano*”. Murilo sublinhou também três vezes a palavra *morte* (pp.29, 69, 72).

¹⁵ Na sua edição, Murilo sublinhou na página 146 a seguinte reflexão sobre a situação da poesia no mundo contemporâneo, como veremos em *Ipotesi*: “*Tutto ciò che possiamo dire oggi intorno alla poesia suona falso o vacuo, della poesia sarebbe meglio non parlare [...]*.”

¹⁶ Murilo sublinhou três vezes a palavra *morte* nesse livro. Entre elas os dois versos: “*La più cupa speranza di riuscire/ a fare della morte un’abitudine.*”

¹⁷ Nesse livro Murilo sublinhou seis vezes o termo *morte*. Entre elas, os dois versos: “*Che sappiamo noi oggi della morte/ nostra, privata, poeta?*”

¹⁸ GIULIANI, 2003, p.VIII.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cf. o artigo “Una possibilità comune di scrittura”, de Angelo Guglielmi (BALESTRINI, 2008, p.303), onde o crítico esclarece o que se entende por “inutilidade” e “autonomia” da literatura segundo a *neoavanguardia* italiana: “Così accadeva che la neoavanguardia italiana proprio nel momento in cui metteva a punto una delle sue più vitali e non contestabili (né allora né mai) invenzioni, e cioè che la letteratura è letteratura, cioè che la letteratura ha confini invalicabili e non ha nulla a che fare con ogni sorta di esperienza intellettuale o pratica, dalla scienza alla politica, proprio nel momento in cui proclamava ‘l’inutilità’ della letteratura, in questo momento poneva le basi di un discorso totale in cui erano implicite istanze, alle quali certo la letteratura non poteva rispondere, ma che si ponevano come bisogni irrimandabili, e in cui la inutilità della letteratura diventava socialmente utile.”

²¹ Cf. o artigo “La letteratura come menzogna”, de Giorgio Manganelli (BARILLI e GUGLIELMI, 2003, p.317-322).

²² Cf. o artigo de Umberto Eco “L’opera in movimento e la coscienza dell’epoca” (in BARILLI e GUGLIELMI, 2003, p.214-237). 227

²³ GIULIANI, 2003, p.XXV.

²⁴ Ibidem.

²⁵ GIULIANI, 2003, p.XV.

²⁶ Ibidem, p.58.

²⁷ GIULIANI, 2003, p.XI.

²⁸ Trata-se do poema “Il sasso appeso” (GIULIANI, 2003, p.112).

²⁹ PASOLINI, 1975, p.79.

³⁰ Numa carta a Angel Crespo em 1964 (apud CARVALHO, 2011, p.103), Murilo diz que “nos últimos anos a poesia concreta, a poesia-praxis, tem apresentado, tanto na parte técnica, quanto na parte prática, documentos de primeira ordem. Em nossa época, a vanguarda constitui já uma *tradição*. Além disso, nunca se é suficientemente vanguardista. Não oponho vanguarda à tradição; oponho-a, isso sim, ao academicismo.”

³¹ CAMPOS, 1992, p.75.

³² MENDES, 1994, p.49-50.

³³ Em 1955 Augusto de Campos havia falado sobre a importância dos

elementos formais, visuais e fonéticos na poesia através das influências de Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce, Cummings, mas também nos músicos Webern e Schoenberg (CAMPOS e PIGNATARI, 1975, p.17-25).

³⁴ GUIMARÃES, 1993, p.57.

³⁵ Onde encontram-se traduzidos os poemas de MM.

³⁶ BARBOSA, 1974, p.127.

³⁷ MERQUIOR, 1972, p.210.

³⁸ ARAÚJO, 2000, p.130.

³⁹ Em “Vivo em Roma”, Murilo se refere à cor das casas de Roma (MENDES, 1994, p.47): “este ocre das suas casas me serve de tônico”. Trata-se, como diz a nota, de uma resposta “a um inquérito da revista *La Fiera Letteraria*, dirigido aos escritores estrangeiros residentes em Roma, e ali publicada em 1963: *Perché vive in Roma?*”.

⁴⁰ MENDES, 1994, p.1020.

228 ⁴¹ Acreditamos que Murilo se refira a esse quadro, e não aos outros dois com o mesmo título, porque esses se encontram em Londres e Paris, enquanto *Disarcionamento* está em Florença, onde foi escrito esse grafito, segundo a nota no final do poema.

⁴² BUTOR, 1968, p.399, apud ARAÚJO, 2000, p.131.

⁴³ MENDES, 1994, p.53.

⁴⁴ Prefácio a *Siciliana*, 1959.

⁴⁵ ALIGHIERI, 1985, p.855.

⁴⁶ CAPANO, Leonardo et alli, 1995, p.318.

⁴⁷ Em *Poliedro* (MENDES, 1994, p.1043), num fragmento está escrito: “O côncavo do convexo. O convexo do côncavo.”

⁴⁸ Pintor suíço naturalizado alemão, em cuja obra se baseia o poema “Klee”, de *Ipotesi*.

⁴⁹ MENDES, 1994, p.1302.

⁵⁰ Ibidem, p.1554 -1555.

⁵¹ GUGLIELMINO, 1987, p.589.

⁵² Ibidem, p.597.

⁵³ Jacobbi já havia assinalado a aproximação de *Convergência* ao “real”, no sentido de “humano” (JACOBBI, 1982, p.169): “*Quel che importa sottolineare è piuttosto che anche il murilograma è un'ipotesi del reale*,

un modo di non staccarsi dall'uomo."

⁵⁴ BARBOSA, 1974, p.136.

⁵⁵ Cf. Capítulo 2, análise do texto de Murilo sobre Luigi Boille.

⁵⁶ GUIMARÃES, 1993, p.171.

⁵⁷ MENDES, 1994, p.1292.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Murilo possuía em sua biblioteca os livros *L'Allegria* e *Vita d'un uomo* de Ungaretti. Numa entrevista, o poeta mineiro (apud AMOROSO, 2009, p.157) disse que "*è intuile dire che amo Ungaretti e Montale. Con Ungaretti ho una dimestichezza di cui sono orgoglioso. Ma tutti e due ammiro, poichè ogni loro parola, ogni loro verso illumina la nostra chiusa e sofferta sensibilità.*"

⁶⁰ Respectivamente 10º e 39º (e último) versos da primeira estrofe (UNGARETTI, 2007, p.303).

⁶¹ Versos 9-13 (idem, p.189).

⁶² A mesma pergunta foi feita no texto *Beverly Pepper* em *L'occhio del poeta*, como vimos.

⁶³ MENDES, 1994, p.1686.

⁶⁴ De Montale, Murilo possuía em sua biblioteca os livros *La bufera*, *Satura* e *Le occasioni*.

⁶⁵ Trata-se do poema "*Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*", que está no volume *Le occasioni* (1939):

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!

.....

- Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? –

⁶⁶ GIULIANI, 2003, p.114-116.

⁶⁷ CARVALHO, 2001, p.68.

⁶⁸ "*L'ultima parte del libro, Sintassi, è un folto e vertiginoso reame di calembour enigmatici, in una joyceana sperimentazione linguistica che*

va dallo scherzo dadaista allo scavo antropologico, alla ricerca di matrici che andrebbero decifrate anche psicanaliticamente. Qui il linguaggio diventa non un mezzo, ma l'oggetto stesso della poesia, sua sostanza. E qui ogni traduttore s'arrende. A meno che non si arroghi una libertà smisurata (ma in tal caso dovrebbe avere, nella propria lingua, la stessa dilagante inventiva che ha Murilo nel suo portoghese)." JACOBBI, 1971, *Poesia libertà*.

⁶⁹ BARBOSA, 1974, p.133.

⁷⁰ ARAÚJO, 2000, p.129: "Em *Convergência*, cremos poder afirmar que se dá – dentro da matemática específica da linguagem muriliana – a confluência, a concorrência, das retas que passam pelo mesmo ponto (proposição geométrica), a conversão de uma frequência à outra (proposição física), a convivência das construções morfológicas (lógica simbólica) e a convexidade prismática (proposição óptica) do texto."

⁷¹ Para Murilo, a poesia não é só "jogo literário", mas também uma "forma de conhecimento", como atestam suas próprias palavras numa espécie de depoimento, "A poesia e o nosso tempo", publicado no *Jornal do Brasil* em 1959 (apud GUIMARÃES, 1993, p.198): "Penso que a poesia deve propor não só um conhecimento, mas ainda uma transfiguração da condição humana, elevando-nos a um plano espiritual mais alto. Realizar isto sem ênfase, de acordo com os rumos atuais da estilística, eis o problema. [...] Resumindo, pode-se dizer que a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo. O poeta escreverá, portanto, para manifestar suas constelações próprias. [...] Desde muitos anos insisto em que a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, a arte ou a religião; sendo portanto óbvio que lhe atribuo um significado muito superior ao de simples confiança ou de jogo literário."

⁷² ARAÚJO, 2000, p.129.

⁷³ GUIMARÃES, 1993, p.218.

⁷⁴ No retrato-relâmpago "Cosmè Tura na enigmática Ferrara" (MENDES, 1994, p.1264).

⁷⁵ Sobre o qual, além do retrato-relâmpago, existe também o poema "Cosmè Tura" em *Ipotesi*.

5

IPOTESI 231

Poesia em italiano

Últimas cartas

No ano de sua morte, 1975, Murilo escreveu uma carta para sua irmã, Virgínia Mendes Torres, em que fala de medo e depressão:

Eu ando (aqui entre nós) deprimido e angustiado, em parte pelo que se passa na Itália, mormente em Roma: todos têm medo, devido aos sucessivos roubos, assassinatos, sequestros de pessoas, violências de toda espécie. Muitas páginas de jornal são dedicadas a isso. Temo pelas nossas vidas e pelo roubo dos quadros. Nessa idade vou me desprendendo das coisas, mas os quadros formam uma parte importante do (modesto) patrimônio de Saudade. Receio também o próximo fim da minha comissão. Quando ela terminar, como poderemos viver no Rio com uma pensão de CR\$ 2.400,00? Tenho evitado falar-lhe desses assuntos, mas de vez em quando é preciso desabafar.¹

233

É estranho perceber, com todos os cuidados que temos de ter ao considerar as palavras de uma carta íntima, que podem ser fruto de uma insatisfação momentânea, que as lamentações do poeta e a própria escolha de permanecer na Europa estavam relacionadas a questões econômicas; ao menos foi o que ele escreveu também para Lêdo Ivo em 1963: “estou com saudades infinitas do Brasil, mas enquanto me deixarem, aqui vou ficando, pois o que ganho aí só dá para o ônibus, se é que dá”²; e em 1975, em carta de 14 de maio, de novo para a irmã:

Vim residir na Europa porque o cartório dava uma pequena renda. Eu não tinha jeito para andar atrás de advogados, e entreguei tudo ao meu substituto. Amigos meus acharam que a solução seria uma comissão na Europa, e assim

se fez. Além do mais, de eu não ter jeito para escrivão, o cartório era de justiça gratuita, em grande parte. Eu preferiria ter voltado para o Brasil desde muito, mas diante do exposto fui ficando. É bom que vc [sic] saiba isto, pois talvez um dia [você] poderá esclarecer os que estranham minha longa ausência. Conserve esta carta, sim? Muitos estranham minha permanência.³

Nas últimas cartas a Laís Corrêa Araújo o poeta “entra numa fase depressiva, explicada por ele pela *burrice, crueldade e sujeira do mundo*” e mostra “dificuldade em manter um ritmo criativo”⁴. Em 1964, numa outra carta para a irmã, falava das transformações do estilo de vida de Roma, que de 150 mil veículos aumentara para 700 mil desde sua chegada.

234 Sente-se claramente um “tom desalentado”; em carta escrita no dia 18 de agosto de 1974, diz a Laís: “a vida na Itália tem me deprimido muito, pelos episódios de terror e extrema violência, atentados horríveis, morte, o diabo”. O poeta atribuía a culpa “aos fanáticos da extrema-direita”; nessa carta também justificava “a linha da síntese de sua poesia” e reiterava “a dificuldade de edição de textos seus no Brasil”⁵.

Ainda em 1974, confessa que “anda mesmo em crise permanente diante das notícias de violência, terror, corrupção, mercantilismo atroz, o diabo. Passo certos dias num desânimo horrível, hesitando entre o amor à vida e a vontade de acabar, diante do que vejo, leio e ouço.”⁶ A mistura de esperança pela contestação é contida pelo clima de terror dos atentados e das bombas nos anos 70 na Itália.

Em 1975, em outra carta (29 de janeiro de 1975), escreve que “cada mês que passa sinto uma diferença grande no que toca ao envelhecimento. Já é mais que tempo de ir largando as ilusões deste mundo. Mas como se pode viver sem ilusões?”

Murilo morreu no dia 13 de agosto de 1975, em Lisboa, de síncope cardíaca, sem ter sofrido, disse sua esposa Saudade em carta a Laís: “mas sofreu antes, durante meses, por sentir-se mal, e todos levaram à conta duma angústia existencial, sem mais.”⁷

Aspectos formais: “eu pessoal” e “eu social” imbricados

Antes de mais nada, gostaríamos de lembrar que a tradução dos poemas ou de trechos deles são nossas. Assim como no caso de *L'occhio del poeta*, resolvemos traduzir alguns trechos do italiano para o português e deixar outros no original, considerando a força e o impacto da língua. Gostaríamos de deixar claro que nossa intenção, ao nos arriscarmos em tarefa tão árdua e que pode resultar muitas vezes injusta com o texto original, foi a de sermos lúcidos e claros em nosso caminho exegético. A análise semântica, por outro lado, que conduzimos através da sinalização de termos-chave que se repetem ao longo da obra (as famosas sequências semânticas), como veremos, determinou, enfim, essa escolha.

235

*Ipotesi*⁸ foi o primeiro livro publicado depois da morte de Murilo Mendes, em 1977, na Itália, com organização de Luciana Stegagno Picchio; foi também seu último livro de poesia. Trata-se de 73 poemas escritos em italiano, divididos em seis seções: “*Informazioni*”, que contém quatro poemas; “*Ipotesi*”, 17; “*Epigrammi e Altro*”, 15; “*Omaggi*”, 23; “*Città*”, cinco e “*Il Programma*”, nove. A partir da leitura dos títulos dos setores, percebe-se já o intento organizativo empreendido por Murilo, movido por seu *rovello formale* (Stegagno Picchio),⁹ como nos outros livros “italianos” analisados até aqui. Os poemas “*Rapporto di Edipo*”, “*Qualcuno*”, “*Il Quadro*”, “*Roma*” e “*Ritorno*” já haviam sido publicados em 1974¹⁰. Em 1968, Murilo escreveu a maioria dos poemas de *Ipotesi* (o índice e os títulos

das seções também), mostrou-os aos amigos e fez algumas sondagens para publicação. Numa nota de 1970, Murilo escreveu que “no caso da sua publicação, o texto presente deverá ser o escolhido”.¹¹ Ao volume, existem anexados 43 poemas (divididos em três seções numeradas: a primeira com 22 poemas, a segunda com 17 e a terceira com quatro) também escritos em italiano, datilografados e preparados para a publicação por Murilo, e que foram inseridos nas edições de 1977 (italiana) e de 1994 (brasileira). Portanto, por fazerem parte do mesmo livro, levaremos em consideração todos os 116 poemas (73 + 43) escritos em italiano por Murilo Mendes e publicados em *Ipotesi*.

236 Nesse livro, a atenção parece estar posta não mais sobre a linguagem principalmente, mas sobre a “situação existencial” atormentada do poeta e sua reflexão amargurada sobre o presente. No mundo contemporâneo, em que a linguagem precisa e objetiva dos computadores (cuja função é a referencialidade) começa a prevalecer sobre a expressividade poética¹², a língua italiana de Murilo se apresenta direta, objetiva, incisiva e quase discursiva. Toda uma tradição artístico-literária citada, aludida e mencionada, que representa uma forma de esperança no mundo ameaçado ao mesmo tempo por bombas e computadores, onde há um clima “realmente” apocalíptico de dúvida, angústia e medo.

Alguns poemas são muito pequenos (quatro têm, por exemplo, quatro versos e dois são de apenas três versos), escritos num italiano enxuto e seco, que soaria quase como inexistente ao se aproximar, por sua pureza e limpidez, da linguagem “fácil”, precisa e objetiva dos computadores, se não fosse a presença *in carne e ossa* de um eu “real” e autobiográfico que, “colando” e “montando” frases da tradição literária (artística de modo geral) com alusões à modernidade em suas várias

facetas, declara de forma “expositiva” (quase performática, diríamos) a própria morte.

Un italiano distillato, limpido, umilmente ipercorretto. Un italiano “classico”, eppure “futuribile”, una specie di esperanto poetico, eppure così impiantato nella nostra tradizione (con il quale M.M. può benissimo sostenere il dialogo con i maggiori poeti italiani contemporanei).¹³

Luciana Stegagno Picchio insiste sobre os “sons e os signos”¹⁴ da língua italiana, usada no dia a dia, que naturalmente condicionam também suas escolhas poéticas:

Certe cose, certi concetti, non gli sbocciavano più in portoghese. Erano stilemi ritagliati nell'attualità giornalistica, nessi aggettivo-sostantivo pietrificati, locuzioni verbali captate nella schermaglia verbale quotidiana e memorizzate così, come segmenti da ripetere ad alta voce, citando; erano suoni capaci di risonanze inaudite e impreviste nella cassa armonica dell'alloglotta¹⁵.

237

Ipotesi é uma obra na qual estão presentes muitos ingredientes da poética de Murilo, vistos nos capítulos anteriores. No livro percebe-se, além da indicação explícita das referências aos mais variados autores e cidades, certa insistência em relação à questão ideológica e ao tema da morte, junto ao abandono de uma sólida religiosidade¹⁶ e ao caráter autobiográfico do texto. Os poemas do livro estão “entrelaçados” entre si (para usar mais uma vez uma expressão de Mário de Andrade), ou seja, dividem-se em “sequências fragmentadas” que se repetem (como lhe escreveu em carta já citada João Cabral de Melo Neto a propósito de *Tempo espanhol*)¹⁷. As unidades semânticas que se referem à guerra, à morte e à Arte são as mais importantes, representando

uma espécie de linha estrutural que liga esses três segmentos num “equilíbrio precário”, ao longo do livro.

Ipotesi absorveu bastante do exercício de experimentação estilística praticado sobretudo no setor “Sintaxe” de *Convergenza*, não chegando porém, claro, aos extremismos dos jogos linguísticos do livro escrito em português (como no caso das sequências paronomásticas). A importância do traço gráfico na construção de uma “visualidade” do poema é um processo consciente no fazer poético de Murilo, que o utiliza, aqui, como um recurso já consolidado em seu estilo, sem o caráter fortemente renovador de *Convergenza*. A ruptura sintática, como sintoma de uma *visione schizomorfa* indicada pela *neoavanguardia* italiana (entre outras fontes e influências), representou, como vimos, a mudança estilístico-formal mais importante na produção poética de Murilo Mendes nos anos 60; agora, em *Ipotesi*, esse não é um aspecto fundamental.

238

Alguns poemas assumem um caráter metalinguístico por se debruçarem sobre si mesmos. Diz-se que a “gramática com certeza desaparecerá” (no único poema sem título no livro, dividido em nove seções numeradas), e no poema sobre e.e. cummings, o eu-lírico reflete sobre até onde chegou o vazio da linguagem (dos “parênteses” e das “reticências”):

Un poeta spezza il testo
cambia la sintassi
tronca il discorso
[...] Un poeta definisce il nulla
fatto di parentesi / reticenze [...]

No poema *Il figliol prodigo* se diz que “qualquer texto é um material consumido” (“ogni testo: materiale consunto”); a poesia chega a ser comparada à “cadeira elétrica” (“poesia, sedia

elettrica”¹⁸). Em “*Ritorno*”, pequeno poema metalinguístico, o poeta também se propõe, com um olhar nostálgico sobre o passado, a retornar um dia à concepção de uma poesia mais rigidamente (com a mesma rigidez da pedra das antigas ruínas) “organizada” como colocou em prática em *Siciliana* ou em *Tempo espanhol*, onde a “desordem” é mínima:

Una volta ritornerò
per salutare il regno minerale
dove il disordine è minimo.

A influência dos *novissimi* em *Ipotesi*, diferentemente do que havia acontecido em *Convergência*, se deu pelo uso de um léxico baixo-cotidiano e pela consciência do empobrecimento da arte no mundo contemporâneo por causa do consumo e da transformação da arte em mercadoria. Na obra aparecem palavras de baixo calão que são pouco comuns no *corpus* poético do autor mineiro: *sperma*, *merda*, *puttaneggia*, *troia*, *vulva*. No poema “*Azzurro pari venerdì*”, do livro *Povera Juliet e altre poesie*, do poeta Alfredo Giuliani, Murilo sublinhou e transcreveu no final da edição que possuía em sua biblioteca¹⁹ o verso: “*il bambino con la merda in mano*”.

Porém, existe uma diferença marcante em Murilo em relação à produção poética dos *novissimi*. É o ponto de vista de um “eu” que se declara real no texto. Esse “eu” real e autobiográfico é o que fala em *A idade do serrote* e praticamente em todos os livros italianos escritos a partir dos anos 60. Esse “eu” (*io*) é ainda mais “íntimo” do que em *Convergência*, onde já existiam elementos biográficos trabalhados como material poético, como vimos²⁰; aqui o “eu” fala desesperadamente sobre si e o mundo: acentua-se, dessa forma, a crítica social conjugada ao elemento lírico, sendo essa a síntese mais importante do livro.

Em *Ipotesi*, como veremos, Murilo quer *comunicar* algo pessoal que está implicado e imbricado com elementos sociais: a *comunicação* da própria morte (“*sua angosciata e angosciante intenzione comunicativa*”)²¹ e a morte da tradição humanística. A morte concreta do poeta (aspecto lírico) dialoga com a morte simbólica da humanidade (aspecto social). O querer “dizer” a própria morte (com uma linguagem baixo-cotidiana) de forma crua, angustiada e desesperada representa a tentativa de dar sentido à palavra poética, “esmagada” entre a “praxe” da ação contestatória internacional (nos poemas são numerosas as referências a personagens e a símbolos da Contestação na época: Marcuse, Mao, Che Guevara, a oposição à Guerra no Vietnã) e uma linguagem objetiva, que se aproxima da referencialidade das novas mídias de massa (televisão e computadores, sobretudo).

240

Aqui, como em outros livros do período italiano, é evidente a concepção de uma “universalidade cultural” que permeia a obra como um todo: passamos da Índia ao Japão, de Marrakesh à Oceania, de Nova York à China. Nesse último livro de poemas, cumpre-se o caráter finalmente antropofágico da poesia muriliana, que chega a estabelecer não só uma rede afetiva e referencial de diálogos com a cultura do outro, mas, indo mais além, apropria-se de uma língua *que não é a sua*: língua que o fez “poeta cosmopolita”²²: “*Poeta brasiliano? Non più. Poeta cosmopolita: questo vuol forse significare l'adozione dell'italiano nelle seguenti e in altre delle ultime composizioni.*”

A nova linguagem universal de Murilo Mendes reúne, por um lado, citações e referências a vários autores e poetas (como nos outros livros do período italiano), e por outro termos “modernos”, “internacionais”, concretos, comuns, quase como uma forma necessária e “vital” de contato da palavra com a realidade (mesmo que seja uma realidade muitas vezes criticada). O con-

creto, nesse livro, não se refere à natureza cuja beleza estava ligada à Arte em *Siciliana*, mas a objetos desumanizados: as palavras *piroscafi*, *macchine* e *computers* são frequentes ao longo de toda a obra, assim como outros termos cotidianos, alguns pertencentes ao contexto histórico (fala-se em greve e em aposentadoria)²³, enquanto outros aludem a símbolos da sociedade moderna: *scheda del totocalcio*, *astroporto*, *computer*, *collimatore*, *pastiglia*, *radar*, *patate frite*, *cibernetica*, *galassie* etc. Existem também referências a figuras conhecidas internacionalmente, como Maria Callas ou Marilyn Monroe; ao longo do livro são citadas frases inteiras ou palavras em francês e em inglês.

Mercado

Se em *Convergenza* a “percepção da máquina” ainda suscitava dúvidas e reflexões, possibilitando novos experimentalismos gráficos, agora (de 1968 em diante) o experimentalismo estilístico parece ter sofrido uma fase de pausa, através inclusive da percepção de que a “máquina” definitivamente venceu a tradição humanística. “*Tutto ciò che possiamo dire oggi intorno alla poesia suona falso o vacuo, della poesia sarebbe meglio non parlare*”, escreveu A. Giuliani num artigo publicado no livro *Immagini e maniere*; em sua edição, Murilo sublinhou esse trecho, como depreendemos de sua biblioteca (que se encontra hoje em Juiz de Fora). Entre os livros dos *novissimi* que encontramos em seu acervo, Murilo sublinhou seis vezes o termo *morte*, que aparece em vários poemas diferentes, com um asterisco, ao longo do livro *Lezione di fisica* (1964) de Eglío Pagliarani, ressaltando sobretudo esses dois versos: “*Che ne sappiamo noi oggi della morte/ nostra, privata, poeta?*” No livro *La ragazza Carla e altre poesie* (1962), Murilo também sublinhou três vezes o termo *morte*, em particular os versos: “*La più cupa speranza di riuscire / a fare della morte un’abitudine.*”

Em *Ipotesi* parece que o “real”, investigado no espaço tipográfico da página nos poemas de *Convergência*, representa a realidade “fora” da página: a visão do poeta do mundo científico-tecnológico²⁴ como produtor de um modelo cultural ligado ao consumo, às rápidas tendências e à destruição da tradição humanística. Murilo, em *Poliedro*, já havia falado num mundo regido pelo consumo, onde as coisas estão dilaceradas:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura. Da ditadura que de vez em quando toma férias, engordando para voltar à carga. Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM.²⁵

242

No mundo da reprodução contínua de informação e de imagens, a poesia, aceitando o diálogo aberto e atualizado como forma de vitalidade (expressão usada pelos *novissimi*) com a linguagem midiática (comunicativa, funcional, referencial), começa a se diluir em outros âmbitos e disciplinas e a se transformar definitivamente.

Carla Benedetti define a nossa época como a da “estetização do mundo da vida”, onde a experiência artística não se encontra mais numa esfera diferenciada do resto da experiência. A arte não está mais “*dentro le cornici istituzionali, nei luoghi tradizionalmente deputati: il teatro, il museo, il libro d'autore. Sta dappertutto fuori dell'istituzione arte, nei media, nella televisione, oppure nell'abbigliamento, negli Swatch, nelle auto personalizzate, magari con i sedili ricoperti di jeans.*”²⁶

O processo de estetização da vida, continua a crítica, é a realização na sociedade contemporânea da tentativa utópica das

vanguardas de colocar a experiência artística numa *pratica vivente*, como forma de a arte ultrapassar sua esfera separada e difundir seu potencial alternativo na dimensão social. A estetização da vida se realizou, sim, porém no sentido de uma estetização como domínio dos *mass-media*, ou como estetização do consumo (“*nel senso invece di un'estetizzazione come dominio dei mass-media, o come estetizzazione del consumo*”).²⁷

Essa transformação enorme de toda uma sociedade e de uma cultura naqueles anos em que Murilo era professor da Sapienza, cuja faculdade de Arquitetura viveu os famosos acontecimentos de luta entre policiais e estudantes²⁸, foi determinada por todo um clima de contestação e pela necessidade de uma liberdade absoluta em relação a qualquer forma de autoritarismo das instituições. Em âmbito artístico, foi destruído qualquer resíduo de “imitação” realística ou de “idealismo clássico”, o que significou em parte, como fez a *neoavanguardia* italiana, conscientizar-se de que a literatura se transformou em mercadoria, diluindo-se em outras artes (música, pintura, cinema, teatro) ou em contextos diferentes (publicidade, design e, hoje, Internet). Lembra o ex-aluno de Murilo Mendes, Silvano Peloso:

243

*I suoi studenti del corso di letteratura brasiliana all'Università "La Sapienza", e chi scrive fra loro, lo ricordano ancora arrivare a lezione sempre puntuale, ma anche sempre molto trafelato con lo sguardo smarrito di chi, uscito fuor dal pelago a la riva, è appena scampato a un tremendo pericolo. Erano, oltre tutto, gli anni difficili e tormentati del movimento studentesco e il mitissimo Murilo, in apparenza così distante, sapeva invece che bisognava dare una voce alle oscure ragioni che non riuscivano a emergere dalla teatralità sguaiata e rumorosa di quel periodo di speranze disperate*²⁹.

1968 é o ano simbólico de uma série de acontecimentos internacionais importantes, interligados entre si e presentes na obra de Murilo Mendes. Os eventos políticos (a contestação em escala planetária) e o mundo da imagem e da linguagem dos computadores transformaram a linguagem poética nos anos 60. A partir do momento em que se percebe que o mundo tecnológico das imagens já construídas e acabadas e da linguagem “unidimensional” (como definida por Marcuse) afasta o homem da “experiência” e da “vida”, a expressão artística busca um contato atualizado com a “realidade”, com o mundo contemporâneo. Nesse sentido, devem ser enquadradas as pesquisas, na época, sobre a relação entre expressão artística e linguagem corporal (a *action-poetry*, os *happenings* de poesia, de teatro e de música).

244

Umberto Eco utilizou, como exemplo da tendência, na sociedade de consumo, ao afastamento passivo do homem comum da experiência e da vida, a “discussão” sobre esporte nos meios de comunicação. “Falar” sobre futebol parece já colocar o espectador na comodidade pacífica e mistificatória de quem, ao falar passivamente sobre o assunto, tem a ilusão de estar cumprindo a experiência de praticar ativamente o esporte:³⁰

Nata come elevazione all'ennesima potenza di quello spreco iniziale (e ragionato) che era il gioco sportivo, la chiacchiera sportiva è la magnificazione dello Spreco, e dunque il massimo del Consumo. Su di essa e in essa l'uomo della civiltà dei consumi consuma addirittura se stesso (e ogni possibilità di tematizzare e giudicare il consumo coatto a cui viene invitato e sottoposto).

A aproximação ao concreto, que em *Siciliana* se referia à paisagem e aos monumentos, e em *Convergência* à linguagem,

comportou, em *Ipotesi*, um afastamento de uma visão irracional, metafísica, órfica, religiosa do mundo. A palavra como carregadora de algo inefável e misterioso, criado por uma imagem distorcida da realidade, não é mais um dado relevante como era em outros livros. Ao contrário, como vimos, nos poemas de *Siciliana* confluíam elementos religiosos relacionados à força misteriosa do binômio natureza e arte (simbolizada pelos antigos templos e igrejas que suscitam no poeta indagações e meditações), binômio ainda não ameaçado de forma tão assustadora pelo progresso científico e pelo mercado (embora claro, o “medo da Bomba”, como dissemos, já estivesse presente em muitos momentos na obra de Murilo Mendes).

As imagens visionárias típicas na produção poética de Murilo (o aspecto plástico que tanto influenciou João Cabral) diminuem, porque no mundo das imagens criadas por meios de comunicação cada vez mais rápidos e por novas mídias que influenciaram o caminho da arte em seus vários aspectos a poesia de Murilo, como reflexo de boa parte da cultura da época, se relaciona com o “presente imediato” das notícias transmitidas por meios internacionais de comunicação de massa, com a praxe política da contestação³¹ e, de forma desesperada, com o “corpo” (o eu-lírico abstrato se corporifica no texto) na tentativa de “dizer” a própria morte.

É importante atentar para o fato de que Murilo, já na fase brasileira, como herança do modernismo, havia utilizado uma língua “antiliterária”³² (“Canção do exílio”), e já havia tomado consciência dos “banqueiros” (“Novíssimo Prometeu”). A junção entre tom lírico e aderência ao real-social por parte de sua poesia, porém, sempre teve como ponto de partida o âmbito estético-literário, mesmo que tratado de forma debochada (como a referência parodística à “Canção do exílio” atesta).

Do mesmo modo, o poema “Novíssimo Prometeu”³³, publicado no livro *O visionário* em 1941, representa já um exemplo evidente, na fase brasileira, de “negatividade” na obra de poesia de Murilo em relação a uma oposição à sociedade constituída como um todo, digamos assim. Porém, se nele encontramos a “morte do poeta”³⁴, não é uma morte sentida com angústia e “personalizada” como em *Ipotesi*. A força anticonvencional do uso da linguagem “baixa” (os “sambas”) se atualizará nos anos 60 (através da utilização de palavrões e de termos da língua contemporânea: astronauta, radar, computador etc.).

Eu quis acender o espírito da vida,
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho,
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo,
Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
Mandou me prender no Pão de Açúcar:
Vêm esquadrilhas de aviões
Bicar o meu pobre fígado.
Vomito bílis em quantidade,
Contemplo lá embaixo as filhas do mar
Vestidas de maiô, cantando sambas,
Vejo madrugadas e tardes nascerem
– Pureza e simplicidade da vida! –
Mas não posso pedir perdão.

Testamento poético

“Guardate la morte: modernissima”

A grande protagonista de *Ipotesi*, como dissemos até aqui, é a morte, que se configura num sentido lírico-autobiográfico por ser a “morte do eu” num determinado contexto social. Uma morte corpórea, *concreta*, como o medo do enfarte ou do câncer indica, e carregada de angústia e solidão. Mas trata-se também da morte, não mais somente visionária e apocalíptica (como em outros poemas de Murilo) da humanidade: em *Ipotesi* existe também, paralela à do poeta, a morte da natureza (pela poluição), a morte da tradição humanística e de Deus (pelo avanço tecnológico e pelo consumismo).

A morte biográfica, *concreta*, contém a *abstração* de uma linguagem poética próxima da prosa pelas repetições, as divisões gráficas (enumerações, por exemplo) e a prevalência das coordenadas, como no poema “*Epitaffio*”: numa clara acepção autobiográfica, nesse poema-testamento, Murilo explicita seu amor pela liberdade e a sua conciliação entre (seu) lado “revolucionário” e o “conservador”, procurando a síntese entre razão e fantasia:

*Amò prima di tutto la libertà
la donna
il dialogo
la musica
le galassie
la pietra ovale
il teatro fuori del teatro.*

*Il suo cervello fu rivoluzionario
la sua fisiologia conservatrice*

*cercò come sempre di abbinare
ragione e fantasia.*

*Fece la guerriglia contro se stesso
capì l'irrealtà della realtà.
crocifisse il Cristo
e liberò Barabba.*

248 Ao longo de toda a obra são constantes as referências à morte através de homenagens a artistas. No poema dedicado a Pirandello (1867-1936), importante escritor italiano de teatro, romances e contos, Murilo lembra como o autor siciliano “voou”, morto, para sua cidade natal, Agrigento (“*morto ritornasti ad Agrigento*”); o poema contém muitas palavras que remetem ao universo semântico da morte: “anônimo”, “a sua outra pessoa que não existia”, “cinzas”, “derrubada”, “perdidos”, “carrascos” e “apagados”.

No poema “*La scelta*” o poeta diz comunicar com a morte alheia (“*Comunicare con la morte altrui*”) e fala em assassinato com arma de fogo (“*il colpo di rivoltella rimandato da Adamo*”). Em outro poema, o poeta é agredido por Genova, cidade antropomorfizada, que o estrangula (“*Genova mi attacca alla gola*”). Às vezes fala-se em suicídio como forma de distração (“*Qualsiasi suicidio è una distrazione*”). Em “John Donne”, o poeta se diz “cansado de combater contra a infida doença, mensageira da morte” (“*Contro la malattia subdola:/ araldo di morte*”). E diz “aprovar o pseudônimo da morte”³⁵.

A morte aparece pela primeira vez no livro no segundo poema do setor “*Informazione*”, onde um pessimismo extremo decreta até a “morte da ressurreição”: “*Se tutto è morte/ ci sarà anche la morte della risurrezione*”. O poeta, carregando a sua inércia, manifesta dúvidas em relação à possibilidade de defini-

ção da angústia que sente (“*quest’angoscia: definibile?*”). O vazio de sua condição existencial é evidente quando diz que não sabe dialogar com o outro nem sofrer com alguém igual a ele. Mais à frente diz sentir-se asfixiado pelo sistema e destinado a carregar uma praga dentro da praga onde já se encontra. Nenhuma forma de esperança parece mais existir no penúltimo verso: “*nemmeno mi vedo uno zero*” (“nem como um zero eu me vejo”). No limite “do nada que ameaça mais do que o sistema”, o poeta, sem vitalidade, carrega a sua inércia:

Già sul limite del nulla
che abbaia soffia e ringhia
più ancora del sistema,
portando la mia inerzia,
insofferente di vitalità.

249

No pequeno poema intitulado “*Ipotesi*”³⁶, até a própria dialética entre invenção (*inventare*) do novo e preservação (*serbare*) do arcaico, típica, digamos assim, de forma genérica, da poética vanguardista de Murilo Mendes desde a fase brasileira, é esbofeteada pela imagem da morte (*scheletro*) e por um sentido de angústia existencial, indicado pelo *malincuore* (que podemos traduzir como a “contragosto”):

*Lo scheletro che a malincuore ospito
certo vorrà inventare cose nuove
e serbare cose arcaiche
– tranne la memoria*

Se no poema “*Scheda*” o poeta diz que cortou os laços com a natureza (“*Ho tagliato il ponte con la natura*”), o poema “*Ipotesi*” (do primeiro setor) poderia ser o resumo do livro (título do poema, da seção e da obra) ao declarar sua dúvida sobre o

que é a morte e a tentativa frustrada de “escrevê-la”: ela representa a única certeza no futuro do poeta (*“Fosti costretto a morire: ecco il futuro”*). Murilo parece estar longe de qualquer explicação consolatória que se baseie na esperança de uma vida além da morte; o poeta mineiro, pelo contrário, se aproxima de uma concepção materialista da morte: a morte como o fim de tudo. O espaço interno entre as duas colunas no meio do poema valoriza a potencialidade gráfica da palavra na página, recurso já muito praticado em *Convergência*, como vimos; aqui parece representar o vazio criado pela falta de respostas sobre o significado da morte³⁷:

<i>La morte sarà</i>	<i>ovale o quadrata?</i>
<i>chi la ospita</i>	<i>con un teorema?</i>
<i>chi veramente</i>	<i>spezzando</i>
<i>il sole arcaico</i>	<i>dell'essere</i>
<i>la potrebbe agognare?</i>	

•

Ragiono di amore e di tempo:
la morte ahimè! “mi fa tremar le vene e i polsi”
ma personifica *la fine*
di ogni sistema.

•

<i>La morte</i>	<i>ovale o quadrata</i>
<i>non sarà mai scritta.</i>	

Na última seção de *Ipotesi*, “*Città*”, o último poema do livro, que não tem título e é dividido somente por capítulos numerados, com frases coordenadas que o aproximam da linguagem em prosa, fala em “morrer no ônibus”, numa espécie de anonimato (*“morire nell'autobus”*).

Já no poema “*Il figliol prodigo*”, ao retornar à casa “sem o conforto de um computador”, o poeta se dirige a “companheiros

sem pão e sem vinho” para que “reneguem a terra onde jazem os mortos”. No poema “*Il sole*”, o sol é um “cirurgião que não está nem aí para a nossa morte” (“*Il sole è un chirurgo che se ne infischia della nostra morte*”). No poema “Ungaretti” esse clima apocalíptico é *realmente* colocado em dúvida pela própria existência no futuro da palavra “amanhã”: “*esisterà domani/ la parola domani?*”

Em “*Uno spazio*”, Murilo fala de um espaço no qual “não gostaria de explodir” e nem sentir falta do itinerário dessacralizado do homem (“*Lì non vorrei esplodere né rimpiangere/ l'itinerario dissacralizzato dell'uomo*”), onde gostaria de não examinar-se mais (“*Lì vorrei non esaminarmi più*”) e, indiferente ao futuro (“*indifferente all'avvenire*”), ele esperaria, “construindo algum filosofema, o abrir-se do véu de Maia” (“*aspetterei costruendo qualche filosofema/ lo schiudersi del velo di Maya*”).

251

O aspecto negativo do significado da morte no mundo moderno é fortemente ressaltado quando o poeta diz que ela se vende como uma prostituta para o sistema (“*La morte puttaneeggia col sistema*”), sendo a protagonista do poema “*La consumazione*”:

*Prima di consegnarci alla ruota dell'Ade
dove gireremo, occhi spenti di pesci
che neppure un cane vuol guardare,
la morte puttaneggia col sistema.*

No poema “*L'anonimato*”, transparece a angústia de alguém que sente que não viveu no coração dos outros, não tendo sido hospedado por eles, que nem perceberam sua presença tão próxima. O poema inicia com uma citação do primeiro verso de uma *ballata* do poeta Guido Cavalcanti (aprox. 1255-1300) que,

enquanto se encontrava em exílio, teria provavelmente escrito o poema onde se dirige à *ballatetta* (no diminutivo) para que vá até a sua amada entregar-lhe suas notícias:³⁸

*Perch'i no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
dritt'a la donna mia,
che, per sua cortesia
ti farà molto onore.[...]*

252 Murilo, parodiando o poema de Cavalcanti, dirige-se à poesia, estabelecendo com ela um diálogo num tom íntimo e lírico, chamando-a de *monologhetto* e pedindo para que vá à Europa e ao Brasil anunciar sua pré-morte que, assim como a sua morte, é um fato sem importância. O neologismo *inconcludere* (“inconcluir”) não atenua o ressentimento contido no poema, marcado pelo ritmo dos *enjambements*:

*“Perch’i’ non spero di tornar giammai”
nello spazio dei cuori dove non ho vissuto, che non mi
hanno ospitato, che non si sono accorti
di me che ero vicino, che tendevo loro le
mani, che cercavo di fotografarli
senza pensieri di trapianto, solo per sentirli pulsare
senza che loro (bis) mai se ne accorgessero,*

preferirei inconcludere:

*vai monologhetto in Toscana
in Europa in Brasile e altrove
ad annunciare a tutte le amiche*

– terrestri o galassiche –

*il mio premorire
un fait divers
senza importanza / come il mio stesso morire.*

Nesse caso o aproveitamento da tradição por parte de Murilo não se configura como em “Canção do exílio”, onde o uso se estabelecia por finalidades debochantes (a tradição, ao contrário, em *Ipotesi* é algo a ser mais preservado do que destruído).

“*L'irreversibile*”, com seu tom melancólico devido à constatação da presença da morte, soa como um poema lírico, no qual a negação insistente (*non* repetido quatro vezes de forma alternada) e a homogeneidade das principais regidas pelo mesmo verbo (*andrò*) determinam uma espécie de harmonia melódica. Porém, a negação aqui é definitiva e irreversível, não mais criada somente através da ruptura do ritmo ou das imagens dissonantes, mas determinada por uma questão biográfica, pessoal: a negação entendida como vazio e como impossibilidade de cumprir gestos “físicos”, reais ou imaginários: ir “ao encontro de peixes, galáxias (que representam uma fonte de energia vital)”, a um espetáculo do *Don Giovanni* de Mozart e “atrás dos rastros” de Cristo na Palestina:

253

*Non andrò più con te a salutare i pesci
sulle orme di Cristo in Palestina e altrove.
non andrò più con te a seguire il cahora
– alta lezione di poesia povera.*

*Non andrò più con te a studiar le galassie,
traguardo di energia più che di abbigliamento.
non andrò più con te a sentire il “Don Giovanni”
dove scorgo già la soglia della morte.*

No poema “*Lettera a Zavattini*”, em que o poeta se dirige de maneira íntima em forma de carta ao roteirista e escritor Cesare Zavattini³⁹ (1902-1989), que trabalhou com os mais importantes diretores italianos do neorrealismo (De Sica, Rossellini, Antonioni, Fellini entre outros), Murilo diz que o conceito de morte faz mal às instituições, ao desenvolvimento da indústria, à estabilidade do tecnocrata e aos planos do Estado. Na televisão pode-se assistir à morte, incólumes e prontos para voltar ao trabalho e ao sistema no dia seguinte. Num tom sarcástico o poema inicia dizendo que “é proibido morrer no escritório”:

1

*Scrittori o no,
è vietato pensare alla morte in ufficio;
il concetto di morte
nuoce alle istituzioni / ai piani di stato
allo sviluppo dell'industria / alla stabilità del tecnocrate.*

*Anche ai cineasti non è consigliabile
alludere alla morte, specie in bianconero
(vedi Bergman e Dreyer;
soltanto per Buñuel la morte è commestibile).*

*In technicolor forse andrà meglio:
con un'abile regia
vedremo la morte
forma decorativa
incapace di colpire gli spettatori
che domani torneranno in ufficio
più attenti alla macchina di stato,
al signor Better e al sistema.*

A morte, inelegante, fora de moda, reduziu-se a um anúncio no jornal:

2

Nessuno muore, muore sempre l'altro:
il morire si riduce a un anuncio sul giornale.
Peccato che non si riesca mai
a veder stampato l'annuncio della propria morte.
Morire è inelegante, fuorimoda,
offesa al galateo.

A questão importante para o poeta agora é sobreviver aos homens primitivos (camuflados pela técnica), aos vários Vietnãs, à crueldade teleguiada e ao verdadeiro (e não mais metafórico) coração, numa alusão, mais uma vez ao enfarte:

255

3

Ecco il punto:
sopportare gli uomini primitivi
camuffati dalla tecnica;
sopravvivere al Vietnam,
ai molteplici Vietnam
fuori e dentro di noi,
sopravvivere alla crudeltà teleguidata,
alla scoperta del vero cuore
(l'altro era una metafora)
alla psicanalisi
(preistorica)
allo strutturalismo
alla sofisticazione totale;

É importante para ele sobreviver ao sistema e resistir a qualquer representação biográfica imediata (“*ai ruderi della propria biografia*”). *Ipotesi* contém sim alguns dados biográfi-

cos “reais”, porém, mais do que isso, o livro expressa uma visão do poeta sobre sua condição existencial (uma espécie de diário poético), de seus últimos anos de vida e suas reflexões sobre a morte, fato proibido pela sociedade (onde porém tudo é possível):

*eludere l'occhio linceo del signor Better,
risorgere ogni giorno dal sistema,
distruggere (autocinesi)
i ruderi della propria biografia.*

*Ormai tutto è possibile,
eccetto che pensare alla morte
in ufficio e altrove.*

256 O pequeno poema “*La velocità*” também toma conhecimento da morte moderna criada pelo avanço tecnológico; a velocidade não é mais um valor como tinha sido propugnado por Marinetti⁴⁰ no *Manifesto del Futurismo*⁴¹.

*Guardate la morte: modernissima.
Appena salita in orbita
è già arrivata al cosmo.*

Em *Poliedro*, em relação à idolatria da guerra por parte de Marinetti, Murilo já havia mostrado sua oposição, ao falar dos índios brasileiros:

Já que não lhes apetecia comprar nem vender, qualquer trabalho resultava-lhes supérfluo, e os índios desprezam o supérfluo; ao contrário de nós próprios que fabricando diariamente milhares de objetos, acabamos por desembocar na guerra, máquina de matar homens e incinerar objetos, estupidamente louvada, além de outros, por F. T. Marinetti, acadêmico da Itália.⁴²

O nada

Ao longo do livro são repetidas com frequência palavras como “ninguém”, “nada”, “nunca”, que transmitem a ideia de uma “crise de identidade”. O poeta sente-se despercebido e “não contemporâneo de ninguém”⁴³ (“*nessuno ci guarda/ nessuno ci è più contemporaneo*”)⁴⁴. No poema “*Dino Campana*” o poeta se refere a uma mulher qualquer (“*donna qualunque*”), chegando até mesmo a se questionar se terá conhecido alguém em sua vida (“*avrò mai conosciuto qualcuno?*”). No poema “*Gli orologi*”, o eu-lírico diz estar cansado de não fazer nada e que não quer fazer nada de útil (“*Sono stanco di non fare nulla e non voglio far niente di utile*”); em “*Ricordo de Melchisedec*” o poeta diz que o viu com “um cálice erguido em direção do nada” e no poema “*Gerard Manley Hopkins*” também menciona a “perfeição do nada” (“*La perfezione del nulla*”).

257

Em tom debochado, seu niilismo transparece plenamente no poema “*La catastrofe*”. A catástrofe sabe travestir-se em figuras admiráveis, conhece bem o “galateu bélico”, cultiva ótimas relações com Wall Street e é culta, discorre sobre Heidegger, Husserl, Foucault. Adere ao grupo existencialista, mas aquilo de que mais gosta é a física nuclear. A catástrofe se insinua nas nossas artérias, mas antes como uma dama educadíssima bate na porta; ela quase sempre é reversível. No poema “*Hans Magnus Enzensberger*”⁴⁵, o poeta afirma ter mais medo da “realidade” das gruas do que do mito das górgones (“*Le gru mi spaventano più delle Gorgoni*”).

Em “*Giovedì santo*”, para o poeta “ninguém lava os pés dos outros e muitos os matam, mesmo sem olhá-los”. Melancolicamente, ele conclui dizendo querer saber quem olha para os pés dos outros, “clandestinos, cobertos pelos sapatos que às vezes carregam cacos de metal ou de vidro”.

O poeta já não sabe se está vivo ou não: no poema “*Tesi di*

Laurea” ele enumera uma série de elementos heterogêneos que o consolam “de não existir”: Cassiopeia e a Ursa maior, Francesca da Rimini e Giordano Bruno, o “sabor laranja da manga de Pernambuco”, Rimbaud e Mozart:

*Il sapone
l'acqua
il vino
Cassiopea o l'Orsa Maggiore
lo sguardo obliquo di una calcolatrice svedese
lo spettro danzante di Francesca da Rimini
l'energia animale della Vostok I
la nuvola nobile nubile
un giocattolo in forma di gru
l'ombra tonda fabbricata dagli alberi
il sapore arancione del mango di Pernambuco
il meditare su Rimbaud/ Giordano Bruno/ Kandinsky
il babbuino che mi tende la mano

e tu Wolfgang Amadeus Mozart
mi consolate di non esistere.*

258

Muitas das referências ao corpo em *Ipotesi* carregam uma carga negativa; por exemplo, em “*Mancato Euclide*”, o fígado do poeta exsuda um teorema que “o sonho próximo suprime” (imagem já utilizada por Murilo); seu corpo está cansado de lutar noite e dia com o Pai e o poeta não aguenta mais carregá-lo como uma máquina pré-histórica (“*stanco di portare il mio corpo macchina preistorica*”). O poeta diz que ir à praia faz mal ao fígado, porque excita seus nervos cansados.⁴⁶

No livro fala-se constantemente em cansaço, sono e vigília, que parecem estar relacionados não só ao homem, mas também aos objetos e aos elementos da natureza e da tradição poé-

tica (como o sol, a lua e o céu). No poema sobre o cosmonauta, por exemplo, se diz que ele dorme na cápsula espacial, mesmo que seus pés estejam felizes de livrar-se do peso de sua “massa robusta sem sonhos” e seu nariz não consiga rastrear as “nuvens góticas” ou o corpo de Marilyn “deitado” na tela (“*Il cosmonauta*”). A lua também às vezes dorme, ou às vezes não consegue dormir, além de ser descrita como uma prostituta (“*la luna si spoglia:/ aspetta due, tre clienti*”). A sociedade de consumo, com suas programações turísticas, cansa o poeta assim como a lua está cansada, no poema “*Il mare nemico*”, onde as locomotivas bocejam (“*le locomotive sbadigliano*”): “*anche il mare turistico mi annoia/ la stessa luna stanca d'ozio/ diventa spia spaziale*”. No poema “*L'astronomo*” o poeta diz que, enquanto estudava o Almagesto (tratado de astronomia escrito por Ptolomeu no II século d.C.), as “estrelas figurativas”, depois de ter rodado a noite inteira, já tinham ido dormir sem a ajuda de um sonífero. A noite, antropomorfizada, com seus dentes que chiam (*stridono*), não consegue dormir. Todas essas imagens impossíveis criam uma espécie de “humanização” do objeto em sentido pejorativo: embora os objetos estejam “vivos”, estão “com sono e cansados”.

A angústia, o corpo alienado, o câncer permeiam o poema “Antonin Artaud”, onde se diz que o homem “fedo desde o início dos tempos”, a morte é definida “visível” e a vida, “clandestina”.

O poeta parece temer a morte por doença, em particular pelo enfarte que pode ser parcelado (“*si può avere un solido infarto anche a rate*”, do único poema sem título no livro, já mencionado); ou “às vezes pode-se ir para a montanha com enfarte” (“*Talvolta con l'infarto si può salire in motagna*”, em “*Talvolta*”).

Existe em muitos poemas um senso de vazio, de angústia e de falta: *mancata*, particípio passado do verbo *manicare*, que

significa “faltar”, é parte do título de três poemas⁴⁷, além de ser palavra recorrente ao longo do livro. Através da obra do pintor Bruegel, o poeta reflete sobre o voo triangular dos pássaros flamings, que *nunca* servirá de abrigo para os cegos e os aleijados que se arrastam na neve.

O poeta sente-se sem janelas, com as mãos vazias: “*eccomi senza finestre/ con le mani vuote*” (em “*Rapporto di Edipo*”). Quando ele pede uma caixa de fósforos para iluminar seu caminho, ela está vazia (em “Hans Magnus Enzensberger”). Em “*Mancata invenzione*” o clima de angústia e de pessimismo é determinado pela incapacidade dos homens e dos deuses de transformar o vazio em consistência alcançando a felicidade. A célebre frase de Galileu, “*Eppur si muove*”, citada no início do poema, representa, assim como no contexto em que o físico a proferiu, a descoberta da necessidade da felicidade por parte dos homens num mundo vazio e abandonado pelos deuses:

*Eppur ci muove sempre
un desiderio di felicità
(cambiare il vuoto in consistenza)*

*Purtroppo né gli uomini né gli dei
– antipodi o paralleli –
non sono mai riusciti a soddisfarci*

O pequeno poema “*Epigramma*” (que também dá o título à seção) fala do desconforto do poeta em sentir-se “mordido” por um mal que não fez, mas que o fere como um remorso obtuso:

*Il male che non abbiamo mai fatto
ci punge qualche volta
più di un rimorso ottuso*

O aspecto metafísico-religioso da poesia de Murilo parece ficar de lado nesses últimos poemas. No poema “John Donne”, o poeta se dirige a Cristo e diz que está com o corpo cansado de combater noite e dia contra o Pai (“*il mio corpo stanco/ di combattere notte e giorno contro il Padre, contro la parola sacra o profana*”).

Ipotesi é o livro onde até mesmo Deus morreu, segundo “os jornais e os filósofos” (“*Secondo i filosofi e i giornali/ Dio è morto*”, no poema “Gerard Manley Hopkins”), e onde não existe mais nenhum céu (“*nessun cielo*”, no poema “*Uno spazio*”) porque o poeta não obtém mais conforto por parte dos deuses, aos quais fez “uma proposta que foi por eles descartada” (“*faccio agli dei una proposta a priori respinta*”, em “*Il pedone*”). O poeta mostra-se preocupado não só com o fim da tradição humanística, mas também com o fim do mundo (“*l’eclissi dell’uomo*”): ele se dirige ao poeta *beat* Lawrence Ferlinghetti pedindo-lhe que, quando chegar a sua hora, reze por ele que ama inutilmente a paz e que não sabe rezar por ninguém (“*Quando giungerà la mia ora/ prega per me/ che amo invano la pace/ che temo l’eclissi dell’uomo. Prega per me che non so pregare per nessuno*”).

261

O poeta, que fala em “destruição do templo” no poema “*Scirocco*”, o qual se refere no título ao vento que vem dos desertos da Líbia, diz sentir-se como o “eco de um eco perdido”. Agora, para ele, o céu é um falso alvo (*bersaglio*) e o pai um persuasor oculto (em “*Informazione*”). Em seu epitáfio, diz ter crucificado Cristo e liberado Barrabás.

A “santíssima trindade” parece ter-se esquecido da humanidade e de suas guerras (“*La santissima trinità immemore dei bombardamenti terrestri*”, no poema “*Monumento a un musicista ignoto*”). No poema “*Il gran cinese*” o duvidoso e brando clima de otimismo religioso, no momento em que o poeta

afirma que talvez “nosso antigo pai” nos irá “libertar do sistema”, através, porém, da destruição do universo –, esse clima que abria uma pequena brecha de esperança em alguma forma de religiosidade, representada inclusive como elemento cultural (como aquele “nosso” parece indicar), se transforma no abandono do homem por parte de Deus, agora interpelado como na Bíblia de *Iddio*:

*Un giorno – forse oggi –
nostro padre antico
distruggerà il proprio universo
– gesto pianificato di amore e rabbia.
Non resterà pietra su pietra
affinché il fuoco elimini tutte le questioni
e le anime ascendenti si liberino del sistema.*

262

L'uomo è un'esperienza che Iddio ha abbandonato.

O apocalipse real

“Qualcuno soffre di guerra”

Os acontecimentos mundiais refletem-se em mim de forma desastrosa. Quanta burrice, crueldade e sujeira por aí agora! É de desanimar. Bem sei que em todas as épocas houve burrice, crueldade e sujeira, mas a questão é que agora estamos cercados de meios de informação, sabemos das coisas que se passam, sabemos logo, além do mais documentadas em imagens. É tremendo.⁴⁸

Um aspecto importante do livro é a sua atitude de querer dizer o mundo, de se comunicar com a história e com a sociedade, nesse sentido é um dos livros mais “legíveis” de Murilo, em-

bora não esconda conciliações improváveis, como a junção de Lautréamont com um *slogan* contra o napalm e a guerra no Vietnã. Para Merquior⁴⁹, a poesia de Murilo “certificou com rara constância aquela inerência do social à própria subjetividade em que Adorno propunha descobríssemos o significado transpessoal da poesia (e, em particular, da contemporânea)”.

Se a crítica à Bomba sempre foi um tema bastante explorado pela poesia de Murilo, aqui ele é tratado de forma diferente: o progresso tecnológico está relacionado à fabricação de armas nucleares, mas também ao consumismo. O poeta diz que sente medo das operações bélicas e das operações bancárias: “*le operazioni belliche le operazioni bancarie/ Le operazioni chirurgiche le operazioni spaziali/ le operazioni diplomatiche*”.⁵⁰

O mundo tecnológico (*il computer*) entra em contraste com o mundo humanístico (*il libro*) em escala planetária. O poema “*Mancato Cireneo*” é um exemplo de como a linguagem poética é mais comunicativa nesse livro, inclusive pela influência do uso intenso da prosa praticada por Murilo na fase italiana (como fica evidente, por exemplo, na divisão numerada das estrofes ou no uso intenso das bolinhas pretas). No meio de guerrilhas nos vários cantos do mundo, com seus manifestos de contestação internacional e a linguagem da praxe política, constata-se no livro a ameaça do computador:

*Studenti inneggianti a Mao
alzano strisce rosse
l'Occidente e l'Oriente
ci disputano il futuro
aspetto
l'urto tra il computer e il libro
sotto l'occhio
del carro armato*

Outros contrastes também são importantes ao longo de *Ipotesi*; fala-se constantemente em guerra, que irrompe às vezes de maneira imediata (quase como num anúncio televisivo) – por exemplo, nos poemas “Henry Purcell” e “John Donne” (“*la guerra, macchina di guerra*”). O avanço científico interfere e age de forma depredatória sobre a natureza: o sol, a lua e o mar perdem seu significado simbólico e poético (ou “humanamente” científico, como os poemas sobre os cientistas italianos Galileu Galilei e Torricelli atestam) e mesmo *natural*, por causa da poluição, das guerras e dos ritmos obsessivamente acelerados da sociedade moderna.

264

O sol, para o poeta, é uma invenção de Josué ou uma hipótese científica de Galileu Galilei ou de Einstein, aos quais são dedicados os dois poemas homônimos, na seção “*Omaggi*”. No poema dedicado a Galilei, o sol já foi ao mesmo tempo símbolo religioso (pseudônimo de um deus, uma invenção de Josué) e objeto de investigação científica, enquanto, agora no mundo moderno, se transformou em símbolo da sociedade de consumo: num “brinquedo dos nossos netinhos” ou num cartão postal (do qual o poeta diz nunca ter gostado). Assim como a lua, o sol também está cansado da própria existência (“*il sole è un girasole stanco di esserlo*”):

*Il sole è un' ipotesi scientifica
sulla quale Einstein aveva molti dubbi*

*il sole è un' invenzione di Giosuè
ripresa da Galileo Galilei*

*il sole è ovviamente succubo delle galassie più anziane
il sole è lo pseudonimo di un dio alla finestra
il sole è un giocattolo dei nostri nipotini*

il sole è la luna bollente

*il sole è un chirurgo che se ne infischia della nostra morte
il sole è un girasole stanco di esserlo*

*il sole è una bandiera del cosmo senza bandiere
il sole è un uccello di fuoco che gira attorno alla terra*

il sole: una cartolina che non mi è mai piaciuta.

No caso do poema “Torricelli”, sobre o físico italiano (1608-1647), a reflexão sobre o vazio nasce de um dado autobiográfico apresentado no início do poema de forma branda e pacata: mas o “cair no vazio”, num livro onde já se falou sobre o vazio de forma negativa, conota a angústia e a melancolia determinadas, talvez, pela distância de uma infância antiga um pouco mitificada por parte do poeta:

265

*Torricelli è un personaggio
della mia infanziaadolescenza.*

•

*In quell'epoca lo vedevo
con il suo cannochiele:
una torre coronata da uccelli
senza alfabeto né bussola.*

•

*Arriva il professore
a spiegarmi il teorema di Torricelli:
cado subito nel vuoto.*

O universo não é mais o cosmo representado nos quadros de Klee (“*Nei tuoi quadri c'è un paese segreto/ cresciuto con te/ fino alla dimensione del cosmo*”); Murilo elenca palavras relacionadas a esse clima de “fim de mundo” (o apocalipse não é mais

somente simbólico), onde há guerras, pena de morte, armas químicas: “*La bomba/ l’infarto/ la camera a gas/ la sedia elettrica/ il genocidio/ il napalm*”⁵¹. Se no poema “*L’Etna*” o eu-lírico se dirige a uma *madame* convidando-a a “se aproximar de um abismo”, porque o Vietnã é longe e os mafiosos estão dormindo, o poeta, ao contrário, diz que “tem sua janelas insones abertas para o Vietnã (*“le mie finestre insonni danno sul Vietnam*)”. Em relação ao tema da morte causada pela guerra, também se diz que o “Pentágono mata com euforia” (*“Il Pentagono uccide con euforia*”, no mesmo poema sem título já citado). Murilo insiste sobre o enorme incentivo bélico por parte dos Estados Unidos:

*Le Nazioni Disunite
ordineranno un anti-monumento di schiuma e merda
al mare nostro benefattore
che pur risparmia sempre
il Pentagono e tutti gli eserciti-robot.*

266

O espaço no qual vivemos “fugiu às propostas fábulas de Einstein/ e ao olho máquina de Piranesi” (*“Uno spazio*”). A dessacralização do homem chegou a um ponto em que toda sua energia, ao invés de ser investida na paz, é desperdiçada em guerras (*“l’energia alla rovescia sperperata nelle guerre*”).

Existe também a oposição ao trabalho mecanizado no poema “*Gli orologi*”, através da afirmação da vontade de um “relógio” em não querer fazer nada de útil, numa oposição à lógica *negativa* do trabalho. O eu-lírico diz que trabalhou com esforço por um tempo “como um cogumelo”, tendo perdido a própria humanidade. O *compagno*, vocativo com o qual um relógio se dirige a outro de forma amigável (*caro*), é um termo com conotação ideológica forte e, como em português, indica o *companheiro* comunista:

*caro compagno io invece
non voglio far niente di utile ho lavorato a fatica
per un tempo in forma di fungo
che sconosce la mia struttura
pacifica.*

No primeiro poema do livro, “Qualcuno” (“alguém”), diz-se que “alguém sofre de guerra” e “alguém odeia as ditaduras/ as batatas fritas/ alguém se vê circundado por insetos e hipóteses”, numa clara *negação* da sociedade que se baseia num consumismo desenfreado, cujo símbolo principal é a proliferação em escala planetária das cadeias de *fast-food*, representadas pelas “universais” batatas fritas. Nesse poema, percebe-se também uma obstinação que assume um caráter de “resistência” em relação às mudanças tecnológicas: “*la cibernetica non cambierà la sua mente*”. O poeta insiste também em outros contrastes: entre “matéria” e “metafísica”, entre uma visão absurda e uma visão lúcida, representadas pelo contraste criado pela presença, no mesmo verso, de Kafka e Descartes⁵². Existem outras oposições também, como entre a tecnologia (*radar*) e a natureza (*lucertola*, lagartixa), entre o mundo letrado (*strutturalismo*) e o mundo tecnológico (*radar*):

267

*Qualcuno è assurdo / lucido
nutrito di Kafka / Descartes
qualcuno prende l'insonnia a mo' di pastiglia
qualcuno soffre di guerra
come altri soffre di cancro
qualcuno sa che la materia
è metafisica.*

•

*Esisteranno veramente per lui
il radar / la lucertola
lo strutturalismo / la telepatia?*

*Qualcuno odia le dittature / le patate fritte
qualcuno si vede circondato da insetti o da ipotesi.*

*Qualcuno è un romantico irreversibile:
la cibernetica non cambierà la sua mente.*

268

O medo da bomba atômica, recorrente também em outros livros de Murilo, no poema sobre o último homem (“*L’ultimo uomo*”) parece destruir qualquer resíduo de esperança, por causa do desespero da condição do poeta que, apertando um botão, pode matar o “Pai eterno”. O poema termina com o tom debochado, típico dos poemas-piada modernistas, da dúvida do poeta sobre se irá dormir junto com a bomba atômica; essa interrogação final é ambígua porque a expressão (“ir para cama”) representa obviamente a morte, por alguém ir dormir com uma bomba, mas também o sexo, numa antropomorfização do símbolo bélico:

*Premo un bottone
sopprimo verticalmente il Padre eterno
distruggo l’orologio che indicava l’ora sbagliata*

*ecco mi solo dinanzi alla bomba atomica:
andremo a letto?*

Existe também em *Ipotesi* o medo causado pelos problemas presentes nas metrópoles contemporâneas: no poema intitulado “*L’esplosione demografica*”, o poeta diz ter medo da

mulher grávida porque esconde um motociclista que, depois de ter bebido o “seu” (de quem fala) vinho e comido o seu pão, logo em seguida o atropelará.

A indagação sobre o Universo, no plano do imaginário, transformou-se profundamente a partir da chegada do homem à lua. A lua imaginada, sonhada, descrita e inventada pelos poetas até então perde seu mistério por ser agora “real”: alcançável fisicamente, ela perde todo seu valor simbólico; isso parece incomodar Murilo, para quem o homem se tornou “uma massa robusta sem sonhos”, como vimos há pouco. O embate entre mundo tecnológico e mundo humanístico se explicita na dúvida do poeta sobre se as informações que o homem procura no espaço são de caráter científico ou existencial: “*il cosmonauta cerca informazioni/ sugli spazi interstellari/ oppure sull'uomo stesso?*”⁵³

269

O progresso tecnológico determinou uma catástrofe que “cultiva ótimas relações com Wall Street e com muitos personagens do *set* internacional” e adora a física nuclear.⁵⁴

No poema “*Il mare nemico*”, o mar de “espuma e merda” é muito diferente, por exemplo, do mar em linha azul no poema sobre as ruínas de Selinunte, em *Siciliana*. Murilo aponta para o problema da poluição do mar, demonstrando seu interesse pela questão ambiental; aqui utiliza também um palavrão (pouco recorrente em sua obra de modo geral):

Il mare (dal cattivo alito) / possiede uno stock inesauribile di radar / televisori

[...]

*attualmente si fabbricano in Giappone
petroliere di 500.000 tonnellate.*

*Spero che il mare le distrugga senza pietà:
paralizzate tutte le automobili
ormai torneremo a camminare in pace.*

No poema “Marrakech”, aspira-se à felicidade do ar limpo (“*la gioia dell’aria pulita*”).

No poema “New York”, o “automa ansimante”, entre os arranha-céus, dentro dos quais a eternidade não tem lugar, viajará para outros lugares onde não se matam os negros e nem os “camponeses comedores de arroz/ mesmo assim destruído pelo napalm”. Na última estrofe o poeta diz que os magazines da *Fifth Avenue* “hospedam manequins fascinantes:/ ser-lhes-ei fiel até a morte.”

Em “*Il pedone*” a questão ideológica (a crítica ao sistema, como se dizia nos anos 60), de algum modo, se entrelaça com a questão pessoal, biográfica do poeta, que fala sobre um “sistema obsoleto que não se mantém frente aos filhos que não teve” (“*Un sistema obsoleto che non regge nemmeno dinanzi ai figli che non ho avuto*”), unindo mais uma vez o “social” ao “lírico”.

270

Murilo chama a atenção, provocativamente, para a transmissão ao vivo na televisão de eventos de caráter planetário naqueles anos, como a Primavera de Praga, a Chacina no Biafra e a guerra do Vietnã:

*Dinanzi al televisore
vediamo l’apollo 7
l’occupazione di Praga
la strage del Biafra e del Vietnam.*

Partindo de um dado concreto, a placa de “Proibido estacionar”, o poeta faz uma crítica ao caos do trânsito nas cidades modernas e ao vazio do mundo artístico, através da posição da palavra *fantasmi*, que representa uma espécie de ponte entre “os motores” e “os diretores de cinema” e está relacionada a esses dois termos. Em relação a motores, a palavra “fantasma” poderia estar indicando o elevado número de mortes no trânsito.

to: essa hipótese poderia ser sustentada inclusive pelo uso de um verbo “violento” como “invadir”, depois que a morte foi citada de várias maneiras diferentes ao longo do livro inteiro (“os motores/ invadem também o ângulo reservado aos fantasmas”). Em relação aos diretores de cinema, “os fantasmas” indicariam o vazio criado pelo “mundo de ilusões” que se tornou a arte na sociedade de consumo: espetáculo efêmero e fruto de modismos (“fantasmas/ que certos diretores gostariam de hospedar”). A referência à “invasão” está relacionada ao *passo carrabile*, espécie de vaga cativa, alugada pela administração municipal.

*Lasciare libero il passo carrabile
diventa una favola: i motori
invadono anche l'angolo riservato ai fantasmi
che certi cineasti vorrebbero ospitare.*

271

Nesses anos em que Murilo escreve, nasce a figura do turista, que começa a se internacionalizar, com sua máquina fotográfica e o desinteresse (*snobbando*) pela história, por exemplo, de uma cidade como Veneza em relação à sua tradição musical (Monteverdi) ou escultória (Francesco Pianta). Nessa mesma sociedade os operários que protestam não têm muita importância, já que o poder (“*il Doge insistente*”) não lhes dá atenção:

*Sono sistemato dentro il gran leone di metallo e vetro
che indica le frontiere dei turisti di vetro
ogni turista porta la sua gondolaletto a tracolla
snobbando Francesco Pianta / Claudio Monteverdi*

Em *Ipotesi* existe também o questionamento do problema da poluição acústica nas grandes cidades, quando Murilo comenta o quadro de Van Eyk⁵⁵ que se encontra na National Gallery de Londres: “*c’e’ un rumore di macchine a Trafalgar Square/*

che altera la regola indispensabile all'esatto svolgimento delle nozze/ come lo ha voluto Van Eyk". O poema conclui dizendo que o casal retratado no quadro existe na nossa sociedade e sustenta, comanda o sistema ("*tutto si regge perché appunto essa si regge*"). O poeta italiano Pier Paolo Pasolini escreveu artigos, nesses mesmos anos, sobre a valorização nas sociedades modernas do casal, grande consumidor de mercadorias e de símbolos de um "bem-estar" aparente, fictício e reproduzido mecanicamente em série, como produto.

Abstração do tempo

272 A abstração do tempo e do espaço em direção das quais a poesia de Murilo sempre se direcionou, desde os tempos do essencialismo, realiza plenamente o seu objetivo na fase italiana: o alcance da universalidade. Esse senso do universal, como estamos vendo, foi banalizado, porém, por uma uniformização do tempo em escala planetária, e o conhecimento superficial do "outro" através da internacionalização uniforme dos espaços culturais.

O tempo em *Ipotesi* representa a certeza da morte futura: "*Fosti costretto a morire: ecco il futuro*". A eternidade é um conceito colocado em dúvida (duas vezes no poema "*Linguistica*" essa palavra foi colocada entre aspas). No poema "*Gli orologi*", já citado, dois relógios dialogam num escritório deserto; eles se chamam A e B, letras que aludem kafkianamente à vida sem identidade no mundo do trabalho na sociedade contemporânea. A diz para B que está cansado de não fazer nada, diz que se sente um automa⁵⁶ inútil, que nascer é desconfortável, que está insatisfeito, que sofre de fígado, tem medo da cárie e teme o enfarte e o mau-olhado:

*Sono stanco di non far nulla
mi sento un automa inutile
è scomodo nascere
mi annoio soffro di fegato
temo la carie
temo l'infarto il malocchio.
[...] la gente spesso mi consulta
e non mi guarda mai.*

B lhe responde num tom mais esperançoso e otimista, sonhando um mundo diferente através de uma ótica simpatizante com uma visão marxista (ele chama A de “companheiro”). Diz para o outro que não quer fazer nada de útil, que trabalhou muito de forma desumana (“*in forma di fungo*”), perdendo sua “estrutura pacífica”. B gostaria de se aposentar e encontrar uma “relógia” com a “vulva de veludo” e lá viver num lago de peixes azuis, sem mais relógios. Um mundo utópico onde o tempo seja “eterno”, a partir do momento em que não existem mais relógios para calculá-lo:

273

*Caro compagno io invece
non voglio far niente di utile
ho lavorato a fatica
per un tempo in forma di fungo
che sconosce la mia struttura
pacifica.*

*Vorrei andare in pensione
[...] trovare un'orologia simpatica
dalla vulva di velluto
[...] e mi accompagnasse sollecita
in un lago di pesci azzurri
senza orologi.*

Em “Camillo Sbarbaro”, sobre o poeta e escritor italiano (1888-1967), fala-se também num tempo eterno, não mais calculável e definido pela repetição automática da vida moderna (“*orologio senza lancette*”). No poema “Gauguin”, o poeta aspira a um tempo sem relógio. A eternidade do tempo parece ser representada pela forma esférica (as curvas da terra, da lua e do sol), numa imagem cíclica da existência: o poeta diz ter amado a pedra oval e fala em “jardins esféricos”. No poema “*Ebdòmero*” um relógio que se esqueceu do tempo (“*immemore del tempo*”) boceja: até o tempo está cansado. Redonda é também a forma do ovo que dá o título a dois poemas, “*L’uovo n. 1*” e “*L’uovo n. 2*”. Esse último poema é, por sinal, um dos mais enigmáticos do livro. Seu hermetismo e suas imagens tipicamente surrealistas não escondem o clima de morte (“a faquinha de fogo/ que logo nos despedaçará”):

*Nessuno conoscerà
la mia tenda di ovatta
sotto l'albero cilindrico
dove un uccello cinguetta
mentre noi due aspettiamo
il coltellino di fuoco
che presto ci spezzerà*

Em “Capogrossi ‘superfície 576’”, a guerra (*bomba*) e o tempo na sociedade moderna são objetos supérfluos, porque banalizados. A guerra se perpetua globalmente e o tempo não é mais um conceito filosófico-abstrato e sim quantificável, rentável e cronometrável em função de uma produtividade cada vez mais acelerada: “*oggetti superflui/ – un orologio un organigramma/ un criciverba una bomba*”. A obra de Capogrossi, acrescenta Murilo, lhe propõe uma “sovela”

(*punteruolo*) para “perfurar o tempo”. No poema “*Rameau*”, a “dialética do tempo é superior ao cronômetro”.

A sociedade de consumo estabelece um ritmo de vida regido pela alternância entre o trabalho “mecânico” no escritório (de segunda a sexta) e a obrigação do “Tempo Livre” no sábado e no domingo. Essa repetição leva à morte, como indica o poema “*Lunedì*”:

*Lunedì è un giorno scomodo
da me scomunicato*

*il sabato e la domenica
uno ha potuto bighellonare altrove
guardare il suo simile senza fretta
girare le maniglie del maniero sferico
oppure il collimatore*

275

*oggi invece (lunedì)
uno deve tornare in ufficio
per guadagnarsi la morte
– anche a lunga scadenza.*

Abstração do espaço

Murilo sonhou quando criança em ir de Juiz de Fora a Pequim, aprendeu a lição de Ismael Nery sobre a “abstração do espaço”, transferiu-se para a Itália: a viagem concluiu-se e ninguém percebeu, nem mesmo ele. O “espaço” foi alcançado realmente pelo homem, através da viagem à lua, símbolo em *Ipotesi* do fim do poder de imaginação e da investigação poética sobre o espaço. A universalidade à qual sua obra se propunha era de tipo cultural, sem imaginar que a humanidade acabaria caindo num vazio enorme ao perpetuar guerras e se submeter a um progresso tecnológico tão desenfreado quanto cego e a uma vitória defi-

nitiva do mundo científico sobre o mundo humanístico. No poema “Galileo Galilei”, a terra é descrita como “uma mulher desejável que nunca mentia”, antes que “os industriais e os físicos destruíssem seu rosto”. Einstein é lembrado por Murilo por “ter se oposto à guerra e amado o outro”.

Em *Ipotesi*, como vimos no início do capítulo, existe o setor “*Città*”, no qual estão inseridos poemas sobre cidades como Roma, Veneza, Nova York, Marrakech e Lisboa. No setor III do “*Appendice*” também foram colocados poemas sobre Pisa, Creta, Málaga e Oceania. No poema “*Il caos*”, fala-se em países próximos e países afastados (“*lontani e paesi vicini*”).

No poema “*Foto di Creta*”, o tempo é histórico a partir do momento em que se fala da ditadura dos coronéis (colocados numa posição de isolamento no final do poema) na Grécia (1967-1974). O poeta, falando na primeira pessoa, lembra autobiograficamente que não via a ilha desde 1957:

*Heraclion, da molto non ti vedo:
precisamente, dal giugno 1957. So benissimo
che il paese è sempre lì, rassomiglia
a una Castiglia marittima. Forse per questo
Domenikos Theocopoulos aveva scelto
Toledo come residenza.
Purtroppo
il labirinto non funziona
soltanto nel tuo suolo: l'hanno riprodotto ovunque*

I colonnelli.

No poema “*Malaga*”, a cidade “vermelha” é lembrada por ser o lugar onde nasceu Picasso, mas também por ter sido queimada durante a guerra civil espanhola (1936-1975): “*hanno bruciato Malaga la rossa/ durante la guerra civile*”. O clima de

internacionalização da vida moderna é marcado pelas várias referências a lugares diferentes: do Japão (os haicais) à Índia das escritoras Mrinalini Sarabhai e Nandita Kripalani, ao Rio de Janeiro do poema “*I Russi Bianchi*”.

No poema “*Incubo*”, o poeta lembra o gesto de ir procurar no vocabulário palavras em italiano⁵⁷ (o poema “*Montale*” também se refere a esse gesto), porém nesse caso o vocabulário é chinês e foi destruído por um chinês:

*Annaspando nel buio cercavo
alcune parole italiane
in un vocabolario cinese*

*che proprio un cinese in seguito
ha per fortuna distrutto*

Em “*Oceania*”, último poema do livro, concentram-se alguns elementos presentes em outros poemas, como, por exemplo, a angústia representada pelo tom melancólico com que se diz que a mídia se esqueceu desse continente; a arte é concebida universalmente, como fica evidente pela aproximação entre artistas diferentes (Gauguin/ Bandeira/ Apollinaire):

*Continente dimenticato
la radio / la televisione / il giornale
non si occupano di te
Oceania,
Micronesia / Melanesia / Polinesia.*

•

*Continente scomparso
nuova Atlantide-Pacifica
nessun Platone
grande o tascabile
ti addita.*

*Esisterai veramente in carne e ossa,
sgabuzzino del mondo, Oceania?*

*Forse ospiterai
L'uccello travestito da pesce,
il fiore-lampo.
Forse inventerai
uno spazio dove il cerchio e il quadrato
si toccano una volta l'anno.*

*Ora mi ricordo che tu existi:
l'hanno detto
Gauguin / Bandeira / Apollinaire*

278 A viagem do homem à lua, tantas vezes referida através de seus símbolos (o *astronauta*, o *cosmonauta*), destruiu, como vimos, o significado alegórico da lua (transformando-a em mais um objeto), obrigando o poeta a repensar sua típica operação de construção de imagens misteriosas e apocalípticas.⁵⁸

Formas de esperança

“Una rivoluzione inaudita”

Embora o poema “*Marianna*” fale sobre uma revolução mundial, o poeta sente-se oprimido mais do que antes (“*al suo ritorno mi ritroverà più oppresso di prima: c’è la rivoluzione mondiale, c’è lei.*”). O fato, porém, de que a “catástrofe seja quase sempre reversível” conota *Ipotesi* como um livro onde ainda existe uma pequena margem de esperança e otimismo, sobretudo na arte e nos movimentos contestatórios dos anos 60. Todavia se trata de uma esperança amarga, quase impossível, como a representada em *Mundo enigma*, segundo Ruggero Jacobbi.⁵⁹

No poema pacifista “Chlébnikov”, que evoca no título o poeta russo futurista Velimir Chlébnikov (1885-1922), sonha-se um mundo onde não exista mais tecnocracia e generais e onde os povos dialoguem: *“dove la forza/ la malvagità/ non si uniscono mai alla tecnocrazia/ dove i generali dalla loro nascita/ vanno automaticamente in pensione/ dove gli uomini e i popoli dialogano”*.

Em “*Linguistica*”, a americanização do mundo é negada de forma categórica através da universalidade da arte: Kafka, por exemplo, conhece (o uso do tempo presente indica a “eternidade” da arte) o alemão, o tcheco, o francês, o inglês, mas antes de tudo o “kafkès”. Resta a dúvida sobre qual língua iremos falar no futuro, com a esperança de que não seja o inglês (que o poeta desejaria que fosse abolido). Em “*Linguistica*” fica explícita, por outro lado, a dúvida sobre a existência da “eternidade”, por se encontrar essa palavra escrita duas vezes entre aspas.

279

*Franz Kafka conosce perfettamente
il tedesco il ceco il francese l'inglese
ma prima di tutto il kafkese*

*Quale lingua parleremo nell' “eternità”?
Sull'argomento occorre consultare Roman Jakobson.*

*Spero che nell' “eternità”
l'inglese sia abolito:
dovrei usare la traduzione simultanea
riportandomi ai peggiori tempi terrestri.*

Em “*Proposta*” o poeta chega a propor um esquema de sabotagem, através da instalação de relógios com horários diferentes, de modo que o homem seja arrancado do tempo (“*strappato dal tempo*”) e cada um escolha a sua hora pessoal,

como uma forma de “livre invenção”, acelerando a contagem regressiva da história e da desagregação do sistema. Em “*Talvolta*” o poeta diz que às vezes quem é decepcionado “vomita o sistema”, percebendo a sua condição como a de quem se sente construído e destruído pelo sistema⁶⁰. Existem também as referências às leituras ideológicas da época, como no poema “*Il cavernicolo*”:

[...] il fanciullo che spunta dal mio covo

e che pur flemmatico digerisce

un po' di Marx / Marcuse / Mao Tse-tung [...]

280 “Charles Fourier”, que se inspira nas ideias do pensador utopista (1772-1837) que propôs a construção de uma sociedade baseada no cooperativismo, é um poema no qual o eu-lírico almeja a “invenção” por parte dos poetas de uma “vida real” em equilíbrio entre o finito e o infinito. Nesse mundo só liberdade e morte seriam obrigatórias, se trabalharia menos e os objetivos seriam o sonho e a paz. A afirmação de que o remédio contra ratos matará o leão parece representar alegoricamente uma nota de otimismo em algum tipo de “vitória”, mesmo que imaginária:

*Nel nuovo diagramma soltanto libertà e morte
saranno obbligatorie.*

*Si lavorerà ogni volta di meno:
nella dimensione del sogno / della pace.*

*Passeggeremo in giardini sferici
dove si leggerà la luce
obliqua.*

*Tutti gli uomini diventati poeti
nei falansteri con la mensa comune
inventeranno fra il finito e l'infinito
la vita reale.
L'antitopo ucciderà il Leone.*

A arte da pintora Vieira da Silva é vista como resistência ao medo da guerra, da prisão e da censura, nos anos da ditadura de Salazar em Portugal, e como ponto de encontro com a paz que os “ditadores-policiais” impedem de se realizar:

*posso toccare un'altra Lisbona
nei quadri di Vieira da Silva
dove non entrano
la prigionia / la paura / la censura.*

*L'occhio vi ritrova la pace
troncata dai dittatori-poliziotti
e dai poliziotti-dittatori.*

281

O poeta sente “inveja” dos “eremitas-contestadores” dos quadros de Joachim Patinir, no poema a ele dedicado; lembra também que Maiakóvski se matando conduziu “a contestação global”. Porém Murilo está atento também à *strumentalizzazione* por parte do poder, segundo a expressão de Pasolini.⁶¹ No poema “*Il programma*” existe, por exemplo, uma espécie de anúncio de jornal “colado” no texto que diz: “alugam-se quartos para assistir à contestação” – numa alusão à exploração midiática dos movimentos contestatórios de 1968⁶². Nesse mesmo texto se diz que a terra “dá à luz uma revolução inaudita” (“*La terra partorisce una rivoluzione inaudita*”); em outros poemas fala-se da beleza da greve (“Gerard Manley Hopkins”) e da libertação do sistema (“*Il gran cinese*”).

Existem também os poemas sobre os italianos Palazzeschi e Sinisgalli. Aldo Palazzeschi (1885-1974), escritor que junto com Papini e Soffici fundou as revistas de vanguarda *Voce* e *Lacerba*, “constrói e destrói”, “cura a fonte doentia” e transforma o mito em realidade: “*A Firenze/ Roma il poeta/ costruisce e distrugge il crepuscolo/ guarisce la fontana malata/ cambia il mito in realtà*”. Faz-se referência à imaginação do escritor ao construir invenções *nonsense* e bizarrices estilísticas, com inclinações grotescas e irônicas.

A Leonardo Sinisgalli (1908-1981), poeta e engenheiro italiano, foi dedicado um poema todo centrado sobre contrastes: contrastes entre “irracionalidade e razão”, “fantasia” e “regra” e entre “Lautréamont e Pitágoras”. A aproximação de termos distantes como “minotauro” e “aqueduto” determina uma espécie de abolição das fronteiras de tempo e espaço. O poema mostra Leonardo Sinisgalli como artista que viveu o lirismo da máquina, de forma bucólica ou positiva como a via, por exemplo, o movimento futurista (“*Arcadia del secolo XX*”). Para Murilo, Sinisgalli um dia revelará a linha abstrata que une o “arcaico”, representado por Montemurro, pequena cidade na região da Basilicata onde o poeta nasceu, e o “moderno”, representado pelo *astroporto*:

1. *Dentro una sfera*
Leonardo Sinisgalli
poeta = ricercatore
circondato di computers
dice:

“*Archimede*
con i tuoi lumi i tuoi lemmi
scoprisci nuove geometrie,
dimensioni, figure inaspettate,

*dacci un antidoto di Cartesio,
illumina la nostra irrazionalità
occulta sotto la specie della ragione.”*

*2. Il tuo furor mathematicus
riesce ad abbinare
fantasia e regola,
Pitagora e Lautréamont.*

*Dove finisce per te il numero
e incomincia il verso?*

*3. Conosci
l'automa / il Minotauro / l'acquedotto
la sagoma degli uccelli
quando perdono quota,
il lirismo della macchima
– Arcadia del secolo XX.*

*4. Un giorno svelerai la linea astratta
che unisce Montemurro all'astroporto.*

283

Universalidade

Os animais citados no livro representam pretextos para o poeta tratar dos mais variados temas: “*Per discutere un problema metafisico/ avevo prescelto/ una giraffa/ una scimmia/ una foca*”⁶³. Muitas vezes os animais remetem ao universo da arte: dos pássaros do pintor Bruegel à baleia do escritor Melville, ao hipopótamo do qual “muitas vezes nos esquecemos, preocupados com argumentos da tradição ou da vanguarda”. Em *Poliedro*, no setor “microzoo”, existem 15 textos dedicados cada um a um animal literário: da tartaruga de Baudelaire ao tigre de Valéry à baleia de Melville (mais uma vez) ao porquinho-da-índia de Manuel Bandeira etc. No texto, por exemplo, sobre a zebra, Murilo demonstra sua antipatia à fúria do automóvel, indo a bordo de sua zebra.⁶⁴

No poema “Roma”, em *Ipotesi*, em meio a alusões às batalhas clássicas entre animais, ao passado da cidade dos césores e às ruínas de Piranesi, ratos e baratas se enfrentam no trânsito caótico da capital italiana. Os animais são descritos também através de imagens surrealistas, como no poema sobre Arp: “*Jean Arp sostituisce un Leone verde con una farfalla rossa/ una ferita con una nuvola*”.

O tom lírico e harmônico da primeira estrofe de “*Luogo Comune*”, com suas designações afetuosas (*piccolo, piccolino*), é quebrado pelo adjetivo “provisório” no espaço entre as duas estrofes. A terceira rompe totalmente com a anterior pelo “anúncio”, por parte de um pássaro ou de um avião, da catástrofe de uma viagem parcelada. O pássaro da tradição de Leopardi ou de Victor Hugo se transformou em avião, na era tecnológica. A morte catastrófica é causada pela queda do avião. A conjunção o (“ou”) parece indicar a semelhança entre a viagem parcelada (*viaggio a rate*) e a catástrofe:

*L'uccello sembrava piccolo
d'improvviso scuote le ali
è diventato enorme
vittorughianamente enorme
poi piccolino
leopardianamente passero
solitario*

*provvisorio
passero o aereo
annunzia un viaggio a rate
o una catastrofe
le nuvole lo bevono
più immerso di una parola
anche rarefatta
anche mai scritta.*

Em “*Asfissia*” também se fala da desumanização do mundo moderno (simbolizado pelo cosmonauta), onde um pássaro quer gritar, embora seja inútil. O pássaro, humanizado, vive todas as privações, a da mulher, a da comida (*grano*), a dos “companheiros paralelos”. Algumas privações são absurdas, como a do cosmonauta ou a de um jardim japonês. Seu voo sem ar e seu grito inútil são símbolos do clima de angústia que atravessa *Ipotesi*:

*L'uccello
vuol gridare. Invano.*

*Vola senza moglie
senza fonte
senza grano
senza compagni pararelli
senza cosmonauta
senza giardino giapponese*

e senz'aria.

285

A universalidade desejada desde os primeiros anos por um poeta da segunda fase modernista, mais propensa ao *universal* a partir da apropriação cultural de tudo *o que não é meu* (segundo a lei do antropófago de Oswald de Andrade), representa uma busca constante da poesia de Murilo na fase italiana. O poeta mineiro alcança essa universalidade ao se apropriar, não só da cultura do outro, mas sobretudo da língua alheia, o italiano de Dante e Leopardi no qual escreveu esse seu último livro de poesia. Segundo as palavras da organizadora da obra completa e pesquisadora por mais de 40 anos do percurso do amigo e poeta:

*Com efeito, em 1952, quando parte a primeira vez para as Europas, Murilo deixa de ser um poeta modernista brasileiro, autor também de poemas-piadas, para se tornar cada vez mais poeta universal. Mais enxuto, mais seco, portador de uma mensagem válida para todos os homens, todos os países: homens e países saídos da guerra fria, da bomba e da cortina de ferro, sempre à beira de um novo conflito, de uma nova catástrofe.*⁶⁵

A universalidade, em *Ipotesi*, se cumpre através da deglutição da língua italiana e das inúmeras referências que existem à Arte, que representa, mais uma vez, a protagonista principal de sua obra. Combinando elementos diferentes (o moderno e o antigo, o social e o lírico), *Ipotesi* é um livro de exercícios de estilo, de crítica social e artística, de homenagens, de “memórias autobiográficas” e de reflexão lírica sobre a morte:

*Il poeta in Italia, a Roma, aveva affinato dolorosamente il proprio strumento espressivo; aveva concretato nella sua pagina sempre più esatta, anche graficamente, sempre più scabra, tutte le esperienze formali di un neoavanguardismo che svelava e scardinava nella parola le strutture vetuste di un mondo “in progress”. Si era fatto poeta universale.*⁶⁶

Após a leitura de *Ipotesi*, ficamos com a sensação de que a universalidade desejada desde sempre e agora conquistada é, mais do que nunca em sua obra, uma espécie de forma de sobrevivência à máquina. A universalidade se depara com a internacionalização da vida moderna que abole as fronteiras espaciais e temporais, produzindo um modelo único de linguagem: comunicativa e cheia de repetições mecânicas. A “fonte universal” e o “organismo universal”, dos quais falava o imperador epicurista Marco Aurélio no livro *Colloqui con se stesso* (cuja

edição em italiano encontramos na biblioteca de Murilo, com essas duas expressões sublinhadas e anotadas pelo poeta mineiro), se internacionalizaram através de símbolos globais como o computador, as batatas fritas e as viagens parceladas. A televisão e a chegada do homem à lua derrubaram para sempre o olhar contemplativo do poeta sobre a natureza, como vimos em *Siciliana*, onde a visão dos elementos artísticos integrados com as belíssimas paisagens naturais da ilha lhe proporcionou imagens e reflexões indefinidas, estranhas, com uma carga de vitalidade muito forte, apesar de seu onirismo misterioso.

Mas não só: o sentido de dúvida que perpassa *Ipotesi* é uma espécie de jogo onde as palavras se “exercitam” a citar a tradição, consciente de que ela já está se perdendo. O delírio citacional, portanto, está relacionado a uma ideia já pós-moderna de arte: uma espécie de última forma de resgate da tradição humanística numa sociedade onde tudo é material, visível e em contínua transformação. A ideia da multiplicidade já implicaria o conceito de pós-moderno: “*La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il 'postmodern'.*”⁶⁷

287

Por mais que as citações, em *Ipotesi*, possam parecer inseridas numa rede infinita que não leve a lugar nenhum (e nisso estaria a ideia de morte da literatura), elas estão unidas a elementos biográficos e inseridas no clima de uma contestação geral, com a qual o poeta simpatiza. As citações eruditas estão em contínuo diálogo com o mundo social. A nova poesia universal de Murilo manifesta a dor do poeta que sofre e se angustia por questões pessoais (aspecto lírico), mas também sente medo pelas transformações históricas do mundo (aspecto social). A “automaticidade” da linguagem, à qual a poesia muriliana é constrangida ao se aproximar do presente e da história (como

vimos), é contida, contrastada e sintetizada pelo filtro pessoal através do qual o poeta observa o mundo e a realidade. De alguma forma, *Ipotesi* preserva a intenção de *unidade*, à qual Murilo tantas vezes se referiu em *L'occhio del poeta* como modelo a ser seguido.⁶⁸

O Brasil, ao contrário do que aconteceu em outros livros da fase italiana, quase não aparece nessa última obra poética do poeta mineiro: nenhum título dos 117 poemas escritos em italiano traz referência direta ao Brasil. Existem poucas e pequenas ressonâncias (*mango*, *Bahia*, *Congonhas*). A reconstrução de sua educação sentimental na infância e na adolescência dos anos mineiros tinha sido realizada em *A idade do serrote*; em *Convergência*, do mesmo modo, existem vários poemas sobre artistas brasileiros: o grafito para Mário, os murilogramas a Oswald, Cecília, Graciliano, Bandeira, Drummond, Cabral e assim por diante; alguns retratos-relâmpago (sobretudo o da Tarsila) reconstroem seu contato com o Modernismo ou com artistas como Guimarães Rosa, Villa-Lobos, Lúcio Costa etc. Em *L'occhio del poeta*, existem textos sobre os artistas plásticos brasileiros Roberto De Lamônica, Arcangelo Ianelli, Franz Weissmann e Alfredo Volpi. Com o passar dos anos as referências ao Brasil diminuem na obra de Murilo: por exemplo, nos *Retratos-relâmpago* 1ª série, escritos entre 1965 e 1966, existem 12 textos sobre o Brasil; entre os da 2ª série, só existe um, de 1973, dedicado ao escritor mineiro Guimarães Rosa, falecido naqueles anos.

Un Brasile così universale da essere sempre meno Brasile e che tuttavia nella sua universalità lasciava intravedere, ricordare il nocciolo, non solo brasiliano ma addirittura "mineiro", della sua personalità. Il viaggio che Murilo Mendes ha compiuto attraverso i suoi testi è un viaggio attraverso l'universale e l'eterno; all'eterno egli tanto più si avvicinava

*quanto più si allontanava dal Brasile, anche fisicamente: Ipotesi e Roma sono la conclusione naturale e tragica di questa traiettoria.*⁶⁹

Se em 1953 havia escrito uma carta para a irmã onde dizia que ele e Saudade já “estavam muito saudosos do Brasil, principalmente dos entes queridos, apesar de todas as belezas que se encontram mundo afora, não há nada como o nosso cantinho”, em 1975 do mesmo modo o poeta escreveu⁷⁰: “Fiquei com uma ‘sadia inveja’ de você que tanto tem viajado pela nossa terra. Terra que conheço tão mal, não por falta de vontade, mas – no tempo em que vivia aí – por falta de dinheiro. O Brasil é tão grande... Não muitos brasileiros o conhecerão bem.”

O sonho do menino que queria sair de Juiz de Fora para ir a Pequim a cavalo se realizou⁷¹: a viagem ao “santuário-universo”, ao “umbigo do mundo”, se cumpriu, mesmo que ninguém tenha percebido.

289

Coerentemente com a abolição dos confins entre o presente e o passado, realidade paisagística e realidade interior, prosa e poesia, obra de arte e vida, assim como com a abolição dos confins entre as nações, por onde o poeta pode sentir-se não brasileiro, não italiano, nem chinês, nem branco, nem índio, observamos também a abolição dos confins linguísticos. Se poderia dizer até que M.M. busque exprimir-se em uma língua universal [...].⁷²

Por isso o poeta pode escrever: “Bebi da vida. Suportei os deuses. Acrescento-me da morte.”⁷³

NOTAS

¹AMOROSO, 2008, p.85-86.

² IVO, 2008, p.119.

³ AMOROSO, 2008, p.86.

⁴ ARAÚJO, 2000, p.183.

⁵ Ibidem, p.184.

⁶ Idem.

⁷ Ibidem, p.238.

⁸ Baseamo-nos na edição italiana de 1977 para esta análise.

⁹ MENDES, 1977, p.XIX.

¹⁰ Ibidem, p.XX.

¹¹ Ibidem, p.XIX.

¹² Cf. artigo de Pasolini citado mais adiante (PASOLINI, 1972, pp.122-143).

290

¹³ MORREALE, 1984, p.33.

¹⁴ “Lontano da troppo tempo dal proprio paese, avvertiva da un lato di aver perduto il contatto col suo pubblico naturale; e dall’altro sentiva la parola poetica salirgli alle labbra in suoni e segni diversi, i suoni e i segni della vita- italiana e romana- che gli urgeva dattorno e che, oggi come non ieri, lo condizionava e sollecitava nelle scelte.

“(STEGAGNO PICCHIO, 1979, p.789).

¹⁵ MENDES, 1977, p.VII.

¹⁶ Religiosidade presente explicitamente, por exemplo, nos poemas evangélicos ou no *Discípulo de Emaús*. Em *Siciliana*, como vimos, ainda existia uma visão metafísico-religiosa que se irá enfraquecendo com o tempo.

¹⁷ Apud ARAÚJO, 2000, p.374.

¹⁸ Ibidem, p.65.

¹⁹ Cf. Capítulo 4, trecho sobre as obras dos novíssimos na biblioteca de Murilo.

²⁰ Entre muitos outros exemplos, “Grafito na pedra de minha mãe”, “Grafito na ex-casa paterna”, “Grafito a João Cabral de Melo Neto” etc.

²¹ STEGAGNO PICCHIO, 1979, p.793.

²² SEGRE, 1974, p.12.

²³ No poema L'Etna.

²⁴ Em Poliedro, Murilo fala numa crueldade organizada cientificamente “neste século sinistro grandioso” (MENDES, 1994, p.1020).

²⁵ MENDES, 1994, p.1020.

²⁶ BENEDETTI, 1997, p.188.

²⁷ Ibidem, p.189.

²⁸ Fatos que geraram o poema de Pasolini “*Il PCI ai giovani!*“, em que o poeta italiano contesta a ação dos estudantes.

²⁹ PELOSO, 1995, p.99.

³⁰ BALESTRINI, 2008, p.331-337.

³² “Em 1966, Pasolini analisou as citações antiliterárias presentes nos textos da *neoavanguardia italiana*, colocando em evidência aspectos estilísticos e linguísticos, que se assemelham aos utilizados por Murilo em *Ipotesi*: Si leggano tutte le poesie di Sanguineti- e si vedrà come questa decisione sia esatta; e così le azioni di Balestrini, e insomma i testi dei meno abietti neoavanguardisti. Per quanto le pagine di Sanguineti, Balestrini e gli altri siano tormentate da parentesi, da tagli grammaticali, da voragini tipografiche, da interruzioni, inversioni e iterazioni di ogni genere, da citazioni di altri testi, i più antiletterari possibile (ma per lo più giornalistici- slogans, banalità della cronaca ecc.ecc.), per quanto vi si impieghi ogni sforzo per far dimenticare la letteratura intesa come parola, la pagina non si sprofonda mai, non si corruga mai, non si apre mai in superfici interne, non si rialza mai in rilievi, non presenta mai non dico un’ombra, ma neanche una penombra, neanche un chiaroscuro, e quindi non ha mai un’ambiguità (se non enunciata), un’incerteza, una zeppa, una pausa, un errore.”

³³ Cf. “O tema de Prometeu na obra de Murilo Mendes”, de M.M. Moura (MOURA, 1995, p.121-135).

³⁴ Outra “morte de poeta” na obra de Murilo se encontra em Bumba meu poeta, onde o poeta morre como vítima sacrificial para regenerar a sociedade, mas antes diz ao coro (1994, p.139): “Vocês me apupam, maltratam,/ mas acabam me elevando/ um busto na praça pública, / inda precisarão de mim. / Pois bem, apurem os ouvidos:/ meu busto se erguerá/ na posteridade remota.” Segundo Stegagno Picchio (1994,

p.1611): “Composto entre 1930 e 1931, Bumba-meu-poeta é um auto, texto para representação nos antigos moldes do teatro peninsular quinhentista. Auto como o seu irônico modelo em filigrana, o Bumba-meu-boi maranhense e nordestino. Só que aqui o poeta se substitui ao boi, na sua função de vítima sacrificial e fecundante: da sua morte e ressurgimento a sociedade, que lhe vai dedicar culto póstumo, sairá regenerada.”

³⁵ No poema “Lautréamont”.

³⁶ Esse poema se encontra na segunda parte do livro, cujos poemas não deveriam fazer parte de *Ipotesi* segundo a vontade do autor.

³⁷ Cf. MORREALE, 1984, pp.29-42.

³⁸ GUGLIELMINO, 1987, p.599.

³⁹ Do qual possuía uma cópia do livro *Ipocrita* (1943) com uma dedicatória de 1967.

⁴⁰ MENDES, 1994, p.1019.

⁴¹ “Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità.” (Manifesto tecnico della letteratura futurista, in ASOR ROSA, 2008, p.567).

⁴² MENDES, 1994, p.1019.

⁴³ Existe a declaração conhecida de Murilo que diz “não sou meu contemporâneo”, como indicação de uma autorrenovação contínua.

⁴⁴ Poema “Giacomo Balla”.

⁴⁵ Existe um poema do escritor alemão Enzensberger intitulado “Enigma” no livro *Poesie per chi non legge poesia* (1964), que está entre os livros da biblioteca de Murilo; este sublinhou os seguintes versos: “Un orologio naufrago senza/ lancette”. Na página 93, em outro poema, Murilo sublinhou os seguintes versos, muito parecidos com alguns versos niilistas de *Ipotesi*: “Non voglio saperne nulla!/ Non sono uno di noi! Sono nessuno nessuno!/ Giù le mani! Sono solo! Lasciatemi!”

⁴⁶ No poema “Il mare nemico”.

⁴⁷ “Mancato Cireneo”, “La mancata invenzione” e “Mancato Euclide”.

⁴⁸ ARAÚJO, 2000, p.230. Carta a Laís Corrêa Araújo de 2 de outubro de 1973.

⁴⁹ MENDES, 1994, p.15.

⁵⁰ No poema “Il cavernicolo”.

⁵¹ No poema “Lautréamont”.

⁵² Em italiano, geralmente se utiliza “Cartesio

“ (forma latina); o fato de que Murilo usa “Descartes”, na forma francesa, indica o uso da língua italiana por parte de um estrangeiro.

⁵³ No poema “Informazione”.

⁵⁴ No poema “La catastrofe”.

⁵⁵ No poema “Il quadro”.

⁵⁶ Em *Lettere Luterane*, Pasolini, em 1975, também falará em “automa”, em relação à transformação antropológica atuada pelo consumismo (PASOLINI, 1976, p.22): “Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci.”

⁵⁷ Luciana Stegagno Picchio lembra esse gesto do poeta e amigo (STEGAGNO PICCHIO, 1977, p.X): “Componeva con accanto il dizionario, i dizionari, che consultava con deferente cautela, alternando periodi di fiducia incondizionata – sissignora, l’ho letto nel Palazzi – a fasi di diffidenza segnate da controlli volanti, da telefonate trabocchetto: qualcuno o taluno? liberarsi di o liberarsi da? ma è ancora attendibile il Palazzi? – da ipercorrettismi di ragione etimologica – ma inedia non vuol dire inappetenza?”

⁵⁸ Sobre a viagem do homem à lua, cf. o poema de Manuel Bandeira “Satélite”.⁵⁹ JACOBBI, 1976, p.IX.

⁶¹ “Abiura dalla Trilogia della vita”, publicado no *Corriere della Sera* em 1975 e depois em *Lettere Luterane* em 1976.

⁶² Pasolini, no já citado e polêmico poema “Il PCI ai giovani”, se refere ao aproveitamento midiático, por parte dos jornais, das ocupações e manifestações do movimento estudantil.

⁶³ No poema “La seconda famiglia”.

⁶⁴ “No Brasil, empregamos a expressão ‘a bordo’ somente com referência a navios; aqui na Itália vai-se a bordo não só de navios, mas também de automóveis, motocicletas, trens, etc. Lá sigo eu portanto, membro da seita herética dos peões, lá sigo dócil, obediente, a bordo de minha zebra; escapando à fúria do automóvel, última metamorfose da serpente danina, segundo me confiou uma vez meu amigo, o pintor Victor Brauner. E depois venham me dizer que a zebra é estúpida!” (MENDES, 1994, p.993).

⁶⁵ STEGAGNO PICCHIO, 1991, pp.5-6.

⁶⁶ STEGAGNO PICCHIO, 1984, p.9.

⁶⁷ CALVINO, 2011, p.114.

⁶⁸ Ver Capítulos 1 e 2.

⁶⁹ MORREALE, 1984, p.30.

⁷⁰ As duas cartas citadas foram consultadas no acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes.

⁷¹ “Nel tempo della mia infanzia/ volevo andare dal Brasile in Cina a cavallo. // Il viaggio si è effettuato/ nessuno se ne è accorto/ nemmeno io.” (“Il viaggio”)

⁷² OLIVEIRA, 1984, pp.65-66.

⁷³ MENDES, 1994, p.1049.

6
CONCLUSÃO 295

Pudemos notar, a partir da análise do material selecionado, elementos temático-estilísticos novos na poética de Murilo Mendes nos anos italianos, como o uso mais sistemático da prosa, a busca por uma poesia universal (através da rede de citações e de referências) e as diferentes significações que o “concreto” assumiu em sua última poesia (paisagem, linguagem ou morte).

É importante ressaltarmos mais uma vez que a situação editorial confusa interferiu na recepção da obra de Murilo Mendes. O fato de não ter publicado em vida tudo o que havia escrito ao longo dos 18 anos italianos o fez permanecer pouco lido e estudado no Brasil. A dispersão da obra fez com que o poeta perdesse também um pouco de sua incisividade, ele que sempre procurou, ao se contemporaneizar continuamente, manter-se atualizado, sem seguir falsos modismos. A dificuldade na publicação provavelmente incentivou a veia memorialística em Murilo, que começou a se fechar sobre si mesmo cada vez mais nos últimos anos.

Na fase italiana, ao analisarmos as cinco obras do poeta, percebemos que nos retratos-relâmpago ou nos murilogramas e grafitos de *Convergência*, nos poemas de *Siciliana* e de *Ipotesi*, assim como nos textos de *L'occhio del poeta*, o “dato cultural” (o artista, o monumento, a obra poética, o quadro) é o protagonista absoluto. Murilo, brasileiro na Itália, “devora” artistas italianos, até chegar à “experiência alóglota” do italiano usado para escrever os textos em prosa de *L'occhio del poeta* e os poemas de *Ipotesi*.

Erudição e liberdade são os pilares principais da última poética desse poeta universal, em cuja obra circulam artistas de “tempos” e “espaços” diferentes. Permanecendo em âmbito italiano, a partir desse diálogo contínuo, enriquecedor e aberto com os modelos clássicos, podemos entender o enorme interesse e entusiasmo por Dante, assim como por Nanni Balestrini, por

Capogrossi e por Simone Martini. O antigo e o novo em sua poesia foram misturados numa linguagem cada vez mais disponível a colagens e junções, sempre, porém, através de uma visão clássica de unidade e de equilíbrio da obra como um todo. O conceito de unidade da obra é uma característica inquestionável de todos os livros escritos durante a fase italiana. Podemos notar que todos foram divididos em setores ou capítulos, com seus temas explicitados a partir do título, tanto no caso de um poema como no de um texto em prosa.

Nos três últimos livros de poesia, o “concreto” assumiu aspectos diferentes, significando num livro a paisagem, em outro, a linguagem e no terceiro, a sociedade e o próprio corpo do poeta. Em *Siciliana* o “concreto” foi representado pela paisagem seca e enxuta, ao redor da qual se elevam os templos e os burgos sicilianos com sua antiga história. Nesse livro parece existir uma esperança mais firme (“passar do nada ao ser”), influenciada pela beleza misteriosa da Natureza e da Arte. Os contrastes plásticos, rítmicos e temáticos, presentes ao longo da obra inteira do poeta mineiro, foram colocados em prática também em *Siciliana*, onde encontramos as visões oníricas e misteriosas típicas da poesia muriliana. Em *Convergência*, além de toda a evocação da tradição artística *tout court*, através de um olhar definitivamente universal, Murilo enfatiza o valor gráfico da palavra, começando a refletir sobre seu esgotamento a partir dos anos 60.

Em sua ultimíssima fase, a obra do poeta parece ser concebida como uma colcha de retalhos, de citações infinitas, de contaminações de registros e linguagens, ao mesmo tempo em que o eu-lírico desaparece deixando seu lugar ao que poderíamos chamar de uma “objetividade atonal”. Em alguns poemas de *Convergência*, como vimos, esse eu-lírico começa a misturar a sua angústia pessoal com a decepção pelos rumos incertos da Hu-

manidade. Em *Ipotesi*, Murilo necessariamente se afasta do uso da construção plástica da imagem e de seu mundo religioso-onírico, parecendo conceber a obra como “aberta”, não acabada, fragmentada. Uma obra que expõe nesse caso não mais somente o corpo tipográfico e estrutural da linguagem (como desde Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce e outros), mas cujo processo criativo é mais do que nunca aberto ao múltiplo e ao plural.

Porém o aparente caos citacional em *Ipotesi* foi organizado pelo poeta, através da criação de linhas diretrizes estruturais (o elemento ideológico-social, o lírico-biográfico e o estético-universal) que se repetem em unidades e sequências e se complementam equilibradamente através, mais uma vez, de montagens, colagens ou justaposições de elementos diferentes.

Depois de chegar à “concretude da linguagem” em *Convergência* e a tantos outros resultados já vistos, em *Ipotesi* o aspecto lírico, com sua linha autobiográfica, representa o momento em que o poeta parece estar se despedindo não só da poesia e do Brasil, distante, mas da própria vida ameaçada pelo medo da doença e pela violência de uma sociedade que parece não entender mais. A morte, no livro, tem uma dupla conotação: pessoal-lírica e social-simbólica. A morte do eu é a morte alegórica da tradição humanística, embora o poeta tenha alcançado a universalidade tanto desejada. A pequena esperança à qual apon-tam, de um lado, a simpatia pela contestação de jovens e estudantes opositores ao capitalismo e ao imperialismo americano, e do outro, a crítica do poeta mineiro à sociedade mecânica regida pela máquina, destruidora do homem, não modificam o significado principal de *Ipotesi*, que se configura como o testamento artístico-intelectual de um poeta que conseguiu cumprir a síntese maior de sua produção poética: a universalidade através da abstração do espaço e do tempo.

As citações parecem ser, nesse sentido, uma espécie de resgate, de esperança última, por parte do poeta, na arte e na sua tradição: o labirinto infinito de autores, países e épocas diferentes representa a operação praticada pela poesia de Murilo em unir, conjugar e fazer dialogar, mais uma vez, tradição e renovação, assim como o elemento lírico com o social.

Na fase italiana, a obra de arte é concebida pelo poeta como projeto, como construção de variações dentro de uma unidade formal ou temática. Podemos dizer que Murilo, nos anos italianos, procurou encontrar, com rigor e medida, uma arquitetura que mantivesse o equilíbrio e a síntese, dentro de seus textos, de temas universais: clássico e moderno, concreto e abstrato, literatura e vida, literatura e outras artes, prosa e poesia, “morte do poeta” e “morte da literatura”.

300

Investigamos, portanto, sete elementos fundamentais interligados entre si, presentes na poética de Murilo Mendes nos anos italianos, que representam em muitos casos desenvolvimentos de técnicas e atitudes já praticadas pelo artista na fase brasileira:

1) O diálogo fluido entre prosa e poesia, uma interferindo sobre a outra: a poesia “toma” da prosa a reflexão crítica ou teórica, e a prosa o som, as figuras de linguagem, a construção de imagens, próprias da linguagem poética;

2) A concepção da poesia como negação ideológica através de sua relação com a sociedade e a história (característica já bastante presente na fase brasileira);

3) A relação entre poesia e todas as outras expressões artísticas (pintura, arquitetura, escultura, música, cinema, teatro);

4) As funções e os diferentes significados do elemento “concreto” nas três últimas obras poéticas;

5) A enorme importância do fator autobiográfico,

memorialístico, lírico, onde se mistura literatura e vida no sentido vanguardístico;

6) A rede inesgotável de referências que indica, além da erudição inegável do autor, certo esgotamento da poesia, numa época incerta e ambígua, propícia a citações infinitas;

7) A síntese, desde o início de sua produção, entre o antigo e o moderno, entre rigor e experimentalismo, entre razão e devaneio.

Constatamos trocas, transferências e diálogos propostos pela obra poética de Murilo Mendes com outras expressões artísticas e com literaturas dos mais variados países. O poeta mineiro alcançou finalmente, na sua última fase, a universalidade à qual se propunha sua poética desde o início. Esse aspecto de sua obra merecerá ainda, certamente, outras pesquisas e aprofundamentos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Minima Moralia: meditações da vida ofensa*. Tradução de Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1983.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Comentário a cura di Giuseppe Villaroel; revisão do comentário di Guido Davico Bonino e Carla Poma; com um saggio di Eugenio Montale. Milano: Mondadori, 1985.

AMOROSO, Maria Bethânia. A sombra do escritor: Murilo Mendes através das cartas. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*. Pisa-Roma, n. 2008. p.83-88.

_____. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. Tese apresentada para Concurso de Livre Docência junto ao Departamento de Teoria Literária (IEL-Unicamp), 2009.

302 ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes hoje/amanhã. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1946.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

ANTELLIO, Raúl. Concisão e convergência. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. L'occhio del poeta ovvero i ventagli di Murilo Mendes. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

_____. I ventagli di Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi,

2001.

_____. *Storia dell'arte italiana: dall'antichità a Duccio*, vol. I. Firenze: Sansoni, 2002.

_____. *Storia dell'arte italiana: da Giotto a Leonardo*, vol. II. Firenze: Sansoni, 2002.

_____. *Storia dell'arte italiana: da Michelangelo al Futurismo*, vol. III. Firenze: Sansoni, 2002.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Entre amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Arquitetura da memória. In: _____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ASOR ROSA, Alberto. *Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

_____. *Storia europea della letteratura italiana: tra Ottocento e Novecento*. Milano: Mondadori, 2008.

_____. *Storia europea della letteratura italiana: Novecento*. Milano: Mondadori, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALESTRINI, Nanni. Linguaggio e opposizione. In: GIULIANI, Alfredo. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

_____. Con un saggio di Andrea Cotellessa. *Quindici: una rivista e il Sessantotto*. Milano: Feltrinelli, 2008.

BANDEIRA, Manuel. Saudação a Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. Convergência poética de Murilo Mendes. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARILLI e GUGLIELMI. *Gruppo 63: Critica e teoria*. Torino: Testo e Immagine, 2003.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Prefazione di Cesare Cases; tradução de Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 2000.

_____. Baudelaire e Parigi. In: _____. *Angelus Novus*. A cura di Renato Solmi; con un saggio di Fabrizio Desideri. Torino: Einaudi, 1995. p.87-160.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALVINO, Italo. *Lezioni Americane: sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori, 2011.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo (orgs.). *Presença da Literatura Brasileira III*. São Paulo: Difel, 1967.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Pastor pianista/ pianista pastor. In: _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2002.

CAPANO, Leonardo et al.. *Storia dell'Arte, linguaggi e percorsi, volume 2*. Milano: Mondadori, 1995.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, 2001.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e de Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CATALOGO della mostra di Carla Accardi presso la Galleria La Polena, Genova, 1965.

CATALOGO della mostra di Rafael Alberti alla Galleria Rondanini, Roma, 1972.

CATALOGO della mostra di Luigi Boille alla Galerie Stadler, Venezia, 1966.

CATALOGO della mostra di Federico Brook presso l'Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1969.

CATALOGO della mostra di Aldo Calò alla Galleria L'Obelisco, Roma, 1962.

CATALOGO della mostra di Giuseppe Capogrossi alla Galleria La Medusa, Roma, 1962.

CATALOGO della mostra di Cosimo Carlucci alla Galleria L'Obelisco, Roma, 1973.

CATALOGO della mostra di Michelangelo Conte presso Il Bilico, Roma, 1963.

CATALOGO della mostra collettiva *Convergenze* presso la Galleria della "Casa do Brasil", Roma, 1965.

CATALOGO della mostra di Antonio Corpora alla Galleria Pogliani, Roma, 1960. 305

CATALOGO della mostra collettiva *Dalla polemica alla costruzione* presso la Galleria della "Casa do Brasil", Roma, 1966.

CATALOGO della mostra di Roberto De Lamonica presso la Galleria della "Casa do Brasil", Roma, 1965.

CATALOGO della mostra di Sonia Delaunay alla Galleria Il collezionista, Roma, 1971.

CATALOGO della mostra di Marcel Duchamp alla Galleria Il segno, Roma, 1971.

CATALOGO della mostra di Lucio Fontana all'Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1972.

CATALOGO della mostra di Marcolino Gandini presso la Galleria Martano/Due, Torino, 1971.

CATALOGO della mostra di Arcangelo Ianelli presso il Centro Culturale Italo-Brasiliano, Milano, 1966.

CATALOGO della mostra di Lorenzo Indrimi allo Studio Farnese, Roma, 1971.

CATALOGO della mostra di Alberto Magnelli nel Palazzo Strozzi,

Firenze, 1963.

CATALOGO della mostra di Estuardo Maldonado alla Galleria Il Carpine, Roma, 1965.

CATALOGO della mostra di Ignazio Moncada allo Studio d'Arte, Roma, 1974.

CATALOGO della mostra di Mario Padovan alla Galleria Arno, Firenze, 1967.

CATALOGO della mostra di Beverly Pepper nell'Accademia americana, Roma, 1973.

CATALOGO della mostra di Achille Perilli alla Galleria Marlborough, Roma, 1971.

CATALOGO della mostra di Henrique Ruivo alla Galleria L'Ariete, Roma, 1973.

CATALOGO della mostra di Antonio Sanfilippo presso lo Studio d'arte Arco d'Alibert, Roma, 1964.

CATALOGO della mostra di Pasquale Santoro presso la Galleria Franzp Arte Contemporanea, Torino, 1970.

CATALOGO della mostra di Shu Takahashi alla Galleria dell'Ariete, Milano, 1968.

CATALOGO della mostra di Tomonori Toyofuku alla Galleria del Naviglio, Milano, 1965.

CATALOGO della mostra di Antonio Virduzzo alla Calcografia Nazionale, Roma, 1965/1966.

CATALOGO della mostra di Alfredo Volpi alla Galleria "Casa do Brasil", Roma, 1963.

CATALOGO della mostra di Franz Weissmann alla Galleria "Casa do Brasil", Roma, 1963.

CATALOGO della mostra di Simona Weller alla Galerie Tardy, Enschede (Holanda), 1974.

CHASTEL, André. *Storia dell'arte italiana*. Bari, Laterza, 1996.

CHIOCCIO, Anton Angelo. Nota. In: MENDES, Murilo. *Siciliana*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1959.

COELHO, Odete Penha. O experimentalismo em *Convergência*. In: *Litterature d'Amerique*. Roma: Bulzoni, 1984, n.23, anno V.

COSTA LIMA, Luiz. Tríptico sobre Murilo Mendes. In: _____.

Intervenções. São Paulo: Edusp, 2002.

COUTINHO, Afrânio (org). Simbolismo. Impressionismo. Modernismo. In: _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1986.

CRICCO, Giorgio e DI TEODORO, Francesco Paolo. *Itinerario nell'Arte*: dall'Età dei Lumi ai giorni nostri. Bologna: Zanichelli, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DORAZIO, Piero. Per Murilo. In: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

ECO, Umberto. La chiacchiera sportiva. In: BALESTRINI, Nanni. *Quindici: una rivista e il Sessantotto*. Milano: Feltrinelli, 2008.

_____. L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca. In: BARILLI e GUGLIELMI. *Gruppo 63: Critica e teoria*. Torino: Testo e Immagine, 2003.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

GADDA, Carlo Emilio. *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 1964.

GIULIANI, Alfredo. La forma del verso. In: _____. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

_____. Introduzione. In: _____. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

_____. Prefazione. In: _____. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

GUGLIELMINO, Salvatore e GROSSER, Hermann. *Il Sistema Letterario: Duecento e Trecento*. Milano: Principato, 1987.

_____. *Il Sistema Letterario: Quattrocento e Cinquecento*. Milano: Principato, 1987.

_____. *Il Sistema Letterario: Cinque-Seicento e Settecento*. Milano: Principato, 1987.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Territórios/ Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

_____. Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio e NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes, o visionário*. Juiz de Fora: Edufjf, 1997.

_____. (org.). *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

_____. (org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

IVO, Lêdo. *E agora adeus*: correspondências para Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

JACOBBI, Ruggero. *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*. Milano: Silva Editore, 1960.

_____. *Introdução à poesia de Murilo Mendes*. Milano: Nuova Accademia, 1961.

_____. Introduzione. In: MENDES, Murilo. *Le metamorfosi*. Milano: Lerici, 1964.

_____. *Poesia brasiliana del Novecento*. Ravenna: A. Longo, 1973.

_____. Introduzione. In: MENDES, Murilo. *Mondo enigma*. Torino: Einaudi, 1976.

JAKOBSON, Roman et al.. *Il circolo linguístico di Praga*: Le tesi del '29. Milano: Feltrinelli, 1966.

JOBIM, José Luís. *Trocas e transferências literárias e culturais*: escritores e intelectuais nas Américas. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense de Letras, 2008.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. A cura di Giorgio Ficara; con uno scritto di Giuseppe Ungaretti. Milano: Mondadori, 1987.

_____. *Operette morali*. Introduzione e cura di Antonio Prete. Milano: Feltrinelli, 1999.

LONGHI, Roberto. *Breve ma veridica storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni, 1992.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MAIMONI, Raul Henrique. Murilo Mendes e a palavra poética. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poesie*. Traduzione di Luciana Frezza. Milano: Feltrinelli, 2007.

MANGANELLI, Giorgio. Letteratura come menzogna. In: BARILLI e GUGLIELMI. *Gruppo 63: Critica e teoria*. Torino: Testo e Immagine, 2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *L'uomo a una dimensione*. Introduzione di Luciano Gallino; traduzione di Tilde Giani Gallino. Torino: Einaudi, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. Carta de 22 de janeiro de 1959 a Murilo Mendes. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929*. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1930.

_____. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

_____. *Tempo e eternidade*. Colaboração de Jorge de Lima. Porto Alegre: Globo, 1935.

_____. *O sinal de Deus*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1936.

_____. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

_____. *O visionário*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.

_____. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____. *Mundo enigma*. Porto Alegre: Globo, 1945.

_____. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

_____. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Imprensa Nacional, 1954.

- _____. *Poesias (1925-1925)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.
- _____. *Siciliana*. Tradução de A. Chiocchio; prefácio de Giuseppe Ungaretti. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1959.
- _____. *Tempo espanhol*. Lisboa: Morais Editora, 1959.
- _____. A poesia e o nosso tempo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959. In: CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo (orgs.). *Presença da Literatura Brasileira III*. São Paulo: Difel, 1967. p.179-184.
- _____. *Siciliana*. Tradução de A. Chiocchio; prefácio de Giuseppe Ungaretti. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1959.
- _____. *Finestra del caos*. Tradução de Giuseppe Ungaretti. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1961.
- _____. *Le metamorfosi*. Introdução, tradução e nota biobibliográfica de Ruggero Jacobbi. Milano: Lerici, 1964.
- _____. *Italianissima (7murilogrammi)*. Milano: Vanni Scheiwiller, 1965.
- _____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *Poesia libertà*. Organização de Ruggero Jacobbi. Milano: Accademia Sansoni, 1971.
- _____. *Poliedro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. *Retratos-relâmpago* 1ª série. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- _____. *Poesia brasileira del Novecento*. Organização de Ruggero Jacobbi. Ravenna: A. Longo, 1973.
- _____. *Mondo enigma*. Introdução de Ruggero Jacobbi; tradução de Carlo Vittorio Cattaneo. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. *Antologia poética*. Seleção de João Cabral de Melo Neto; introdução de José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- _____. *Ipotesi*. Organização e introdução de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Guanda, 1977.
- _____. *Transístor*. Seleção do autor e de Saudade Cortesão Mendes; introdução de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *O visionário*. Prefácio de Luciana Stegagno Picchio. 2. ed. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

_____. *Poemas 1925-1929 e Bumba-meu-poeta 1930-1931*. Organização e introdução de Luciana Stegagno Picchio. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Janelas verdes* (primeira parte). Prefácio de Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Galeria 111, 1989.

_____. *História do Brasil*. Organização e introdução de Luciana Stegagno Picchio. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Formação de discoteca*. Organização e introdução de Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. Prefácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: _____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno, Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. A pulga parabólica. In: _____. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

_____. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

_____. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: INL/ Fontana, 1976.

_____. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MONTALE, Eugenio. *Le occasioni*. Milano: Mondadori, 1962.

MORREALE, Valeria Sagnotti. Un' *Ipotesi* di Murilo Mendes. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasileira, Anno V, n.23.

Roma: Bulzoni, 1984.

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

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp, 1993.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: A invenção do finito*. São Paulo: Nankin, 2002.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. A geografia metafísica de Murilo Mendes: leitura do livro inédito *Carta geográfica*. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

PAGLIARANI, Elio. La sintassi e i generi. In: GIULIANI, Alfredo. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1975.

_____. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1981.

_____. *La divina mimesis*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi, 1996.

312

PELOSO, Silvano. Il viaggio a Roma come evocazione e metafora nella tradizione brasiliana. In: *Effetto Roma: il viaggio*. Milano: Bulzoni, 1995.

PERILLI, Achille. Murilo Mendes navigatore delle stelle. In: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Introduzione di Roberto Antonelli; saggio di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1992.

PORTA, Antonio. Poesia e poetica. In: GIULIANI, Alfredo. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RIBEIRO, Gilvan Procópio e NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes, o visionário*. Juiz de Fora, Edufjf, 1997.

SALOMÃO, Sonia. *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana*. São Paulo: Ática, 1993.

SANGUINETI, Edoardo. Poesia informale? In: GIULIANI, Alfredo. *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, 2003.

_____. Poesia e mitologia. In: GIULIANI, Alfredo. *I novissimi: poesie*

per gli anni '60. Torino: Einaudi, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SEGRE, Cesare. Poesie di Murilo Mendes. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do livro*. Rio de Janeiro: INL, ano 4, n.16, 1959.

_____. La poesia in Brasile: Murilo Mendes. *Rivista di letterature moderne comparate*. Roma, n.12, 1959. p.36-52.

_____. Per una riproposta europea del brasiliano Murilo Mendes. In: _____. *La letteratura brasiliana*. Milano: Sansoni Accademia, 1972.

_____. Introduzione. In: MENDES, Murilo. *Ipotesi*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Guanda, 1977.

_____. I papiers di Murilo Mendes: un'esperienza alloglotta. In: *Scritti in onore di Giovanni Macchia*. Milano: Mondadori, 1983. p.789-802.

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. Ritorno di Murilo Mendes. In: *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

_____; SERANI, Ugo. Inediti. *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

_____; GNERRE, Biancamaria. Per una bibliografia di Murilo Mendes. *Letterature d'Americhe*. Rivista Trimestrale, Brasiliana, Anno V, n.23. Roma: Bulzoni, 1984.

_____. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *O visionário*. 2. ed. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929 e Bumba-meu-poeta 1930-1931*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Janelas verdes* (primeira

parte). Lisboa: Galeria 111, 1989.

_____. Introdução. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

_____. L'occhio armato del poeta. In: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Roma: Gangemi, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 1979.

UNGARETTI, Giuseppe. Prefazione a Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Siciliana*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1959.

_____. *Vita, Poetica, Opere Scelte*. Milano: Mondadori, 2007.

VIRGILIO. *Eneide*. Prefazione di Beniamino Placido; introduzione e traduzione di Enrico Oddone. Milano: Feltrinelli, 2010.

ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o poliedro. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.