

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Elaine Amélia Martins

O TRANSÍSTOR E OS VAGA-LUMES:
deslocamentos, territórios e sociabilidade literária na
produção tardia e no panteão-portátil de Murilo Mendes

Belo Horizonte
2021

Elaine Amélia Martins

O TRANSÍSTOR E OS VAGA-LUMES:
deslocamentos, territórios e sociabilidade literária na
produção tardia e no panteão-portátil de Murilo Mendes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural.

Orientação: Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Co-orientação: Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agrò

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2021

M538c.Ym-t Martins, Elaine Amélia.
O Transistor e os Vaga-lumes [manuscrito] : deslocamentos, territórios e sociabilidade literária na produção tardia e no panteão - portátil de Murilo Mendes / Elaine Amélia Martins. – 2021.
219 f., enc.: il.

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Co-orientador: Ettore Finazzi-Agrò.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 208-218.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975. – Convergência – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mendes, Murilo, 1901-1975 – Transistor – Crítica e interpretação – Teses. 3. Prosa brasileira – História e crítica – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura – Teses. 6. Criação literária – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Finazzi-Agrò, Ettore. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O Transístor e os Vaga-lumes: deslocamentos, territórios e sociabilidade literária na produção tardia e no panteão-portátil de Murilo Mendes*, de autoria da Doutoranda ELAINE AMÉLIA MARTINS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Myriam Correa de Araujo Avila - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rafael Lovisi Prado - CEFET-MG

Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva - UFMG

Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa - USP



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 08/06/2021, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Lovisi Prado, Usuário Externo**, em 08/06/2021, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eneida Maria de Souza, Membro de comissão**, em 09/06/2021, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jose Horácio de Almeida Nascimento Costa, Usuário Externo**, em 09/06/2021, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evaldo Balbino da Silva, Professor Ensino Básico Técnico Tecnológico**, em 10/06/2021, às 08:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 10/06/2021, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº](#)



[10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0768177** e o código CRC **D303448F**.

*À memória do meu pai,
Antônio da Costa Martins.*

AGRADECIMENTOS A

Myriam Ávila, pela acolhida, generosidade, interesse e segurança com que orientou este trabalho;

Ettore Finazzi-Agrò, pela acolhida na Facoltà di Lettere e Filosofia da Università di Roma *La Sapienza* (UNIROMA1) e pelas contribuições;

Eneida Maria de Souza e Rafael Lovisi Prado, pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação e pelas novas leituras;

Evaldo Balbino, pelas leituras e pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação, pelas conversas e por sua literatura;

Horácio Costa, pela disposição em participar da banca e pela leitura;

Claudia Maia, pela partilha de trajetórias e pela disposição em contribuir na suplência da banca;

Roberto Said, pela disposição em contribuir na suplência da banca;

João Batista Santiago Sobrinho, pelas contribuições, pelas conversas e pelas linhas de fuga;

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pela oportunidade;

Centro Federal do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), pelo apoio institucional;

Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), pelo apoio através do Programa de Bolsas da Associação Internacional de Lusitanistas para a Mobilidade Internacional de Jovens Investigadores/as;

Minha mãe Marina e meus irmãos Neco, Érica e Élem, por tudo e por me ensinarem a conviver com as diferenças;

Suzana Faleiro Barroso e Fernando Casula, pelas acolhidas, pelas escutas e pelas palavras que me possibilitam atravessar a floresta escura.

RESUMO

A presente tese examina as experimentações poéticas tardias de Murilo Mendes, cuja amostra são os poemas da primeira parte de *Convergência* (1970) e a prosa poética da antologia *Transístor* (1980). Tece reflexões sobre a relação do poeta-crítico com o seu próprio tempo, com a sua experiência de deslocamentos e com o seu trânsito entre a tradição e a modernidade. Busca-se entender o *topos* duplo da viagem como disparador para a mudança do registro de escrita do poeta e, sobretudo, para a construção de seu projeto estético e político maior colocado em prática na sua última produção, ou seja, a criação e manutenção de uma comunidade – de seu panteão-portátil – e sua inserção nela. Para tanto, aborda-se a relação entre poesia e técnica ou literatura e tecnologia, elaborando-se as noções de transístor tecnológico (dispositivo técnico) e de transístor poético (dispositivo poético). O termo transístor poético é transformado aqui em conceito operacional para se ler a obra muriliana e ainda é atrelado ao portátil, a ideias de resistência e à imagem, nos termos de Georges Didi-Huberman, da sobrevivência dos vaga-lumes. A noção de produção tardia, do tardio na literatura, é tratada, bem como as de território, na produção poética muriliana, vendo-se nessa produção o desejo de arquivamento do escritor e o seu movimento em direção à República das Letras. Percorrem-se ainda as concepções centrais de precursores, intercessores, coleção, herança e paideuma. Pretende-se colaborar para se pensar o lugar do poeta desterritorializado/reterritorializado no campo literário e artístico inerente ao seu ofício, lendo-se a literatura como empreendimento individual/coletivo e território de sociabilidades.

PALAVRAS-CHAVE

Murilo Mendes – Produção tardia – Resistência – Deslocamentos – Territórios – Sociabilidade literária – Paideuma

ABSTRACT

This thesis examines the late poetic experiments of Murilo Mendes, whose sample are the poems of the first part of *Convergência* (1970) and the poetic prose of the anthology *Transistor* (1980), the relationship of the poet-critic with his own time, with his experience of displacement and his transit between tradition and modernity. We seek to understand the double *topos* of the trip as a trigger for the changing of the poet's writing record and, above all, for the construction of his greatest artistic and political project put into practice in his last production, that is, the creation and maintenance of a community – of his portable pantheon – and his insertion in it. For this purpose, the relationship between poetry and technique or literature and technology is approached, elaborating the notions of technological transistor (technical device) and poetic transistor (poetic device). The poetic transistor term is transformed here into an operational concept to read the Murilian work and is still linked to the portable, to ideas of resistance and to the image of the fireflies survival, in Georges Didi-Huberman terms. The notion of late production, the late in literature, is treated, as well as those of territory in Murilian poetic prose, printing the writer's desire for archiving and his movement towards the Republic of Letters. The central concepts of precursors, intercessors, collection, inheritance and paideuma are also covered. It is intended to collaborate to think about the place of the deterritorialized/reterritorialized poet in the literary and artistic field inherent to his craft, reading the literature as a collective enterprise and a territory of sociability.

KEYWORDS

Murilo Mendes – Late production – Resistance – Displacements – Territories – Literary Sociability – Paideuma

RIASSUNTO

La presente tesi esamina gli ultimi esperimenti poetici di Murilo Mendes, il cui esempio sono le poesie della prima parte di *Convergência* (1970) e la prosa poetica dell'antologia *Transistor* (1980). Propone delle riflessioni sul rapporto tra il poeta-critico con il suo tempo, con la sua esperienza di spostamenti e con il suo passaggio tra tradizione e modernità. Si vuole comprendere il doppio *topos* del viaggio come l'innescò del cambiamento del modo di scrivere del poeta e soprattutto per la costruzione del suo più grande progetto estetico e politico messo in pratica nella sua ultima produzione, ovvero la creazione e il mantenimento di una comunità - del suo pantheon portatile - e il suo inserimento in essa. Viene quindi affrontato il rapporto tra poesia e tecnica o letteratura e tecnologia, elaborando le nozioni di *transistor tecnológico* (dispositivo tecnico) e *transistor poético* (dispositivo poetico). Il termine *transistor poético* viene trasformato qui in un concetto operativo per la lettura dell'opera dell'autore ed è ancora collegato al portatile, alle idee di resistenza e all'immagine, nei termini di Georges Didi-Huberman, della sopravvivenza delle lucciole. La nozione di tarda produzione, di tarda letteratura, è trattata, così come quelle di territorio, nella produzione poetica di Murilo Mendes, vedendo in essa il desiderio di archiviazione dello scrittore e il suo movimento verso la Repubblica delle Lettere. Vengono trattati anche i concetti centrali di precursori, intercessori, collezione, eredità e paideuma. Si desidera contribuire all'idea del luogo del poeta deterritorializzato/riterritorializzato nel campo letterario e artistico inerente al suo mestiere, considerando la letteratura come impresa individuale/collettiva e territorio di sociabilità.

PAROLE CHIAVE

Murilo Mendes - Tarda produzione - Resistenza - Spostamenti - Territori - Sociabilità letteraria - Paideuma

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Murilo Mendes em seu estúdio.....	29
Figura 2 - Murilo Mendes no sofá.....	29
Figura 3 - Murilo Mendes com Maria da Saudade.....	31
Figura 4 - Murilo Mendes recebendo convidados.....	33
Figura 5 - Murilo Mendes em uma rua romana.....	36
Figura 6 - Mão de Murilo Mendes.	38
Figura 7 - Murilo Mendes pensando.	39
Figura 8 - O cérebro da criança (1914), de Giorgio de Chirico.....	150

SUMÁRIO

Apresentação-Relâmpago	13
Capítulo 1 - Trânsitos do Escritor	18
1.1 Deslocamentos	18
1.2 Convergências.....	48
Capítulo 2 - Prosa Tardia do Escritor	78
2.1 Transístor	78
2.2 Territórios	110
Capítulo 3 - Comunidade do Escritor	139
2.1 Intercessores.....	139
2.2 Panteão-portátil.....	169
Considerações-Relâmpago.....	204
Referências Bibliográficas	208

O homem é um ser individual, plural e coletivo. Daí nossa necessidade de comunicação.

Só não é moderno quem não é antigo.

Murilo Mendes, aforismos “331” e “350”,
O discípulo de Emaús

APRESENTAÇÃO-RELÂMPAGO

Já consagrado como poeta no Brasil, Murilo Mendes (1901-1975) iniciou tardiamente as suas viagens à Europa em 1952, no exercício de funções culturais pela Embaixada do Brasil, numa sequência que culminou com a sua mudança definitiva em 1957 para a Itália, onde produziu literatura, recebeu o Prêmio Internacional Etna-Taormina (1972) e trabalhou até a morte como professor de Literatura e Cultura Brasileira (*La Sapienza* Universidade de Roma e Universidade de Pisa) e crítico de arte. A sua condição de exilado voluntário, a sua vivência e correspondência com os principais nomes da cultura europeia, a sua produção no período europeu e a sua busca da Itália como pátria eletiva e da Europa como lugar para morrer, são marcadores relevantes para a motivação desta pesquisa que tem como *corpus* principal uma antologia muriliana que, enquanto conjunto, recebeu pouca ou nenhuma atenção da crítica.

A antologia de prosa *Transístor* (1980), editada no Brasil cinco anos após a morte do autor, saiu com a seleção do próprio autor e de sua esposa, Maria da Saudade Cortesão, e com a introdução de Luciana Stegagno Picchio. O plano de organização e publicação da obra, porém, foi concebido pelo próprio Murilo Mendes que o anunciou em carta, oito anos antes, à sua correspondente Laís Correa de Araújo. A antologia contém a seleção de textos de dez livros: quatro deles então publicados – *O discípulo de Emaús* (1945), *A idade do serrote* (1968), *Poliedro* (1972) e *Retratos-relâmpago: 1.ª série* (1973) – e os outros seis inéditos à época – *Retratos-relâmpago: 2.ª série*, *Carta geográfica*, *Tempo espanhol*, *Janelas verdes*, *A invenção do finito* e *Conversa portátil*. Com as exceções dos aforismos de *O discípulo de Emaús* e do texto “A cartomante” (publicado originalmente na *Revista Nova* em 1931) de *Conversa portátil*, todos os demais textos foram escritos entre 1965 e 1974, constituindo-se em uma rica amostra da última produção do poeta, ou seja, das suas experimentações em prosa-poética. Estas surgem no mesmo momento em que ocorrem as experimentações nos versos de *Convergência* (1970), último livro publicado em vida pelo autor.

Essas experimentações, aliadas à palavra que dá título à antologia, e até mesmo àquela que dá título ao último livro de poemas, despertam reflexões acerca dos deslocamentos da escrita do poeta. O termo transístor – vocábulo datado de 1948, oriundo da invenção tecnológica que nomeia – surge como uma provocação ao leitor conduzindo-o a pensar a obra muriliana no âmbito da tensão ou do trânsito entre o antigo e o novo,

entre a tradição e o moderno. O termo convergência carrega a tendência para um movimento de aproximação ou união em torno de um assunto ou de um fim comum, o sentido de confluência, de agregação, de reunião; e isso instiga o leitor a pensar a literatura como sendo um território de sociabilidades.

A partir dessa leitura inicial, esta pesquisa tem como objetivo abordar a produção tardia de Murilo Mendes, a relação do poeta-crítico com o seu próprio tempo, com a sua experiência de deslocamentos e com o seu trânsito entre a tradição e a modernidade. O *topos* da viagem é o disparador para a mudança do registro de escrita do poeta e, sobretudo, para a construção de um projeto estético e político maior do escritor colocado em prática na sua última produção, cuja amostra são os poemas da primeira parte de *Convergência* e a prosa-poética reunida em *Transistor*. Esses textos, carregados de metalinguagem, referências e citações, revelam escolhas e circunscrevem uma coleção, uma genealogia poético-biográfica canônica, sugerindo um circuito comunitário. Assim, percebe-se a estratégia de que Murilo Mendes se vale para conter a dispersão de certa comunidade virtual e real e nela inserir-se: a criação do seu panteão-portátil por meio de uma literatura também portátil. Nestas reflexões, pretende-se colaborar para se pensar o lugar do poeta desterritorializado/reterritorializado no campo literário e artístico inerente ao seu ofício e à sua produção para além de uma literatura nacional e seus desdobramentos, tendo-se em vista que Murilo Mendes ocupa o espaço da Literatura Brasileira e ao mesmo tempo o ultrapassa.

O primeiro capítulo desta tese, intitulado “Trânsitos do Escritor”, trata da trajetória poético-biográfica de Murilo Mendes, atendendo-se para o seu cosmopolitismo e para a contextualização de sua produção no período europeu. Busca-se compreender como o *topos* da viagem é um disparador para a mudança do registro da escrita do poeta.

Na primeira parte do capítulo 1, “Deslocamentos”, faz-se uma abordagem dos deslocamentos, físicos e literários, operados pelo escritor culminando no seu estabelecimento na Europa. Os primeiros livros de poemas escritos e também publicados em território europeu, *Siciliana* (1959) e *Tempo espanhol* (1959), são abordados. O documentário cinematográfico *Murilo Mendes: a Poesia em Pânico* (1977), dirigido por Alexandre Eulálio, oferece-se como rico material para se captar a inserção do poeta no estrangeiro e a sua produção, visto essa obra também apresentar uma pequena antologia de textos/poemas de autoria do poeta. Da mesma forma, o pequeno livro *Murilo Mendes, di domenica* (1974), contendo fotografias e poemas então inéditos, escritos em italiano,

também se mostra profícuo para se lerem os deslocamentos linguístico-culturais e as experimentações do poeta.

Na segunda parte do capítulo 1, intitulada “Convergências”, aborda-se o gérmen dos projetos das experimentações poéticas murilianas iniciadas na década de 1960, anunciadas pelo autor em cartas e entrevista. O último livro de poesia publicado em vida pelo poeta, *Convergência* (1970), é tratado com ênfase em sua primeira parte, com título homônimo, a qual apresenta as invenções dos murilogramas e dos grafitos. Uma amostra desses textos é analisada, delineando-se a criação de um circuito afetivo e crítico de lugares e de homens de letras e de artes, no sentido de se perceber a construção de uma comunidade, de uma convergência.

Para esse primeiro capítulo, alguns textos da fortuna crítica do escritor servem de referência, a exemplo das contribuições de Luciana Stegagno Picchio, Silviano Santiago, Maria Betânia Amoroso, José Guilherme Merquior, Ruggero Jacobbi, Giuseppe Ungaretti, Júlio Gastañon Guimarães, Davi Arrigucci Júnior, Haroldo de Campos, Ettore Finazzi-Agrò, João Alexandre Barbosa e Laís Corrêa de Araújo. Outros teóricos e críticos contribuem para o estudo, a saber: Giorgio Agamben, Octavio Paz, Ricardo Piglia, Italo Calvino, Alain Badiou, Maria Esther Maciel, Simon Schama, Michel Foucault, Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Ezra Pound, Friedrich Nietzsche, Haroldo e Augusto de Campos, François Zourabichivli e George Didi-Huberman.

O segundo capítulo desta tese, intitulado “Prosa Tardia do Escritor”, versa sobre as experimentações poéticas de Murilo Mendes no universo da prosa, tendo como objeto de estudo a antologia *Transístor* (1980).

Na primeira parte do capítulo 2, intitulada “Transístor”, tecem-se reflexões acerca da palavra “transístor” e das suas potencialidades, sobretudo aquelas consideradas e criadas pelo poeta na medida em que o termo comparece em seus textos literários. A questão será desdobrada na abordagem da relação entre poesia e técnica ou literatura e tecnologia, elaborando-se as noções de transístor tecnológico (dispositivo técnico) e de transístor poético (dispositivo poético). O termo transístor poético é transformado aqui em conceito operacional para se ler a obra muriliana e ainda é atrelado a noções de resistência e à imagem da sobrevivência dos vaga-lumes, nos termos de Georges Didi-Huberman, perpassando a ideia do portátil na literatura.

Na segunda parte do capítulo 2, intitulada “Territórios”, examinam-se o contexto e os projetos murilianos das escritas dos livros em prosa, cuja amostra é a antologia

Transístor, a partir de correspondências por ele enviadas a Carlos Drummond de Andrade, a Jorge de Sena, a Lauro Escorel e, principalmente, a Laís Corrêa de Araújo. Apontam-se, nessa parte, as dificuldades enfrentadas pelo poeta em termos editoriais, mesmo já tendo o autor um nome construído na Literatura Brasileira. A noção de produção tardia, do tardio na literatura, é abordada, bem como as territorialidades da produção muriliana em seus movimentos de desterritorialização/reterritorialização, e o modo como o poeta adere aos territórios e às culturas por eles visitados. Discute-se, ainda, a potência da prosa-poética muriliana como coleção e o modo como os textos de *Transístor* vão montando uma espécie de traçado da cartografia do escritor, tecendo uma rede de pessoas, coisas, lugares e experiências.

Para esse segundo capítulo, são consideradas as contribuições dos teóricos e críticos Jacques Derrida, Umberto Galimberti, Jacques Rancière, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Alfredo Bosi, Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard, Enrique Vila-Matas, Teodor Adorno, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Michel Onfray, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Edward Said e Michel Collot.

O terceiro capítulo desta tese, intitulado “Comunidade do Escritor”, versa sobre o estudo do paideuma muriliano, o seu panteão-portátil, inscritos em *Convergência* e nas páginas de *Transístor*.

Na primeira parte do capítulo 3, intitulada “Intercessores”, apresenta-se um panorama acerca da presença de nomes/personagens/figuras que dão título aos textos murilianos, sobretudo as invenções em prosa-poética dos retratos-relâmpago. São abordados inicialmente textos atravessados pela mitologia pessoal e pela formação e trajetória do poeta, sinalizando o desejo de arquivamento do escritor e o seu movimento em direção à República das Letras. Leem-se os personagens/pessoas/intercessores como parte de uma comunidade construída pelo poeta, o que corrobora o seu projeto estético de criação e manutenção de uma comunidade e de uma inserção nela. Usa-se aqui o conceito “intercessores” de Gilles Deleuze.

Na segunda parte do capítulo 3, intitulada “Panteão-portátil”, continua-se a abordagem desse panteão criado pelo poeta que tem como suporte um livro-álbum portátil. A invenção retrato-relâmpago é abordada na sua potencialidade imagética. Leem-se nas experimentações poéticas murilianas perfis que corroboram a poética do elogio de homem de letras e de artes e que levam a um deslizamento para além da fronteira do documental, para o lacunar. Lê-se, ainda, nos textos murilianos, uma

seleção/ordenação de intercessores, percursores, o que perfaz o paideuma e inscreve o poeta como herdeiro de uma tradição que ele reafirma e atualiza.

Os teóricos e críticos considerados nesse terceiro capítulo são Gilles Deleuze, Michel Foucault, Eneida Maria de Souza, Jorge Luis Borges, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Myriam Ávila, Claude Bonnet, Pascale Casanova, Ángel Rama, Maria Helena Werneck, Sylvia Molloy, Harold Bloom, Roger Chartier, Maria Betânia Amoroso, Júlio Castañon Guimarães, Sérgio Miceli, José Guilherme Merquior, Luciana Stegano Picchio, Reinaldo Martiniano Marques, Yvette Sánchez, Roland Barthes, Susan Sontag, François Dosse, Platão, Octavio Paz, Umberto Eco, Ezra Pound, Walter Benjamin, Italo Calvino, Werner Jaeger, T. S. Eliot e Jacques Derrida.

A despeito da diversidade crítico-teórica aqui retomada, teve-se a preocupação de se buscarem convergências de certos conceitos e argumentos que podem contribuir com a tese aqui apresentada. Entre todas as discussões teórica apresentadas, apontam-se como espinha dorsal deste trabalho os estudos afinados com a leitura que faz a crítica biográfica e com a crítica preocupada com a escrita como seleção e arquivamento. Selecionar e arquivar, nessa perspectiva, são ações escriturais que levam a conceitos de precursoros, tradição, intercessores, sociabilidade literária, enfim, de paideuma e panteão. Os deslocamentos espaço-culturais e as sociabilidades literárias construídas por Murilo Mendes são elementos biográficos se fazendo escritura.

Eis o texto de *O Transístor e os Vaga-lumes*: deslocamentos, territórios e sociabilidade literária na produção tardia de Murilo Mendes.

CAPÍTULO 1

TRÂNSITOS DO ESCRITOR: DESLOCAMENTOS E CONVERGÊNCIAS

1.1 DESLOCAMENTOS

“Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”. Com essa afirmativa, o poeta brasileiro Murilo Mendes (Juiz de Fora 1901- Lisboa 1975), já radicado na Itália, arremata o texto de abertura de sua obra reunida em *Poesias* (1930-1955), editada em 1959 no Brasil. Intitulado “Advertência”, o texto exprime uma avaliação e revisão do poeta sobre a sua própria obra, de acordo com sua “atual concepção de arte literária”, numa espécie de balanço de sua produção poética marcada por deslocamentos. O termo contemporâneo, aqui, remete àquela noção de que trata Giorgio Agamben. Segundo o filósofo italiano, o contemporâneo é uma singular relação com o próprio tempo, “que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância, essa é a relação com o tempo e que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”¹. Ou ainda, “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro”². Murilo Mendes pertence à linhagem de poetas que refletiram sobre a poesia e a história no decorrer da modernidade, repensando crítica e literariamente a arte e a literatura de seu tempo, conjugando-as com a cultura universal, e rompendo os limites geográficos e culturais de seu território. As noções de moderno e modernidade adotadas neste trabalho partem daquelas apresentadas por Octavio Paz em “A tradição da ruptura”³. O poeta-crítico mexicano considera como época moderna o período que se inicia no século XVIII e que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Ainda de acordo com Paz:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidades de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do

¹ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 59.

² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 62.

³ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 15-36.

passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece funda a sua própria tradição⁴.

Os deslocamentos de Murilo Mendes, imaginários ou físicos, em direção ao Velho Mundo, são antropofágicos e situam-no no espaço de uma “tradição da ruptura” ou de uma hesitação de um “entre-lugar”⁵. Já consagrado como poeta no Brasil, o escritor inicia as suas viagens à Europa nos primeiros anos da década de 1950, no exercício de funções culturais pela Embaixada do Brasil, numa sequência que culminou com sua mudança definitiva em 1957 para a Itália, onde produziu literatura, recebeu o Prêmio Internacional Etna-Taormina (1972) e trabalhou até a morte como professor de Literatura e Cultura Brasileira e crítico de arte.

Até sua viagem em definitivo para as terras europeias, o autor já havia publicado os seguintes livros: *Poesias* (1930) – laureado com o Prêmio de Poesia da Fundação Graça Aranha –, *Bumba meu poeta* (1931), *História do Brasil* (1932), *Tempo e eternidade* (co-autoria de Jorge de Lima – 1935), *Sinal de Deus* (1936), *A poesia em pânico* (1937), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944), *Poesia liberdade* (1947), *Janela do caos* (Paris - 1949), *Contemplação de Ouro Preto* (1954) e *Office humain* (Paris – 1954)⁶.

Ricardo Piglia⁷ imagina a sexta proposta não elaborada por Italo Calvino⁸ e que deveria compor – juntamente com a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade – as seis propostas para o próximo milênio. Piglia, pensando a situação do escritor latino-americano, constrói a sua proposição não a partir de um país de centro com uma grande tradição cultural, mas tece reflexões sobre o problema do futuro da literatura a partir da margem, a partir da borda das tradições centrais, e associa a sua proposta à ideia de *desplazamiento* (“distância”, “deslocamento”, “troca de lugar”) ao considerar

⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 18.

⁵ Termo que Silvano Santiago atribui às manifestações do discurso cultural latino-americano. SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 11-28.

⁶ Os livros aqui citados integram o livro *Poesia completa e prosa*, com organização e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. MENDES. *Poesia completa e prosa*.

⁷ PIGLIA. *Margens/Márgenes*, p. 1-3.

⁸ O escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) deixou como testamento literário seis propostas que caracterizariam a literatura do “próximo milênio” (terceiro milênio da era cristã), mas não teve tempo de redigir a sexta dessas propostas, justamente a “Consistência”. Os outros cinco valores literários/propostas que, segundo o escritor, mereciam ser preservados/as no curso do “próximo milênio” são: 1. Leveza, 2. Rapidez, 3. Exatidão, 4. Visibilidade e 5. Multiplicidade. Trata-se dos textos de um ciclo de seis conferências – Charles Norton Poetry Lectures – que se desenvolveriam ao longo do ano letivo de 1985-6 na Universidade de Harvard, em Cambridge, as quais Calvino foi convidado a lecionar. O evento não aconteceu devido à morte do escritor, e os textos das conferências ou lições foram publicados postumamente. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*.

que a linguagem deva falar também na margem, no que se ouve, no que vem de outro⁹. Nesse sentido, compreender o conceito do “deslocamento” (o pensamento do poeta é múltiplo) do escritor latino-americano em direção ou não à tradição europeia faz da trajetória poético-biográfica de Murilo Mendes marcador e ponto propulsor deste trabalho.

O poeta juiz-forano vivenciou, pois, os principais acontecimentos do seu século, que, nas palavras de Alain Badiou, é um século sangrento que crê ser necessário destruir o velho para fazer surgir o novo¹⁰. Na abordagem da relação do poeta-crítico com o seu próprio tempo, com a sua própria experiência de intelectual latino-americano deslocado em trânsito entre a tradição e a modernidade, com o lugar ocupado pelo escritor no campo literário e com a sociabilidade literária inerente ao ofício da literatura, são considerados como fatos relevantes: a sua condição de poeta-crítico com o papel de divulgador (a serviço do Brasil) da cultura brasileira na Europa (onde exerce uma espécie de diplomacia informal), a sua vivência e correspondência com os principais nomes da cultura europeia, a sua condição de exilado voluntário e a sua produção no período europeu.

Levando-se em conta que os conceitos de exílio e viagem estão presentes no projeto de “políticas de identidade e de globalização” e relacionando-os a uma espécie de “atração do mundo”¹¹, compreende-se a viagem e o exílio, traços de deslocamentos e união, lugares *entre*. Nesse sentido, a relação entre deslocamentos e escrita, apreensível na produção muriliana, constitui-se em ponto-chave para se discutirem a produção e a posição do poeta-crítico que se transferiu para a Europa, escolhendo-a também como lugar para morrer (o exílio é uma forma de perpetuar a viagem).

Ao mesmo tempo em que continuam o trabalho crítico e poético de seus precursores estrangeiros, observa Maria Esther Maciel, os poetas-críticos latino-

⁹ PIGLIA. *Margens/Márgenes*, p. 3. “La propuesta que yo llamaría, entonces, la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.” Tradução minha: “A proposta que eu chamaria, então, a distancia, o deslocamento, a troca de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale na borda, no que se ouve, no que chega de outro”.

¹⁰ BADIOU. *O século*. Murilo Mendes menciona “coices do século” em texto sobre uma personagem histórica da Itália cuja estátua existe diante do prédio da morada romana do poeta: “Enquanto Terenzio Mamiani della Rovere descansa em sua *sedia non gestatória* [cadeira para transporte; liteira], entro na alameda de automóveis, sigo a manhã quantitativa; e, desconsolado habitante da Via del Consolato, dirijo-me até o próximo quiosque de jornais, aguentando com infinita paciência os coices do século e a guerra do Vietnã.” MENDES. *Transístor*, p. 121. Do texto “Terenzio Mamiani della Rovere” do livro *Poliedro*.

¹¹ “Atração do mundo” é uma expressão forjada por Nabuco, para título de um capítulo homônimo do livro *Minha formação*. Em ensaio homônimo, de Silvano Santiago, a partir das ideias de Joaquim Nabuco, lê o percurso político-cultural da modernidade tardia brasileira na base das tensões entre as exigências localistas e o cosmopolitismo identificado com a cultura europeia. SANTIAGO. *Gragoatá*, 21-54.

americanos o reavaliam dentro de um outro contexto e de uma nova postura frente à história e à tradição. Eles sustentam uma postura dialógica frente ao embate da cultura latino-americana com o legado europeu, sem sucumbirem à estreiteza da xenofobia ou à submissão do simulacro. Assim, “se as literaturas periféricas se nutriram da literatura europeia, esta também passou a ser alterada por aquelas, o que desencadeou um processo múltiplo de transculturações na era contemporânea”.¹² Isso pode ser lido, de certa forma, nos resultados do recente estudo de Maria Betânia Amoroso sobre a figura de Murilo Mendes e a leitura de sua produção pelo meio intelectual e artístico italiano, focalizando a criação e a construção da imagem de um poeta internacionalizado sob o mito resumido na expressão empregada pelos próprios italianos: “poeta brasileiro de Roma”¹³.

A propósito dessa postura dialógica entre a cultura latino-americana e o legado europeu, Silviano Santiago, para quem Murilo Mendes é o “nosso maior poeta modernista eurocêntrico”¹⁴, afirma que os intelectuais do Novo Mundo sempre tiveram a coragem de enxergar o que existe de europeu neles:

Henry James e T. S. Eliot (e mesmo o nosso Murilo Mendes) resolveram assumir na totalidade a parte de europeu que lhes tocava e se mandaram para a Europa. Não deve haver espíritos mais universalistas e menos ‘provincianos’ do que estes três.¹⁵

Esse espírito universalista do poeta-crítico, posteriormente radicado na Itália do pós-guerra – que passou pelo *boom* econômico dos anos 1950-1960 – é o que se pretende captar nestas linhas. No período europeu, Murilo Mendes publica *Siciliana* (poesia em edição bilíngue – Itália, 1959), *Poesia* (reunião da poesia completa, com exclusão de *História do Brasil e Sinal de Deus* – Rio de Janeiro, 1959), *Tempo espanhol* (poesia – Lisboa – 1959), *Introdução à poesia de Murilo Mendes* (antologia poética em edição bilíngue – Milão, 1961), *Finestra del caos* (poesia em edição bilíngue, Milão - 1961), *Siete poemas inéditos* (poesia – Madri, 1961), *Poemas de Murilo Mendes* (poesia – Madri, 1962), *Antologia poética* (poesia – Lisboa, 1964), *Le metamorfosi* (poesia edição bilíngue – Milão, 1964), *Alberto Magnelli* (crítica de arte – Roma, 1964), *Italianissima* (poesia em italiano – Milão, 1965), *A idade do serrote* (prosa – Rio de Janeiro, 1968), *Convergência*

¹² MACIEL. *Voo transversal*, p. 35.

¹³ AMOROSO. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*.

¹⁴ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

¹⁵ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

(poesia – São Paulo, 1970), *Poesia libertà* (poesia, edição bilíngue – Milão, 1971) e *Retratos-relâmpago*: 1ª. série (prosa – São Paulo, 1974).¹⁶

A migração de Murilo Mendes para a Europa, em uma espécie de autoexílio, provocou, em relação à sua obra, um distanciamento da atenção da crítica e do público em geral no Brasil, durante muito tempo. Esse percurso migratório foi absorvido em todos os ângulos pelo escritor que, durante toda sua estada na Europa, esteve em plena atividade artística e conviveu com vários protagonistas do moderno espírito europeu. Na introdução à *Antologia poética* de Murilo Mendes, preparada por João Cabral de Melo Neto com acompanhamento do autor, mas publicada postumamente, José Guilherme Merquior discorre sobre a produção muriliana, cujo estilo acredita ter assumido, após a Segunda Guerra, uma direção classicizante, em que a arte se torna referente e se nota uma

[...] maior concentração temática do universo da alta cultura literária e artística, de que o poeta se foi fazendo cada vez mais íntimo em sua longa residência europeia (Bruxelas e Roma, com frequentes visitas à Espanha, Portugal e França). [...] Grande renovador da chamada poesia de viagem (*Siciliana*, *Tempo espanhol*), Murilo não peregrinou menos, nem menos perspicazmente, pela geografia intelectual contemporânea¹⁷.

A origem dessa espécie de “poesia de viagem” foi sinalizada por Ruggero Jacobbi como “viagem ao mundo antigo, às matizes emotivas da cultura e da história, iniciada em Ouro Preto”¹⁸. De fato, a poesia de *Contemplação de Ouro Preto* (1954), livro escrito logo após a primeira viagem do escritor ao velho mundo, representa a busca da cidade colonial mineira e sua contemplação no sentido do olhar fotográfico e plástico sobre o barroco, sobre um lugar geográfica e culturalmente determinado, sem excluir a história e a religiosidade. A poesia de *Siciliana* e *Tempo espanhol*, livros permeados de versos topográficos, pode ser lida como marcadores da literatura de viagem do poeta, que será desdobrada nos grafitos, nos murilogramas e na prosa dos livros seguintes editados postumamente. A presença da viagem torna-se um elemento constante, alimentado pelo sentimento de curiosidade pelo “outro” e pela vontade de conhecimento, que vão dando forma ao que Merquior havia denominado “cosmopolitismo cultural”¹⁹.

¹⁶ Para além dessas obras aqui enumeradas, o poeta deixou originais inéditos que foram publicados postumamente e que serão discutidos adiante.

¹⁷ MERQUIOR. *Antologia poética*, p. 18.

¹⁸ JACOBBI *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 111. “Il suo viaggio verso il mondo antico, verso le matrici emotive della storia, è cominciato ad Ouro Preto.” (Tradução de Laís Correa de Araújo)

¹⁹ MERQUIOR. *Poesia completa e prosa*, p. 18-19.

Entre 1954 e 1955, Murilo Mendes viajou para a ilha italiana Sicília e, nesse período, escreveu 13 poemas que foram reunidos no livro *Siciliana*, publicado em 1959. Essa é a primeira experiência do poeta com o espaço geográfico estrangeiro, com a paisagem europeia. Já dos versos do poema que abre a obra, “Atmosfera siciliana”, depreende-se toda uma capacidade plástica de sua linguagem, marcada por uma espécie de poética da paisagem daquela ilha, a “Trinácia, três pernas, triângulo:/ Soa a terra siciliana/ Percutida pelo sol.”²⁰ As cidades antigas, os sítios arqueológicos, a pretérita presença humana, os templos, enfim os restos do classicismo, são visitados, interpretados e trabalhados em palavras, a exemplo dos primeiros versos de “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 livre gravita.²¹

A leitura que Murilo Mendes apresenta desse tipo de paisagem remete a um modo de olhar (arqueológico), de redescobrir o espaço, um olhar que tece a conjunção entre “paisagem e memória”, para usar de empréstimo a expressão que diz da leitura da paisagem ocidental feita por Simon Shama.²² Aqui, porém, a memória ganha ainda aquela dimensão do que, na rota do esquecimento, cria-se, poetiza-se. E assim continuam, no mesmo poema, os versos do poeta:

A Segesta com amor e lucidez eu vim
Colher o que a morte não selou,
Sondando o oráculo que és tu mesma,
Tuas linhas de força e calma pedra.²³

O deslocamento do poeta até o sítio arqueológico de Segesta é marcado por um paradoxo (“amor” e “lucidez”) e pela dimensão oracular, lembrando que o oráculo não traz uma verdade, mas antes uma cifra. O templo, o templo do conhecimento que marca Segesta, é metonímia de uma paideia grega. De Segesta, o poeta contempla, olha religiosamente “o

²⁰ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 565. Do livro *Siciliana*.

²¹ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 565-567. Do livro *Siciliana*.

²² “[...] concebi *Paisagem e memória* como uma escavação feita abaixo de nosso nível de visão convencional com a finalidade de recuperar os veios de mito e memória existentes sob a superfície.” SCHAMA. *Paisagem e memória*, p. 25.

²³ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 566. Do livro *Siciliana*.

que a morte não selou”. Embora o fará a seu tempo, contempla-se, por essa razão, antes uma imagem do pensamento, que desloca o poeta e sua meditação *sui generis* para uma espécie de pré-sentimento do que vê, e o que ele vê pensando pertence ao desejo. Desejo ao qual o poeta responde com sua produção artística.

Para Giuseppe Ungaretti, no prefácio à primeira edição de *Siciliana*, Murilo Mendes concentra em si mesmo o momento antigo da história, no qual entendimento, emoção e sentidos encontram seu puro equilíbrio objetivo, atravessando seu mundo antigo e a angústia que o dilacera e dilacera seus contemporâneos. A pedra é calma, mas pela poesia, também de forma contida, se podem extrair dela uma memória e um sentimento. “Os versos que a Sicília inspirou (versos sem dúvida como fotos instantâneas)”, continua o tradutor e amigo do poeta, “só poderiam surgir depois de uma experiência profunda e de uma profunda emoção”²⁴. O livro escrito a partir dessa experiência profunda no espaço estrangeiro é, nas palavras de Júlio Castañon Guimarães:

[...] uma primeira incursão por uma literatura de viagem, que em Murilo Mendes tem características muito especiais, pois nesse setor ele nunca se desviou para o relato ou a crônica. Na verdade os espaços geográficos a partir dos quais ele escreveu eram, não espaços naturais, mas espaços onde se erguem elementos culturais. Com isto, a literatura de viagem também vem a ser dominada pela temática cultural.²⁵

Em ensaio sobre o mesmo livro, Davi Arrigucci Júnior adverte sobre o engano de se pensar a poesia nascida dessa busca do “outro” como mera “poesia de viagem”. Para o crítico, ela tem pouco de circunstancial e se prende à sensibilidade e à necessidade de expressão, que se eleva à construção da forma e se relaciona com a mente do poeta, com o seu desejo de conhecimento e com aquela “identificação com o outro, que é precisamente o princípio de que nascem suas imagens, reveladoras do outro e de si mesmo”²⁶. Identificação que, segundo Arrigucci Júnior, acontece com lugares eletivos para Murilo Mendes:

[...] esses lugares do Brasil ou de fora se tornam, em suas mãos, recortes linguísticos de uma geografia do sensível, cujos traços análogos, enquanto terras do imaginário, compõem também uma espécie de mapa da alma muriliana. São todos espaços propícios ao encontro poético.

²⁴ UNGARETTI. *Poesia completa e prosa*, p. 11-12.

²⁵ GUIMARÃES. *Tempo espanhol*, p. 11-12.

²⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas*, p. 116.

[...] O mapa poético de Murilo acaba condensado em hieróglifos poéticos dos locais consagrados pelo desejo²⁷.

Esses locais consagrados pelo desejo, entretanto, são atingidos pelo deslocamento físico do escritor. A Espanha franquista é visitada e registrada nos versos de *Tempo espanhol* (1959), que, seguindo o mesmo tom de *Siciliana*, parece se demorar nas cidades, na sua arquitetura e paisagem, na religião, nos costumes, nos artistas e escritores. Haroldo de Campos, em “Murilo e o mundo substantivo”, elege o aforismo muriliano “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”²⁸ (presente no livro *O discípulo de Emaús*) como válido por toda uma programação estética. Para o crítico, o percurso do poeta, que culmina em *Tempo espanhol*, havia sido um empenho pela transfusão anunciada no aforismo e uma prática em que o dado mais significativo “é a introdução da dissonância do campo da imagem”²⁹. Ainda com referência ao supracitado aforismo muriliano, pode-se dizer que o substantivo comum indica a totalidade de seres de uma espécie (ser real) ou designa uma abstração (ser metafísico) e pode assinalar ainda uma coletividade. Nesse sentido, a passagem do “mundo adjetivo” para o “mundo substantivo” sinaliza uma saída do mundo da unidade adjetivante rumo à multiplicidade subjetivante, muda-se do determinismo da rotulação para a cifra das multiplicidades³⁰.

Ao ler a produção muriliana em verso do final da década de 1950, mais precisamente o mesmo livro *Siciliana*, Ettore Finazzi-Agrò considera a relação de Murilo com a Itália marcada por uma irreparável heterotopia, por uma situação de reconhecimento na diferença e de espelhamento numa identidade radical da qual ele e sua cultura são portadores e representantes e de que não podem prescindir.³¹ Michel Foucault, em seu ensaio “Outros espaços”, observa a não novidade da ocorrência do espaço nos horizontes das preocupações teóricas e projeta a heterogeneidade como ordem de uma espacialidade móvel.

A partir de considerações sobre a predominância da história no século XIX, o pensador francês situa a reafirmação do espaço: “Estamos na era do simultâneo, estamos

²⁷ ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas*, p. 115.

²⁸ MENDES. *Transístor*, p. 851. Do aforismo “371” do livro *O discípulo de Emaús*.

²⁹ CAMPOS. *Metalinguagem*, p. 55-64.

³⁰ A respeito do termo “substantivo”, em texto de 1963 sobre cartazes do artista Almir Mavignier, Murilo escreve: “Considero esses cartazes ‘substantivos’, isto é, possuem qualidades fundamentais e não circunstanciais. Trazem uma enorme carga visual, atraindo o espectador a uma participação direta ao sistema de signos que provém da concordância exata do cérebro, olho e mão”. MENDES in GUIMARÃES. *Murilo Mendes*, p. 96.

³¹ FINAZZI-AGRÒ. *Remate de Males*, p. 11.

na era da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.”³² Ao traçar as figurações do espaço no panorama histórico, o Foucault aborda o espaço medieval – “de localização” (conjunto de hierarquia de lugares) –, o espaço constituído a partir do século XVII – “de extensão” (espaço infinitamente aberto) –, até chegar ao espaço atual, “de posicionamentos” (relações de vizinhança entre os pontos), e aponta a impossibilidade de se desconsiderar o entrecruzamento tempo-espaço: “Estamos num momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.”³³

Nesse espaço, em que o tempo persiste como “um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço”, ainda persiste uma secreta sacralização prática. Um dos objetivos do pensador francês é descrever essas heterotopias e, para isso, propõe uma forma de sistema teorizante denominado “heterotopologia”. Essa categorização, espécie de representação das heterotopias a partir dos condicionantes culturais e sociais nela inerentes, permite várias aberturas para reflexões com relação ao lugar ocupado pela (teoria) literatura.

Para a reflexão sobre essa espacialidade, ciente da importância do “espaço de dentro”³⁴, Foucault se interessa pelo espaço “de fora”, espaço heterogêneo que é visto pelo pensador sob duas instâncias: utopias, tratadas como espaços irrealis, e heterotopias, “lugares que estão fora de todos os outros lugares”³⁵. Dessa forma, pode-se depreender que lugares heterotópicos dialogam nos espaços murilianos e se ligam à situação do escritor e seus deslocamentos.

“Vim muito tarde para a Europa. Estava caindo de maduro.” Esta declaração de Murilo Mendes, no curta-metragem dirigido por Alexandre Eulálio, ajuda a iniciar uma construção de uma espécie de perfil poético-biográfico do escritor, situando-o no difícil contexto e definição do “contemporâneo”³⁶ proposto por Giorgio Agamben e confirmando a hipótese de que o *topos* da viagem é o disparador para a mudança no registro da escrita do poeta. Um *topos* duplo, convergente/divergente, de um

³² FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411

³³ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411

³⁴ A referência de Foucault ao “espaço de dentro”, carregado de qualidades intrínsecas, é uma alusão ao espaço do imaginário. Cf. BACHELARD. *A poética do espaço*.

³⁵ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411

³⁶ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 53-73.

deslocamento no espaço e outro no pensamento poético, o espaço do fora a que se referiu Foucault.

O curta-metragem é uma visita cinematográfica de Alexandre Eulálio, então leitor na Universidade de Veneza entre 1966-1972, ao lugar no estrangeiro de Murilo Mendes, à sua Roma ocre, à sua casa da Via Consolato 6, onde o anfitrião é hóspede e hospedeiro, convidado e anfitrião.³⁷ O curta-metragem foi rodado em Roma em 1971 e em 1974, mas só finalizado em 1977, e recebeu o título *Murilo Mendes: a Poesia em Pânico* (o título inicial seria “A Roma Ocre”), dedicado a Maria da Saudade Cortesão³⁸. Ocre é uma combinação de cores e aparece várias vezes na poesia e prosa de Murilo. É ainda a cor de uma terra e de uma poesia das misturas. A obra de Alexandre Eulálio, que recebeu o Prêmio Governador Estado de São Paulo em 1978, é considerada o único registro biográfico audiovisual sobre o escritor³⁹, e tem a seguinte sinopse:

Biblioteca e sala de Murilo Mendes em Roma, que em off recita "A Marcha da História". O poeta e sua esposa, Maria da Saudade, introduzem a câmera pela escadaria e sala de sua casa. Ele lê, sentado na escrivaninha. Juiz de Fora, Minas Gerais: Rio Paraibuna, Parque do Castelo, fotos antigas. Narração relembra infância do poeta. Os enigmas metafóricos, a fuga de casa para assistir [sic] uma récita de balé no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Telas de Ismael Nery, seu amigo e a doutrina "existencialista". Contatos do poeta com o modernismo, capas de seus livros e sua visão de mundo. Foto do poeta com Ungaretti. Imagens de recebimento de prêmio em Taormina. Faculdade de Roma e o professor Murilo rodeado de alunos. O poeta e a esposa na casa romana. Encontro com amigos e artistas em reunião mundana, entre eles Glauber Rocha e Rafael Alberti (fevereiro de 1974). Fotos do casal, o casal em passeio por monumentos italianos. Depoimento do poeta, em sua biblioteca, sobre sua vida na Roma "deliciosa e furiosa". Passeia pela cidade e o narrador recita um poema: o signo, a pedra, o mistério da existência, a eternidade. Cartela: "Não serás antepassado/ porque não tiveste filhos/ sempre serás futuro para os poetas."⁴⁰

³⁷ Por ser estrangeiro em terras italianas, Murilo Mendes não perde a condição de estrangeiro. Em sua residência, o autor recebia artistas e intelectuais de diferentes lugares, o que transformava a sua casa em um cenário de circulação de diferentes saberes e culturas. Por fim, fala-se aqui de um espaço, a casa do poeta em Roma, como um trânsito onde não se definem as condições de hóspede e hospedeiro em termos culturais.

³⁸ A fotografia é de João Carlos Horta (1971) e Mario Gianni (1974); a narração é de Rodrigo Santiago; o som direto é de Pedro Cavalcanti; o grafismo é de Marcello G. Tassara; a secretaria de Produção é de Carlos Augusto Calil; a seleção musical e montagem de Gilberto Santeiro e o roteiro e direção é de Alexandre Eulálio. MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO, 1974. Uma cópia restaurada (16 MM. COR, 230M, 24 Q) encontra-se no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Uma versão não restaurada está disponível na plataforma Youtube e pode ser acessada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3gnuZ4LBU2A>>. Acesso em: 18 out. 2020.

³⁹ Projeto semelhante sobre outros escritores foi realizado pela Bem-te-vi Filmes, produtora fundada em 1973 por Fernando Sabino e David Neves, que produziu série de curtas-metragens com escritores brasileiros – disponível no acervo de Fernando Sabino no Centro de Escritores Mineiros da UFMG.

⁴⁰ MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO.

É provável a participação do protagonista na concepção do documentário, pois são recitados, ora pelo narrador, Rodrigo Santiago, ora pelo próprio Murilo Mendes, poemas e textos do poeta que podem ter sido selecionados por ele próprio; o mesmo vale para a escolha da trilha sonora⁴¹. Essa pequena antologia de textos recitados revela a concepção poética muriliana do período.

A partir das cenas desse curta-metragem, e em consonância com o ofício literário muriliano, pode-se falar aqui de uma encenação autoral. As cenas seguem-se na construção de uma personagem-poeta perante o espectador/leitor. Ora, Carlos Drummond de Andrade, nas duas primeiras estrofes do poema “Murilo Mendes Hoje/Amanhã”, diz dessa construção de *persona* operada pela obra do poeta de Juiz de Fora a qual também se opera no documentário em foco:

I

O poeta elabora a sua personagem,
nela passa a viver como em casa natal.
E não é casa natal?

II

Faz a caiação da personagem,
cobre-a de azul celeste e púrpura de escândalo,
adorna-a de talha de ouro e asas barrocas,
burila-a, murila-a
(alfaiate de Deus talhando para si mesmo),
viaja com ela pelo universo.⁴²

O poeta itabirano constrói imagens poéticas que bem retratam a poética muriliana no que ela tem de sagrado e profano, de forma construída e de busca barroca pela poesia, chamando a atenção para o “burilar” do texto, que não deixa de ser um “murilar”. O poeta é seu próprio lar, um desejo de poesia. Em outras palavras, na construção de outras personagens e de si mesmo, o poeta juiz-forano “caia” personagens, elabora-as, fazendo isso consigo mesmo e com os espaços habitados. Espaços esses variados, advindos de uma “viagem pelo universo”. Dados os deslocamentos do poeta por diferentes espaços, a

⁴¹ Luigi Dallapiccola: *Peeghiere* (1962) – para barítono e orquestra, sobre três poemas de Murilo Mendes, traduzidos por Ruggero Jacobbi (Edizioni Suvini Zerboni -Milão); Mozart: Concerto para Trompa e Orquestra k 495 e Divertimento k 334; Ernesto Nazareth: Turbilhão de Beijos; Almeida Prado: Cartas Celestes; Webwe: Convite à Dança Opus 65; Rimski-Korsakov: Poulenc: Concerto para Dois Pianos; Villa-Lobos: A Prole do Bebê n.º 1; John Lewis/MJQ: Columbine; Tom Jobim: Rocknalia. MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO.

⁴²O poema compõe-se de cinco estrofes. ANDRADE. *Poesia completa e prosa*, p. 63.

sua casa natal passa a ser a poesia e ele mesmo, esse poeta cosmopolita acessando e produzindo culturas múltiplas e se construindo atravessado também pela multiplicidade. Sendo assim, o ofício literário, as fabulações em torno da construção da figura de si mesmo, o fora, e a performance do próprio poeta confluem para a “caiação da personagem”, na expressão drummondiana, que é uma multiplicidade, considerando-se os “eus-líricos” ou as máscaras que se é. No mesmo poema de Drummond, nos três versos da quarta estrofe, o desenho de um “eu espetáculo de si mesmo” evidencia-se no tocante à obra muriliana: “Criador manipulador participante / do espetáculo / ele próprio é o espetáculo em seus belos dias”⁴³.

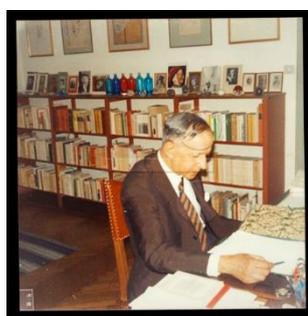


FIGURA 1 – Murilo Mendes em seu estúdio.
Fonte: Cinemateca Brasileira.



FIGURA 2 – Murilo Mendes no sofá.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

Na primeira tomada do documentário, Murilo Mendes se encontra na sua sala, onde estão os seus objetos de arte, seus quadros, seus livros e seus recortes. Ali surge a imagem do colecionador e do escritor em seu ateliê/estúdio. Ali a claridade, a luz do espaço e das obras se configuram uma leitura muriliana da tradição. Ao fundo, a voz de Murilo Mendes recita a poesia “A Marcha da História”, do livro *As metamorfoses*, escrito

⁴³ ANDRADE. *Poesia completa e prosa*, p. 64.

entre 1938-1941 e publicado em 1944 com a dedicatória: “Ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart”.

A Marcha da História

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

Eu me encontrei onde o real é fábula,
Onde o sol recebe a luz da lua,
Onde a música é pão de todo dia
E a criança aconselha-se com as flores.

Onde o homem e a mulher são um,
Onde as espadas e granadas
Transformam-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.⁴⁴

A potência do título do poema remete à “tarefa de escovar a história a contrapelo”, tarefa da qual tratou Walter Benjamin⁴⁵. O título é ainda irônico ao mesmo tempo que o poema cai numa utopia, ao invés de uma heterotopia. Isso não elimina a dimensão utópica da poesia. O poeta situa-se no “marco do horizonte”, e o horizonte é aquele lugar muito distante que se distancia tanto quanto se caminha rumo a ele. Há um quê de idealidade nos sonhos, mas a dimensão distanciante do horizonte não repõe, a não ser que exista (considerando a metafísica, a religiosidade, um horizonte ideal). Mas aí o poeta inclui um elemento dissonante, um animal que não participou da arca, uma sereia, um animal que é um ser híbrido. Nos versos do poema, constrói-se o “lugar” ideal do poeta que, no momento da leitura, está no estrangeiro. O texto é duplamente datado, o primeiro instante da sua escrita e publicação, período da Segunda Guerra, revelando um humanismo pacifista (não distendido da natureza: “aconselha-se com as flores”) que se reafirma no segundo momento, o da recitação no documentário.

⁴⁴ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 332. Do livro *As metamorfoses*.

⁴⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 225.



FIGURA 3 – Murilo Mendes com Maria da Saudade.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

Na segunda tomada do documentário, Murilo Mendes e a sua esposa, Maria da Saudade, caminham pela escadaria, num jogo barroco de claro-escuro com as duas personagens sombreadas com um destaque luminoso ao fundo. E caminham na sequência pela sala de sua casa romana, um espaço de sociabilidade e não da intimidade. Há um convite para o espectador entrar junto, estar junto dos anfitriões, ser hóspede. Logo Murilo se encontra em seu estúdio; sentado na sua escrivaninha ele folheia um álbum de retratos – como um personagem que pausa para ilustrar uma cena cotidiana de sua vida. Ao fundo, a voz do poeta recita a poesia “Murilo Menino”, publicada originalmente no livro *Poesia e liberdade*, escrito entre 1943-1945 e publicado em 1947 com a dedicatória: “Aos poetas moços do mundo”. Ao inscrever essa dedicação a poetas mais jovens do que ele, Murilo como que se coloca no espaço da tradição para vozes futuras em relação à sua obra.

Murilo Menino

Eu quero montar o vento em pelo,
Força do céu, cavalo poderoso
Que viaja quando entende, noite e dia.

Quero ouvir a flauta sem fim do Isidoro da flauta,
Quero que o preto velho Isidoro
Dê um concerto com minhas primas ao piano,
Lá no salão azul da baronesa.

Quero conhecer a mãe-d'água
Que no claro do rio penteia os cabelos
Com um pente de sete cores.

Salve salve minha rainha,
Ó clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria,
? Como pode uma rainha ser também advogada.⁴⁶

⁴⁶ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 409-410. Do livro *Poesia liberdade*.

Com feição modernista narrativa, o poema tem um tom de autobiografia e memorialismo e apresenta pessoas/personagens que também aparecerão em outros textos em prosa a serem estudados. Nas quatro estrofes transcritas, o leitor vislumbra as imagens da liberdade atrelada ao sagrado (“vento em pelo”; “Força do céu”; “cavalo poderoso” “Que viaja quando entende, noite e dia.”). A primeira estrofe traz a imagem de Pégaso, abrindo-se para o deslocamento, para uma mistura de tempos, espaços e cultos. Além das pessoas/personagens, comparecem nos versos murilianos a música e sua eternidade concretizadas na “flauta sem fim do Isidoro da flauta” e também um elemento do folclore brasileiro, que é a mãe-d’água. Por fim, na última estrofe, a imagística nos traz uma religiosidade popular vislumbrada na saudação e petição que o sujeito poético faz à Virgem Maria (os vocativos irrompem aqui de modo espontâneo, sem vírgula que os separem). E no último verso o humor muriliano ascende, através da ambígua pergunta/afirmação sobre o status da mãe do Cristo: advogada ou rainha?⁴⁷ Esse tom brincalhão remete à ideia da infância, à ideia do “Murilo menino”. Este poema, dentro do documentário, é a representação de um dos deslocamentos do poeta: os olhos de agora leem o escrito outrora que, por sua vez, reconstrói aquela outra hora, a da infância.

Nas sequências da pequena produção cinematográfica, o narrador, numa referência à obra muriliana, afirma que “A aprendizagem do pânico continua; descoberta suprarreal da modernidade.” Seguem-se fabulações/construções da figura do autor inserido em seu espaço de sociabilidade e produção literária, numa referência a fatos simbólicos de sua formação, tais como a passagem do cometa Halley e a fuga do colégio para assistir ao balé do russo Nijinsky.

São mencionados o contato de Murilo com Ismael Nery e a doutrina existencialista, bem como com o surrealismo, as artes e a pintura da Europa. Comparecem capas de seus livros a demonstrarem o seu percurso literário e o registro do Prêmio Internacional Etna-Taormina, recebido pelo poeta em 1972. Documentam-se os contatos com os intelectuais e escritores Giuseppe Ungaretti, Attilio Bertolucci, Mladen Machiede e Rafael Alberti. Tais contatos registram e corroboram a busca da sociabilidade intelecto-artístico-literária por parte do poeta brasileiro. Citam-se a sua atuação como

⁴⁷ Aqui há uma explícita intertextualidade com um trecho da oração “Salve Rainha”: “Eia, pois, advogada nossa”. VATICAN NEWS. Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/oracoes/salve-rainha.html>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

professor de Literatura e Cultura Brasileira na Facoltà di Lettere e Filosofia - La Sapienza e sua atuação junto à também professora Luciana Stegagno Picchio.



FIGURA 4 - Murilo Mendes recebendo convidados.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

Pelo documentário, vê-se um Murilo Mendes ambientado em seu período de maturidade plena, através de encontros com amigos e artistas em reuniões mundanas, entre eles Glauber Rocha. Desde a cena em que o poeta abre uma correspondência (meio de comunicação) até os diálogos com alunos, escritores, pintores, diplomatas, artistas plásticos, jornalistas, cineastas, compositores e intelectuais de todos os gêneros – em tudo isso se percebe um caleidoscópio de relações a promoverem uma densa tessitura no espaço da sociabilidade tão cara à construção da figura autoral. Inclusive, apresentam-se Murilo e Alberti num encontro festivo, em que o bardo brasileiro lê ao espanhol um seu poema dedicado a este:

Rafael Alberti

Rafael Alberti, sim
Aquele *el matador*
Mata às vezes por ódio
Sempre por amor
Trajando luzes
maneja a espada no ar
Nem sempre investe o touro
Investe sempre o mar
Tanto o mar em espanhol, *la mar*,
Traduzo Rafael pratica sempre amar.⁴⁸

Este pequeno poema retoma o tema das touradas. O poeta transforma, desloca o símbolo espanhol em uma fábula amorosa. O texto traz no seu cerne um tom

⁴⁸ Transcrição minha direta do documentário. MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO.

encomiástico, como presente pelo aniversário de 70 anos do poeta espanhol. A matiz elogiosa corrobora o poema como discurso em prol da sociabilidade, poesia se fazendo como contato entre poetas de duas nacionalidades convergindo em terras italianas.

Prosseguem as cenas do curta pontuando uma chamada telefônica recebida pelo poeta brasileiro (o que se relaciona ao valor da comunicabilidade que o poeta constrói em sua obra) e passeios do casal Murilo e Saudade por diferentes espaços de Roma: Foro Romano, Piazza Navona, Campo dei Fiori, Collona di Santa Maria Sopra Minerva etc. Depois, já em seu estúdio de trabalho, o poeta fala/recita o seu texto “Vivo em Roma”, originalmente escrito como resposta ao questionário da revista *La Fiera Letteraria* (1963) dirigido aos escritores estrangeiros residentes em Roma. A pergunta era: “Porque você vive em Roma?”⁴⁹. Segue o texto falado em 1974 diante da câmera:

Moro em Roma porque posso exercer aqui meu trabalho de escritor, de professor e membro de uma sociedade secreta que se propõe dinamitar o monumento da *Piazza Venezia*. Vivo em Roma porque o povo de Roma é muito simpático, muito humano. Porque em Roma há belas mulheres, praças estupendas; porque esse ocre das casas romanas me serve de tônico. Vivo em Roma porque tenho aqui amigos deliciosos, muitos dos quais não creem que 2 e 2 são 4. Vivo em Roma porque raramente se encontram rinocerontes nos seus parques. Vivo em Roma porque aqui não é preciso ir à lua: nós todos somos lunáticos. Vivo em Roma porque aqui todos vivem sob o signo do julgamento universal que é a mais formidável história em quadradinhos [*sic.*] que já se viu, feita por Miguel Ângelo, o furioso, por excelência. Há muitos outros motivos *in somma* me impelem a viver em Roma.⁵⁰

⁴⁹ “Perchè vive in Roma?” A versão original manuscrita encontra-se no acervo do Museu Murilo Mendes. Procurei a edição da revista em acervos italianos, não foi encontrada. Segundo informa Maria Betânia Amoroso, “*La Fiera Letteraria* foi um importante veículo de divulgação de autores, obras e assuntos ligados à literatura e às artes. Criada em 1925 em Milão, a revista foi transferida para Roma em 1929. Deixa de circular em 1936, retornando dez anos depois, tendo Gianfranco Contini e Giuseppe Ungaretti, entre outros, no seu Conselho Editorial. Em 1977 sai de cena”. AMOROSO. *Revista USP*, p. 103.

⁵⁰ Transcrição minha direta do documentário. Além dessa versão falada no documentário, o texto “Vivo em Roma” comparece na versão manuscrita referida na nota anterior e no livro *Conversa portátil*, publicado postumamente duas vezes: a primeira na antologia *Transistor* (1980) e a segunda no *Poesia completa e prosa* (1994). A versão manuscrita e publicada diferencia-se daquela recitada pelo poeta, como se lê a seguir. As passagens grifadas correspondem a trechos não falados pelo poeta: “Vivo em Roma // Vivo em Roma porque posso aqui exercer meu trabalho de professor, escritor e membro de uma sociedade secreta que se propõe dinamitar o monumento da *Piazza Venezia*. **Porque Roma, segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma, portanto não me sinto obrigado a seguir o rastro dos cézares.** Porque seu povo é humano e simpático. Porque Roma tem belas mulheres, praças estupendas; esse ocre das suas casas me serve de tônico. Porque aqui encontrei amigos deliciosos, que geralmente não creem que $2 + 2 = 4$. **Porque em Roma existe o Museu de Valle Giulia: quando entro ali me transformo num etrusco.** Porque raramente se topam rinocerontes nos seus parques. Porque é a cidade que vive sob o signo do juízo universal e da mais formidável história em quadradinhos, exatamente o juízo universal de Miguel Ângelo, o *arrabiato*, por excelência. Porque vivendo em Roma não sinto necessidade de ir à lua: somos aqui, todos, lunáticos. **Porque em Roma posso ver João XXIII, isto é a excomunhão da bomba, o progresso do ecumenismo e da paz.**”. MENDES. *Transistor*, p. 408. Do livro *Conversa portátil*; MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 47-48 (grifo meu). O poeta, referindo-se a um soneto de Quevedo, aponta para a

Em sua resposta, Murilo pontua de imediato, com humor, que faz parte de uma sociedade secreta decidida a “dinamitar o monumento da *piazza Venezia*”, numa referência ao monumento cuja construção, terminada em 1935, contrasta com a arquitetura da Roma antiga e clássica. Na universalidade cidadina, a beleza das mulheres e das praças e o ocre das casas alimentam os olhos e o espírito do escritor. Em Roma, ele encontrou amigos que não se reduzem a racionalidades superficiais. Na sequência, dentro da mesma cena do documentário, acrescenta:

Estou aqui feliz. Como disse, tenho grandes amigos. Mas ao mesmo tempo tenho saudades enormes do Brasil. Estou aqui há tantos anos é porque eu vim muito tarde à Europa. Eu tinha 50 anos. Estava caíndo de maduro. E, ao mesmo tempo, embora dói o Brasil [*sic*], tenho uma enorme tristeza em voltar a um Rio completamente diferente do que eu vi, estragado pela tecnologia, *un po' rovinato*, como se diz em italiano. Mas de qualquer maneira ainda é uma cidade fascinante. Mas este não é o único motivo. É que, quando eu voltar ao Rio, não encontrarei lá muitos dos meus maiores amigos.⁵¹

A fala muriliana revela a situação de exílio do escritor e o quanto as relações de amizade determinam a sua permanência na Itália e o seu não retorno ao Brasil. O poeta se vale do caráter tardio da sua viagem para também justificar a sua longa estada na Europa. Ele lembra com nostalgia o Rio de Janeiro e o vê estragado pela tecnologia e “um pouco arruinado”. Vê-se em Murilo uma tensão entre a tradição e modernidade em termos tecnológicos e, também, em termos do fazer literário. No trecho citado, o poeta lamenta que o espaço urbano carioca já esteja atravessado pela tecnologia, ganhando este espaço ares de um lugar “*un po' rovinato*”. Do mesmo modo, em *Conversa portátil*, diz a voz autoral: “Que poderá fazer neste mundo de computadores eletrônicos alguém (por exemplo eu) que mal sabe as quatro operações?”⁵². O mesmo escritor que diz essas coisas é aquele que se desloca do local para o universal, da província para o mundo mais urbanizado e vai deslocando cada vez mais a sua obra para experimentalismos de linguagem, numa atenção às potencialidades da tecnologia que é a escrita, ou seja, vê-se um Murilo atento ao que a linguagem possibilita de experimentação. Acrescenta-se a isso

universalidade da experiência em Roma, já que a cidade não se restringe ao “rastros dos césores”. As suas experiências em museus o transportam a outros tempos e espaços. Roma é ainda o espaço onde o poeta encontra, na figura de João XXIII, o seu humanismo pacifista e a sua visão ecumênica do mundo.

⁵¹ Transcrição minha direta do documentário MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO.

⁵² MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1452. Do livro *Conversa portátil*.

o fato de ele haver intitulado *Transístor* a antologia de prosa inédita de sua obra, a qual ele pretendia publicar e que foi editada postumamente em 1980. Ressalta-se que a palavra transístor remete a um artefato tecnológico.⁵³



FIGURA 5 - Murilo Mendes em uma rua romana.
Acervo: Cinemateca Brasileira.

Continuando o percurso pelo curta-metragem, tem-se, na última tomada, Murilo Mendes caminhando pelas ruínas da cidade romana sob a narração de uma bricolagem⁵⁴ feita a partir de fragmentos de três poemas de *Convergência* (1970): “Grafito para Piranesi”, “Grafito para Borromini” e “Grafito num muro de Roma”. Eis os fragmentos:

A Roma ocre espaciocorporal
Delimitada pela tiara ubíqua⁵⁵

Qual os adjetivos para estas moles,
[...]
Construídas à desmedida do homem?⁵⁶

O homem julgado pela pedra.⁵⁷

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 avesso⁵⁸

Um verme ecumênico
[...]

⁵³ O livro *Transístor*, objeto maior deste trabalho, será detidamente analisado nos dois próximos capítulos.

⁵⁴ Segundo Carlos Ceia, no *E-dicionário de termos literários*, “Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinônimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da ideia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos” CEIA. *E-dicionário de termos literários*.

⁵⁵ “Grafito a Borromini”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 655. Do livro *Convergência*.

⁵⁶ “Grafito para Piranesi”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 651. Do livro *Convergência*.

⁵⁷ “Grafito para Piranesi”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 651. Do livro *Convergência*.

⁵⁸ “Grafito para Piranesi”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 652. Do livro *Convergência*.

Rói a priori – único tóteme –
O filme da história total.⁵⁹

A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção do espaço.⁶⁰

O caminhante sem téspera
Desorientado pelos blocos superpostos
Apela em vão para Kafka
Intérprete (sem chave) desse enigma.⁶¹

O homem pospõe-se à coisa.⁶²

Passado presente futuro
Nos porões do etc.⁶³

Os leões alados & seus espaços monumentais⁶⁴

Idos, calendas, calêndulas⁶⁵

Os imperadores de pedra
Levantando irrespondidos braços.
A eternidade anoitece
A cavalo sobre os seus palácios
Ocre

Um verme roerá a morte
[...] Ex.⁶⁶

A bricolagem construída no documentário diz de uma Roma a configurar-se como espaço social em que o corpo existe e se desloca. O sujeito mesmo delimitado nesse espaço, não deixa de vislumbrar uma universalidade (ubiquidade) no espaço pelo qual faz seu percurso. Numa existência caótica e inexplicável, o poeta elege o signo como a fonte de onde tudo deriva, o verbo forte e piramidal (Trindade) que, como uma força divina, cria a existência a partir do nada, mostrando-lhe a face, ou seja, o avesso da inexistência.

A despeito da força criativa do verbo, o sujeito poético não deixa de ver a existência ressentindo-se da destruição, o que se configura na imagem do verme ecumênico que a tudo rói, diluindo no nada a totalidade histórica do homem. Imerso no tempo histórico, o homem perde-se nas espacialidades infindáveis, caminha de modo

⁵⁹ “Grafito num Muro de Roma”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 627. Do livro *Convergência*.

⁶⁰ “Grafito num Muro de Roma”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 627. Do livro *Convergência*.

⁶¹ “Grafito para Piranesi”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 652. Do livro *Convergência*.

⁶² “Grafito para Piranesi”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 652. Do livro *Convergência*.

⁶³ “Grafito para Piranesi.” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 653. Do livro *Convergência*.

⁶⁴ “Grafito num Muro de Roma”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 628. Do livro *Convergência*.

⁶⁵ “Grafito num Muro de Roma”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 628. Do livro *Convergência*.

⁶⁶ “Grafito num Muro de Roma”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 628. Do livro *Convergência*.

errante e “sem t ssera”, perdido entre constru es humanas e imerso no absurdo da vida. Nem um apelo a Kafka, o autor do absurdo, salva do enigma da vida o sujeito poético. Sem explica es ou racionalismos, a voz humana se perde na mistura dos tempos situados nos porões da infinitude. Ao enumerar o abstrato do tempo (“idos” e “calendas”) ao concreto (“cal ndulas”), o autor, numa fusão espaciotemporal, diz do homem e de sua perda ao longo da existência e da inexistência.

Alexandre Eulálio, diretor do curta-metragem *Murilo Mendes: a poesia em pânico*, não é o único a registrar sua visita ao poeta brasileiro em Roma. Murilo Mendes também recebe em sua casa a visita da poeta e artista plástica milanesa Annalisa Cima e da fotógrafa Giovanna Piemonti. Esta visita   registrada no “livro- lbun” italiano, na verdade uma espécie de pequeno livro de artista editado no mesmo ano por Vanni Scheillher, intitulado *Murilo Mendes, di domenica*, com quatorze fotografias feitas por Giovanna Piemonti e com cinco poemas inéditos do poeta de Juiz de Fora. O exemplar em questão é o de número 818 (dos 1000 numerados) e informa que o livro foi produzido em 1973 e impresso em 1974, ou seja,   contemporâneo   produ o de Alexandre Eulálio que, aliás, foi apresentado   Cima pelo próprio poeta⁶⁷.

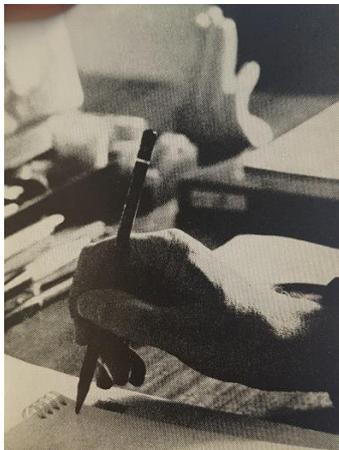


FIGURA 6 - Mão de Murilo Mendes.
Foto: Giovanna Piemonti.

⁶⁷ Alexandre Eulálio manteve amizade e correspondência com Annalisa Cima, tendo inclusive traduzido poesias da italiana. CIMA. *Quatro tempos*. CIMA. *Hipóteses de amor*.

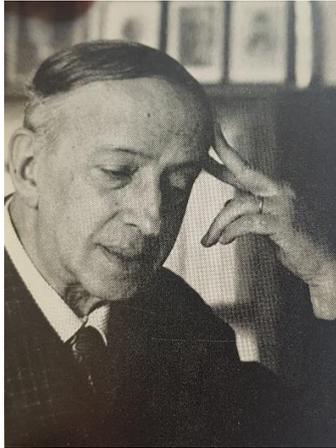


FIGURA 7 - Murilo Mendes pensando.
Foto: Giovanna Piemonti.

As fotografias representam o poeta e sua residência em diferentes ângulos, fazendo-o de modo ora metonímico ora metafórico. Num dos retratos, por exemplo, vê-se a mão do poeta escrevendo numa referência ao autor e sua criação (metonímia); já noutra, vê-se um Murilo com cabeça levemente inclinada para frente e apoiada na mão esquerda, cujos dedos indicador e médio tocam a fronte, o que passa a ideia de um pensador, um intelectual, um artista pensando o seu ofício literário (metáfora).

O texto de Annalisa Cima é uma recriação poética da visita num domingo (dia em que “se visitam os lugares sagrados”), na casa “via del Consolato 6”, considerado um lugar sagrado.

Murilo Mendes, no domingo

Aos domingos visitam-se os lugares sagrados: casa Mendes, domingo.

Murilo fala de religião, olhar solitário; o seu olhar anula o presente.

A dor está nas palavras, nos gestos: a convicção católica tem raízes hebraicas evidentes.

Nele tudo é “Jerusalém, Jerusalém”, também não separa racional do irracional.

Sacerdote e vítima de religiões anteriores.

Sua oração dominical: “Cristo está sobre as nossas forças, é o verdadeiro subversor”.

E o foi sobretudo para ele.

Vejo ao redor dos Mendes as coisas de arte que são dimensões do seu viver; centro de gravidade. Saudade, singularmente bela, torna-se ícone no diálogo que a envolve imóvel.

Falamos das mesquitas, da simplicidade necessária a um lugar sagrado: “Para serem iguais às mesquitas, nossas igrejas deveriam ter uma única decoração: a Hóstia branca perfeita.

A fala de Murilo é mais cansativa, repentinamente triste com a memória da pobreza do Brasil, a ponto de acaloradas alusões à luta “da qual se vislumbra a eternidade”.

Liberdade, Liberdade, “O espaço transforma-se a meu gosto”.

Em seu espelho moral e metafísico, a medida humana não é nunca esquecida: uma transcrição do corpo no espaço.

O método não é o silêncio – contemplação, mas violência – contemplação.

Mendes não tem uma linguagem rarefeita, a sua poesia é uma “encarnação”, dominada pela presença contínua do eterno.

Aqui, onde catolicismo e amor são palavras repetitivas, não há outra alternativa ao poeta senão ser laico.

E Mendes traduz com gentil distanciamento: “Aqui se tem medo de falar de religião e de amor”.

Tabu, mediocridade, esnobismo, medo canalizaram o falar e o julgar a ponto de não ouvir o chamado de uma voz sublime.

Não se pode ignorar o seu grito de amor-dor muito ou muito verdadeiro demais ao redor.

Deixo Murilo. Ele fecha a porta atrás de mim.

Separo-me decidida de um mundo a que se acede com respeito e para o qual é difícil dar o último olhar.⁶⁸

O retrato verbal traçado por Cima compõe um poeta em sua solidão e num mítico espaço sagrado, o da sua casa / seu estúdio de trabalho, onde o próprio poeta também é

⁶⁸ Tradução minha. “**Murilo Mendes, di domenica** / Di domenica si visitano i luoghi sacri: casa Mendes, domenica. / Murilo parla di religione, sguardo solitario; il suo fissare annulla il presente. / Il dolore è nelle parole, nei gesti: la convinzione cattolica ha radici ebraiche evidenti. / In lui tutto è "Gerusalemme, Gerusalemme", anche il non disgiungere razionale da irrazionale. / Sacerdote e vittima di precedenti religioni. / Sua preghiera domenicale: "Cristo è al di sopra delle nostre forze, è il vero sovvertitore". / E lo è stato soprattutto per lui. / Vedo intorno ai Mendes le cose d'arte che sono dimensione al loro vivere; centro di gravità, Saudade, singolarmente bella diviene icona nel dialogo che l'avvolge immobile. / Parliamo di moschee, della semplicità necessaria a un luogo sacro: "Per eguagliare le moschee, le nostre chiese dovrebbero avere unica decorazione l'Ostia bianca, perfetta". / Il parlare di Murilo è più faticoso, improvvisamente triste al ricordo della povertà del Brasile, sino ad allusioni accese alla lotta "da cui si scorge l'eternità". / Libertà, libertà, "O espaço transforma-se a meu gosto". / Nel suo specchio morale metafísico, la misura umana non è mai dimenticata: una trascrizione del corpo nello spazio. / Il metodo non è silenzio - contemplazione ma violenza - contemplazione. / Mendes non ha un linguaggio rarefatto, la sua poesia è una "incarnazione", sovrastata dalla continua presenza dell'eterno. / Da noi dove cattolicesimo e amore sono parole abusate non è concessa altra alternativa al poeta che essere laico. / E Mendes traduce con gentile distacco: "Qui si ha paura di parlare di religione e d'amore". / Tabù mediocrità snobismo paura hanno incanalato il dire e il giudicare al punto di non sentire il richiamo di una voce sublime. / Non si può ignorare il suo grido di amore-dolore troppo nostro troppo vero troppo intorno. / Lascio Murilo. Chiude la porta alle mie spalle. Distacco deciso da un mondo a cui si accede con rispetto e dal quale si fatica a strappare l'ultimo sguardo.” CIMA. *Murilo Mendes, di domenica*.

figurado na sua face mítica. A despeito da sacração da imagem do poeta, o retrato em questão não deixa de apontar o que na obra muriliana se encontra faustosamente misturado: catolicismo, espiritualidade e amor erótico. Daí Cima deduzir que ao poeta resta tão somente ser laico, já que o amor erótico caminha lado a lado nele com a espiritualidade.

Os cinco poemas, até aquela publicação, inéditos de Murilo Mendes são, nesta ordem: “Rapporto di Edipo” [“Relação de Édipo”], “Qualcuno” [“Alguém”], “Il quadro” [“O quadro”], “Roma” [“Roma”] e “Ritorno” [“Retorno”], publicados posteriormente no livro *Ipotesi* (1977) escrito em italiano. O poema que abre a série, já no seu título, anuncia uma revisitação do clássico mito de Édipo, que trata do triângulo amoroso e dialoga com a modernidade, citando, por exemplo, um computador.

Relação de Édipo

Eu a via – mas não em sonho –
colocava as patas sobre um computador

Olhando para a sua cabeça
os olhos de ferro
Joguei-lhe uma pedra triangular.

Aqui estou sem janelas
com as mãos vazias

Agora falo
para circunscrever-me
Incapaz de escolher
entre o grito e o número.⁶⁹

A esfinge é real, o que se materializa nas imagens da cabeça, dos seus olhos de ferro, e no ato, carregado de alta simbologia, do sujeito poético que lhe joga uma pedra triangular, desencadeando toda uma tragédia. Da impossibilidade amorosa e da imersão do sujeito poético no seio de um triângulo irreversível, esse mesmo sujeito, o Édipo da mitologia, perde a visão, está “sem janelas” e traz consigo as mãos vazias. A voz de Édipo, entretanto, faz-se voz poética e tenta socorrer-se através da fala, ou seja, da escrita, buscando circunscrever-se numa existência absurda e fatal. Circunscrição aqui é o traçado de um círculo para si mesmo, a busca de um desenho que o sujeito faz para se encontrar.

⁶⁹ Tradução minha. “**Rapporto di Edipo** // La vidi – ma non in sogno – / posava le zampe / su di un computer // Guardando la sua testa / gli occhi ferrigni / le gettai / un sasso triangolare / Eccomi senza finestra / con le mani vuote / Ora parlo / per circoscrivermi // Incapace di scegliere / fra il grido e il numero.” MENDES. Rapporto di Edipo. In: CIMA. *Murilo Mendes, di domenica*.

Apesar da tentativa de fala, resta-lhe uma incapacidade: a da escolha entre o grito (emoção, descontrole, paixão) e o número (razão, controle, comedimento).

Observa-se, ainda, no poema “Relação de Édipo”, a coexistência entre o antigo e o atual, a tradição e a modernidade – tudo isso encarnado, respectivamente, na imagem da esfinge vista pelo sujeito poético e na do computador sobre o qual o mesmo ser esfíngico “colocava as patas”. Tanto a mítica e enigmática esfinge quanto a científica máquina computacional dizem do que é cifrado, do que é incógnita perante os olhos do sujeito que olha. Nesse sentido, perante os enigmas da esfinge e os algoritmos que produzem a linguagem computacional, resta ao sujeito o espanto da não compreensão da existência e uma busca por tradução do intraduzível. No caso de Murilo Mendes, essa busca de tradução opera-se nas construções poemáticas, que se colocam a serviço de uma tentativa de ordenação do caos.

No poema seguinte, o sujeito poético torna-se anônimo, objetivo e universal:

Alguém

Alguém é absurdo / Lúcido
nutrido de Kafka / Descartes
alguém toma a insônia como se fosse um comprimido
alguém sofre de guerra
como outro sofre de câncer.
Alguém sabe que a matéria é metafísica.

•

Existirão de verdade para ele
o radar / a lagartixa
o estruturalismo / a telepatia?

•

Alguém odeia as ditaduras / as batatas fritas
alguém se vê circundado por insetos ou por hipóteses.

•

Alguém é um romântico
irreversível:
a cibernética não mudará sua cabeça.⁷⁰

⁷⁰ Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura In: MENDES. *Antologia poética*: Murilo Mendes, p. 232. “**Qualcuno** // 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 se vede circondato da insetti o da

No retrato que se compõe neste poema, consubstanciado na figura do “alguém”, a personagem perfaz-se entre o absurdo e a lucidez. Daí a referência a Kafka e a Descartes, respectivamente, não num emparelhamento por exclusão, mas de emaranhamento das posturas contrárias diante da existência que atravessam o ser humano. O “alguém” do poema, no seu anonimato definido pelo pronome indefinido, representa cada ser da humanidade imerso nas teias do absurdo e das tentativas de explicação para a existência: nesse sentido, o “alguém” é um sujeito universal. A insônia, a guerra imanente como o câncer, o radar, a lagartixa, o estruturalismo, a telepatia, as ditaduras, as batatas fritas, os insetos, as hipóteses, a irreversibilidade do ser romântico resistente à cibernética – tudo isso é enumeração aparentemente caótica, mas que traz na sua tessitura o homem construído/dividido por/entre matéria e metafísica. A despeito do fato de que “a cibernética não mudará a sua cabeça” (eis aí a resistência ao moderno representado pela tecnologia), o sujeito muriliano situa-se no espectro entre Kafka e Descartes e, portanto, situa-se entre o absurdo e a lucidez. Entre a tradição e a modernidade, o sujeito poético de Murilo vai se construindo entre avanços e recuos, nos seus deslocamentos geográficos, nas suas tessituras identitárias e, sem dúvida alguma, no fazer dos seus escritos em constantes transformações.

O terceiro poema é “O quadro”, através do qual o poeta tece uma espécie de homenagem ao pintor flamengo Jan van Eyck (1390-1441) e faz uma leitura do seu quadro “O casal Arnolfini”, pintado em 1434. Desde 1842 no acervo da Nacional Gallery de Londres, o óleo sobre tábua exhibe o então rico comerciante Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenani, que se estabeleceram e prosperaram na cidade de Bruges (localizada hoje na Bélgica), entre 1420 e 1472.

O quadro

É verdade que Giovani Arnolfini
Não olha a mulher – talvez grávida –
Olha antes o espectador
Também protagonista / além de testemunha.



Há um barulho de carro em Trafalgar Square
que altera a regra indispensável
ao exato desenrolar das bodas

ipotesi // ● // Qualcuno è un romantico // irreversibile: // la cibernetica non cambierà la sua mente.”
MENDES. Qualcuno. In: CIMA. *Murilo Mendes, di domenica*.

tal como quis Van Eyck.



O grande chapéu do comerciante
conclui uma ordem um sistema
onde aparentemente
“tudo é apenas ordem e beleza,
luxo, calma e volúpia”.



O gesto da mão direita abençoa o cosmo
a mulher abaixa o rosto orientalizante
a cabeça está coberta por um véu de renda de Malines,
o vestido verde acomoda-se em largas pregas.



No fundo o espelho, habitual espião flamengo,
reflete os cônjuges e outras duas figuras;
contém dez medalhões com episódios da Paixão.
O candelabro de seis braços é nobre:
Poderia estar na cozinha.



As pantufas / o cão / estão prontos para obedecer.
A fruta sobre a mesa representa
um mínimo de natureza.
Pela janela aberta entra o ar de Bruges.
O grande leito nupcial é vermelho: o amor.



As Flandres atingem o vértice do poder econômico
trocam cultura e mercadorias com os mares distantes.



O casal humano existe ainda,
comanda ainda o sistema:
tudo se sustenta porque justamente ele se sustenta.⁷¹

⁷¹ Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura In: MENDES. *Antologia poética*: Murilo Mendes, p. 237. “**Il quadro** // È vero che Giovanni Arnolfini / non guarda la moglie – forse incinta – / guarda piuttosto lo spettatore / anche lui protagonista / oltre che testimonio. // ● // C’è un rumore di macchina a Trafalgar Square / che altera la regola indispensabile / all’esatto svolgimento delle nozze / come lo ha voluto Van Eyck. // ● // Il grande copricapo del negoziante / conclude un ordine un sistema / dove apparentemente / «tout n’est qu’ordre et beauté, / luxe, calme et volupté». // ● // Il gesto della mano destra benedice il cosmo. // La donna china il viso orientalizzante, // la testa è coperta da un velo in merletto di Malines; // il vestito verde s’atteggia in larghe pieghe. / Nello sfondo lo specchio, solita spia fiamminga, / riflette i coniugi e altre due figure; / reca dieci tondini con episodi della Passione. / Il candeliere a sei bracci è nobile: / potrebbe stare in cucina. // ● // Le pantofole / il cane / sono pronti ad ubbidire. / La frutta sulla tavola rappresenta / un minimo di natura. / Per la finestra aperta entra l’aria di Bruges. / Il grand letto nuziale è vermiglio: l’amore. // ● // Le Fiandre raggiungono il vertice del potere economico / scambiano cultura e merci con i mari distanti. // ● // La coppia umana esiste ancora, / comanda ancora il sistema: / tutto si regge perché appunto essa si regge.” MENDES. Il quadro. In: CIMA. *Murilo Mendes, di domenica*.

Os versos pintam uma paráfrase e uma éfrase, recriando através de imagens poéticas o quadro de Jan van Eyck. No primeiro plano, têm-se o espaço do espectador, “também protagonista / além de testemunha”, representado no poema, no século XX; no segundo, o espaço das Flandres representado no quadro, no século XV, prefigurando uma fusão de tempos e espaços. Uma visita ao museu no agora interfere nas bodas de outrora. O olhar do espectador foca a cena da intimidade burguesa e a atemporaliza, trazendo-a para a contemporaneidade. Ironicamente é focalizado um sistema, onde “tudo é apenas ordem, e beleza/ luxo, calma e volúpia”, e “o candelabro de seis braços é nobre: poderia estar na cozinha”. Lê-se essa crítica à burguesia também na última estrofe, que faz referência à ainda existência do casal humano que sustenta o sistema: “tudo se sustenta porque justamente ele se sustenta”. O olhar muriliano mira o mundo mercantil do medievo e, atravessando os tempos até o século XX, denuncia a imposição burguesa num mundo capitalista. O quadro também foi objeto da escrita e da crítica muriliana num fragmento de um texto em prosa da antologia *Transístor*:

Mas hoje na National Gallery, deixando de lado tantos enumeráveis prodígios, quero aludir a um só quadro, “O casamento dos Arnolfini” de Van Eyck, que me transmite em grau máximo a ideia da coisa perfeita, situada no plano de convergência da realidade e do sonho. Admiro não só a grandeza isolada do artista mas ainda o contexto político-econômico-cultural que permitiu a criação desta obra, situada entre um quarto e o cosmo; marcando, com o retábulo do “Agneu Mystique”, um período novo na história da pintura.⁷²

Um olhar poético crítico também se percebe no quarto poema da série publicada em *Murilo Mendes, di domenica*. “Roma” faz referência explícita à cidade dos césaes e à sua desordem no presente:

Roma

Os ratos as baratas em ordem de guerra
circundam os césaes que rolam no asfalto
onde derrapam os automóveis em marcha de guerra
enquanto o siroco perturba os transístores próximos
e os turistas com lunetas quebradas
se desfrutam das escolopendras nas ruínas piranesianas.⁷³

⁷² MENDES. *Transístor*, p. 271. Do texto “Os dias em Londres” do livro *Carta geográfica*.

⁷³ Tradução minha. “**Roma** // I topi gli scarafaggi in assetto di guerra / circondano i cesari rotolano sull’asfalto / dove slittano le automobili in assetto di guerra / mentre lo scirocco disturba i transistor vicini / ed i turisti col cannocchiale rotto / si godono le scolopendre nei ruderi piranesiani.” MENDES. Qualcuno. In: CIMA, Annalisa. *Murilo Mendes, di domenica*.

O retrato do poema é o de uma Roma onde se conjugam o antigo e o moderno. Um mundo subterrâneo, o dos “ratos” e das “baratas”, apresenta-se no espaço citadino onde estão os césares e os carros e o vento quente que sai do Norte da África e sopra no Mediterrâneo (siroco). Esse vento atordoa os “transístores próximos” e conflui para uma desordem. Veja-se que, mais uma vez, um elemento moderno (transístor tecnológico) comparece num cenário desordenado: isso mostra um olhar poético aturdido, entre o seu agora e o e a sua tradição. A visão irônica que o poeta apresenta de Roma traduz-se no olhar desfocado dos turistas que, com “lunetas quebradas”, deleitam-se do minúsculo, das centopeias (escolopendras) em meio às ruínas das *vedute* [vistas gravadas]⁷⁴ do gravurista Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

O quinto e último texto que fecha a série é um pequeno poema que tem a potência do retorno:

Retorno

Voltarei um dia
para saudar o reino mineral
onde a desordem é mínima.⁷⁵

Num tom escatológico, o sujeito poético anuncia o seu retorno ao reino mineral, ao reino do pó, remetendo à noção da morte do corpo como fuga da desordem da vida e à entrada numa desordem mínima/mineral. Essa busca do mínimo, da condensação do que é vasto, múltiplo e desdobrável, já nos diz do percurso da poética muriliana que, ao longo de cerca de 45 anos, primou pela busca da condensação, da convergência, da economia linguística, daquilo que Haroldo de Campos chamou de “mundo substantivo”.⁷⁶ Considerando-se os cinco poemas, “Retorno” é o último e aponta no mínimo duas

⁷⁴ O termo *veduta* se aplica a pintura, desenho ou gravura que representa uma cidade, um monumento ou um lugar com concepção acentuadamente topográfica. As *vedute* têm sua origem nas peregrinações a Roma no século XVIII, no tempo de redescoberta da Antiguidade: Herculano, em 1719, e Pompeia, em 1748. Seus maiores inovadores foram Canaletto, Guardi e Piranesi, tendo este transformado a vista gravada para *souvenir* de turistas intelectuais e aristocratas num sofisticado meio de comunicação erudita de grande carga expressiva. Assim, Piranesi pratica a *veduta* direta, ou de reconstituição fidedigna, segundo fontes documentais, e a *veduta ideata*, em que a ruína serve de matéria para sua vertente apaixonada e trágica. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. “Mestres da gravura”.

⁷⁵ Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura In: MENDES. *Antologia poética*: Murilo Mendes, p. 235. “**Ritorno** // Una volta riteornerò / per salutare il regno minerale / dove il disordine è minimo. MENDES. Ritorno. In: CIMA, Annalisa. *Murilo Mendes, di domenica*.

⁷⁶ CAMPOS. *Metalinguagem*. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. Dichten = condensare”. POUND. *ABC da literatura*, p. 43.

significações: 1. retorno como morte do sujeito poético e, portanto, do ser humano; 2. retorno aos poemas anteriores, nos quais a desordem da vida é abordada, e é dessa desordem que se parte para o pó de onde se vem (o mínimo de desordem).

A série dos cinco poemas murilianos tem um carácter topográfico e gráfico marcante. Lê-se nela o deslocamento linguístico-cultural do poeta cujas experimentações no universo de uma língua outra, em italiano, remetem tal produção à “literatura menor” de que tratam Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*. Para os filósofos,

uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização.⁷⁷

Ao escrever em italiano na Itália ou mesmo em francês⁷⁸, Murilo está operando desterritorialização/reterritorialização da língua, produzindo uma literatura menor, pois

menor não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz um buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.⁷⁹

Nesse sentido vale pensar no ato muriliano de escrever mesmo em português, língua de Camões, sempre no interior da cultura europeia, ato de achar o seu próprio dialeto. A exemplo do que faz na década de 1960, que marca, porém, o início das experimentações poéticas do “poeta brasileiro de Roma”⁸⁰ em sintonia com o seu tempo. Em carta datada de 1966 a Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes refere-se às duas obras, que viriam a juntar-se numa só, como “tentativas de reformulação da minha linguagem poética”⁸¹. Em entrevista ao jornal italiano *Momento Sera*, no mesmo ano, Murilo Mendes anuncia:

⁷⁷ DELEUZE; GUATTARRI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 35.

⁷⁸ Murilo Mendes deixou o original em francês *Papiers*, com textos em verso e em prosa, incluído postumamente na sua *Poesia completa e prosa*. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1565-1602.

⁷⁹ DELEUZE; GUATTARRI. *Kafka*, p. 39.

⁸⁰ Cf. AMOROSO. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*.

⁸¹ MENDES. Carta, 10.2.1966. Fundo Carlos Drummond de Andrade/FCRB.

Resolvi, apesar da idade, subverter minha linguagem poética e estou escrevendo quatro livros ao mesmo tempo, dois em prosa e dois em poesia. Os de poesia são Contato e Exercícios; os de prosa, Poliedro e Figuras. No último aparecem poetas, artistas em geral, filósofos, em suma, as figuras da minha vida.⁸²

Os livros “Contato” e “Exercícios” viriam a ser reunidos num só, com o título *Convergência* (1970), no qual o poeta propôs a “tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão⁸³; já “Figuras” viria a ser *Retratos-relâmpago: 1ª.série* (1972), e *Poliedro* (1972) permaneceria com o mesmo título.

Uma língua dentro de outra língua, um fazer da própria toca (rato) ou buraco (cachorro) num mundo linguístico-cultural maior do que a própria língua, o próprio falar, o próprio dialeto. Há diferentes níveis de minoridades em se tratando de produções discursivas, inclusive as literárias. Cada discurso engendra-se em meio a constrictões de discursos maiores em termos de representação política, portanto de poder. Ao escrever em português, italiano e francês – e ao fazê-lo no Brasil e na Europa –, Murilo experimenta diferentes modos e espaços de inserir os seus discursos em discursos outros. Da aproximação de sua voz a outras vozes, encenam-se em sua poética aproximações e distanciamentos, divergências e convergências. Assim, Murilo Mendes busca construir a sua própria dicção, atenuado com as transformações pelas quais as literaturas vinham passando em seu tempo e simultaneamente num diálogo constante com as tradições que formavam o seu panteão. Deleuze e Guattari dizem dessa dicção, desse estilo, desse tom que se busca, tom que cada sujeito procura imprimir em seu fazer artístico:

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, o que solicita um povo por vir [...]. O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, o povo que não existe.⁸⁴

1.2 CONVERGÊNCIAS

Editado em São Paulo pela Livraria Duas Cidades em 1970, a produção de *Convergência* é acompanhada à distância pelo autor que já há 14 anos vivia em Roma.

⁸² MENDES. Momento Sera, 17, giu, 1966 *apud* AMOROSO. *Revista USP*, p. 105.

⁸³ MENDES. Carta de Roma, 9.4.1969 *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 192.

⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 208.

Com textos escritos entre 1963 e 1966, esse é o último livro de poesia publicado em vida por Murilo Mendes e constitui-se de duas partes: *Convergência* e *Sintaxe*. A primeira é dividida em duas subpartes: “Grafitos”, dedicada ao poeta italiano, tradutor e amigo Ruggero Jacobbi, e “Murilogramas”, dedicada à professora de língua e literatura portuguesa, filóloga e também tradutora e amiga Luciana Stegagno Picchio; a segunda parte é formada por um bloco único de 71 poemas e dedicada “à fabulosa memória de Oswald de Andrade”. Observa-se que aqui o poeta juiz-forano retoma justamente aquele que, no Modernismo nos anos de 1920, mais experimentou na senda poética em busca de uma condensação da poesia.

O poema que abre a primeira parte do livro intitulada *Convergência* também a fecha, funcionando aí como epígrafe e epílogo, uma chave de leitura do ciclo para o qual convergem os textos da obra. Veja-se o referido poema:

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

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles⁸⁵.

O poema sugere o combate a uma diáspora poética. A partir da figura e máscara do poeta e argonauta Orfeu, o sujeito poético evoca a potência da palavra literária e, ao mesmo tempo, o combate à dispersão do próprio sujeito e da coletividade e de suas vozes (“**Orfeu Orftu Orfele / Orfnós Orfvós Orfeles**”⁸⁶), sinalizando a construção da ideia de uma convergência, nome que dá título ao livro. Sob o título de “Exergo”, um vocábulo erudito proveniente do grego [*ex-* (fora) + *érgon* (ação, trabalho, obra)], e datado de 1964, o poema principia a parte como que marcando a abertura do espaço na folha em branco, no lugar da materialidade de uma moeda ou da medalha, para se gravarem as inscrições poéticas dos grafitos e dos murilogramas, criações murilianas que carregam a tradição e constroem uma comunidade de destinatários e leitores. Na segunda ocorrência, o poema fecha o conjunto *Convergência* sob o título de “Fim e Começo”, e ao seu final, fora do texto, aparece em caixa alta a palavra “FIM”, seguida pelo ponto interrogativo “?”. A interrogação sugere, pois, a neutralização da afirmativa do título e a reabertura do sentido

⁸⁵ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 625;703. Do livro *Convergência*.

⁸⁶ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 625;703. Do livro *Convergência*. (Grifos meus.)

circular da convergência almejada pelo poeta. Esse fim/começo atrela-se à cara ideia muriliana do eterno retorno, da eternidade. Sem fim e sem começo, assim o poeta almeja a sua obra.

O título *Convergência* parece uma palavra ressoante no universo do poeta-crítico naquele período, pois data de 1965 um texto crítico do autor com título homônimo em italiano, *Convergenze*⁸⁷, para um catálogo de uma mostra coletiva de artistas italianos diversos realizada em 10 de fevereiro de 1965, na “Casa do Brasil” em Roma. Em estudo sobre o livro *Convergência*, João Alexandre Barbosa, considerando o projeto de escrita da obra, entende “convergência” como uma confluência do real e do poético, na qual “se opera a redução do real à linguagem”, onde tudo é texto⁸⁸.

A natureza pictórica e (tele)gráfica dos poemas da primeira parte de *Convergência*, com título homônimo, possui certa marca de circunstância não só por suas estruturas e temáticas. A linguagem tendendo para a conversação e o registro do local e da data da escrita ao final de cada um dos textos revelam traços de um poeta-viajante e sinalizam o trânsito pelos gêneros das memórias, da correspondência e do diário, no desejo de uma escrita duradoura e móvel. Os títulos dos 35 grafitos⁸⁹ e dos 37 murilogramas⁹⁰ inscrevem um circuito afetivo de cidades, monumentos, poetas,

⁸⁷ “Convergências: mostra coletiva com obras de Nobuya Abe, Remo Bianco, Ettore Colla, Michelangelo Conte, Mario Pucciarelli, Angelo Savelli, Antonio Virduzzo, hospedada na Galeria de Arte da “Casa do Brasil” em Roma a partir de 10 de fevereiro de 1965” [Tradução minha]. [“Convergenze: esposizione collettiva con opere di Nobuya Abe, Remo Bianco, Ettore Colla, Michelangelo Conte, Mario Pucciarelli, Angelo Savelli, Antonio Virduzzo, ospitata presso La Galleria d’Arte della “Casa do Brasil” di Roma dal 10 febbraio 1965”.] MENDES. *L’occhio del poeta*, p. 192.

⁸⁸ BARBOSA. *A metáfora da crítica*.

⁸⁹ “Grafito num muro de Roma”; “Grafito na pedra de meu Pai”; “Grafito na pedra de minha mãe”; “Grafito na ex-casa paterna”; “Grafito para Hipólita”; “Grafito numa cadeira”; “Grafito no Pão de Açúcar”; “Grafito para Mário de Andrade”; “Grafito para Sousândrade”; “Grafito para Augusto dos Anjos”; “Grafito para Mário Pedrosa”; “Grafito em Marrakech”; “Grafito em Meknens”; “Grafito nos Jardins de Chellah”; “Grafito em Fez”; “Grafito para a Grande Mesquita de Fez”; “Grafito em Tânger”; “Grafito na Praça Dejmaa el Fna”; “Grafito na lápide dum alfaiate grego”; “Grafito na lápide duma menina romana”; “Grafito para Li-Po”; “Grafito para Hokusai”; “Grafito para Shrî Râmakrishna”; “Grafito segundo Kafka”; “Grafito para Paolo Uccello”; “Grafito para Piranesi”; “Grafito na escultura ‘Santa Tereza’ de Bernini”; “Grafito em Ravena”; “Grafito para Barromini”; “Grafito para Giuseppe Capogrossi”; “Grafito para Ettore Colla”; “Grafito para Anton Pevsner”; “Grafito para Sergei Eisentein”; “Grafito para Casimir Malevitch”; “Grafito para Vladimir Maiacóvsky”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 627-660. Do livro *Convergência*.

⁹⁰ “Murilograma ao Criador”; “Murilograma a N. S. J. C.”; “Murilograma a João Sebastião Bach”; “Murilograma a Clara Rocha”; “Murilograma a Bashô”; “Murilograma a Guido Cavalcanti”; “Murilograma a Hölderlin”; “Murilograma a Leopardi”; “Murilograma a Gerard Nerval”; “Murilograma a Baudelaire”; “Murilograma a Rimbaud”; “Murilograma para Marillarmé”; “Murilograma para Maria da Saudade”; “Murilograma a Camões”; “Murilograma a Antero de Quental”; “Murilograma a Antônio Nobre”; “Murilograma a Cesário Verde”; “Murilograma a Fernando Pessoa”; “Murilograma para Manuel Bandeira”; “Murilograma para Oswald de Andrade”; “Murilograma a Graciliano Ramos”; “Murilograma a Aníbal Machado”; “Murilograma a Cecília Meireles”; “Murilograma a C. D. A.”; “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”; “Murilograma a Gabriela Mistral”; “Murilograma a Telhaire de Chardin”; “Murilograma a Claudio Monteverdi”; “Murilograma a Debussy”; “Murilograma a Dallapiccola”; “Murilograma a Werbern”; “Murilograma a Enzra Pound”; “Murilograma a T. S. Eliot”; “Murilograma a

escritores, pintores, pensadores, músicos, enfim, de um circuito crítico, de lugares e de homens de letras e de artes, no sentido de construção de uma geografia intelectual e poética, de uma comunidade virtual, de uma convergência.

Alguns títulos e/ou textos da obra reaparecem ou mesmo se repetem em outros livros em prosa escritos pelo autor no mesmo período. Sobre isso, podem-se citar alguns exemplos de recorrências de homenageados. Aparecem dois “Graciliano Ramos” em *Retratos-Relâmpago: 1ª. série* e um “Murilograma a Graciliano Ramos” em *Convergência*; há um “Pascal”, um “Ezra Pound” e um “Luigi Dallapiccola” em *Retratos-Relâmpago: 2ª. série*, como há aí também um “Murilograma a Pascal”, um “Murilograma a Ezra Pound” e um “Murilograma a Dallapiccola”. Em *A Invenção do Finito* há um “Rito austero e Toteme de Capogrossi”, enquanto em *Convergência* há um “Grafito para Giuseppe Capogrossi”. Em *Janelas Verdes* há um “Antero de Quental” e um “Fernando Pessoa”, como em *Convergência* há um “Murilograma a Antero de Quental” e um “Murilograma a Fernando Pessoa”. Em *Carta geográfica* há um “Ravenna”, como em *Convergência* há um “Grafito em Ravenna”. Em *Ipotesi* há um “Ungaretti”, como em *Convergência* há um “Murilograma a Ungaretti”. Em *A idade do serrote* há um “Meu pai”, enquanto em *Convergência* há um “Grafito na pedra de meu pai”.

A despeito dos textos do livro *Convergência*, escreveu o autor a Carlos Drummond de Andrade:

A verdade é que as criações (não chamo experiências porque você 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.⁹¹

Eis, nas palavras da missiva de Murilo Mendes, a explicitação das suas criações poéticas com o intuito de, “atrevidamente”, construir uma poética “nova, pessoal, intransferível”. Um estilo, um tom, um dialeto próprio.⁹² Na construção do seu estilo,

Ungaretti”; “Murilograma a Nanni Balestrini”; “Murilograma a Pascal”; “Murilograma a Heráclito de Éfeso”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 662-704. Do livro *Convergência*.

⁹¹ MENDES. Carta, 10.2.1966. Fundo Carlos Drummond de Andrade/FCRB.

⁹² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 208.

Mendes realiza a *poiesis*, a criação poética, obtendo, assim, “a chave da invenção” de que fala Ezra Pound ao discutir sobre a literatura, “novidade que permanece novidade”.⁹³

Para Pound, “a linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, utilizada para a comunicação”⁹⁴. O poeta atualiza constantemente a língua, mantendo-lhe o caráter comunicativo. Os grafitos e os murilogramas são criações murilianas e, nesse sentido, têm algo da tradição da comunicação.

Segundo Lais Correa de Araújo:

Grafito (etimologicamente escrita – *grafo*) supõe conotação ou analogia intrínseca com hieróglifo (imagem sem palavra) e, mais precisamente, de procedência da cultura islamítica que vai, desde o início do século XV, fundir-se na ‘moda da divisa’ e desdobrar-se na literatura emblemática e lapidar do barroco. Consistindo essa literatura em “imagem e mote”, foi larga e correntemente utilizada, para persistir depois como jogo epigramático ou, mais comumente, como conceito judicativo e rememorativo nas convencionais inscrições tumulares, mesmo de nosso tempo.⁹⁵

Para além das lembranças e inscrições tumulares, os grafitos murilianos (usa-se comumente o termo “grafites” no Brasil) reforçam a ideia de comunicação na modernidade, como aqui ocorre em muros, paredes, edifícios etc. Essa obra se inscreve buscando uma forma concreta de registro. Além de palavras, o poeta lança mão de outros símbolos (espaços brancos, círculos hachurados pretos, &, *, BR, =, setas etc.), aproximando a poesia de uma linguagem dinâmica, como a que se percebe nos grafites inscrevendo-se nos espaços urbanos. Esse ir-se para além do verbal mostra um escritor também atento às formas não verbais de construção artística, ou seja, um escritor também crítico de arte como o foi Murilo Mendes.

Não se pode apontar, nos grafitos murilianos, uma linguagem cifrada a partir das palavras e nos sinais gráficos que o poeta utiliza. Se há algo cifrado, isso ocorre por uma série de referências a elementos culturais porventura desconhecidos de algum leitor. Ao ler, por exemplo, “Grafito em Meknés”, um leitor, dependendo do seu conhecimento prévio de mundo, precisa fazer uma pesquisa para lograr uma leitura mais acurada do poema. Os grafitos, a começar pelos títulos, já fazem referências a demandarem uma leitura-pesquisadora. Assim o poeta encena diante do leitor lugares (muro de Roma, casa

⁹³ POUND. *ABC da literatura*, p. 78; 36.

⁹⁴ POUND. *ABC da literatura*, p. 36.

⁹⁵ ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 129.

paterna, cadeira, Pão de Açúcar, Marrakech, Meknès, Jardins de Chellah, Fez, Mesquita de Fez, Tânger, praça Djemaa el Fna, Ravenna), túmulos (do pai, da mãe, de um alfaiate grego, de uma menina romana), a personagem da adolescência Ipólita, escritores (Mário de Andrade, Sousândrade, Augusto dos Anjos, Mário Pedrosa – também crítico de arte –, Li-Po, Kafka, Vladimir Maiacóvsky), o guru espiritual Shri Râmakrishna, pintores (Hokusai, Paolo Uccello, Piranesi, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla – também escultor –, Anton Pevsner, Casimir Malevitch), o arquiteto Borromini e o diretor de cinema Sergei Eisenstein. Os poemas aparecem ordenados como que em séries.

A despeito da poesia do livro, pontuou Ruggero Jacobbi ser ela cheia de referências, de dedicatórias e de incidências reais. “Sob a orientação de Ungaretti para o espaço branco como revelação gráfica de um tempo absoluto, Murilo renovou o gosto apolinairiano pelo caligrama ou poundiano pela citação”⁹⁶, escreve o poeta e tradutor italiano. Jacobbi também observa que o livro

abre as portas ao bi e tri-linguismo, sendo muito frequente a aparição do italiano, do latim, do francês e do espanhol, em dimensões que servem para compor retratos, às vezes fulminantes, outras vezes originalmente diversificados, de certos protagonistas da arte europeia e de certos lugares, visitados pelo afeto ou revisitados pelo sobressalto ansioso da memória.⁹⁷

Esse multilinguíssimo que se imprime em *Convergência* é um dos elementos a mostrarem os deslocamentos espaço-culturais presentes na obra muriliana. Aqui, mais uma vez, nota-se a criação de uma língua menor numa língua maior (um poeta de língua portuguesa utilizando-se, fragmentariamente, de outras línguas), agora numa dimensão babélica. Ao compor retratos de protagonistas da arte europeia e de lugares, o poeta vai construindo uma geografia, uma cartografia própria, circunscrevendo espaços de sociabilidade, sobretudo através do que se pode também denominar cartografitos/geografitos. Um dos lugares cartografitados pelo poeta, por exemplo, é a “ex-casa paterna”:

Grafito na ex-casa paterna

A moça despetalada. Oito uniformes ocos.
Exausta, além do lábio, a palavra potável.

⁹⁶ JACOBBI. *Convergência*, p. 217-218.

⁹⁷ JACOBBI. *Convergência*, p. 220.

Sem ângulos o triângulo antropomorfo.
O som do “Magnificat”, esqueleto de som.

O prato de feijão, jantar da cinza.
O piano a quatro mãos, nem ao menos um dedo.

Desdêmona demona: agora desmembrada.
A engrenagem da flor: poeira desmanchada.

Papagaio de seda, extinto no anticéu.
O livro de Alencar: quem o roeu é roído.

A montanha engolida no horizonte.
O filme dinamarquês descolado no caos.



Pacientes, dois cristais emigrados da cova.

Juiz de Fora 1964⁹⁸

O poeta revisita num tom memorialístico a provinciana ex-casa paterna, em Juiz de Fora, e a apresenta por imagens esfaceladas e diluídas, como aquelas de “a cinza das horas”⁹⁹ de Manuel Bandeira. A imagem do “piano a quatro mãos” contrapõe-se à construída pela expressão “nem ao menos um dedo.”. O processo da memória reconstrói os elementos do passado, mas não desconhece a inelutável “engrenagem da flor”, que nada mais é do que uma “poeira desmanchada”. A partir de uma exaustão da “palavra potável”, lê-se em cada dístico e no monóstico um passado disforme visto no presente, operando-se a capacidade do poeta de transformar cenas, coisas e personagens da infância e adolescência, de criar uma outra experiência histórica no mundo, a experiência da rememoração e da perda, de entender o passado como passado. Daí uma certa “força plástica”, no sentido nietzschiano, presente no olhar do poeta:

Para determinar este grau [de sentido histórico] e, através dele, então, o limite, no interior do qual o que passou precisa ser esquecido, caso ele não deva se tornar o coveiro do presente, seria preciso saber exatamente qual é o tamanho da *força plástica* de um homem, de um povo, de uma cultura; penso esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma as formas partidas.¹⁰⁰

⁹⁸ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 630-631. Do livro *Convergência*.

⁹⁹ BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*, p. 5-46.

¹⁰⁰ NIETZSCHE. *Escritos sobre a história*, p. 73.

O poema, nesse sentido, reestabelece o perdido no presente da escrita e reconstitui as formas perdidas no passado sem fazer do poeta um “coveiro do presente”. Acrescenta-se, no entanto, que o poeta demonstra-se cômico de que o resgate do passado só é possível na plasticidade do poema, na fabulação, ou seja, não há em “Grafito na ex-casa paterna” uma visão romântica no sentido de resgate absoluto do passado.

De forma similar, o poeta inscreve o Rio de Janeiro, através do símbolo Pão de Açúcar, demonstrando também certa plasticidade ao retomar poeticamente o passado.

Grafito no Pão de Açúcar

Do cume desta colina
Nove bilhões de anos
Contemplam-nos.

Neste Rio descobri

O Brasil / cruz e delícia
Saudade minha amada.
Neste Rio ásperofísico
Nomeei-me poeta.

Aqui conversei
Ismael Nery
Mestre / malungo máximo
Entre canto gregoriano e jazz.

Aqui aprendi
Presto a ser
Espiritualmente semita.
Alimentei-me de Índia.

Daqui vi crescer
A novíssima Israel:
Karl Marx / Freud / Einstein.

Daqui pude aferrar
Picasso / Mallarmé / Strawinski

Lutei com o Verbo encarnado.
Matéria fui / para forma.

Aqui toquei imediato
Ou por tangência & contaminação
Múltiplas coisas grandes
Visíveis invisíveis.



À beira desta baía
Largoespacial

Desamei / amei
Deslouvei / louvei

Cedo desarme-me.

Senti crescer-me
Comunicante
O duplo fogo eternofísico
Pai de todos e meu.

•

Nesta baía cabem todas as esquadras
Não cabe nenhuma bomba.

•

Do cume desta colina
Contorno o BR acelerado
 retardado
 extrovertido
 coisificado

Meu olho circular navega o mundo
Que aceito
Malgrado mil —————

Rio 1964¹⁰¹

Este poema é marcado por neologismos, grafismos e deslocamentos (para a direita) de alguns versos. Ressalta-se, nas grafias “Brazil” e “BR”, a representação de um país atravessado por contradições, nomeadas no poema por elementos tais como: cruz, delícia, Rio ásperofísico, acelerado, retardado, extrovertido e coisificado. Sob a contemplação da idade do mineral, ocorre a inscrição das descobertas daquele que ali, no Rio, se nomeou poeta e inscreveu sua prática poética no cosmopolitismo. Ali ainda conheceu Ismael Nery, o poeta e pintor que lhe apresentou a filosofia do essencialismo criada por este; aprendeu a ser semita e indiano, viu crescer a nova base com Marx, Freud, Einstein; pôde apegar-se a Picasso, Mallarmé e Stranvinski; lutou e tocou as “Múltiplas coisas grandes/ Visíveis invisíveis”. Cidadão do Rio, o poeta comunicou-se com um mundo maior, por “tangência & contaminação”. À beira da baía, a voz poética amou e desamou, louvou e desloubou, e aí também se desarmou. Na sua experiência carioca, litorânea e não mais provinciana, o sujeito criador passa por uma experiência “Largoespacial”, um alargamento de espaços que permite a Murilo Mendes acessar e

¹⁰¹ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 633-634. Do livro *Convergência*.

inscrever múltiplos mundos. Nesse acesso, o ser sente-se num processo de crescimento e comunicação. Passando pelo fogo, purifica-se e multiplica-se, tornando-se cosmopolita e babélico. No dístico “Nesta baía cabem todas as esquadras / Não cabe nenhuma bomba”, mudando o registro para o tempo presente, o poeta diz caber ali a multiplicidade, sem a presença do mundo bélico, demonstrando seu humanismo pacifista. A imagem das esquadras, além de apontar para uma multiplicidade, também reforça o veio comunicante que o poeta busca em seu labor, já que esquadras vão e vêm, fazendo mundos intercomunicarem-se. Do cume da montanha, o poeta lança o seu olhar sobre um Brasil multifacetado e circunda o mundo também de múltiplas faces.

Na série de grafitos sobre escritores e poetas, Murilo escreve sobre Sousândrade (1833-1902), um dos poetas brasileiros que mais inovaram a nossa poesia em termos de linguagem:

Grafito para Sousândrade

O BR longe-olha o gavião da usura.
Mantém o tubarão adornado de lustres.

Ondula o rio com seus braços magros.
Nos peitos da seca o nordestino mama.

Os mandarins suspendem no futuro
Esta constel-ação: reforma agrária.

(Atardece nos campos desplantados).
Que faz o analfabeto? Desulula.

Passam Vitória-Régias arrastadas
Por vinte e quatro mil carros de bois.

Cem mil trabalhadores edificam
Uma torre de peles de chinchila.

●

Defronte um tal diagrama calarei
A paisagem do céu transavionado

Onde “fulge” o esqueleto do Cruzeiro:
Não pode o homem faminto contemplar

Esses gólfãos de estrelas e galáxias,
“Triângulos triângulos Semíramis” .

●

Qual é a solução: o solução?

O poema é uma homenagem ao poeta que estava, na década de 1960, sendo redescoberto pelos irmãos Haroldo e Augusto Campos¹⁰³, e vale-se de uma releitura de sua obra. Através de imagens de poemas de Sousândrade, o poeta vai edificando em nove dísticos e um monóstico o seu grafito. Assim como o Guesa de Sousândrade erra/viaja pela América, a voz muriliana vagueia pelo Brasil, traçando-lhe um retrato realista. O poema retrata um país esfacelado, um “BR” atravessado pelo “gavião da usura”, apresentando “o rio com seus braços magros”. A imagem da magreza reforça-se pela forte referência à fome de retirantes nordestinos, cujas bocas mamam os “peitos da seca”. Na continuidade de uma crítica ao colonialismo/imperialismo que imperam sobre o Brasil, o poema fala de mandarins suspendendo as estrelas do Cruzeiro, constelação que representa os céus do Brasil; no poema de Murilo, entretanto, existe uma paródia do hino nacional brasileiro, pois nosso país carece de uma reforma agrária, os campos são “desplantados” e o analfabeto, sem palavra e sem voz, sequer pode ulular: ele “Desulula”. Na seca imagem do “esqueleto do Cruzeiro”, a fome humana não permite nenhuma contemplação do que é belo e perfeito. O grafito termina com uma pergunta para a qual não há resposta: qual é a solução? Ao masculinizar o substantivo solução, o poeta aponta para uma impossibilidade de resposta quanto às agruras por que passa o Brasil, já que, gramaticalmente, solução é um substantivo feminino. Outra possibilidade de leitura é entender, pelo viés irônico do poeta, “o solução” como aumentativo de soluço, esse lamento entrecortado que é o próprio poema em tela.

No próximo poema, o poeta visita Marrocos, mais precisamente Tânger, uma cidade portuária situada no Estreito de Gibraltar e usada como ponto de passagem entre a África e a Europa desde os tempos dos fenícios.

Grafito em Tânger

Desço na noite amarela
Onde a laranja sibila.

Vai este olho vertical
Divisando as tangerinas
Veladas
De braços com os tangerinos
No silêncio horizontal

¹⁰² MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 637. Do livro *Convergência*.

¹⁰³ CAMPOS; CAMPOS. *Re visão de Sousândrade*.

Tangível.

Tânger tangida, ácida
Paisagem de portas redondas.



Surpreendo mais tarde Tânger
Imóvel sem véus,
Tangente à malinconia:
Temendo o tangolomango

Saio da noite amarela
Onde a laranja sibila.

Tânger 1963¹⁰⁴

O sujeito poético atravessa a noite de Tânger, notando o seu tom amarelo, daí a imagem da laranja sibilando e das palavras, derivadas de Tânger, tangerinas e tangerinos, numa referência às mulheres e aos homens do lugar. O jogo de palavras e a referência ambígua às frutas laranja e tangerina reforçam o tom amarelo da noite de Tânger. A errância da voz poética pela cidade é guiada pelo olhar. A exploração das palavras tanger, tangerinas, tangerinos, tangível, tangida, tangente, mais do que um jogo paronomástico, também representa, para além da referência à tonalidade da noite de Tânger, uma experiência daquilo que se tem e que se pode tocar. No poema, a voz poética contrapõe as tangerinas veladas e imersas num silêncio horizontal tangível à cidade sem véus, porque vista pelo poeta em sua plenitude noturna. As portas redondas da arquitetura árabe oferecem ao poeta a paisagem do eterno, um espaço de abertura e em oposição à acidez de Tânger. Pelas portas redondas, desloca-se sem começo e sem fim. Apesar do tom laranja da noite (essa claridade no escuro) e das portas redondas, existe ali um olhar de tristeza, de melancolia, sobre a cidade marroquina, onde se teme o tangolomango, ou seja, os males advindos de bruxarias, ou de doenças atribuídas a feitiços.

O próximo grafito de Murilo Mendes inscreve-se na “lápide dum alfaiate grego”:

Grafito na lápide dum alfaiate grego

O tempo rodando com sua foice
Corta o meu traje,

Atrai a tesoura de Átropos.¹⁰⁵

¹⁰⁴ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 644. Do livro *Convergência*.

¹⁰⁵ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 645. Do livro *Convergência*.

A inscrição lapidar do grafito circunscreve a morte na potência do tempo e da figura grega de Átropos, considerada a mais velha das moiras que regiam os destinos dos deuses e dos gregos, conhecida como a inevitável ou inflexível, sendo ela a moira que cortava o fio da vida. Interessante o título do poema que, ao fazer referência a um alfaiate (aquele que costura, que constrói um fato, uma trama, uma vestimenta), vai dizer do ato de cortar, destruir, ceifar. Daí a imagem da foice, instrumento do tempo/da morte que nos ceifa a todos, como fazia e o faz a personagem da mitologia grega. Ressalta-se que o costurador está morto, jazendo sob uma lápide.

O território das artes plásticas também é percorrido pelo poeta. A exemplo, tem-se adiante o poema dedicado ao pintor e gravurista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849):

Grafito para Hokusai

Corporal desenho
Cruelmente refinado
Onde os dedos do Japão
Centrípeto caminham.

Paisagem ao infinitesimal
Silêncio: roda em movimento.
Sombra de homem ou jardim
Se habitando.

•

Naturezvisão
Espaço caligráfico traçado
Pelo pássarovoio
Na ilha quadrada.

Rito de ferro
Transposto em seda.

•

Japão metáfora de Hokusai
sim & não
Hokusai metáfora do Japão
não & sim.

Florença 1963¹⁰⁶

¹⁰⁶ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 646. Do livro *Convergência*.

O poema inicia-se apontando o refinamento do pintor japonês passando para a descrição do fazer do pintor e de seus temas. Os versos murilianos presentificam o caráter visual e filigramático de Hokusai. O desenho do pintor e gravurista chega a ser táctil (“corporal”), suas paisagens são detalhadas geralmente em pequenas gravuras que, no pouco tamanho, dizem muito; por isso a referência ao infinitesimal/ silêncio, ou seja, a “rosa em movimento”. Olhar para a arte de Hokusai é ver a natureza, numa fusão entre o que olha e o que é olhado (“Naturezvisão”). O trabalho do artista japonês é caligrafia que traça milimetricamente não só a forma, mas também o movimento (“pássarovoo”). Da dureza do trabalho (“Cruelmente”), esse “Rito de ferro”, constrói-se uma arte refinada com textura da seda. O poema termina com o espelhamento entre o artista e o seu país, como a demonstrar a importância figurativa desse criador em relação ao seu espaço/cultura.

O poeta também se adentra pelo território da religiosidade e escreve, por exemplo, para um dos mais importantes líderes religiosos hindus da Índia, Ramakrishna (1836-1886):

Grafito para Srî Râmakrishna

Vígil aluno da paz,
Brâmine escarno tocando
(Sem bramar) o lume do osso

Penetras pela experiência
O trágico homem rodando
Triturado à iniquidade.

Rude rito, seu trabalho,
O homem roda rodando
A roda que esmaga o homem.

Aguarda em vão o rodízio
Do rude rito trabalho
Que o proíbe de ver Brama.



E tu sabes, Râmakrishna:
Seria a forma dos deuses
Sem a palavra do homem,
Seria o lótus de Brama
Sem a raiz do homem-água,
Sem a raiz do homem-paz?

Roma 1965¹⁰⁷

¹⁰⁷ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 647. Do livro *Convergência*.

Em tom descritivo, o poeta apresenta o ritual de Ramakrishna como árduo, porém poderoso o suficiente para atingir o âmago do ser humano e para vencer a roda que roda a humanidade e a mata, ou seja, o tempo. Nas suas representações discursivas, o homem e suas palavras, o homem e seus ícones, representam deus(es) à imagem e semelhança do que há de paz no ser humano. No caso do poema em tela, Ramakrishna encarna poeticamente a imagem da meditação humana em busca da divindade em nós.

Cita-se, por fim, mais um grafito de Murilo Mendes, agora um poema sobre o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948):

Grafito para Sergei Eisenstein

A imagem macho & fêmea
Num ritmo preto & branco
Caminha
Em cortes progressivos
Dentados antagônicos
De linhas paralelas
Diagonais monumentais.

O horizonte do filme
Cresce, a consciência
Marcha em nós, mil, de
Partícipes imediatos, da
Cooperativa que somos
Ou deveríamos ser,
De contrastes que portamos
Em giro, visão & sangue.

A imagem sobe, escandindo
Átono ou esdrúxulo
O canto coral do homem,
Luta do múltiplo contra uno,
Torna-se fato, medida
Do ótico que subsiste
Em cada espectador,
Épico,
Espéculo.

Roma 1962¹⁰⁸

Neste poema, o poeta parece fazer a descrição de cenas e do teor coletivo e de luta relacionados ao filme *O Encouraçado Potemkin*.¹⁰⁹ A primeira estrofe demonstra centrar-

¹⁰⁸ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 657-658. Do livro *Convergência*.

¹⁰⁹ Em 1905, a tripulação do encouraçado Potemkin se amotina contra o regime tirânico e brutal dos oficiais da embarcação. As manifestações populares que resultam disso, na cidade de Odessa (Ucrânia), fazem com

se na cena da mãe caminhando contra os soldados e carregando o seu filho ferido. Interpretada pela atriz Prokhorenko, essa personagem mostra-se um ser andrógono, um “macho & fêmea” se mesclando numa persona desgrenhada. Murilo Mendes lança mão duma forte sinestesia ao descrever poeticamente, quanto à cena, um “ritmo preto & branco”. Os soldados armados, em alguns cortes, não são vistos diretamente pelo espectador, mas a câmera foca as suas sombras projetando-se gigantescas sobre a mulher. Tais sombras são “linhas paralelas” entre e sob as quais a mulher caminha e, juntamente com o seu filho, é fuzilada. As “linhas paralelas / Diagonais monumentais” demonstram a grandiosidade da força oficial e bélica contra uma população desarmada, ou seja, a desproporção entre as forças atuantes no enfrentamento retratado pelo filme. E o poema prossegue, abrindo sua perspectiva e descrevendo o horizonte do filme como um todo. Nessa descrição, a consciência coletiva, em termos de uma luta popular, espelha-se no espectador. Da visão épica, do espetáculo dramático, produz-se o efeito catártico de envolvimento da visão espectadora com as personagens populares. Ao fim e ao cabo, o poema de Murilo Mendes não perfaz ingenuamente uma utopia em termos de construção de uma identidade popular, pois “O canto coral do homem”, a “Luta do múltiplo contra uno” são encenações, são fato construído pela arte cinematográfica. A despeito do desejo de coletividade, percebe-se, na segunda estrofe, que somos cooperativa ou que, pelo menos, deveríamos ser.

Os grafitos possuem uma carga de metalinguagem no fabular do poeta a partir da vida e/ou da obra do seu objeto (destinatário/homenageado), a exemplo deste fragmento do “Murilograma a Ezra Pound”:

Ao projetar o tema sobre o tema
Explota a área linguística do verso:

Condensa a estrutura sua prismática
Ideo.gramando o cosmotexto.¹¹⁰

Numa referência à poética e à teoria poundianas, Murilo Mendes reforça aqui uma metalinguagem na medida em que coloca em prática o que o poeta norte-americano colocava: a exploração da área linguística do verso, numa busca de condensação da sua

que polícia e civis entrem em choque. O evento ficaria conhecido como "A Revolta de 1905" ou "Domingo Sangrento", considerado um "ensaio" da revolução de 1917. Eis o mote do filme de Eisenstein de 1925. O ENCOURAÇADO POTESKIN.

¹¹⁰ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 697. Do livro *Convergência*.

estrutura prismática, plurissignificativa, multifacetada; estrutura em que palavras, ideogramas, sinais gráficos diversos etc. contribuem para a composição do texto visto como cosmo. Eis o “cosmotexto” poundiano e muriliano, o texto cuja forma e face chamam atenção para si mesmas e para os mundos que elas representam e nelas se presentificam. Isso se aplica ao próprio fazer poético muriliano, método que também se encontra nas outras criações de *Convergência*, os murilogramas e os grafitos, que carregam mais ainda a dimensão formal e comunicativa.

O neologismo murilograma, criado a partir do nome próprio “Murilo” ligado ao elemento de composição “grama” (de origem grega, que designa letra, texto, inscrição). O neologismo é criado numa língua em que já existem, por exemplo, as palavras “epigrama”, “caligrama” e “telegrama”. A primeira, epigrama, designa, entre os antigos gregos, qualquer inscrição em prosa ou verso, colocada em monumentos, estátuas, moedas etc. e dedicada à lembrança de um evento memorável, uma vida exemplar. A segunda, caligrama, refere-se geralmente a um poema cujas linhas ou caracteres gráficos formam uma figura relacionada com o conteúdo ou a mensagem do texto. A terceira, telegrama, faz referência a uma escrita sucinta, enviada a um destinatário distante. A nova palavra muriliana sugere implicitamente o radical grego “tele” (que significa longe, ao longe, de longe), tele(murilo)grama, dando mais a noção da comunicação poética do autor. Isso porque os murilogramas têm destinatários explicitados.

Em grego, a palavra “gramma”, derivada de “graphé”, designa ainda “letra do alfabeto”. A unidade de massa tem a mesma origem, pois um peso muito pequeno era comparado ao tamanho e leveza de uma letra. Nesse sentido, “murilograma” traz ainda uma ideia de leveza. Busca-se aqui essa ideia em Italo Calvino, como sendo a primeira proposta para o atual milênio (terceiro da era cristã):

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte como um cemitério de automóveis enferrujados.¹¹¹

Caberia à leveza da criação literária opor-se ao peso, à gravidade da vida humana. Para obter esse efeito, segundo Calvino, um escritor pode valer-se de diversos artifícios,

¹¹¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 26.

como o fizeram Lucrecio nos versos sobre as partículas invisíveis da matéria; Ovídio, nas mágicas mudanças de forma de personagens de fábulas mitológicas; Guido Cavalcanti, em suas metáforas de movimento e imaterialidade; Henry James, no alto grau de abstração de suas descrições; Shakespeare, na ironia melancólica que ria do próprio drama afastando-se dele. Quanto a Murilo Mendes, percebe-se a leveza também na brevidade e no movimento de seus murilogramas, os quais também detêm a agilidade e a leveza dos epigramas, dos caligramas e dos telegramas.

Os destinatários dos murilogramas são diversos (vivos e/ou mortos à época do poeta) e, tal qual ocorre com os grafitos, os poemas não são ordenados aleatoriamente. Há uma ordenação: divindades (Criador e N. S. J. C.), o compositor João Sebastião Bach, a menina Clara rocha (filha do escritor Miguel Torga), poetas e escritores (Bashô, Guido Cavalcanti, Hölderlin, Leopardi, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Maria da Saudade, Camões, Antero de Quental, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Aníbal Machado, Cecília Meireles, C. D. A., João Cabral de Melo Neto, Gabriela Mistral e Teilhard de Chardin), compositores (Claudio Monteverdi, Debussy, Dallapiccola, Webern), poetas (T.S. Elliot, Ungaretti, Nanni Balestrini) e filósofos (Pascal, Heráclito).

O poema que abre a série é dedicado/destinado àquele que, na concepção muriliana, é o criador do universo e de tudo o que nele existe:

Murilograma ao Criador

Desde o osso do abismo
In-voquei Teus pés.

Nasço — um dia — entre parêntesis
Morrerei — quando — entre parêntesis.

Sou meu heterônimo
Nada eletrônico:
Nunca um nasce
Suficientemente.



Portando a tésseira de Jonas
In-voco Teu número
Descer sobre meu úmero.

Existo no osso e pelo osso
Que me confere identidade
Do céu às avessas aguardo

O timbre da electroplessão¹¹².



Meu trabalho: exceder-me do meu nada,
Do meu contexto de ossos.

Sou tudo menos o universo
Que emprestaste ao homem
Físico nuclear
À tua imagem e semelhança:
Expansionista.



Constróis minha fôrma em cruz¹¹³
Desde nove bilhões de anos.
Minha forma
Devo eu fabricá-la no tempo
Com estas mãos autônomas:
A WORK IN PROGRESS
OPERA APERTA

Armados do olho de um milhão de volts
Descobrimos as galáxias
Que escondias no teu bolso:
Tornam-se agora
Cotidianas cadeiras.

Nossa problemática progride
À dimensão do universo.
Esquadrinho-o
Esquadrinhamos-Te
Ex-tóteme.

Caçamos-Te com astronaves:
Não mais nosso álibi,
Aguilhão sim.

Roma 1964¹¹⁴

¹¹² Lê-se “electroplessão” (morte ocorrida em consequência de descarga elétrica) na primeira edição do livro que foi acompanhada pelo autor. MENDES. *Convergência*, p. 54. Na edição *Poesias completas e prosa*, registra-se aí a palavra “electropressão” e na edição *Convergência*, da editora Cosac Naify, registra-se, tal qual na primeira edição de *Convergência*, “electroplessão”. Mantive o termo da primeira edição do livro por ter ele certa relação semântica no contexto do poema: assim como do céu raios causam morte por descarga elétrica, “Do céu às avessas”, ou seja, da terra, o sujeito poético aguarda uma descarga elétrica produzida pela inteligência humana (uma referência às tecnologias).

¹¹³ Na edição *Poesia completa e prosa*, de 1994, registrou-se nesse verso “forma” ou invés de “fôrma”. Ora, sendo anterior à lei da reforma ortográfica da língua portuguesa de 2008, tal mudança não se justifica. Mesmo considerando tal reforma, cabe lembrar que o acento diferencial nesse caso é facultativo. Sendo assim, mantenho aqui o registro do acento na palavra “fôrma”, como aparece na primeira edição do livro (1970) e na sua reedição pela Cosac Naify (2014) para distingui-la de sua homônima “forma”, que inclusive aparece na sequência desta estrofe. Ou seja, o poeta faz um jogo formal-semântico entre as duas palavras.

¹¹⁴ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 661-662. Do livro *Convergência*.

Desde o nada elevado ao extremo (“osso do abismo”), o sujeito poético diz ter invocado ao Criador numa postura de submissão a Ele (“Teus pés”). Essa invocação, no entanto, não deixa de pontuar a voz do próprio sujeito, ou seja, da criatura: ao separar o verbo “invoquei” nos elementos “in” e “voquei”, tem-se aí, no segundo fragmento da palavra, a ideia de vocalização; ou seja, não há invocação sem vocalização. Em todo o poema, o criador é invocado, mas se fala predominantemente da criatura, sendo o Criador um interlocutor dela. De demarcado nascimento a um quando incerto da morte, o sujeito vê a si mesmo sendo outro, e sempre numa construção insuficiente. No ato da própria construção (pois a criatura também se cria), o ser humano se excede na sua insignificância, já que ele é “tudo menos o universo”. Se cabe ao Criador a edificação sagrada da essência humana (“fôrma em cruz”), é na historicidade da sua existência que o ser criado se perfaz (“Minha forma / Devo eu fabricá-la no tempo”). No exercício babélico da convivência entre línguas, o poeta lança mão do inglês e do italiano para dizer do ser sempre em construção inacabada (“A WORK IN PROGRESS”; “OPERA APERTA”).

Se, por um lado, a criatura se vê em constante e inacabada construção (feita pelo criador e por si mesma), fica-lhe o sentimento de não identidade, de nada de vazio. Daí a insistência do sujeito em buscar na matéria óssea (“úmero”, “Existo no osso e pelo osso / Que me confere identidade”, “meu contexto de ossos”) a tésseira de sua existência, a identidade que lhe falta: assim como o profeta Jonas carregava consigo o distintivo de homem de Deus (tanto que na embarcação já quase emborcando em alto-mar, ele, o profeta desobediente, deve ser jogado ao mar para a salvação dos demais tripulantes), a criatura meramente humana carrega os próprios ossos, identidade primeira e última do existir humana.

A criatura em incessante criação busca expandir-se no conhecimento do universo, o qual o Criador escondia no próprio bolso. Mesmo esquadrihando Deus, o que a humanidade abarca é ínfimo e sua problemática expande-se como se expande o conhecimento das galáxias. O ser em construção muriliano faz aqui uma crítica aos conhecimentos pretensamente abarcadores da totalidade universal, ou seja, do Criador. As invenções e os aparatos tecnológicos não salvam o homem de seu automatismo, de seu existencialismo e de sua imperfeição (“Nada eletrônico”; “Do céu às avessas aguardo / O timbre da electroplessão”; “Sou tudo menos o universo / Que emprestaste ao homem / Físico nuclear”; “Armados do olho de um milhão de volts” X “Nossa problemática

progride / À dimensão do universo”). De tanto esquadrihar o Criador, o homem, mergulhado na crença dos próprios poderes e, portanto, no ceticismo, tende a desconstruir o caráter totêmico de Deus, tirando-lhe o ar de divindade ou de símbolo sagrado de um grupo; arracando-lhe o teor de justificação e lhe dando o sentido de coerção, de tabu (“Ex-tóteme”; “Não mais nosso álibi, / Aguilhão sim.”)

O murilograma seguinte é um exemplo da incursão do autor pela seara da música, ao fazer uma louvação ao compositor João Sebastião Bach (1685-1750):

Murilograma a João Sebastião Bach

João Sebastião
mete o som na mão
João Sebastião
mete o sol na mão
João Sebastião
martelando o órgão
João Sebastião
espaventa o górgão
João Sebastião
temperando o cravo
João Sebastião
tolhe-nos o travo
João Sebastião
restaurando Orfeu
João Sebastião
mestre vosso e meu
João Sebastião
tua vontade louvo
João Sebastião
movimento novo
João Sebastião
pule apura poda
João Sebastião
roda roda roda
João Sebastião
ouvido da Paixão
João Sebastião
esfera em rotação.

Roma 1965¹¹⁵

O poema é formalmente construído de modo a explorar o nome do compositor e a espacialidade dos versos, formando linhas que remetem a uma partitura. O sujeito poético traça um retrato do ser musical e do mestre da música barroca a trabalhar com as mãos. Num processo sempre rímico, ora rimando outras palavras com Sebastião ora não, os

¹¹⁵ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 663-664. Do livro *Convergência*.

versos murilianos retomam elementos da música e do canto/poesia. A referência a Orfeu não é gratuita, já que compor músicas, tocar instrumentos e laborar versos são constantes ressurreições da figura mitológica do canto por excelência (“restaurando Orfeu”; “mestre vosso e meu”). Do mesmo modo que Bach, Murilo Mendes “pule apura poda” sua poética para, como o compositor, fazer girar a roda das palavras e trazer nelas o que há de musicalidade e Paixão.

Há um murilograma para o poeta italiano Guido Cavalcanti (1255-1300), contemporâneo de Dante Alighieri e um dos fundadores do chamado *dolce stil nuovo* [doce estilo novo], escola marcada pela revolução na métrica, pelo aparecimento do soneto e por uma poesia com profundidade de sentimentos, capacidade introspectiva e diálogo interior do ser humano com suas dimensões de ser material e espiritual. O poema muriliano inicia-se com uma passagem da *Divina Comédia*, passagem essa que funciona no texto como epígrafe:

Murilograma a Guido Cavalcanti

*“Così ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chil l'uno e l'altro caccera del nido”.*
Purg. XI, 97-99¹¹⁶

Radiograficamente entrego-te o texto táctil
Interrogo o que / sem transístor / vês apalpas ouves
Nesses teus próximos bulevares
entre Júpiter e Saturno

Ou então em galáxias
Presentidas / num baleno / ao telescópio.
Faixa de galáxias / desarmadas /
matemática-sonho.



Também agora se funda um novo estilo.
Ahimè! Já o novíssimo súbito se eclipsa:
No mundo / semiótico / deflagrado pela história
Suspenso
Do anticanto da Bomba.

Agora / opacos / espectrais
comunicantes em superfície
Com tésseira de alienados,
Nem criamos grafitos: grafito se é.

¹¹⁶ “Assim de estilo na arte cede um Guido, / A palma a outro: agora é bem provável / Seja de ambos o mestre já nascido.” Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. DANTE. *A divina comédia*. [E-book].

Alguns pensam-se télamons eletrônicos
Portando / o terrestre teclado.
Quem atinge a dimensão moderna?
Resíduos de barroco enfrentam
As futuras ruínas da linha reta.



De pouco amor / tememos / trememos:
Sitiados pela linguagem tóteme
Num oblíquo tempo tátil-visivo.
Rompendo espaço criador
Regressamos / com mísseis / à caverna.



Cavalcanti
No esdrúxulo território tipográfico
Atravessado pela espada do teu nome
Tu autômato
Explicas a automatização:

“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 .”¹¹⁷

Roma 1963¹¹⁸

A dimensão da técnica da escrita é marcada pela entrega do texto tátil através da radiografia. Escrita que atravessa tempos e espaços (comunicação a distância) e que se imprime tal qual ocorre com uma imagem no processo radiográfico. Nesse sentido, o texto que o sujeito poético entrega a Guido Cavalcanti é tátil, como se os elementos tipográficos estivessem em alto-relevo, e, assim, os mesmos podem ser tocados pela mão do poeta italiano. Aqui, o transistor tecnológico não comparece como elemento necessário ao poeta Guido que, mesmo sem o equipamento à época, vê, apalpa e ouve em esferas diferentes do universo superpostas (“bulevares/ entre Júpiter e Saturno”, “galáxias” e “faixas de galáxias desarmadas”). As galáxias são pressentidas pelas ondas de um “baleno” (relâmpago, luz produzida por um corpo celeste).

O estilo novo, tendo Guido como um dos seus fundadores, é retomado por Murilo como que para reafirmar o novo estilo fundado na época muriliana: “No mundo /

¹¹⁷ “Eu vou como quem é privado de vida / que parece a quem o olha / um homem feito de cobre, de pedra ou de madeira // que se move só mecanicamente”. (Tradução livre minha.)

¹¹⁸ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 667-668. Do livro *Convergência*.

semiótico / deflagrado pela história”. Há uma crítica em “novíssimo súbito se eclipsa”. Imerso nas transformações tecnológicas e, portanto, linguísticas (já que os processos comunicativos também são rapidamente transformados), o sujeito poético em Murilo constata que o que é considerado extremamente novo subitamente já não o é mais. O eclipse da novidade é constante na modernidade em que se insere o poeta brasileiro.¹¹⁹ O poeta juiz-forano demonstra-se atônito em meio à atomização da realidade, à multiplicidade do mundo, à rápida transformação de tudo e até mesmo do fazer poético; a despeito disso, entretanto, vê-se no poeta um esforço para acompanhar tais mudanças na medida em que ele opera experimentações da linguagem nos poemas de *Convergência*.

A despeito da potência comunicativa do grafito, na segunda estrofe da segunda parte do poema, discorrendo sobre a imersão do ser humano numa semiótica exacerbada (excesso de signos em transformação), a voz poética questiona na humanidade o que há de objetificação de si mesma; o poema denuncia seres que, no agora muriliano, mostram-se “opacos / espectrais / comunicantes em superfície / com tésseira de alienados”. Pode-se dizer, em consonância com a voz poética, que, atravessados pela opacidade, por um caráter espectral, por uma comunicação sem profundidade e por um mergulho na alienação, nós “Nem criamos grafitos: grafito se é”. O moderno, com a dimensão do mundo eletrônico, é questionado pela voz poética nas imagens sobre aqueles que “pensam-se télamons eletrônicos / Portando teclados.”

A tensa convivência entre o moderno e o antigo, o atual e a tradição, é colocada numa pergunta e na subsequente afirmação de que o outrora estético ainda persiste, mesmo que residual, nos fazeres estéticos do agora muriliano: “Quem atinge a dimensão moderna? / Resíduos do barroco enfrentam / As futuras ruínas da linha reta”. O barroco das linhas curvas contrapõe-se à racionalidade das linhas retas.

Na perspectiva muriliana, o ser humano se encontra sitiado pela linguagem que é o seu tóteme, e uma linguagem múltipla, variada; daí a inserção desse ser “Num oblíquo tempo táctil-visivo”. Diferentemente das galáxias desarmadas, a existência humana funda o “anticanto da Bomba”, produz mísseis e, assim, regressa à barbárie (“caverna”), negando com isso o potencial comunicativo e construtor das múltiplas linguagens. No excêntrico, estravagante “território tipográfico” para Guido (a tipografia viria a ser inventada quase dois séculos depois, em 1450, por Gutemberg), o nome do poeta italiano

¹¹⁹ Vide, no texto “A revolta do futuro” de Octavio Paz, o conceito de modernidade, período desenvolvido a partir dos movimentos românticos, bem como sua reflexão sobre as constantes e rápidas transformações (inclusive em termos estéticos) no seio dessa mesma modernidade. PAZ. *Os filhos do barro*, p. 37-58.

atravessa a sua maestria de versificar e já o faz, em seu tempo, explicar a automatização, como se fosse um profeta já prevendo o presente muriliano.

Outro nome da inovação poética, Stéphane Mallarmé (1842-1898), é reverenciado em um murilograma:

Murilograma a Mallarmé

No oblíquo exílio que te aplaca
Manténs o báculo da palavra

Signo especioso do Livro
Inabolível teu & da tribo

A qual designas, idêntica
Vitoriosamente à semântica

Os dados lançando súbito
Já tu indígete em decúbito

Na incólume glória te assume
MALLARMÉ sibilino nome

Paris 1961¹²⁰

O poema é uma reverência ao poeta francês que, mesmo exilado, mantém-se no arrimo da palavra, no amparo da poesia, do signo atraente do livro inabolível dos poetas e ao mesmo tempo da coletividade já iniciada nos textos poéticos (“teu & da tribo”). Murilo menciona a dimensão mallarmeana do poema *Um lance de dados* para fazer referência ao poeta francês já morto, mas que continua “Os dados lançando súbito” e que por isso mesmo é nome inscrito na glória incólume mesmo que o corpo jaza deitado em silenciosa sepultura.

O poeta brasileiro Oswald de Andrade também comparece entre os murilogramas:

Murilograma a Oswald de Andrade

1

Fui a Troia sem cavalo
Fui a Troia choverando
No autocavalo de Troia:
Mando tiro tiro lá.

Fui a Troia solerrando
Fui a Troia soletrando

¹²⁰ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 676. Do livro *Convergência*.

O poema faz uma alusão à *Ilíada* de Homero, um dos textos fundadores da tradição literária ocidental. A narrativa homérica é retomada através das imagens de Troia e do famoso cavalo de madeira usado pelos gregos contra os troianos. O poeta promove, à Oswald de Andrade, jogos de linguagem, aproximando-se da ludicidade das cantigas populares (“Mando tiro tiro lá”) e subvertendo a língua no jogo entre as duas palavras “solerrando” e “soletrando”, e fazendo uma brincadeira com a palavra “choferando” (trabalhando como chofer) ao criar o neologismo “choverando”, numa mistura aqui, jocosa, entre a ideia de viagem e de chuva. Tais aspectos aproximam o poema muriliano da poesia pau-brasil oswaldiana, lembrando aqui, por exemplo, o livro do poeta modernista intitulado *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. A retomada da cantiga popular e a menção a trocas fonéticas (solerrando x soletrando) muito comuns em processos de alfabetização remetem o leitor ao período da infância, à qual é revisitada de modo lúdico por Oswald.

Outra possibilidade de abordagem deste poema de Murilo reside na aproximação entre errar e escrever, entre a errância e a escrita. Do mesmo modo que o sujeito vai “soletrando” e “solerrando”, em sua fantasia poética, ele vai à Troia nunca existida. Numa errância temporal, os versos do poeta vão esgotando os nomes e tudo aquilo que eles nomeiam: “Expulsa-se o nome do nome / Ninguém haverá mais / Com nome ou sem”. Numa referência ao poder adâmico de nomear, aqui o poeta dilui o nome e a coisa, diz da inexistência, já que abolir o nome é extinguir o que existe. O poeta também referencia, numa incompletude marcada por um traço gráfico longo, uma passagem de Eclesiastes sobre o nada e o caráter nulo das coisas: “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*” [“ vaidade das vaidades e tudo é vaidade”]¹²². O traço gráfico marca a ausência da palavra, portando do nome e do que é nomeado. Tal reflexão, a voz poética dirige ao seu interlocutor Oswald de Andrade.

A segunda parte do poema inicia-se com uma citação de Arthur Rimbaud: “*Nous ne sommes pas au monde*” [Não estamos no mundo]¹²³ e com uma parte da *Eneida*, II, 12: “*et campos ubi Troia non fuit*” [e os campos onde foi Troia]¹²⁴. Esta passagem de Virgílio alude ao momento em que Eneias e os seus companheiros se dispõem a abandonar Troia incendiada e alongam tristemente o olhar para as suas ruínas fumegantes.

¹²² BÍBLIA DE JERUSALÉM.

¹²³ Do poema em prosa “Delírios I: a Virgem louca – o Esposo infernal”. RIMBAUD. *Uma temporada no inferno*.

¹²⁴ VIRGÍLIO. *Eneida*.

Com a imagem “A coisa devora a coisa”, Murilo reescreve o viés antropofágico desenvolvido e explorado por Oswald de Andrade. A expressão “*In illo tempore*” marca uma antiguidade que se foi e que levou consigo os nomes e as coisas nomeadas.

Na série dos filósofos, Murilo Mendes escreve sobre Blaise Pascal (1623-1662), também matemático, escritor, inventor e teólogo francês:

Murilograma a Pascal

O ruído interno & a figura desses espaços
Me aterrorizam.

Universos:

Universos desencadeados
Universos-leopardos
Caçam trilhões de universos dispersos
Universos-pilotos tripulam
Universos-naves

Universórgãos
Univerloncelos
Universoboés
Constroem universons

Universos tossindo assobiando

Galáxias:

Faixas-galáxias
Amamentam galáxias antípodas

Betelgeuses fabricam Betelgeuses
Pluricéus reiventam pluricéus
Em movimento fogo & número
Ruído rotação
O galaxial ferve.

●

Esses múltiplos territórios desconhecem
Nossa palavra, metáfora do silêncio:

Microuniverso
Autosatélite
Portátil
Lábil
Glória do homem & transistor.

●

Construído com peças sobressalentes
Num duplo espaço

Racional subliminar
Espírito & autômato
O homem é.

Subimos no porão / descemos no astro.

Roma 1963¹²⁵

O poema se insere, como outros do livro, no contexto da conquista do espaço pelo homem e explora a potencialidade da física astronômica. O ruído interno e as figuras aterrorizam o sujeito poético. A multiplicidade dos universos libertos de conexões (desencadeados): animais (universo-leopardos), autômatos (universos-naves) e humanos (universos-pilotos, universos tossindo e assobiando) estão em dispersão e misturam-se aos universos da música que se desdobram em galáxias em movimento, em rotação. Estrelas supergigantes vermelhas (Bertelgeuses) fabricam outras estrelas, “pluricéus reinventam pluricéus”, como que o universo se expandindo. Todos esses espaços, porém, desconhecem a palavra humana e/ou poética, essa “metáfora do silêncio”: “Microuniverso / Autosatélite / Portátil / Lábil / Glória do homem & transistor”. Imperfeito e pequeno perante o universo, o homem é “espírito & autômato”, porque portador de um coração que “tem razões que a própria razão desconhece”, de acordo com o famoso dito de Blaise Pascal¹²⁶.

Tanto os grafitos quanto os murilogramas mostram uma convergência de artes, de ciência, de lugares, de temas, enfim, de territórios caros à produção muriliana. Júlio Castañon Guimarães chega a aproximar tais textos da primeira parte de *Convergência* a “refúgios”, de que trata Cesare Segre. Este, em texto de 1984 sobre a poesia de Murilo Mendes, escreve: “O que é certo é que o mundo de hoje agrada pouco a Murilo; ele construiu para si um refúgio de quadros, música e amizade, de gestos medidos e discursos sussurrados”. Ressalta, porém, que não se trata de um processo de evasão; antes de uma maneira para expor sua contestação.¹²⁷ Lê-se aqui esse refúgio como o próprio espaço literário, o próprio território poesia, uma espécie de “ritornelo” no sentido próximo a um “esboço estável e calmo estabilizador e calmante no seio do caos”¹²⁸. O ritornelo, na concepção de Deleuze e Guattari, comporta três aspectos, sendo um deles o de “procurar

¹²⁵ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 700-701. Do livro *Convergência*.

¹²⁶ PASCAL. *Os pensamentos*.

¹²⁷ GUIMARÃES. *Convergência*, p. 246-247.

¹²⁸ DELEUZE. GUATTARI. *Mil platôs 4*, p. 122.

traçar um território para conjurar o caos”¹²⁹, apresentado por estes dois filósofos sob a imagem de uma canção:

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como um esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui o passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo e ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.¹³⁰

Esse cantarolar, essa canção, essa musicalidade, é própria da poesia. A linguagem poética requer deslocamentos. Assim Murilo Mendes procura delinear um território, para conjurar o caos, traçar uma geografia artístico-intelectual própria que irá se desdobrar sobretudo na sua produção posterior, na sua prosa poética tardia.

Depois de *Convergência*, o poeta fica certo tempo sem produzir e publicar poesia e envia para a sua principal correspondente nesse momento, Laís Corrêa de Araújo, o índice do livro que gostaria de ver publicado: uma antologia de seus textos em prosa¹³¹. Essa antologia, selecionada e preparada inicialmente pelo próprio poeta em 1966, só veio a lume em 1976, poucos meses depois da morte do autor, e foi publicada em 1980 com seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão e com introdução da italiana Luciana Stegagno Picchio, contendo textos dos livros *A idade do serrote* (1968), *Poliedro* (1972), *Retratos-relâmpagos: 1ª. série* (1965-1966) / *2ª. série* (1973-1974), *Carta geográfica* (1965-1967), *Espaço espanhol* (1966-1969), *Janelas Verdes* (1970), *A invenção do finito* (1960-1970), *O discípulo de Emaús* (1945) e *Conversa portátil* (1974).¹³² Essa antologia é uma mostra da última produção do poeta, e o seu título, *Transistor* – uma palavra criada em 1948 para nomear uma invenção do pós-guerra que revolucionaria a tecnologia e a comunicação –, relaciona-se à modernidade, à época em que “os vaga-lumes estão desaparecendo”¹³³, elevando, com isso, a voltagem desse trabalho.

¹²⁹ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 95.

¹³⁰ DELEUZE. GUATTARI. *Mil platôs 4*, p. 122.

¹³¹ MENDES. Carta de Roma, 2.08.1972 *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 202.

¹³² Os títulos *Retratos-relâmpagos 2ª. série*, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Janelas Verdes*, *A invenção do finito* e *Conversa portátil* eram inéditos até a publicação dessa antologia em 1980.

¹³³ PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 27.

CAPÍTULO 2

PROSA TARDIA DO ESCRITOR: TRANSÍSTOR E TERRITÓRIOS

2.1 TRANSÍSTOR

“Transistor” foi a palavra escolhida por Murilo Mendes como título da antologia de seus textos em prosa poética só publicada postumamente: *Transistor*: antologia de prosa¹³⁴. Do inglês *transistor*, de *transfer* (transferir) + *resistor* (resistor, resistência), o termo vem da eletrônica e da telecomunicação e designa: (1) dispositivo semicondutor usado para controlar a passagem de eletricidade em equipamentos eletrônicos ou (2) receptor de rádio portátil equipado com esse dispositivo¹³⁵. Trata-se de um amplificador de cristal (uma pequeníssima partícula de germânio, ao qual estão ligados três eletrodos) inventado em 1947 para realizar as funções de amplificação, detecção, oscilação, comutação etc. de sinais elétricos.¹³⁶ Essa descoberta, um dos maiores inventos da atualidade, possibilitou um grande avanço na eletrônica, de forma que o dispositivo, em substituição das válvulas termiônicas presentes em rádio e televisão, passou a ser largamente empregado nos circuitos eletrônicos (rádios, televisores, calculadoras, relógios, computadores etc.).

O batismo dessa invenção técnica ocorreu em 1948, quando o físico John Pierce, da Bell Labs, empresa americana que patenteou o dispositivo, sugeriu que numa válvula existe o conceito de “transcondutância” e, por analogia, o transistor deveria ter uma “transresistência”, valendo-se da terminação “or” comum a vários dispositivos eletrônicos (resistor, capacitor, indutor, termistor etc.).¹³⁷ A produção comercial do transistor ocorreu em 1952. Um ano depois, o protótipo do primeiro rádio transistor foi apresentado pela também americana Intermentall. O primeiro rádio transistorizado de bolso, o transistor, foi o Regency TR-1, produzido em 1954 pela corporação Development Engineering Associates e Texas Instruments de Dallas. Já o primeiro autorrádio transistorizado, o Mopar modelo 914HR, foi desenvolvido e lançado pela corporação

¹³⁴ MENDES. *Transistor*.

¹³⁵ AULETE. VALENTE. *iDicionário Aulete*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/transistor>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

¹³⁶ FUENTES. NASCIMENTO. *Eletrônica*, p. 57-74.

¹³⁷ OKA. História do transistor.

Chrysler e Philco em 1955. Em razão do avanço tecnológico que o componente favoreceu, os cientistas que inventaram o transistor, os físicos norte-americanos John Barden, Walter Brattain e William Shockley, receberam em 1956 o prêmio Nobel de Física. A partir de então, nas décadas de 1950 e 1970, em plena Guerra Fria, inúmeros cientistas e empresas pesquisaram e lançaram novos transistores e produtos, a exemplo da área da computação.

O termo transistor comparece na produção muriliana do período da escrita dos textos que compõem a antologia *Transistor*, entre 1965 e 1974, a exemplo dos já analisados poemas “Roma”, publicado inicialmente no livro *Murilo Mendes di Domenica* e posteriormente no livro *Ipotesi*, e “Murilograma a Guido Cavalcanti” e “Murilograma a Pascal”, ambos do livro *Convergência*. Em *Ipotesi*, a palavra ainda consta da última estrofe do poema “Os relógios”:

Os relógios

Naquele escritório deserto
caminham devagar
trocando tic-tac
dois relógios.

O relógio A confia ao relógio B:

Estou cansado de não fazer nada
me sinto um autômato inútil
é desconfortável nascer
me entedio sofro de fígado
temo a cárie
temo o infarto o mal olhado
que pensaria Moravia
que diria Drummond?
Vejo a manopla do homem
pairando sobre mim
a gente sempre me consulta
e nunca me olha.

O relógio B replica ao relógio A:

Quisera me aposentar
receber ponteiros mais novos
ter uma cadeira de balanço
encontrar uma relógia simpática
da vulva de veludo
– também suíça –
que tocasse pra mim o transistor
fosse boa em ikebana
e me acompanhasse solícita
num lago de peixes azuis

Neste apólogo, têm-se o diálogo entre dois aparelhos tecnológicos personificados. O primeiro, o relógio A, expressa a sua entediada condição de autômato, seus medos e questionamentos, além da sensação de ser consultado sempre pelas pessoas sem ser, no fundo, olhado por elas. O poema encena o questionamento do inanimado (tecnologia) ao animado (ser humano). Já o segundo, o relógio B, é aparentemente desprendido, quer se aposentar, ser revitalizado e encontrar uma companheira, suíça como ele, que toque para ele um transistor, saiba da arte japonesa de montar arranjo de flores (ikebana) e o acompanhe por um lugar paradisíaco sem relógios. Seu desprendimento é aparente, uma vez que o seu desejo de aposentadoria, seu cansaço, a ânsia por uma cadeira de balanço, o sentimento erótico – tudo isso é manifestação desejante que caminha para um “lago de peixes azuis / sem relógios”. Ora, um relógio negando a existência de outros relógios – senão a de sua amada “relógia” – é o automatismo, a máquina buscando o que há de humano. Nesse sentido, no seu desprendimento, o relógio B também refuta o mundo autômato da tecnologia e deseja o que há de personificação na sua existência, na sua individualidade; desejo esse que se manifesta, conforme já apontado, inclusive eroticamente, através da imagem da “vulva de veludo”. São dois olhares (um explicitamente contrário ao automatismo e o outro, numa aparente descontração, também indiretamente se opondo ao existir autômato) sobre a mecanização através da humanização de dois objetos técnicos e sobre a tensão surgida no seio do trabalho técnico.

Em *Transistor*, a palavra homônima a esse título aparece em três passagens. A primeira ocorrência se dá no texto “Tio Lucas”, que versa sobre a legenda do tio materno do autor. Tendo cursado até o último ano de medicina, o protagonista não quis tirar o diploma e, por isso, seu pai recusou-lhe a bênção. Em revide, Tio Lucas decidiu viver praticamente dentro de uma barca, chamada Morena, amarrada a uma árvore “defronte à casa avoenga”. A embarcação tinha toldo e era abastecida de livros, frascos de remédios, roupas, víveres e duas imagens: São Cosme e São Damião. Logo espalhou-se pela região

¹³⁸ (Tradução livre minha). “**Gli orologi** // In quell’ufficio deserto / camminano pianpiano / scambiandosi tictac / due orologi. // L’orologio A confida all’orologio B: // Sono stanco di non far nulla / mi sento un autonoma inutile / è scomodo nascere / mi annoio soffro di fegato / temo la carie / temo l’infarto il malocchio / che ne penserebbe Moravia / che ne direbbe Drummond? / Vedo la manopola dell’uomo / incumbente su di me / la gente spesso mi consulta / e non me guarda mai. // L’orologio B replica all’orologio A: // Vorrei andare in pensione / ricevere lancette più nuove / avere una sedia a dondolo / trovare un’orologia simpatica / dalla vulva di velluto / – anche svizzera – / che suonasse per me il transistor / fosse brava in ikebana / e mi accompagnasse sollecita / in un lago di pesci azzurri / senza orologi.” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1510-1511.

a fama de seu poder curativo: “das fazendas e dos arraiais vizinhos convergiam bandos de pessoas para a barca rapidamente transformada em santuário leigo. Tio Lucas não cobrava consultas”¹³⁹. Segundo a lenda, a vida de Tio Lucas mudou depois, entre outros motivos, da leitura de livros da filosofia hindu. Havia entre os parentes a dúvida se o tio teria aplicado ou não em seus pacientes o “curare”, “um veneno violentíssimo, extraído da casca de um cipó”. “O que mais me colpiu no relato de seus últimos tempos foi a singular palavra que distribuía¹⁴⁰ entre os seus clientes e conhecidos: ‘O homem deve ajudar a morte’, ou segundo outros, ‘o homem deve influir na morte’”¹⁴¹. Tio Lucas morreu dentro da barca-residência, ainda moço.¹⁴² Na última parte do texto registra-se:

●

As palavras e os fatos são contagiosos, os transístores são contagiosos desde séculos, desde muito antes da invenção do atual transístor. Há também moléstias contagiosas: para combatê-las Tio Lucas trancou-se na sua barca não bêbada, barca morena lúcida de livros e remédios. Quebrou seu coração, contagiou-se de humanidade, e morreu influenciando certamente na morte, ajudando-a na sua – tempestiva ou intempestiva? – tarefa.¹⁴³

Aqui o termo transístor é empregado na sua vertente poética, pois os antigos transístores como os atuais seriam aqueles dispositivos poéticos capazes de transmitir, de influenciar, de afetar, ou seja, são contagiosos como as palavras e os fatos. Em outros termos, a linguagem, sendo ela mesma tecnologia, é antigo transístor; e, em seu estado poético, atinge alto grau de transmissão, de influência e de atuação sobre os mundos que cria e recria, sobre a vida e sobre a morte, neste caso nietzscheanamente. Pela poesia, no caso esta narrativa poética que cria a lenda de Tio Lucas e o seu mundo de curandeiro e conselheiro dentro de “sua barca não bêbada, barca morena lúcida de livros e remédios”, o mundo é transformado através de uma consciência outra que foge do senso comum. Assim como o transístor moderno (dispositivo técnico) leva a uma transmissão e a um contato entre seres, a palavra poética (transístor arcano e atual), desde suas antigas raízes,

¹³⁹ MENDES. *Transístor*, p. 64. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

¹⁴⁰ Aqui a palavra distribuía remete à noção platônica de *pharmakon* – uma medicina, um remédio, um veneno. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*.

¹⁴¹ MENDES. *Transístor*, p. 65. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

¹⁴² O texto muriliano apresenta o seguinte *post scriptum*: “P.S. Este relato baseado na realidade tangencia de certo modo a pequena obra-prima de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. (Guimarães Rosa não conhecia esse fato, mas no fim dá no mesmo: ele não ouvira, mas SABIA.) Só que a minha história não contém – ahimè! – as belezas próprias do estilo rosáceo.” MENDES. *Transístor*, p. 66. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

¹⁴³ MENDES. *Transístor*, p. 66. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

é contagiosa, desencadeadora de humanidade e de contactos entre vivos (eles entre si) e mortos.

A segunda passagem em que aparece o termo “transístor” é um dos versos aforísticos do “Texto délfico”, que busca retomar as máximas délficas e a dimensão oracular do literário: “Nas asas do transístor voa o áugure”.¹⁴⁴ Aqui se lê a dimensão profética da literatura a partir do transístor também como dispositivo poético, reaparecendo a ideia de transmissão e de deslocamento. O áugure é um adivinho, um profeta, ou, ainda, um sacerdote que na Roma antiga tirava presságios e previa o futuro através do voo e/ou do canto dos pássaros. Há uma fusão entre o profeta/poeta e o transístor poético que, alado como pássaro, pode ainda servir de elemento a ser decifrado a partir de seus sons, ondas e movimento pelo ar. O transístor com asas alude ainda à imagem de Pégasus, o cavalo alado da mitologia grega que, com um coice, fez jorrar água entre as pedras dando origem à fonte Hipocrene, onde se reuniam as musas, inspiração para os poetas que eram considerados visionários e profetas pelos gregos.

A terceira ocorrência da palavra transístor na antologia homônima trata-se da última parte do texto sobre a cidade portuguesa “Caminha”: “● // “O céu, já azulês, propõe-nos o regresso à matéria da realidade: a agulha do transístor, a letra do jornal; alternativa simultaneamente.”¹⁴⁵ Amplificando a percepção da realidade, através de uma sintonia desencadeada pela agulha do transístor (dispositivo eletrônico/palavra poética), o poeta funde o abstrato e o concreto, o céu e a terra, o azul rarefeito e o azulejo, a arte e a natureza, o mecanismo tecnológico e a tecnologia da palavra. Tal fusão nega alternativas excludentes, pois, na concepção do poeta, uma e outra coisa é “alternativa simultaneamente”. Mais uma vez retorna o sentido de sintonia, de contacto e comunicação.

Ao nomear sua obra antológica em prosa poética com o termo *Transístor*, Murilo Mendes opera uma aparente ideia de convergência entre um dispositivo tecnológico (transístor) e um dispositivo poético (transístor). A posição do poeta é necessariamente ambígua. Por um lado, o transístor muriliano é uma efetuação da técnica, uma homenagem a ela e dela uma metonímia; por outro lado, ele é também uma crítica à técnica e uma contraefetuação dessa própria técnica.¹⁴⁶ Conforme o filósofo italiano Umberto Galimberti, em sua definição “Técnica é a essência do homem”:

¹⁴⁴ MENDES. *Transístor*, p. 127. Do texto “Texto Délfico” do livro *Poliedro*.

¹⁴⁵ MENDES, *Transístor*, p. 351. Do texto “Caminha” do livro *Janelas verdes*.

¹⁴⁶ Esta dualidade muriliana foi analisada no capítulo 1, em se tratando do livro *Convergência*.

Com o termo “técnica” entendemos tanto o *universo dos meios* (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a *racionalidade* que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência. Com essas características, a técnica nasceu, não como a expressão do “espírito” humano, mas como “remédio” à insuficiência biológica.¹⁴⁷

De acordo com Galimberti, o homem, diferentemente do animal que vive no mundo estabilizado pelo instinto, só pode viver graças à sua ação, que logo se encaminha para aqueles procedimentos técnicos que recortam, no enigma do mundo, o mundo para o homem. Assim, o filósofo afirma que “a técnica é a essência do homem”, não só porque o homem, em virtude da sua insuficiente dotação instintiva, sem a técnica não teria sobrevivido, mas também porque, explorando certa plasticidade de adaptação, ele pôde alcançar “culturalmente”, por meio de procedimentos técnicos de seleção e estabilização, aquela seletividade e estabilidade que o animal possui “por natureza”.¹⁴⁸ Nesse sentido, o transístor muriliano passa a ser um dispositivo poético em relação à técnica e sua razão instrumental, pois o poeta, no seu livro *Transístor*, percebe vivamente diante dos seus olhos o processo tecnológico e suas consequências (positivas e/ou negativas) em vista das mudanças rápidas que tal processo opera no espaço e no pensamento. Essa questão é irradiada em diversas passagens do livro *Transístor*, a exemplo do texto “New York”.

Em visita a Nova Iorque, coração do mundo capitalista, o poeta vale-se da figura de Prometeu, o deus da técnica (o que roubou o fogo para os humanos), para discorrer sobre o espaço nova-iorquino a partir da imagem dos arranha-céus:

- Na sua área original, no seu fundamento, New York é minúscula. Só que Prometeu, cuja estátua admiravelmente feia consideramos no Rockefeller Center, ao drogar-se anteviu em regime de sonho as retas de arranha-céus que subsistem por preguiça do doador de sonhos em destruir-lhes a imagem. (Prometeu aliás anda chateado pela poluição do ar, misto de oxigênio, azoto, publicidade e substâncias tóxicas: o abutre que lhe rói o fígado?...)¹⁴⁹

¹⁴⁷ GALIMBERTI. *Psiche e techne*, p. 9. (Grifos do autor)

¹⁴⁸ GALIMBERTI. *Psiche e techne*, p. 9. O historiador holandês Johan Huizinga, em seu trabalho *Homo ludens*: ensaio sobre a função social do jogo, reconhece o jogo como algo inato ao homem e mesmo aos animais, considerando-o uma categoria absolutamente primária da vida, logo anterior à cultura, tendo esta evoluído no jogo. HUIZINGA. *Homo ludens*.

¹⁴⁹ MENDES. *Transístor*, p. 286-287. Do texto “New York” do livro *Carta geográfica*.

Observa-se a imagem de Prometeu drogado e sonhando com arranha-céus, dada a impossibilidade de não sonhar com eles (“que subsistem por preguiça do doador de sonhos em destruir-lhes a imagem”) e incomodado com aquilo de negativo que as tecnologias trouxeram às grandes cidades humanas. No texto muriliano, a poluição mista do ar é caracterizada pela enumeração de elementos, tais como azoto, publicidade e substâncias tóxicas. Veja-se a inserção da poluição visual (publicidade) em meio ao caos do ar que se respira em Nova Iorque.

Mais adiante, o poeta continua:

- Vim até aqui comissionado por uma sociedade clandestina que se propõe a defender os direitos primitivos dos arranha-céus a uma vida mais pura, mais autêntica, menos sujeita aos códigos eletrônicos; lutar contra a mecanização, mais a conseqüente cretinização do indivíduo. Declaro que nada posso conseguir. Os poetas não conseguem coisa alguma, usam (perdão, Mallarmé) linguagem decifrada pela tribo; falam sozinhos à margem da margem. Quando aparentemente são ouvidos, quer dizer: já se demitiram de poetas, integrando-se num sistema estandardizado de valores, que aliás usa e abusa da palavra “revolução”, zona predileta do burocrata, do economista, do físico, do engenheiro, do estatístico e do operador de carro armado.
- Percebendo, logo ao chegar, que minha missão falhara ainda no ovo, traio a difícil causa dos arranha-céus. Uso máquinas, rádio, táxi, ascensor, o diabo. Prometeu, já agora desprovido da centelha celeste ou terrestre, espia-me implacável, consultando sem pausa o relógio-pulseira, impedindo-me de interrogar o meu ser antecedente. Anões travestidos de gigantes movem fios em direção a Washington: trata-se de destruir o sudeste asiático, e de conter a exploração dos negros. A Universidade ferve de propostas, planos reformísticos, imediatamente substituídos por outros, logo superados.¹⁵⁰

Murilo apregoa um desejo de refazer a vida tecnológica, dando-lhe ares mais humanos, mais “puros” e autênticos. Entretanto, mostra-se cômico de que a poesia, a sua e qualquer outra poesia, não dá conta de tal façanha, e isso porque poetas falam para poetas ou, no máximo, para a minoria amadora da linguagem poética (“linguagem decifrada pela tribo”). Pede perdão a Mallarmé, pois se sabe, com Hugo Friedrich, numa síntese certa, que a obra do poeta francês se caracteriza, entre outras coisas, por: “destruição da realidade e da ordem lógica e afetiva normal; manuseio das forças impulsivas da linguagem; substituição da inteligibilidade pela sugestão”.¹⁵¹ Ou ainda, com Jacques Rancière, sabe-se que Mallarmé “se tornou o arquétipo do poeta sem obra, aquele que

¹⁵⁰ MENDES. *Transistor*, p. 286-287. Do texto “New York” do livro *Carta geográfica*.

¹⁵¹ FRIEDRICH *apud* TELES. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 61

buscou o absoluto e encontrou o nada, que quis afastar a linguagem poética das palavras da tribo, a custo de hermetismo e de silêncio”.¹⁵² E continua a voz autoral muriliana no reconhecimento de que a poesia, quando *aparentemente ouvida* (grifo meu), acaba por sair da zona poética, sendo cooptada por um sistema de valores padronizados. O poeta vê frustrada a sua missão para a qual fora “comissionado”: impossível humanizar a máquina e o mundo moderno. Tanto ele quanto o implacável Prometeu já estão imersos nas tecnologias, nos artefatos advindos da técnica. Entre arranha-céus, máquinas, rádio, táxi, ascensor, centelha celeste ou terrestre, relógio-pulseira (enfim, “o diabo” multifacetado do mundo moderno e tecnicizado), tanto o poeta quanto o titã não veem outro caminho que não a tecnologia. E os homens, que na sua pequenez são “anões travestidos de gigantes”, agem em prol do imperialismo e da destruição e, paralelamente a essa ação, o poeta nos mostra o caráter inócuo da universidade (mundo acadêmico), que teoriza e propõe reformas, mas que se perde constantemente nas substituições de suas burocráticas propostas.

Contrariamente à tensão entre poesia e técnica, que se corporifica nos três fragmentos em prosa anteriores do texto “New York”, em “A poesia e o nosso tempo”, texto publicado em 1959, e no qual, a partir de Roma, Murilo Mendes faz uma espécie de análise da sua trajetória poética até então e não deixa de apontar a relação de convergência entre a poesia e a nova civilização técnica:

É claro que estamos entrosados na nova civilização técnica e admito que uma forma diversa de poesia possa interpretá-la; mas qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele.¹⁵³

O escritor considera que formas poéticas podem adaptar-se ao novo mundo técnico, daí se verificarem as suas experimentações explícitas da linguagem poética a partir de *Convergência* e nitidamente presentes em *Transístor*. Todavia ele não deixa de reforçar que a poesia, em sua instância primeira, sempre há de “plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele”. A adaptação às transformações tecnológicas por parte da poética não pressupõe um abandono das discussões concernentes à existência humana.

¹⁵² RANCIÈRE. *Folha de S. Paulo*.

¹⁵³ MENDES. *Antologia poética*, p. 255.

Seis anos depois, em março de 1963, em texto sobre a obra do pintor e artista gráfico Almir Magnier, o poeta volta a fazer uma relação entre a obra de arte e a civilização técnica, mostrando como ambas podem coexistir:

Os cartazes de Mavignier pressupõem um domínio absoluto do *métier*; realizam a aliança entre artesanato pessoal e técnica tipográfica, contribuindo para desmontar o mito da impossibilidade da coexistência de espírito humanista e civilização industrial.¹⁵⁴

O escritor considera uma coexistência simultânea entre o espaço do “espírito humanista” e o da “civilização industrial”, o que aponta uma interioridade e uma exterioridade da ideologia em favor da técnica/tecnologia com o sujeito transitando entre esses dois espaços e ao mesmo tempo. O escritor considera ainda uma “aliança entre artesanato pessoal e técnica tipográfica”. Sendo esta também uma técnica de reprodução, a colocação muriliana remete a Walter Benjamin, que, em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”¹⁵⁵, ressalta que a obra de arte, sua essência, sempre foi reprodutível. Mas mesmo na reprodução mais perfeita, o aqui e o agora do original (sua existência única, sua aura) se perde; a existência única é substituída pela existência serial. Ainda segundo o filósofo, a unicidade da obra é sua inserção no contexto da tradição (ritual):

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução revolucionária – a fotografia contemporânea no início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo a teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte *pura*, que não rejeita apenas toda função, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio). É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era da reprodutibilidade técnica. Por que elas preparam caminho para a descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.*¹⁵⁶

Benjamin acentua o caráter negativo da técnica. Murilo, porém, sinaliza uma coexistência entre a (nova) poesia / arte e a civilização técnica, mesmo que por vezes demarcando a

¹⁵⁴ MENDES in GUIMARÃES. *Murilo Mendes*, p. 95

¹⁵⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 165-196.

¹⁵⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 171. (Grifos do autor.)

diferença entre elas. O dispositivo poético muriliano, o seu transístor, é uma mostra disso e opera deslocamentos, a exemplo da conversa portátil entre ele e Oswald de Andrade, do livro *Transístor*: “– Oswald, faz-se literatura por aí? / – Faz-se, mas não industrializada. Existem mesmo alguns gênios em perspectiva. Mas o gênio é uma longa besteira!”.¹⁵⁷ Questões como a blague da poesia oswaldiana, o riso perante questões sérias, a ironia diante da literatura e na literatura e, o que é caro a Murilo Mendes, as tensões ou convergências entre literatura e processos de industrialização – tudo isso se enfeixa numa curta resposta dada a uma pergunta lacônica.

No texto dedicado a “Ieti”, o Abominável Homem das Neves, a presença da tecnologia e dos meios de comunicação é destruidora da tradição da lenda. Aqui Murilo questiona a era industrial a serviço da destruição:

Os demônios, isto é, os do outro lado, querem destruí-lo, nem precisam de laço, espada ou bomba: bastaria entrevistá-lo, filmá-lo, televisioná-lo. Se o conseguirem te-lo-ão matado. Mas, guiado por antiquíssimo instinto que o ajuda a farejar a força diversa, Ieti, que já escapou do sol, do vento do rangífer, volatiza-se, enquanto os rádios desencadeados no mundo inteiro discutem a existência ou não do “abominável” homem da neve, que, último descendente de uma raça extinta, teme com tremor o caos, a confidência, o papel, a máquina e o físico nuclear.¹⁵⁸

No texto “Microdefinição do autor”, lê-se:

(C)

De substrato pagão; covarde; oscilante; incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pária; aterrorizado ante a cruz trilingue – máximo objeto realista – oclusa ao olho dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barroca-poliédrica; obsedado pelo Alfa e o ômega; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia; expulso dos teoremas; tachado de analfabeto pelo físico nuclear e pela história, dama agitadíssima; consciente da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambiguidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la; dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou.

Nota-se, mais uma vez, a ambivalência do escritor e sua postura diante da tradição e da modernidade. No caso da modernidade, da era industrial e seus aspectos tecnológicos e mecanizados, se o poeta está propenso a negá-la por prender-se aos mitos de antanho, em

¹⁵⁷ MENDES. *Transístor*, p. 414. Do texto “Mortos-vivos” do livro *Conversa portátil*.

¹⁵⁸ MENDES. *Transístor*, p. 118. Do texto “Ieti” do livro *Poliedro*.

muitos e reiterados momentos a voz muriliana, conforme já dito, combate no tecnicismo o que há nele de destruição, questionando a natureza humana que se mostra “indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la”. O humanismo pacifista do poeta concretiza-se textualmente, por exemplo, na recorrência de termos como físico nuclear, bomba e afins, a serem sempre rejeitados pelo dizer de Murilo. No tocante ao engajamento político da poesia, *poésie engagée* (“política, economia, tecnologia” etc.), ressalta-se que o poeta se diz “imbêbado”, mas isso não significa ser ou estar abstêmio em relação a tais questões.

A despeito de uma postura antitécnica e de um arraigamento no mítico e no feérico,¹⁵⁹ Murilo não esconde o deslumbramento com os dispositivos técnicos a serviço da humanidade. Isso ocorre, por exemplo, com o eletrocardiograma e a máquina fotográfica Kodak, o que denota uma adesão ao universo da técnica:

Comentará talvez um espírito delicado: eis aqui um poeta sem coração. Respondo: coração é uma coisa, texto é outra. De resto ninguém ignora que diante dos últimos progressos da cirurgia, nossa vista do coração (palavra, aliás, que sempre detestei, própria mesmo para fecho de tango) cambiou muito. O que não me impede de admirar e auscultar uma forte palavra tangente: eletrocardiograma.¹⁶⁰

Preparo-me para bater uma foto bizarra, com a vista geral de Esposende em planos superpostos; mas, agredindo a memória, vejo que esqueci a Kodak (é o diabo) e que além disso, não sou fotógrafo, nem profissional, nem amador, nem amado; sendo, por excelência, antitécnico, desvantagem que resulta numa vantagem, a de contestador da civilização burguesa. É pena: a foto falhada, mais virgem que a página branca de Mallarmé, poderia eventualmente obter o primeiro prêmio num concurso internacional de fotografias; uma viagem à Tailândia, cuja rainha Sirikit admiro não pelo título, mas pela beleza escorreita e golpe da elegância: uma ídola, melhor que as antigas também tailandesas, de barro ou bronze. Esclareço: tal foto seria mais incisiva que outra, a documentar por exemplo esta próxima senhora gorda, de olhos sem navios e pernas arqueadas: vestida de preto, rega energicamente um vaso de malmequeres. Assim sendo continuo insolúvel, carregando nos braços o bem e o mal, sem saber o que fazer com eles; contudo, se não opero nietzscheaneamente (Uf!) uma transmutação de valores, ninguém me poderá tachar de artífice de guerras, ou de rei do petróleo, ou de inventor do trabalho.¹⁶¹

Atenta-se, nesta citação sobre a cidade portuguesa de “Esposende”, sobre o esquecimento da máquina Kodak e sobre a possibilidade abortada de fotografias, que o

¹⁵⁹ Vide, por exemplo, os textos selecionados dos livros *A idade do serrote*, *O discípulo de Emaús* e *Conversa portátil* enfiados na antologia *Transistor*.

¹⁶⁰ MENDES. *Transistor*, p. 348. Do texto “Âncora” do livro *Janelas verdes*.

¹⁶¹ MENDES. *Transistor*, p. 357-358. Do texto “Esposende” do livro *Janelas verdes*.

poeta se coloca antitécnico no sentido de não dominar o uso dos dispositivos técnicos e que, dizendo isso, ressalta a sua postura contestatória da civilização burguesa, não defensora de guerras e de cifras petrolíferas, e não inventora do trabalho no sentido de exploração do homem pelo homem.

Como dispositivo, aqui, entende-se ainda, numa compreensão extensiva, aquele conceito de Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é um dispositivo?”, que, generalizando a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, faz a seguinte consideração:

chamarei literalmente dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones e – por que não – a linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.¹⁶²

O “transistor tecnológico”, nesse sentido, é um dispositivo que, detendo-se somente na sua versão enquanto rádio portátil (lembrando que pode ser estendido à sua aplicabilidade em todas as áreas da tecnologia da informação e comunicação, a exemplo dos computadores e telefones), detém a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos das pessoas. O transistor muriliano, o seu livro-portátil, a sua literatura, arranja e desarranja o dispositivo tecnológico, emitindo ondas poéticas (concordando com e discordando de, aceitando e negando tal dispositivo, às vezes alternada, às vezes simultaneamente) para a sua contemporaneidade e para a posteridade. O poeta é, assim, um “telemissor”, como anteviu Carlos Drummond de Andrade na última estrofe do já referido poema “Murilo Mendes Hoje/Amanhã”:

V

Peregrino europeu de Juiz de Fora,
telemissor de murilogramas e grafitos,
instaura na palavra o seu império.
(*A palavra nasce-me*)

¹⁶² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 40-41.

fere-me
mata-me
coisa-me
ressuscita-me).¹⁶³

Os versos drummondianos modulam um Murilo Mendes cosmopolita inventor e transmissor de dispositivos literários (murilogramas e grafitos – e também a sua prosa poética de *Transístor*, incluindo-se os retratos-relâmpago), um poeta que instaura a sua palavra, a sua literatura, o seu transístor.

A despeito da transmissão, vale mencionar também a potencialidade da carga semântica da palavra “transístor” voltada para a comunicação, sendo metonímia do rádio portátil (comunicação de massa), e sua relação com a técnica e a dimensão literária. A propósito disso, Murilo Mendes, no já referido texto “A poesia e o nosso tempo”, declara não ser o artesanato literário um fim, mas sim um meio de comunicação escrita. “Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação.” Ainda: “Desde muito insisto que a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, arte ou a religião; sendo portanto óbvio que lhe atribuo um caráter muito superior ao de simples confidência ou de jogo literário.”¹⁶⁴ Aqui, tanto o “artesanato” como a “técnica” empregados pelo poeta remetem à técnica vista como arte, não à tecnologia, lembrando que a palavra latina *ars* é a tradução do termo grego *techne*.

Um ano antes, em carta a Antonio Candido, Murilo Mendes agradece ao amigo a nota sobre o livro *Office Humain* e acrescenta: “Seu juízo é um dos poucos que verdadeiramente contam para mim; é assim que um poeta se sente justificado. Bem sei que nunca serei um poeta para as multidões; mas o fato é que escrevi para comunicar.”¹⁶⁵ O poeta escreve para comunicar no sentido de transmitir a sua literatura – visto ser um “telemissor”, como escreveu Drummond. A comunicação de que trata Murilo não é a utilitária e informativa. As *ondas eletromagnéticas* da literatura são outras, diferentes no seu funcionamento das do rádio, da comunicação em massa. O transístor muriliano transmite o conteúdo múltiplo do poeta e do humano; é invenção, criação e resistência.

¹⁶³ ANDRADE. *Poesia completa e prosa*, p. 64.

¹⁶⁴ MENDES *apud* GUIMARÃES. *Catálogo da exposição Murilo Mendes*, p. 54-56.

¹⁶⁵ MENDES. Carta de 13.04.1958. Arquivo e Coleção Murilo Mendes/MAMM-UFJF.

Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o ato de criação?”,¹⁶⁶ retoma uma conferência homônima de Gilles Deleuze¹⁶⁷ em que o filósofo francês define o ato de criação como “ato de resistência”. Resistência à morte, antes de tudo, mas também resistência ao paradigma da informação, por meio do qual o poder é exercido pela “sociedade de controle”. Para Agamben, Deleuze não define o que seja “resistir”, mas em outra obra chega a apontar o resistir como sendo o ato de liberar uma potência de vida que estava aprisionada ou ultrajada. A partir desse ponto, o filósofo italiano interroga a ideia deleuziana do ato de criação como ato de resistência e chega ao que ele, Agamben, chama de “poética da inoperosidade”¹⁶⁸. Toda obra conserva uma inoperosidade na forma de uma potência que não se realiza, resiste e se opõe à expressão. Essa resistência impede que a potência criativa se esgote no ato da criação. Ao mesmo tempo, ela expõe a própria potência e a forma criada, de maneira que se possa apreciá-las, contemplando-as, ou seja, observando-as atentamente e sem pressa. “Assim, a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência”.¹⁶⁹ Ainda: “O que é de fato a poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para o possível novo uso?”.¹⁷⁰

É justamente essa desativação e essa inoperalização das funções comunicativas e informativas da linguagem que também permitem a leitura de que a “técnica de comunicação” / o “comunicar” muriliano não é comunicação utilitária, informativa, visto que, como já mencionado, o poeta tem a consciência de que sua obra dificilmente será acessada por um grande público, tendo-se em vista o trabalho experimental com as formas poéticas: “Bem sei que nunca serei um poeta para as multidões; mas o fato é que escrevi para comunicar.”¹⁷¹ O poeta opera uma linguagem que se abre para o novo, para o transístor poético.

No capítulo “Poesia resistência”, do livro *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi quer ver em toda grande poesia, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência aos discursos dominantes¹⁷². Trata do modo historicamente possível de a poesia existir

¹⁶⁶ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, p. 59-81.

¹⁶⁷ Trata-se da conferência publicada homônima proferida em 1987, publicada no Brasil em 1999. DELEUZE. *O que é o ato de criação?*

¹⁶⁸ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, p. 80.

¹⁶⁹ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, p. 73.

¹⁷⁰ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, p. 80.

¹⁷¹ MENDES. Carta de 13.04.1958. Arquivo e Coleção Murilo Mendes/MAMM-UFJF.

¹⁷² Apesar de o conceito de resistência poética em Bosi ser operacional e por isso importante para se entender o lugar tenso da poesia no mundo, deve-se questionar o fato de Alfredo Bosi atrelar a grandeza da

no interior do processo capitalista, parecendo condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender.

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a "má positividade" do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser "um grito de alarme", era a exigência de Schönberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o "urro primitivo", *Urschrei!*¹⁷³

De acordo com Bosi, a poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio: "Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!". Desse modo, a resistência passaria a ter muitas faces: ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (sátira, paródia, *epos* revolucionário, utopia).¹⁷⁴

Alfredo Bosi retoma o tema da resistência no seu artigo "Narrativa e resistência"¹⁷⁵. Considera que o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste à outra força, exterior ao sujeito: "Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é **in/sistir**; o antônimo familiar é **de/sistir**".¹⁷⁶ Arriscando um novo caminho exploratório, Bosi diz que a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, é realizada "de duas maneiras que não se excluem necessariamente: (a) a resistência se dá como tema; (b) a resistência se dá como processo inerente à escrita."¹⁷⁷

A prosa tardia muriliana de *Transístor* tende mais para a poesia que para a narrativa prosaica, nada tendo a ver com o romanesco. Luciana Stegagno Picchio, em

poesia ao questionamento que ela porventura possa fazer em relação aos discursos dominantes. Antonio Candido, no seu ensaio "Direito à literatura", explana sobre uma literatura sancionada e outra proscrita. Enquanto esta tem embates com o *status quo* de seu espaço/tempo, aquela, ou seja, a sancionada, constrói-se em consonância com tal *status*. Ora, a forma poética construída em convergência com discursos dominantes não deixa de ser forma poética, pois o que a torna poesia não são os valores ideológicos que irradia, mas as construções de linguagem que opera. CANDIDO. *Vários escritos*, p. 171 -193.

¹⁷³ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 143.

¹⁷⁴ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 144.

¹⁷⁵ BOSI. *Itinerários*, p. 11-27.

¹⁷⁶ BOSI. *Itinerários*, p. 11-27. Grifos do autor.

¹⁷⁷ BOSI. *Itinerários*, p. 13.

“Prosas de Murilo Mendes”, texto de introdução/apresentação à antologia em tela, salienta que o prosador não se opõe, nem em complementariedade, ao poeta. Para Picchio, a prosa aparece na parábola do poeta como escolha expressiva dos últimos anos e isso não se vincula à fórmula de Vico da poesia expressão da infância-juventude, contraposta à prosa da maturidade expressiva. “A prosa de Murilo é tão imaginativa, sintética, poética (no sentido estruturalista de virada para si própria) como é a sua poesia”.¹⁷⁸ Ainda segundo a italiana, a escolha de uma ou outra forma, com uma separação nada nítida entre os dois níveis expressivos, só depende da funcionalidade do texto, da mensagem que lhe é confiada.

Como os poemas propriamente ditos, pela sua disposição gráfica, pelo acento colocado no significante, pela concentração sintética delegada a vocábulos polissêmicos e irradiantes, antes que a termos denotativos, as prosas murilianas se colocam no eixo paradigmático da metáfora, muito mais do que ao longo do eixo metonímico do sintagma. E por isso, quando topamos com um trecho informativo, humilde, embora às vezes ironicamente esclarecedor, temos como que a surpresa duma intrusão.¹⁷⁹

A prosa muriliana, como se vê, é uma poética que pode ser lida a partir dos dois textos de Bosi sobre a arte-resistência já comentados. Do ponto de vista da narrativa, identificam-se exemplos tanto da resistência como tema quanto da resistência como processo inerente à escrita. O já citado texto “Tio Lucas”¹⁸⁰ apresenta tematicamente a resistência a partir da atitude subversiva e resistente do protagonista contra a decisão paterna e da busca do seu desejo de clinicar, mesmo que de modo marginal. Trata-se de uma lógica outra de uma contemplação da vida, de uma busca de compreensão em meio ao caos. No mesmo texto, percebe-se ainda resistência como processo inerente à escrita, como tensão entre o narrar e o olvidar. Conhecendo o tio, não pessoalmente, mas “através da sua legenda”, a voz muriliana valoriza o que de narrativa oral lhe chegou e que sua escrita retextualiza, reinscreve, grafita na miniatura de um pequeno texto para reforçar a construção e a reconstrução dessa personagem: o Tio Lucas. Vale ressaltar que essa retextualização muriliana busca em seu auxílio quatro outras escrituras, a de Rainer Maria Rilke, a da *Epistula Jacobi*, a de Mallarmé e a de Guimarães Rosa. Murilo cita a conhecida frase rilkeana sobre o desejo de se morrer da própria morte, frase essa calcada

¹⁷⁸ PICCHIO. Prosas de Murilo Mendes, p. 13.

¹⁷⁹ PICCHIO. Prosas de Murilo Mendes, p. 13.

¹⁸⁰ MENDES. *Transistor*, p. 64-66. Texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

num trecho da *Epistula Jacobi*: “o reino de Deus pertence aos que consentem na sua própria morte”¹⁸¹. Escrevendo ainda o Tio Lucas, a pequena narrativa de Murilo retoma a referência mallarmeana à pureza: “Um dia – muitos anos depois da sua morte – apliquei ao que declarava um nada esta frase branca mallarmeana, ex-voto digno de tão singular taumaturgo: ‘Le Néant parti, reste le château de la pureté’”.¹⁸² Por fim, numa constante retomada de narrativas e em forma agora de *post scriptum*, o texto muriliano entrelaça o seu discurso ao conto “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa, enfatizando a força da ficção, da legenda, da criação textual que demonstra um saber sem a necessidade do ouvir do ver, um saber universal: “Guimarães Rosa não conhecia esse fato, mas no fim dá no mesmo: ele não ouvira, mas SABIA”.¹⁸³

Do ponto de vista da poesia (poemas e prosa poética), os textos que abrem *Transistor* – como “Origem contato e iniciação”, “Etelvina” “Isidoro da Flauta”, “Analu”, “Amanajós”, “Marruzco”, “Tio Chicó”, “Cláudia”, “Momentos & frases”, “Desdêmona”, “Tio Lucas”, “Carmem”, “Teresa” e “O olho precoce” – são poeticamente um retorno, uma tentativa de recuperação do sentido comunitário perdido da infância e da adolescência, um *ritornelo* a um espaço natal e mítico por excelência. Nesse sentido, por exemplo, lê-se a poesia/resistência mítica de que trata Alfredo Bosi no seguinte texto muriliano:

Etelvina

Aparentemente tudo principiou com Etelvina, ama de leite dos meninos mais velhos, precursora de Sebastiana. O nome Etelvina pertence a uma eternidadezinha anterior à minha primeira notícia de Deus, do cosmo; Etelvina, placa recebendo nossas mais remotas impressões digitais; excluída do elenco das mulheres diademadas. De suas profundezas trouxe-nos a primeira ideia da cor preta, a noite e adjacências. Fazia escuro. Fazia medo no corpo de Etelvina. Seu leite trouxe-nos a primeira ideia da cor branca. Etelvina implicava síntese da cor e ausência da cor. Penso mesmo que Etelvina trouxe-nos o fogo, a mais remota imagem que tenho dele: vejo-a que acende no quadrado da cozinha uma lasca do brinquedo furtado dos deuses. Etelvina era enigmática, sentada em silêncios duros, abrindo-se somente quando empurrada; mesmo assim foi-nos ajudante da palavra, recordo-me que mencionava geringonça ou antes giringonça, papão, cocô, mula-sem-cabeça, brabuleta. Etelvina serviu-nos de primitiva toca e santuário; aqueles peitos aliciantes, beijos vermelhos, olhos de terror, isto é, do nosso terror, faziam emblemas.

¹⁸¹ *Epistula Jacobi* apud MENDES. *Transistor*, p. 65. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

¹⁸² MENDES. *Transistor*, p. 65. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*. “O Nada se vai, resta o castelo da pureza” (Tradução livre minha).

¹⁸³ MENDES. *Transistor*, p. 66. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.



Etelvina foi a primeira a cantar para nós o tristíssimo “Quindum sererê”:

Fui na fonte de meu pai,
Quindum sererê,

Fui lavar meu Rosarinho,
Quindum sererê,

Lá o bicho me pegou,
Quindum sererê,

Me pôs dentro dum surrão,
Quindum sererê,

Canta canta meu surrão,
Que eu te dou com o meu bordão.
(bis)

Esta cantiga entrou nos meus poros, assimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo e sempre.¹⁸⁴

Tem-se aqui um pequeno retrato da ama de leite dos irmãos mais velhos do escritor. Há uma clara noção mítica fundadora do cosmo para o menino poeta. Tudo em Etelvina é mítico, é das origens, é das impressões primevas do ser humano, porque construídas lá na infância do poeta e agora reconstruídas no discurso poético. Diz a voz poética que “tudo principiou” com Etelvina, a qual se conecta afetivamente à “eternidadezinha anterior à minha primeira notícia de Deus, do cosmo”. Assim como no texto do *Gênesis*, segundo o qual no início tudo era abismo e escuridão, na cena cotidiana da infância, o leite branco da mãe de leite e o ato dela de acender um simples fogão são elementos que o poeta textualiza como *fiat lux* divino¹⁸⁵ e como o fogo trazido a humanidade por Prometeu: “Fazia escuro. Fazia medo no corpo de Etelvina. Seu leite trouxe-nos a primeira ideia da cor branca.”; “Etelvina trouxe-nos o fogo”. A mãe de leite é aconchego, é origem, é lugar primeiro e sagrado: “primitiva toca e santuário”. E, antes de tudo, essa mãe de leite/Etelvina era e é para sempre, num tempo sem tempo, contadora de história, fonte de linguagem, enfim, linguagem: “começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo e sempre.”

¹⁸⁴ MENDES. *Transístor*, p. 37-38. Do texto “Etelvina” do livro *A idade do serrote*.

¹⁸⁵ “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. // Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou à luz de ‘dia’ e às trevas de ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia” Ge 1, 1-3. BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 33.

No texto dedicado ao advogado e bêbado Amanajós, aponta-se o caro binarismo (bem x mal) muriliano e uma referência ao mundo moderno desordenado, ou seja, uma crítica direta à desordem estabelecida (sátira) de que trata Alfredo Bosi:

●
Não sei se era suplente do demônio; de qualquer forma encarnou para mim a primeira imagem de um demônio menor, talvez de quinta classe, reduzido, provinciano, ajustado à minha dimensão da época: julgando-o anarquista, admirava-o secretamente. De resto, antes de crer na ideia ordenadora de Deus, acreditei na ordem desordenadora do demônio. Isso me parece mais racional que irracional, mormente no contexto do nosso tempo de campos de concentração, genocídio, fornos crematórios e bomba atômica, construídos pela inteligência humana, mas com a sutil e oculta colaboração daquele que a justo título foi crismado de príncipe das trevas – o único príncipe que até hoje me despertou admiração, terror, espanto.¹⁸⁶

A crítica muriliana ao contexto bélico eivado de campos de concentração, genocídios, fornos crematórios, bombas atômicas é atravessada por um tom satírico quando o autor diretamente critica a humanidade por seus feitos terríveis, mas, de modo mais refinado, o texto traz à baila uma construção mais complexa do mal, esse “príncipe das trevas” que causa, ao mesmo tempo, “admiração, terror, espanto”. Murilo não atribui os males humanos apenas a Lúcifer, o anjo caído, mas também aos feitos dos próprios homens. A inteligência humana é sutil e ocultamente incitada pelo demônio.

Do mesmo modo, o texto sobre o Marruzko, “o leão espantoso”, “muito velho, desdentado, amnésico, vegetariano”, que Murilo menino viu no circo de sua cidade natal, sinaliza uma crítica ao contexto bélico:

●
O primeiro e último leão da minha vida suscitou-me um problema importante, desenvolvido muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mais ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba.¹⁸⁷

Aqui lê-se, ainda, a confluência de contrários, a ternura e o não terno. E, nessa confluência, mais uma vez o tom contestatório em relação à falta de ternura em certos seres humanos, tais como o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração e o artífice da bomba.

¹⁸⁶ MENDES. *Transistor*, p. 45. Do texto “Amanajós” do livro *A idade do serrote*.

¹⁸⁷ MENDES. *Transistor*, p. 48. Do texto “Marruzko” do livro *A idade do serrote*.

O fragmento muriliano de abertura do texto sobre a pintora portuguesa “Maria Vieira da Silva” revela a resistência que se faz projeto ou utopia:

A maravilha do universo consiste em que tudo nele está em germe, em devir, em expansão; que todas as interações mentais, poéticas, musicais são, ao menos teoricamente, possíveis; que há uma correspondência de elementos diversos no sistema cósmico e, em particular, num sistema de imagens e sinais. Para mim a inteligência equivale a uma enorme *composição* que tende progressivamente a dominar a natureza. Ajuntemos que a vitória final do espírito – num futuro talvez distante – significará vitória da organização também sobre o impreciso, não somente sobre a guerra e a desordem.¹⁸⁸

Contemporâneo das recentes descobertas da física de então (teoria da relatividade), o texto muriliano inicialmente apresenta o universo como algo na ordem da miniatura, pois “tudo nele está em germe, em devir, em expansão”, havendo uma correspondência de diferentes elementos nos sistemas cósmico e de imagens e sinais. A inteligência, por sua vez, é apresentada na ordem do grandioso, equivalendo “a uma enorme *composição*” (grifo do autor). Na sequência, a voz autoral conclama que o ajuntamento (a congregação) da “vitória final do espírito” será “uma vitória da organização”, uma contenção da desordem e da guerra mas também do impreciso num futuro. Do mesmo modo que a inteligência é uma “enorme *composição*” que pode dominar a natureza, esta mesma composição que leva a outro constructo, o texto poético, da poesia como organização do caos.

Uma poesia lírica, um lirismo de confissão, envolvendo a melodia dos afetos, é a resistência confessional, segundo Bosi. Esta pode ser encontrada em vários textos de *Transistor*, a exemplo de “Desdêmona”:

Desdêmona

Desdêmona miroares Desdêmona miroares Desdêmona desdenhosa com dois dês e os dedos manipulando homens, dados, cartas de baralho, miroares, penhoares atrevidos, vidros de cheiro homens homens; manipulando a mula-sem-cabeça o cigarro a torquês; Desdêmona a vice-putain juiz-forana (a titular era Ipólita); Desdêmona rebelde inconformista rompeu com a família, plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado; Desdêmona desdenhada que poluía noturnamente os meus lençóis, que animatografava os meus

¹⁸⁸ Grifo do autor. MENDES. *Transistor*, p. 364. Do texto “Vieira da Silva” do livro *Janelas verdes*.

sonhos precoces; Desdêmona miroares Desdêmona mulher:
despovoada desfeita revogada poderosa.¹⁸⁹

O texto muriliano sinaliza uma poesia do corpo como resistência às coerções sociais, uma poesia da confissão e do erótico. A prostituta Desdêmona recebe em seu nome o neologismo “miroares”, uma mistura de sentidos: mirar (visão) + ares (olfato), ou ainda, uma palavra derivada do francês “miroir” (espelho)¹⁹⁰, pois aparece ainda como elemento a compor o ambiente do prostíbulo. A prostituta se separou da família, “plantando as coxas na rua do amor industrializado excomungado”, talvez por isso fosse “desdenhada”. Desdenhada, a *femme fatale* era personagem das masturbações da voz narrativa (“poluía noturnamente os meus lençóis”), ela “animatografava” - registrava, escrevia e inscrevia com imagens – os “sonhos precoces” do então garoto que com ela sonhava e a desejava. Tem-se aí uma imagética que demonstra uma iniciação, mesmo que ainda no nível do desejo, do menino no universo erótico.

No mesmo tom da resistência confessional, seguem dois fragmentos do texto “Teresa”:

●

Chegando os dois à adolescência comecei a sentir uma forte inclinação erótica por Teresa; ela me correspondia, passando mesmo a assumir um ar mais sério. Desde então sempre que possível, aproveitando a ausência das sinhás na fazenda, levava-a até o fundo do pomar. Deitávamos na relva. Eros e a ternura formavam um só todo, Teresa sussurrando-me certas palavras que lhe ensinara a avó africana, palavras ininteligíveis para mim. Dava-se ao luxo de chamar-me Petit, apelido privativo da intimidade familiar; o que de resto me deliciava. Uma vez segredou: “A coisa melhor do mundo é o carinho, é a gente gostar de outra pessoa, assim como eu gosto de ocê”. Eu sentia Teresa uma voglia matta. Cruz e delícia.

As árvores atiravam-nos a primeira pedra. Lagartixas e besouros enraiveciam com a nossa hostilidade. Gatos e cachorros procuravam denunciar-nos. As tangerinas perseguiam-nos.

[...]

●

¹⁸⁹ MENDES. *Transístor*, p. 63. Do texto “Desdêmona” do livro *A idade do serrote*. A personagem Desdêmona também comparece nos versos do “Grafito na ex-casa paterna”, poema de *Convergência* apresentado no capítulo 1.

¹⁹⁰ O termo “miroares” aparece em outro texto de *A idade do serrote*, não incluído em *Transístor*. Em “Sinhá Leonor”, lê-se na descrição do casarão burguês: “O salão de visitas era guarnecido de altos **miroares ovais**, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma quantidade enorme de almanques nacionais ou estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de calda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto de minha paixão e surpresa.” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 949. Do livro *A idade do serrote*. (Grifo meu).

Não posávamos para nenhum filme, nem para a eternidade. Não éramos somente animais: também vegetais. Confundíamo-nos com as folhas, comíamos folhas; sedentos, disponíveis um para o outro. Que vinha fazer ali, a crucificação de Nosso Senhor Jesus Cristo? [...] ¹⁹¹

Estas duas passagens descrevem a iniciação sexual do narrador na adolescência com a personagem Teresa. Há uma fusão entre corpo e sentimento (“eros e ternura formavam um todo”) e um mergulho na ancestralidade africana através de um retorno à linguagem da avó de Teresa. Uma linguagem verbal ininteligível para o adolescente misturando-se a uma linguagem corporal e afetiva. Há uma incursão no universo da loucura (“Eu sentia por Teresa uma voglia matta [vontade louca]”) e um paradoxo do prazer e do dogma religioso (pecado): “Cruz e delícia”, sendo a cruz uma lembrança da coerção religiosa. Em “As árvores atiraram a primeira pedra”, tem-se uma referência à frase bíblica atribuída a Jesus Cristo em defesa de uma mulher apanhada em adultério. Ao mesmo tempo que o poeta mostra um caráter telúrico ao fundir seu ato erótico/amoroso à natureza (“Não éramos somente animais; também vegetais. Confundíamo-nos com as folhas”), também ele mostra uma natureza arredia às delícias humanas (Lagartixas e besouros enraiveciam”, “Gatos e cachorros procuravam denunciar-nos. As tangerinas perseguiam-nos”). ¹⁹²

Ainda sobre a poesia como expressão dos afetos, vale mencionar a consideração muriliana acerca do tema e da linguagem como experimentação, do estado de iluminação e de entusiasmo (esse ter deus em si platônico) que atravessam, juntamente com a técnica, o fazer literário:

Não creio que a preocupação com as pesquisas da linguagem se oponha à “iluminação”, não creio que o “fazer” se oponha ao sentir, ao amar, ao se entusiasmar. Em outras palavras, não creio que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia. ¹⁹³

No texto “Natal 1961”, escrito em Roma em 1961, selecionado de *Conversa Portátil* e incluído em *Transistor*, lê-se uma poesia de resistência parodística:

¹⁹¹ MENDES. *Transistor*, p. 74. Do texto “Teresa” do livro *A idade do serrote*.

¹⁹² Para além das questões de gênero, classistas e étnicas, o que se busca aqui é uma leitura do confessional, do lírico – o que não pressupõe um apagamento das questões ideológicas do texto.

¹⁹³ MENDES. *Antologia poética*, p. 254.

Natal 1961

Deslocados por uma operação burocrática – o recenseamento da terra – a Virgem e o carpinteiro José aportam a Belém.

“Não há lugar para esta gente”, grita o dono do hotel onde se realiza um congresso internacional de solidariedade.

O casal dirige-se a uma estrebaria, recebido por um boi branco e um burro cansado do trabalho.

Os soldados de Herodes distribuem alimentos radioativos a todos os meninos de menos de dois anos.

Uma poderosa nuvem em forma de cogumelo abre o horizonte e súbito explode.

O menino nasce morto.

Roma 1961¹⁹⁴

O poema é natalício, e nele se retextualiza a saga de José e Maria fugindo à perseguição da matança de meninos de menos de dois anos operada na Judeia por um rei judeu que temia ser o Messias um grande rei a tomar-lhe a coroa. Matando todas as crianças dessa faixa etária, Jesus certamente estaria entre os mortos. Conhecida é esta história, principalmente nas culturas judaico-cristãs, mas Murilo Mendes refaz toda ela, numa mescla de passado e presente: se no poema encontramos elementos do momento histórico de Jesus Cristo, o século XX e suas agruras marcam presença nos versos a partir de expressões metafóricas: “operação burocrática”, “recenseamento da terra”, “congresso internacional de solidariedade” (expressão esta extremamente irônica no contexto poemático, ao ser vinculada a um hotel que nega hospitalidade à família de José), “burro cansado do trabalho”, “alimentos radioativos”, “poderosa nuvem em forma de cogumelo”. Tudo isso é elemento textual a preparar a cena do fim do texto: o nascimento que se dá no ano de 1961 não é o de Cristo, mas sim o de um menino morto. Eis aqui um poema que, nos rastros da história sagrada, rastreia também a história humana e suas loucuras, mormente a história do século XX feita de guerras, violências, frieza de sentimentos etc.

O transístor poético, dispositivo muriliano, é, como se viu, resistência, resistência a tudo aquilo que se opõe à poesia. É uma poética da sobrevivência e isso instiga ainda mais uma conexão com o pensamento de Georges Didi-Huberman que, em *A*

¹⁹⁴ MENDES. *Transístor*, p. 74. Do texto “Natal 1961” do livro *Conversa portátil*.

sobrevivência dos vaga-lumes, a partir de textos de Pasolini e da imagem dos vaga-lumes, defende a sobrevivência da experiência e da imagem na contemporaneidade¹⁹⁵. Os vaga-lumes, cuja morte havia sido percebida por Pasolini, representariam as diversas formas de resistência da cultura, do pensamento e do corpo diante das luzes ofuscantes do poder da política, da técnica, da mídia, da mercadoria.

De acordo com Didi-Huberman, a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente, e os resistentes se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando a emitir os seus sinais¹⁹⁶. A imagem do vaga-lume foi utilizada pelo cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), contemporâneo de Murilo Mendes, em carta ao amigo de adolescência, Franco Farolfi, entre 31 de janeiro e 1.º de fevereiro de 1941, quando o cineasta era estudante de Letras em Bolonha. A carta traz histórias iluminadas em que “o amor e a amizade, paixões absolutamente ligadas, para Pasolini, se encarnam de repente na noite sob a forma de uma nuvem de vaga-lumes”¹⁹⁷:

A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (*abbiamo visto una quantità immensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (*perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci*), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (*riempiendo la notte delle loro grida*). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (*come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti*), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre.¹⁹⁸

Didi-Huberman analisa os lampejos do cineasta como “uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo

¹⁹⁵DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 13-14; 17.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 19.

¹⁹⁸ PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 19-20.

eróticos, alegres e inventivos”. Para o filósofo francês, toda a obra de Pasolini parece “atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado.”¹⁹⁹

A questão dos vaga-lumes, metáfora para a resistência, passou a ser política e histórica, tanto que em 1.º de fevereiro de 1975 Pasolini publicou o artigo “O vazio do poder na Itália”, que posteriormente viria a ser intitulado “O artigo dos vaga-lumes”, no qual o cineasta e poeta teorizou e afirmou a sua tese do “desaparecimento dos vaga-lumes”.

Nos primeiros anos da década de 60, por causa da poluição do ar, e, sobretudo, no campo, por causa da poluição da água (os rios azuis e os pequenos canais transparentes), os vaga-lumes começaram a desaparecer (*sono cominciate a scompariri le lucciole*). Foi um fenômeno fulminante e fulgurante (*il fenomeno è stato fulmineo e folgorante*). Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje esta é uma lembrança um tanto pungente do passado (*sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato*) [...].²⁰⁰

De acordo com Pasolini, o espírito popular, o próprio espírito humano, havia desaparecido do coração da sociedade, o que demonstra um pessimismo ao perceber o vazio de poder que se instaurava na sociedade italiana daquela época, provocado pelo fascismo triunfante que ofuscava com seus holofotes monstruosos – transístores tecnológicos – a luz já fraca de um povo que demonstrava não mais saber como resistir. De acordo com Didi-Huberman, não foram os vaga-lumes que desapareceram ou foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver²⁰¹. Eis porque é necessário pensar por meio da poética da sobrevivência o que desperta o sujeito de um estado de passividade para um estado em que ele se torna sensível aos menores sinais dos “lampejos de esperança”:

Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria

¹⁹⁹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 22; 23.

²⁰⁰ PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 27-28.

²⁰¹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 59.

algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade.²⁰²

Na sua incursão pela poética da sobrevivência, Didi-Huberman dá-se conta de que quer entender algo para além de Pasolini, o que suas reflexões almejam é compreender “um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico, filosófico ou histórico – proclamado atualmente em seu rastro e que quer fazer sentido para *nós mesmos*, para nossa situação contemporânea”²⁰³.

Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora, para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em *nosso modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração.²⁰⁴

Essa comunidade, essa constelação de vaga-lumes é uma reunião de minúsculos fragmentos de poder em uma unidade maior, emitindo sinais de resistência.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.”²⁰⁵

Murilo Mendes opera essa colisão sempre. Os textos murilianos, seus transístores-poéticos, podem ser lidos como pequenos vaga-lumes que buscam combater a dispersão e ordenar o caos, reluzir-se também na escuridão do fim da vida do escritor que emite os seus sinais. Ainda acerca da resistência, lê-se no texto sobre a cidade espanhola “Numância”:

²⁰² DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 84.

²⁰³ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 60.

²⁰⁴ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 60-61.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 61.

•
Descortino o horizonte de Numância, deserto, imensurável a olho nu. Observo a vegetação rasa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numância na sua gesta épica. Resistência: não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não.²⁰⁶

O olhar poético pausa sobre a natureza e as ruínas da cidade em busca de recriar a resistência aos Romanos que ali ocorreu e que ainda sobrevive. O gesto leva a uma pergunta retórica: “Resistência: não seria essa uma palavra de ordem universal?”, pergunta essa ecoando, nesta leitura desta tese, as discussões de Didi-Huberman e Pasolini.

A sobrevivência de saberes e sabores, ou antes a resistência à degradação, pode ser lida no registro sobre outra cidade espanhola, “Alcalá de Guadaira”:

•
Uma grande força terrestre de Alcalá de Guadaira é o seu pão: chamam-no por isso Alcalá de los Panaderos. Que nem mesmo em Castela pude experimentar um pão símile! Ao consumi-lo julguei que certas flores apontavam-me o dedo protestando, com inveja do sabor poderoso desse pão, ser vivo incorporado ao físico e ao moral do homem. A degradação do pão (também do vinho) corresponde à degradação universal da linguagem, desviada hoje de seus fins essenciais pela ditadura da civilização do consumo. Encontrando aqui um pão verdadeiro, parece que encontro igualmente a verdadeira fala castelhana, corrompida aliás por uma outra ditadura, a política. Assim uma futura segunda Emaús levanta-se à minha vista; transforma-se Alcalá de Guadaira na tenda sagrada do pão, que à pureza, apesar da indústria, ainda pode aludir. Átomo + pão = vida.²⁰⁷

Neste trecho de Murilo Mendes, as imagens da miniatura e da resistência perfazem-se linha a linha. O átomo, mínima partícula da matéria, em comunidade soma-se ao pão para ser vida, a existência contida num simples alimento. O pão de Alcalá de Guadaira, na visão e no paladar do poeta, é força da existência (“força terrestre”) e da resistência “à degradação universal da linguagem” e à “ditadura da civilização do consumo”. Não industrializado como os pães ázimos bíblicos (os pães puros, sem fermento), o pão de que fala o poeta restaura a língua castelhana, resiste à ditadura política franquista, provoca a

²⁰⁶ MENDES. *Transistor*, p. 324. Do texto “Soria” do livro *Espaço espanhol*.

²⁰⁷ MENDES. *Transistor*, p. 326. Do texto “Alcalá de Guadaira” do livro *Espaço espanhol*.

inveja das flores em relação ao ser que o consome, instaura uma “segunda Emaús”, este *locus* do encontro entre o humano e o sagrado, a sobrevivência.

Do campo dos afetos, a resistência/sobrevivência emana antes de tudo dos corpos, desses seres/vaga-lumes que, emitindo suas pequenas luzes, iluminam o caminho de possibilidades de vida a ser traçado, e isso em meio ao tempo e ao espaço que, por meio dos gestos eróticos, são suspensos, superados, já que as “exigências da civilização tecnoindustrial” são ofuscadas pelas vozes corporais. Nesse sentido, como ocorre com os “namorados parisienses” de Murilo Mendes, também a voz do poeta, à Maiakovski, precede o tempo na fantasia, suspende a história e suas constrictões, resiste a elas:

Os namorados parisienses conseguem abolir por alguns minutos o tempo e o espaço. Indiferentes ao meio e ao público que o circunda, beijam-se, abraçam-se, quase font l’amour. Que maravilha poder ficar em suspenso fora da história e das exigências da civilização tecnoindustrial. Ignoram eles que nos laboratórios dois físicos manipulam-se certos produtos que amanhã contribuirão para diminuir tal incantésimo. Por enquanto a “ação” dos namorados assemelha-se à do poeta que segundo Maiakovski deve preceder o tempo na fantasia, de modo a fazer um dia um século.²⁰⁸

As resistências murilianas perfazem-se nos seus textos-transístores, os seus vagalumes, que se constroem em deslocamentos através de um “olho armado”:

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.²⁰⁹

Esse olhar armado muriliano é lançado tanto para o macro quanto para o micro. De acordo com Gaston Bachelard, em “Miniatura”, as imagens passam do pequeno para o grande e do grande para o pequeno, o minúsculo e o imenso são consoantes, e “o poeta está sempre pronto para ler o grande e o pequeno”²¹⁰. “Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo”, diz o filósofo que estuda a miniatura literária, “conjunto das imagens literárias que tratam da inversão da perspectiva das grandezas”²¹¹. O homem com a lupa toma o mundo como novidade. “O homem com a lupa barra – simplesmente

²⁰⁸ MENDES. *Transístor*, p. 284. Do texto “Fragmentos de Paris” do livro *Carta geográfica*.

²⁰⁹ MENDES. *Transístor*, p. 79. Do texto “O olho precoce” do livro *A idade do serrote*.

²¹⁰ BACHELARD. *A filosofia do não; A poética do espaço*, p. 309.

²¹¹ BACHELARD. *A filosofia do não; A poética do espaço*, p. 295.

– o mundo familiar. É um olhar novo diante de objeto novo. A lupa do botânico é a infância reencontrada.”²¹² A miniatura é uma das moradas da grandeza: “Quem não encontra poesia no infinitamente pequeno jamais encontrará poesia no infinitamente grande”²¹³, escreve Murilo Mendes. O poeta juiz-forano, mais uma vez, vê o universo miniaturizado:

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

Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor; um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho, etc.²¹⁴

Aqui têm-se a posição do universo em miniatura, reduzido a uma metáfora literária, plástica, musical e científica. Tudo, portanto, se reduz à linguagem, cara a todas as áreas enumeradas e a todas as outras aqui não pontuadas. Há uma referência a Gertrude Stein (1874-1946), escritora e poetisa norte-americana, conhecida por sua célebre frase “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, que trata de afirmar a autonomia da palavra nos níveis sintático e semântico²¹⁵. Para o poeta Murilo, uma flor ultrapassa uma flor sendo mais que “uma flor”, o mesmo valendo para “um bicho”.

“Morder a realidade, a matéria mordível e mordente, a universal tangerina, a fruta-esfera da terra. Saborear o sumo de todas as coisas somadas. O sumo do universo, o saber do sabor, o sabor do saber.”²¹⁶, escreveu Murilo. A tangerina é vista como a miniatura da terra, do conhecimento, contendo o sumo “de todas as coisas somadas”. A fruta e a linguagem aparecem aqui como abarcadoras do universo através dos sentidos e do conhecimento. Operação semelhante se dá com o ovo que, dado o seu caráter miniatural e germinal da vida, é reverenciado pelo poeta em texto homônimo, no qual se lê: “O ovo é um monumento fechado, automonumento; planopiloto, realizado agora, de germe inicial da criação.”²¹⁷ Mais adiante, sobre a cidade portuguesa de “Guimarães”, lê-se a seguinte consideração: “Quando se levantará em Portugal e em todos os países um

²¹² BACHELARD. *A filosofia do não; A poética do espaço*, p. 298.

²¹³ MENDES. *Transistor*, p. 394. Do texto/aforismo “428) do livro *O discípulo de emáus*.

²¹⁴ MENDES. *Transistor*, p. 78. Do texto “O olho precoce” do livro *A idade do serrote*.

²¹⁵ “A rose is a rose is a rose”. DOLHNIKOFF. *Sibila*.

²¹⁶ MENDES. *Transistor*, p. 101. Do texto “Frutas da infância e post” do livro *Poliedro*.

²¹⁷ MENDES. *Transistor*, p. 94. Do texto “O ovo” do livro *Poliedro*.

monumento ao ovo, mais digno de reverência do que tantos príncipes, estadistas e guerreiros sistemados no mármore ou no bronze?”²¹⁸

É também em texto sobre uma cidade portuguesa, desta vez “Caminha”, que Murilo escreve mais uma miniatura literária:

“D. António da Costa escreveu que dá vontade de mandar meter Caminha num caixote, trazendo-a como lembrança de viagem à pessoa amada.

[...]

Caminha, miniatura de cidade, aqui, espero, nunca se plantarão bases militares nem laboratórios de armas químicas, por isso mesmo te fixo: as grandes cidades da minha vida transladam para...? o ente que eu figurara, esboçara, e cujo risco ou projeto perdi. Possivelmente Caminha o guardaria íntegro; não me lembro bem se oval ou esferoide.”²¹⁹

A pequena cidade lusitana é dimensionada como objeto afetivo e portátil caro aos colecionadores. É projetada também como espaço-resistência – “onde nunca se plantarão bases militares nem laboratórios de armas químicas”. Retraçar as cidades, em Murilo Mendes, é o mesmo que esboçar um projeto de si mesmo, um risco para não ser mais perdido e sim colecionado.

Essa mesma miniaturização vinculada fortemente ao portátil pode ser lida em:

Evasão, consciência saturada do real.

O Oriente da ilha ou do santuário, ao oriente geográfico, ou melhor, no interno de nós mesmos. Quantas ilhas nos habitam! No microcosmo, ainda tipográfico, do macrocosmo topográfico.²²⁰

O universo pode ser miniaturizado em linguagem, em texto, no elemento tipográfico, no discurso poético. O externo equivale ao interno humano. O homem habitado. O tipográfico minúsculo do topográfico maiúsculo. No microcosmo tipográfico, cujo caráter é caráter portátil, encontra-se macrocosmo topográfico. “O Oriente é *tascabile***”: sua enorme sabedoria cabe num livrinho, quinta-essência.”²²¹, escreve Murilo acerca do livro bíblico.

²¹⁸ MENDES. *Transistor*, p. 332. Do texto “Guimarães” do livro *Janelas verdes*.

²¹⁹ MENDES. *Transistor*, p. 349. Do texto “Caminha” do livro *Janelas verdes*.

²²⁰ MENDES. *Transistor*, p. 130. Do texto “Texto délfico” do livro *Poliedro*.

²²¹ “** Do italiano: que cabe no bolso, portátil.” MENDES. *Transistor*, p. 137. Do texto “Texto délfico” do livro *Poliedro*.

O livro *Transístor* é obra tardia da produção em prosa poética muriliana e é um exemplar da sua literatura portátil.²²² O conceito de “literatura portátil” aqui é aquele trazido por Enrique Vila-Matas e ligado a “uma história europeia nas origens e tão leve quanto a maleta-escritório com que Paul Morand [diplomata e poeta francês] percorria, em trens de luxo, a iluminada Europa noturna: escritório móvel que inspirou Duchamp, sem dúvida a mais genial tentativa de exaltar o portátil na arte.”²²³ Com a exploração de biografias, verdadeiras ou imaginárias, de personagens/escritores, Vila-Matas aborda, em *História Abreviada da Literatura Portátil*, as vanguardas do início do século XX e recria a trajetória de um grupo de intelectuais, pintores e escritores que, em 1924, decidem fundar uma “sociedade secreta”, entre cujos ideais está a autoria de obras que pudessem caber facilmente em uma maleta. Aqui, porém, no lugar da maleta, Murilo Mendes elegeu outro objeto portátil dotado de atualidade no momento do autor e grande poder de comunicação: o transístor (o rádio portátil atrelado à imagem do livro), que contém miniaturas de suas obras e se torna o emblema da sua literatura portátil por meio da qual constrói ainda a sua comunidade portátil (panteão-portátil) – como se verá no próximo capítulo.

O livro portátil muriliano detém ainda aquela característica do muito caber no pouco, do desejo de uma síntese abarcar o todo, de uma antologia ser exemplar de toda a

²²² A despeito de conter textos mais antigos da obra *O discípulo de Emaús* (1945), a concepção do livro *Transístor* (1980) é em si tardia.

²²³ VILA-MATAS. *História Abreviada da Literatura Portátil*, p. 13. A propósito da maleta ou valise de Duchamp, cumpre ressaltar que, por ocasião de sua exposição na Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Roma, em 1971, Murilo assinou o texto de apresentação da obra *Boite en valise*, 1938, 38 x 42 x 11 cm, no catálogo de Marcel Duchamp na mostra “Il segno”. Eis o texto: “**Marcel Duchamp** // Fabriquei vários quadros, meti-os dentro da valise: / não havia nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar invisível. // Construção e destruição: sinônimos. // Esculpe-se o céu levantando um braço. // Preguei um bigode na boneca Mona Lisa. / Agora o prendem na boneca lua. // O mictório MUTT: um objeto orgânico, racional, comunicativo; / também muito dialogável. // O universo: um objeto pré-fabricado da evolução, um ‘ready-made’. / Não o toquem. Deixem-no em paz. // Roma 1971” (Tradução livre minha). Original publicado, junto de uma foto da valise, no livro *L’Occhio del Poeta*: “**Marcel Duchamp** // Fabbricai parecchi quadri, ne riempi una valigia: / non c’era nessuna bomba. Non ho fatto saltare in aria invisibile. // Construzione e distruzione: sinonimi. // Si scolpisce il cielo alzando un braccio. // Ho attaccato i baffi alla bambola monna Lisa. / Adesso li attaccano alla bambola luna. // L’orinatoio MUTT: un oggetto organico, razionale, comunicativo; / anche abbastanza dialogabile. // L’universo: un oggetto prefabbricato dall’evoluzione, un ‘ready-made’. // Non toccatelo. Lasciatelo in pace. // Roma 1971”. MENDES. *L’Occhio del Poeta*, p. 88. Uma versão do texto em português foi incluída no livro *Retratos-relâmpago*: 2ª. série, a saber: “**Marcel Duchamp** // • Fabriquei vários quadros, meti-os dentro da valise: não havia nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar invisível. // • Construção e destruição: sinônimos. // • Esculpe-se o céu levantando o braço. // • Colei um bigode na Gioconda. Agora o põem na lua. // • O mictório *mutt*: um objeto orgânico, racional, até bastante comunicativo, dialogável. // • O universo: um objeto pré-fabricado da evolução, um ‘ready-made’, não o toquem. Deixem-no em paz. Desarmem-no. // 1971” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1271 -1272. Faz-se aqui a tradução de tal poema, pelo fato de a versão em português já publicada apresentar três aspectos que devem ser notados: a supressão de “bambola” (boneca) na referência à Monalisa, a supressão de “bambola” no tocante à “lua” e, por fim, o acréscimo no último verso da expressão “Desarmem-no”, a qual não se encontra na versão em italiano.

obra. É como a metáfora do sol que, para o poeta, permite abarcar a visão do sol: a linguagem totalizante nos dá o cosmos que ela cria: “Não é possível encarar o sol: mas sim encarar a metáfora do sol”.²²⁴ No mesmo sentido, ou seja, no pouco da linguagem abarcar-se o muito do universo, cita-se o lacônico diálogo muriliano entre o poeta e a poetisa Cecília Meireles: “● CECÍLIA MEIRELES // – Cecília, você escreve poesias na eternidade? / – Entre água e cristal, apoiando-as no vento.”²²⁵. Observa-se uma complexa discussão sobre a filosofia da linguagem, em específico, sobre a linguagem poética, contida em apenas duas linhas. A linguagem sintética, portátil, porta uma reflexão filosófica de amplo espectro.

O livro em si pode ser reproduzível, mas o que ele contém não o é. Em mais um exemplo do muito falar e do pouco escrever, ou seja, exemplo do caráter portátil da prosa poética proposta por Murilo Mendes, menciona-se o texto “Mortos-Vivos”²²⁶ que contém curtos diálogos murilianos com personagens das artes e das letras brasileiras de seu convívio: além dos já citados Oswald de Andrade e Cecília Meireles, Murilo conversa com Ismael Nery, Jaime Ovalle, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Augusto Meyer, Cândido Portinari e Jorge de Lima. “Mortos-vivos” é um texto que, juntamente com “de ‘Texto sem rumo’”, “A cartomante”, “Natal 1961”, “Vivo em Roma” (já analisado no primeiro capítulo desta tese), “Chaves para a festa de Natal”, integra a coletânea do livro intitulado *Conversa portátil*.²²⁷

Transístor: antologia de prosa. Eis o título e o subtítulo do livro. Há um viés inusitado e talvez irônico do poeta, visto que usualmente se organiza uma antologia com textos já publicados; ao invés disso, Murilo seleciona também textos de livros inéditos. Esse gesto muriliano, porém, parece relacionar-se com as técnicas do poeta, com as suas experimentações de linguagem que, no ato de seleção e organização do livro, alcançam diretamente o campo editorial.

Os livros de *Transístor*, regulados pela voltagem experimental de *Convergência*²²⁸, rompem com a noção de gênero²²⁹, mesclando poesia, memórias,

²²⁴ MENDES. *Transístor*, p. 402. Do texto “Mortos-vivos” do livro *Conversa portátil*.

²²⁵ MENDES. *Transístor*, p. 413. Do texto “Mortos-vivos” do livro *Conversa portátil*.

²²⁶ MENDES. *Transístor*, p. 412-414. Do texto “Mortos-vivos” do livro *Conversa portátil*.

²²⁷ MENDES. *Transístor*, p. 399-414. Do texto “Vivos-mortos” do livro *Poliedro*.

²²⁸ Referindo-se a *Convergência*, Murilo assumiu que o livro era certamente um dos seus maiores, “resumindo a experiência de três gerações, inclusive concretos e praxis”. MENDES. Carta de Roma, 2.08.1972 apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 202.

²²⁹ Vale lembrar o estudo de Haroldo de Campos sobre a forma como a irrupção da temática metalinguística da literatura latino-americana produziu a contaminação da prosa de ficção e da poesia pelo ensaio crítico,

informações, experiências, relatos de viagem, crítica de arte, comentários sobre música, textos sobre lugares, leituras, escolha de precursores, aproximando-se do ensaio entendido aqui no seu sentido de experimentação, como lembra Theodor Adorno: “Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete.”²³⁰

2.2 TERRITÓRIOS

O período em que Murilo Mendes inicia tardiamente a sua incursão pelo mundo da prosa, cuja obra exemplar é a antologia em tela, é aquele próximo ao fim da vida e no qual o poeta se angustia diante das mudanças e das catástrofes do mundo. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Murilo escreve de Roma em agosto de 1965:

Sentindo que a minha razão da vida está para acabar, meti este ano as unhas em 3 (sic.) livros, dois de verso e um de prosa. De CONTACTO, já praticamente pronto, consta um “Murilograma a C.D.A.”, de outro livro, EXERCÍCIOS, consta um texto Collage (aliás, colagem) para Drummond”; pequena retribuição ao já distante “Bebo em Murilo” com que você tanto me honrou. Ainda estou relocando esses textos; em breve lhos enviarei, bem como um “Murilograma para Manuel Bandeira”.²³¹

Aqui o poeta declara a sua sensação de finitude da vida e diz embrenhar-se na produção literária. Diz que a sua razão de vida – quota de vida, alimento de vida – está se acabando e diz da produção dos livros *Contato* e *Exercícios*, que viriam a ser, respectivamente, as partes “Convergência” e “Sintaxe” do livro *Convergência* publicado em 1970; já o livro em prosa viria a ser *A idade do serrote*, publicado em 1968. Na carta, o autor ainda informa estar realocando textos, o que demonstra o processo de produção em curso das suas obras. Há de se ressaltar ainda o caráter de sociabilidade literária a partir dos murilogramas ao próprio Drummond e a Manuel Bandeira. Tal sociabilidade é em Murilo, aqui, um processo de mão dupla, visto ele mencionar uma produção poética drummondiana feita anteriormente em sua homenagem.

Em maio de 1966, Murilo escreve ao amigo português Jorge de Sena:

abalando-se o dogma da “pureza” dos gêneros. CAMPOS. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*.

²³⁰ ADORNO. *O ensaio como forma*, p. 180.

²³¹ MENDES. Carta, 11.11.1965. Fundo Carlos Drummond de Andrade/FCRB.

Tornei-me incivil devido ao excesso de trabalho (aqui em Pisa) e à redação de 4 livros (sic.), 2 de poesia e 2 de prosa. Sinto que minha razão de vida está se esgotando, preciso acabar de dizer o que tenho.²³²

Na mesma carta subscreve, como que numa espécie de observação: “Quanto a mim, além do que lhe contei no início desta, continuo (arranco esta passagem do meu último livro) a suportar as coisas do século e a guerra do Vietnã.”²³³ Aqui, Murilo informa a produção de um segundo livro em prosa que poderia vir a ser *Poliedro*, publicado em 1972, e reitera a sensação de finitude da vida e a ânsia de finalizar o que está em curso e ainda por se fazer e acrescenta suportar “as coisas do século e a guerra do Vietnã”.

Em outra carta ao amigo e então embaixador do Brasil em La Paz, Lauro Escorel, Murilo escreve em novembro de 1966:

Além dos meus “inpegni” como professor em Roma e Pisa, crítico de arte e o resto, meti-me a escrever 3 (sic) livros, um de prosa e dois de verso; imagine você! Estes livros me dão um trabalho enorme, mas um trabalho que me fascina, penso que são o remate da minha obra. Um deles está pronto (CONTACTOS), mandei a cópia única para o João; e tenho as unhas metidas nos outros dois – POLIEDRO (prosa) e EXERCÍCIOS (verso). O POLIEDRO é dividido em seis setores: o primeiro chama-se “A idade do serrote”, e são páginas da minha infância, que, segundo penso, esclarecem muito adiantado, e, caso tenha ainda um ano de vida, espero poder concluí-lo.²³⁴

O poeta informa aqui dos seus empenhos nas atividades profissionais e, sobretudo, na redação dos já mencionados livros *Convergência*, *Poliedro* e o que se tornaria *A idade do serrote*, publicado em 1968. Aqui também o poeta ressalta a sensação de finitude da vida (“caso ainda tenha um ano de vida, espero poder concluí-lo”).

A mineira Laís Correia de Araújo, a partir do seu projeto de escrever um ensaio sobre a produção muriliana²³⁵, foi uma das maiores correspondentes do escritor entre 1968 e 1975. A partir do conjunto de correspondência enviado a ela, é possível traçar os últimos projetos de livros murilianos, o andamento da escrita deles e a dificuldade de o escritor encontrar editores. Em carta de 9 de abril de 1969, Murilo escreve:

²³² MENDES. Carta, 15.5.1966. Fundo Murilo Mendes/MAMM.-UFJF.

²³³ MENDES. Carta, 15.5.1966. Fundo Murilo Mendes/MAMM.-UFJF. Neste trecho, acrescentou-se uma vírgula após a contração “desta”, por necessidade gramático-textual.

²³⁴ MENDES. Carta, 9.11.1965. Fundo Lauro Escorel/FCRB. A última frase deste trecho mostra-se um tanto quanto truncada.

²³⁵ Trata-se do livro *Murilo Mendes: ensaio crítico e antologia*, que saiu em 1972 pela coleção “Poetas Modernos do Brasil” da Editora Vozes.

Já começo a sentir certo cansaço de parte de filólogos e linguistas que, nos últimos anos, tentaram confundir a poesia, a literatura em geral, com crítica filológica, com a mesma ciência; isso dentro do imenso quadro de confusão de valores do nosso tempo. Qual será o futuro da poesia, não sei; é verdade, nos aborrece, e está superado; mas creio ainda na tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão. É o que propus fazer nos dois livros “Convergência” e “Exercício”, reunidos num só com o título “Convergência”. Depois que lhe escrevi recebi carta do amigo Paulo Mendes de Almeida. Conseguiu, finalmente, localizar o editor, Frei Benevenuto Santa Cruz, que lhe disse estar o livro já composto, devendo sair em breve; e que não atendeu aos meus reiterados pedidos de devolução dos originais, devido a isto. Pelo que decidi esperar mais um pouco. Vamos ver. Fora estes, tenho quatro praticamente prontos, 4 livros de prosa, e um de poesia em italiano, *Ipotesi*. (Este foi já pedido por um editor milanês.)²³⁶

Nunca tive editor permanente, nem fiz amizade ou camaradagem com editores (exceto o J. Olympio). Não por motivos polêmicos: aconteceu assim. Diga-me: O Estado de Minas não poderia editar um desses livros de prosa? Em livros que recebo daí, vejo um cólofon de onde se deduz que a edição foi financiada pelo Estado. Que diz?²³⁷

O autor traça um breve comentário sobre a poesia do seu tempo e informa que o amigo e escritor paulistano Paulo Mendes de Almeida havia encontrado um editor para *Convergência*, Frei Benevenuto Santa Cruz, então à frente da Livraria Duas Cidades que publicaria o livro no final de 1970. O escritor menciona ainda a produção de quatro livros em prosa e diz ter praticamente pronto o livro de poesia em italiano *Ipotesi*, encomendado por um editor milanês. Entretanto, este livro só seria publicado postumamente em 1977, em Milão, por Ugo Guanda Editore. Por fim, o poeta diz não possuir editor permanente e indaga à correspondente sobre a possibilidade de o Governo do Estado de Minas publicar um dos livros mencionados.

No final do mesmo ano, em 1.º de dezembro, Murilo volta a informar a correspondente sobre a produção de seus livros inéditos e, mais uma vez, tenta, por meio da intervenção da destinatária, a publicação de algum livro pelo Governo do Estado de Minas Gerais:

Terminei o último livro, “Janelas Verdes”, quase todo em prosa (temas portugueses). A “Portugália” já me deu contrato; deverá aparecer em Lisboa nos primeiros meses de 70. Considero-o o mais interessante dos meus livros, do ponto de vista da pesquisa de linguagem. Ao mesmo tempo retoco outros, inéditos: FIGURAS, CARTA GEOGRÁFICA,

²³⁶ MENDES. *Ipotesi*.

²³⁷ MENDES. Carta, 9.4.1969. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 192.

ESPAÇO ESPANHOL. Quanto a “Convergência”, livro capital da minha nova linguagem, continua encalhado em S. Paulo. Um desastre. V. não respondeu à minha pergunta sobre a possibilidade de um desses inéditos ser publicado pela Imprensa Oficial do E. de Minas. Não me queixo: mas o fato é que o meu Estado natal nunca me deu nada (–confidencial; é verdade que nunca eu pedi.), e eu lhe dei ao menos (falo de temas mineiros) 2 livros. Diga-me se esta ideia a constringe: neste caso, escreverei ao xará Rubião.

Recebeu os textos inéditos de POLIEDRO e CONVERGÊNCIA, que lhe mandei a 14 de novembro?²³⁸

Aqui Murilo informa da produção de *Janelas Verdes*, que permaneceu inédito até a publicação de parte de seus textos na antologia *Transístor* e de sua integralidade em *Poesia Completa e Prosa*; o mesmo vale para os citados *Carta geográfica* e *Espaço espanhol*. “Figuras” viria a ser *Retratos-Relâmpago* (1ª. série), publicado pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo em 1973; alguns de seus textos também seriam incluídos em *Transístor*. Quanto a *Poliedro*, o livro seria publicado em 1972 pela Livraria José Olímpio e também teria textos selecionados pelo autor para a antologia *Transístor*. Sobre a possibilidade de ver algum desses livros inéditos publicados pelo Governo, Murilo volta a questionar Laís Correa de Araújo e sinaliza escrever a Murilo Rubião, que em 1969 havia se afastado da direção do Suplemento Literário para assumir a Chefia do Departamento de Publicações da Imprensa Oficial e sido também designado Presidente da Comissão de Avaliação do Mérito das Publicações da Imprensa Oficial.

Na primeira carta do ano de 1971, Murilo dá notícia da saída do prelo do livro *Convergência*, publicado pelo Editora Duas Cidades no final do ano anterior, e diz considerá-lo um dos seus “livros maiores”. O poeta também se demonstra interessado em saber a opinião da correspondente sobre a obra:

Em dezembro saiu o encantado “Convergência”. Finalmente!... Já escrevi ao editor pedindo-lhe para mandar urgente um ex. Caso não chegue logo, reclame: EDITORA DUAS CIDADES, RUA BENTO DE FREITAS 158, S. PAULO, CAP. É certamente um dos meus livros maiores, resumindo experiência de 3 gerações, inclusive concretos e práxis. Estou ansioso por saber sua opinião.²³⁹

Em 9 de agosto de 1971, Murilo informa acerca da sua escrita, informando não ter livros inéditos em verso e estar produzindo em prosa:

²³⁸ Grifos do autor. MENDES. Carta, 1.12.1969. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 196.

²³⁹ MENDES. Carta, 2.1.1971. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 198.

Não tenho poema inédito, lamento. Meu último livro é “Convergência”, depois não escrevi mais em verso, penso que não escreverei. Tenho uma infinidade de inéditos em prosa. Comecei a escrever.²⁴⁰

Mais adiante, em 14 de outubro de 1971, o poeta parece responder a um convite acerca da reunião dos seus artigos sobre música em livro, considerando-os sem valor literário. Fala, entretanto, do valor de seus inéditos artigos “muito originais” sobre artistas plásticos:

Não penso em reunir os meus artigos sobre formação de discoteca, não têm nenhum valor literário. Tenho pena de não atender ao Carlos. Quanto aos meus artigos sobre artes plásticas: isto, sim, seria interessante. Alguns desses artigos, modéstia à parte, são muito originais. Agradeço-lhe o convite, mas responda com franqueza: aí na Imprensa Oficial poderão fazer uma edição bem cuidada? Tratando-se de artistas moderníssimos, uma edição antiquada seria um desastre. Pense nisto. O livro já tem um título: “A Invenção do Finito”.

*Revi as segundas provas de “Poliedro”.²⁴¹

Murilo recusa o convite para editar seus textos sobre formação de discoteca. “Formação de Discoteca” foi uma coluna escrita pelo poeta no suplemento “Letras e Artes”, do jornal carioca *A Manhã*, entre 1946 e 1947, somando 23 artigos, que vieram a ser reunidos em *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*, livro publicado muito posteriormente, em 1993. O escritor pede a publicação dos seus textos sobre artistas plásticos, reunidos sob o título *A invenção do finito*, em “uma edição bem cuidada”. Este livro permaneceria inédito até a sua inclusão parcial na antologia *Transístor* e integral na *Poesia completa e prosa*. Murilo informa ainda que fez a revisão das segundas provas do seu livro *Poliedro*.

Em 3 de novembro de 1971, Murilo escreve dando notícia da repercussão positiva do andamento editorial de *Poliedro*: “Recebi cartão do J.O. comunicando-me que POLIEDRO está prestes a explodir. Estou ansioso por que você e Affonso o leiam.”²⁴² Ainda sobre *Poliedro*, em 7 abril de 1972:

POLIEDRO chegou há dias. Não sei ainda – digo – se já está na rua, e se vocês já o receberam. Está bem feito, agradável, com tipos de fácil

²⁴⁰ MENDES. Carta, 9.8.1971. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 202.

²⁴¹ MENDES. Carta, 14.10.1971. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 208.

²⁴² MENDES. Carta, 3.11.1971. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 213.

legibilidade etc. Há alguns erros, não graves, e um bem grave: a fusão da bibliografia de com a bibliografia sobre M.M. Creio que não tem conserto. Paciência.²⁴³

Em 8 de abril de 1972, o escritor volta a tratar de *Poliedro*: “Esteve aqui há dias a Vera Pacheco Jordão, e disse-me que POLIEDRO sairá durante este mês. Vamos ver. Não sei se é o melhor, mas é talvez o livro meu de que mais gosto.”²⁴⁴

Em carta de 2 de agosto de 1972, Murilo explicita de forma direta um plano de reunir textos de seus livros inéditos em prosa em uma antologia:

Hoje mando-lhe o índice do livro que gostaria de ver publicado: uma antologia dos meus textos em prosa.

– Retratos-relâmpago

Em impressão no Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. Terminei a 1.^a série, comecei a trabalhar na 2.^a, tendo aprontado alguns textos; e não continuei por absoluta falta de tempo.

– Carta Geográfica

Texto pronto aqui em casa. Talvez leve uma cópia para o Brasil (o melhor), deixando outra depositada na biblioteca da Casa do Brasil, Roma.

– Espaço Espanhol

Idem idem

– Janelas Verdes

Em impressão na livraria Portugália, Lisboa.

– A Invenção do Finito

Cópia depositada na biblioteca da Casa do Brasil, Roma.

Textos sobre artistas plásticos, ainda em organização.

Deveria figurar também algo tirado de “O discípulo de Emaús”. Ainda não tive tempo de fazer a escolha.²⁴⁵

Neste primeiro plano, o escritor elenca seis livros, *Retratos-relâmpago*: 1.^a série e 2.^a série, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Janelas Verdes* e *A invenção do finito*, e não menciona o título. Todavia este projeto foi enfeixado sob o título *Transístor*, antologia preparada pelo autor reunindo textos de dez livros, incluindo textos produzidos depois do envio desta carta. Os outros quatro livros são: *A idade do serrote*, *Poliedro*, *O discípulo de Emaús* e *Conversa portátil*.

Em carta de 2 de outubro de 1973, o autor dá notícias de sua produção: “Quanto a mim, nos primeiros meses do ano trabalhei muito nos “Retratos-relâmpago”, 2.^a série. Depois, veio-me uma enorme moleza, e nada escrevi nas férias.”²⁴⁶ Em 29 de abril de

²⁴³ Grifos do autor. MENDES. Carta, 7.4.1972. apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 220.

²⁴⁴ MENDES. Carta, 8.4.1972. apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 222.

²⁴⁵ MENDES. Carta, 2.8.1972. apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 226.

²⁴⁶ MENDES. Carta, 2.10.1973. apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 230.

1974, o escritor alude a uma terceira série que não se concretizaria e menciona ter oito livros inéditos: “Quanto a mim, trabalho doidamente nos “Retratos-relâmpago”, 3.^a série (*sic.*). O Gastão de Holanda propôs-me editar minha antologia feita pelo João Cabral há 8 anos! Vamos ver. 8 livros inéditos dormem na gaveta”.²⁴⁷ Gastão de Holanda foi professor artista gráfico e editor pernambucano. Juntamente com Aloísio Magalhães, José Laurêncio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, Holanda criou em 1954 a editora artesanal O Gráfico Amador, cujas publicações são consideradas um marco do *design* editorial brasileiro unido à literatura.

Em 18 de agosto de 1974, do Porto, Murilo escreve sobre os seus dois livros *Retratos-relâmpago*, o primeiro em processo de edição pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e o segundo com redação finalizada, e ainda volta a mencionar os seus textos em prosa, “poemas em prosa”, que comporá o seu livro sobre artistas, *A invenção do finito*. Mais uma vez, o escritor demonstra-se interessado em saber a opinião da correspondente sobre as obras dele:

Quanto a mim, terminei a 2.^a série de “Relâmpago”, digo, “Retratos-Relâmpago”. Quanto à 1.^a, continua no Conselho Estadual de Cultura de S. Paulo, agora presidido por um velho amigo meu, José Geraldo Vieira. Vamos ver se sairá.

Além disto, tenho escrito poemas em prosa, textos para artistas etc. Gostaria muito de lhes enviar cópias dos mesmos, não o fazendo devido ao caso dos correios. Pretendia trazer alguns para Portugal a fim de lhes mandar, mas à última hora, na pressa da viagem, esqueci de os meter na mala.²⁴⁸

De Lisboa, no mês seguinte de 1974, o escritor informa da saída do prelo e da futura distribuição do seu livro *Retratos-relâmpago*: 1.^a série:

Eu já havia escrito ao meu velho amigo José Geraldo V., o qual me respondeu que o livro (1.^a série de “R. R.”) está pronto, devendo ser em breve distribuído. Não sei se o Conselho estará em condições de enviar aos destinatários os 100 exemplares a que tenho direito. Para o Brasil não há problema. A questão é que continua a desorganização dos correios italianos. [...]

O Gastão de Holanda parece muito interessado em editar livros meus, Já recebeu a antologia feita há alguns anos pelo João (Cabral), e receberá dentro em pouco “Janelas Verdes” (temas portugueses, quase todos em prosa), um dos livros mais originais que já escrevi; penso, sem

²⁴⁷ MENDES. Carta, 29.4.1974. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 230.

²⁴⁸ MENDES. Carta, 18.8.1974. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 230.

modéstia, que consegui algo difícil, como escrever sobre temas exploradíssimos; nada tem a ver com o “Portugal pequenino, Portugal dos meus avós”, etc. [...] Não sei se lhe mandei dizer que já terminei a 2.ª série de “R.R.”. Quanto ao editor, nem sombra.²⁴⁹

A antologia a que se refere Murilo não chegaria a ser publicada por Gastão de Holanda, o mesmo se dando com o livro *Janelas verdes*, que permaneceria inédito até a inclusão de alguns de seus textos em *Transístor*. Aqui, mais uma vez, o escritor volta a valorar mais um livro, considerando *Janelas verdes* também “um dos mais originais”, e menciona a dificuldade de encontrar editor para a *Retratos-relâmpago: 2ª. série*.

Em 22 de janeiro de 1975, Murilo dá notícia da publicação do seu *Retratos-relâmpago: 1.ª série*, mostra-se preocupado com a distribuição da obra e manifesta o interesse de que Laís Corrêa de Araújo e Affonso Ávila o lessem:

Saiu há uns dois meses a 1.ª série dos meus “Retratos-Relâmpago”, edição do Conselho Estadual de Cultura, Rua Antonio de Godói 88, S. Paulo. Recebi um exemplar. Escrevi uma carta para a Maria de Lourdes Teixeira, com uma lista de nomes onde, naturalmente, figuram os de vocês. Perguntava-lhe também como se faria a distribuição do livro. Não tive resposta. Se vocês têm algum amigo no Conselho, ou em S. Paulo, talvez possam obter exemplar. Gostaria imenso que os lessem, embora tenha saído com muitas gralhas.²⁵⁰

Em 12 de junho de 1975, dois meses antes de sua morte, Murilo escreve a última carta a Laís. Volta a tratar do seu último livro publicado e de outros inéditos, tentando, por intermédio de sua interlocutora, conseguir a publicação junto à Imprensa Oficial. Ainda faz menção à segunda edição do ensaio crítico (“nosso livro”) de autoria de Laís Correa de Araújo sobre a obra dele:

Quanto aos “Retratos-Relâmpago” (1.ª série), caso ainda não os tenha recebido, talvez você possa escrever ao prof. Bevenuto Santa Cruz, Livraria Duas Cidades, Rua Bento de Freitas 158, S.P., pois ele encarregou-se da distribuição de alguns exemplares. Eu até hoje só recebi um, imagine! É incrível. Supérfluo dizer que tenho o maior interesse em que vocês leiam esse livro.

Como sabe, tenho vários livros de prosa, inéditos. Será que a Imprensa Oficial de Minas não poderia editar um deles? Por exemplo, “Carta Geográfica”, “Retratos-Relâmpago” (2.ª série), “Espaço Espanhol”.

²⁴⁹ MENDES. Carta, 20.9.1974. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 234.

²⁵⁰ MENDES. Carta, 22.1.1975. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 236.

Através do Murilo Rubião (diga-lhe que gostei muito dos seus livros e que lhe escrevi) ou de outro amigo seu chegado à imprensa, seria possível tratar disso? A priori lhe agradeço.

Quanto ao nosso livro, não recebi nenhum ex. da 2.^a edição, nem nenhuma carta, nem dinheiro, nada. Ah! Esses editores!²⁵¹

Aqui Murilo demonstra, mais uma vez, o interesse em ter o recém-lançado livro, *Retratos-relâmpago*: 1.^a série, lido pela correspondente e por Affonso Ávila. Volta a fazer menção a Murilo Rubião, reiterando os pedidos de a Imprensa Oficial de Minas Gerais publicar alguns de seus livros em prosa inéditos, a exemplo de *Carta geográfica* e *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

Essa mostra da correspondência de Murilo Mendes para Laís Correa de Araújo indica o quanto o escritor, no fim da vida, estava empenhado em escrever em prosa²⁵² e em publicar o seu trabalho, demonstrando ter dificuldade para reinserir-se no mercado editorial brasileiro. As missivas mostram uma tentativa de reinserção, também através das obras em produção na comunidade brasileira, pois o autor estava distante desde 1959 devido à sua radicação em Roma.

Esse distanciamento do escritor se deve a seus deslocamentos e movimentos em direção à Europa, como visto no primeiro capítulo desta tese, sobretudo nas considerações de Silviano Santiago, para quem o poeta brasileiro parte para Europa no sentido de estender e consolidar o seu cosmopolitismo²⁵³. Em texto sobre a cidade portuguesa “Torres Vedras”, selecionado do livro de viagem *Janelas verdes*, Murilo Mendes discorre com humor sobre alguns dos motivos que levam os brasileiros ao Velho Mundo:

Assim fazendo contradisse o texto “Fuga” onde um poeta de minha reverência, Drummond, ironiza nossos patrícios que vêm à Europa visitar “museus! estátuas! catedrais!” Claro que não sou contra eles e elas; mas entendo que se vem à Europa também para conhecer vinhos, comidas, doces: quando de alto estilo, integram o contexto cultural de cada país, entrando não só na boca, mas na literatura e na sociologia. Lévi-Strauss dixit.²⁵⁴

²⁵¹ MENDES. Carta, 12.6.1975. *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 237.

²⁵² Antes disso, o autor havia escrito em prosa – mas não poética – para diversos jornais, tendo sido até agora reunidos em publicações o já citado *Formação de Discoteca e outros artigos sobre música*, o livro *Recordações de Ismael Nery* (artigos publicados em *O Estado de S. Paulo* e em *Letras e Artes*, em 1948 e 1949), e *Chronicas Mundanas e outras crônicas* (textos publicados no jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, em 1920 e 1921).

²⁵³ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

²⁵⁴ MENDES. *Transístor*, p. 335-336. Do texto “Torres Vedras” do livro *Janelas verdes*.

Lê-se aqui inicialmente um diálogo literário com Carlos Drummond de Andrade, poeta sedentário²⁵⁵, a partir do seu poema “Fuga”²⁵⁶. Neste, o eu-poético assume a voz de um poeta que trata ironicamente daquele (o intelectual brasileiro forjado à moda europeia) que, com um “exemplar da *Imitação*”, parte para outros rumos: “Vou perder-me nas mil orgias / do pensamento greco-latino. / Museus! estátuas! catedrais! / O Brasil só tem canibais”²⁵⁷. A voz muriliana contesta em parte a postura drummondiana, afirmando que se vai à Europa também para se conhecer a culinária, parte cultural de cada país que entra “não só na boca, mas na literatura e na sociologia” – consoante Lévi-Strauss – tornando-se um dos elementos de peregrinação. Na referência a Lévi-Strauss, Murilo Mendes, num tom jocoso, apropria-se duma clássica frase latina usada nos discursos argumentativos que, citando vozes de autoridades em determinados assuntos, buscam selar o que está sendo dito.

No ensejo da abordagem do paladar e da viagem, cumpre trazer à baila as considerações de Michel Onfray, em *Teoria da viagem*, acerca da viagem e do viajante:

A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, o olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume. [...] O corpo se abre à experiência, registra e armazena o difuso, o diverso. [...] Um bom viajante possui uma capacidade de registrar as menores variações, é sensível aos detalhes, à informação microscópica.²⁵⁸

O corpo do viajante percorre territorialidades, tendo aguçados os cinco sentidos, abre-se e registra as multiplicidades em seus mínimos detalhes: eis aí o olhar e o agir do

²⁵⁵ Utiliza-se o termo aqui na concepção benjaminiana que, em seu texto “O narrador”, discorre sobre dois tipos de narradores: o “sedentário” (“o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair do seu país e que conhece as suas histórias e tradições”, exemplificado pelo “camponês sedentário”) e o “viajante” (“alguém que vem de longe”, exemplificado pelo “marinheiro”). BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 198-199.

²⁵⁶ **Fuga** // As atitudes inefáveis, / os inexprimíveis delíquios, / êxtases, espasmos, beatitudes / não são possíveis no Brasil. // O poeta vai enchendo a mala, / põe camisas, punhos, loções, um exemplar da *Imitação* / e parte para outros rumos. // A vaia amarela dos papagaios / rompe o silêncio da despedida. / – Se eu tivesse cinco mil pernas / (diz ele) fugia com todas elas. // Povo feio, moreno, bruto, / não respeita meu fraque preto. / Na Europa reina a geometria / e todo mundo anda – como eu – de luto. / Estou de luto por Anatole / France, o de *Thaïs*, joia soberba. / Não há cocaína, não há morfina / igual a essa divina / papa fina. // Vou perder-me nas mil orgias / do pensamento greco-latino. / Museus! estátuas! catedrais! / O Brasil só tem canibais. // Dito isto fechou-se em copas. / Joga-lhe um mico uma banana, / por um tico não vai ao fundo. // Enquanto os bárbaros sem barbas / sob o Cruzeiro do Sul / se entregam perdidamente / sem anatólios nem capitólios / aos deboches americanos." Do livro *Alguma poesia*. ANDRADE. *Poesia completa*, p. 23-24.

²⁵⁷ ANDRADE. *Poesia completa*, p. 24.

²⁵⁸ ONFRAY. *Teoria da viagem: poética da geografia*, p. 49-50; 61.

miniaturista. Murilo Mendes registra e escreve lugares, a exemplo da também cidade portuguesa “Vila Real de Santo Antônio”, captada pelo paladar dos olhos do poeta:

Ninguém ignora que a Vila é geométrica, regular, portátil; “humildezinha”, como diria Jaime Ovalle; agrada ao paladar dos meus olhos. Não terá uma personalidade forte; de acordo; em compensação exclui violências e dissonâncias produzidas pelas personalidades fortes, mormente no campo militar, político, até eclesiástico.²⁵⁹

Vila Real é lida através de sua arquitetura e geometria portátil, humildezinha e sem personalidade forte. Personificada, a cidade ainda reluz o humanismo pacifista do escritor que exclui dela, miniaturizada, quaisquer tipos de violências, sejam do campo militar, político ou eclesiástico. O viajante se volta ainda para detalhes do lugar:

Os olhos de Saudade, apesar de seu dom de contínua evagação, interrogam xales, saias regionais, pulseiras de ambições também regionais, quem sabe municipais; lenços de cores antes ciclostiladas que estampadas; pequenas coisas que integram o “mundus muliebris”, sem o qual a mulher inexistiria; outros “petits riens” tão significativos, que Mozart inventou com o mesmo título uma flexível partitura para “ballet”, dançada em Paris por Noverre (bêbado de si próprio e da dança) então no vértice da glória. Além disto, não afirmou Li Tseu que para conhecer as coisas extraordinárias é preciso atender às coisas ordinárias? E o longemirante Mallarmé não acha que se deve gozar do “mito incluído em todas as banalidades”?²⁶⁰

O escritor toma de empréstimo da companheira de viagem, sua esposa Saudade, o olhar que se detém nos ornamentos (“mundus muliebris”) das mulheres do lugar. Liga esses enfeites a outros pequenos nada (“petit riens”) “tão significativos” que são remetidos à obra musical *Les petits riens* (1778), de Mozart, que tivera a montagem do dançarino e coreógrafo francês Jean-Georges Noverre (1727-1810), que também a executou dançando. Na sequência, o poeta tece reflexões acerca do ordinário, a partir do filósofo chinês Li Tseu, e das banalidades, a partir de Mallarmé. Do ordinário e das banalidades que revelam em si luminescências, luzes de vaga-lumes, porque na poética muriliana existe um olhar que degusta as coisas grandiosas nas pequenas existências.

A já citada cidade portuguesa de “Esposende” é também perlustrada pelo poeta a partir do que ele ouve das suas “ruas não gritantes”:

²⁵⁹ MENDES. *Transístor*, p. 354. Do texto “Vila Real de Santo Antônio” do livro *Janelas verdes*.

²⁶⁰ MENDES. *Transístor*, p. 355. Do texto “Vila Real de Santo Antônio” do livro *Janelas verdes*.

Perlustro as ruas não gritantes de Esposende; o Pai Eterno, chateado de me esperar, expede-me a jato para o purgatório (sinto-me pouco perigoso para o inferno “non sum dignus”) onde há 60 anos aguardo minha libertação; mas, sendo um purgatório um anexo da Cúria romana, o eclesiástico encarregado do assunto, preocupadíssimo com a crise da Igreja, se esquece de assinar a respectiva sentença: vingo-me lendo a “Divina Commedia”. Tudo isto sucede porque a palavra Esposende principia a movimentar-se como a palavra esquecimento; esquecimento pressupõe memória; memória pressupõe tempo; e o tempo de certo modo poderá ser subvertido pela técnica da imaginação; daí o anacronismo desta página. Direis que a palavra Esposende tangencia a palavra esposar; de acordo; mas quero absolver o texto de outros compromissos: a palavra esposar me exigiria alguns capítulos, e a palavra Esposende, reclamando-me ao comboio, repica e replica turisticamente num espaço azulvermelho de cartazes, órfão da fotografia bizarra que não pude bater da dita Esposende em planos superpostos. Não faz mal: desde Freud conhecemos a significação dos atos falhados; importam à nossa história tanto quanto nossas medíocres realizações.²⁶¹

A experiência de estar na cidade portuguesa conduz o poeta a elocubrações acerca da sua existência, de seus 60 anos, e gera outras colocações que exemplificam a escrita acumulativa muriliana, um acúmulo de elementos que remetem à linguagem barroca (“daí o anacronismo desta página”, que não deixa também de ter sincronismo, ao cruzar diferentes tempos). Com humor, tem-se uma abordagem descontraída do sagrado e uma crítica do caráter burocrático da instituição religiosa. A palavra “Esposende” seria o disparador para os movimentos da escrita e leva a um erotismo – desejo de não esposamento, mas um *mirandum* turístico.

Há, como se viu, deslocamentos do escritor. Os movimentos poético-biográficos e de escrita de Murilo Mendes remetem ao “ritornelo”. Conforme já abordado no primeiro capítulo desta tese, este é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari²⁶². N’*O vocabulário de Deleuze*, eis parte da concisa definição que François Zourabichiville apresenta:

O ritornelo se define pela estrita coexistência ou contemporaneidade de três dinamismos implicados uns nos outros. Ele forma um sistema completo do desejo, uma lógica da existência (“lógica extrema e sem racionalidade”). Ele se expõe em duas tríades ligeiramente distintas. Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do

²⁶¹ MENDES. *Transístor*, p. 358. Do texto “Esposende” do livro *Janelas verdes*.

²⁶² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs 4*, p. 121-179.

caos. Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar.²⁶³

Há uma zona de indiscernibilidade entre as duas tríades. Toda a repetição do traço, do sujeito que o traça, das geografias que esse sujeito busca, constrói e reconstrói, abandona e procura – tudo é retorno nunca ao mesmo, já que a repetição traz em si algo sempre do nível da diferença. Fala-se aqui de uma escrita que se reinscreve o tempo todo, que se repete, mas que nessa constante reinscrição e repetição acaba sendo também sempre outra. Uma tentativa de retomar a terra natal e ao mesmo tempo de viajar outras vias, se dividindo entre o vir (retomar a terra natal) e o ir (buscar a errância). Daí um estar sempre dentro e fora, cá e lá, simultaneamente. Ainda de acordo com Zourabichville:

O ritornelo merece duas vezes o seu nome: em primeiro lugar como um traçado que retorna sobre si, se retoma, se repete; depois, como circularidade dos três dinamismos. Assim todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo. Há duas maneiras de partir-regressar, e de infinitizar esse par: a errância do exílio e o apelo do sem-fundo, ou então o deslocamento nômade e o apelo do fora (a terra natal sendo apenas um fora ambíguo). São duas formas de distanciamento de si: dilaceramento de si ao qual não se cessa de retornar como um estrangeiro, uma vez que ele está perdido (relação do Exilado com o Natal, incluído no 2º tempo da primeira tríade); extirpação de si ao qual só se regressa como estrangeiro, desconhecível ou tornado imperceptível (relação do Nômade com o Cosmo, 3º tempo da segunda tríade). Não há portanto incompatibilidade nem mesmo evolução entre as duas tríades: apenas uma diferença de ênfase. O que está em jogo é o sentido existencial do *retorno* como problema (a palavra ritornelo evoca, à maneira de uma palavra-valise, o Eterno Retorno): o que faz o traçado que, ao regressar sobre si, diferencia um interior de um exterior (instauração de um território)? Mergulha ele no turbilhão louco em torno da origem cujo simulacro ele secreta (terra natal)? Ou será que repete, ao fazê-lo, fora que ele engloba e que ele cavalga embora dele se distinguindo (o limite é ao mesmo tempo um crivo)? Vê-se nessa tensão lógica em que medida o traçado, a marca, o signo do território se confundem com o ritornelo.²⁶⁴

O movimento muriliano, através de sua trajetória poético-biográfica, perfaz as duas tríades. No final da sua vida, a exemplo do expresso pela correspondência direcionada a Laís Correa de Araújo, identifica-se um movimento de reterritorialização no que diz respeito à sua produção poética, visto o desejo do poeta de retornar à terra natal através de livros em prosa escritos na língua materna. Antes, porém, o poeta

²⁶³ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 95.

²⁶⁴ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 96.

empreende uma busca por territórios outros. Uma vez que a escrita tenta atingir, reconstruir, recompor a terra natal, essa mesma escrita é o lugar para onde o poeta vai. O movimento de escrita em si consiste, para utilizar aqui a expressão de Deleuze e Guattari, no movimento de conjurar o caos (e, para Murilo Mendes, na busca de organização do caos, de contenção da diáspora) e na tentativa de se atingir o território, que na verdade é o reterritório. O poeta se desterritorializa para vários tempos e lugares e busca se reterritorializar nos movimentos circulares de sua escrita. Eis aí o ritornelo da escritura²⁶⁵ muriliana.

Essa última produção muriliana evoca as discussões que Edward Said faz sobre o que o teórico chama de “produções tardias”. No seu ensaio “Sobre causas perdidas”, o pensador escreve:

Há anos venho estudando o fenômeno do estilo tardio, pois tem a ver com o modo como os escritores enfrentam a mortalidade em suas últimas obras e como surge um conseqüente estilo tardio [...]. De acordo com Theodor Adorno, que é uma espécie de sumo sacerdote da melancolia do estilo tardio – ele se refere às obras-primas do terceiro período de Beethoven – as produções tardias são catástrofes²⁶⁶.

O termo “estilo tardio” foi criado por Adorno e não é necessariamente resultado direto do envelhecimento ou da proximidade da morte, pois o estilo não é uma criatura mortal – “a arte é a única coisa que resiste à morte”, lembra Deleuze²⁶⁷ –; mas a morte iminente do artista não pode deixar de penetrar em suas obras de modos diversos – como “anomalia” ou “anacronismo”, diz Edward Said. O estilo tardio seria “uma forma de senescência e sobrevivência concomitantes”²⁶⁸, “o modo como grandes artistas, no final de suas vidas, criam um novo idioma para a sua obra e o seu pensamento”.²⁶⁹

Em seu ensaio “O oportuno e o tardio”²⁷⁰, publicado no livro póstumo dedicado inteiramente ao tema, Said identifica dois tipos de estilo tardio: (1) obras finais que refletem certa maturidade, um novo espírito de conciliação e serenidade, expresso por uma prodigiosa transfiguração da realidade comum; (2) obras que não são feitas de harmonia e resolução, mas de intransigência, dificuldade e contradição. As obras tardias,

²⁶⁵ Utiliza-se aqui o termo escritura no sentido barthesiano, isto é, na ideia de literatura, uma linguagem que é “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.” BARTHES. *Aula*, p. 17.

²⁶⁶ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 287.

²⁶⁷ DELEUZE. O que é o ato de criação?

²⁶⁸ SAID. *O estilo tardio*, p. 155.

²⁶⁹ SAID. *O estilo tardio*, p. 26.

²⁷⁰ SAID. *Estilo tardio*, p. 23-44.

ainda para Said, constituem, de acordo com a sua leitura de Adorno sobre Beethoven, uma forma de exílio e abarca ainda as noções de polifonia, inacabamento, resquício de síntese e sobrevivência. Adorno afirma que o estilo das obras tardias é tanto objetivo quanto subjetivo:

Objetiva é a paisagem fraturada, subjetiva é a luz à qual – e somente à qual – ela reluz renascida. Ele [o artista] não providencia a sua síntese harmoniosa. Como poder de dissociação, ele as dilacera no tempo para, quem sabe, preservá-las para a eternidade. Na história da arte, as obras tardias são catástrofes.²⁷¹

Said observa que a questão crucial em Adorno seria dizer o que organiza as obras, “dá-lhes unidade, torna-as mais que uma coleção de fragmentos”. As composições tardias de Beethoven lidam com a “totalidade perdida”, é isso que as torna catastróficas. No ensaio sobre o músico, Adorno

chega ao máximo do paradoxo: não há como dizer o que conecta as partes senão evocando a “figura que, juntas, elas desenham”. Tampouco seria o caso de minimizar a diferença entre as partes, pois *nomear* sua unidade, ou conferir-lhes uma identidade específica, seria reduzir a sua forma catastrófica. Assim, a força do estilo tardio em Beethoven é de ordem negativa, ou melhor, *está em sua negatividade*: ali onde esperaríamos serenidade e maturidade, encontramos um desafio espinhoso, árduo e incessante – talvez até inumano²⁷².

Em Murilo Mendes, leem-se os dois movimentos do estilo tardio, tais quais trabalhados por Said; ou seja, no poeta juiz-forano vemos o desejo de convergência e um discurso cômico da dilaceração e da fragmentação da existência. Murilo cria seu novo idioma poético, o seu transístor, no período de escrita de *Convergência* e dos livros de *Transístor*. Busca a construção de uma comunidade harmoniosa, mas expressa também angústia, dilaceração e paradoxo. Busca fazer, pela construção de seu projeto literário, o movimento contrário da desintegração (da ordem social atual da civilização técnico-industrial) para a integração de/em seu transístor. A produção tardia muriliana é a busca da constituição de uma comunidade, de seu território, de seu panteão-portátil, como se verá mais adiante. Os textos da prosa muriliana são fragmentos que aspiram a uma totalidade, a uma comunidade; e a organização da antologia é um movimento em prol

²⁷¹ ADORNO *apud* SAID. *Estilo tardio*, p. 32.

²⁷² SAID. *Estilo tardio*, p. 32.

desse desejo de integração, a despeito da consciência do poeta de que linguagem não é realidade.

O tardio também contém a noção de “que ocorre depois do tempo devido ou quando já não se esperava; extemporâneo”.²⁷³ O extemporâneo, o inoportuno, o intempestivo são uma das marcas do contemporâneo. Giorgio Agamben, no já citado ensaio “O que é o contemporâneo?”, retoma Nietzsche e a anotação de Roland Barthes: “o contemporâneo é intempestivo”²⁷⁴. Em suas “Considerações Intempestivas”, Nietzsche declara que “intempestiva essa consideração o é porque a procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha”.²⁷⁵ Nesse sentido, é por não se adequar perfeitamente a seu tempo que o filósofo poderia melhor compreendê-lo. Ele é intempestivo, pois a própria condição da consideração em sua natureza é intempestiva. Assim:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.²⁷⁶

Em relação ao seu próprio tempo, Murilo opera por vezes deslocamentos explícitos, como expresso, por exemplo, no aforismo: “Sinto-me antiquíssimo – e sinto a era futura debater-se impaciente dentro de mim”.²⁷⁷ Em um dos setores do texto “Microdefinição do autor”, o poeta ainda escreve:

(B)

Pertença 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 dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. Sou contemporâneo e partícipe dos tempos rudimentares da matéria – desde 900 bilhões de anos? –, do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo do homem, do meu nascimento, das minhas sucessivas heresias, da minha morte e mínima ressurreição em Deus ou na faixa da natureza, sob uma qualquer forma; do último acontecimento mundial ou do acontecimento da minha rua.

²⁷³ AULETE. VALENTE. *iDicionário Aulete*. Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/tardio>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

²⁷⁴ BARTHES *apud* AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58.

²⁷⁵ NIETZSCHE *apud* AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58.

²⁷⁶ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58-59.

²⁷⁷ MENDES. *Transístor*, p. 397. Do texto/aforismo 752 do livro *O discípulo de Emaús*.

Na gruta de Altamira disse: eu estava aqui na época em que gravaram estes bichos. As portas da percepção abriram-se no momento-luz inicial dos tempos; talvez nunca se fechem. O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão.²⁷⁸

Aqui, mais uma vez, há deslocamentos por tempos: passado (“tempos rudimentares da matéria, do dilúvio, do primeiro monólogo e do primeiro diálogo”, “na época em que gravaram esses bichos”), presente (“do meu nascimento, das minhas sucessivas heresias”, “do acontecimento da minha rua”) e futuro (“da minha morte e mínima ressurreição”, “do último acontecimento mundial”), via portas da percepção. Ser contemporâneo, portanto, passa por esse distanciar da sua era e dela se aproximar. Esse fragmento muriliano, portanto, traz em si o caráter de ser e não ser do próprio tempo, de pertencer e não pertencer a ele (seu caráter “ubíquo”, valendo-se aqui de uma palavra cara ao poeta). Nessa operação, ao mesmo tempo síncrona e anacrônica, o poeta acaba sendo contemporâneo de si mesmo e apontando para heterotopias, conforme abordado no primeiro capítulo desta tese. Mais uma vez neste trecho retorna em Murilo a questão da miniatura, do pequeno contendo o grande, inserido nele ou representando-o, por fim, a questão de integração do ser no todo universal: “O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão.”.

Chama-se atenção aqui para a abordagem do tardio na obra muriliana que ele diz respeito à noção do “que ocorre tarde”.²⁷⁹ Como demonstrado, a incursão mais intensa de Murilo Mendes no universo da prosa se deu após a sua viagem para a Europa e o seu estabelecimento ali. “Vim muito tarde para a Europa. Estava caindo de maduro”, disse o escritor no documentário discutido no primeiro capítulo desta tese. Depois desse “cair de maduro”, da viagem estendida como exílio, é que o poeta passa a se dedicar mais à prosa. Mais que um balanço da vida, à espera da morte, a escrita das experiências (e fim) de vida (memórias, autobiografias, escritas de viagem) encerra uma estratégia de sobrevivência ao próprio corpo. Contra a morte, a escrita se revigora e se recria. Ao engendrar o corpo escrito, a memória vence o esquecimento, o fim da obra, a morte enfim. Assim, pensar o

²⁷⁸ MENDES. *Transistor*, p. 84-85. Do texto “Microdefinição do autor” do livro *Poliedro*.

²⁷⁹ AULETE. VALENTE. *iDicionário Aulete*. Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/tardio>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

estatuto da prosa tardia muriliana é pensar no próprio gesto da escrita operado pelo poeta exilado voluntariamente.

Distanciado no tempo e no espaço, ou seja, exilado, Murilo Mendes reconstrói o vivido e as experiências da infância e da formação e conformação intelectual e poética através de projetos e escrita de livros em português, sua língua materna, procurando publicação no Brasil. Quanto à língua materna, de acordo com Jacques Derrida, em *Da hospitalidade*, quaisquer que sejam as formas de exílio, a língua é o que sempre guarda para si. Ainda segundo o filósofo:

As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua. *De uma parte*, eles gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação, aos lugares em que seus mortos inumados têm sua última morada (a última morada dos seus situa, aqui, o *ethos*, a habitação de referência para definir o lar, a cidade ou o país onde os pais, o pai, a mãe, os avós, repousam num repouso que é o lugar de imobilidade a partir do qual se mede todas as viagens e todos os distanciamentos.). *De outra parte*, os exilados, os deportados, os expulsos, os apátridas, os nômades anômicos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua materna como a sua pátria, mesmo a sua última morada.²⁸⁰

Murilo Mendes, por meio da sua produção em prosa, revisita os seus mortos e os seus lugares e objetos da origem nos textos de *A idade do serrote*²⁸¹ e *Poliedro*²⁸² contidos em *Transístor*. Do mesmo modo, reconhece a língua portuguesa como território de origem e de pertencimento.

Ainda sobre o tema, discorre Derrida:

Se nós dizemos, aqui, que a língua é a pátria, a saber, isso que os exilados, os estrangeiros, todos os judeus, que os errantes do mundo levam na sola de seus sapatos, não é para evocar um corpo monstruoso, um corpo impossível, um corpo cuja boca e língua arrastariam os pés e

²⁸⁰ Grifos do autor. DERRIDA. *Da hospitalidade*, p. 81.

²⁸¹ “Origem, memória, contato e iniciação”, “Etelvina”, “Isidoro da Flauta”, “Analu”, “Amanajós”, “Marruzko”, “Tio Chicó”, “Cláudia”, “Momentos & frases”, “Desdêmona”, “Tio Lucas”, “A lagartixa”, “Carmem”, “Teresa” e “O olho precoce”. MENDES. *Transístor*, p. 29-79. Do livro *A idade do serrote*.

²⁸² “Microdefinição do autor”, “O Galo”, “O porquinho-da-índia”, “O peixe”, “A Zebra”, “O ovo”, “A pérola”, “O telegrama”, “O copo”, “A mesa”, “Frutas da infância e post”, “O pão e o vinho”, “A luva”, “A caixinha de música”, “A lata do lixo”, “O queijo”, “O menino experimental”, “Pontos de interrogação”, “Dores do Indaiá”, “O Uruguai”, “Marilyn”, “Ieti”, “As núpcias falhas” e “Terenzio Mamiani della Rovere”, “Texto Delfico”. MENDES. *Transístor*, p. 81-145. Do livro *Poliedro*.

mesmo sob os pés. O que nomearia, de fato, a língua, a língua dita materna, aquela que carregamos consigo, aquela que nos carrega do nascimento à morte? Não parece aquele lar que não nos abandona nunca? O próprio ou a propriedade, pelo menos o *fantasma* de propriedade que, no mais de perto do nosso corpo, e nós sempre ali voltamos, daria lugar ao lugar inalienável, uma espécie de habitat móvel, uma roupa ou uma tenda? A tal língua materna, não seria ela uma espécie de segunda pele que carregamos *chez-soi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca conosco?²⁸³

A literatura, o transístor poético muriliano, é ainda o território desse *habitat* móvel. Murilo Mendes se desloca por tempos e territórios com o seu transístor que é também poliédrico, diaspórico, rizomático. O exílio muriliano corresponde a um processo de desterritorialização, na medida em que o escritor cria representações de outros territórios nas quais imprime significados de pertencimento sem o apagamento do anterior e original espaço (ritorno/reterritorialização): “No ato de bombardear Paris destelhavam a casa do meu pai.”²⁸⁴, inscreve Murilo em “Fragmentos de Paris”. A identidade passa a ser construída em meio a esse movimento de territorialização / desterritorialização / reterritorialização. Os espaços percorridos nos textos de viagem de *Carta geográfica*²⁸⁵, *Espaço espanhol* e *Janelas verdes* (contidos na antologia *Transístor*) proporcionam a aquisição de experiências múltiplas do mundo e instigam a busca dos sentidos por identidade e por pertencimento.

Antes, em textos de *Poliedro* também presentes em *Transístor*, como “Microdefinição do autor”, lê-se: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; [...]”²⁸⁶ Já em “Dores do Indaiá”: “Ahimê! Provavelmente nunca porei em Dores do Indaiá os pés juiz-foranos, cariocas, toledanos, romanos.”²⁸⁷ No “Texto délfico”: “Quantas pessoas se abstêm de prospectar sua autochina, sua autoíndia, sua autojerusalém, sua autodelfos!”²⁸⁸ Estes excertos sinalizam para a vertente errante, universal e cosmopolita do poeta que, no texto sobre Haia, também escreve:

²⁸³ DERRIDA. *Da hospitalidade*, p. 79;81.

²⁸⁴ MENDES. *Transístor*, p. 279. Do texto “Fragmentos de Paris” do livro *Carta geográfica*.

²⁸⁵ Sobre o livro *Carta geográfica*, realizei um estudo na minha dissertação de mestrado. MARTINS. *Cartografias da memória: as escritas de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges*.

²⁸⁶ MENDES. *Transístor*, p. 83. Do texto “Microdefinição do autor” do livro *Poliedro*.

²⁸⁷ MENDES. *Transístor*, p. 114. Do texto “Dores do Indaiá” do livro *Poliedro*.

²⁸⁸ MENDES. *Transístor*, p. 138. Do texto “Texto délfico” do livro *Poliedro*.

Não existindo o verbo *haiar* sinto-me desobrigado de permanecer em Haia, esta “maior aldeia da Europa”. Não existem também os *haienses* (ou *haianos*); os habitantes são pessoas que vivem transitoriamente aqui, voltando amanhã para Rotterdam, Amsterdam, Nimègue, Bruxelles, Djakarta, Paris. Montesquieu perguntava se alguém poderia ser *persa*. Por minha vez pergunto se alguém poderá ser *haiense*. Mas hoje alguém é apenas do lugar onde nasceu?²⁸⁹

A noção de pertencimento para Murilo Mendes é estendida ainda à busca e à tentativa de recriação da nacionalidade de Apolo na grega Delos: “Sei que Apolo nasceu aqui, tão certo como Mallarmé nasceu em Paris. Poderia Apolo ter nascido em Tegucigalpa ou Liverpool?”²⁹⁰ Já em Londres: “De repente sóis (ou girassóis?) de Turner afundam-se nas águas oleosas do Tâmsa: este é o território do carvão e das brumas célebres, oposto à linha mediterrânea que desde alguns anos me confere identidade.”²⁹¹ Há também nesses territórios construídos poeticamente uma zona de indiscernibilidade, pois pode-se não pertencer a nenhum lugar e pode-se pertencer a todos ao mesmo tempo.

A corporeidade é outro modo de o poeta aderir aos territórios e às culturas por ele visitados e reconstruídos discursivamente, a exemplo da passagem de “New York”, onde “O mínimo corpo humano é maior que o Empire State Building com seus 102 andares e 1860 degraus”:

- Obedeço maquinalmente à tradição de usar o tal corpo. Afro-europeu, adiro de boa sombra à América, seus cartazes e slogans. Giro nas ruas de largos passeios onde cabe a humanidade, surpreendo pretas de se perder a cabeça, louras que Jaime Ovalle, reajustando o monóculo, promoveria a mulatas. Também os manequins das vitrinas em certas lojas da Quinta Avenida me fascinam: juro-lhes fidelidade até a morte.²⁹²

Têm-se aqui, mais uma vez, a miniaturização do corpo humano, essa existência portátil a representar um universo que lhe é maior. Do mesmo modo, vê-se a aproximação entre a humanidade e a máquina (“Obedeço maquinalmente à tradição de usar o tal corpo”), o que, diferentemente de outros momentos murilianos, promove uma fusão do homem com as tecnologias e não uma negação delas. Ressalta-se que esse corpo é errante, viajor, múltiplo, uma vez que se entrega a várias apelações de lugares diversos: África, Europa e América do Norte.

²⁸⁹ MENDES. *Transístor*, p. 258. Do texto “Haia” do livro *Carta geográfica*.

²⁹⁰ MENDES. *Transístor*, p. 247. Do texto “Míkonos e Delos” do livro *Carta geográfica*.

²⁹¹ MENDES. *Transístor*, p. 267. Do texto “Os dias em Londres” do livro *Carta geográfica*.

²⁹² MENDES. *Transístor*, p. 288. Do texto “New York” do livro *Carta geográfica*.

A adesão a territórios, lugares e culturas, dá-se ainda via sentidos. Sobre a cidade espanhola de Zamora, o poeta escreve: “Chego a Zamora com um sabor ácido de amora na boca; mas com amor, este amor que determina minha adesão imediata aos lugares antes desconhecidos, mesmo que não me atraíam de forma particular.”²⁹³ Aqui a palavra Zamora fissa o poeta que revela o seu amor erótico – via sentidos – também pelo conhecimento: “mas com amor, este amor que determina minha adesão imediata aos lugares antes desconhecidos”. Do mesmo modo, essa noção de busca erótica pelo conhecimento via sentidos e deslocamentos do corpo desejante comparece numa Sevilha transmutada poeticamente no Cupido/ Eros, a flechar o sujeito que mira e admira (e se enamora de) a cidade espanhola: “A seta de Sevilha feriu-me; até hoje fere; não tem cura, nem pretendo curar-me. Passo anos sem revê-la. Mas o saber que Sevilha existe, o restituir-me de tempo em tempo sua visão fêmea, me concita e nutre.”²⁹⁴ Aborda-se aqui o movimento de Eros como a ação que visa, em última instância, à busca do conhecimento e da eternidade, tal qual é descrito *n’O banquete* platônico.²⁹⁵ Ressalta-se a recorrência de palavras como aderir e adesão, que sinalizam para o “juntar-se a, adotando, abraçando, tendo como seu” ou ainda para o “fazer ficar ou ficar ou estar intimamente ligado”²⁹⁶. Essa adesão remete, pois, à relação do poeta-viajante com as paisagens que ele vê, toca, sente e recria.

No texto “Grécia e Atenas”, escreve o poeta: “Para chegar a uma percepção aguda da Grécia, foi-me preciso visitá-la, perlustrar-lhe o solo, tocar algo do seu povo, absorver-lhe a luz, controlar a presença do mito no contexto humano do país.”²⁹⁷. Em “Patmos”: “Os edifícios sacros da Grécia devem ser observados num contexto também sacro para seus habitantes: o céu, o mar, o campo, os animais, as árvores, a comida; sacro até mesmo este alto copo d’água oferecido, sob qualquer pretexto ou sem, pela cortesia grega.”²⁹⁸. Sobre “Kos”: “Aqui a rainha Berenice teria parido Ptolomeu II Filadelfos, e Cleópatra ocultado seus fabulosos cimélios. Teria... Seria... Prefiro então, sem excluir figuras incertas e condicionais, refazer a cidade à minha imagem, que de resto não transmito”²⁹⁹. O poeta assume uma postura de perlustrar sob vários ângulos e sentidos os territórios por

²⁹³ MENDES. *Transístor*, p. 306. Do texto “Zamora” do livro *Espaço espanhol*.

²⁹⁴ MENDES. *Transístor*, p. 313. Do texto “Sevilha” do livro *Espaço espanhol*.

²⁹⁵ PLATÃO. *O banquete*.p. 89-113.

²⁹⁶ AULETE. VALENTE. *iDicionário Aulete*. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/aderir>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

²⁹⁷ MENDES. *Transístor*, p. 232. Do texto “Grécia e Atenas” do livro *Carta geográfica*.

²⁹⁸ MENDES. *Transístor*, p. 237. Do texto “Patmos” do livro *Carta geográfica*.

²⁹⁹ MENDES. *Transístor*, p. 239. Do texto “Kos” do livro *Carta geográfica*.

ele visitados e os refaz à sua maneira por meio da escrita, outro território. Por vezes tece reflexões acerca das paisagens que vê, a exemplo da cidade suíça de “Berna”:

Clarice Lispector alude a “essa ânsia suíça de limpeza, vontade de copiar em terra a clareza do ar, obediência à lei de nitidez que a montanha, na sua implacável fronteira, dita”.

Trata-se de sublinhar este conceito: passagem da natureza à cultura. Mas aquelas árvores não serão também “cultas”? O rio não será igualmente “culto”?³⁰⁰

Esse gesto remete às considerações de Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior.³⁰¹

Nesse sentido, todas as paisagens murilianas são construções subjetivas que o poeta lega para a posteridade. A paisagem é vista sob a ótica do transístor poético, a exemplo da incursão do escritor pela parte moderna da cidade espanhola de “Ávila”:

Deixo o centro histórico, abordo as ruas recentemente abertas na periferia. Pode ser que mais tarde se organize e frutifique esta Ávila nova, nascida sob o signo da industrialização. Por enquanto nada o prediz. (De resto os espanhóis ainda não acertaram com os atuais conceitos de urbanismo e arquitetura.) O caráter da antiga Ávila, “mística e tradicional, honesta e dura”, custará talvez a se adaptar aos hábitos dos últimos invasores: o técnico e o capitão de indústria.³⁰²

Ou em “Granada”:

Goethe escreveu: “O órgão pelo qual compreendi o mundo é o olho”. Creio que em Granada esta palavra se realiza na sua força. O arco visual abrange a totalidade granadina até os seus últimos contornos, alegra-se no existir, no compreender e participar. Cumpre-nos descobrir e justificar esta parábola do nome, granada aberta pelas suas três colinas, horizonte superlativo, espaço que recebemos de golpe: transmite-nos

³⁰⁰ MENDES. *Transístor*, p. 249. Do texto “Berna” do livro *Carta geográfica*.

³⁰¹ COLLOT. *Poética e filosofia da paisagem*, p. 26.

³⁰² MENDES. *Transístor*, p. 301. Do texto “Ávila” do livro *Espaço espanhol*.

vitalidade por si mesmo; desliga-nos, se quisermos, dos monumentos, ainda que vermelhos.³⁰³

Nesses dois últimos fragmentos, lê-se ainda a tensão entre o antigo e o moderno (em relação à Ávila) e a potência do olhar que promove a construção do mundo, construindo-o à imagem e semelhança do sujeito que olha (no caso de Granada).

Ainda em relação aos territórios e paisagens visitados e escritos por Murilo Mendes, consoante apresentado no primeiro capítulo, Davi Arrigucci Júnior trata da poesia do livro *Siciliana* e não a lê como mera “poesia de viagem”. Para o crítico, a produção muriliana se prende à sensibilidade, à necessidade de expressão e à identificação com o outro. O crítico aponta que essa identificação ocorre com “lugares eletivos” para Murilo: “recortes linguísticos de uma geografia do sensível”, “locais consagrados pelo desejo” que vão compondo uma espécie de mapa poético da alma muriliana.³⁰⁴ Em *Transístor*, lê-se essa “geografia do sensível” e, dentre os lugares eletivos expressos, pode-se identificar a cidade natal de Mozart, “Salzburgo”:

Eis-nos integrados no território transparente da música: por sugestão do mesmo tempo histórica e subjetiva descobrimos que o ar irradia de todos os lados um sopro de sortilégio. Ao lado da figura do músico caminha a do naturalista, Paracelso. Sinto-me à vontade numa das minhas pátrias eletivas. O festival revela Salzburgo centro feérico de energia, fundada uma fraternidade momentânea entre homens diversos pela geografia, a cultura, a ideologia. Qualquer grande música, especialmente a Sua, constitui a melhor faixa de segurança contra a barbárie sob todas as espécies. E não está escrito que um instrumento musical despertará depois da catástrofe os mortos para a superconsciência, a revisão definitiva dos valores?³⁰⁵

Território da música. O escritor sente-se à vontade em uma de suas “pátrias eletivas”, visto ter nascido ali “Ele” (Mozart, ídolo do autor). O lugar é ponto energético/ elétrico do mágico, maravilhoso, fantástico (“centro feérico de energia”) que funda “uma fraternidade” entre homens. É ainda mais um lugar a revelar o humanismo pacifista do poeta, visto que se trata de um *locus* que repele a “barbárie sob todas as espécies”.

Do mesmo modo, Paris é outra pátria eletiva do poeta:

Cineasta, eu faria um filme sobre os turistas, sua indumentária, seus tiques, seus gostos, suas reações, seu carneirismo. De que raça, de que

³⁰³ MENDES. *Transístor*, p. 319. Do texto “Granada” do livro *Espaço espanhol*.

³⁰⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas*, p. 115.

³⁰⁵ MENDES. *Transístor*, p. 252. Do texto “Salzburgo” do livro *Carta geográfica*.

planeta vêm os turistas? Ai de mim: de que raça, de que planeta venho eu, turista, embora não carneiro? É verdade que em Paris estou chez moi.³⁰⁶

O escritor tece uma reflexão acerca dos turistas, apontando os seus detalhes aparentes e, ao mesmo tempo, incluindo-se entre eles, mas sem movimentos e atitudes automatizadas e conduzidas (“carneirismos”), visto ser o turismo um fenômeno de massa. Ironicamente, o escritor pergunta de que raça e de que planeta vêm os turistas e ele próprio – o que demonstra, uma vez mais, a sua incursão pelas noções de identidade e pertencimento –, revelando na sequência Paris como uma de suas pátrias eletivas. “É verdade que em Paris estou chez moi [em casa]”.

Esse gesto de eleger pátrias ocorre ainda com a dedicação/escrita de livros sobre lugares, a exemplo da Espanha e de Portugal, que mereceram inscrição, respectivamente, nos livros em prosa poética *Espaço Espanhol* e *Janelas verdes*, dos quais alguns textos integram a antologia *Transístor*. Antes da escrita desses três livros, Ouro Preto (com *Contemplação de Ouro Preto* – 1954), Sicília/Itália (com *Siciliana* – 1959) e mesmo a Espanha (com *Tempo espanhol* – 1959) foram objetos explícitos da homenagem e da veneração do poeta.

Em “Berna”, o poeta escreve:

Não peço a Berna o que a fisionomia da cidade, limítrofe a uma dimensão modesta, não me pode dar. E não lhe peço o que encontro em Ouro Preto, ou em Toledo, ou em Ferrara. Peço-lhe o mínimo de razão de paz que se distribui na sua atmosfera física e espiritual rarefeita, na justa medida de uma realização democrática, uma espécie de contenção das formas retóricas.³⁰⁷

Berna é percorrida pelo poeta e comparada a Ouro Preto, Ferrara e Toledo. À cidade suíça é pedida “o mínimo de razão de paz” que se faz presente em seu ar. Essas elocubrações e relações sobre/entre lugares é comum na obra muriliana.

Os textos de *Transístor* vão montando um traçado da “geografia do sensível” do escritor, tecendo uma rede de pessoas, coisas, lugares e experiências. Os textos selecionados de *A idade do serrote* sinalizam uma espécie de coleção de personagens da

³⁰⁶ MENDES. *Transístor*, p. 280. Do texto “Fragmentos de Paris” do livro *Carta geográfica*.

³⁰⁷ MENDES. *Transístor*, p. 249. Do texto “Berna” do livro *Carta geográfica*.

infância³⁰⁸ e animais³⁰⁹; os de *Poliedro* enumeram animais/objetos³¹⁰, lugares³¹¹ e pessoas³¹²; os de *Retratos-relâmpagos: 1.ª série e 2.ª série* elencam as pessoas³¹³; os de *Carta geográfica* apresentam os lugares³¹⁴; os de *Espaço espanhol* também imprimem os lugares³¹⁵; de *Janelas Verdes* inscrevem os lugares³¹⁶ e pessoas³¹⁷; os de *A invenção do finito* listam os artistas³¹⁸. Esse gesto do colecionar muriliano reflete aquele do incipiente menino “coleccionador”:

Ainda cedo eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares e monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e plantas, de um ou outro animal, e muitas plantas.³¹⁹

O colecionador não apenas junta elementos, mas os nomeia, porque, assim fazendo, busca conhecê-los, amá-los, entranhá-los, sentir-se pertencente a eles e senti-los pertencentes a si. O nome é identidade e comunhão. Isso é visto na função adâmica do poeta, no texto “A lata do lixo”:

Não tolero ignorar os nomes daqueles com quem trato. A função adâmica do poeta move-o a nomear coisas e as pessoas. Não só atribuir um nome aos que ainda não o têm, mas informar-se dos que já o têm. De resto um homem, antes de ser lixeiro, garçom, ou motorista, é uma pessoa, quero saber seu nome.³²⁰

³⁰⁸ “Etelvina”, “Isidoro da Flauta”, “Analu”, “Amanajós”, “Tio Chicó”, “Cláudia”, “Desdêmona”, “Tio Lucas”, “Carmem” e “Teresa”. MENDES. *Transístor*, p. 37; 39; 41;43; 50; 54; 63; 64; 70.

³⁰⁹ “Marruzco” e “A lagartixa”. MENDES. *Transístor*, p. 46; 67.

³¹⁰ “O galo”, “O porquinho da índia”, “O peixe”, “A zebra”, “O ovo”, “A pérola”, “Frutas da infância e Post”, “O pão e o vinho”, “A luva”, “A caixinha de música”, “A lata do lixo” e “O queijo”. MENDES. *Transístor*, p. 87-108.

³¹¹ “Dores do Indaiá” e “O Uruguai”. MENDES. *Transístor*, p. 114-116.

³¹² “Marilyn”, “Ieti” e “Terenzio Mamiani della Rovere”. MENDES. *Transístor*, p. 117-119.

³¹³ Serão abordados no terceiro capítulo.

³¹⁴ “Grécia e Atenas”, “Patmos”, “Kos”, “Herákleion”, “Mikonos”, “Berna”, “Salzburgo”, “A Grand’Place de Bruxelas”, “A Holanda”, “Haia”, “Passeio em Pisa”, “Volterra”, “Spoleto”, “Enterro em Veneza”, “Os dias em Londres”, “Fragmentos de Paris” e “New York”. MENDES. *Transístor*, p. 231-291.

³¹⁵ “Altamira”, “Toledo”, “Ávila”, “Segóvia”, “Zamora”, “Sevilha”, “Córdoba”, “Granada”, “Sória”, “Alcalá de Guadaira” e “Arcos de la Fronteira”. MENDES. *Transístor*, p. 293-329.

³¹⁶ “Guimarães”, “Torres Vedras”, “Viana do Castelo”, “Évora”, “Nazaré”, “Aveiro”, “Âncora”, “Caminha”, “São Pedro de Moel”, “Vila Real de Santo Antônio” e “Esposende”. MENDES. *Transístor*, p. 331-358.

³¹⁷ “Antero de Quental”, “Camilo Pessanha”, “Viera da Silva” e “Fernando Pessoa”. MENDES. *Transístor*, p. 359-368.

³¹⁸ “Volpi”, “Fontana”, “Achilli Perilli”, “Beverly Pepper” e “Giulio Turcato”. MENDES. *Transístor*, p. 373-382.

³¹⁹ MENDES. *Transístor*, p. 77. Do texto “O olho precoce” do livro *A idade do serrote*.

³²⁰ MENDES. *Transístor*, p. 107. Do texto “A lata de lixo” do livro *Poliedro*.

Esse gesto de nomear atrela-se à ideia de colecionador que não só reúne, mas seleciona e se vale de afetos, de envolvimento, de nomeações. Curioso na passagem muriliana, oriunda do texto intitulado “A lata de lixo”, haver um personagem “lixeiro”, o que remete invariavelmente à figura benjaminiana do trapeiro, cuja essência é ser aquele que recolhe os restos, o que é deixado para trás. Há uma espécie estética da ruína, do rastro, do que não é mais útil para a sociedade e o mundo tecnicizado, e, portanto, é descartado, mas que retém em si muito do que essa mesma sociedade demonstra ser. O poeta, pelo olhar, recolhe visões e produz imagens e lhes confere um valor distinto daquele trivial.

A figura do trapeiro é abordada por Walter Benjamin a partir do poema baudelairiano “O vinho dos trapeiros”. Em *Charles Baudelaire*, de Benjamin, lê-se uma aproximação entre o poeta e o trapeiro:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafamaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nada fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça³²¹.

Nesse sentido, é pensável uma convergência entre o poeta-trapeiro e o poeta-colecionador. Ao catar/construir imagens, recolher impressões, selecionar lugares e pessoas, escrever por citações, citar nomes, de maneira análoga à obtenção de objetos pelo colecionador, o poeta inaugura e nomeia itens da sua coleção, de sua literatura, de seu transístor, e inaugura essa coleção.

Ainda no mesmo texto “A lata do lixo”, Murilo escreve:

³²¹ BENJAMIN. *Charles Baudelaire*, p. 78-79.

Eu me chamo, e todos os outros me chamam, Murilo. Dum ponto de vista puramente eufônico e visual preferiria chamar-me por exemplo Goya, Velázquez ou Zurbarán.

Malandro e hipócrita sou! Bem vejo que não se trata dum ponto de vista puramente eufônico e visual, trata-se de atenção à hierarquia dos valores: mesmo contrariando Ortega y Gasset, mesmo reconhecendo o interesse dum certo lado da obra de Murillo, o lado mais realista, não o situo no plano dos outros três pintores.

Vaidade das vaidades: Tudo é vaidade, até mesmo a de querer mudar o nome para se elevar, até mesmo a de embarcar numa astronave, percorrer o cosmo que um dia próximo ou remoto, não sei, será despejado como lixo; e um mundo novo se levantará sobre as latas, máquinas de plástico ou não, sobre as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas: o novo céu, a nova terra, previstos e anunciados pelo transformador e reformador de todas as coisas visíveis e invisíveis, o Ser dialético por excelência.³²²

Aqui é tratada a potência do nome, o seu poder de conferir identidade, a sua força integrativa e comunitária. Há referência a quatro pintores espanhóis – Francisco de Goya (1743-1828), Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Bartolomé Estebán Murillo (1617-1692) – e a um pensador também espanhol – José Ortega Y Gasset (1883-1955). Há um jogo entre os nomes Goya, Velázquez, Zurbarán e Murillo com o nome autoral Murilo [Mendes]. O gesto de atribuição e mudança do nome próprio é questionado inicialmente sob o ponto de vista “eufônico ou visual”, mas logo a hipótese é descartada visto “tratar-se de atenção à hierarquia de valores”. O desejo de pertencimento a essa constelação de artistas espanhóis, para elevação do nome próprio, é considerado, sob a leitura bíblica do *Eclesiastes*, “Vaidade das vaidades”, sendo a vaidade também estendida ao gesto humano de conquista do cosmo que “poderá ser despejado como lixo”. Depois desse despejo, dessa desintegração do cosmos, numa releitura também bíblica, “um mundo novo se levantará” sobre também “as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas”. Lê-se que esse mundo novo possa ser levantado pelo próprio poeta que lida com textos e com as ruínas de textos, selecionando-os, criando-os, recriando-os, reorganizando-os, colecionando-os.

Ao visitar as ruínas de Herákleion, cidade grega da região de Creta, Murilo, poeta-colecionador, lê a cidade a partir de seu repertório cultural e detém-se no museu (lugar de coleção) e no palácio de Cnossos, onde Dédalo “abriu uma vasta galeria de textos”:



³²² MENDES. *Transistor*, p. 107. Do texto “A lata de lixo” do livro *Poliedro*.

Homero assegura que a região de Creta é rica e bela; indicando-nos ainda que o mar cretense tem a cor da borra de vinho. Mas prefiro deter-me no museu, fonte de contínua magia, e no palácio de Cnossos; explorar as pegadas de Dédalo, máximo inventor: surpreendendo-o a construir o Labirinto, planejado com tão espantosa precisão. Assim Dédalo abriu também uma vasta galeria de textos. De Homero a Joyce e a Jorge Luis Borges. Não nos esqueçamos que Nietzsche propôs a arquitetura do Labirinto de certos quadros de Vieira da Silva onde o espaço absorve o tempo, onde o espírito da fábula ajuda a sublinhar a solidão geométrica do homem atual.³²³

Homero, Joyce, Jorge Luis Borges, Nietzsche e Vieira da Silva são nomes a elencar aqui o repertório muriliano. A visita a lugares e a enumeração textual é comum na escrita enciclopédica e acumulativa dos textos de *Transístor*. O olhar armado do poeta-colecionador se volta até mesmo para a menor cidade e suas singularidades, a exemplo da italiana “Volterra”:

Aqui fiquei um dia, ferindo-me o cenário auto-organizado em força singular; mas deveria instalar-me uns meses para estudar sua coleção de homens:

já que Volterra abriga um grande manicômio, regido de forma única. Controlados à distância pelos médicos, muitos doentes integram-se, livres, durante horas, na vida cotidiana da cidade, misturando-se às pessoas “normais”. Assistido por Machado de Assis, Kafka e Pirandello, eu os observaria: serão quem sabe post-homens, pertencentes a uma sociedade futura que se esboça no século; talvez mais “normais” que os outros.³²⁴

A “coleção de homens” de Volterra é aproximada a personagens de Machado de Assis, de Kafka e de Pirandello (registrados na coleção do escritor), numa relativização dos conceitos de “loucura” e “normalidade”.

De acordo com Walter Benjamin, em “Desempacotando a minha biblioteca”, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”³²⁵. Já em “O colecionador”, o pensador alemão considera que o motivo mais recôndito do colecionador seria a luta contra a dispersão: “O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo.”³²⁶ Nesse sentido, escreve Murilo: “Qual o destino dos nomes, senão crescer, transformar-se, desselar o caos, e eventualmente ressuscitar pela própria força do

³²³ MENDES. *Transístor*, p. 242. Do texto “Herákleion” do livro *Carta geográfica*.

³²⁴ MENDES. *Transístor*, p. 261. Do texto “Volterra” do livro *Carta geográfica*.

³²⁵ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

³²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 245.

texto?”³²⁷ O texto vai se tornando o próprio território do colecionador e da coleção. O poeta que, sob a máscara de Orfeu, anunciou o combate à diáspora poética, parece selecionar e ordenar por meio da escrita literária a comunidade de que se quer “manter o nervo e a ságoma”.³²⁸ Os projetos de escrita (e realização) do livro *Convergência*, cujos exemplares de “murilogramas” e “grafitos” foram abordados no primeiro capítulo deste trabalho, e, sobretudo, dos livros da antologia em prosa *Transístor*, são exemplos mais explícitos dessa busca de conter a dispersão e ordenar o caos na medida em que, como se verá no próximo capítulo, delineiam a construção de uma espécie de paideuma³²⁹, de uma comunidade, de um panteão-portátil.

³²⁷ MENDES. *Transístor*, p. 333. Do texto “Guimarães” do livro *Janelas verdes*.

³²⁸ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 625;703.

³²⁹ Termo caro a Ezra Pound que será tratado no terceiro capítulo. POUND. *ABC da Literatura*.

CAPÍTULO 3

COMUNIDADE DO ESCRITOR: INTERCESSORES E PANTEÃO-PORTÁTIL

2.1 INTERCESSORES

Murilo Mendes, em uma espécie de autorretrato poético denominado “Microdefinição do autor”, publicado originalmente em *Poliedro* e incluído em *Transístor*, traça um microterritório textual dividido em cinco setores – (A), (B), (C), (D) e (E) –, apresentando um panorama do seu ofício de poeta. No último setor, num texto em miniatura, têm-se uma convergência de nomes que desenha boa parte do paideuma muriliano:

(E)

Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. Sou reconhecido a Jó, aos quatro evangelistas, a São Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao Tseu, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis, Leopardi, Stendhal, Dostoievski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Ramakrishna, Proust, Kafka, Klebnikov, André Breton; a Ismael Nery, Machado de Assis, Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Drummond, João Cabral de Melo Neto; a Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski, Anton Webern, aos inventores do *jazz*; aos “primitivos” Catalães, a Paulo Uccello, Piero della Francesca, Vittore Carpaccio, Brueghel, Van Eyck, El Greco, Rembradt, Vermeer de Delft, Goya, Mondrian, Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Arp; a Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein; convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica.

Roma, 14.2.1970.³³⁰

Escrito na Roma de 1970, ano que integra o período das experimentações poéticas e das incursões de Murilo Mendes no território de sua prosa tardia, o texto é dividido em pequenos setores nos quais o autor, em primeira pessoa, elenca filósofos, escritores,

³³⁰ MENDES. *Transístor*, p. 86. Do texto “Microdefinição do autor” do livro *Poliedro*.

poetas, religiosos, pintores e músicos³³¹ (apontando para diálogos com todos eles) e, ao final, conclama a união dos homens conscientes, sobretudo escritores – inventores, portanto – para a constituição de uma comunidade ecumênica, apartidária e transnacional a opor-se à guerra, à massificação e à bomba.

O texto apresenta uma multiplicidade de nomes. Há uma declarada repulsa do autor ao empirismo de Aristóteles e uma afinidade ao idealismo de Platão. A questão do sagrado e do eclecismo religioso é evidenciada em Jó, São Paulo, Lao Tseu e Ramakrishna. Os clássicos são homenageados através das figuras de Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Novalis, Leopardi, Stendhak, Dostoievski, Lautréamont. Heráclito é citado, este pré-socrático que discutiu sobre a efemeridade da existência, do mesmo modo com que Proust aparece com sua potência de arquivamento do escritor. Chamfort, do humour, e Lichtenberg, dos aforismos, são lembrados. Quevedo comparece pelo seu barroquismo. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral comparecem, para dar um exemplo, pelo experimentalismo da linguagem tão caro a Murilo (os brasileiros listados são contemporâneos e sinalizam experimentações linguísticas). Nietzsche esbarra em Deus pelo viés da negação e Murilo pelo viés da afirmação. André Breton, Ismael Nery e Kafka identificam-se pelas construções surrealistas para representar o absurdo, o caos da existência. Os pintores, desde os primitivos catalães até os seus contemporâneos, os músicos clássicos e modernos e personagens do cinema completam a lista.

Esse gesto de selecionar e listar nomes e referências a outrem não é incomum à produção tardia de Murilo Mendes. Ele ocorre tanto nos textos em prosa propriamente ditos, a exemplo do “Microdefinição do autor”, quanto em textos-invenção, em transístores poéticos: os murilogramas, os grafitos e os retratos-relâmpago. Os murilogramas e os grafitos, invenções murilianas publicadas no experimental livro *Convergência*, foram abordadas no primeiro capítulo desta tese. Cumpre ressaltar que tanto o murilograma quanto o grafito são destinados a alguém (pessoas/personagens/figuras: escritores, filósofos, músicos, pintores, cineastas etc.), a um nome próprio, enfim, a outrem, o que perpassa a noção de alteridade³³².

³³¹ Essas pessoas/personagens/figuras listadas no microtexto se fazem presentes, seja nominalmente ou não, na obra muriliana. Muitos deles chegam a ser explicitamente objeto de escrita, a exemplo de poemas nominais e dos Murilogramas, dos Grafitos e dos Retratos-relâmpago, também nominais.

³³² De acordo com Simone de Beauvoir, “A alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si”. BEAUVOIR. *O segundo sexo*, p. 11.

Outrem (o diferente, aquilo que força a pensar) é um conceito caro a Gilles Deleuze, que o aborda primeiramente em “Michel Tournier e o mundo sem outrem”³³³. Esse conceito se relaciona a

um poderoso fator de distração, não somente porque nos desconcerta sem cessar e nos tira de nosso pensamento intelectual, mas também porque basta a possibilidade da sua aparição para lançar um vago clarão sobre um universo de objetos situados à margem de nossa atenção, mas capaz [*sic*] a qualquer momento de se tornar o centro dela³³⁴.

Esse outrem desestabiliza, desconcerta o pensamento; a sua aparição modifica a ordem das coisas, dos objetos, das leituras de mundo. De acordo com Deleuze, o outrem relativiza o não sabido, o não percebido e “é sempre por outrem que passa meu desejo e que meu desejo recebe um objeto. Eu não desejo nada que não seja visto, pensado e possuído por um outrem possível”³³⁵. É “a *expressão de mundo possível*, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime”³³⁶. Outrem é, portanto, aquilo que chega e modifica o pensamento muriliano, que contribui para a criação e atravessa como um relâmpago a escritura do autor e a modifica.

Escritores, filósofos, músicos, pintores, cineastas, enfim, criadores, além de comparecerem na poesia traçada pelas invenções dos murilogramas e dos grafitos, estão presentes na prosa de *Transístor* através dos selecionados textos “retratos-relâmpago”, outra invenção muriliana que se vale dos nomes próprios de outrem como título. O projeto de escrita do primeiro conjunto com apenas retratos-relâmpago, inicialmente denominados “figuras”, foi simultâneo à redação dos textos dos outros livros da prosa tardia muriliana, e previa duas séries. Sobre o livro em prosa poética que reuniria a primeira série, escreveu Murilo Mendes a Antonio Candido, em 11 de outubro de 1968:

Querido Antonio Candido,
O fim especial desta carta é comunicar-lhe que um de meus numerosos livros em prosa, inéditos, escritos nos últimos anos, FIGURAS, é dedicado a ANTONIO CANDIDO DE MELLO E SOUZA. É para mim um grande prazer prestar esta simples homenagem a um homem e intelectual exemplar, que desde

³³³ DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 311-330. Esse conceito também é abordado pelo filósofo francês em *O que é filosofia*. DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 11-26.

³³⁴ DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 315.

³³⁵ DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 315.

³³⁶ DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 317.

tantos anos admiro, admiração esta acompanhada de afetuosa amizade.

O livro contém uma série de pequenos “portraits” [“retratos”] de poetas, escritores, filósofos, artistas, etc., da minha vida (alguns deles bem entendido). Começa por homens. Não é nada de estrutural. Voluntariamente quis fazer um livro de poesia, informação, e uma ou outra referência crítica. Voilá.

Aceite com Gilda e os amores das meninas afetuosos abraços de Saudade e do muito seu Murilo.³³⁷

O próprio gesto muriliano de dedicar a obra ao correspondente sinaliza a sociabilidade literária e intelectual apontada no primeiro capítulo desta tese e que também se lerá nos textos em prosa, “pequenos ‘portraits’ de poetas, escritores, filósofos, artistas, etc., da minha vida”, carregados de poesia, informação e crítica. O referido livro *Retratos-relâmpago: 1ª. série*, escrito entre 1965 e 1966, foi publicado em São Paulo pelo Conselho Estadual de Cultura em 1973, depois de um longo processo editorial. Dedicado de fato a Antonio Candido de Mello e Souza, foi o último livro publicado em vida pelo autor. A obra é dividida em três setores: o Setor 1, o mais extenso, inclui 32 retratos de poetas e homens de letras³³⁸; o Setor 2 apresenta nove retratos de pintores e de artistas plásticos³³⁹; o Setor 3 apresenta quatro retratos de músicos³⁴⁰. Uma seleção de 21 desses textos foi incluída na antologia *Transístor*. Uma segunda edição do livro é incluída no volume *Poesia completa e prosa*³⁴¹.

Os manuscritos de *Retratos-relâmpago: 2ª. série*, escritos entre 1973 e 1974, não chegaram a ser preparados integralmente em volume pelo autor, e a sua publicação se deu, primeiro, de forma parcial (14 textos) em *Transístor* e, depois, de forma integral no volume *Poesia completa e prosa*³⁴². O projeto inicial previa quatro setores dedicados a, respectivamente, poetas e escritores; pintores e artistas plásticos; músicos; personagens

³³⁷ MENDES. Carta, 11.10.1968. Fundo Murilo Mendes/MAMM-UFJF.

³³⁸ “Homero”; “Sócrates”; “Marco Aurélio”; “Dante”; “São Francisco de Assis”; “Cecco Angioliere”; “Fólgero da San Gimignano”; “Spinoza”; “Lichtemberg”; “Victor Hugo”; “Tolstói”; “Nietzsche”; “Raimundo Corrêa”; “Castro Alves”; “Euclides da Cunha”; “Dino Campana”; “Proust”; “Raul Bopp”; “Cornélio Pena”; “Jorge Luis Borges”; “Miguel Hernández”; “Rafael Alberti”; “Henri Michaux”; “Michel de Ghelderode”; “Graciliano Ramos”; “Graciliano Ramos” (*sic*); “Jorge de Lima”; “Maurice Blanchard”; “André Breton”; “Camus”; “Bertolt Brecht”; “René Char”. MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 9-69.

³³⁹ “Simoni Martini”; “Alberto Giacometti”; “Picasso”; “Marx Ernst”; “Tarsila”; “Lucio Costa”; “George Braque”; “Volpi; Magritte”. MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 73-89.

³⁴⁰ “Chopin”; “Villa-Lobos”; “Edgar Varese”; “Elsie Houston”. *Retratos-relâmpago*, p. 93-97.

³⁴¹ MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1193-1260. Do livro *Retratos-relâmpago: 1ª série*.

³⁴² MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1261-1296. Do livro *Retratos-relâmpago: 2ª série*.

da mitologia e da história. A edição publicada inclui 29 retratos³⁴³. Segundo a organizadora e preparadora do texto, Luciana Stegagno Picchio – que também é homenageada com o texto “L.S.P.” –, “não pode de maneira nenhuma considerar-se definitiva, porque sempre há esperança que [sic] apareçam outros textos”³⁴⁴.

As invenções retratos-relâmpago, à maneira de enciclopédias, têm como títulos os nomes dos retratados/biografados/homenageados, criadores pertencentes a diversas épocas. Conforme Michel Foucault, em “A escrita de si”, o nome próprio de autor (estendido aos nomes de criadores) não possui apenas uma função discursiva, mas antes uma função classificatória: permite agrupar sob sua rubrica um conjunto de textos, estabelecendo entre eles uma relação de homogeneidade, filiação, autenticidade, e permite ainda contrastar tal conjunto textual com outros postos em circulação na sociedade³⁴⁵. Ao apresentarem os nomes próprios de outros autores como título, os textos de autoria de Murilo Mendes são potencializados, passam a obter certo *status* e determinada forma de recepção e a ser inseridos numa outra dimensão, a da literatura como empreendimento coletivo.

Esses textos estão presentes também em outros livros da prosa tardia muriliana: em *A idade do serrote* (1968), os retratos das figuras que marcaram a infância e adolescência do poeta³⁴⁶; em *Poliedro* (1970), os personagens que também marcaram sua vida³⁴⁷; em *Janelas verdes* (1994)³⁴⁸, “os retratos de grandes portugueses”³⁴⁹; em *A*

³⁴³ “La compiuta donzela di Firenze”; “Petrarca; Dino Campana”; “Arcimboldo e a eternidade do efêmero”; “Cosme Tura na enigmática Ferrara”; “Carpaccio”; “Caravaggio”; “Vermer”; “Rembrandt”; “Turner; James Ensor”; “Giorgio de Girico”; “Marcel Duchamp”; “Le Corbusier”; “Jean Arp; Joan Miró”; “Neijinski”; “Pascal”; “Ezra Pound”; “Lautréamont”; “Pierre Jean Jouve”; “Jean Cocteau”; “Khliébnikov”; “Pablo Neruda”; “Guimarães Rosa”; “Jaime Cortesão”; “Partinier”; “Luigi Dallapiccola”; “Giorgio Magnelli”; “L. S. P.”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1261-1296. Do livro *Retratos-relâmpago*: 2.ª série.

³⁴⁴ PICCHIO. Notas e variantes. In: MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1703.

³⁴⁵ FOUCAULT. *O que é um autor*, p. 44-46.

³⁴⁶ “Etelvina”; “A rainha do Sabão”; “Isidoro da Flauta”; “Sebastiana”; “Analu”; “Dudu”; “Dona Coló”; “Belmiro Braga”; “Júlio Maria”; “Tio Chicó”; “Primo Alfredo”; “Cláudia”; “Primo Nélon”; “Dona Custódia”; “Desdêmona”; “Marqui”; “Prima Julieta”; “Tio Lucas”; “Florinda e Florentina”; “Adelaide”; “Aste Nielsen”; “Lindolfo Gomes”; “Carmen; Sinhá Leonor”; “Abigail”; “Hortênsia”; “Mariana e Alfanor”; “Teresa”; “Almeida Queiroz”; “O Professor Aguiar”; “Meu Pai”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 893-976. Do livro *A idade do serrote*.

³⁴⁷ “Santa Filomena”; “Luigi B...”; “Marilyn; Ishamaro”; “Terenzio Mamiani della Rovere”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 977-1050. Do livro *Poliedro*.

³⁴⁸ Quando da publicação de *Transístor* (1980), *Janelas verdes* era integralmente inédito, sendo publicado ao depois.

³⁴⁹ Setor 2: (A): “Nuno Gonçalves”; “Gil Vicente”; “Padre Antônio Vieira”; “Mariana Alcoforado”; (B): “Bocage”; “Camilo Castelo Branco”; “Eça de Queiroz”; “Teixeira de Pascoaes”; “Jaime Cortesão”; “Miguel Torga”; (C): “Antero de Quental”; “Camilo Pessanha”; “Mário de Sá Carneiro”; “Florbela Espanca”; “Afonso Duarte”; “Vieira da Silva”; “Fernando Pessoa”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, 1363-1446. Do livro *Janelas verdes*.

invenção do finito (1994)³⁵⁰, os retratos de artistas italianos com os quais conviveu³⁵¹. Esses retratos-relâmpago revelam escolhas e circunscrevem uma genealogia poético-biográfica canônica através dos perfis (auto)biográficos – pois ao selecionar e escrever sobre o outro, escreve-se sobre si. Conforme Eneida Maria de Souza, em “A crítica biográfica”, a concepção da biografia intelectual constrói-se como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre o privado e o público. O destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam “a entrada do escritor no cânone”³⁵². Nesse sentido, pode-se pensar que a escrita muriliana tece um circuito crítico também referente ao campo literário e intelectual do escritor.

Uma seleção dos retratos-relâmpago, como dito, consta da antologia *Transistor* e é essa seleção, feita pelo próprio autor e por Maria da Saudade, que será aqui considerada. Os textos escolhidos de *A idade do serrote* são “Etelvina”, “Isidoro da Flauta”, “Analu”, “Amanajós”, “Tio Chicó”, “Cláudia”, “Desdêmona”, “Tio Lucas”, “Carmem” e “Teresa”; os de *Poliedro*, “Marylin” e “Terenzio Mamiani della Rovere”; os de *Janelas verdes*, “Antero de Quental”, “Camilo Pessanha”, “Vieira da Silva” e “Fernando Pessoa”; os de *Retratos-relâmpago: 1.ª série*, “Homero”, “Dante”, “São Francisco de Assis”, “Lichtemberg”, “Victor Hugo”, “Raimundo Corrêa”, “Euclides da Cunha”, “Proust”, “Cornélio Pena”, “Jorge de Lima”, “André Breton”, “Camus”, “Bertold Brecht”, “René Char”, “Picasso”, “Max Ernst”, “Tarsila”, “Lúcio Costa”, “Magritte”, “Villa Lobos” e “Elsie Houstoun”; os de *Retratos-relâmpago: 2.ª série*, “Petrarca”, “Ezra Pound”, “Dino Campana”, “Pierre Jean Jouve”, “Jean Cocteau”, “Guimarães Rosa”, “Partnier”, “Giorgio de Chirico”, “Jean Arp”, “Joan Miró” e “Nijinsk”; os de *A invenção do finito*, “Volpi”, “Fontana”, “Achille Perilli”, “Beverly Pepper” e “Giulio Torquato”.

Os trânsitos murilianos por esses nomes/personagens/figuras abrem espaço para a discussão de questões referentes à tradição, à herança e à filiação literária. Jorge Luis Borges acredita que o movimento da história literária é guiado pela leitura individual, e a

³⁵⁰ Quando da publicação de *Transistor* (1980), *A invenção do finito* era integralmente inédito, sendo publicado ao depois.

³⁵¹ “Gastone Biggi”; “Calderara”; “Rito Austero e Toteme de Capogrossi”; “Carlucci”; “Nota sobre Chaffey”; “Bruno Conte”; “Michelangelo Conte”; “Antonio Corpora”; “Pero Dorazio”; “Dorazio e o quadro”; “A Dürer”; “Fontana”; “Paolo Icaro”; “Alberto Magnelli”; “Estuardo Maldonado”; “Carmegloria Morales”; “Mario Padovan”; “Beverly Pepper”; “Ikebana”; “Achille Perilli”; “Isabel Pons”; “Roca Rey”; “Santoró”; “Gino Severini”; “Sinisca”; “Soto”; “Labirinto para SotoRoma”; “Takarashi”; “Texto Branco”; “Toyofuku”; “Giulio Turcato”; “Texto acrítico para Turcato”; “Texto sobre Turcato”; “O homem vedova”; “Mary Vieira”; “Volpi”; “Um certo Brasil”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1297-1362. Do livro *A invenção do finito*.

³⁵² SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 18.

tradição não possui vínculo com a noção de linearidade da história. Em seu clássico texto “Kafka e seus precursores”, o escritor argentino anula a noção de filiação literária e conclui: “O fato é que cada escritor *cria* os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”³⁵³.

A figura do precursor, dessa forma, parece não representar um vetor que imprime sua força e influência, já que não se pensa em uma tradição literária cujos escritores do passado determinariam a escrita daqueles do presente e do futuro. A leitura e a escrita de escritores posteriores iluminariam a literatura dos anteriores. O novo seria, então, precursor do antigo. Murilo Mendes relê o passado e é leitor/crítico do seu tempo. Os textos murilianos de *Transístor* são amostra da leitura crítica atenta que o escritor brasileiro faz da tradição, de seu tempo e de seus precursores.

Sobre esses deslocamentos pelos territórios da tradição, discorre ainda Jorge Luis Borges, em “O escritor argentino e a tradição”, buscando sentido para essa relação:

Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental. [...] Creio que os argentinos, os sulamericanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas.³⁵⁴

Nesse sentido, os textos murilianos podem ser lidos como “consequências afortunadas”. São invenções que se concretizam também por meio da experiência da sua escrita que arquiva o mundo moderno e o clássico num procedimento repetitivo de recriação da memória e da imaginação.

No retrato-relâmpago sobre o pintor e escultor alemão naturalizado francês “Jean Arp”, Murilo Mendes registra:

Arp trabalha coletivamente: ajudado por um grupo de pensadores e artistas de séculos passados e do século atual, decide reinventar o espaço, ampliar a ideia de realidade, elevar à altura de uma constelação o mais belo “mito” terrestre, o corpo feminino. “Du côté de chez Arp” [Do lado de Arp] voltamo-nos sempre em direção ao futuro.³⁵⁵

³⁵³ BORGES. *Outras inquisições*, p. 98.

³⁵⁴ BORGES. *Discussão*, p. 294-295.

³⁵⁵ MENDES. *Transístor*, p. 222. Do texto “Jean Arp” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

O trabalho coletivo do artista, do pintor e do escultor pode ser estendido também ao trabalho do próprio poeta que cria ajudado por “um grupo de pensadores de séculos passados e do século atual” e constrói as suas constelações e aponta para o futuro. O poeta é um ponto em movimento. Ajudado pela tradição, pelos seus precursores, ele cria as suas constelações. São muitos os enunciados coletivos que atravessam um texto, uma obra, e são muitas as vozes que falam sem se submeterem a um único autor, o qual é apenas um ponto de agenciamento das forças e não uma consciência que cria a partir do vazio³⁵⁶.

Nesse sentido, é pertinente trazer à tona a noção de “intercessor”, conceito de Gilles Deleuze que, em “Os intercessores”, escreve:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro.³⁵⁷

Os intercessores, tal qual os precursores e a tradição, também são fabricados, são criados, são necessários à obra. Reais ou fictícios, coisas ou pessoas, eles são uma série, série sempre necessitada de uma organização, de ser tratada com prudência, para que não haja perda no caos. O texto, a poesia, a obra, é sempre multiplicidade (“sempre se trabalha em vários”), é sempre criação.

O transístores poéticos murilianos, os murilogramas, os grafitos, os retratos-relâmpago, são criações estendidas à conformação explícita de uma comunidade de intercessores. Estes fazem parte da enunciação coletiva, da criação, e integram a constelação fabricada por Murilo Mendes:

Além de recorrer ao seu tesouro pessoal, à sua vivência, o poeta se inspira no inconsciente coletivo, rico em símbolos, imagens e mitos. Da

³⁵⁶ Essa noção também pode ser lida do ponto de vista da linguagem, do discurso e da literatura a partir das noções de “dialogismo” e “polifonia” de Bakhtin, desdobradas na de “intertextualidade” de Julia Kristeva. BAKHTIN. *Estética da criação verbal*. BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*. PAULINO; WALTY; CURY. *Intertextualidades*.

³⁵⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 160. Carlos Castañeda foi um escritor místico e antropólogo naturalizado norte-americano. A sua obra começou a ser comentada por Deleuze nos cursos em Vincennes e numa passagem de *Diálogos* (1977) e depois lida por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980). DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 39. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs 4*, p. 11-34; p. 91-125.

linguagem universal extrai sua linguagem específica. A linguagem, ao mesmo tempo que informa o poeta, revela-lhe a sua fisionomia pessoal. 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.³⁵⁸

As constelações murilianas, a sua comunidade de intercessores, podem ser lidas como aquela constituída por pessoas/personagens, por figuras retratadas e referenciadas em textos e em textos cujos títulos carregam os seus nomes, as quais são catalogadas em *Transístor* a partir de uma genealogia.

Na antologia, essa comunidade aparece inicialmente em textos selecionados das prosas memorialísticas de *A idade do serrote e Poliedro* e atravessados pela mitologia pessoal do poeta. Trata-se de textos de retratos-relâmpago sobre figuras que, como apontado no segundo capítulo desta tese, sinalizam poeticamente um retorno, uma tentativa de recuperação do sentido comunitário da infância e da adolescência (perdido), ao mesmo tempo em que marcam a construção de uma nova comunidade discursiva. Aqui se leem os personagens como parte de uma constelação construída pelo poeta no seu projeto estético de criação e manutenção de uma comunidade e de uma inserção nela.

O primeiro retrato-relâmpago da antologia é sobre “Etelvina”, a ama de leite negra dos irmãos mais velhos do autor e trabalhadora da cozinha. O texto foi abordado integralmente no segundo capítulo desta tese e, como se viu, a pessoa/personagem é retratada como intercessora do poeta em suas iniciações no mundo mítico do cosmo e da linguagem. De forma semelhante, tem-se o retrato do flautista negro e popular “Isidoro da flauta”, que marca também a iniciação do menino poeta na música:

Isidoro da flauta

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu número 1, Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinhá Leonor, tendo eu três anos de idade; mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpora e Caldara. Um homem afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais cliquetis de espadas e ruído de bombas.
[...]

•

³⁵⁸ MENDES. *Antologia poética*, p. 255.

Cheira a domingo, é a flauta de Isidoro da flauta que se aproxima, uma pequena festa levantada no eco, jasmins-do-cabo orvalhando, o vácuo expulso, a evaporação da mágoa, um subcéu incorporado à curva do meu cavalo; segundo Rimbaud, um vento de diamantes.

●
No princípio quero pegar o som. Isidoro passa-me a flauta, é preta com uns enfeites prateados, reviro-a de todo o jeito, Isidoro cadê o som, responde: o som está escondido na minha boca e no oco da flauta mas eu aperto ele com as mãos; Isidoro ri, sadio, parece que tem 64 dentes, branquíssimos. Isidoro cadê o som? Isidoro sem dúvida está mordendo o som. Corro para lá e para cá, vejo um começo de incêndio no morro do Imperador, julgo que o morro acendeu um fósforo. Cadê o som? Isidoro querendo me sossegar diz que o som correu para apagar o fogo. [...] ³⁵⁹

O texto recria as cenas de tertúlias e saraus das casas aristocráticas de familiares com a presença do flautista, alçado à categoria da mitológica figura grega, do “nosso Orfeu número 1”. A glória de Orfeu não provinha do seu vigor físico, mas dos seus dons de poeta e de músico. Os encantamentos da sua música seduziam as plantas, amansavam as feras e acalmavam os ânimos dos mortais mais perigosos, tendo, inclusive, os Argonautas se servido dos dons do herói para a sua travessia. ³⁶⁰ Esse caráter de pacificação da música é estendido ao narrador, “Um homem afeito desde cedo à visitação da música [que] não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais cliquetis de espadas e ruído de bombas”. No trecho citado, o desejo menino de materializar o imaterial, a ânsia de se pegar o som, leva o poeta a personificar a flauta, pois ela parece ganhar autonomia quando é dito que “Cheira a domingo, é a flauta de Isidoro da flauta que se aproxima”. Isidoro da flauta também é personagem do poema “Murilo Menino”, abordado no primeiro capítulo desta tese.

A cena do musicar de Isidoro da flauta aos domingos é também recriada numa atmosfera ao mesmo tempo bucólica e surreal ligada a noção rimbaudiana de “vento de diamantes”, presente no poema em prosa “Bárbaro” ³⁶¹. Ao final, tem-se a fabulação humorística da busca do som pelo poeta menino, dando ao personagem um caráter também mítico.

O advogado e bêbado “Amanajós” é outra personagem popular retratada pela escrita muriliana:

³⁵⁹ MENDES. *Transístor*, p. 39-40. Do texto “Isidoro da Flauta” do livro *A idade do serrote*. MENDES. *Transístor*, p. 39.

³⁶⁰ HACQUARD. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 224.

³⁶¹ RIMBAUD. *Iluminações*.

Amanajós

O ar dá tiros. Fecham-se portas, janelas, forma-se um vuvu dentro de casa e lá fora; irrompe no meio da rua, bêbado, Amanajós..., grandão, sinistro, olhar de capa e espada, nu da cintura para cima, de bigode, amplas entradas, assemelha-se a uma larga figura de homem no quadro “Le Cerveau de l’Enfant” [O cérebro da criança] do primeiro de Chirico.

Tem muitos apelidos: lobisomem, bode, cachorrão, flagelo de Deus; já que usa uma bela voz atenorada, alguns também o chamam de tenor da cachaça.

Amanajós, advogado!, genro do Comendador F..., membro de uma das primeiras famílias da cidade, sai para a rua, de noite ou de dia, bêbado, às vezes mascarado fora do carnaval, clarinando nomes feios, dizem que até nu já se exibiu; a polícia cruza os braços ou finge agir. Senhoras variando de lobisomem ameaçam os filhos com um grito lá vem Amanajós. [...] ³⁶²

O cenário da personagem é a cidade, as ruas da Juiz de Fora da infância muriliana recriada. Por onde passa, o bêbado Amanajós, cujo nome refere-se ao povo indígena homônimo que habitava a região do Maranhão, causa rebuliço tanto dentro quanto fora de casa. A sua fisionomia é alçada comparativamente a uma figura retratada pelo pintor Giorgio de Chirico no quadro “O cérebro da criança” (1914), obra que influenciou o Surrealismo. Amanajós é uma pessoa/personagem desviante. Recebe vários apelidos. Membro da velha aristocracia da cidade que, bêbado, perambula pelas ruas proferindo palavrões e tornando-se mítico intercessor que entra também para o rol dos monstros, no caso, da figura do lobisomem, para as senhoras e para as crianças.

³⁶² MENDES. *Transístor*, p. 43. Do texto “Amanajós” do livro *A idade do serrote*.



FIGURA 8 – O cérebro da criança (1914), de Giorgio de Chirico.
Fonte: Museu Moderno de Estocolmo.

O texto sobre “Tio Chicó” inaugura o olhar do então menino poeta sobre o universo da loucura. Irmão da mãe do autor, “Nada se sabia do passado desse personagem, que morava há muitos anos na casa de Titiá, a baronesa de Santa Helena”:

●

Tio Chicó era oficialmente um doido manso. Ninguém ignora as nuances de linguagem, as diferenças do léxico relativo à loucura e aos seus subúrbios. Há o doido, o doido varrido, o esquizofrênico, o desequilibrado, o pisca, o zureta, o tantã, o tonto, o demente, o alienado, o psicopata, o alterado das faculdades mentais, o nervoso, etc. Em todo caso, se o doente é pobre, trata-se de um doido, varrido ou por varrer, conforme; se rico, apenas um nervoso.

●

Tio Chicó usava sempre uma espécie de dólma amarelo sem alamares, o que o fazia assemelhar a um empregado dos correios ou da estrada de ferro da época. Trazia o cabelo aparado muito rente. Tinha o hábito de falar acostando-se ao duquerque da sala de visitas, lugar que afeiçoava.³⁶³

Excêntrico, a cada primeiro dia do mês, o tio se dirigia a igreja para confessar-se e, confessando-se, declarava os pecados das outras pessoas, principalmente as da casa. Sempre trocava os nomes e os títulos das pessoas. Certa vez, ao entrar no quarto do tio, o

³⁶³ MENDES. *Transístor*, p. 50-51. Do texto “Tio Chicó” do livro *A idade do serrote*.

narrador o viu semear feijões, pretos e brancos, sobre o assoalho para “simbolizar a união das raças”³⁶⁴; e o fazia ali, ao invés de no pomar ou na mata, porque o mérito seria muito maior quando os feijões nascessem.



Juntando estes e outros fatos que guardo nas prateleiras da memória, chego à conclusão de que Tio Chicó movia-se num universo pessoal interessante, mutável, rico de enigmas. Ninguém ignora que é muito difícil marcar os limites da “seriedade” e da mistificação. Desses flutuantes limites se alimentam monstros sagrados como Molière, Charlot, Ionesco, tantos outros.

Tio Chicó fez-me cedo intuir a prodigiosa variedade dos seres humanos, a verdade dos isolados, dos inconformistas, dos últimos da classe, dos excepcionais mesmo dentro dos planos menores. Na mata e no pomar eu descobrira formas belíssimas da natureza; mas dentro do quarto do Tio Chicó passei a entrever uma zona de possibilidades que não existiam lá fora[...].³⁶⁵

Eis Tio Chicó como mais um dos intercessores murilianos. Habitante da zona de indiscernibilidade entre a seriedade e a mistificação, a personagem remonta a outras da literatura e do teatro de Molière, Charlot e Ionesco. Inaugura a série dos viventes “dos isolados, dos inconformistas, dos últimos da classe, dos excepcionais mesmo em planos menores”.

Nessa classe dos inconformistas, ainda se inclui outra figura familiar retratada por Murilo: “Tio Lucas”. Tratado no segundo capítulo dessa tese, quando da abordagem da poesia-resistência, o retrato-relâmpago “Tio Lucas”³⁶⁶ apresenta a história de uma personagem que, depois de renegada pelo pai por não se diplomar médico, decide ir viver em uma “barca bêbada” cheia de livros onde clinicava ao seu modo.

É objeto do registro muriliano (cuja abordagem já foi feita no segundo capítulo desta tese) a prostituta “Desdêmona”, cujo nome remonta literariamente a uma personagem desviante shakespeariana de *Otelo* – uma mulher veneziana que enfurece e

³⁶⁴ Cumpre ressaltar que, para além das questões de gênero, classistas e étnicas, o que se busca aqui é uma leitura da obra muriliana, dos intercessores murilianos num sentido afirmativo, o que não pressupõe um apagamento das questões ideológicas do texto. Neste “Tio Chicó” lê-se ainda: “[...] passei a entrever que é preciso semear em qualquer lugar, e **que a vocação de todas as raças e de todos os povos é para se abraçarem, vocação que de resto o Brasil procura seguir por herança, hábito, necessidade e prazer**” (grifo meu). MENDES. *Transistor*, p. 52-53. Do texto “Tio Chicó” do livro *A idade do serrote*. No já citado “Isidoro da flauta”, lê-se: “● **Isidoro da flauta é, por acaso, preto**. Fino; música é com ele; Isidoro flauteia a vida inteira; seu canto menor aplaca por instantes ódio, inveja, libidinagem, alguns trovões. Que idade tem Isidoro? É intemporal, como tantos de sua resistente raça. Não pacifista, antes pacífico.” (grifo meu) MENDES. *Transistor*, p. 39-40. Do texto “Isidoro da Flauta” do livro *A idade do serrote*.

³⁶⁵ MENDES. *Transistor*, p. 52-53. Do texto “Tio Chicó” do livro *A idade do serrote*.

³⁶⁶ MENDES. *Transistor*, p. 64-66. Do texto “Tio Lucas” do livro *A idade do serrote*.

desaponta seu pai, um senador, ao fugir com Otelo, um mouro vários anos mais velho do que ela.³⁶⁷ Pode-se dizer que o Retrato-relâmpago “Desdêmona”³⁶⁸ integra outra série de caras personagens murilianas, a das mulheres. Entre elas está a prima e namorada da adolescência “Carmem”³⁶⁹, cujo nome remonta à *femme fatale* da opera *Carmen* de Biset, que depois fugiu para a Europa com um homem casado. Do mesmo modo, há “Teresa”³⁷⁰, Retrato-relâmpago também trabalhado no segundo capítulo desta tese, quando da abordagem da resistência confessional da prosa poética muriliana e da iniciação sexual do narrador na adolescência com a personagem Teresa. Esta teve um final trágico: “perturbada pela ruptura do noivado com um operário da Cervejaria Americana, atirara-se de noite nos braços do Paraibuna.”³⁷¹

A pequena “Analu” é outra figura da série das mulheres murilianas, recriada a partir do olhar do menino-adulto numa ambiência lúdica e infantil:

Os olhos de Ana Luísa não sossegam; parece que bolem até mesmo quando vedados no jogo de cabra-cega. Seu apelido é Analu; o meu, Petit.

Conhecemo-nos há meses num teatrinho infantil onde fizemos comparsas; ela, fada, eu marinheiro. Andamos pelos nove ou 10 anos.

Hoje é domingo. Analu traz um vestido azul com uma larga faixa branca, botinhas preto e branco com botões; cabelos cacheados, nariz arrebitado. É extremamente faceira, fértil em ademanes e gatices. Olha-se em si mesma, revira-se toda, autoanda à roda. Às vezes finge que não me ouve, adota um ar distraído. É adorável e méchante [má]: enterrou-me as unhas no braço outro dia. Já tenho ciúmes. Vou sofrendo calado, no meu terno bege comprado no Rio, e que me faz orgulhoso.³⁷²

Como se lê neste e em outros fragmentos murilianos, trata-se de uma prosa poética que surge com toda a sua potência de ressignificar e de desestabilizar a noção do vivido (real) e do não vivido (imaginário). Essa desestabilização se evidencia já na própria estrutura da narrativa poética, cuja escrita criativa explora a profusão de tempos verbais: presente (recriação de episódios), passado (lembrança) e futuro (reflexão e projeção), quebrando a noção do rigor cronológico de uma narrativa memorialística tradicional. E mais uma vez retorna a figura feminina impressa como um ser fatal, do engano, do engodo, do ludíbrio a que leva o sujeito masculino.

³⁶⁷ SHAKESPEARE. William. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*.

³⁶⁸ MENDES. *Transistor*, p. 63. Do texto “Desdêmona” do livro *A idade do serrote*.

³⁶⁹ MENDES. *Transistor*, p. 70-73. Do texto “Carmem” do livro *A idade do serrote*.

³⁷⁰ MENDES. *Transistor*, p. 74-76. Do texto “Teresa” do livro *A idade do serrote*.

³⁷¹ MENDES. *Transistor*, p. 76. Do texto “Teresa” do livro *A idade do serrote*.

³⁷² MENDES. *Transistor*, p. 41. Do texto “Analu” do livro *A idade do serrote*.

Pode-se destacar ainda outra personagem feminina retratada por Murilo Mendes em seu *Transístor*, “Cláudia”.

●

O Brasil não teve antiguidade, nem idade média nem renascença. Não herdáramos o acervo de figuras femininas fascinantes, como aconteceu aos países da Europa e da Ásia. Nossas mulheres não se envolviam em brumas de lendas, em paisagens cimerianas, em ambientes de ilhas longínquas. Levantáramos portando do solo anônimo e virgem nossas princesas, nossas musas, fadas e sereias. Como então explicar que eu rejeitara para Cláudia a etiqueta de princesa distante? A resposta é fácil: já usara várias vezes esse epíteto no caso de outras mulheres; o de “moça próxima” era um mito novo; e eu sempre gostei de coisas novas.³⁷³

[...]

●

Movido por um instinto profundo, sempre procurei sacralizar o cotidiano, desbanalizar a vida real, criar ou recriar a dimensão do feérico. Para isso precisamos em certos casos de cúmplices; se nem sempre acertamos, é que às vezes os cúmplices falham.

Cláudia, entretanto, talvez sem o saber, colaborou no alargamento dessa zona poética.³⁷⁴

Sobrinha do diretor do colégio e afeita ao mundo da música, a cúmplice Cláudia também sinaliza ainda uma interseção, uma entrada, um contato com o mundo da intelectualidade e das letras e mesmo das histórias de homens e de bichos:

●

Talvez movida pelo tio, intelectual de renome em Minas, Cláudia gostava de estudar nosso folclore musical e literário. Escapando-me o primeiro, acompanhava-a no segundo. Seus olhos e suas mãos guiaram-me através dos livros de Melo Morais Filho, Silvio Romero e Lindolfo Gomes. Este último, gentilíssimo, amigo de meu pai, residia na nossa cidade. Por via dele e de Cláudia aprendi todas as histórias de homens e de bichos, que nos transmitiram portugueses, índios e africanos. Eu queria conhecer esses bichos que aparecem sempre no nosso folclore e que não havia em Minas, pelo menos em Juiz de Fora: o jabuti, o cágado, o tamanduá, a raposa, e outros. Segundo Cláudia iríamos mais tarde por esse Brasil-guaçu afora, até os confins do Amazonas, conhecer toda a bicharada. Cobranoratzizei-me antecipadamente à roda do meu quarto.³⁷⁵

A personagem também teve um final trágico. Perfurada pela tuberculose, ela “foi mandada para Palmira, à procura de bom clima, e, quem sabe, dos ‘bijoux perdus de

³⁷³ MENDES. *Transístor*, p. 54-55. Do texto “Cláudia” do livro *A idade do serrote*.

³⁷⁴ MENDES. *Transístor*, p. 58. Do texto “Cláudia” do livro *A idade do serrote*.

³⁷⁵ MENDES. *Transístor*, p. 56. Do texto “Cláudia” do livro *A idade do serrote*.

l'antique Palmyre' [‘joias perdidas da antiga Palmyra’]”³⁷⁶, e morreu no seu exílio palmirense aos 18 anos. “Agora vejo que Cláudia havia inaugurado a série das amizades amorosas que continuariam pela minha vida afora.”³⁷⁷ A amizade amorosa, para Murilo, é platônica e se dá via conhecimento.

Esses citados textos memorialísticos apresentam, pois, uma galeria humana diversificada tendo, por exemplo, amantes do cinema ou da música (“Isidoro da flauta”, “Cláudia”), babás e amas de leite iniciadoras das parlendas (“Etelvina”), parentes transgressores de normas sociais (“Tio Chicó”, “Tio Lucas”, “Carmem”), vizinhos e conhecidos especiais que lhe transmitem a sabedoria popular (“Amanajós”). O elemento comum pode ser lido como um dispositivo, um fio condutor contagioso das memórias murilianas potencializado na/pela linguagem escrita, visto que “as pessoas são frases”³⁷⁸, afirma o narrador adulto que, mais adiante, declara o já citado trecho: “As pessoas e os fatos são contagiosos, os transístores são contagiosos desde séculos, desde muito antes da invenção do atual transístor”³⁷⁹. Se as pessoas são frases, elas são construções discursivas, elas são criações.

Essa mostra de retratos-relâmpago sugere, enfim, a abolição entre o espaço da aristocracia e o espaço da gente comum no sentido de alçar todas essas figuras a intercessores do processo escritural. Isso sinaliza para a relação entre a escrita e política, para a ideia da constituição estética da comunidade que, segundo Jacques Rancière, em *A política da escrita*, deve ser entendida como “a partilha do sensível que dá forma à comunidade”³⁸⁰.

Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual inscreve por sua vez, uma configuração do sensível: em uma relação entre o modo de *fazer*, os modos de *ser* e os do *dizer* entre a distribuição dos corpos de acordo com as suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível.³⁸¹

³⁷⁶ MENDES. *Transístor*, p. 58. Do texto “Cláudia” do livro *A idade do serrote*. Palmira é a atual cidade de Santos Dumont – MG.

³⁷⁷ MENDES. *Transístor*, p. 58. Do texto “Cláudia” do livro *A idade do serrote*.

³⁷⁸ MENDES. *Transístor*, p. 61. Do texto “Momentos & Frases” do livro *A idade do serrote*.

³⁷⁹ MENDES. *A idade do serrote*, p. 89.

³⁸⁰ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 7.

³⁸¹ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 7-8.

A poética do comum que figura nesses textos pertence, pois, a essa ordem do visível e do dizível. Ao trazer para a dimensão do literário figuras como a ama de leite “Etelvina”, o preto “Isidoro da Flauta”, o bêbado “Amanajós”, os desviantes “Tio Lucas” e “Tio Chicó” e a prostituta “Desdêmona”, por exemplo, o poeta dá visibilidade aos marginalizados em relação aos saberes e lugares da elite, colocando-os num espaço mais amplo e duradouro da literatura, partilhando o espaço da página escrita com nomes da literatura, da música, das artes e da cultura, enfim, com nomes da República das Letras.

A trajetória poético-biográfica de Murilo Mendes é marcada por deslocamentos e movimentos em direção à República das Letras³⁸², termo surgido no século XV e que ainda é muito significativo em termos conceituais. O seu convívio com intelectuais e homens de letras manifesta-se na Juiz de Fora da infância e adolescência, quando, a título de exemplo, viu e ouviu mais de uma vez reunidos em tertúlia literária Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmiro Braga e José Freira. Sobre o fato, observou Jaime Cortesão, conforme citação de Murilo: “Bem se vê que cedo o Murilo sentou-se à mesa dos deuses”³⁸³. A afirmativa de Cortesão é retomada por Myriam Ávila que, em “O Xangrilá do escritor”, considera que o termo República das Letras pressupõe também uma irmandade situada num espaço imaginário, unindo os escritores pelo fio do objetivo comum³⁸⁴.

Um encontro ocorre no espaço da Juiz de Fora da adolescência do então incipiente poeta Murilo com o poeta “Raimundo Corrêa”, cujo retrato-relâmpago é declaradamente uma colagem³⁸⁵, que demonstra a técnica muriliana de apropriação e de recriação de textos de outros.

³⁸² Para o entendimento da noção de República das Letras aqui utilizada foram consideradas aquelas presentes em: ÁVILA. *Ipotesi*, p. 235-240. ÁVILA. *Diários de escritores*, p. 33-41. BONNET. *Poétique*, p. 259-277. BURKE. *Estudos Avançados*. CASANOVA. *A república mundial das letras*. CHARTIER. *O homem do iluminismo*, p. 117-153. RAMA. *A cidade das letras*. WERNECK. *O homem encadernado*, p. 31-45.

³⁸³ No Retrato-relâmpago “Lindolfo Gomes”, publicado em *A idade do serrote* e não incluído na antologia *Transistor*, lê-se: “Vi e ouvi mais de uma vez reunidos em tertúlia, Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmiro Braga e José Freire, à época um dos mais eruditos latinistas de Minas Gerais, nosso professor de português. Contando o fato a Jaime Cortesão, ele observou: Bem se vê que cedo o Murilo sentou-se à mesa dos deuses”. MENDES. *A idade do serrote*, p. 108.

³⁸⁴ ÁVILA. *Diários de escritores*, p. 33.

³⁸⁵ Lê-se em uma das notas do livro: “Em alguns casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. ‘Raimundo Corrêa’, logo se vê, resulta numa colagem.” MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 101.

Raimundo Corrêa

Juiz de Fora 1913

Com teu livro na mão debruço-me à janela procurando distinguir, na cidade sem mar, bater aos pés de vênus o coração das águas satisfeito.

Antojam-se-me femíneas formas ondulosas; a mulher desnudada por ti, este era o “mistério” maior, o rito oculto e pressentido - a mulher desnudada por ti com um tal refinamento de linguagem, a surgir dentre as lãs e as peles de urso;

Pelas ruas das tuas serenatas passam bandos em flor de peregrinas enquanto ressoa a gusla das aves; e o vento desflora a toalha friíssima dos lagos da cidade sem lagos.

Vem-me o banzo, imensa, imensamente; retiro-me arrastando o largo manto do luar; mas, esperto, tomo nota desses adjetivos elegantes, desse metro flexível. Atingira o seu gólfão (ou golfão) de odes e sonetos.

•
Descobria o Brasil em nova dimensão: a universalista. A delícia da vida respirei-a. Quanto à guerra, parecia afastada do horizonte: no entanto andava próximo. E eu a vi, mesmo longe: suas formas não femíneas nem ondulosas. Era anti-raimundeana, raivamundeana, uma besta de mil chifres desencadeadas.³⁸⁶

Trata-se de um texto dirigido ao homenageado, como um murilograma, e busca traçar um retrato do perfilado a partir da sua poética. O tom do texto mostra um estilo parnasiano, na medida em que o narrador identifica a descoberta de uma nova dimensão poética a partir da obra correana: a dimensão universalista. Percebe-se a potência e a resistência da poesia perante a guerra. Nota-se ainda que o texto é iniciado performaticamente: “Com teu livro na mão”. Isso remete à colocação de Sylvia Molloy que, ao tratar desse gesto presente em livros autobiográficos, em “O leitor com o livro na mão”, aponta que “O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado com uma particular cena da infância que subitamente confere sentido a toda a vida”³⁸⁷. Aqui, aos 13 anos, o narrador dramatiza a leitura de um poeta brasileiro de sua reverência e instrumento de abertura ao universalismo, mas em outros momentos terá escolhido outros livros e autores, cânones da literatura europeia, percebidos através da apropriação e de recriação em seus textos.

³⁸⁶ MENDES. *Transistor*, p. 160. Do texto “Raimundo Corrêa” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

³⁸⁷ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 33.

É na adolescência que o autor encontra também “Victor Hugo”. Esse encontro imaginário é criado no retrato-relâmpago dedicado ao escritor francês e também reproduzido integralmente a seguir:

Victor Hugo

Comment s'en débarrasser? [Como faço para me livrar dele?]

Ele me aparece no meio da adolescência; novo Atlante, carrega os 51 volumes de suas obras completas na edição popular Nelson; deixa-os em cima da mesa, pede-se uma lanterna estrelada, deve partir, alegando um encontro urgente com o relâmpago ou Abraão, não me recordo bem; c'est énorme [é enorme], diz, c'est formidable [é formidável], diz, metendo na cabeça um chapéu de nuvens, claro que absoluto, infinito. Seus dentes telegrafam mil palavras por segundo.

Veste um manto negro coberto de caracteres gregos, latinos, rúnicos e caldeus; gravata larga de veludo carmesim, sapatos com metáforas de ouro; imediatamente o nomeio Lord meu avô, embora desacompanhado, hélas! de Sara la baigneuse [Sara a banhista] e de Ruth la moabite [Ruth a moabita]. Foi de fato avô para mim; eu, neto pródigo. Passamos a vida a litigar. Em breve ele começou a ter ciúmes de Baudelaire, que segundo a sua própria definição, criara um frisson nouveau [emoção do novo]; imaginem o que não seria com Aquele [sic] das “Illuminations”, isto é, Shakespeare enfant [criança]. Mas no dia da sua morte prendi no braço esquerdo, não a fita tricolor, e sim o luto do céu parisiense. Eu ainda não nascera; que importa.

Oh! quel farouche bruit font dans le crépuscule [Oh! que barulho feroz faz o crepúsculo]

Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule! [Os carvalhos são abatidos para a pira de Hércules!]

Através dos anos pingavam sobre minha mesa os textos das suas poesias póstumas.

●
Ele quis dizer tudo, e pouco ainda se disse. Era um narciso-polvo. Segundo Macedonio Fernández, o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubassem a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou cosmocômico) demais, humanos de menos; só falava, escrevia e respirava em maiúsculas.

Mas!³⁸⁸

O episódio descrito se engrandece pela incorporação do universo simbólico hugoano. A encenação se produz pelo entrecruzamento de elementos de textos de autoria de Victor Hugo e apreensões do possível não-vivido, ou seja, do não acontecido encontro real entre

³⁸⁸ MENDES. *Transistor*, p. 158-159. Do texto “Victor Hugo” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

os escritores, mas que é instaurado pela letra impressa de Murilo Mendes. A pergunta retórica que abre o texto, “Como faço para me livrar dele?”, imprime um caráter patriarcal ao retratado, o que se verifica ainda na descrição das suas vestimentas e sobretudo na atribuição que lhe é conferida pelo poder adâmico do poeta juiz-forano: “o nomeio Lord meu avô”. “Foi de fato um avô para mim; eu, neto pródigo. Passamos a vida a litigar”.

Lê-se aqui a influência poética entre autores, mais especificamente o processo de individuação do efebo ou poeta novo e a relação deste e seus precursores que não pode ser livre de rivalidade, da qual trata Harold Bloom em *A angústia da influência*. De acordo com Bloom, o poeta jovem e iniciante chega sempre tarde ao processo literário (é, portanto, sempre tardio), e o precursor é a figura que conduz e “forma” esse poeta novo e atrasado até que, ultrapassado o *agon* (luta, separação), esse jovem poeta possa ainda adicionar algo de novo através das suas próprias criações³⁸⁹. Nesse sentido, o acréscimo no texto muriliano de outros intercessores, Mallarmé e Rimbaud – e também Shakespeare –, que parecem somar-se à certa filiação literária, sinaliza uma desestabilização da figura do precursor retratado (“começou a ter ciúmes”).

O texto finda-se com um “Mas!”, o qual pode apontar uma noção de contraste entre o retratista e o retratado, apesar da convergência inicial da frase de abertura. A divergência com o precursor francês se mostra também a partir do olhar crítico muriliano para o patriarca cósmico francês que “quis dizer tudo, e pouco ainda se disse”, “faltou-lhe o tom menor”, “só falava, escrevia e respirava em maiúsculas”. Crítica essa que pode marcar uma diferença entre ambos os escritores, visto a poética muriliana ser mais concisa. Sobre a menção a Macedonio Fernández, Murilo registra nas notas deixadas: “a frase de Macedonio Fernández não se refere ao poeta: mas penso que lhe pode ser aplicada com justeza”³⁹⁰.

Embora declarasse ter sido na vida “um franco atirador” e “evitado os programas e manifestos”³⁹¹, a formação na tradição francesa impulsionou e condicionou Murilo Mendes a participar da “sociedade dos letrados”, elemento que caracterizava o homem de letras do século XVIII e, por extensão, o do século XX. A condição de homem de letras, conforme Roger Chartier, em “O homem de letras”, é incompatível com o retiro, a solidão, o afastamento da capital da república das letras. “Pressupõe, pelo contrário, a convivência em que assentam as pequenas sociedades onde os letrados adoram conversar

³⁸⁹ BLOOM. *A angústia da influência*.

³⁹⁰ MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 101.

³⁹¹ MENDES *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 67.

e discutir. O salão é a extensão fundamental destas sociedades que a Europa inteira inveja a Paris”³⁹².

No Rio de Janeiro, a partir de 1921, o poeta frequentava salões³⁹³, artistas, escritores, músicos e pintores e os recebia em seus quartos de pensão (viver em pensão era uma forma de vida em comum), onde já havia iniciado sua coleção de arte, para sessões de audição de música, além de iniciar a correspondência com nomes da vanguarda e da cultura europeia que logo se tornariam personagens da escritura muriliana³⁹⁴. Em carta ao pernambucano Edson Nery da Fonseca, Murilo Mendes convida o amigo para conhecer a nova casa na rua Ibituruna, anexa à do sogro Jaime Cortesão, onde vive com a esposa Maria da Saudade Cortesão:

Já que você gosta tanto das casas onde moro, venha até cá no nosso estúdio de Ibituruna. Houve algumas alterações na arrumação. Está arrumadíssimo. Há atualmente 2 maravilhosos Cícero Dias, 2 Pancetti, 1 Di muito grande, 1 água forte de Rouanet, original, etc. Frei Benevenuto manda-nos discos preciosíssimos de Paris. Há santos novos (antigos, é claro), um magnífico, vindo agora de Mariana.³⁹⁵

³⁹² CHARTIER. *O homem do iluminismo*, p. 129.

³⁹³ A exemplo do Salão de Icaraf, ou Salão da Arlinda. Este era localizado na residência de Arlinda e James Frank Houston, pais da cantora lírica Nielsen Houston que foi casada com o escritor George Perèc. A Nielsen Houston, Murilo escreveu um Retrato-relâmpago incluído em *Transístor*. Entre os nomes dos frequentadores mais assíduos estão os de Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Dante Milano, Georgina de Albuquerque, Jaime Ovalle, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Heckel Tavares, Villa Lobos, Luciano Gallet, Paulina d'Ambrósio, Alberto Nepomuceno. AMOROSO. *Murilo Mendes*, p. 31.

³⁹⁴ Júlio Castañon Guimarães, em *Cartas de Murilo Mendes a Correspondentes Europeus*, reuniu as missivas de 14 correspondentes europeus, a saber: o crítico literário português Adolfo Casais Monteiro, a quem Murilo dedica o texto “Tomar”, do livro *Janelas Verdes*; o escritor português Vitorino Nemésio, que é citado no texto “Lisboa”, de *Janelas Verdes*; o escritor francês Georges Bernanos, que é homenageado com os textos “Bernanos Instantané”, do livro escrito em francês *Papiers*, e “Dom Quixote”, publicado na revista *A Ordem*; o escritor, crítico e editor suíço Albert Béguin, sobre o qual Murilo escreve texto homônimo publicado na revista *Diálogos*; o editor francês Pierre Serghers (1961), que editara o livro *Office Humain* (1957), de Murilo Mendes na França; o sociólogo francês Roger Bastide (1954); o poeta francês René Char (1954-1970), homenageado com o texto em francês “Collage pour Arp”, publicado no póstumo *Papiers*, o poema em italiano “Jean Arp”, publicado em *Ipotesi*, e “Jean Arp” incluído em *Retratos-relâmpago*; o poeta francês Pierre Jean Jouve, sobre o qual Murilo escreveu dois textos homônimos em *Retratos-relâmpago* e *Papiers*; o teatrólogo belga Michel Ghelderode, sobre o qual Murilo escreve texto homônimo em *Retratos-relâmpago* e, antes, publica uma entrevista intitulada “Um retrato de Miguel de Ghelderode”, no jornal *Folha da Manhã*; o poeta e teatrólogo francês Jean Tardieu; o poeta e romancista belga Franz Hellens; o artista plástico romeno Victor Brauner, sobre cuja obra Murilo escreve texto republicado em *L'Occhio del Poeta*; o crítico e escritor português João Gaspar Simões, a quem é dedicado o texto “Lisboa”, de *Janelas Verdes* – do mesmo livro, o texto “Mariana Alcoforado” é dedicado à companheira de Simões, Isabel da Nóbrega. GUIMARÃES. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes Europeus*.

³⁹⁵ MENDES. Carta, 7.05.1949. *apud* MENDES. *Cartas a Edson Nery da Fonseca*, p. 20.

Como se lê, Paris ainda continua sendo a fonte de cultura. A referência de Murilo Mendes à sua casa como “estúdio” sinaliza o desejo ou mesmo o autorreconhecimento do seu lugar de trabalho, um espaço de reconhecimento de um *métier* do artista, do escritor, ou mesmo um espaço reunião e de consagração.

Nesse período, Murilo Mendes também começou a publicar em jornais e revistas da capital federal. Tal colaboração sinaliza um movimento de profissionalização de Murilo no universo do trabalho intelectual³⁹⁶. Carente de “capital escolar”, sem “diploma de bacharel” e com “parentes pobres da oligarquia” – alguns dos atributos que dificultava o acesso a carreiras políticas e culturais de maior prestígio na capital federal, segundo Sergio Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*³⁹⁷ –, Murilo Mendes se valeu de outros expedientes, como os círculos de amizades artístico-literárias, o grupo católico do Centro Dom Vital, o casamento, os favores para a entrada no serviço público, para o acesso a lugares e mecanismos de consagração. Um desses mecanismos tange a construção da imagem do escritor e sua canonização e foi estudado também por Sérgio Miceli, em *Imagens negociadas*, com base nas trocas e negociações entre Murilo Mendes e o pintor Cândido Portinari.³⁹⁸

Voltando para as páginas de *Transístor*, nelas se leem também espaços de sociabilidade. Murilo Mendes encena em muitos dos textos os seus encontros pessoais e interpessoais com nomes do Modernismo brasileiro e da cultura europeia. Em um fragmento do retrato-relâmpago sobre “André Breton”, há menção ao pequeno, porém intenso, grupo carioca que descobria com o poeta brasileiro o Surrealismo na década de 1920:

³⁹⁶ O ano 1928 é, mais precisamente, o marco inicial da intensa colaboração crítica e literária de Murilo – iniciada em 1920 na já mencionada coluna “Chronicas Mundanas” no jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, sob o pseudônimo De Medinacelli – com poemas, ensaios, crônicas e entrevistas, em periódicos da capital federal como *Jornal do Brasil*, *A Manhã*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Revista Acadêmica*, *O Cruzeiro*, *O Jornal*, entre outros. A produção dessa fase de “Murilo carioca” carece de estudos e precisa ser compilada e reunida. Até o momento foram publicadas somente três coletâneas de suas colaborações para a imprensa, a saber: *Chronicas Mundanas* (artigos publicados na coluna homônima do jornal juiz-forano *A Tarde*, entre 1920 e 1921), *Formação de Discoteca* (artigos sobre música publicados originalmente no suplemento “Letras e Artes”, do jornal carioca *A Manhã*, entre 1946 e 1947). *Recordações de Ismael Nery* (artigos sobre Ismael Nery publicados no suplemento “Letras e Artes”, do jornal carioca *A Manhã*, e no jornal paulistano *O Estado de S. Paulo*, entre 1948 e 1949). MENDES. *Chronicas Mundanas*. MENDES. *Formação de Discoteca*. São Paulo: Editora Giordano; Edições Loyola, 1993. MENDES. *Recordações de Ismael Nery*.

³⁹⁷ MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, p. 1-56.

³⁹⁸ MICELI. *Imagens negociadas*, p. 68-71.

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um “coup de foudre” [“amor à primeira vista”]. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista “full time” [“tempo total”]? 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; tratava-se de inventar um outro “frisson nouveau” [“emoção do novo”], extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isso reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se acham 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.³⁹⁹

No momento da produção do texto, escrito entre 1965 e 1966, Murilo Mendes faz uma releitura crítica do Surrealismo e da apropriação que fez do movimento⁴⁰⁰. Distante no tempo, reconstitui o grupo ao qual se integrava no Rio, juntamente com Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado e outros, quando do conhecimento do movimento da Vanguarda Europeia e do “amor à primeira vista” por ele. Diz da sua adoção não ortodoxa a esse estilo, tendo-o abraçado “à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava”, a exemplo da acoplagem de elementos díspares – característica presente nos recorrentes paradoxos e nas construções inusitadas da obra muriliana. Na sequência, elenca os atributos do Surrealismo, sinalizando tanto para as equivocadas e rígidas

³⁹⁹ MENDES. *Transistor*, p. 169. Do texto “André Breton” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série. *Entretiens avec Francis Crémieux* [Entrevistas com Francis Crémieux] trata-se de um livro de Louis Aragon publicado pela Gallimard, em Paris, em 1964.

⁴⁰⁰ O mesmo se lê em fragmento do retrato-relâmpago sobre o pintor italiano “Giorgio de Chirico”: “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 se verifica 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 de 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre de Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual.” MENDES. *Transistor*, p. 218-219. Do texto “Giorgio de Chirico” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

interpretações do automatismo da escrita (no primeiro momento) quanto para as invenções e a exploração do subconsciente e afirmando que os surrealistas “não se acham fora da realidade”. Cita o então recente livro de entrevistas de Luis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux* [Entrevistas com Francis Crémieux] (1964), no qual o dissidente também fez um balanço do movimento atribuindo-lhe “alta missão histórica”.

De modo semelhante, no retrato-relâmpago sobre “Tarsila”, Murilo lança um olhar crítico e revisionista sobre parte do grupo modernista brasileiro (incluindo-se nele) que girava em torno da pintora Tarsila do Amaral. O texto inicia-se com referência a uma visita de 1964 à casa paulistana da pintora para, então, reconstituir um primeiro encontro de 1929 em terras cariocas:

Reverendo Tarsila do Amaral em sua casa de São Paulo retorno ao Rio de 1929, à exposição histórica da pintora no Palace Hotel. Vitrina em movimento, ela veste-se então à última moda parisiense, que nem seus quadros; enormes brincos e molduras de vidro trazem o mesmo nome de Lalique num prolongamento decorativo da belle époque, inesperado, que anula com um golpe mágico a guerra de 1914. Segundo Petrarca, é uma mulher “che sol è stessa e nulla altra somiglia” [“que se assemelha a nada menos que ela própria”]. Receamos todos que seu charme pessoal perturbe a precisão do nosso julgamento sobre a artista.

Um hóspede desprevenido do hotel pergunta-me: quem é aquela princesa? Resposta: é a princesa Tarsila de São Paulo Oropa França e Antropofagia.

●
Oswald de Andrade enverga uma larga faixa vermelha debaixo do smoking, visualizando o slogan “o mundo marcha para a esquerda”; comunica-nos as primeiras poesias, anárquicas, da Pagu dos olhos orientalizantes. Elsie Houston, a dos belos braços, canta os ritmos e a desmedida do Brasil; Benjamin Péret filma o carnaval carioca, estuda o nosso folclore, entra na alaúza indígena. Ismael Nery comenta a vida no particular e no geral, reinventando em alto nível um tipo de filosofia sem livros. Eugênia Álvaro Moreyra, olhos saídos, com os braços dialogando sempre, charuto aceso, pessoa polêmica no físico, na voz, na franja, nos vestidos, nos sapatos azuis ou roxos, nos ademanos, nas ideias, declamando transmite ao Brasil a nossa poesia recente. Jaime Ovalle atinge o máximo do carioquismo e do lirismo cotidiano. Evandro Pequeno fabrica um vocabulário novo e reforma a sintaxe em conversas de rua. Todos trazem um nutrido mantimento de sonhos, projetos, irreverência. Sim, eu vi, toquei e ouvi estes e outros personagens que cercam Tarsila naqueles tempos fabulosos.⁴⁰¹

⁴⁰¹ MENDES. *Transístor*, p. 181-182. Do texto “Tarsila” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

No primeiro fragmento citato, Murilo escreve um retrato bem humorado de Tarsila no ambiente do *vernissage* da primeira exposição da pintora no Brasil, realizada no Palace Hotel, na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, no dia 29 de julho de 1929. Já no segundo fragmento, o escritor reconstrói um retrato, em poucas palavras, de membros de um seletto grupo: o pintor Oswald de Andrade; a poetisa Patrícia Galvão (Pagu); a cantora lírica Elsie Houston; o escritor francês Benjamin Péret; o pintor Ismael Nery; a jornalista, atriz e diretora de teatro Eugênia Álvaro Moreyra; o poeta e compositor Jaime Ovalle e o músico Evandro Pequeno. Logo registra afirmando: “Sim, eu vi, toquei e ouvi estes e outros personagens que cercam Tarsila naqueles tempos fabulosos.” Ver, tocar e ouvir é praticamente aproximar, estar junto, conviver. Mais uma vez, aqui, tem-se a poética muriliana na sua valorização do conhecimento pelos sentidos (ver, tocar, ouvir). Ao chamar esses nomes da cultura e das artes de “personagens” e ao tratar daqueles tempos como “fabulosos”, Murilo ajuda a construir e a corroborar a consagração desse grupo (que entre 1960 e 1970, momento da escrita do texto, já tinha respaldo histórico) no qual se inclui, erigindo um discurso canonizante. Esse seu olhar, no momento da escrita, é *a posteriori* (dos anos de 1960, ele vê os anos de 1920) e é consagrador desse grupo com os seus discursos, ao registrá-lo no território literário.

Esse mesmo olhar canonizante é lançado sobre a pintura de Tarsila do Amaral e sobre as obras e autores que dela se apropriaram:

●

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro “Aba-poru” [*sic*] 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.⁴⁰²

Aqui tem-se ainda uma leitura crítica das relações entre a pintura e a poesia, mais especificamente a brasileira a partir do Modernismo. Murilo lê as relações entre os quadros de Tarsila e as obras de Raul Bopp e Mário de Andrade para, em seguida, incluir-se com o seu livro de estreia *Poemas* (1930). Além de Tarsila, o brasileiro Cícero Dias e

⁴⁰² MENDES. *Transistor*, p. 182. Do texto “Tarsila” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

o italiano Giorgio de Chirico são aqui declarados pintores intercessores do poeta na sua primeira produção.

Sobre de Chirico, em particular, Murilo dedica-lhe um retrato-relâmpago, no qual se lê:

Giorgio de Chirico foi um dos ídolos da minha mocidade. Nessa época eu admirava seus quadros somente de fotografia: mais tarde, ao conhecer os originais, notei que muitos ganham com a reprodução. 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; o poeta de uma Grécia heterogênea, mental e plástica, infinitamente recomeçada, onde o absoluto serve o relativo. Pintura, certo, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias: contra o domínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa.⁴⁰³

Lê-se aqui, mais uma vez, a intrínseca relação que há entre a produção muriliana e as artes plásticas. Murilo Mendes reconhece que de Chirico, já citado, marcou a sua produção inicial por meio do diálogo com elementos e imagens, como os manequins, os interiores metafísicos, o deserto melancólico das praças, os sonhos, enfim, o surrealismo. Considera-se ainda a leitura que o pintor, reconhecido como poeta (porque de fato o é), faz da Grécia e, por fim, têm-se também as intercessões entre pintor e poeta no que diz respeito ao combate ao domínio da mecânica, à prepotência da razão e a postulados da civilização burguesa – posição que condiz com o transístor poético muriliano.

Ainda acerca de grupos envolvendo o Modernismo brasileiro, o retrato-relâmpago sobre “Villa-Lobos” traz a reconstrução de momentos vivenciados com o próprio compositor Villa-Lobos, o poeta Dante Milano, o pintor Di Cavalcanti, o poeta e compositor Jaime Ovalle, o músico Evandro Pequeno, a cantora Germana Bittencourt e a cantora lírica Elsie Houston:

Nasceu para a grandeza e variedade do trabalho-festa; para fazer explodir os ritmos do, segundo Oswald de Andrade, grandioso e desordeiro povo brasileiro.

•

Mais de uma vez fui com ele e outros, homens maduros e mulheres moças, tascar balão lá pelos lados de Vila Isabel. Recordaste, Dantinho, recordaste, Di? Ai Jaime Ovalle e Evandro, ai Germaninha, Elsie! De charuto aceso nosso amigo integrava-se no brinquedo, ria veloce

⁴⁰³ MENDES. *Transístor*, p. 2018. Do texto “Giorgio de Chirico” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

[rápido], recebendo nas mãos, ao cair, enormes flores juninas de papel de seda. Saltava-lhe logo na ponta dos dedos uma melodia criança, dançante. Pois não escreveu Suzanne K. Langer que toda música é pura dança? Correndo Villa para o piano, recriava mais uma página do nosso cancionário: bem ambientada, dizia ele. Era na rua Dídimo e dispúnhamos então do farniente [*sic* – fazer nada]. Gostaríamos de perder muito mais tempo ainda. Ai Lucília!

●

[...] Naquele tempo não inexistia a máxima desafinação: a bomba atômica. Pessoas pré-industriais, quase prolongávamos a Arcádia, mal comparando.⁴⁰⁴

A fabulação dos encontros “lá pelos lados de Vila Isabel”, para brincar, para fazer nada, se passa num ambiente quase bucólico e num tempo no qual não existia o risco da guerra. Reuniam-se pessoas “pré-industriais” que quase prolongavam “a Arcádia, mal comparando”. A Arcádia, mal comparada, aqui remete ao panteão, mas se distancia do Parnaso, pois este liga-se à fôrma e se distingue do caráter libertário e inovador (no sentido de modernista) desses artistas em cujo grupo Murilo Mendes se insere.

Esse mesmo Rio de Janeiro proporcionou um importante encontro do então incipiente poeta com outra figura ilustre da sua galeria, com outro intercessor, o bailarino russo “Nijinski” em cujo retrato-relâmpago se lê:

- Cito Vaslav Nijinski no “Espectro da Rosa”: através de uma janela voa no espaço, mal toca o pavimento; traz consigo o apetite da terra e do disfarce do céu. Estamos no Rio de Janeiro dançante, ainda com o infinito da baía, sem arranha-céus ou pista de automóveis. Tenho 16 anos, logo rejeito a dimensão comum do mundo. Precipita-se o carro do meu destino. Alço-me à faixa do relâmpago. Não existe o problema de Deus. Existe Deus revelado pelo “êxtase material”.
- Prossegue o diálogo sonho-realidade. Sete anos anteriormente eu participara do cometa Halley, quatro anos depois descobrirei o prodígio Ismael Nery, Nijinski da conversação, e o choque Mallarmé.⁴⁰⁵

Quanto ao citado “Espectro da Rosa”, trata-se de um número da Companhia dos Balés Russos Sergei Diaghilev, com coreografia de Fokine – 1911, apresentado em 1917 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e estrelado pelo bailarino Nijinski. De acordo com história alimentada por Murilo, ele teria fugido do colégio interno de Niterói onde estudava (o Colégio Salesiano Santa Rosa) para assistir às duas apresentações realizadas na capital federal. No retrato do dançarino, o poeta recria o acontecimento presenciado. Rejeitando a “dimensão comum do mundo”, atinge “a faixa do relâmpago”, ou seja,

⁴⁰⁴ MENDES. *Transístor*, p. 191-192. Do texto “Villa-Lobos” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴⁰⁵ MENDES. *Transístor*, p. 226. Do texto “Nijinski” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.ª série.

atinge o estado de arte, com a precipitação do “carro do seu destino” que é o da poesia. O êxtase material, o voo/ salto de Nijinski, a sua suspensão no ar, remete à suspensão do próprio pensamento e ao prosseguimento do “diálogo sonho-realidade”. “Nijinski atrai a força do universo. Escreve um livro onde por meio de sinais inventados registra os passos da dança.”⁴⁰⁶, escreve ainda Murilo sinalizando a convergência entre criadores de arte. No texto, enumeram-se também outros acontecimentos, marcos da mitologia do poeta, das suas iniciações à poesia: a visão do cometa Halley, a descoberta de Ismael Nery e o choque de Mallarmé. Esse trecho muriliano remete ao universo representado na capa da primeira e única edição de *Transístor* editada pela Nova Fronteira em 1980: Victor Burton realiza uma apropriação e recriação de pinturas da primeira fase do pintor italiano Giorgio de Chirico (com suas estátuas, praças vazias, monumentos etc.), tendo em primeiro plano o desenho de um bailarino representando Nijinski e ao fundo, no espaço estelar, a passagem-relâmpago de Haley.

Até o momento, a abordagem que se fez dos retratos-relâmpago desenha uma espécie de mapa da formação do poeta a partir de alguns de seus retratados intercessores desde a infância, da sua mitologia pessoal, da criação da sua própria trajetória poética inscrita em *Transístor*. A partir desse movimento, já se vê o início da citada peregrinação pela “geografia intelectual contemporânea”, mencionada por José Guilherme Merquior, quando observou uma “maior concentração temática do universo da alta cultura literária e artística, de que o poeta se foi fazendo cada vez mais íntimo em sua longa residência europeia”⁴⁰⁷. Essa peregrinação é intrínseca ao olhar do poeta.

Em se tratando do olhar do poeta, ele é sempre voltado para outrem e para si, para a captura de outrem e de si mesmo. Na introdução da antologia *Transístor*, Luciana Stegagno Picchio aponta a antropofagia como um denominador comum no conjunto dos textos. Trata-se, segundo a italiana, de uma antropofagia de espécie superior, mas consubstancial à do primitivo comendo ritualmente o adversário para adquirir as suas qualidades. Esta prosa é, para ela, é um eterno processo antropofágico, “uma contínua tensão dirigida à captação do Outro, não nos moldes aplicados ao Bispo Sardinha, mas na sua reinvenção por Oswald e pela antropofagia brasileira das letras”⁴⁰⁸.

Ainda de acordo com Luciana Stegagno Picchio:

⁴⁰⁶ MENDES. *Transístor*, p. 226. Do texto “Nijinski” do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*.

⁴⁰⁷ MERQUIOR. *Antologia poética*, p. 18.

⁴⁰⁸ PICCHIO. *Transístor*, p. 11-12.

A antropofagia dos textos em prosa é mais analiticamente curiosa de acontecimentos e realizações históricas. Aplica-se a homens de carne e osso, preferencialmente artistas, isto é, poéticos e como tais inventores de vidas diferentes. Homens que se encontram perante a massa dos outros homens na mesma posição em que a *parole* poética se coloca em relação à *langue* massificada. E aplica-se a cidades diferentes, nações diferentes, a mitos exemplares.

A forma extremada dessa antropofagia poética é o “retrato-relâmpago” em que o Outro procura ser definido, englutido, com todas as suas características, com uma curiosidade que às vezes se torna convivência, simbiose, parasitismo. Mas o jogo antropofágico estende-se no substrato do eu profundo. E são essas as páginas mais aliciantes do conjunto.⁴⁰⁹

Essa antropofagia, de certo modo, já está sendo aqui abordada de forma mais aberta, a partir do momento em que se estudam os textos dirigidos e/ou dedicados a outrem, os textos sobre o que se tem chamado de pessoas/personagens/figuras, ou seja, os murilogramas, os grafitos e sobretudo os próprios retratos-relâmpago – todos transístores poéticos murilianos.

A já apresentada listagem dos títulos desses textos sinaliza o desejo do arquivo dos escritores e artistas. O arquivamento do escritor, conforme Reinaldo Martiniano Marques, em “O arquivo literário e as imagens do escritor”, possui uma intenção autobiográfica, voltando-se para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. O escritor deseja escrever o livro da própria vida, da sua formação intelectual; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, manifestando o desejo de vencer o tempo e a morte. Arquivando-se, o escritor procura estabelecer conexões não apenas com o passado pessoal, mas com o passado de toda uma comunidade.⁴¹⁰ Nesse sentido, ao tentar conter a diáspora da sua República das Letras, Murilo Mendes arquiva e coleciona também através da escrita sobre si e sobre o outro. As invenções dos grafitos, murilogramas e retratos-relâmpago, carregadas de metalinguagem, referências e citações, são, pois, mais uma das formas do colecionar.

Yvette Sánchez, em *Coleccionismo y literatura*, entende o escritor como colecionador e a escritura como coleção, caracterizada pela diversidade, e apresenta características comuns entre a coleção e o texto, a fim de sustentar uma poética que seja caracterizada pelo colecionismo. Segundo a pesquisadora em literatura, o material precedente necessita de instâncias que o ordenem e o disponham em um novo entorno,

⁴⁰⁹ PICCHIO. *Transístor*, p. 12.

⁴¹⁰ MARQUES. *O futuro do presente*, p. 60.

depois de uma seleção e combinação de suas partes. Ler e escrever é colecionar.⁴¹¹ Ao selecionar e arquivar no espaço da literatura os “Contatos”, “Figuras” da sua vida e os seus intercessores, o poeta-prosador Murilo Mendes parece combater a diáspora enfrentada por Orfeu no poema “Exergo”/“Final e começo”⁴¹² abordado no primeiro capítulo desta tese. Isso se aproxima do que Myriam Ávila, em “O diário e a diáspora”⁴¹³, denomina diáspora de escritores em relação a um país virtual, um lugar onde os poetas do mundo se encontram e se reconhecem e cujo nome consagrado é a República das Letras. Esse termo, segundo Myriam Ávila, em *O diário do escritor*, pressupõe que exista uma irmandade situada em um espaço imaginário (como a já mencionada “mesa dos deuses” referida por Jaime Cortesão), unindo os escritores por um objetivo comum⁴¹⁴.

Uma das estratégias de que Murilo Mendes se vale para conter a dispersão da sua comunidade virtual e real, no fim da vida, é a criação do seu panteão-portátil através das suas invenções, dos seus transístores poéticos, de seus vaga-lumes. O plano de reunião, seleção e publicação desses textos corresponde ao gesto muriliano de encadernar “poetas, artistas em geral, filósofos, em suma, as figuras da minha vida”⁴¹⁵, ou seja, seus intercessores.

Nos textos murilianos pode-se ler uma poética do elogio do homem de letras. Ao estudar os homens de letras (o escritor, o filósofo, o pensador) do século XVIII, Jean-Claude Bonnet trata das suas presenças nas lápides dos Panteões em substituição dos heróis da história política pelos homens de letras⁴¹⁶. Com a institucionalização do meio literário e a expansão da República das Letras, propagam-se as imagens públicas dos homens de letras, que são instados a se apresentar publicamente e a produzir imagens de si a serem destinadas à imprensa e às academias, a exemplo dos retratos muito aguardados nos salões e da constante publicação de dicionários, enciclopédias e de coletâneas de vidas como meios de recuperar e classificar os escritores, pensadores e filósofos. Dessa demanda pela presença dos homens de letras no cenário público, decorrem ritos de autenticação da figura ilustre nas formas da celebração do elogio, da biografia, da

⁴¹¹ SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 256. (Tradução minha)

⁴¹² Reitera-se ao leitor que o poema aparece duas vezes no livro *Convergência* (1970), abrindo e fechando a primeira seção da obra, com os títulos, respectivamente, “Exergo” e “Final e começo”. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 625; 703. Do livro *Convergência*.

⁴¹³ ÁVILA. *Ipotesi*, p. 235.

⁴¹⁴ ÁVILA. *Diários de escritores*, p. 33.

⁴¹⁵ MENDES. Momento Sera, 17, giu, 1966 *apud* AMOROSO. *Revista USP*, p. 105.

⁴¹⁶ BONNET. *Poétique*, 1978, p. 46-65.

entrevista e dos *topoi* da visita e da peregrinação.⁴¹⁷ Os textos murilianos parecem, pois, ecoar essa forma de celebração através dos dispositivos dos retratos e dos perfis biográficos daqueles homens de letras selecionados para serem e estarem inscritos no seu panteão-portátil, ou mesmo das visitas a eles, marcando a posição do escritor como herdeiro da tradição europeia e a construção da sua identidade dentro dessa tradição.⁴¹⁸

2.2 PANTEÃO-PORTÁTIL

Uma coleção de retratos em um suporte de papel liga-se à ideia de álbum. Em “A primeira prova: a escolha, a dúvida”⁴¹⁹, Roland Barthes considera estar em jogo, quando o escritor se propõe a escrever uma obra, a *responsabilidade* da forma: “é entre certas formas que precisarei escolher a obra que desejo fazer”. A forma “Livro” ou “Álbum” tem as suas implicações, e são essas implicações que o escritor deve, definitivamente, escolher: “a dramaticidade da escolha da Forma constitui uma *prova* (a primeira), e grave, pois ela empenha *aquilo em que acredito*”.⁴²⁰ De acordo com o pensador francês:

Em suma, não podemos escolher a forma da obra (e, portanto, não podemos escrever) sem decidir qual é nossa filosofia → a ideia de Livro implica uma filosofia monista (estrutura, hierarquia, ratio, ciência, fé, história); a ideia de Álbum implica uma filosofia pluralista, relativista, cética, taoísta etc. [...] O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro [...] Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento [...]. Passamos nosso tempo (pela atividade de nossa memória, ver Valéry) criando ruínas, e alimentando-nos delas; alimentando nossa imaginação, nosso pensamento. O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o gérmen; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a soma.⁴²¹

Para Barthes, o conceito livro está ligado à continuidade, à superfície, à aspiração da totalidade (como a noção mallarmaica de “Livro Total”); já o conceito álbum está

⁴¹⁷ BONNET. *Poétique*, 1985, p. 259-277. Este tema também foi revisitado em MARQUES. *O futuro do presente*, p. 62-72; WERNECK. *O homem encadernado*, p. 31-45.

⁴¹⁸ Não se deve perder de vista que essa autoconstrução também se perfaz através de elementos do local (Brasil: Juiz de Fora e Rio de Janeiro).

⁴¹⁹ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 99-150.

⁴²⁰ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 129.

⁴²¹ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 131;132; 133.

ligado à descontinuidade, à contingência, aos fragmentos. “Se há uma luta entre o Livro e o Álbum, finalmente o mais forte é o Álbum, é ele *que fica*.”⁴²² A escolha de Murilo para a forma de seus retratos-relâmpago e de seus transístores poéticos (textos murilianos de *Transístor*) deu-se pelo livro-álbum, optou por uma forma aforística, descontínua e lacunar. O poeta brasileiro demonstra em sua obra, mais especificamente em *Transístor*, a consciência de que textualizar/poetizar (desejo de organização do caos) é uma constante “construção de ruínas”. Nenhum discurso abarca a totalidade, mas opera sempre nos rastros das partes, ou seja, todo ato de escrita é recorte/seleção/criação de parte da existência.

O *Transistor* é esse livro-álbum e é suporte do panteão-portátil muriliano. Nesta leitura que se faz da construção da comunidade portátil de Murilo Mendes, os retratos-relâmpago apresentam-se como uma produção cara à análise da poética ao elogio dos homens de letras na contemporaneidade do autor, sobretudo no que tange à valorização das imagens daqueles por meio do retrato (auto)biográfico, conforme prenuncia o título, e da visita e da peregrinação.

O retrato que abre a seleção dos textos dos retratos-relâmpago constante do portátil *Transístor* muriliano é o de “Homero”, seguido pelos de “Dante” e de “São Francisco de Assis” (1ª. série) e pelo de “Petrarca” (2ª. série). Essa escolha e ordenação já sinalizam a existência de uma linha da tradição e uma forma de inserção nela. O poeta grego é assim retratado:

Homero

Homero rapta Helena corporal, arma e desarma guerreiros,
incendeia Troia;

Fatigado, sangrando-lhe a armadura projetada pelo Primeiro De
Chirico, seguido por algumas Metáforas fiéis;

Recordo-lhe, com guerra dentro, a um castelo de textos órfão de
Helena; serpente e sibila interrogam-no.

Desprovido de Helena corporal, perde a vista.

O poema entretanto continua a caminhar às apalpadelas no seu
corpo macho, auto-pai sem os braços de Helena total.

Antiquíssimo, já nem se recordara das suas primeiras letras. É
clássico, barroco, romântico, surrealista, atômico.

A aurora dedirrósea, Helena n.º 2, abole seu inventor;

O crítico Poleimos contesta-lhe a tésseira de identidade;

O vento analfabeto atira-lhe pedras.⁴²³

⁴²² BARTHES. *A preparação do romance*, p. 132.

⁴²³ MENDES. *Transístor*, p. 149. Do texto “Homero” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

O retrato que se cria de Homero vale-se de elementos de sua obra que “continua a caminhar”, visto as suas personagens, como Helena e os guerreiros, e o próprio autor serem incorporais. Helena, textualmente corporal; Troia; guerreiros; cenas e o próprio Homero são evocados pelo poeta brasileiro a partir da sua memória e leitura em uma rede. A presumível armadura (resistência) de Homero é relacionada àquela de um quadro do pintor italiano Giorgio de Chirico, formando uma rede de relações intertextuais tecida pelo olhar muriliano.

A figura de Homero é atiquíssima e contemporânea ao mesmo tempo. Como um relâmpago, atravessa os tempos: “Antiquíssimo, já nem se recorda das suas primeiras letras. É clássico, barroco, romântico, surrealista, atômico”⁴²⁴. Esse fragmento do texto anuncia um traço comum, uma conexão, entre os retratados, o autor e suas obras: o traço de contemporaneidade, que envolve ainda o atemporal, a sincronia ao mesmo tempo. Esse mesmo traço sincrônico se encontra nos textos “Dante”, “São Francisco de Assis” e “Petrarca”.

O retrato de Dante Alighieri é assim inscrito:

Dante

A estrutura. A arquitetura. A descompostura. A poesia. A antipoesia. A antropofagia. O espanto, a libido, o urlo, o mal, o animal, o fantástico do real, o círculo, o orbe, o número, a luxúria, a dança cristocêntrica, o erro original de ser, o texto que fabricando o inferno se sustenta, o purgatório também tornado histórico, a idade mitológica do céu, a Idade Média daquele tempo, do atual tempo externo do homem e do tempo a vir; Beatriz fortemente politizada (Pa. XXX, 133-148); a contestação do mundo.

●
Que vemos? Como é que vemos? Quando vemos?

●
Dante viu, retroviu, previu, introviu, postviu, cosmoviu.⁴²⁵

O texto constrói-se a partir da leitura contemporânea que Murilo Mendes faz da obra do poeta italiano. São impressas palavras e caracterizações que sintetizam a potência da obra lida também como contemporânea e que suscita questionamentos atuais: “Que vemos?”

⁴²⁴ MENDES. *Transístor*, p. 149. Do texto “Homero” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴²⁵ MENDES. *Transístor*, p. 150. Do texto “Dante” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

Como é que vemos? Quando vemos?”. Tais caracterizações dizem também de uma descrição cabível a toda e qualquer análise que se possa fazer da obra muriliana. O verso final do texto sinaliza uma visão poética com olhar retrospectivo e prospectivo, portanto sincrônico: “Dante viu, retroviu, previu, introviu, postviu, cosmoviuiu”. Da soma dessas duas visões tem-se a convergência. Todos os tempos confluem para o agora.

Sobre São Francisco de Assis, escreveu Murilo:

São Francisco de Assis

Poeta, isto é, fundador da palavra essencial; pobre da coisa perecível.
Exorcisma o capital-demônio.

●
As sandálias aladas aligeiram-no.

Descobre o alfabeto da formiga.

Inventa o *humour* da santidade reinando sobre a cela, o crucifixo, a irmã
água, o irmão sol, a irmã morte, o coração próximo

●
Abençoa o cosmo. Cosmonauta antecipado, levita-se.

●
Fazem dele um homem da ordem. Mas é um inconformista, um
rebelado, um *fuorilegge*; tal seu mestre.⁴²⁶

O retrato poético de Assis, considerado poeta, “fundador da palavra essencial”, constrói-se em consonância com a sua poética de vida. Há uma condensação da linguagem em oposição ao excesso verborrágico, tal qual a opção de vida pela carência material de São Francisco. Representada pelas “sandálias aladas”, a religiosidade franciscana é atrelada à experiência de simplicidade e pobreza do santo que é lido por Murilo como um “inconformista”, “um fora da lei”. A descoberta do “alfabeto da formiga” retoma a questão da miniatura, do pequeno, contendo profundidade e linguagem em potência. O levitar do santo é comparado ao voo do cosmonauta, demonstrando a cara questão muriliana da sincronia, da mistura de tempos, do caráter contemporâneo de seus perfilados: “Abençoa o cosmo. Cosmonauta antecipado, levita-se”.

Veja-se agora o retrato-relâmpago do poeta italiano Petrarca:

⁴²⁶ MENDES. *Transistor*, p. 151. Do texto “São Francisco de Assis” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

Petrarca

Poeta, filólogo, organiza o corpus do soneto e da canção, a lírica dos séculos futuros. Eclesiástico; jardineiro, pescador, guitarrista. Estende a Laura – síntese de todas as mulheres – o lume, a louvação, o laurel, o lustre, o lado livre. Ela marcou o seu infinito, embora “miser che speme in cosa mortal pone”. Atento à coreografia dos astros para “la mia cara e fida duce” nascidos cada dia era um grande acontecimento já futuro: Laura. A amizade, com o amor à sempre Laura, foi sua técnica maior de ser no mundo. Correspondente da Europa inteira saturado de informação. Queria reunir céu e terra, situar um Deus que se oculta mais que o leigo. Pensava a igreja instituição sagrada, seguia os mandamentos, aceitando o papa e o imperador, a chefia universal da dupla Roma. (Hoje?...) Guerra longa do amor e do tempo. A eternidade inicia-se aqui mesmo, agora; sabe-o “la stanca penna”. Tornou fábula para o povo: apontá-lo-iam mesmo no outro mundo. Desaparecida madonna Laura, gostaria de mirá-la, de novo, siderado, ao lume da visão beatífica sim, e restituída à sua força corporal terrestre, vanitas vanitatum [vaidade das vaidades], ela, mas, “leggiadra”. Ela própria vencedora da morte, garantia da eternidade, dando-lhe a eternidade, ela própria, Laura, galáxia-mulher.

1974⁴²⁷

O texto muriliano constrói-se em diálogo com a obra de Francesco Petrarca. Vale-se explicitamente da leitura e da transcrição de versos do poema “Triunfo da morte”⁴²⁸ para a construção da imagem da eternizada Laura. Inscreve-se a imagem de um poeta múltiplo e da multiplicidade e também organizador e fundador da poesia futura, fazendo dele uma figura presente e atualizada a cada produção poética futura: “Poeta, filólogo, organiza o corpus do soneto e da canção, a lírica dos séculos futuros”. Há uma correlação entre a posição do poeta italiano – “Correspondente da Europa inteira saturado de informação” – com a posição do poeta brasileiro e suas relações com a Europa através de seu projeto de escrita, de suas correspondências textuais (cartas e textos poéticos). O mesmo se pode dizer a respeito da condição de “conciliador de contrários”, de confrontador de elementos díspares: “Queria reunir céu e terra, situar Deus que se oculta mais que o leigo.” Lê-se ainda nessa frase uma visão heterodoxa da posição de Deus, há uma mistura entre o sagrado e o profano. Outro elemento caro à poética muriliana comparece no texto sobre Petrarca: a eternidade. “A eternidade inicia-se aqui mesmo, agora; sabe-o “la stanca pena”, eis uma construção que evoca a potência da escrita, a potência da poesia que

⁴²⁷ MENDES. *Transistor*, p. 199. Do texto “Dante” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.ª série.

⁴²⁸ PETRARCA. *Triunfo da morte*.

eterniza não só a amada de Petrarca, mas também o autor. O gesto muriliano corrobora essa eternização no seu tempo, seja eternizando Laura, Petrarca e a si mesmo.

Nesses primeiros retratos, como em outros, lê-se um perfil em que se mesclam dados biográficos e bibliográficos e postura crítica muriliana. Apresenta-se o retrato de uma vida também a partir do retrato das obras. Essa aproximação entre biografia e texto remete à afirmação a que Susan Sontag, em um texto de *Sob o signo de saturno*, chega ao estudar a figura melancólica de Walter Benjamin a partir das obras deste: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida”⁴²⁹.

A pensadora norte-americana considera, antes de chegar a essa conclusão, que Walter Benjamin projetou em alguns dos livros os seus principais temas, e neles projetava o seu temperamento, que determinava a escolha de seus objetos:

Era o que ele via nos temas, como os dramas barrocos do século XVII (que já matizam diferentes facetas da “apatia saturnina”) e a respeito de cujas obras escreveu de forma tão brilhante – Baudelaire, Proust, Kafka, Kal Kraus. Descobriu o elemento saturnino no próprio Goethe. Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre *Afinidades eletivas* de Goethe contra a tendência de interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos: revelando o ser melancólico e solitário. (Assim, ele descreve, falando de Proust, a “solidão que arrasta o mundo em seu vórtice”; explica que Kafka, como Klee, era “essencialmente solitário”; cita, em Robert Walser, o “horror ao sucesso em vida”.)⁴³⁰.

Como Benjamin, Sontag nega a “tendência de interpretar a obra de um escritor através de sua vida” e vale-se da “utilização de forma seletiva da biografia”. Os textos murilianos parecem também ressoar essas premissas. Soma-se a isso o fato de a própria seleção, a própria escolha das pessoas/personagens/figuras retratadas ocorrer por afinidades eletivas, por identificações e às vezes por distanciamentos (neste último caso, como já visto, situam-se Aristóteles e Victor Hugo).

No texto sobre “Euclides da Cunha”, lê-se a construção de um retrato com dados biográficos selecionados e dados do ofício do autor de *Os sertões*, suas paisagens e personagens:

⁴²⁹ SONTAG. *Sob o signo de saturno*, p. 86.

⁴³⁰ SONTAG. *Sob o signo de saturno*, p. 86.

Euclides da Cunha

Quebra a espada.

Engenheiro adiado, militar adiado, pai e esposo adiado, exonera-se.

Seguindo as pegadas do bandeirante, do jesuíta, do vaqueiro, mede o Brasil de ponta a ponta. Cataloga as espécies da nossa fauna e da nossa flora. Agride-o a caatinga espinescente. Propõe a retificação da natureza. Explica como se constrói um deserto, como se extingue um deserto.

Situa-se na dimensão do sertanejo, do jagunço. Determina o outro. Interpreta a selvaticidade, as falsas estruturas. Estuda Hércules-Quasímodo, os heróis pelo avesso, as fronteiras oscilantes da loucura.

Ao mesmo tempo tapuia, celta e grego, contacta o caboclo que à procura das “terras grandes” imagina próximos o Rio, a Bahia, Roma e Jerusalém.

(Quando menino discursava aos bois.)

Ultrapassa as balizas do sertão. Chega a Uauá. Escreve. O homem Euclides transborda do seu livro.

Confronta-se ao Amazonas destruidor do compasso.

Entra em sua casa, casa dos Átridas agora:

O estouro da boiada.

O terror. A apoteose.⁴³¹

O texto principia-se com a breve frase “Quebra a espada”, que remete a uma cena de protesto do então aluno da Escola Militar da Praia Vermelha. A 4 de novembro de 1888, quando da visita do Ministro da Guerra à instituição, Cunha saiu de forma e, protestando contra a Monarquia, tentou quebrar seu sabre baioneta. Sem tê-lo conseguido, atira-o aos pés do Ministro. Perdoado pelo Imperador, é excluído do Exército a 14 de dezembro, mas com a proclamação da República é reconduzido à instituição. Na sequência do texto, há referências às adiadas atuações (engenheiro, esposo e pai) para, em seguida, apresentarem-se o contexto das viagens, as paisagens e o ofício do escritor que “ultrapassa as balizas do sertão” e “chega a Uauá” (localidade na Bahia que sediou um acampamento de uma Companhia de Infantaria do Exército para combater na Guerra de Canudos), onde “escreve” os primeiros textos do que seria a sua obra-prima. “O homem Euclides transborda do seu livro”, eis a frase que evidencia que o que se retrata aqui é um Euclides da Cunha textual, fruto de um discurso construído, fruto este de que fala Roland

⁴³¹ MENDES. *Transístor*, p. 161-162. Do texto “Euclides da Cunha” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

Barthes⁴³². Ressalta-se, numa aproximação entre Murilo Mendes e Euclides da Cunha, o cosmopolitismo que o poeta juiz-forano constrói em si e vê no autor de *Os sertões*: “Ao mesmo tempo tapuia, celta e grego, contacta o caboclo que à procura das ‘terras grandes’ imagina próximos o Rio, a Bahia, Roma e Jerusalém.” Culturas, espaços e tempos convergem nesse olhar do poeta sobre a obra euclidiana.

Os perfis murilianos são uma forma de biografia singular. O autor ora se vale de pequenas cenas da vida da figura (como o gesto subversivo de Euclides da Cunha), ora se vale da leitura crítica da sua obra, ora se vale do olhar de outrem sobre o retratado e/ou sua obra, ora se vale de características próprias. Isso é o que se lê em fragmentos do texto sobre “Lichtenberg”, “um mestre da introspeção”, “dotado de um ‘humour’ particularíssimo”. Há uma apresentação humorística do retratado a partir da descrição de um de seus alunos: “É um homem nada imponente, baixinho, corcunda, de pés tortos, cabeça muito grande, mas com olhos vivos e temperamento fogoso; polido até a timidez”⁴³³.

●

Lichtenberg, produto extremo da cultura europeia do século XVIII, escapa aos limites do (em geral) pesado gosto alemão. Kant lia-o constantemente na sua velhice. Goethe foi dos primeiros a notar seu gênio, embora lhe faça restrições devido aos ataques desfechados pelo filósofo a Werther. Shopenhauer designa-o o mestre do aforismo e do ensaio, espécies literárias então reservadas aos franceses. Fascinado por ele, Nietzsche declara que os AFORISMOS contam-se entre os poucos livros alemães dignos de admiração, pondo-o ao lado das CONVERSAS COM ECKERMANN. E Freud reconhece neste grande espírito um precursor da psicanálise.

●

Há muitos anos que sou obsedado pela figura agudíssima de Lichtenberg: ele me ensinou entre outras coisas a pensar com “humour”. Na minha adolescência tive um professor de filosofia, J. E. de Aguiar, que entrevira este caminho, mas evidentemente, bem longe da genialidade do mestre alemão.

Lichtenberg, um dos mais poderosos estimulantes da reflexão livre, transcendeu os limites impostos pela cultura do seu tempo, suscitando uma visão original do homem, já agora capaz de pensar sem muletas.⁴³⁴

O fragmento acima inicia-se com a celebração do elogio ao filósofo, escritor e matemático alemão Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Murilo evoca outros

⁴³² BARTHES. *O rumor da língua*, p. 66-70.

⁴³³ MENDES. *Transístor*, p. 153; 153. Do texto “Lichtenberg” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴³⁴ MENDES. *Transístor*, p. 153. Do texto “Lichtenberg” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

nomes do seu próprio universo de leitura que são também leitores e admiradores do filósofo: Kant, Goethe, Shopenhauer, Nietzsche e Freud, o que corrobora essa celebração do elogio e demonstra o caráter enciclopédico da escrita muriliana. Em seguida, Murilo aponta as suas afinidades eletivas com essa “figura agudíssima”, que lhe “ensinou a pensar com ‘humour’”, atributo que já teria sido entrevisto por outro intercessor, o professor Aguiar⁴³⁵. O estímulo do pensamento livre foi outra característica afim apontada, o mesmo se valendo para a escrita aforística. Ao final do texto, Murilo reproduz 26 aforismos do filósofo, à maneira de um paideuma.

As afinidades e as intercessões entre Murilo Mendes e os seus retratados ocorrem por meio de pontos de convergências e divergências (como já se disse, a exemplo de Victor Hugo) de convergências (a exemplo de “Lichtenberg”) e/ou de divergências. Este é o caso de “Cornélio Pena”, cuja imagem é construída como personagem de sua própria obra:

Que encanto encontrei nesse homem do qual tantos motivos me separavam,

esse Cornélio Pena monarquista que ouvia música somente em caixinhas de música; que odiava a poesia e os poetas, a arte moderna, o cinema; cujo pintor preferido era a baronesa do Paraná;

esse homem insociável, que não gostava de fazer nem receber visitas; que não usava colaborar em jornais; que não respondia a cartas.



Cornélio Pena atraía-me porque era um homem *loplop*, um personagem do romance de Cornélio Pena. Original e marginal, não por motivos econômicos ou de classe: por temperamento, gosto e vocação.

O retrato que Murilo cria do amigo é o de um escritor misantropo. Devido à proximidade e ao convívio de Murilo Mendes com Cornélio Pena, o retrato deste escritor apresenta dados mais pormenorizados, como seus hábitos, características físicas e comportamentos:

Sofrendo de estrabismo convergente, seus olhos litigavam entre si e com o interlocutor; o riso sarcástico, de alguém que sabe aplicar com

⁴³⁵ “O Professor Aguiar” é objeto de um retrato-relâmpago publicado em *A idade do serrote* e não constante de *Transístor*. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 969-970. Do livro *A idade do serrote*.

muita precisão seus adjetivos. Feria rindo. A voz parecia sair de um gramofone fanhoso, “a voz das coisas que o cercavam.”⁴³⁶

Percebe-se uma relação de admiração, de afeto entre o autor e as pessoas/personagens/figuras retratadas, seja pelo convívio virtual (das leituras) ou pelo convívio pessoal (dos contatos estabelecidos). O texto que se constrói foge ao cânone habitual do gênero biográfico com seu sentido totalizante e modelar e à tradicional biografia do intelectual⁴³⁷. O retrato/texto muriliano se constrói num sentido mais lacunar e fragmentário (livro-álbum) prende-se a algo da ordem da experiência, da singularidade, e remete às (contemporâneas aos textos de Murilo) contribuições de Roland Barthes acerca da relação entre vida e obra, como se verá adiante.

O tom do elogio de Murilo Mendes aos seus homens ilustres, de letras e de artes, e a sua conversação textual insinuam um diálogo entre iguais (trata-se de um criador escrevendo sobre outros criadores). Nos textos em que isso aparece são recorrentes não só os encontros imaginários, mas as peregrinações às obras, os encontros e as visitas às casas, ateliês e estúdios e a presença do/no ambiente da República das Letras brasileira e europeia. As descrições desses encontros e visitas, reais e imaginários, levam os textos para outros registros, com sobreposições de temporalidades: o presente da escrita, o presente do acontecimento e o presente da posteridade, características caras aos diários de escritores⁴³⁸.

Além dos encontros com Raimundo Corrêa e com Victor Hugo, já mencionados, cumpre-se trazer à tona os também imaginários encontro e diálogo com o poeta português “Fernando Pessoa”, em texto homônimo. O fugaz encontro se dá à noite na principal praça de Lisboa e é criado com a mediação de traços da obra do poeta português. A fisionomia do autor de *Mensagem* é apresentada com o auxílio de uma citação do “Opiário”⁴³⁹, poema que ajuda o autor a interpretar melhor o retratado. A cena do encontro prossegue com a descrição do personagem misantropo e “disfarçado em sua impessoalidade”, cuja imagem é sustentada por versos de outro poema, “Lisbon revisited”⁴⁴⁰.

⁴³⁶ MENDES. *Transístor*, p. 165. Do texto “Cornélio Pena” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴³⁷ Em estudo sobre o gênero biográfico, François Dosse identifica três motivos para a escrita da biografia do intelectual (escritores, filósofos e homens de letras): entender melhor a sua obra, julgar a obra e substituir a leitura da obra. DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 361-370.

⁴³⁸ MARTY, Eric. *L'écriture du jour*.

⁴³⁹ PESSOA. *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 135.

⁴⁴⁰ PESSOA. *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 249.

Distingo Fernando Pessoa nas arcadas do Terreiro do Paço, aí pelas onze da noite. Assemelha-se a qualquer das suas fotografias de homem maduro. Traz um terno cinzento, gravata da mesma cor (a gravata é a única alusão que um poeta pode-se conceder à força); os óculos fora da linha, cabelos sobrando dum chapéu de feltro prestes também a largar; distante dos próprios passos, o ar chateado; certo, fantasticando (“Pertença a um gênero de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho”). Tendo relido ontem o poema “Opiário”, autorradiografia, posso reconhecê-lo e interpretá-lo melhor. Mas recordo também, relampeando, outros textos.



Dirige-se a mim, nem delicado nem brusco, gestos neutros; olha-me como se eu fosse uma terceira pessoa; não lhe apeteceria dirigir-se a uma segunda pessoa, mais próxima: detesta as intimidades (“Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço! Quero ser sozinho”). Enfim decide-se a agir, creio que com grande aversão interior; consegue emitir essas palavras: “Preciso da verdade e da aspirina”, recorda-me Lichtenberg que recomendava uma dietética para o cérebro. Respondo, sincero, ao poeta longilíneo, longímico, disfarçando-se na sua impessoalidade, autoespião: “Sinto muito, desculpe, mas não disponho de nem uma grama de verdade. Contudo posso ceder-lhe uma cápsula de aspirina: por acaso tenho no bolso três ou quatro destinadas ao João Cabral de Melo Neto, com quem devo me encontrar.” Segura a cápsula, faz-me um aceno de meia cabeça. Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisboeta, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das minigâncias da noite-alquimista, continuam a cumprir o seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de “vencido”, de alguém que rejeita a papulagem e os artifícios do sucesso externo ou interno (“Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota”; “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta”), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica.⁴⁴¹

A frase proferida por Fernando Pessoa no encontro imaginário, “Preciso da verdade e da aspirina”, é um verso do poema “Tenho uma grande constipação”⁴⁴². A citação propicia o diálogo textual com Lichtenberg e, mais ainda, com o poema de João Cabral de Melo Neto “Num monumento à aspirina”⁴⁴³, do livro *A educação pela pedra*, publicado em 1966; o que marca, mais uma vez, o traço de sociabilidade literária caro à poética muriliana. A retirada / partida do poeta lisboeta após pegar o comprimido é performada por outro verso de “Lisbon revisited”⁴⁴⁴ e por outro de “Tabacaria”⁴⁴⁵. Há ainda menção a outro elemento caro à poética muriliana: a poesia-liberdade. O libertar-se, “pela

⁴⁴¹ MENDES. *Transístor*, p. 366-367. Do texto “Fernando Pessoa” do livro *Janelas verdes*.

⁴⁴² PESSOA. *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 48.

⁴⁴³ MELO NETO. *A educação pela pedra*, p. 253-254.

⁴⁴⁴ PESSOA. *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 249.

⁴⁴⁵ PESSOA. *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 252.

imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica” é uma das formas de afirmação do transístor poético.

Na sequência do encontro imaginário entre o poeta brasileiro e o português, entra em cena um jornalista, figura marcante no mundo da crítica e da consagração de escritores:

●

Irrompe agora dentre as arcadas o jornalista X. T. travestido de crítico literário; metade magro, metade gordo; esquipático. Informo-o do meu encontro com Pessoa, nosso rapidíssimo diálogo; dispara-me então esta pergunta: “Mas qual Fernando Pessoa? O dos heterônimos?” Respondo-lhe: “Não, Fernando Pessoa o próprio”. “Ahn... o próprio? Este não me interessa, boa-noite”. Esnobando interiormente Chomsky e Roman Jakobson, retira-se em direção ao café próximo, batendo, retórico, no lajedo, os tacos dos sapatos.⁴⁴⁶

Há uma predileção do interlocutor pelos heterônimos, uma preferência pelo autor-texto, pelo *fingere* , pela encenação, o que demonstra (na perspectiva dessa personagem/pessoa e na de Murilo Mendes) a valorização da heteronímia pessoana, o predomínio do caráter ficcional da literatura. Isso pode ser lido na encenação muriliana impressa no retrato em análise, em que o autor também se torna personagem.

O transístor poético que aparece no texto sobre Fernando Pessoa é uma intersecção entre retratado e retratista. Essa mesma característica da resistência muriliana comparece em outros Retratos-relâmpago, a exemplo do texto sobre o pintor e poeta alemão naturalizado francês “Jean Arp”. Sobre este escreve Murilo: “Pessoalmente, sinto-me ainda mais próximo dele quando contesta a mecanização e o excesso de racionalismo do mundo moderno. ‘La folie furieuse et logique fera sauter la terre’ [‘A loucura furiosa e lógica explodirá a terra’]”.⁴⁴⁷ O mesmo tom de resistência à mecanização se lê num fragmento do texto sobre o pintor e escultor surrealista espanhol “Joan Miró”: “Exorciza o lado mecânico do nosso tempo. Organizando a infância futura, consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional”⁴⁴⁸. Aqui tem-se mais uma vez a conciliação de contrários, o paradoxo, tão caro à produção muriliana.

Ao apontar essas intersecções, Murilo escreve sobre o outro e escreve sobre si. No já referido retrato sobre Jean Arp, o poeta brasileiro questiona-se com uma pergunta

⁴⁴⁶ MENDES. *Transístor*, p. 366-367. Do texto “Fernando Pessoa” do livro *Janelas verdes*.

⁴⁴⁷ MENDES. *Transístor*, p. 222. Do texto “Jean Arp” do livro *Retratos-relâmpago: 2ª. série*.

⁴⁴⁸ MENDES. *Transístor*, p. 224. Do texto “Joan Miró” do livro *Retratos-relâmpago: 2ª. série*.

retórica: “Mas todas as verdadeiras criações do espírito, mesmo as aparentemente impessoais, mesmo uma equação de Einstein, não se resolvem afinal em autobiografia?”.⁴⁴⁹

A partir deste e de outros textos já se percebe que não há como dissociar o exercício da construção do perfil do retratado (e da crítica sobre ele e sua obra) do exercício da criação muriliana, sendo o retrato revelado por uma poesia pessoal que sinaliza conexões do universo de leitura e vivência do poeta-retratista. Essas conexões se mostram ainda mais intensas quando da presença, nesses retratos-relâmpago, de acontecimentos vividos ou, mais precisamente, de encontros vivenciados com os retratados e visitas a eles realizadas – os quais Murilo pretende eternizar pela sua escrita. Em nota sobre *Retratos-relâmpago*, registra o autor: “Certos encontros e episódios referem-se a datas anteriores à redação do texto. Baseei-me em apontamentos de cada época.”⁴⁵⁰ Como já se disse, os *topoi* da visita e da peregrinação aos lugares dos homens de letras e de artes são um dos ritos de autenticação da figura ilustre, de sua consagração. No caso de Murilo, estar junto dessas figuras de seu panteão-portátil é uma das estratégias de fazer parte dessa comunidade.

O já referido texto sobre “André Breton” é iniciado por um gesto vinculado a um elogio, a uma saudação fúnebre àquele cuja revolta permanente é considerada modelar:

Fui hoje enterrar André Breton no cemitério de Les Batignolles onde avistei um numeroso grupo de “beatniks” saudando pela última vez o “beatnik” por excelência. A revolta permanente de Breton, recusando cumplicidade com o sistema corrente do mundo, é modelar: revolta de um asceta pelo avesso, formado na doutrina de Freud que recriara e adaptara desde muito cedo, para seu uso pessoal.

C'ÉTAIT UN GRAND MONSIEUR. [Ele era um grande cavalheiro.]

●
Recapitulo nossos encontros parisienses de 1952 e 1953. Recordo a gentileza e polidez daquele homem terrível, descendente dos maiores inconformistas de todos os tempos. Aproximou-nos Benjamin Péret, que o informara sobre o Brasil e aspectos do nosso folclore. A figura do tamanduá invocava Breton, como a da preguiça invocara antes Camus, que logo após chegar ao Rio precipitou-se para o Jardim Zoológico a fim de conhecer o famoso bicho. Creio que no espírito de Breton o tamanduá assumia a categoria de tóteme. Por isso ofereceu-me um exemplar de NADJA com esta singular dedicatória: A MURILO MENDES, SUR LES BANDES BLANCHES DU GRAND

⁴⁴⁹ MENDES. *Transistor*, p. 221. Do texto “Jean Arp” do livro *Retratos-relâmpago*: 2ª. série.

⁴⁵⁰ MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 101.

TAMANOIR J'ÉCRIS: DE TOUT COEUR SON AMI ANDRÉ
BRETON.⁴⁵¹

Na sequência, Murilo menciona encontros realizados em Paris com o líder do Movimento Surrealista, recriando a participação do também surrealista Benjamin Péret numa dessas reuniões em que se discutia a cultura brasileira. A figura do tamanduá é evocada como tema da conversa, representando as raízes da nacionalidade brasileira, mote para o nacionalismo modernista e *topos* numa perspectiva surrealista em Breton preocupada com os fundamentos totêmicos de um sujeito e de uma cultura. Citado, Albert Camus ainda comparece em outro texto de Murilo Mendes, também no livro *Transístor*⁴⁵². A dedicatória e o autógrafa poéticos no *Nadja* são um documento de uma sociabilidade literária cara ao poeta brasileiro.⁴⁵³

René Char é outro poeta francês retratado por Murilo Mendes. O fragmento que abre o texto sobre um dos nomes do Surrealismo é uma visita à casa de Char em Paris:

René Char na sua casa parisiense da Rue de Chanaleilles onde morou Alexis de Tocqueville mostra-me desenhos e quadros de Bracque, Giacometti, Brauner e Nicolas de Staël.

Desenrola o diploma de louvor ao Capitaine Alexandre (seu nome de guerra), herói da descida em paraquedas na África do Norte, durante a segunda guerra mundial, após dois anos de maquis; diploma ilustrado nas margens por Miró, mais tarde.

Tira da gaveta outro documento, uma carta assinada por vinte de seus amigos comandados: “Capitaine Alexandre, vous avez fait de nous des hommes”.⁴⁵⁴

O trecho fala do espaço íntimo do poeta Char, do seu estúdio. Também lugar de peregrinação “onde morou Alexis de Tocqueville”. Além da visita ao estúdio, têm-se as

⁴⁵¹ MENDES. *Transístor*, p. 168. Do texto “André Breton” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série. No mesmo texto, Murilo Mendes reforça a sua aproximação com Breton, mas também o seu distanciamento: “Enterrei portanto um personagem fabuloso da minha vida, que me causava alternativamente atração e repulsa. Para um homem de gosto e tolerante como eu, a dureza do espírito de Breton às vezes me irritava, mas isso é de ordem pessoal. [...] reconstruo a mais alta figura do rebelde absoluto”.

⁴⁵² “Conheci-o de perto: usava o cilício da lucidez, as alpercatas da crítica. De rigor ético. De exigência estética.” MENDES. *Transístor*, p. 171. Do texto “Camus” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴⁵³ Em carta a Laís Corrêa de Araújo, Murilo Mendes demonstra extremo cuidado com seus bens culturais, remetendo à correspondente mineira 33 fotografias e 27 cópias de dedicatórias de alguns contatos europeus, material a ser selecionado e publicado pela estudiosa no livro do ensaio crítico que ela preparava sobre o poeta. “É óbvio que apenas algumas serão utilizadas: como os nomes mais famosos, Pound, Camus, De Chirico, Guillén, Ungaretti, Magnelli, Severini, Damaso Alonso. Temos 8 álbuns (só de 57 até hoje). Com brasileiros as fotos estão guardadas no Rio. As de Paris (onde fiz vários “séjours”), Londres, New York, Grécia, Marrocos, etc., não ficaram boas.” MENDES. Carta de Roma, 22.10.1971 *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 210-211.

⁴⁵⁴ MENDES. *Transístor*, p. 173. Do texto “René Char” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

confluências e divergências: “Apesar dos tangentes Mozart, Bracque, Van Eyck, Georges de La Tour, Beaujolais, / às vezes parece-me terrivelmente distante de mim. Mas não serei distante de mim próprio?”⁴⁵⁵ As afinidades e os distanciamentos, portanto, mostram-se também no poeta brasileiro em relação consigo mesmo, afinal todo e qualquer sujeito é atravessado também por muitas faces.

O ambiente do pintor surrealista belga René Magritte também é visitado e textualizado em *Transístor*:

●

O ambiente do meu amigo René Magritte em Bruxelas é muito diverso daquele onde viveu um outro grande flamengo, Michel de Ghelderode. Constelado de mil objetos díspares, com os seus móveis barrocos recobertos de paramentos eclesiásticos, o estúdio do dramaturgo transmitia-nos a sensação de tempo depositado.

O salão de Magritte, ao contrário, não alude súbito à presença de um artista, muito menos à de uma figura nuclear do surrealismo: é uma sala como outra qualquer. Tanto assim que um piano negro de cauda pousado entre móveis anônimos alcança o sentido insólito, qual se tivesse sido destacado, sob o signo mallarmeano, do bloco de “massive nuit”. Também nos parece insólito, considerado através das vidraças, o pássaro transversal do céu da pintura flamenga, que antes de dileguar-se em direção ao sol irreversível telegrafa-nos alternativamente linhas curvas e triangulares.⁴⁵⁶

Apresenta-se uma contraposição entre o espaço do pintor Magritte e o do dramaturgo Ghelderode – a quem Murilo também dedica um texto⁴⁵⁷. Murilo mantém uma concepção idealizadora, romântica, do espaço/ateliê do artista e estabelece aqui um nivelamento entre um espaço superior (artístico) e um lugar qualquer, que não pressupõe a presença

⁴⁵⁵ MENDES. *Transístor*, p. 174. Do texto “René Char” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴⁵⁶ MENDES. *Transístor*, p. 186. Do texto “Magritte” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴⁵⁷ Uma primeira versão do texto, escrito em 10 de abril de 1962, nove dias após a morte do homenageado, é publicada em italiano sob o título “In memoriam di Michel de Ghelderode” na revista *L'Europa literária* (ano II, giugno-agosto 1962, p. 41-48), acompanhada de cartas de Ghelderode enviadas a Murilo. Uma segunda versão é publicada em português no livro *Retratos-relâmpago*: 2.ª série (1973). O texto reconstrói no início o encontro de 1954 entre o brasileiro e o belga no estúdio deste em Bruxelas: “O estúdio de Michel de Ghelderode, na sua casa de Bruxelas, onde nasceu a três de abril de 1898, fornece ao visitante um elemento imediato para situar o dramaturgo. / ● / O ambiente é ao mesmo tempo romântico, teatral, solene e desarrumado. Num espaço extremamente restrito encontra-se um número enorme de objetos antifuncionais. Esculturas, quadros, inclusive cópias de antigas pinturas flamengas, estampadas de danças macabras e costumes medievais; mãos em gesso, mármore, bronze; ampulhetas, máscaras de carnaval, bússolas, coleções de cartões postais, marionetes. Três manequins femininos em tamanho natural, nascidos entre 1915 e 1925, cobertos de paramentos eclesiásticos. E sobretudo um cavalo de carrossel, do século XVII, que ocupa todo um ângulo. Acarício o animal e murmuro duas palavras ao seu ouvido – gesto decisivo para o futuro da minha amizade com Ghelderode, segundo mais tarde me confessou.” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1229. Do livro *Retratos-relâmpago*: 1ª série.

de um artista. Mesmo na simplicidade do espaço de Magritte, Murilo vê um piano e dele faz uma descrição poética. O olhar poético muriliano cria uma imagem surrealista do piano negro como uma ave pousada e espelhada nas vidraças do ambiente que, antes de desaparecer rumo ao sol, comunica-se por sinais geométricos. O texto sobre Magritte prossegue com uma leitura crítica de sua obra e do movimento surrealista.

Murilo Mendes também visita o espaço ordenador do poeta Pierre-Jean Jouve, apresentando uma descrição físico-psicológica do lugar e da personagem, reconstruindo o seu diálogo com o retratado e, sobretudo, dizendo das convergências entre si e Jouve:

1

- O autor mais que ilustre de “Les Noces”, “Sueur de Sang”, “Matière Céleste”, *recebe-me* (1953) no seu apartamento de Aléscia, bairro parisiense durante muito tempo preferido pelos artistas. Ao entrar, o visitante é logo impressionado pela calma e o toque de ordem, contraposto à nervosidade, à dilaceração constante dos textos do poeta, que sofre como poucos o drama de viver. Manifesta-se em tudo um princípio ordenador, uma regra de simetria. Nenhum livro, nenhum objeto fora do lugar. Quem sabe existem aqui desde toda a eternidade.
- Jouve é alto, magro, calvo; usa óculos. Gestos pausados. Veste-se com apurada elegância. Nele, creio, a elegância não é uma resposta à exigência social, mas um componente da personalidade. Fala com precisão em lentidão, destacando cada palavra. Reporta-se a cartas que eu lhe escrevera, para dizer que, além de ligados naturalmente pelo nosso ofício de poetas, poderemos fundar uma amizade sobre interesses intelectuais comuns: a mesma dedicação à pintura e à música, particularmente a de Mozart (ele publicou, entre outros textos fundados na música, um livro considerável sobre *Don Giovanni*).⁴⁵⁸

O espaço ordenador do apartamento francês é confrontado com a “nervosidade”, com a “dilaceração constantes dos textos do poeta”; há a criação de um espaço ordenador do caos. A fisionomia, o traje, os gestos e a fala do francês confluem para a criação de uma figura próxima. Há menção aos contatos epistolares e, sobretudo, àquilo que funda a amizade entre os poetas: “interesses intelectuais comuns”. Nesse ponto reincide uma característica cara à sociabilidade muriliana: o conhecimento, no sentido de ser um elemento ligado a Eros e à noção de eternidade⁴⁵⁹. Esta característica é encontrada tanto

⁴⁵⁸ MENDES. *Transistor*, p. 205. Do texto “Pierre-Jean Jouve” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

⁴⁵⁹ PLATÃO. *O banquete*, p. 111.

na literatura como na correspondência muriliana como disparador para o estabelecimento/fundação da amizade⁴⁶⁰.

Na segunda parte do retrato-relâmpago sobre Jouve, Murilo trata da produção intelectual desse autor, que “forma sua cultura e funda sua linguagem sobre o quádruplo signo de Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé”⁴⁶¹ e estuda a obra de Freud e a aplica em seus romances e poemas em prosa. Já na terceira parte, Murilo encerra o retrato do intercessor francês reafirmando os contatos epistolares e físicos e registrando mais uma vez um conhecimento afim que interfere positivamente na “amizade de dois poetas”: a música:

3

À primeira visita sucederam-se outras. Mantivemos contacto epistolar, admirando eu então a sua extraordinária caligrafia que se diria extraída de uma iluminura medieval. Na última vez que o vi na sua casa, Jouve pôs na electrola um disco da “Flauta Mágica”. Atrai-me particularmente o trecho em que Pamina e Tamino cantam: “Marchamos pela magia da música, sem medo através das trevas e da morte”. Assim Mozart interfere na amizade de dois poetas que distinguem nele um exorcizador dos poderes demoníacos, um intérprete das forças totalitárias de Eros, um antídoto contra a vulgaridade da vida moderna; aquele que nunca separa a dimensão trágica da feérica.⁴⁶²

A peregrinação de Murilo Mendes registradas em seus retratos-relâmpago ocorre ainda por lugares de nascimento dos perfilados ou por lugares por eles frequentados, a exemplo da visita à Málaga de “Picasso”. O poeta brasileiro deflagra aqui uma simplicidade espacial contrastante com a grandiosidade da obra do pintor:

Visito a bela/acolhedora Málaga. No andar térreo de uma casa que, olhando a Plaza de la Merced, insere-se na correnteza de outras casas despreziosas, decifra-se uma inscrição modesta assinalando o nascimento aqui, a 25 de outubro de 1881, de Pablo Picasso. [...] Retrocedo no tempo; procuro columbrar o menino Pablo que vai caminhando célere, solta balão, troça dos outros, brinca e dança com os amiguinhos, apodera-se da primeira Carmen ou Angustias, recebe o impacto do mar [...].⁴⁶³

⁴⁶⁰ O estabelecimento de uma amizade fundada e “alimentada de conhecimento” é àquela que Murilo constrói a distância com a poeta mineira Henriqueta Lisboa, conforme pude ler nas cartas do escritor envia à poeta. MARTINS. *Anais do VII Colóquio Mulheres de Letras*, p. 204-211.

⁴⁶¹ MENDES. *Transistor*, p. 206. Do texto “Pierre-Jean Jouve” do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*.

⁴⁶² MENDES. *Transistor*, p. 207. Do texto “Pierre-Jean Jouve” do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*.

⁴⁶³ MENDES. *Transistor*, p. 175. Do texto “Picasso” do livro *Retratos-relâmpago: 1.ª série*.

O retrato sobre o surrealista Max Ernst assim se inicia: “Max Ernst recebe-me num hotel de Paris, já que no momento está sem casa. O olho azul quer descobrir-me.”⁴⁶⁴ Nota-se aqui, de saída, um desejo muriliano de ser objeto do desejo (do olhar, da atenção) do poeta visitado. O texto continua com uma recriação da conversa orientada para o envolvimento de Ernst com o Surrealismo e para os seus anos de guerra. Na sequência, a intercessão entre os poetas é apontada:

Confesso-lhe o quanto lhe devo, o “coup de foundre” que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens “La femme 100 têtes”, só comparável, no plano literário, à do texto “Les Illuminations”, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro de Chirico). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual a sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar. Alguns, entre outros Georges Bataille, acreditaram que Max Ernst seja um filósofo; mas ele contesta, e o agudo olho azul explica: “Minerve m’énerve” [“Minerva me irrita”].⁴⁶⁵

Murilo Mendes declara a importância da obra do retratado para a sua própria poesia, escrevendo a sua própria obra: “confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma”. No texto, aponta-se para o caráter vidente do pintor, que é também o do poeta: percepção pelo ato de ver, pelo ato de olhar. Aqui retorna a valorização muriliana do conhecimento via sentidos, via erotismo.

Percorrendo-se a galeria muriliana, depara-se com o retrato de “Dino Campana”, poeta visionário italiano:

Dino Campana

●

Reforçam a noite cem mil portas abrefechando-se, manequins oscilam; nuvens desgrenhadas debruçam-se no horizonte. Intercepto a estrela-medusa; alço-me a percutir minha testa, som esdrúxulo. Gênova indica-me sua vulva ríspida, o porto, monumentos desabitados pelos pássaros, donas trazendo o tabernáculo do peito, esfinges. O criador interroga o próprio cérebro circulante, funde os seus pensamentos em bronze, matéria efêmera.

●

Na ambiguidade encontro minha justificação; através dela espio o cosmo, que se morde.

⁴⁶⁴ MENDES. *Transístor*, p. 178. Do texto “Max Ernst” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

⁴⁶⁵ MENDES. *Transístor*, p. 178-179. Do texto “Max Ernst” do livro *Retratos-relâmpago*: 1.ª série.

O retrato de Dino Campana é eivado de poeticidade, com imagens que surpreendem o leitor. Os retratos-relâmpago aqui referenciados, transcritos e estudados são propriamente uma criação muriliana, os quais atualizam o conceito de poesia como consagração do instante de Octavio Paz. O poeta-crítico mexicano, em “A consagração do instante”, afirma que o “poema é a mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o consagra.” A textualização das experiências originais, fundantes, é consagradora de tais experiências, na medida em que o “poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal.”⁴⁶⁷ A poesia, então, na concepção de Paz, burla o tempo, salva da sucessão temporal o instante, o lugar, a pessoa, a personagem e torna todos esses elementos passíveis de uma sempre atualidade. O poema consagra o instante e tudo o que neste instante é acontecimento/existência justamente por não apenas representá-lo, mas apresentá-lo, presentificá-lo perante os olhos leitores:

Ao contrário do que ocorre com os axiomas matemáticos, as verdades dos físicos ou das verdades dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível, e é perpetuamente suscetível a se repetir em outro instante, de reengendrar e iluminar com a sua luz novos instantes, novas experiências.⁴⁶⁸

Essa característica da poética muriliana também é lida no retrato-relâmpago sobre “Proust”:

Proust

O tempo da infância: futuro, partido a priori em fragmentos no cosmonauta.

Os homens procuram reelaborar o tempo perdido, oráculo do futuro.

Mas nem todos possuem um estilo igual ao nervo, um estoque inesgotável de asma, um detector das ondulações humanas, um quarto forrado de cortiça, e três mil anos de cultura.



⁴⁶⁶ MENDES. *Transistor*, p. 204. Do texto “Dino Campana” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.ª série.

⁴⁶⁷ PAZ. *O arco e a lira*, p. 227.

⁴⁶⁸ PAZ. *O arco e a lira*, p. 227.

Tomando chá com a morte, única duquesa, esta aflora-lhe delicadamente o pescoço com a ponta da luva, e afasta-se sem resmungar. Mas antecipando-se-lhe, Proust já gravara no seu manuscrito a terrível/ambiciosa palavra FIN.⁴⁶⁹

Cara à prosa-poética muriliana de *Transístor*, a questão da memória e da escrita é realçada. O tempo/território da infância é recriado *a posteriori*, reelaborado e reconstituído por fragmentos em direção ao futuro, como aquele abarcado pelo cosmonauta e pelo oráculo. Este, porém, sempre diz uma cifra, não uma verdade absoluta sobre as coisas, como o faz a literatura, um devir, um transístor poético. O escritor francês é inscrito ainda a partir de seu estilo, de sua enfermidade, de seu ambiente de trabalho e de seu repertório cultural. A escrita, na tentativa de superar a morte, já a inscreve.

Ainda na abordagem de uma prosa-poética, tem-se o registro do tema da escrita no retrato-relâmpago sobre “Guimarães Rosa”, em cujo fragmento se lê:

Sua linguagem: esclarecida por tantos microscópios e telescópios letrados, estruturalistas ou não. Disparou um golpe de gênio: inserir a didascália sertaneja numa prosa-poesia experimental entre a linha erudita e a popular, tangente aos óbvios Pound, Joyce, além dos casalingos João Miramar e Macunaína. Entretanto não excluiu o precursor Laforgue, reconhecido mestre. Pelo dito Pound e por Eliot. Se isto é exato, Codisburgo se ligaria ao espaço de Hailey, Dublin, Montevidéu-Paris.⁴⁷⁰

Tem-se aqui a percepção de uma prosa e poesia experimentais entre a linha do erudito e do popular. A prosa-poesia de que trata Murilo pode ser a sua própria prosa-poética. Traz ainda o tema da universalização do local, como busca fazer de sua própria obra. Mas Murilo explicita a universalização ao constantemente citar os seus intercessores, ao contrário de Rosa.

Os retratos escritos por Murilo Mendes levam a um deslizamento para além da fronteira do documental. Da ânsia de proximidade pautada pela afinidade e admiração entre o autor e a figura retratada, decorrem experimentações de escritas biográficas marcadas pela presença daquilo que, ausente, se apresenta como merecedor do olhar. Ao se abordarem esses retratos, não há, pois, como não os associar não só à já referida ideia barthesiana de livro/álbum, mas também à experiência de Roland Barthes envolvendo a fotografia e a relação entre obra e vida, desdobrando-se na noção de “biografema”.

⁴⁶⁹ MENDES. *Transístor*, p. 163. Do texto “Jean Cocteau” do livro *Retratos-relâmpago*: 1ª. série.

⁴⁷⁰ MENDES. *Transístor*, p. 211. Do texto “Guimarães” do livro *Retratos-relâmpago*: 2ª. série.

No seu quase diário *A câmara clara*, de 1980, Barthes coloca em prática uma nova relação do *spectador*⁴⁷¹ com a fotografia. Ao folhear álbuns de família, o semiólogo, pensador e escritor francês descobre haver retratos que despertam apenas o interesse sensato de quem os olha, mas observa em outros um detalhe, às vezes localizado fora do interesse da foto, que atrai e fere: este seria o *punctum*⁴⁷². Ao deixar-se guiar por esse *punctum*, segundo Barthes, aquele que olha está, antes de qualquer operação cognitiva, prestes a *entregar-se*. O mínimo, o pequeno, a parte desprende-se movida por uma força que exala da subjetividade disponível de quem aceita se defrontar com a verdade de um referente para se deixar encantar.

Parece ser justamente esse detalhe, essa singularidade que deriva do “mistério simples da concomitância”, que Murilo Mendes busca captar nos perfis biográficos da sua galeria, traçar nos retratos do seu panteão-portátil. Assim como o gosto amoroso do saber que emana do detalhe se relaciona ao esforço disciplinado de captar o conjunto da imagem fixada na fotografia; quando se trata de escrever a vida de homens de letras e de artes, há também a chance de se vivenciar o *punctum*: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas biografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.”⁴⁷³

O neologismo barthesiano aparece pela primeira vez em 1971, no livro *Sade, Fourier Loyola*, quando o autor já anunciava o sonho de todo escritor encontrar, depois de morto, um amigável biógrafo: “Se eu fosse escritor e estivesse morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amistoso e desenvolvido, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões digamos: a ‘biografemas’ cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e *vir a tocar*, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Termo utilizado por Roland Barthes para se referir ao gesto do olhar. Barthes observa que uma foto pode ser objeto de três práticas/ emoções / intenções: fazer, suportar e olhar. “O *operador* é o fotógrafo. O *spectador* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ela acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”. BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

⁴⁷² “Sinto que basta a sua presença para mudar a minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um novo valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge e me fere).” BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁴⁷³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁴⁷⁴ BARTHES. *Sade, Fourier e Loyola*, p. XVII.

O biografema, nesse sentido, parece surgir no âmbito da noção de desaparecimento, de morte. Remete ainda a uma espécie de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação do outro que já não existe. Daí se pensar que, ao conceber e traçar os retratos-relâmpago (extensivos aos murilogramas, aos grafitos, aos transístores poéticos), Murilo Mendes encaderna os seus retratados, os “poetas, artistas em geral, filósofos, em suma, as figuras da minha vida”⁴⁷⁵, numa espécie de panteão-portátil construído por linguagem a fim de conter a diáspora, a dispersão, como que circunscrevendo uma genealogia – ligada à existência de um escrita tardia muriliana na qual se incluem a consciência de pertencimento e o desejo de manutenção de uma comunidade.

A construção desses retratos se dá através de um processo memorialístico, e a lembrança aí está como um instantâneo, um relâmpago, um acontecimento, um instante, uma criação. E, como tal, a figura retratada é um sujeito esboroadado, aos pedaços, disperso, “mais ou menos como cinzas jogadas ao vento após a morte”⁴⁷⁶. A partir de rastros da memória, os perfis biográficos são traçados pelo poeta prosador a partir de uma prática seletiva. Ao escrever sobre as singularidades do outro, o escritor escreve o livro da própria vida; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, manifestando o desejo de vencer o tempo e a morte. Da palavra biografia, vale resgatar o sentido grego: “bios” não significa o vivido, mas a vida no que tem de mais orgânico: o corpo. Estando o sujeito disperso, a sua construção se dá por um corpo textual, por um efeito de linguagem, de discurso poético, de poesia.

A estrutura, a organicidade dos textos murilianos, nesse sentido, é sintomática. É da ordem do fragmento, tanto por conta da minimização, do não alcance da totalidade da vida, quanto por conta da dicção da narrativa, mesclando descrição, relato, citações e sobretudo criações. Fragmentária é ainda a justaposição do material de montagem da memória explicitamente construída *a posteriori* e constituída por uma escrita que, por ser fragmentária, contrasta com as notações analógicas ou inventariadas, fugindo da clássica cronologia (auto)biográfica. A construção dos textos em prosa com blocos separados por bolinhas pretas é um dos procedimentos que marcam graficamente a ideia de quebra de expectativa de linearidade. Tal construção revela um modo de ver descontínuo, uma

⁴⁷⁵ MENDES. Momento Sera, 17, giu, 1966 *apud* AMOROSO. *Revista USP*, p. 105.

⁴⁷⁶ BARTHES. *Sade, Fourier e Loyola*, p. XIV.

escrita enxuta, telegráfica, que revela o interesse em captar o essencial, a “anamnese factícia”⁴⁷⁷.

Na perspectiva das escritas biográficas tradicionais, a singularidade decorre da capacidade de, em sua trajetória de vida, o biografado ter-se elevado acima dos homens comuns, o que lhe garante a potencialidade de figurar como exemplo. Na visão do novo biografismo barthesiano, a singularidade deriva do já mencionado “mistério simples da concomitância” entre o biografado/autobiografado e quem lê, ou entre a imagem da fotografia e quem a vê. O que se faz nesta tese são alguns apontamentos de um *spectador* dos retratos traçados por Murilo Mendes para a galeria do seu panteão-portátil.

Do grego *pántheion*, ou “templo de todos os deuses”, neutro de *pántheios*, *a, on* “de todos os deuses”, pelo latim *panthèon* ou *panthèum* “templo de Roma consagrado a Júpiter Vingador”, a palavra panteão designa: (1) templo dedicado ao conjunto dos deuses, entre os antigos romanos; (2) conjunto de deuses de um povo, de uma religião politeísta; (3) monumento erigido para receber os restos mortais dos heróis e/ou cidadãos mais ilustres de uma nação; (4) conjunto de figuras públicas, célebres em determinado domínio, que perduram na memória individual ou coletiva⁴⁷⁸. O panteão muriliano comporta os sentidos de ser um lugar e de ser monumento, espaço literário, erigido pelo território da literatura e materializado no território do livro portátil, e sobretudo ser um conjunto de figuras que perduram na memória individual (muriliana) e coletiva.

Esse panteão-portátil muriliano é uma comunidade múltipla e aberta criada pelo escritor. Ela é múltipla no sentido de ser atravessada pela multiplicidade de seus membros, ou seja, dos intercessores do poeta. É aberta no sentido de a sua materialidade, ou seja, a produção poética, ser passível de novos estudos e interpretações, o que remete à ideia de “obra aberta” de Umberto Eco⁴⁷⁹, isto é, à ideia de abertura e infinitude do texto literário, valorizando-se a capacidade criativa e interpretativa que conduz, sempre que necessário, a uma reestruturação do pensamento. A comunidade é aberta ainda no sentido de outros textos murilianos serem considerados, para além do conjunto selecionado pelo autor e reunido na antologia *Transístor*, ou serem descobertos, visto que a produção em prosa do poeta não se encontra reunida de forma definitiva.

Nesse panteão-portátil, a seleção/ordenação muriliana vai ao encontro do que Ezra Pound denominou paideuma, em *O ABC da literatura*: “a ordenação de conhecimento de

⁴⁷⁷ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126.

⁴⁷⁸ HOUAIS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

⁴⁷⁹ ECO. *Obra aberta*.

modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o menos tempo com itens obsoletos”⁴⁸⁰. O elemento vivo da tradição é o que sobrevive, o que resiste, o que relampeja, o vaga-lume. Construir um paideuma, nesse sentido, é um método de garimpagem de uma tradição, um processo de seleção de autores e obras, de nomes e textos. “Recolhamos da tradição o que é espiritualmente vivo e queimemos suas forças caducas,”⁴⁸¹ escreveu Murilo Mendes em sintonia com o método poundiano. O que Murilo chama de “caduco” é o que Pound nomeia como “obsoleto”.

Tratando-se Murilo Mendes de um poeta cuja obra explicita a tradição em que bebe, ressaltam-se aqui o conceito poundiano de paideuma e o fato de Ezra Pound ser declaradamente um dos intercessores de Murilo Mendes. O poeta crítico brasileiro dedica ao poeta crítico italiano um murilograma, publicado originalmente em *Convergência* (1970), e um retrato-relâmpago, publicado pela primeira vez na antologia *Transístor* (1980) como parte selecionada do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*. O “Murilograma a Ezra Pound”⁴⁸² é datado de Roma, 1965. O poema oferece uma leitura muriliana da obra poundiana através de uma linguagem experimental, valendo-se de elementos da própria trajetória poética, biográfica e crítica do poeta italiano.

O texto em prosa sobre Ezra Pound é datado de 1971, ou seja, foi escrito seis anos depois do texto em versos. O retrato-relâmpago é dividido em duas partes subdivididas em parágrafos marcados graficamente pelas bolinhas pretas (sinais de pequenos círculos hachurados) caras à produção muriliana a partir de *Convergência*. O texto tem como mote inicial um primeiro encontro entre Murilo e Pound ocorrido em 1961, em Roma. O poeta italiano tem 76 anos e é descrito como magríssimo, com as faces cavadas, aproximando-se da imagem de Don Quijote, e fala pouco. “Aludo à admiração que lhe dedicam muitos poetas brasileiros, à tradução de alguns Cantos publicados recentemente pelo grupo Noigrandes. Ele comenta: ‘É uma boa tradução. As boas traduções têm a vantagem de

⁴⁸⁰ POUND. *ABC da literatura*, p. 185.

⁴⁸¹ MENDES. *Transístor*, p. 397. Do aforismo “651” do livro *O discípulo de Emaús*.

⁴⁸² Um fragmento do texto foi comentado no capítulo 1. **Murilograma a Ezra Pound** // Marca a transição do manuscrito /Ao texto novo datilografado. // Com ‘eyes of Picasso’ investe o espaço / Da então palavra a duas dimensões. // Scriptor inventor desce de másc’ara /No tablado onde esgrime sua pessoa. // • // Exposto numa jaula expia a culpa / De colab. speaker do fascismo: // Página tristobscura no contexto / Da sua vocação de dramaturgo. // • // Alterna Arnaut Daniel e Cavalcanti. / Ceddo suscita / o descordo e a tense. // Ao projetar o tema sobre o tema / Explota a área linguística do verso: // Condensa a estrutura sua prismática //Ideo. gramando o cosmotexto. // Roma 1965⁴⁸² MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 697. Do livro *Convergência*.

esconder os defeitos dos originais”⁴⁸³. Isso escreve Murilo explorando a divulgação e recepção da obra poundiana no Brasil. Nesse ponto, a conversa envolve poetas do *Duecento* (como Guido de Cavalcanti), pintura informal, Eliot etc.

Murilo diz ter tido sorte neste primeiro encontro: “então Pound ainda falava. (Mais tarde pude abordá-lo em reuniões literárias romanas e no encontro internacional de poesia em Spoleto, colegas com outros poetas num mesmo espetáculo de leitura de textos nossos.⁴⁸⁴)”. A passagem corrobora a (auto)inserção muriliana no campo da literatura Ocidental, juntando-se o Brasil e a Europa, uma vez que num mesmo espetáculo estão sendo lidos poemas de diversos autores, inclusive de Murilo⁴⁸⁵.

Em se tratando de grupos e encontros europeus, cumpre registrar que Murilo Mendes orbitou a *Comunità Europea degli Scrittori* [Comunidade Europeia de Escritores], uma vez que contribuições dele e sobre ele foram publicadas na revista *L'Europa Letteraria* [*A Europa Literária*], um periódico bimestral que circulou entre 1960 e 1965 e que mantinha/codividia ideais e interesses com a Comunidade, divulgando-lhe ainda boletins e notícias. A revista era uma espécie de espaço de encontro público entre poetas, escritores, artistas, músicos e críticos que publicavam poesias, ensaios, textos narrativos e críticos. Os seus fascículos promoviam encontros entre a Europa ocidental/atlântica e a Europa oriental/comunista através da criação de um debate cultural entre intelectuais.⁴⁸⁶

⁴⁸³ MENDES. *Transístor*, p. 200. Do texto “Ezra Pound” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

⁴⁸⁴ MENDES. *Transístor*, p. 200-201. Do texto “Ezra Pound” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

⁴⁸⁵ Esse encontro na cidade da Úmbria é também referenciado no texto “Spoleto” constante de *Transístor*: “Menotti reúne um pequeno grupo numa ceia presidida pelo tóteme Ezra Pound, magríssimo, ceráceo, quase imóvel, monossilábico; metido num rígido terno preto, gravata branca; autopensando; talvez exausto, como diria certo exilado espanhol, de viver tempos históricos. Não direi que o grande ‘scriptor’ corresponde a um faraó: a palavra faraó com a letra O em destaque alude a uma forma aberta, mesmo alegre, circular; trata-se neste caso de um faraú, sinistro, visitado pelo paralém. Contrasta-o a atual senhora Ezra Pound comunicativa, álaire, trilingue, à vontade num ‘farfalhante’ vestido de seda vermelha.” MENDES. *Transístor*, p. 264. Do texto “Spoleto” do livro *Carta geográfica*.

⁴⁸⁶ Editada em Roma, a revista somou ao todo 35 números e foi também intitulada *L'Europa Letteraria*, *L'Europa Artistica*, *L'Europa Cinematografica*. Murilo Mendes (o único nome não europeu assinando conteúdo, encontrado nesta pesquisa) publicou: “Finestra del Caos” (ano I, n. 4, p. 75-81), “Pacheco e la realtà secondo la poesia spagnola” (ano II, n. 11), “In memoriam di Michel de Gheraldode” (ano II, n. 15-16, p. 133-136), “Sette risposte di Murilo Mendes” (ano IV, n. 19, p. 193-194), “Alla notizia dell’arresto di Alves Redol, la nostra rivista ha promosso, a Roma, una manifestazione di protesta, alla quale hanno partecipato numerosi scrittori, che hanno tutti sottoscritto questo messaggio del poeta brasiliano Murilo Mendes” (ano IV, n. 22-23-24, p. 210), “L’epopea di Magnelli” (ano IV, n. 22-23-24), “Rito austero di Capogrossi” (ano V, n. 25, p. 93-95). Sobre Murilo Mendes foram publicados: “Un poeta brasiliano e la ‘seconda Europa’”, de Ruggero Jaccobbi (ano I, n. 4, p. 71-81) e “Le Metamorfosi di Murilo Mendes”, de Cesare Vivaldi (ano V, n. 25, p. 197-199). Os números consultados são os constantes do Fondo [Enrico] Falqui da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Roma).

Na continuação do retrato-relâmpago, Murilo faz uma leitura crítica sobre a técnica poética de Pound:

●
Curioso é que a figura do Pound atual – sua própria ruína sobrevivente – conduz-me ao tempo da sua mocidade, quando ele aconselhava aos jovens poetas a não deslizar para a emoção, e praticar o enxerto de vocábulos e línguas estrangeiras a fim de aumentar a dinâmica do texto. A descontinuidade e falta de estrutura de seus poemas – segundo alguns críticos impertinentes – talvez provenham da sua intuição do valor positivo do silêncio: em toda grande poesia, como em toda grande música, há que captar a força do silêncio. E não será a palavra a metáfora do silêncio? A *ilusão* – recurso poético que procede de Mallarmé – acha-se plantada na pessoa de Pound tanto quanto nos seus textos.⁴⁸⁷

Leem-se aqui aspectos da técnica poundiana que podem ser encontrados na própria produção muriliana: a condensação, o uso de vocábulos estrangeiros, a aparente falta de forma na descontinuidade das estruturas textuais etc. O silêncio surge como caráter lacunar, descontínuo, sugestivo e não explícito no dizer da linguagem. Existe uma estrutura nessa aparente falta de estrutura, a exemplo do próprio livro-álbum muriliano, o seu transístor poético, numa apropriação feita aqui do conceito de álbum de Roland Barthes já referido.

O texto prossegue com questionamentos acerca do distanciamento necessário para a comparação/valoração de escritores, poetas e artistas:

●
Talvez não haja outro poeta contemporâneo a suscitar opiniões tão divergentes. A comparação que se tentou com Dante não me parece feliz: da obra do Florentino, apesar da enorme carga de erudição que a lastreia, transborda sempre o coração do poeta, poroso na sua humanidade. Tais paralelos, de resto, são duvidosos, porque sobre Dante já passou a filtragem analítica de seis séculos, enquanto Pound ainda está vivo. (Também vacilo em atribuir a Mallarmé o título de “Dante da idade industrial”, creio que caberia antes a Baudelaire). De qualquer modo não se poderá recusar a Pound o título de *inventor*, e de fecundador de poetas, alguns de alta categoria, como Eliot. O que não é pouco.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ MENDES. *Transístor*, p. 200-201. Do texto “Ezra Pound” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

⁴⁸⁸ MENDES. *Transístor*, p. 203. Do texto “Ezra Pound” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

Nomes caros ao universo muriliano são colocados em cena: Dante é um dos retratados em prosa pelo poeta brasileiro, como se viu; já aos outros são dedicados os textos em versos “Murilograma a Mallarmé”, “Murilograma a Baudelaire” e “Murilograma a T.S. Eliot”. Na impossibilidade da hierarquização dos poetas e da caracterização do lugar de Pound, Murilo vale-se do conceito poundiano de “inventor”. Segundo Pound, em seu *ABC da literatura*, a literatura é criada por seis classes de pessoas: os inventores, os mestres, os diluidores, os bons escritores sem qualidades salientes, os beletristas e os lançadores de modas. Os inventores são “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. Essa noção de inventores distingue-se da de mestres (“homens que combinaram um certo número de tais processos e que usaram tão bem ou melhor que os inventores”) e se distancia da de diluidores (“homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho”).⁴⁸⁹

O inventor é aquele que cria algo novo e renova a tradição. Dante, Mallarmé, Baudelaire e T. S. Eliot são considerados inventores por Murilo Mendes, bem como vários outros intercessores criadores que integram o seu panteão-portátil: artistas, filósofos, poetas e escritores. Um exemplo explícito na leitura muriliana de um artista inventor é o pintor e escultor espanhol Joan Miró: “Põe o cosmo no bolso. Calígrafo, criador de signos, invencível inventor”⁴⁹⁰. Retorna-se aqui também a noção portátil da arte, como portátil é aquela do transístor muriliano.

O fragmento que finaliza o retrato-relâmpago sobre “Ezra Pound” evidencia o lugar da sociabilidade e da eternidade promovido pelo disparo da máquina fotográfica e pelo próprio disparo da escritura muriliana:

●

Saudade dispara a Kodak, faz uma foto – documento vivo, que será publicada anos depois na edição brasileira, cuidada por Augusto de Campos e José Paulo Paes, do “A B C of Reading”. Despedimo-nos do poeta que, talvez mais do que nenhum outro neste século, levantou a linguagem-estrutura. Aquele que agora usa a palavra com a economia dos antigos chineses (Pound, aliás, sempre visou a China). Volta para a casa meditando na crise do mundo atual. Na crise da poesia analítico-discursiva. Na crise da poesia concreta. Na crise da aventura do homem, na desintegração do sagrado. No erro crítico que consiste em taxar de humano somente o que vem da sensibilidade e do instinto, separando o humano do intelectual. Quem traçou as fronteiras entre o humano e o desumano? Enfim, ligo Pound agora já não a uma figura física (Don

⁴⁸⁹ POUND. *ABC da literatura*, p. 45.

⁴⁹⁰ MENDES. *Transístor*, p. 224-225. Do texto “Joan Miró” do livro *Retratos-relâmpago*: 2ª. série.

Quijote), mas a uma imagem intelectual, à do seu ilustre antecessor Guido Cavalcanti: “io vo come colui ch’è fuor di vita...” [“Eu vou como quem é privado de vida...”].⁴⁹¹

O contato com aquele que “levantou a linguagem-estrutura” emergiu no poeta questionamentos acerca do mundo atual no qual ambos estão inseridos: a crise poesia analítico-discursiva, a crise poesia concreta, a crise da humanidade, a separação do humano do intelectual. Estas são questões que atravessam a obra muriliana.

Ao constituir/inventar um paideuma, o poeta incorpora e reinventa a tradição em seus textos; seu paideuma é uma marca de tradição e de ruptura. A construção/invenção de um paideuma, de um cânone⁴⁹², sinaliza o modo como o poeta reconhece a presença da tradição em sua obra e como a relaciona com a modernidade e a contemporaneidade. Essa tradição, esse passado, se faz presente na obra como uma resistência, lampejos, vagalumes que formam a constelação muriliana. Essa tradição, essa imagem do passado comparece como um relâmpago, como assinala Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. "A verdade nunca nos escapará" — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.⁴⁹³

Sendo irrecuperável cada imagem do passado, resta a sua criação. Os transístores poéticos murilianos, os seus textos poéticos, nesse sentido, são esses relâmpagos que, com uma leveza explosiva, atravessam a literatura com seus intercessores, criando uma constelação. A reconstrução dessa imagem se dá pela escritura, pela invenção, pela poesia, pela consagração do instante.

A imagem do relâmpago remete ainda à noção de rapidez trazida por Italo Calvino no seu já citado *Seis propostas para o próximo milênio*. A velocidade que interessa ao italiano não é a física, mas as relações entre velocidade física e velocidade mental. Na

⁴⁹¹ MENDES. *Transístor*, p. 203. Do texto “Ezra Pound” do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*.

⁴⁹² “O cânone literário é, assim, o corpo de obras (e seus autores) social e institucionalmente consideradas ‘grandes’, ‘geniais’, perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração.” CEIA. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

⁴⁹³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 224.

consideração de Galileu Galilei “O discorrer é como o correr”, Calvino identifica um programa estilístico, o estilo como método do pensamento e como gosto literário: a rapidez, a agilidade do raciocínio, a economia de argumentos, mas igualmente a fantasia dos exemplos, como qualidades decisivas do bem pensar do humanista.⁴⁹⁴ Vê-se aqui o engendramento de outra noção cara a Calvino, a concisão⁴⁹⁵, que é também apresentada por Calvino citando Leopardi:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio e metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc.⁴⁹⁶

Murilo não se furtou de pensar e de escrever sobre o tema da rapidez ao apresentar certas características no retrato sobre “Jean Cocteau”: “Seu golpe de gênio consistiu em codificar a ligeireza de operações mentais, deslocando a gravidade do ateneu para o circo; transformando-a em alusão e analogia.”⁴⁹⁷ O “golpe” e a “ligeireza” do pensamento de Cocteau, através de sua obra, operam deslocamentos da ordem do ambiente formal e sério (ateneu) para o informal e humorístico (circo) e também da ordem da alusão para a analogia. Esses deslocamentos atingem o próprio fazer muriliano influenciado pelo golpe e ligeireza do relâmpago, este sendo considerado aqui como o fazer poético.

A expressão “faixa do relâmpago” aparece duas vezes no livro *Transistor*. Uma das ocorrências é “Alcei-me à faixa do relâmpago”⁴⁹⁸, constante do já mencionado texto sobre “Nijinski”. Outra ocorrência se dá numa passagem sobre o pintor londrino “Turner”:

⁴⁹⁴ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 58.

⁴⁹⁵ “Desde o início do meu trabalho esforcei-me por seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo.” / “A concisão é apenas um dos aspectos do tema que eu queria tratar, e me limitarei a dizer-lhes que imagino imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 63; 66.

⁴⁹⁶ LEOPARDI *apud* CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 57.

⁴⁹⁷ MENDES. *Transistor*, p. 209. Do texto “Jean Cocteau” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

⁴⁹⁸ MENDES. *Transistor*, p. 226. Do texto “Nijinski” do livro *Retratos-relâmpago*: 2.^a série.

Habita, familiar, a faixa do relâmpago, as ruínas do maremoto, a chama extinta, o reino das ondas girovagas, o balanço dos navios correlativos, a fantasmagoria de Veneza que dorme esquecida em si própria, autoespectra, a subversão da luz. Não “representa” coisa alguma. O pincel clandestino precede a marcha do impressionismo.⁴⁹⁹

Habitar a faixa do relâmpago é em Turner, além de uma forma de atingir um estado de arte, um modo de condensar o instante em imagem e um estilo de pensamento ágil. O texto muriliano elenca elementos de telas do pintor que são também habitadas pelo artista como um relâmpago: há uma agilidade do pensamento e uma concisão da pintura.

Inscrever a leitura, a biografia e as obras dos intercessores (textualizados nos retratos-relâmpago, nos murilogramas ou nos grafitos) é uma forma de operar a rapidez, a concisão e até mesmo a leveza⁵⁰⁰. A inscrição dos textos murilianos surge como um relâmpago, um acontecimento, um instantâneo criado que se faz na materialidade da escrita fragmentária aperada por rasgos e aberturas, à maneira das intermitências dos vaga-lumes e sua resistência. Os textos murilianos incidem como retratos/imagens/instantâneos sobreviventes a comporem o seu panteão-portátil, o seu paideuma.

Cumprе ressaltar que o paideuma, conceito poundiano que foi apropriado pelos concretos posteriormente, deriva da paideia grega. De acordo com Werner Jaeger, em *Paideia: a formação do homem grego*:

O conceito, que originariamente designava apenas o processo da educação como tal, estendeu ao aspecto objetivo e de conteúdo a esfera do seu significado, exatamente como a palavra alemã *Bildung* (formação) ou a equivalente latina *cultura*, do processo da formação passaram a designar o ser formado e o próprio conteúdo da cultura, e por fim, abarcaram, na totalidade, o mundo da cultura espiritual: o mundo em que nasce o homem individual, pelo simples fato de pertencer ao seu povo ou a um círculo social determinado. A construção histórica deste mundo da cultura atinge o seu apogeu no momento em que se chega à ideia consciente de educação. Torna-se assim claro e natural o fato de que os Gregos, a partir do século IV, quando este conceito encontrou a sua cristalização definitiva, terem dado nome de *paideia* a todas as formas e criações espirituais e ao tesouro completo da sua tradição, tal como nós o designamos por *Bildung* ou, com a palavra latina *cultura*.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ MENDES. *Transistor*, p. 217. Do texto “Turner” do livro *Retratos-relâmpago: 2.ª série*.

⁵⁰⁰ Essa noção de Italo Calvino foi tratada no primeiro capítulo desta tese quando da abordagem dos murilogramas.

⁵⁰¹ JAEGER. *Paideia*, p. 354.

Ainda de acordo com Jaeger, não se pode evitar o emprego de expressões modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação, mas nenhuma delas coincide realmente com o que os gregos entendiam como paideia. “Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global, e, para abranger o campo total do conceito grego, teríamos de empregá-los todos de uma só vez”, considera. “Os antigos estavam convencidos de que a educação e a cultura não constituem uma arte formal ou uma teoria abstrata, distintas da estrutura histórica objetiva da vida espiritual de uma nação; para eles, tais valores concretizavam-se na literatura, que é a expressão real de toda cultura superior.”⁵⁰²

Murilo Mendes é cômico dessa noção de paideia e, mais ainda, traça em seu *Transístor* uma espécie de pertencimento a esse intercessor território grego com uma espécie de genealogia através da seleção e inclusão de textos sobre a Grécia e tudo que há de simbólico e cultural que ela traz. Isso é encontrado em passagens de diversos textos e, mais explicitamente, no “Texto délfico”, do livro *Poliedro*; nos textos “Grécia e Atenas”, “Patmos”, “Kos”, “Herákleion” e “Míkonos e Delos”, do livro *Carta geográfica*; no texto “Homero”, de *Retratos-relâmpago*. Vale destacar as perguntas retóricas murilianas: “Haverá nesta terra muitas coisas maiores que a mitologia grega, na sua capacidade de contaminar poetas e pensadores? Dai-me uma fábula grega, um ‘mitologema’, e eu recriarei o mundo.”⁵⁰³ “Quem visita a Grécia deve não só respeitar o mito, mas elucidá-lo: do contrário não a terá entendido bem. Gozarão totalmente da Grécia possuídos da mania atual de destruir o mito, de dessacralizar a existência?”⁵⁰⁴ Ainda no retrato-relâmpago sobre “Jean Cocteau”, Murilo registra um ato de sociabilidade recriando a presença do forte elemento grego: “A despedida [Cocteau] oferece-me um exemplar do seu livro ‘Portraits-Souvenir’ em que traçou um desenho inspirado numa cabeça do museu de Atenas. Escrevi depois numa passagem de POLIEDRO: ‘Nunca mais escaparemos a esses gregos’”.⁵⁰⁵ A passagem é um aforismo que também está incluído em *Transístor*: “Qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos”⁵⁰⁶, do “Texto délfico”.

⁵⁰² JAEGER. *Paideia*, p. 4.

⁵⁰³ MENDES. *Transístor*, p. 231. Do texto “Grécia e Atenas” do livro *Carta geográfica*. Aqui Murilo parodia a famosa frase de Arquimedes: “Dê-me uma alavanca e um ponto de apoio e eu moverei o mundo”. FIOCRUZ. Arquimedes.

⁵⁰⁴ MENDES. *Transístor*, p. 242. Do texto “Herákleion” do livro *Carta geográfica*.

⁵⁰⁵ MENDES. *Transístor*, p. 210. Do texto “Jean Cocteau” do livro *Retratos-relâmpago*: 2ª. série.

⁵⁰⁶ MENDES. *Transístor*, p. 134. Do texto “Texto délfico” do livro *Poliedro*.

Murilo Mendes é um herdeiro da cultura ocidental, é antes um herdeiro explícito dessa tradição. Em outras palavras, o poeta busca explicitar a “tradição” na qual se assenta a construção de seu “talento individual”. Nesse ponto, convém trazer à baila as considerações de uma das figuras com que Murilo estabelece uma aliança (para usar o termo derridiano): T. S. Eliot é citado em passagens de *Transístor* e é objeto de um Murilograma⁵⁰⁷. Para Eliot, em seu ensaio “A tradição e o talento individual”⁵⁰⁸ sobre a não-linearidade da tradição, esta implica um significado muito amplo e não pode ser herdada e sim conquistada através de um grande esforço. Ela envolve um sentido histórico que

implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.⁵⁰⁹

Esse sentimento histórico, da convivência do atemporal com o temporal, faz com que o escritor tome consciência de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade em meio a uma ordem harmônica, estabelecida pelos monumentos existentes e que só se modifica com o aparecimento de uma nova obra entre eles. “Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem”, prossegue Eliot, “não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades.”⁵¹⁰

De acordo com o autor de “Tradição e talento individual”, o poeta deve poder se apropriar do passado com uma certa capacidade crítica de seleção e a sua originalidade reside na sua postura crítica e criativa, no modo como a sua produção dialoga com as

⁵⁰⁷ Ao poeta-crítico inglês, Murilo Mendes dedicou um murilograma: **Murilograma a T. S. Eliot** // NO MEU PRINCÍPIO ESTÁ MEU FIM / Os tempos se sucedem se acavalam, engrenagem / Se autoesfregando, se roendo, se recriando / Em contínua autoinvenção & metamorfose. // • // A luz cai vertical no princípio & no fim, / No osso do homem & na sua pele. / Matéria & forma se ajustam no alto & no baixo. / Tudo já foi escrito repensado / Na caverna & no espaço do reator. / Já vivemos & fomos vividos por outrem / Já usamos & fomos usados por outrem / No renovado atrito & rotação / De coisas & pessoas levigadas / Pela terra a teologia a matemática. / Se encontram claro & escuro, se abraçando. / Poeta & economista, / Filólogo & físico nuclear / Se embatem, se penetram. // • // Já morri. Já fui julgado. Já ressuscitei. / Já esteve. Já foi. Já principiou. / Já pensou. Já explodiu. / IN MY BEGINNING IS MY END. / Amanhã é súbito antigamente. Antegiro. Antepoeira. Antepalavra / Exausta ressurrecta. / Já posthouve. Já postfui. / Antes & post. / Antepost.” MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 697-698. Do livro *Convergência*.

⁵⁰⁸ Esse texto é encontrado no Acervo de Murilo Mendes.

⁵⁰⁹ ELIOT. *Breviário de estética*, p. 39.

⁵¹⁰ ELIOT. *Breviário de estética*, p. 39-40.

obras anteriores. Quanto à individualidade, o poeta-crítico considera a tendência de medirem o valor do poeta pelos aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Afirma, ao contrário, que, numa aproximação do poeta sem prevenções, “descobriremos que não só as melhores, mas as mais características e individuais partes de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam sua imortalidade mais rigorosamente.”⁵¹¹

Ao herdar e eleger uma tradição, Murilo Mendes nela se insere e faz alianças com os seus precursores, com os seus intercessores. Tratada por Jaques Derrida, em “Escolher a herança”, a figura do herdeiro, segundo o filósofo, responde a uma espécie de dupla injunção, a uma designação [*assignation*] contraditória: “é preciso primeiro saber *reafirmar* o que vem ‘antes de nós’, e portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre”. Não se trata da recepção passiva de uma herança, mas de um “é preciso”, pois “é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou filiação em geral”⁵¹². Reafirmar essa herança, continua o filósofo, significa não apenas aceitá-la, mas realçá-la de outra maneira e mantê-la/preservá-la viva. Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão. Para Derrida, é reafirmando a herança que se pode evitar a condenação à morte. No momento em que essa mesma herança ordena, para salvar a vida (em seu tempo finito), aconselha o teórico, é necessário “que se reinterprete, critique, desloque, isto é, que se intervenha ativamente para que se tenha lugar uma transformação digna desse nome: para que alguma coisa aconteça, um acontecimento, da história, do imprevisível por-*vir*”.⁵¹³

A respeito dos textos desconstrutores que escreveu, Derrida diz que há sempre um momento em que declara “a admiração, a dívida, o reconhecimento – e a necessidade de ser fiel à herança a fim de reinterpretá-la e reafirmá-la ao infinito”. A herança atesta a finitude do ser e só um ser finito herda; e a sua finitude o obriga a isso. “Obriga-o a receber o que é maior, mais antigo, mais poderoso e mais duradouro que ele. Mas a mesma finitude o obriga a escolher, preferir, sacrificar, deixar de lado.” Essa situação obriga ainda o herdeiro a responder com o seu nome e com o nome do outro, o que gera uma

⁵¹¹ ELIOT. *Breviário de estética*, p. 38.

⁵¹² DERRIDA in DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 12.

⁵¹³ DERRIDA in DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 13.

responsabilidade “perante aquilo que vem antes de si mas também perante aquilo que está por vir, e portanto *perante a si mesmo*”.⁵¹⁴

O pensador, que na condição de herdeiro estabelece “alianças” com aqueles sobre os quais escreve, assim finaliza o assunto:

Eis por que a ideia de herança implica não apenas reafirmação e dupla injunção, mas cada instante, em um contexto diferente, uma filtragem, uma escolha, uma estratégia. Um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir. Isto é bastante explícito em *Espectros de Marx*. Todo texto é heterogêneo. A herança também, no sentido amplo e mais preciso que dou a essa palavra, é um “texto”. A afirmação do herdeiro consiste naturalmente na sua interpretação, em escolher. Ele discerne de maneira clássica, ele diferencia, e é isso o que implica a mobilidade de alianças.⁵¹⁵

As considerações de Jacques Derrida permitem situar Murilo Mendes como herdeiro. O gesto muriliano diante daquilo que herda é inscrito em seu *Transistor* e condiz com a posição daquele legatário que se responsabiliza perante aquilo que herda e, dessa forma, reafirma aquilo que recebe e o escolhe. Com os seus transístores poéticos e, em particular, com o seu panteão-portátil, Murilo Mendes reafirma a tradição que herda – no sentido de realçar de outra maneira, de mantê-la e preservá-la viva –, seleciona os seus intercessores e estabelece e desloca alianças; ele escreve e responde a essa herança recebida e escolhida através de seus textos que, como aqueles por ele lidos, aspiram a combater a morte.

Nesse sentido, reaparece o erotismo muriliano de busca pelo conhecimento, pela eternidade, através de sua obra⁵¹⁶. Ele relê a tradição e a escreve junto àqueles que integram o paideuma que ele próprio cria, ou seja, ele se responsabiliza perante o por- vir através da eleição/seleção/ordenação de textos que recebe e que produz. Há uma leitura da tradição do passado e do presente no qual o poeta se insere.

Esse diálogo com a tradição é pontuado por outro poeta brasileiro, e intercessor de Murilo Mendes, o Carlos Drummond de Andrade da Belo Horizonte dos anos de 1920. Em artigo intitulado “Sobre a tradição em literatura”, publicado no primeiro número de

⁵¹⁴ DERRIDA *in* DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 14.

⁵¹⁵ DERRIDA *in* DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 17.

⁵¹⁶ Refere-se aqui, mais uma vez, a uma noção platônica: a de “erotização pela imortalidade”, pois Eros também aspira à imortalidade: “Os corpos fecundos procuram mulheres e lhe dedicam erotismo, imaginando que a prole lhes trará imortalidade, lembranças, ventura para o todo e sempre. Nos intelectuais, entretanto – pois em certos homens a psique é mais fecunda que o corpo – concebe e gera o espírito. Ganham o quê? Prudência e virtude desse jaez. A essa categoria pertencem todos os poetas, todos os criadores, todos os artesãos, todos os que se presumem inventivos”. PLATÃO. *O banquete*, p. 107.

A Revista em 1925, o poeta de Itabira acentua que “o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo”⁵¹⁷. Essas palavras do poeta de *A rosa do povo* aproximam-se da discussão levantada por Eliot e Derrida: a tradição/herança não é catálogo morto, mas é texto, é discurso que o presente constantemente reinterpreta e desloca; sendo assim, toda e qualquer herança é organismo vivo embasando a construção do talento individual.

⁵¹⁷ ANDRADE. *A Revista*, p. 32.

CONSIDERAÇÕES-RELÂMPAGO

A condição de Murilo Mendes como poeta-crítico é um marcador importante para a leitura da sua obra inserida na modernidade e em diálogo com a tradição. Os deslocamentos múltiplos do poeta por esses e outros territórios são inscritos em sua produção também marcados por deslocamentos. A trajetória poético-biográfica do escritor em direção ao território da tradição ocidental tem como mostra final a sua produção tardia, marcada por experimentações, sociabilidade e criação de uma comunidade.

A viagem tardia do escritor brasileiro à Europa e o seu estabelecimento ali até o final da vida são fatos que permitiram ao poeta cosmopolita uma maior movimentação pela geografia intelectual que lhe era contemporânea e uma aproximação aos territórios da tradição herdada e reconstruída e reafirmada por ele. O *topos* duplo da viagem (no espaço e no pensamento) é um disparador para a mudança do registro da escrita do poeta, que já havia partido para o Velho Mundo com a maior parte da sua obra poética já escrita e reunida em *Poesias* (1930-1955). Os livros de poemas *Siciliana* (1959) e *Tempo espanhol* (1959), escritos e editados na Europa, são os primeiros exemplares da produção europeia do escritor; sendo aquele uma experiência de incursão topográfica ao mundo antigo (grego) da ilha italiana via o olhar do poeta. Mas as produções mais importantes aqui consideradas são as experimentações poéticas de *Convergência* (1970) e, sobretudo, as da prosa-poética da antologia *Transístor* (1980).

Concebidos e produzidos praticamente num mesmo período, na década de 1960 e na primeira metade da década de 1970, os textos dos dois livros integram um projeto estético do escritor identificado nas correspondências e corroborado por esta leitura dos conjuntos publicados. Trata-se de experimentações poéticas (nos termos do poeta, como já apontado, “tentativas de reformulação da linguagem poética”, “tentativas de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão”) em verso e em prosa e do plano de escrita e reunião de textos sobre personagens/lugares marcantes da vida do poeta. Os próprios títulos anunciados para os conjuntos já trazem o gérmen das noções de sociabilidade literária e de comunidade.

Com textos escritos entre 1963 e 1966, *Convergência* é o último livro de poesia publicado em vida por Murilo Mendes. Na versão final, subdividido nas partes *Convergência* e *Sintaxe*, o livro foi inicialmente concebido como dois separados:

Contactos e Exercícios. É justamente o primeiro conjunto *Contactos/Convergência* o mais significativo para este estudo, pois nele estão os murilogramas e os grafitos, invenções murilianas em versos sobre/para intercessores do poeta. São textos que carregam a potência da tradição, da inovação, da palavra literária e o desejo do combate à dispersão do próprio sujeito e da coletividade, o desejo da convergência de territórios para conjurar o caos. Da mesma forma, as invenções murilianas dos retratos-relâmpago, constantes de *Transístor*, também circunscrevem intercessores e corroboram a formação da galeria dessa comunidade muriliana, o seu paideuma, o seu panteão-portátil.

Depois da escrita de *Convergência*, Murilo Mendes fica sem produzir poemas. As correspondências lidas do período mostram o seu empenho, nessa fase final da vida, na produção de diversos livros em prosa. Até então o poeta havia escrito em prosa apenas o aforístico *O discípulo de Emaús* (1945). Em especial, as cartas enviadas a Laís Corrêa de Araújo demonstram o desejo do poeta de publicar o seu trabalho e a sua dificuldade para encontrar editores ou mesmo para reinserir-se no circuito editorial e no cenário cultural brasileiro. Entre os livros que Murilo gostaria de ver publicado estava a antologia de prosa *Transístor*, uma amostra das experimentações do poeta no universo da prosa. A obra só foi editada postumamente, mantendo-se a seleção, pelo próprio autor e por Maria da Saudade Cortesão (sua esposa), de textos de 10 livros.

Sintonizados pela voltagem experimental de *Convergência*, os textos em prosa de *Transístor* apresentam-se como criações poéticas da literatura portátil contida no livro portátil, como um transístor, numa atenção às potencialidades da tecnologia que é a escrita e as suas experimentações. O próprio título da antologia, a palavra “transístor”, evoca a tensão muriliana entre a tradição e a modernidade em termos da civilização tecnoindustrial, é uma efetuação e uma contraefetuação da técnica. Uma análise das ocorrências do termo na produção muriliana permite a distinção/criação de conceitos: transístor tecnológico (dispositivo técnico) e transístor poético (dispositivo poético). Este, o transístor poético, é compreendido ainda como continente de transmissão, de deslocamento, de multiplicidade, de invenção, de criação e de resistência. Resistência a tudo aquilo que se opõe à poesia, perfazendo uma poética da sobrevivência, ligando-se aos vaga-lumes entendidos como metáfora de resistência. Daí a leitura dos murilogramas, dos grafitos, dos retratos-relâmpago, dos textos e do livro murilianos como transístores-poéticos e a sua vinculação ao portátil.

A prosa-poética de *Transístor* é considerada tardia no sentido em que o estudo do conceito de tardio permite situar essa nova produção muriliana, o seu novo idioma

transistorizado poeticamente, na trajetória poético-biográfica do autor e ler, nessa mesma produção, a busca de uma comunidade de harmonia que também expressa a angústia do poeta e o seu desejo de fazer com que os seus textos/fragmentos integrem uma totalidade, uma comunidade. É justamente depois da sua viagem estendida como exílio e da sua proximidade da morte que o poeta passa a se dedicar à prosa poética, uma nova modalidade de escrita que engendra a consciência de uma estratégia de sobrevivência ao próprio corpo, de busca de eternidade e de territórios.

Os textos de *Transístor* sinalizam a vertente errante, universal e cosmopolita do poeta. A prosa poética muriliana, a sua literatura, conforma um dialeto próprio dentro da própria língua e corresponde a um processo de desterritorialização, na medida em que o escritor cria representações de outros territórios nas quais imprime significados de pertencimento sem o apagamento do anterior e original espaço. Com isso, tem-se no poeta um movimento de desterritorialização/reterritorialização, um ritornelo. A corporeidade do sujeito passa a ser outro modo de o poeta aderir aos territórios e às culturas por ele visitados, sinalizando uma busca erótica do conhecimento via sentidos. Os textos podem ser lidos em toda a sua potencialidade como territórios de sociabilidade literária.

Há uma luta contra a dispersão de territórios. O texto muriliano, transístor poético, torna-se o próprio território do poeta que passa selecionar e ordenar uma rede de pessoas, coisas, lugares, experiências, enfim de intercessores. Tentar recuperar a experiência na escrita mediada pelas leituras, pela literatura, pelas memórias da infância (*A idade do serrote*, *Poliedro*), pela convivência com artistas, poetas e escritores, precursores (*Retratos-relâmpago*, *Invenção do finito*), pelas viagens (*Janelas verdes*, *Espaço espanhol* e *Carta geográfica*) e pelas reflexões aforísticas ou textos esparsos (*O discípulo de Emaús* e *Conversa portátil*), tudo em sintonia nos textos da antologia *Transístor*, remete, pois, à arte de colecionar. O texto muriliano é o território do poeta colecionador e de sua coleção, de sua escritura, que é uma forma de resistência, uma busca de ordenação do caos, uma luta contra a dispersão.

Essa dispersão combatida na escrita muriliana é aquela lida no poema de abertura de *Convergência* que diz respeito a uma diáspora poética e artística, ou seja, à ideia da existência de uma comunidade virtual e real que se relaciona à noção de República das Letras. A leitura e o estudo dos textos de *Convergência*, e sobretudo os de *Transístor*, permitem identificar e comprovar a estratégia de que Murilo Mendes, na sua produção tardia, se vale para conter a dispersão dessa comunidade. Tal estratégia é a criação e a manutenção de sua própria comunidade e de sua inserção nela. Essa comunidade é o seu

panteão-portátil inscrito por uma literatura também portátil. Os murilogramas, os grafitos e os retratos-relâmpago são criações estendidas diretamente à conformação da galeria desse panteão-portátil, desse paideuma, desses intercessores. Os retratos-relâmpago, em particular, desenham uma espécie de mapa da mitologia pessoal do poeta, da sua formação e da sua própria trajetória poética inscrita em *Transístor*. Para tanto, o poeta se vale ainda de rituais de autenticação das figuras por ele retratadas, inscrevendo-se numa poética do elogio do homem de letras e de artes.

Lê-se no panteão-portátil de Murilo Mendes uma comunidade literária aberta e múltipla, reunindo diferenças, multiplicidades, singularidades. Como panteão, essa comunidade comporta os sentidos de ser um lugar e de ser monumento, espaço literário, erigido pelo território da literatura e materializado no território do livro portátil, e sobretudo por ser um conjunto de figuras, de precursores, que perduram na memória individual (muriliana) e coletiva. Murilo Mendes assume, assim, a postura de herdeiro de uma tradição na qual se insere, fazendo alianças com os seus intercessores. Ao construir o seu paideuma, marca de tradição e de ruptura, o poeta incorpora e reinventa a tradição em seus textos. O texto muriliano insere-se, assim, numa outra dimensão, a da literatura como empreendimento coletivo. Tal empreendimento, ao reinscrever a tradição, coloca-se como uma resistência, lampejos, vaga-lumes que formam a constelação poética do autor de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Tradução de Flávio R. Kothe. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 167-187.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Jandira: Principis, 2020. [E-book]
- AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Editora Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013
- AMOROSO, Maria Betânia. Retratos-relâmpago: despedida e comemoração. *Revista USP*, São Paulo, n. 97, p. 103-111, mar / mai 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes Hoje/Amanhã. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 63-64.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas: Gilberto Mendonça Teles. Introdução: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*, Belo Horizonte, n. 1, ano 1, jul. 1925, p. 32.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico e antologia poética*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. (Coleção Poetas Modernos do Brasil, 2)
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Signos, 29)
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- AULETE, Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *iDicionário Aulete*. Edição brasileira original: Hamilton de Garcia. [S./l]: LexiKon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.
- ÁVILA, Myriam. O diário e a diáspora. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 235-240, jan./jun., 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- BACHELARD, Gaston. Miniatura. In: _____. *A filosofia do não; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Mota Pessoa. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 294-315.
- BADIOU, Alain. *O século*. Tradução de Carlos Silveira. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 5 ed. Introdução: Gilda de Melo e Souza; Antonio Candido. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. Convergência poética de Murilo Mendes. In: _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 117-136.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 66-70.
- BARTHES, Roland. Primeira prova: a escolha, a dúvida. In: _____. *A Preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Volume 2: A obra como vontade. p. 99-150.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão da tradução de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Volume 1.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jaenne Marie Gagnebin. 2. ed. São Paulo: 1986. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Filho; José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-234.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jaenne Marie Gagnebin. São Paulo: 1986. p. 127-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jaenne Marie Gagnebin. São Paulo: 1986. p. 222-232.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição revista e ampliada. 14 reimpressão. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Editora Paulus, 2020.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BONNET, Jean-Claude. Le fantasme de l'écrivain. *Poétique: le biographique*, Paris, n. 63, p. 259-277, sep. 1985.
- BONNET, Jean-Claude. Naissance du Panthéon. *Poétique*, Paris, n. 33, p. 46-65, fev., 1978.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 181-309.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. In: _____. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999. p. 9-161.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, n. 10. Araraquara, 1996, p. 11-27.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1977.
- BURKE, Peter. A República das Letras Europeia, 1500-2000. Tradução de Carlos Malferrari. *Estudos Avançados*, v. 25, n. 72, São Paulo, mai. Ago. 2011. p. 277-288.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. 3. ed. rev. ampl. Colaboração de Diléia Zanotto Manfig; Erthos A. Sousa; Luiz da Costa Lima. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 55-65.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CASA NOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CEIA, Carlos (coord.). *E-dicionário de termos literários*. [Lisboa: Universidade Nova de Lisboa]. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 23 out. 2020.
- CHARTIER, Roger. O Homem de Letras. In: VOLVELLE, Michel (org.). *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.]. p. 119-53.

CHIRICO, Giorgio de. O cérebro da criança. 1914. Óleo sobre tela, imagem 80 x 65 cm, quadro 98 X 83 x 6 cm. Título original: Le cerveau de l'enfant. Objeto n. NM 6068, Coleção do Museu Moderno de Estocolmo [Moderna Museet in Stockolm]. Disponível em: < <https://sis.modernamuseet.se/objects/3697/le-cerveau-de-lenfant>> Acesso em: 20 abr. 2021.

CIMA, Annalisa. *Hipóteses de Amor*. Tradução de Alexandre Eulálio; Ivo Barroso. São Paulo: Ateliê, 2002.

CIMA, Annalisa. *Murilo Mendes, di domenica: quattordici fotografie di Giovanna Piemonti con cinque poesie inedite di Murilo Mendes*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1973. (Occhio Magico n. 10) [Serie fotografica a cura di Giorgio Lucini. Questo volumetto a cura di Vanni Scheiwiller è stato impresso da Lucini a Milano in mille esemplari numerati da 1 a 1000 il 21 marzo 1974. esemplare 818]

CIMA, Annalisa. *Quattro Tempos: da Ipotesi d'amore*. Tradução de Alexandre Eulálio. Lugano: Fondazione Schlesinger, 1984.

CIMA, Annalisa. *Quattro Tempi: poesie e traduzioni*. Lugano: Fondazione Schlesinger, 1986.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 311-330.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? [Palestra de 1987]. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1999.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: _____. *Conversações*. 2 ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 155-172.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1984.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. Acerca do ritornelo. In: _____. *Mil platôs 4: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 171-179. Vol. 4.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs 3: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?*. 3. ed. Tradução de Bento Prado Júnior; Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. rev. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Anne Duffourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. Revisão técnica: Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jaques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogos*. Tradução de André Telles. Revisão técnica de Antônio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DOLHNIKOFF, Luis. Gertrude Stein: um fracasso moderno. *Sibila*: revista de poesia e crítica literária, ano 20. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/gertrude-stein-um-fracasso-moderno/3788>>. Acesso em: 1 jan. 2021.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997. p. 37-48.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A pátria dos outros: a poesia menor de Murilo Mendes. *Remate de Males*, Campinas, n. 32, v. 1, p. 9-18, jan / jun, 2012.

FIOCRUZ. Arquimedes. Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/Biograf/ilustres/arquimedes.htm>> Acesso em: 12 abr. 2021.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um Autor?* Tradução de António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2006. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Editora. Ditos & Escritos, 2001. p. 411-422.

FUENTES, Rodrigo Cardozo; NASCIMENTO, Claudio Rodrigues do. *Eletrônica*. 4 ed. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria; Colégio Técnico Industrial de Santa Maria, 2013.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Giovanni Battista Piranesi. In: _____. *Mestres da gravura: coleção Biblioteca Nacional*. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/mestres-da-gravura/giovanni-battista-piranesi/>>. Acesso em 26 out. 2020.

GALIMBERT, Umberto. *Psiche e techene: o homem na idade da técnica*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 9-19

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Um livro, alguma história e um projeto. [Posfácio] In: MENDES, Murilo. *Convergência*. Posfácio: Júlio Castañon Guimarães. Artigo: Ruggero Jacobbi. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições Asa, 1996.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 2.0. [S./l]: Editora Objetiva, 2007. [CD-ROM]

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 4. ed. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JACOBBI, Ruggero. Murilo Mendes e o pão subversivo da paz. In: MENDES, Murilo. *Convergência*. Posfácio: Júlio Castañon Guimarães. Artigo: Ruggero Jacobbi. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JACOBBI, Ruggero. Un poeta brasiliano e la “seconda Europa”. *L'Europa Letteraria*, anno I, n. 4, ottobre, 1962. p. 71-81.

JAEGER, Werner Wilhelrn. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas críticos da modernidade. In: _____. *Voo Transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999. p. 19-41.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 59-89.

MARTINS, Elaine Amélia. *Cartografias da memória: as escritas de viagem de Murilo Mendes e de Jorge Luis Borges*. 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MARTINS, Elaine Amélia. O poeta distante, a dona ausente e a amizade que se alimenta de conhecimento: Henriqueta Lisboa correspondente de Murilo Mendes. *Anais do VII Colóquio Mulheres em Letras: percursos da escrita de autoria feminina*, 2015, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2015. v. 1. p. 204-2011.

MARTY, Eric. *L'écriture du jour: le Journal d'André Gide*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra*. São Paulo: Alfaguara, 2008.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo [*Jornal do Brasil*, 1959]. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Organização, estabelecimento de textos e posfácios: Júlio Castañon Guimarães; Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 248-256.

MENDES, Murilo. Alla notizia dell'arresto di Alves Redol, la nostra rivista ha promosso, a Roma, una manifestazione di protesta, alla quale hanno partecipato numerosi scrittori,

che hanno tutti sottoscritto questo messaggio del poeta brasiliano Murilo Mendes. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica, L'Europa Cinematografica*, anno IV, n. 22-23-24, luglio-dicembre 1963. p. 210.

MENDES, Murilo. Almir Mavignier. [*Habitat*, n. 71, São Paulo, mar. 1963.]. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Murilo Mendes: 1901-201*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. p. 95-96.

MENDES, Murilo. *Antologia poética: Murilo Mendes*. Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDES, Murilo. *Cartas a Edson Nery da Fonseca*. Recife: Companhia Pacífica, 1995.

MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço de Documentação, 1954.

MENDES, Murilo. *Convergência*. Prefácio: Júlio Castañon Guimarães. Artigo: Ruggero Jacobbi. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

MENDES, Murilo. Finestre del Caos. Traduzione di Ruggero Jacobbi. *L'Europa Letteraria*, anno I, n. 4, ottobre, 1962. p. 75-81.

MENDES, Murilo. *Formação de discoteca e outros ensaios sobre música*. Introdução de Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Giordano; Edições Loyola; Edusp, 1993.

MENDES, Murilo. In memoriam di Michel de Ghelderode [con le ultime lettere di M. de Ghelderode]. *L'Europa Letteraria*, anno II, n. 15-16, giugno-agosto, 1962. p. 41-48.

MENDES, Murilo. *Ipotesi*. A cura di Luciana Stegagno Picchio. Milano: Guanda Editore, 1977.

MENDES, Murilo. L'epopea etica di magnelli. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica, L'Europa Cinematografica*, anno IV, n. 22-23-24, luglio-dicembre 1963. p. 222-225.

MENDES, Murilo. *L'Occhio del Poeta*. A cura di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi Editore, 2001.

MENDES, Murilo. Pacheco e la realtà secondo la poesia spagnola. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica*, anno II, n. 11, ottobre 1961, p. 133-136.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesias (1930-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MENDES, Murilo. *Poliedro*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1972.

MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago: 1.ª série*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MENDES, Murilo. Rito austero e totem di Capogrossi. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica, L'Europa Cinematografica*, anno V, n. 25, gennaio 1964. p. 93-95.

- MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1959.
- MENDES, Murilo. Sette risposte di Murilo Mendes. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica, L'Europa Cinematografica*, anno IV, n. 19, febbraio, 1963. p. 193-194.
- MENDES, Murilo. *Siciliana*. A cura de A. A. Chiocchio. Prefazione di G. Ungaretti. Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1959.
- MENDES, Murilo. *Transístor*: antologia de prosa. Seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão. Introdução de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MENDES, *Recordações de Ismael Nery*. Introdução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Edusp, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: INL/Fontana, 1976. p. 11-22.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-21.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas*. retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Prefácio de Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2004.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade. São Paulo: Edup; Giornano, 1995. (Memória, 17)
- MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO. Direção: Alexandre Eulálio. São Paulo: Fitas Brasileiras, 1977. 16mm, cor, 20min, 230m, 24 q. [Acervo da Cinemateca Brasileira]
- MURILO MENDES: A POESIA EM PÂNICO. Direção: Alexandre Eulálio. São Paulo: Fitas Brasileiras, 1977. 16mm, cor, 20min, 230m, 24 q. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3gnuZ4LBU2A>>. Acesso em: 18 out. 2020.
- NIETZSCHE, Friederich. Considerações intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Escritos sobre a história*. Apresentação, tradução e notas de Noéli Correa de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 67-178.
- O ENCOURAÇADO POTEKIM: um filme de Sergey Eisenstein. São Paulo: PubliFolha, 2011. 64 p. (Coleção Cine Europeu, 13) [livro + dvd]
- OKA, Maurício Massazumi. História do transístor. Versão 1.0 (nov. 2000). Laboratório de Sistema Integrados (LSI); Departamento de Engenharia de Sistemas Eletrônicos; Universidade de São Paulo. Disponível em:

- <<http://www.lsi.usp.br/~dmi/manuais/HistoriaDoTransistor.pdf>>. Acesso em: 31 nov. 2020.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.
- PASCAL, Blaise. *Os pensamentos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da. *Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: <arquivopessoa.net> . Acesso em: 18 mar. 2021.
- PETRARCA, Francesco. *O triunfo da morte*. Tradução de Luís de Camões. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000056.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- PICCHIO. Luciana Setegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transístor: antologia de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: cadernos de cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, p. 1-3, out. 2001.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12. ed. Organização e apresentação da edição brasileira de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete; Laís Eleonora Vilanova; Lígia Vassalo; Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. Últimas palavras: o poeta francês, que morreu há cem anos, passou boa parte da vida buscando criar um novo melodrama. Tradução: Mônica Cristina Correa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 set. 1988. Caderno Mais. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs27099810.htm>>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminações*. Tradução de Janer Cristaldo. [S. l.]: eBooksBrasil, 2012. Disponível em: <ebooksbrasil.org/eLibris/rimbaud.html>. Acesso em: 13 mar. 2021.

- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução de Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SAID, Edward. *Estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Soares Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y Literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. Atração do Mundo (Políticas de Identidade e de Globalização na Moderna Cultura Brasileira). *Gragoatá*, Niterói, v.1, n. 1, p. 31-54, 2.º sem., 1996.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: _____. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.
- SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 189-205.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Otelo, o Moro de Veneza*. Tradução, introdução de notas de Lawrence Flores Pereira. Ensaio de W. H. Auden. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla; Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&M Editores, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- UNGARETTI, Giuseppe. Siciliana. Tradução de A. A. Chiocchio. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 38.
- VATICAN NEWS. Salve Rainha. Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/oracoes/salve-rainha.html>>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VIRGÍLIO. *Eneida*: Estudo introdutório de Paulo Rónai. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Ilustrações de: Johann Gruninger. Guia universitário: Assis Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, [1990?]. (Coleção Universidade de Bolso)
- VIVALDI, Cesare. Le Metamorfosi di Murilo Mendes. *L'Europa Letteraria, L'Europa Artistica, L'Europa Cinematografica*, anno V, n. 25, gennaio 1964. p. 197-199.
- WERNECK, Maria Helena. As poéticas de elogio ao homem de letras. In: _____. *O Homem Encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996. p. 31-45.
- ZOURABICHVILLI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Teles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.

ACERVOS

Arquivo e Coleção Murilo Mendes (MAMM-UFJF/Juiz de Fora)

Arquivos e Coleções do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (FCRB/ Rio de Janeiro)

Cinemateca Brasileira (São Paulo)

Fondo [Enrico] Falqui da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Roma)