



DANIELA BUNN

L'OCCHIO DEL POETA:
a máquina abstrata muriliana

FLORIANÓPOLIS
2004

DANIELA BUNN

L'OCCHIO DEL POETA:
a máquina abstrata muriliana

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária, Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia.

FLORIANÓPOLIS
2004

À memória de meu avô, brasileiro de nascimento e
italiano de coração,
dedico.

Ao Wladimir pela atenção com cada palavra.
Ao CNPq pelo apoio financeiro.
Ao amigo italiano, Massimo,
que me presenteou *L' Occhio del Poeta*.
Ao meu irmão, Daniel,
a minha avó, Laurentina, pelo carinho.
E especialmente a meus pais, Aldo e Launir, por tudo.

Às vezes,
sei lá,
mil coisas.
(Alfred Jarry)

Escrevo no escuro,
preciso que minhas idéias
sejam mais claras que o ambiente.





Muitas vezes no processo de criação, emoção e razão aparecem como opostos inconciliáveis e o artista se arrisca a ver sua obra ser esterilizada pela aridez do “projeto” ou diluída pela emocionalidade incontida. O árduo exercício de manter-se firme e equilibrado sobre o fio da navalha, essa linha estreita e tensa que medeia os dois campos é, ao mesmo tempo, um desafio e uma conquista.

Arlindo Daibert

RESUMO

No intuito de selecionar, analisar e inter-relacionar os escritos sobre arte de Murilo Mendes, escritos em português e em italiano (poesia e prosa), este estudo configura-se como um texto em metamorfose através da filosofia deleuzo-guattariana. Cada estrato engendra substratos que se entrelaçam: os primeiros anos no Brasil, a desterritorialização do poeta, o contato com a arte e com os pintores abstratos italianos, os símbolos torcitários, o corte e a fissura. Tais elementos contribuem para o estudo da trama poética tecida pela máquina abstrata muriliana em relação ao visível e suas manifestações.

Palavras-chave: Poesia Brasileira. Literatura e Artes Plásticas. Filosofia. Crítica de Arte. Arte Abstrata Italiana.

RIASSUNTO

Con lo scopo di selezionare, analizzare ed interrelazionare i testi sull'arte di Murilo Mendes, scritti in portoghese ed in italiano (poesia e prosa), questo saggio si configura come un testo in metamorfosi tramite la filosofia deleuzo-guattariana. Ogni strato crea substrati che si intrecciano: i primi anni in Brasile, la *sterritorializzazione* del poeta, il contatto con l'arte e con i pittori astratti italiani, gli strumenti da taglio e la fessura. Questi elementi contribuiscono allo studio della trama poetica tessuta dalla macchina astratta muriliana in rapporto al visibile ed alle sue manifestazioni.

Parolechiave: Poesia Brasiliana. Letteratura e Belle Arti. Filosofia. Critica d' Arte. Arte Astratta Italiana.

AD-VERTÊNCIA

O texto transeunte, como afirma Murilo Mendes, circula de olhar em olhar assim como a tela que nunca é vista com os mesmos olhos duas vezes. O poeta nega o conceito tradicional de tempo, nega a sucessão, o periodismo, abstrai o espaço-tempo: lê a modernidade em saltos que oscilam entre o passado, o presente e o futuro visionariamente (de Simone Martini a Fontana). Assim é esta escrita, assim verte este texto, de forma fragmentada num tempo descontínuo.

Segundo Murilo, Ismael Nery admirava o papel do cirurgião à medida que intervinha no outro. O verbo *operar*, pertinente na obra muriliana, sobretudo em *A Invenção do Finito* (textos recolhidos entre 1960 e 1970), revela que todos os poetas e artistas realizam uma *operação*, sobretudo, mental. Os artistas-cirurgiões operam suas telas, seus poemas e intervêm no outro. Do outro, do outro corpo, surge o corpo sem órgãos pleno de multiplicidades. Para o poeta, todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito e alegoria: multiplicidades. Os “símbolos torcitários” (a faca, a tesoura, o olhar) engendram essas multiplicidades, pois, instauram o corte e operam a máquina de abstração muriliana que devora, destrói, corta, (re)constrói, costura, impõe cruzamentos e sobreposições, mescla e contradições.

Selecionei escritos sobre arte, mapeei-os (segundo Deleuze) e eles deslizaram ao longo deste texto até chegarem aos pintores abstratos e ao período italiano do poeta mineiro (anexo 1). Realmente, o projeto inicial tende a entrar na sua deriva: vários conceitos transitivos capturados nos textos sobre arte de Murilo. Textos que se entrelaçam pela semelhança e pela desigualdade: trama poética. Poemas dobrados, amassados, cortados por um olhar-máquina afiado. Apresento um texto que se deixa ler como fragmentos: lidos e abstraídos configuram o (re)corte operado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Visão</i> (anos 30)	p. 21
Figura 2 - <i>Primo acquarello astratto</i> (1910)	p. 32
Figura 3 - <i>Harpa-sofá</i> (1942)	p. 36
Figura 4 - <i>Cluny</i> (1976)	p. 37
Figura 5 - Ilustração de Vieira da Silva	p. 38
Figura 6 - Cadeia de corpos sem órgãos	p. 55
Figura 7 - Proliferação contínua de estratos e CsO	p. 56
Figura 8 - <i>Superficie 537</i> (1963)	p. 85
Figura 9 - <i>Superficie 124</i> (1961)	p. 86
Figura 10 - <i>Composizione</i> (1967)	p. 88
Figura 11 - <i>Variabile BY.</i> (1970)	p. 93
Figura 12 - <i>Natureza Morta</i> (1932)	p. 103
Figura 13 - <i>Paesaggio</i> (1962)	p. 105
Figura 14 - <i>Few Roses</i> (1963)	p. 111
Figura 15 - s/ título (1956)	p. 117
Figura 16 - <i>Expansione n. 1</i> (1958)	p. 121
Figura 17 - s/ título (1933)	p. 124
Figura 18 - Olho como isca de contrários	p. 140
Figura 19 - <i>Concetto spaziale, Attesa</i> (1964-65)	p. 155
Figura 20 - <i>Concetto spaziale, Attesa</i> (1963)	p. 157
Figura 21 - <i>Concetto spaziale, Attesa</i> (1959)	p. 159

SUMÁRIO

(Re)composição	12
Primeiro Estrato: Entre corpos e textos: a desterritorialização do poeta	16
1.1 A formação do poeta.....	17
1.2 Primeiros contatos com a Arte Abstrata	29
1.3 O palco italiano.....	41
1.4 <i>Corte transversal no texto: experimentando um corpo sem órgãos</i>	53
1.5 O intervalo da crítica e o seu contexto.....	64
Segundo Estrato: (Re)corte crítico: a leitura dos abstratos italianos	71
2.1 Entrelaçamento: a trama muriliana	72
2.2 Giuseppe Capogrossi: <i>signos dentados, sucessão de ritmos</i>	79
2.3 Gastone Biggi: <i>esferas proliferantes</i>	91
2.4 Giorgio Morandi: <i>abstrato em campo figurativo</i>	99
2.5 Piero Dorazio: <i>lúcido exegeta</i>	107
2.6 Alberto Magnelli: <i>o artesão diurno</i>	114
2.7 Desfiando a trama	127
Terceiro Estrato: Símbolos torcitários: <i>modus operandi</i> da máquina de abstração – a faca, a tesoura, o olhar	130
3.1 À procura de objetos	132
3.2 Operações: proliferação picotada	137
3.3 A tesoura: o grande X do universo	147
3.4 Fontana: <i>il segno gestuale</i>	152
Considerações finais sobre a máquina abstrata muriliana	164

Publicações de Murilo Mendes169

Referência bibliográfica sobre o autor.....174

Referências181

Índice onomástico191

Apêndice A: Mapeamento temático sobre arte na obra muriliana

**Apêndice B: Obras pesquisadas na biblioteca pessoal do poeta em Juiz de
Fora/MG**

Anexo: Compilação das críticas

(Re)composição

*... à simples leitura do título, já ouvimos chiar a pena,
vemos deslizar o pincel
ou esfregar lápis e carvão,
porque a folha está diante de nossos olhos,
a folha, a tela ou o painel,
o plano em todo o caso, esse plano original ou esse plano básico
pronto para receber
o choque do ponto ou a carícia da linha.*

W. Kandinsky
(*Ponto e Linha sobre o Plano*, 1926)

Sigo os passos de Kandinsky e determino um ponto de partida (in)seguro. Linhas selvagens e quase loucas deslizam sobre a folha interrompida por violentos (re)cortes: o choque, a carícia. Parto então de um terreno movediço – o mundo imagético de Murilo Mendes – que transita entre o Novo e o Velho Mundo, abstraindo essências para, no curso do movimento, converter substâncias, transubstanciar elementos. Capturado por um olhar-máquina, o mundo imagético criado por Murilo ao longo de seus setenta e quatro anos transborda coisas-evento¹ - a natureza íntima das coisas: a serraria, o cometa, a musa, a nuvem, a faca, o bailarino. Visões, histórias, críticas, o tempo, a poesia. Contaminado pelas idéias de Deleuze, este texto divide-se em três estratos contendo dezesseis substratos que saem à deriva no exercício da escrita.

No primeiro estrato, **Entre corpos e textos: a desterritorialização do poeta**, experimentei uma singular linguagem (historicizada), tentando articular tensões diacrônicas e sincrônicas no movimento extraterritorial deste poeta mineiro, desde

¹ “Essa coisa-evento, a poesia” é um texto de Wladimir Garcia apresentado na Revista Babel: “ao falar, o poema só pode falar no seu nome, de si, na sua singularidade” (2000, p. 123), o ensaio divide-se em “coisa” e “evento” e discute a noção de literatura a partir de Derrida.

seus primeiros escritos no Brasil (*A formação do poeta*) até sua reterritorialização na Itália, onde consolida seu estilo crítico-poético de falar sobre amigos, objetos e obras de arte (*O palco italiano*). Ao atravessar o modernismo brasileiro e a história da arte, tive como apoio os estudos de Argan - crítico caro ao “tempo” de Murilo, citado em muitos textos² - a fim de definir antecedentes do abstracionismo (*Primeiros contatos com a Arte Abstrata*) e sua incorporação no decorrer da obra muriliana.

O interesse de Murilo Mendes pela arte surgiu, já nos anos 30, do contato com Ismael Nery e seu método de abstração relacionado ao tempo e ao espaço. Para tanto, ressaltos textos importantes de Murilo Mendes relacionados à arte, escritos no Brasil nas décadas de 30, 40 e 50 e na Itália a partir de 1957, onde atuou como professor de Cultura Brasileira em Roma, maturando assim, uma “escrita italiana”.

Uma experimentação inevitável permeia este primeiro estrato: a formação de um corpo sem órgãos que, baseado nas indagações deleuzianas sobre a máquina abstrata, instaura uma segunda linguagem (*Corte transversal no texto: experimentando um corpo sem órgãos*). Um intervalo para a crítica ao tempo de Murilo também se faz presente, a fim de ressaltar o modo de composição do poeta em relação aos seus contemporâneos (*O intervalo da crítica e o seu contexto*).

No segundo estrato, **(Re)corte crítico: a leitura dos abstratos italianos**, veremos um jogo especular de textos que se entrelaçam: um completa o outro, um diverge e ao mesmo tempo converge para o outro na experimentação do poeta-crítico (*Entrelaçamento: a trama muriliana*). Essa trama, esse emaranhado de textos sobre abstratos italianos (muitos definidos somente por Murilo como tais) relaciona

² A palavra *texto* envolve a produção de Murilo Mendes seja em prosa ou em verso, categorias que, como veremos adiante, fundem-se num só fazer poético.

espaço/tempo, ritmo, signo e proliferação de sentidos, numa realidade poliédrica que configura uma maquinaria do pensar e seus curtos-circuitos. O *ritmo* e o *signo*, muito explorados nos textos de Murilo, podem ser percebidos no estudo das formas dentadas em *Giuseppe Capogrossi*, no compasso da proliferação das esferas em *Gastone Biggi*, nas garrafas de *Giorgio Morandi*, nas microestruturas de *Piero Dorazio* e na transformação da realidade em formas abstratas que duram em *Alberto Magnelli*. A *trama*, outro termo que permeia os textos, é aprofundada pelo poeta no sentido da *composição*, ou seja, o modo pelo qual os elementos constituintes do todo se dispõem e se (re)organizam na tessitura do texto (*Desafiando a trama*). Textos presentes, sobretudo, em livros póstumos lançados no Brasil e em especial *L'occhio del Poeta*, lançado em Roma em 2002.

No terceiro estrato, **Símbolos torcitários: *modus operandi* da máquina de abstração – a faca, a tesoura, o olhar**, saí à procura de signos de operação daquela máquina escrita que pudessem estar presentes na obra muriliana, encontrei-os em *A Idade do Serrote: a faca, a tesoura, o serrote, o olhar (À procura de objetos)* - signos elegidos pelo poeta como *símbolos torcitários*. Pude observar, nos textos que falam sobre arte, a proliferação do verbo *operar* como uma ação que se faz no momento da concepção da tela ou do poema como o *operador textual* ou a *operação mental* que precede a *operação manual* do pintor (*Operações: proliferação picotada*). Os objetos torcitários constituem as peças que auxiliam no constante movimento da *máquina abstrata*, a exemplo das “máquinas desejanter”³ que, por sua vez, são caracterizadas como sistemas de corte de fluxos.

³ Guattari e Deleuze definiram assim a idéia de que o desejo corresponde a um certo tipo de produção e que ele não é absolutamente algo indiferenciado e nem pulsão orgânica.

Relembro ainda, como objeto cortante, o *olho armado* do intelectual que atravessa a realidade e busca, num mundo abstrato de formas, a composição da escrita - o *olho armado* prevalece sobre os outros sentidos.

Outro signo, a *tesoura*, opera grandes cortes transversais entre os versos e abre-se para o enigma (*A tesoura: o grande X do universo*). Em cada corte temos a possibilidade de entrar em contato com a interfície da tela, do verso, do tempo. A *fissura*, influência vinda do contato com Lucio Fontana, incita a transgressão instaurada pelo corte e pelo signo-gesto que violenta a tela e abre um novo espaço de interpretação (*Fontana: il segno gestuale*).

O corte transversal no texto (a criação do novo corpo) se fez necessário para a compreensão desta trama poética. A análise dos textos, à procura de signos-chave, é dançante e circula por conceitos deleuzianos entremeados por toda a fortuna crítica do poeta. A máquina abstrata instaura-se ao longo deste trabalho de uma forma sutil e constantemente em metamorfose. O estudo procura pensar o texto poético e o texto crítico como corpos mutantes e inter-relacionáveis que se fundem constantemente.

Após esta pequena introdução, convido o leitor a atravessar os três estratos deste trabalho e suas respectivas camadas, mesmo que tal passagem implique um olhar de Orfeu, matando duplamente o texto. Para isso, é preciso lançar-se num espaço de interpretação infinita. É preciso também desterritorializar-se e, nesse ato, eleger os elementos que acompanharão este processo metamórfico. *Eu seleciono*, como um falar no presente, naquilo que o pensamento me corta: a máquina e os símbolos torcitários. A máquina (abstrata) se desdobra, emite e combina *signos-partículas*, opera fluxos de desterritorialização. Os *símbolos torcitários*, eleitos por Murilo, operam o tempo e o espaço (fazer cortes no tempo e no espaço é, segundo o poeta, praticar um conselho de Aristóteles). A abstração funciona como segmento-rizoma, é o *intermezzo* entre o poeta e sua poesia. Cada membro-palavra é escrito e então

acoplado a outros membros (multiplicidades) para a formação do todo. Feito o convite à leitura, sirvo de guia (meu eu-Virgílio) a circular pelos estratos e substratos desta experimentação, desde a opacidade, *oscura*.

Primeiro Estrato

Entre corpos e textos:
a desterritorialização do poeta



Fluíram poemas escrevendo estratos

Poema sem nome

*o cometa deu o primeiro passo
e num risco
despertou o menino*

*no balé do texto
dança o poeta
música mundana
de todas as épocas*

*conheceu a figura feérica
abstraiu o tempo e o espaço
seleccionou e cultivou
formas dilaceradas e dançantes*

*a mola propulsora religiosa
impulsionou a metamorfose
nos saltos anacrônicos
conciliou os contrários*

(Daniela Bunn)

1.1 A formação do poeta

*Greve da inteligência
e um grito deste tamanho, do homem
tentando romper os moldes do previsto
todo o meu ser procura romper o seu próprio molde.*

Murilo Mendes
"Sonata sem Luar"
(*Poemas*, 1930)

Dilacerações e metamorfoses tentam romper os moldes do previsto. A fissura provocada pela ousadia, pela invenção, pela ruptura, faz parte do mundo-enigma de Murilo Mendes. O poeta, que não se ajustava no tempo, elegeu uma forma dançante e anacrônica de circular por datas, períodos e estilos. Fujo ao estilo muriliano e procuro encaminhar linearmente algumas informações necessárias para compreender a formação do tecido que constitui a trama poética deste conciliador de contrários.

Murilo Monteiro Mendes nasceu em Juiz de Fora em 1901, cresceu entre montanhas e pianos, como relata em seu livro autobiográfico *A Idade do Serrote* (1965-1966). A passagem do cometa Halley, em 1910, o desperta para a poesia, fato esse tão relevante quanto a fuga do colégio em Niterói, em 1917, para ver o bailarino Nijinsky no Teatro Municipal do Rio. O interesse pela literatura veio por meio de alguns professores que freqüentavam sua casa. O poeta "tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor" (MENDES, 1994, p. 926). Já em 1920, Murilo desperta para a escrita e começa a colaborar em jornais como *A Tarde*, na coluna "Chronica Mundana" assinando primeiramente como MMM e depois com o pseudônimo de De Medinacelli. Em 1921, muda-se para o Rio de

Janeiro e conhece aquele que viria a ser grande influência para a sua vida e obra (formulando um conceito de abstração): Ismael Nery⁴.

Murilo afirma que Ismael havia construído um sistema filosófico muito original:

Apesar de não o escrever, era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço para atingir o essencial, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade (...). Ismael Nery viveu seu sistema, julgado por ele próprio uma introdução ao catolicismo. (1948, p. 5)

A busca pelos elementos essenciais à existência, baseada na abstração do tempo e do espaço, configurava uma procura pela universalidade de sua própria arte. Ismael Nery (1900-1934) operava por abstrações para criar imagens de si - formas dilaceradas e dançantes. O pintor-poeta privilegiava a figura humana, corpos que deformava e desmembrava extraíndo o *eterno* do *transitório*, como dizia Murilo. Segundo Murilo, a deformação exercida pelo pintor demonstrava sempre um grande respeito pela forma humana pois, Nery associava o erotismo ao sentimento religioso. O processo abstrato absorvido por Murilo do pintor é uma discussão implícita ao longo de sua obra, assim como a idéia de síntese entre o clássico e o moderno, tendo o catolicismo como mola propulsora. Para o poeta, Ismael Nery *praticava* a poesia em vez de escrevê-la: a poesia não era uma sensação, mas uma experiência. Murilo afirma, em *Boletim Ariel*, que para Nery a poesia era a antecipação de um estado sobrenatural que o homem atinge depois de passar por todas as experiências da sensibilidade e da inteligência. Buscando o equilíbrio entre

⁴ Murilo escreveu dezessete artigos com o título "Recordação de Ismael Nery" em 1948 no Suplemento "Letras e Artes" do Jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro (dois deles podem ser vistos no anexo).

o espírito e a matéria, entre a vida interior e exterior, Murilo Mendes logra a transcendência numa abstração da perspectiva espaço-temporal que o permite apreender o movimento como totalidade. Como lembra Joana Matos Frias, “para o poeta, a fixação de um determinado momento da existência, operada pelo tempo, impede a apreensão totalizante do movimento como dimensão essencial da relação do sujeito com o mundo” (2002, p. 84). Para Murilo, a abstração do tempo permite alcançar uma compreensão total do mundo e do homem.

Mesmo estando no Rio, em meio a um turbilhão de novas informações, Murilo continua a escrever para o jornal de Juiz de Fora na coluna “Bilhetes do Rio”, com o mesmo pseudônimo. Quando eclode o Movimento Modernista com a Semana de 22, o poeta permanece alheio ao movimento, mas não às novas idéias. Mesmo não participando, Murilo assimilou à sua maneira, com certo vigor antropofágico, os

princípios de *liberdade e universalidade*⁵.

Murilo manteve-se afastado da Semana de Arte Moderna intencionalmente, admitindo estar no Rio observando os acontecimentos sem aderir a eles oficialmente

⁵ Segundo Bendito Nunes, em uma entrevista para a *Revista Cult* em setembro de 1999, o advento da Semana de 22 acarretou um período de grande tensão na literatura, inúmeros manifestos marcados por conflitos estéticos e ideológicos reafirmavam (ou não) as novas concepções. Os antecedentes da Semana surgiram na Europa: movimentos como o Futurismo italiano fomentou as novas idéias. O movimento era baseado num *rifiuto* radical do passado, rumo a uma projeção futurista de uma cultura renovada juntamente com os avanços da vida moderna. O “Manifesto del futurismo”, publicado em 1909 na Itália no jornal *Le Figaro* foi o ato oficial da formação do movimento. Em 1910, o manifesto foi publicado na Bahia, mas somente em 1926, ao ser divulgado nas academias do centro do país, alcançou grande divulgação. O “Manifesto Técnico da literatura futurista” (1912) era a favor da destruição da sintaxe, do substantivo livre, duplo, desnudo e ligado a outros substantivos por analogia como “homem-torpedeiro”, “mulher-golfo”, “multidão-ressaca” (herdamos do futurismo as idéias de homem-máquina, máquina-poema): era necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca” (TELES, 1973, p. 70). O Manifesto firmado em Milão declara que a analogia é o amor profundo que liga as coisas distantes – as imagens constituem o sangue da poesia e por isso devem proliferar continuamente como a corrente sanguínea: máquina cosmogônica de novas imagens.

pois, como afirmava, nunca tivera instinto gregário, o que sempre o impediu de fazer parte de qualquer grupo (fato que constitui a idéia do *franco-atirador*). Murilo não assumiu as vestes incendiárias dos “futuristas” brasileiros, nem no entusiasmo da máquina reprodutora, nem na repulsa ao passado; ao contrário, escrevia muito sobre pintores e poetas clássicos. O Modernismo, por sua vez, se prontificou a interpretar o contínuo esforço progressista e econômico-tecnológico da civilização industrial: a renúncia ao cânone, a diminuição da distância entre as artes, a busca por uma linguagem coloquial.

De 1924 a 1929, Murilo trabalha como escriturário no Banco Mercantil do Rio de Janeiro e como arquivista na antiga Diretoria do Partido Nacional do Ministério da Fazenda (onde conheceu Nery). Nesta época, escreve poemas para as primeiras revistas modernistas. De 1927 a 1929, surgem os seis números da *Revista Verde* em Minas Gerais e, em 1928, a *Revista de Antropofagia* em São Paulo, nas quais Murilo colaborou. Em 1927, Ismael Nery vai pela segunda vez para a Europa e conhece, em Paris, Breton e Marc Chagall. Na mesma época, Murilo conhece Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, entre outros. É da amizade tão promissora com Nery que Murilo começa a ter seus primeiros contatos com as artes plásticas, deixando-se contaminar por Tarsila, Marx Ernest, De Chirico e Cícero Dias. Em *Retratos-Relâmpago* Murilo confessa tal influência: “partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira” (1994, p. 1250).

Arlindo Daibert, no ensaio “A poesia e a pintura surrealista”, discute algumas questões sobre a arte brasileira no início do século XX. A influência do expressionismo alemão e, paralelamente, uma rejeição à estética tradicional manifestada isoladamente por uma elite intelectualizada de São Paulo e do Rio de Janeiro são marcadas por rompimentos esporádicos e pelo impulso de ruptura,

como afirma o crítico: “é uma mudança que se processa em saltos criando num estranho e contraditório convívio entre a formação tradicional e acadêmica de nossos artistas modernos e seu anseio de atualização e inserção numa estética renovadora e cosmopolita” (DAIBERT, 1995, p. 87). É nesse momento de transição, nas palavras de Daibert, que aparece o primeiro livro de Murilo, carregado pelo convívio com Ismael Nery. Em 1930, dez anos depois da colaboração inicial para a imprensa (crítica para jornais e revistas), Murilo publica o livro *Poemas* (textos escritos entre 1925 e 1929), ainda ligado ao modernismo paródico e de ruptura, onde o *concreto* e o *abstrato* se misturam constantemente formando imagens objetivas, nas palavras de Mário de Andrade em “A poesia em 1930” (1974, p. 42). Em *Poemas*, a poesia **Saudação a Ismael Nery**⁶, na seção *Cabeça Decotada* (MENDES, 1994, p. 115), chama a atenção por fixar contornos aos corpos, transpor regiões e reunir partes desconhecidas do mundo, numa clara alusão ao essencialismo:

.....
um Ente magnético sopra o espírito da vida
Depois de fixar os contornos dos corpos
transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo.
Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas,
solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa.
.....
penetra o sentido das idéias, das cores, a totalidade da criação,
olho do mundo,
zona de livre corrupção, música que não pára nunca,
forma e transparência.

A tela que segue, *Visão*, foi escolhida para mostrar uma *composição* (termo que remete a Deleuze) de Ismael Nery que parece ser descrita nos versos acima. O corpo da mulher parece ser atraído pelo “Ente magnético” que pouco a pouco se entrama neste corpo (não sabemos ao certo quem é atraído por quem). Um ritmo sutil parece embalar este movimento de territorialização que, como escreve Murilo, une *forma e transparência*. O *espírito que nunca descansa*, proveniente do mundo dos sonhos, penetra o corpo que deseja o outro corpo. Esta *visão* criada por Nery

⁶ Para ressaltar o título de poemas e críticas de Murilo Mendes optei por colocá-los em negrito ao longo do texto.

assume em Murilo o papel de *olho do mundo* numa *zona livre*, que permite o constante movimento de desterritorialização e reterritorialização dos corpos.

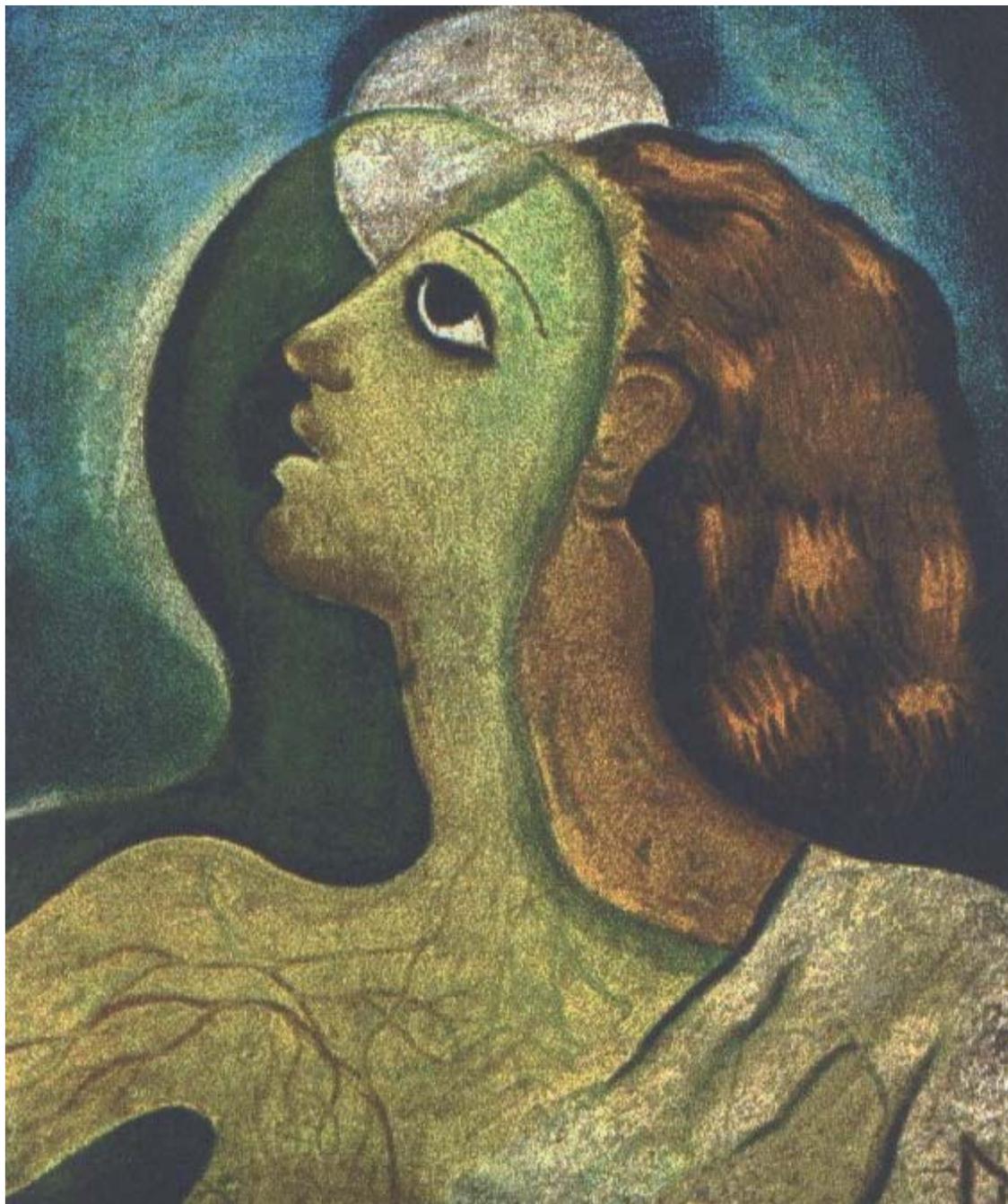


Figura 1: *Visão* (anos 30)

Óleo sobre tela, 49 x 38 cm

Fonte: <http://www.pitoresco.com/brasil/nery/nery.htm>

O quadro parece (pen)entrar no poema, assim como o poema (pen)entra no quadro. Um parece tão próximo do outro, como as idéias desses dois poetas. A noção de autoria perdeu-se entre os escritos de Ismael Nery e de Murilo Mendes: vemos uma mesma trama tecida por dois poetas, textos que se entrecruzam, se

mesclam, se duplicam e apresentam frases idênticas, como levantou Marcondes Moura (1995, p. 52-53). Assim, temos como exemplo:

o conceito primordial de arte encerra a idéia de equilíbrio.
(Murilo Mendes, em *O Discípulo de Emaús*, 1945, p. 818: Af. 17)

o conceito primordial de arte encerra a idéia de equilíbrio, eis porque achamos que um artista moderno não deva mais ser um cultor de temperamento e sim um estabelecedor de relações. (Ismael Nery, em "Arte e artista", s.d)

Ou ainda:

Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
(MENDES, 1994, p. 207)

meus Deus, para que puseste almas num só corpo
(NERY, apud HABKOST, 1994, p. 22)

Moura aponta a impossibilidade de distinguir, em um livro como *O Discípulo de Emaús*, as idéias de Murilo das idéias de Nery, justamente por estarem tão entrelaçadas. Sabemos que a primeira afirmação, dos exemplos acima, foi feita por Ismael Nery mais de dez anos antes do livro de aforismas de Murilo Mendes. Podemos supor que

muitas das idéias expostas oralmente pelo conversador contumaz que era Ismael Nery devem ter sido assimiladas de modo tão intenso por Murilo Mendes que a própria noção de autoria perdeu aqui sua validade; sem contar que, na fluidez do diálogo, muitas daquelas formulações talvez pudessem ter sido feitas de fato por Murilo Mendes e depois anotadas pelo amigo como se fossem dele próprio. (MOURA, 1995, p. 52-53)

Os diálogos freqüentes com Nery, acrescidos de várias leituras, influenciaram na formação do poeta. Em um texto escrito para o Suplemento "Letras e Artes" em 21 de dezembro de 1947, Murilo dá um depoimento sobre sua precoce formação:

Minha iniciação literária foi, além de precoce, muito complexa. Desde cedo habituei-me voluntariamente a misturar leituras, sem nenhum “parti-pris” intelectual procurando abrir meu espírito a todas as correntes possíveis. Isto atribuo em parte ao meu forte instinto de curiosidade, em parte à falta de formação universitária, que excluía toda a idéia de planificação. Seduzido por tendências muito antagônicas (...) devorava ao mesmo tempo poetas romancistas e ensaístas clássicos, românticos e modernos e – quando chegou a hora - surrealistas, com avidez. Tal método tornou-se uma constante da minha personalidade, formando um franco atirador das artes e da literatura, embora tenha, como é natural, muitas predileções pessoais. (apud GARCIA, 1990, p. 249)

Mesclando leituras, sem um roteiro a seguir, o poeta confessa ser seduzido por diferentes tendências – fato que se aplica tanto à literatura como às artes plásticas. Um pouco antes, em uma de suas palestras, também publicada no Suplemento dominical “Letras e Artes”, em outubro de 1947, Murilo Mendes lança um olhar sobre a universalidade da arte pictórica. O texto apresentado por Murilo, de certa forma, está de acordo com as idéias de Argan (mesmo que de cunho histórico) sobre o modernismo: universalidade e diminuição das distâncias onde a pintura, em seu plano de unidade, deve movimentar-se por outros estratos, promovendo trocas e quebrando convenções. Cada artista (poeta ou pintor) possui traços e qualidades próprias que não encontramos em outros artistas. Pintores e poetas deviam aproximar-se e produzir um esforço de penetração e compreensão mútua - uma pintura literária dotada de uma interpretação infinita (lembro Blanchot). Afirma Murilo:

A pintura não pertence apenas a pintores, pertence a toda a humanidade. De resto, quando um pintor termina um quadro não é mais seu: como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, ninguém olha de duas maneiras iguais o mesmo quadro. Um quadro é re-criado inúmeras vezes e antes de começar na tela passou por uma vasta série de **operações** [grifo meu] de crivo, feitas no espírito do pintor. (apud GARCIA, 1990, p. 236)

A criação da tela ou do poema passa primeiramente por uma “operação” imaginária na mente do poeta. Pintar, cortar, escrever são atos involuntários, inconscientes, em processo de construção, *re-criações* do que se gerou num plano abstrato. A tela e/ou o poema são *recriados* a partir de uma exteriorização das idéias, ou melhor, uma desterritorialização do pensamento em direção ao concreto. Cabe, aqui, ler Deleuze, no qual tais *operações* são agenciamentos maquínicos que

têm como primeiro passo descobrir o território ou o objeto estético com o qual se quer criar. Esse território é feito de fragmentos decodificados e, como a própria terra, de profundos estratos sobrepostos. O território cria tais agenciamentos que transbordam a outros estratos (“vasta série de operações de crivo”), contaminando até mesmo outros corpos. Cada agenciamento é dotado de formas e substâncias, ou, no caso do poeta, qualidades diversas. Os agenciamentos possuem pontas de desterritorialização, ou seja, linhas de fuga que convergem para diferentes pólos.

Murilo já afirmara que o próprio pintor oferece o material para o exame de seu método e de sua concepção de pintura. Em um de seus aforismas, Murilo declara que

cada quadro é para o pintor um problema novo que se relaciona com um problema antigo. Entre os quadros mais aparentemente diversos existe uma aproximação que os fixa na unidade. (1994, p. 848: Af. 340)

Aproximação de quadros, de idéias, de corpos: o corpo novo (o quadro), herda do antigo corpo marcas indeléveis, pois, “há uma espécie de meditação plástica tão intensa como uma meditação filosófica” (MENDES, 1994, p. 848: Af. 343). Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção* (1999), considera o corpo como ponto de vista sobre o mundo sendo ele próprio objeto deste mundo. Murilo vê o mundo a partir de seu corpo-olhar e afirma que a missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, doando-lhes uma nova dimensão. Murilo muitas vezes dá vida aos versos e o poema dialoga com o poeta. O poema **Abstração**, dotado de um corpo, observa e, como numa inversão de valores, compõe o poeta (MENDES, 1994, p. 434):

.....
O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe.
.....
Nem me conheço:
Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo
A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo.

O corpo do poeta (ou do artista), visto como uma máquina em curso é por excelência um corpo híbrido e metamórfico, está sempre em movimento no tempo. Fundem-se corpos: um produz o outro, um se produz no outro (o corpo do poema, o corpo do poeta). Em *Poemas* (1930), o corpo assombra o poeta: ancas largas e seios estourando debaixo do vestido mostram um corpo eroticamente feminino, seja

o corpo da namorada, da prostituta, da noiva, da menina, da estátua, da igreja. O poeta confinado numa noção aberta de corpo, no seu corpo ou no corpo-outro, afirma: “não saio dos limites de minha pessoa”, talvez por isso a decorrência permanente de um “eu lírico” - fortemente marcado e definido: eu-Murilo, eu-poeta, eu-ubíquo – transeunte e pertinente.

A cidade também ganha um novo corpo. Murilo analisa os acontecimentos artísticos e escreve **São Paulo 1949** no Suplemento “Letras e Artes”, em outubro de 1949, afirmando que os elementos que constituem a trama intelectual da cidade apresentam densidade e variedade propícias a manifestações de uma atmosfera “moderna” em arte e em literatura que resultam num novo estilo de vida. Surgem novos centros, o botequim, a pizzaria, o *caffè*, o sangue estrangeiro. São Paulo estava em metamorfose e a desordenação caótica da cidade refletiu-se nos versos de *As Metamorfoses*, de 1944, acompanhando as mudanças no cotidiano: rupturas, contornos, cortes no trânsito contínuo de máquinas, idéias mutáveis e efêmeras - a metamorfose do próprio ser. O livro marca-se por movimentos constantes e uma visão de um mundo em mutação. Enquanto Kafka descreve a metamorfose zoomórfica de Gregor Samsa, Murilo descreve as inúmeras metamorfoses vivenciadas pelo homem (em planos concretos e abstratos) e pela própria poesia no processo da escrita. Mutação contínua: homem, mundo, poesia. Imagens do caos e da morte, do princípio e do fim de um mundo que se apresenta efêmero como o olhar, que em sua dimensão plástica, capta todo e qualquer movimento.

Na cidade moderna, o constante fluxo de informações requeria um novo olhar, um olhar convergente capaz de englobar tudo o que a nova modernidade estava produzindo. Murilo, antecipando seu tempo, já anunciou este novo olhar em uma de suas poesias da década de trinta: “meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros” (1994, p. 247). O novo olhar é atraído pelo homem inventor de máquinas que manipula as máquinas, torna-se máquina produtora de idéias, faz parte da grande máquina abstrata regulada por diferentes agenciamentos. A idéia da máquina abstrata de Deleuze não é uma idéia platônica, opera em agenciamentos concretos, traça pontas de desterritorialização para todos os lados. A máquina é abstrata porque ignora formas e substâncias, mas não deixa de lado a forma conceitual de máquina. As máquinas não cessam de trabalhar umas nas outras, pois elas se entrecruzam continuamente a partir de um único agenciamento maquínico.

São os agenciamentos que regulam as relações dessas máquinas. Cada tipo de máquina pertence a um estrato (embora transite entre vários). Enquanto o corpo-máquina produz agenciamentos, a máquina (São Paulo) de que falava Murilo, (re)produz a arte.

Numa época em que o Brasil sofria inúmeras transformações, São Paulo funcionava como espelho, refletindo (mais poderosamente que o Rio, segundo Murilo) as novidades culturais da Europa, caminhando para a universalidade e a “planetização de fatos e idéias”. Surge, no segundo pós-guerra, o Museu de Arte e o Museu de Arte Moderna em São Paulo que deveriam, segundo Murilo, mostrar sempre o melhor da arte, configurando-se como uma máquina-seletiva. O museu de Arte Moderna acolhia figurativistas e abstracionistas e promovia debates para as então atuais teorias estéticas. Entre os abstracionistas presentes, Murilo cita, no mesmo artigo sobre São Paulo, Alberto Magnelli: “pintor forte, variado, violento, inventivo dentre outros pintores que realizam um enxerto novo do impressionismo que modera muito seu rigor de origem cubista” (1949, p. 5). O museu apresentava também, na coleção de pintura italiana, De Chirico e, como afirmou Murilo, o “admirável” Morandi. Pintores que se preocupam com a divisão racional dos planos, sensíveis aos jogos de luz e às cores vivas⁷.

Um pouco antes, a XXVII Bienal de Veneza reuniu alguns abstratos brasileiros. Wolfgang Pfeiffer (1954, p. 198), diretor do MAM, escreveu nesta ocasião sobre a arte no Brasil⁸:

Paese giovane, che senza dubbio non si può paragonare ai centri europei, in cui sono nati i movimenti fondamentali dell'arte moderna, ma pur tuttavia paese che trae motivo di orgoglio della propria capacità inventiva, il Brasile include nel suo patrimonio artistico pittori di formazione europea come Flexor e Patner, che oggi presentano opere in cui si possono già individuare elementi

⁷ Em Santa Catarina, alguns jovens formaram um círculo de Arte Moderna conhecido como *Grupo Sul*, editando uma revista com o mesmo nome na tentativa de integrar a arte catarinense no circuito do modernismo, porém, sempre com temáticas regionais. A difusão da Arte Abstrata em Santa Catarina funcionou como ruptura com a figuração e uma preocupação em dialogar com a arte internacional. Enquanto no Rio e em São Paulo a discussão surgiu nos anos 50, em Santa Catarina o processo começou no fim da década de 60 (In: OLIVEIRA, 1999, p. 11). Vale lembrar que a Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata foi realizada somente em 1953 em Petrópolis pois, no Rio, a arte ainda não tinha crédito.

⁸ *La biennale di Venezia* (1954). Livro encontrado no acervo da biblioteca pessoal do poeta em Juiz de Fora/MG (maiores informações Apêndice B).

brasileiros. Si sta difatti formando un nuovo mondo artistico a São Paulo e Rio de Janeiro⁹.

O mercado da arte sofreu fortes influências, principalmente pela Bienal de São Paulo, a partir de 1951, e pela criação de museus no eixo Rio-São Paulo, como o MAM/SP e o MASP, criados em julho de 1948 e, no ano seguinte, o MAM do Rio¹⁰. Enquanto as décadas de 40 e 50 incentivaram a criação destas instituições, as décadas de 60 e 70 impulsionaram o mercado da arte com o êxito crescente do abstracionismo e configuraram, segundo Sérgio Micelli (2002), indícios do nascente mercado de arte e do crescimento dos leilões na busca pela permanência da arte. Aliás, não só da arte como da poesia - pela eternidade do mito escrito, como lembra Laís Corrêa Araújo (2000, p. 75) -, consiste na

fatalidade da dilaceração do poeta num tempo também dilacerado, de múltiplas opções e múltiplos compromissos: com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária, de que a obra do poeta seria paradigma radical e maior.

Baseado nesta idéia de abstrair o tempo e o espaço - dilaceração metamórfica - Murilo, ao longo do tempo, continua a escrever textos pluridiscursivos sobre música, religião, pintura, dança, cidades, tempo, para revistas como *Boletim Ariel*, *Lanterna Verde*, *Dom Casmurro*, e para o Suplemento "Letras e Artes" do Jornal *A Manhã*¹¹. Desses primeiros anos e do contato com Ismael Nery, Murilo fala

⁹ País jovem que, sem dúvida, não se pode comparar aos centros europeus, nos quais nasceram os movimentos fundamentais da arte moderna, mas, todavia, país que traz motivo de orgulho pela própria capacidade inventiva, o Brasil inclui no seu patrimônio artístico pintores de formação européia como Flexor e Patner que hoje apresentam obras nas quais já se pode individualizar elementos brasileiros. Está de fato se formando um novo mundo artístico em São Paulo e no Rio de Janeiro. [trad. própria]

¹⁰ A 1ª Bienal Internacional de São Paulo, inaugurada em 1951 no MAM/SP, nasceu como evento da programação artística do museu, impulsionada por Ciccillo Matarazzo e organizada por Lourival Gomes Machado, seu primeiro diretor artístico. Montada primeiramente no Pavilhão do Trianon na Avenida Paulista, transfere-se para o Parque Ibirapuera em sua segunda edição (1953) - quando foram abordadas, em salas especiais, as vanguardas européias, numa mostra sem precedentes históricos no Brasil (Klee, Picasso, Mondrian, Munch). Revestida de caráter internacionalista - adotando como modelo a Bienal de Veneza - a bienal brasileira gerou muitas polêmicas ao promover o contato e o confronto da produção artística nacional com as vanguardas contemporâneas (Max Bill, Magnelli, Manessier, Léger, Calder). Nos anos 50 e 60, a Bienal priorizou a *abstração*. O impacto das representações estrangeiras criou espaços para correntes abstracionistas ligadas inicialmente ao construtivismo, que desembocaram no concretismo em São Paulo e no neoconcretismo no Rio de Janeiro, e, no fim da década de 50, no informalismo. Transformada em fundação em 1962, desvincula-se do MAM/SP e continua sendo a exposição mais importante da América Latina. Em 2001, ocorreu a exposição comemorativa dos 50 anos de sua inauguração e, em 2002, foi apresentada a 25ª edição.

¹¹ Murilo em carta a Drummond (datada de Juiz de Fora em 8 de março de 1945), declara abandonar a colaboração no jornal embora lhe desse certo treino de escrever em prosa e os 800 cruzeiros lhe

de sua formação precoce e da pintura como operação mental abstraída por um olhar aguçado. Vejamos, então, alguns preceitos da arte abstrata e como essa desempenhou um papel importante nas concepções estéticas de Murilo Mendes.

fossem necessários. Afirma sua desistência devido a mudanças de convicções do governo que não atendiam mais às aspirações populares: “continuar com os artigos seria uma espécie de colaborismo” (MENDES, apud GUIMARÃES, 2001).

1.2 Primeiros contatos com a Arte Abstrata

*A pintura se exprime pela forma e
pela cor – e não pela poesia.
Ela produz a poesia como a roseira produz
a rosa – naturalmente e sem intenção.*

Murilo Mendes
(*O Discípulo de Emaús*, 1945)

No intuito de (re)pensar a pintura - que naturalmente produz a poesia, segundo Murilo Mendes - , *andiamo un po' indietro*. Uma interpretação arganiana da arte implica separar a história da arte da história política, econômica e científica da sociedade moderna. O livro de Argan sobre a história da arte moderna abrange os últimos dois séculos, divididos em dois planos: de um lado as maiores poéticas e os temas culturais (com uma vasta documentação ilustrativa) e, de outro, uma escolha por certas obras que analisam como os artistas contribuíram para a construção da cultura. Passando pela relação dialética entre duas grandes fases da história da arte, o clássico (arte do mundo antigo, greco-romano e o seu renascimento no humanismo do século XV e XVI) e o romântico (arte cristã do Medievo, Românico e Gótico), teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX, Argan insinua dois novos ciclos históricos da arte: o moderno e o contemporâneo. Um corte no curso da tradição figurativa é marcado pelo Iluminismo (ARGAN, 1980, p. 4):

Il fatto che il fattore ideologico, talvolta esplicitamente politico, prenda il posto del principio metafisico della natura come rivelazione così nell'arte neoclassica che nell'arte romantica, dimostra che essi rientrano nel medesimo ciclo storico: la differenza consiste solo nel tipo di atteggiamento (prevalentemente razionale o prevalentemente passionale) che l'artista assume nei confronti della realtà naturale e sociale¹².

Do pensamento iluminista nasce a tecnologia moderna na qual o homem transforma a natureza e não a imita. O Iluminismo, segundo Argan, não entende a natureza como *forma imutável* que se pode somente imitar e representar, mas uma

¹² O fato de que o fator ideológico, às vezes, explicitamente político, tome o lugar do princípio metafísico da natureza como revelação, assim na arte neoclássica como na arte romântica, demonstra que esses entram no mesmo ciclo histórico: a diferença consiste somente no tipo de atitude (prevalentemente racional ou prevalentemente passional) que o artista assume no confronto da realidade natural e social. [trad. própria]

natureza que “gli uomini percepiscono con i sensi, interpretano con l’intelletto, mutano con l’agire, è già una rappresentazione mentale che ha nella mente tutti i suoi possibili sviluppi”¹³ (1980, p. 9).

A *mimese* em movimento transversal passou pelo Renascimento, pelas obras proliferantes do Barroco, pelos delírios e caprichos do Rococó, pelos sentimentos e pela imaginação do Romantismo, pelo mundo das coisas concretas do Realismo, da luz e da cor do Impressionismo. Seguiu-se o Cubismo, mostrando a essência do objeto com o maior número possível de seus aspectos, e o Futurismo, que num desejo de traduzir o dinamismo do universo, rejeitou o passado. O conceito de *mimese* é bastante abrangente podendo englobar manifestações de diversos complexos artísticos da arte ocidental como a pintura, a escultura, a música, a dança e a literatura. Essa recriação a partir dos preceitos platônicos, segundo os quais o artista, ao dar forma à matéria, imita o mundo das idéias, foi encontrada primeiramente na *Poética* (1966) de Aristóteles. No entanto, para esse filósofo, a *mimese* seria a imitação da vida interior dos homens, suas paixões, seu caráter, seu comportamento.

A importância da *mimese* como conceito refletiu tanto no discurso filosófico e no fazer artístico quanto em nossa própria maneira de julgar a obra de arte. Platão, em *A República*, observa que o pintor parece um homem que, possuidor de um espelho, reflete o que existe, cria aparências, mas que está longe da verdade: “se pode fazer todas as coisas é porque não alcança senão uma pequena parte delas, parte que é mero fantasma” (1968, p. 384). Enquanto isso, Aristóteles (1966) leva-nos a entender que todas as artes são de imitação, mesmo a música, onde ritmo e melodia imitam os sentimentos (sendo essa a mais mimética das artes). Já a poesia, sob aparências exteriores, descobre a essência das coisas, rejeitando a dialética da essência e da aparência de Platão. A arte é imitação da forma imanente da matéria, onde o universal é transformado em particular pelo artista, evocando o (possível) real. A imitação, mesmo que abstrata, é de certa forma uma fonte de prazer, pois nela pode-se reconhecer um elemento. Desde Aristóteles “efetivamente tal é o motivo por que se deleitam as pessoas perante as imagens: olhando-as aprendem a discorrer sobre o que seja cada uma delas” (1996, p. 71). Um outro prazer existe quando não se conhece o objeto imitado, nesse caso “nenhum prazer [lhe] advirá da

¹³ Os homens percebem com os sentidos, interpretam com o intelecto, mudam com o agir, é já uma representação mental que possui na mente todos os seus possíveis desdobramentos. [trad. própria]

imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor, ou qualquer outra coisa da mesma espécie”¹⁴ (ARISTÓTELES, 1996, p. 71).

Num certo período, o valor abstrato, por fim, excede o mimético e transforma-se num certo sentimento sobre a coisa-idéia expressa. A ênfase na percepção através dos sentidos e o desprestígio do mimético na pintura do século XX, levou ao surgimento de uma nova concepção de arte. Nessa época, muitos artistas recorrem à metáfora do espelho, como fizeram Platão e Da Vinci, na qual a mente do pintor deve ser como um espelho tomando a cor da coisa que reflete, cheia de fantasias e imagens como as coisas postas diante dele. Não é a abstração da coisa em si, mas a sensação provocada por ela que mais interessa.

Philippe Lacoue-Labarthe define, em *A Imitação dos Modernos* (2000), dois tipos de mimese, um primeiro encontrado em Diderot (recorrendo ao conceito restrito de mimese como simples representação): “uma mimese restrita, que é a reprodução, a cópia, a duplicação do que é dado – já realizado, efetuado, apresentado pela natureza” (p. 166-167) e, um segundo tipo, uma mimese geral “que não reproduz nada de dado (que não re-produz então nada), mas que *completa* uma certa falta da natureza, uma incapacidade de tudo fazer, tudo organizar, tudo operar – tudo *produzir*” (p. 167) é uma mimese produtiva, como afirma. Murilo, ao ler uma tela, abstrai do signo ou da textura do quadro, características peculiares. O poeta não mimetiza a tela descrevendo suas características, mas, analisa o ritmo da cor, a proliferação de cada elemento – não reproduz, completa a interpretação da tela e reconhece signos distintos.

Em 1910, Kandinsky pintou na Alemanha sua primeira aquarela, excluindo a possibilidade de reconhecer em sua tela (manchas, cores, traços) qualquer objeto do mundo sensível. O desejo de abstração tornou-se resultado de uma escolha consciente. Desde 1913, os russos buscam no nada a fuga do real, a busca da essência da forma e da cor. No mesmo período, o holandês Mondrian pretendia a universalidade da matemática dirigindo-se para abstração: abandono da *mimese* enquanto representação da figura. As formas abstratas teriam gênese na realidade, mas, não continuariam fiéis à realidade abstraída. Vejamos a primeira aquarela de

¹⁴ Sobre Aristóteles, encontramos na biblioteca pessoal de Murilo Mendes (no acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes), livros como *Moral, la gran moral, moral a Eudemo* (1942), *Metafísica* (1944), *Moral, a Nicomaco* (1943), e sobre Platão, *Fedon o de la immortalidad del alma - El banquet o del amor – Gorgias* (1943).

Kandinsky, marcada por uma *mimese produtiva* lembrando Labarthe:

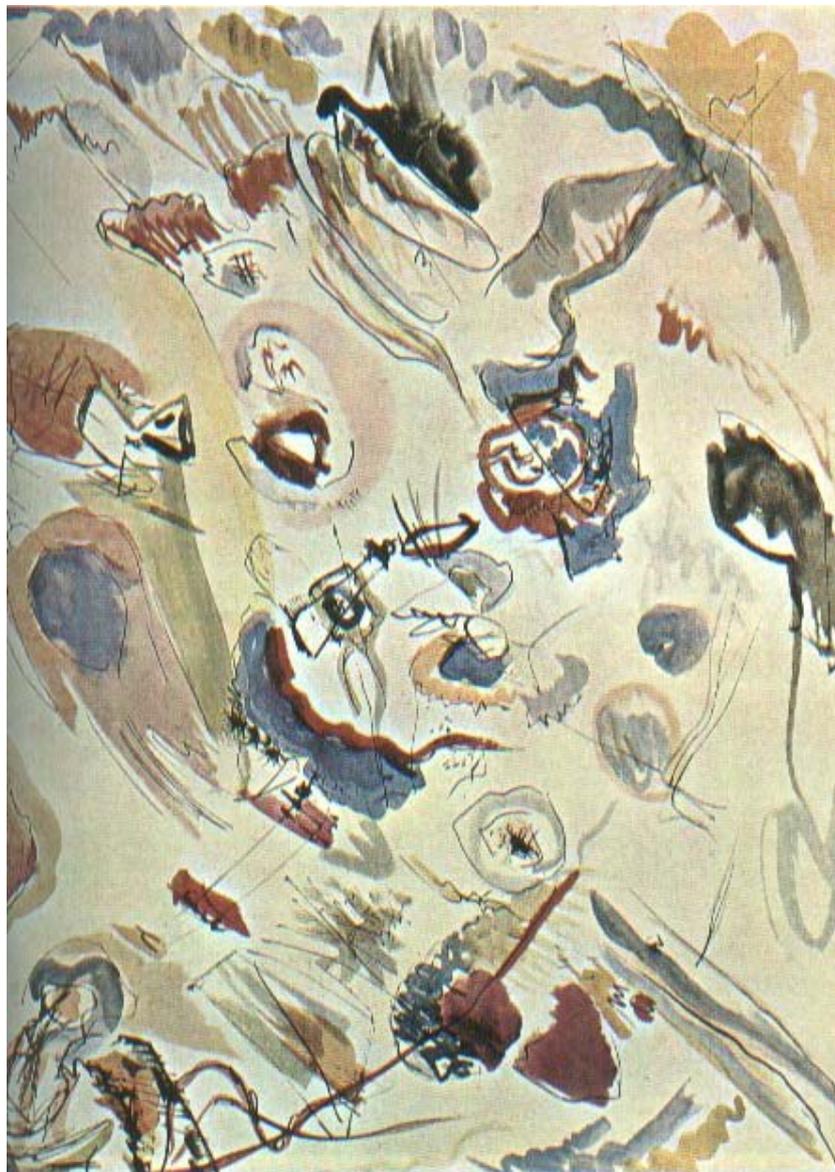


Figura 2: *Primo acquarello astratto* (1910)
Matita, acquarello e china su carta, 49,6 x 64,8 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi
Fonte: Argan, *L'Arte Moderna*, (1980)

O próprio nome - abstração - suscitou em Kandinsky e em Hans Arp controvérsias que chegaram a nomear de “concreto”, de “novo realismo”, ou de “não-figurativo” o desejo de dar autonomia à nova arte. “Arte não figurativa”, admite Mondrian, contém um certo equívoco, pois exclui as figuras, inclusive as geométricas, tais como as suas. A expressão “concreta” indicaria aquilo que não resulta da abstração no sentido etimológico, nem representa o objeto, mas apresenta um novo objeto. Para Kandinsky, “abstrato” é uma denominação errônea,

pois, a matéria não é mais inerente ao objeto, mas sim ao pintor – um salto onde o artista se emancipa do objeto. Permaneceu, contudo, “Arte Abstrata”, a expressão daquele desejo: criar metáforas e signos plásticos - não mais perceber no objeto senão o poder de provocar emoção.

Segundo Dorflès, em *O Devir das Artes*,

se por abstrair entendemos o fato de poder considerar uma determinada forma o mais possível desvinculada do objeto específico e da sua primitiva e eventual referência, a forma artística - que, adotando os ensinamentos dos gestaltistas, podemos considerar como uma unidade perceptiva que é, ao mesmo tempo, *organicidade* diferenciada – é certamente uma forma quase sempre e no mínimo abstrata. (1992, p. 89)

Esta forma abstrata, desvinculada da figuração e dotada de uma *organicidade diferenciada*, é a metamorfose do signo. Diferentemente do figurativismo, no abstracionismo o fruidor é convidado a refletir e aguçar o olhar perante a obra de arte, onde as formas são liberadas para outras formas. O espectador da obra abstrata tem uma maior participação na tentativa de entender e sentir o quadro, o corte, o concreto dentro do abstrato.

Por volta de 1930, começa a expansão da Arte Abstrata na Europa, onde vários artistas aderem ao novo estilo do século XX. Tendo suas origens em 1910-1920, o período sucessivo, 20-30 é uma fase experimental. Num primeiro momento, a abstração geométrica se manteve dentro dos limites do racional, mas perdeu o valor essencial de busca do absoluto. Em 1939, com o início da Segunda Guerra, a abstração perde forças, mas em 45 ganha novo vigor.

A arte abstrata é independente das margens visuais: é carente de figuração, repele a cópia - *mimese restrita* - e nela não há referência a objetos definidos por palavras, nada além do próprio quadro. A abstração propõe uma nova realidade com o intento de fazer falar o mundo ao invés de refletir imagens dele. A Arte Abstrata é baseada em dois princípios - um iniciado por Kandinsky, por um gesto motor num ritmo descontínuo, ao que se chamou a partir de 1945 de *expressionismo abstrato* (como o de Pollock); e outro, o *abstracionismo geométrico*, baseado num fator racional (como Mondrian e Málevitch) com intuito de despojar a objetividade de seus “elementos impuros” - ambos se opondo à representação figurativa do mundo visível.

Desse modo, o espectador na Arte Abstrata ganhou um novo papel: decifrar enigmas. Não existindo o [refe]re[n]cial do mundo concreto nas telas, o espectador

deve aguçar seu olhar (e todos os outros sentidos) num esforço contínuo de (re)significação da obra¹⁵.

Um dos primeiros contatos de Murilo Mendes com a Arte Abstrata deu-se por via da amizade com o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes, pintores de origem portuguesa e húngara que, durante sete anos, viveram e trabalharam no Brasil. Viveram exilados no Rio de Janeiro de 1940-1947, fugindo da guerra, depois que Portugal, terra natal de Vieira da Silva, negou asilo a Szenes. O casal enfrentou sérias dificuldades no Brasil e percebeu rapidamente que não se adaptaria a uma cidade tão conservadora como o Rio. Enquanto Szenes trabalhava com a figuração, Vieira da Silva privilegiava a abstração.

Vieira da Silva inicia, a partir de 1935, a realização de pinturas abstratas cujas concepções originais a posicionaram como uma pintora vanguardista. Para alguns artistas abstratos, o que afeta, na realidade, a pintura não é a cópia do objeto, mas sim, a cor, a linha, a textura e as formas principalmente geométricas (os triângulos, os retângulos e os quadrados). Do mesmo modo, nos textos de Murilo, o relevante não é a descrição do artista ou a descrição da tela, mas a maneira como é descrita e percebida tal emoção perante o objeto de arte. Através de cada poesia, temos uma nova leitura da tela e uma nova leitura da própria poesia. Como afirma Murilo no trecho já citado, ninguém lê duas vezes o mesmo poema e permanece igual. A Arte Abstrata converte as formas observadas na realidade em elementos que poderão ser lidos pelo espectador como relações independentes sem referências à fonte original. O mesmo princípio é aplicável a outras formas de arte, bem como à escrita, como vemos em Murilo Mendes.

A pintura de Vieira da Silva é considerada inovadora, pois, sugere a idéia de uma profundidade pura, ao contrário do abstracionismo de Mondrian e Málevich, que é somente bidimensional. Vieira da Silva possuía uma carreira de sucesso em Paris e abalou-se mais do que o marido nesse período de exílio - ficou fechada em si e voltada à guerra. Devido a tal comportamento, Murilo escreve, em *As Metamorfoses* (1938-1941), **Maria Helena Vieira da Silva**, esse “bicho” (como a

¹⁵ Tal exegese foi necessária como base para iniciarmos o discurso sobre o poeta e a sua relação com a Arte Abstrata. Selecionamos então, a obra de Vieira da Silva (podemos ver alguns textos de Murilo sobre a pintora no anexo), por considerá-la pulsional na relação do poeta com o universo abstrato, mas, cabe lembrar outras relações não exploradas aqui como com Lasar Segall, Antonio Candido, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Djanira, Portinari, Pancetti, Guignard.

nomeou) com inúmeros oxímoros: diurno e noturno, longo e breve, másculo e feminino e completa (1994, p. 351):

Bicho nervoso
Minucioso
Tece uma trama há mil anos
Que se transforma com a luz.
Em contraponto às formas
Da cidade organizada.

Esta segunda estrofe do poema dividida entre seis versos mostra o bicho recatado e nervoso contraposto às formas da cidade, ao tempo e ao espaço. Nomeando-a como bicho, com certo tom depreciativo devido às atitudes estranhas a acuadas, Murilo, no terceiro verso, utiliza-se da expressão *tecer uma trama* para mostrar como a pintura de Vieira é concebida. Esta TRAMA, tecida com uma certa constância, é mutável e maleável em oposição às duras formas da cidade (a questão da trama será mencionada no próximo estrato). A pintura torna-se densa com o passar dos anos e adquire certa estrutura, dispondo numa determinada ordem os seus elementos. A pintora engendra uma trama que se metamorfoseia e surge aparentemente do nada.

Os motivos de guerra perpassam as pinturas desse período: contornos extremamente duros e rigorosos, linhas verticais e horizontais em uma paisagem que parece cortada à faca: representam um período de reconstrução seguido à Primeira Guerra Mundial. Uma *ricerca* que, segundo Murilo, chega a assumir um caráter de ascese. Quadros vistos como grandes máquinas numa dialética entre a guerra e a paz, sem sensacionalismo, como afirma o crítico-poeta, num balé de linhas, cores e volumes. Vieira da Silva aborda em suas telas um "espaço labiríntico e vertiginoso", que parece nos levar muitas vezes ao urbano: corredores infindáveis, profundos túneis que são atravessados por uma luz que parece uma névoa. As suas *composições* procuram inspiração nas grandes cidades, segundo Murilo Mendes.

Em *Mundo Enigma*, de 1942, Murilo escreve **Harpa-Sofá** sobre uma pequena tela homônima da artista, no qual o poeta reconstrói os personagens a seu modo: à

mulher, doando-lhe o estatuto de Santa Catarina de Siena e ao menino, concedendo-lhe estatuto de filho pródigo. Vejamos primeiramente a tela:

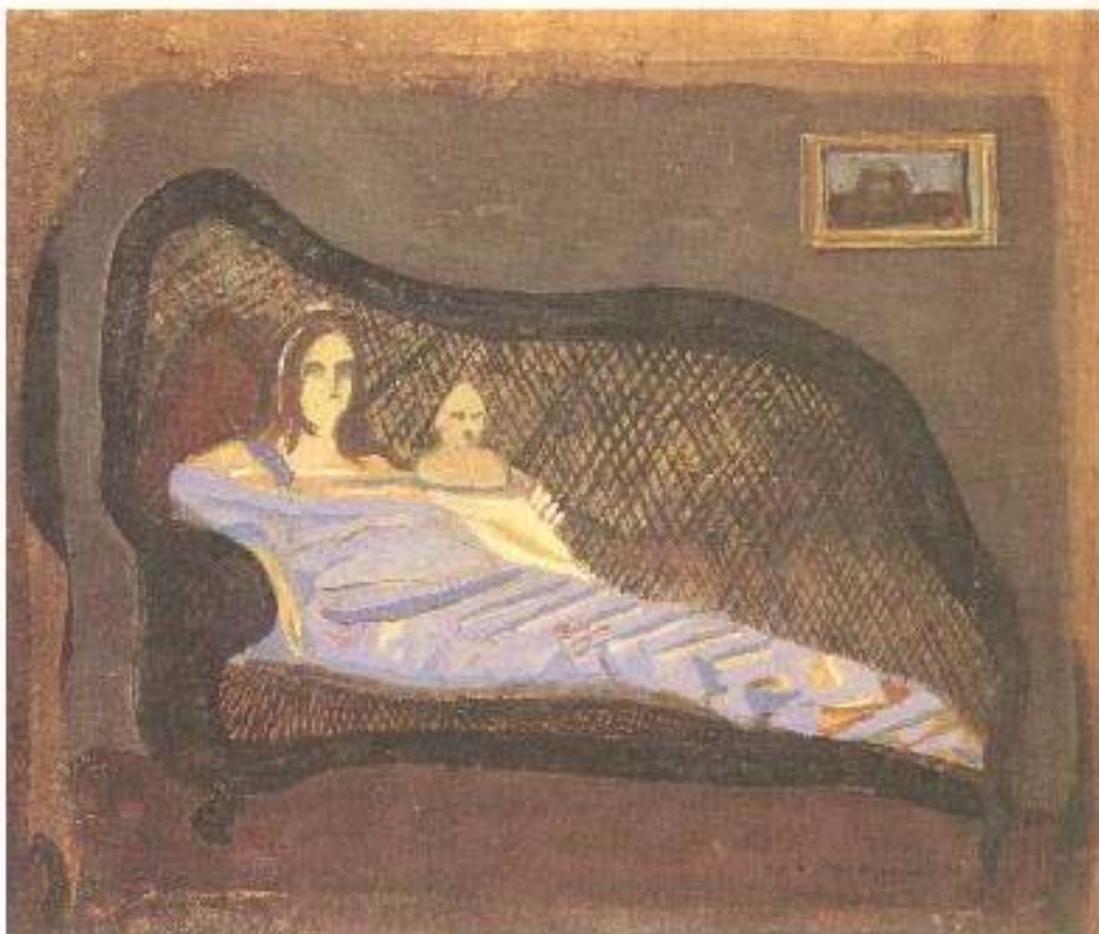


Figura 3: *Harpa-sofá* (1942)

Óleo sobre tela

Fonte: http://www.pitoresco.com.br/portugal/portugal20_maria_helena

À figura da mulher com a roupa azul, Murilo idealiza também a imagem de uma sereia, já que os pés não aparecem no quadro. Assim,

Repousa na harpa-sofá
A mulher com o filho pródigo,
Sirène bleue nonchalante,
Veio da terra de Siena,
Talvez medieval ou chinesa.
Eis o grande no minúsculo:
Da minha infância é que veio,
Ou do tempo que virá.
(MENDES, 1994, p. 377)

O pequeno poema de oito versos remonta a cena do quadro, porém, com personagens inerentes às sensações absorvidas pelo poeta (talvez de sua infância): o grande (os personagens sacros) no pequeno (a infância de Murilo, o pequeno guache, o pequeno poema). Segundo Júlio Castañon Guimarães (1993), nada no quadro afirma que a criança é filho, muito menos pródigo, assim como não temos indicação da procedência da mulher.

Já o quadro que segue mostra a fase final de Vieira da Silva, envolvida pela questão da guerra:



Figura 4: *Cluny* (1976)

Óleo sem tela, 38 x 55 cm

Fonte: Fotografia do arquivo pessoal, MAM/Bahia, 2003

Em *Janelas Verdes*, livro que, segundo o poeta, referia-se “a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre” (MENDES, 1994, p. 1704), percebemos um constante devir do universo no qual, “a inteligência equivale a uma enorme *composição* que tende progressivamente a dominar a natureza” [grifo do autor] (idem, 1442). Em Roma, em 24 de maio de 1969, Murilo escreve um texto em prosa - publicado em *Janelas Verdes* - que apresenta litografias da artista, e que foi traduzido para o francês em *Papiers* (1931-1974), livro este que por sua vez trata da pintura de Vieira da Silva em sua fase final (fase vista na tela *Cluny*):

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 (...) a maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato de nela distinguirmos o espaço e o tempo como *irmãos separados* mas não inimigos; de onde ela ser uma organização inventada por um cérebro de onde partem linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; (...). (MENDES, 1994, p. 1442)

Murilo, neste depoimento sobre Vieira da Silva, deixa claro que as analogias (mentais, poéticas, musicais) são possíveis e que existe, lembrando Baudelaire, correspondências (talvez não plausíveis) entre diferentes elementos. Nesse trecho, novamente a questão da TRAMA reaparece, uma *trama mental* (“uma organização inventada por um cérebro”) da qual partem “linhas verticais e horizontais” que se entrecruzam e dialogam formando um tecido único como podemos ver na tela *Cluny* (figura 4). A maravilha do universo, segundo o poeta, consiste em um *dever*, em transformações constantes, transformações em forma de uma “esfera”, como ressalta Joana Frias (2002), cujo centro está em todo o lado. A escritora portuguesa aponta um dever incessante viabilizando o sentimento do mundo e do sujeito: não só o universo, como também o sujeito, está em constante *dever*. As linhas que dialogam nos quadros de Vieira da Silva, desterritorializadas nos poemas de Murilo, também dialogam entre e si e logram uma intercomunicação com outras linhas.



Figura 5: Ilustração de Vieira da Silva para o livro *Janelas Verdes* –

Fonte: Guimarães, *Murilo Mendes 1901-2001*, 2001

Ao todo, Murilo escreveu seis textos sobre Vieira da Silva que se configuram como um mosaico, colocando informações diferentes num projeto maior de escritura sobre a artista. Murilo aponta um plano tangente no qual a artista se situa,

apoderando-se de territórios autônomos, criando a possibilidade da metamorfose dos signos.

No resgate conceitual e historicizado da Arte Abstrata feito neste estrato, vimos que, da amizade com Vieira da Silva (atentos à influência de Ismael Nery), o poeta inicia o caminho da abstração, partindo da metamorfose do signo e dos sentidos. Observando a trama, abstraindo o sofá, a harpa e a guerra, o poeta observa as correspondências entre esses elementos e começa a agenciar a máquina abstrata.

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 DE 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 CÉSARES. PORQUE SEU POVO É HUMANO E SIMPÁTICO. PORQUE ROMA TEM BELAS MULHERES, PRAÇAS ESTUPENDAS; ÉSTE COFRE DAS SUAS CASAS ME SERVE DE TÔNICO. PORQUE AQUI ENCONTREI AMIGOS DELICIOSOS, QUE GERALMENTE NÃO CRÊEM QUE $2 + 2 = 4$. PORQUE EM ROMA EXISTE O MUSEU DE VALLE GIULIA: QUANDO ENTRO ALI ME TRANSFORMO NUM ETRUSCO. PORQUE KARAMENTE SE TOPAM RINOCERONTES NOS SEUS PARQUES. PORQUE É A CIDADE QUE VIVE SOB O SIGNO DO JUÍZO UNIVERSAL E DA MAIS FORMIDÁVEL HISTÓRIA EM QUADRANTINHOS, EXATAMENTE O JUÍZO UNIVERSAL DE MIGUEL ANGELO, O « ARRABBIATO » POR EXCELÊNCIA. PORQUE VIVENDO EM ROMA NÃO SINTO NECESSIDADE DE IR À LUA: SOMOS AQUI, TODOS, LUNÁTICOS. PORQUE EM ROMA POSSO VER JOÃO 23, ISTO É, A EXCOMUNHÃO DA BOMBA, O PROGRESSO DO ECUMENISMO E DA PAZ.

Introdução ao substrato seguinte.
Depoimento de Murilo Mendes
sobre Roma reproduzido em
L' Occhio del Poeta (2002, p. 59)

1.3 O palco italiano

Vou onde a poesia me chama

Murilo Mendes
(*As Metamorfoses*, 1938-1941)

Impulsionado pelo apelo da poesia e pela maleabilidade do mundo moderno, Murilo Mendes mostra-se a outros espectadores. O palco: a Itália¹⁶. Nesses anos, em Murilo, a poesia barroca é substituída pela imagem do astronauta que ganha o espaço - o bailarino junta-se ao cometa no perambular no infinito: o infinito mundo das palavras (lembro GARCIA, 1990). Surgem pequenos poemas e microdefinições de amigos artistas em catálogos de exposições e de objetos vistos por um olhar em constante metamorfose. Murilo - máquina produtora de mitos - concede a seus leitores uma nova versão da imagem que estavam acostumados a ver. Murilo declara ser o olhar que penetra nas camadas do mundo, um olhar múltiplo, desarticulado, que não despreza nada do que tenha visto, tudo fica guardado na memória: o olhar descentrado que capta essências elege elementos e cria camadas nos poemas. O papel se inverteu: agora os leitores devem penetrar nas camadas do poema, procurar fendas, seguir as cadeias analógicas: ser e não ser o próprio poema.

Num universo cheio de seres que se mostram, Merleau-Ponty afirma que olhar o objeto é entranhar-se nele: “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali aprender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele” (1999, p. 105) - cada objeto é espelho de todos os outros. Podemos perceber, nas palavras do próprio poeta, os inúmeros olhos que transitam no interior do corpo: “o homem possui dois olhos por fora e milhões de olhos por dentro” (MENDES, 1994, p. 869: Af. 533). Os olhos interficiais e subcutâneos permitem um olhar dual e transgressor: é e não é um olhar de Orfeu. Orfeu ousou olhar o invisível, o ponto obscuro proibido: Eurídice. Eurídice era, porém, o desejo: como não olhá-la? O olhar transgressor de Orfeu, lembrando Blanchot em *O Espaço Literário* (1987), arruinou a sua obra e sua amada retornou à essência da noite. Porém, nesse olhar despreocupado é o momento em

¹⁶ Os anos cinquenta na Itália são marcados pela revolução do consumo, pela motorização em massa, pelas grandes cadeias de montagem, pelo barulho incessante das máquinas dos *Tempos Modernos*. Em nível global 1957 instaurava no imaginário coletivo de todo o mundo (verdade ou ilusão) a era espacial. O cosmonauta de Murilo também entra em órbita em uma das poesias desse período “felice di liberarsi durante alcune ore dal peso di quella massa robusta senza sogni” (MENDES, 1994, p. 1510).

que Orfeu liberta-se de si mesmo. Murilo assume o gesto transgressor de olhar para trás, gesto que mata, mas que ao mesmo tempo consagra: “se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir” (1994, p. 1036), observa Murilo.

Em **Juízo final dos olhos**, o poeta potencializa os olhos e delega-lhes soberania: “teus olhos irão sofrer mais do que o resto do teu corpo” (MENDES, 1994, p. 205). Os olhos são caracterizados por um sofrer mais intenso que o corpo porque possuem uma visão aguçada do mundo e das coisas: mais do que ter olhos, é preciso saber olhar. Murilo rasga com um olhar afiado o véu que envolve as imagens e tira sutilmente delas prosas que se tornam por fim poesias. As microdefinições passam, velozmente, de objetos sutis a objetos cortantes como o serrote, a tesoura, o estilhaço de vidro. Dessa maneira, o poeta exterioriza sua percepção de objetos cotidianos: o ovo como germe da criação, a luva como sociedade secreta, o lençol como toga essencial que cobre o corpo durante a operação noturna.

O poeta foi, nas palavras de Merquior (apud MENDES, 1994, p. 11-21), o universalizador nato da política cultural do modernismo e uma ponte para a penetração das letras brasileiras na Europa. No início, Murilo escreveu a maior parte de sua poesia, elaborada fora do país, em português, para só então mais tarde maturar uma escrita, sobretudo, “italiana”. Desde 1953, dedicou-se a proferir conferências sobre a cultura brasileira em universidades européias (em francês). A partir de 1957, foi contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati, atuando como professor de Literatura Brasileira na *Università della Sapienza* de Roma e Pisa¹⁷, no curso “Estudos Brasileiros”. Semi-esquecido no cenário da Literatura Brasileira alcançou reconhecimento na Itália com o prêmio “Etna-Taormina”, em 1972. E é Carlos Drummond de Andrade quem celebra no *Jornal do Brasil*, em um artigo publicado no Rio de Janeiro em 24 de fevereiro de 1972, o “gol” que teria feito Murilo Mendes por haver sido premiado:

E ninguém se mexe, ninguém pega no ganzá e celebra esse outro gol do Brasil que é o Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina, conferido a Murilo Mendes? Uma sobra dos aplausos atribuídos a

¹⁷ Após a morte do poeta, em 1975, muitas homenagens seguiram-se, como a promovida em Percara na Itália (dois meses após o falecimento), a exposição Brasil-Itália em 1980 no Masp, a exposição “Murilo Mendes – O olhar do Poeta”, em 1987 em Lisboa, a fundação do Centro de Estudos Murilo Mendes em Juiz de Fora, as comemorações de seu centenário e, recentemente, em meados de 2002, a exposição “Murilo Mendes: O olho do poeta”, juntamente com o lançamento de *L’Occhio del Poeta* na Itália.

Pelé, a Mequinho, às seleções esportivas brasileiras que levantam campeonatos no estrangeiro, devia ficar de reserva, para casos como este, em que também um poeta (ou até um poeta!) alcança para o seu país a notoriedade internacional em termos positivos. É hora de tremular bandeiras, minha gente; de buzinar, badalar, clarinar, tirar o chope mais geladinho, entoar o *jingle*, a canção báquica em louvor do juiz-forano esguio e ilustre (...).(ANDRADE, apud MENDES, 1994, p. 37-8)

Drummond de Andrade interroga-se sobre a falta de interesse em tornar notório tal acontecimento mesmo por parte dos oficiais do mesmo ofício: “ou será que nossa classe literária é tão desligada que para ela tanto faz ver Murilo proclamado ou esquecido?” (idem, p. 38), ressaltando ser engraçada a faculdade de *arquivar os companheiros*. Mesmo esquecido em outros “palcos”, revelou-se um dos poetas que mais fez referência a artistas, músicos, escritores: retratos, colagens, visões. Com o olho ainda atento à metamorfose mundial, Murilo, agora extraterritorial, começa a procurar novos contatos intelectuais com artistas e literatos italianos.

Na primeira homenagem à Itália, o poeta exaltou a Sicília - luz, ruínas e monumentos, como um estrangeiro deslumbrado. *Siciliana* foi o primeiro livro de Murilo publicado na Itália, saiu em 1959 em uma edição bilíngüe com treze poemas, com prefácio de Giuseppe Ungaretti (textos recolhidos de 1954 a 1955). O mar, o vulcão, a pedra, o sol, a terra são elementos constantes neste livro, onde Murilo pesquisa a forma no caos e o núcleo no som e se interroga sobre a forma do poeta, o seu rito, a sua arquitetura. A forma do poeta também provém do caos, do infinito, da multiplicidade de vozes e imagens. No poema **O Claustro de Monreale**, Murilo liberta-se do corpo-poeta, da forma-poeta e considera-se existente apenas no domínio das idéias (1994, p. 568-569):

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

A queixa da alma domar.

Entre formas lábeis e mutantes, a água ou mesmo o corpo abstrato do poeta voltam ao passado. Logo no primeiro verso, Murilo relaciona a abstração (tão citada em outros versos) ao “eu lírico”, presente no espaço das colunas geminadas da ordem e da desordem.

Em *Siciliana*, como ressalta Augusto Massi, a paisagem cultural européia desempenha um papel fundamental, a prosa torna-se mais presente, não perdendo de maneira nenhuma seu potencial poético (1995, p. 330):

a mudança é formalmente esclarecedora e substancial, as formas literárias adotadas – diários, retratos, livros de viagens, memórias – encontram seu princípio estruturador na mescla de materiais. O poeta, ao fundir experimentalismo com a memorialística, promove uma radicalização da mescla, trabalhando com ‘impurezas’ ao nível dos registros gráficos, lingüísticos e temporais.

Para tratar da mescla nos textos de Murilo, Massi fala de uma *superfície porosa* estruturada entre diários, retratos, livros de viagens e memórias. Isso me lembra um corpo que, dotado de poros, é permeável - corpos que deixam passar através de seus poros outros corpos: *mescla*. Murilo, num texto poroso, absorve outros corpos, troca substâncias, plasma-se.

Ungaretti, no prefácio à *Siciliana* (apud MENDES, 1994, p. 38), traduz os versos como fotos instantâneas surgidas de uma *profunda experiência* e de uma *profunda emoção*. A constante presença da cor azul remonta à Sicília: “o azul do céu livre gravita”, “sobre o mar em linha azul”, “a dupla profundidade do azul”, “o carisma do azul”, “ninguém esgota o azul e seus enigmas”, “aguardando o desenlace do azul”, “contra o azul e o monte”, “entre o mar e o céu”.

No encontro com uma paisagem outra, como lembra Davi Arrigucci (2000), sobre as ruínas e o mar, Murilo, este arquiteto aguçado, reconstitui a paisagem através de poemas (digamos porosos), atravessa a mitologia, as belezas naturais e ásperas da ilha: as ruínas. Reconstituindo um objeto plástico, como afirma Arrigucci (idem, p.133), o desafio do caos aqui tem seu espaço de eleição,

a construção sobre ruínas é também uma questão poética (a de como construir) e parece depender essencialmente do ritmo, modo de musicalizar a desordem, de organizar blocos de pedras ou de palavras, resgatando-os ao acaso num todo coerente, que dê forma ao caos.

O texto poroso, reconstruído sobre ruínas, questiona os alicerces da estrutura do texto. Ao destruir o texto - que, justamente por ser poroso, esfacela-se facilmente -, e (re)construí-lo sobre as ruínas, o poeta desterritorializado (que busca a perfeição da escrita italiana seja estudando em casa, observando os falares na rua ou telefonando para os amigos para confirmar o uso de certas expressões) encontrou na Europa condições de aprimorar seu trabalho poético, em particular a crítica de arte. Murilo aos poucos foi ganhando notoriedade e a sua relação com os artistas foi mais imediata do que com os intelectuais com quem buscara contato. Começaram então a aparecer os primeiros poemas e prosas sobre artistas. Tais textos tinham, a princípio, uma versão em português, seguida por uma tradução italiana. Em pequenos fragmentos sobre alguns artistas, o poeta, então crítico, promove um (re)corte teórico e estilístico no decorrer da história da arte. Murilo elenca suas preferências, desde pinturas figurativas clássicas italianas até as mais abstratas das telas.

A escrita italiana de Murilo Mendes, maturada na *Via del Consolato 6* (o olho e a casa tornaram-se pontos de convergência – lugar mitológico: Hades e Paraíso), deixava para trás algumas temáticas existenciais. Foi o período por excelência da prosa. Luciana Stegagno Picchio, grande estudiosa e amiga do poeta, lembra que se falou de um bilingüismo desde a publicação de *Ipotesi* (1968) na Itália. Termo do qual Picchio discorda, pois, ao tratar de escolhas pessoais e invenção de neologismos, o termo não se adequa. Picchio acreditava mais em *invenção* que em bilingüismo¹⁸. Para Murilo, a língua outra veio como necessidade de incorporação e inquietação de linguagem e não como estratégia cultural - uma astúcia estética. O italiano torna-se para Murilo uma espontânea forma de expressão, segundo Picchio. Em sua última viagem ao Brasil, em 1972, Murilo foi questionado sobre sua estadia na Itália, e respondeu em uma entrevista publicada no número 209 da revista *Veja* (São Paulo):

¹⁸ O bilingüismo foi essencial no Modernismo em todo seu vigor antropofágico, embora recusassem o que vinha de fora, muitos foram os que produziram em sistemas lingüísticos diferentes. Concordo com Picchio ao acreditar mais em uma *invenção* do que em um bilingüismo.

Estou perfeitamente identificado com o ambiente italiano, mesmo porque o temperamento italiano tem muitos traços de parença com o nosso. Tenho acompanhado nestes quinze anos o movimento cultural italiano e exercido atividades de crítico de arte, apresentando exposições de artistas italianos ou brasileiros. Publiquei um livro sobre Alberto Magnelli, que é um dos pintores mais importantes da nossa época, precursor do Abstracionismo. Poderia citar muitos nomes além de Ungaretti, tão ligado ao Brasil: Montale, que trouxe uma palavra nova, Gadda, com seus jogos lingüísticos. Mas, para ser sincero, a minha grande conquista cultural na Itália foi a leitura detalhada e meditada da Divina Comédia¹⁹.

O processo de reterritorialização na capital italiana foi um longo processo de maturação, convívio e trocas. Importunava constantemente os amigos (como já mencionado) para saber desta ou daquela expressão, que muitas vezes, afirma Picchio, nem ela mesma sabia responder em dialeto romano. Nesse período, uma geração de abstratos (re)começa a freqüentar “a casa” do poeta na Itália: Miguel Angelo Astúrias, Vieira da Silva e o marido Arpad Szenes, Alberto Magnelli, Jean Arp, Marx Ernst, Giorgio Morandi, Piero Dorazio, Achille Perilli, Carla Accardi, Antonio Corpora, Giulio Turcato (também os escritores Alberto Moravia, Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan, Aldo Palazzeschi e Atilio Bertolucci). Para o poeta, o abstracionismo existiu não apenas como uma escola ou um movimento, mas como estilo de uma época: uma linguagem universal e essencial que olha para um mundo sensível e relaciona-o ao mundo abstrato (visível e invisível). Os quadros abstratos recusam a mimese e (re)criam uma nova realidade²⁰. Murilo concorda com a afirmativa de Klee, na qual o quadro não reproduz o visível, ao invés, o produz.

¹⁹ A entrevista foi republicada no catálogo da exposição *Murilo Mendes 1901-2001* (GUIMARÃES, 2001, p. 117-125).

²⁰ Em carta enviada a Laís Corrêa de Araújo, datada em Lisboa a 9 de agosto de 1971, Murilo envia uma lista de seus principais contatos europeus, mencionando também algumas fotos, cartas e dedicatórias de livros com “sujeitos importantíssimos”. No arquivo pessoal de Murilo e Saudade existem fotos com Ezra Pound, Albert Camus, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Alberto Magnelli e outros; cartas e dedicatórias de livros de Marc Chagall, Joan Miró, Fernando Léger, Max Ernst, Gino Severini, Lionello Venturi, Jean Cocteau, André Malraux, Henri Michaux, Georges Bernanos, François Mauriac, Pierre Jean Jouve, Michel de Ghelderode e muitos outros. As amizades ou estabelecimento de contatos, como Murilo define, são: Jean Arp, Giorgio De Chirico, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, René Char, André Frénaud, Alberto Moravia, Guiseppe Ungaretti, Carlo Levi, Eugenio Montale, Luigi Dallapiccola e os portugueses António Sérgio, Ferreira de Castro, Jorge de Sena, Mário Cesariny e Vitorino Nemésio. Murilo lista ainda os principais amigos europeus: Jaime Cortesão e D. Carolina, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, Alberto Magnelli, Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobbi. Alguns vistos no CD-Rom que acompanha este volume. Tal diversidade de contatos resultou em diversas traduções, antologias e adaptações de sua obra. As traduções compõem os volumes *Poesie* (Itália, 1961, traduzido por Giuseppe Ungaretti, Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobbi),

Murilo escreve sobre Klee e comenta que em cada quadro seu existe um país secreto: um pintor que colocou ordem no movimento espaço-temporal (1994, p. 1525). Segundo Regel, os quadros de Klee são “no sentido mais autêntico do termo, simplesmente o milagre do processo de criação que se torna visível, e que, portanto, passa a poder ser experimentado também pelos outros: a magia do devir das coisas” (2001, p. 9) - a idéia de mundo como processo, movimento – movimento a partir do próprio ser. E, como ressalta o crítico, o artista precisa ser tudo: poeta, pesquisador da natureza, filósofo. Klee afirma que a essência da arte gráfica conduz facilmente para a abstração e que na obra de arte encontram-se disponíveis os caminhos que conduzem para o olho do espectador. Para Klee, a pintura é um método que faz ver, tornando o objeto visível ao nosso olhar. Um mesmo objeto pode estar em foco em diferentes artes, interpretado por diferentes olhares, como ocorreu com um poema de Mallarmé, “L’après midi d’un faune”: ilustrado por Monet e comentado musicalmente por Debussy, que serviu de inspiração as fantasias coreográficas de Nijinsky. São abstrações do mesmo objeto que ocasionaram inúmeras interpretações, digamos, lembrando Lacoue-Labarthe, uma *mimese produtiva*. Existe algo em comum entre a poesia e as outras artes, embora haja entre elas diferenças estruturais de matéria: palavra, som, tela. As diferenças podem ser estruturais, mas são abstraídas e utilizadas em Murilo em forma de “poemas rosas”, do “ritmo das linhas”, da “musicalidade da tela”, da “cor das palavras”. O desejo da abstração torna-se um ato consciente e Murilo pinta novos objetos com sua caneta.

Finestra del caos (Itália, 1961, por Giuseppe Ungaretti), *Siete poemas inéditos* (Espanha, 1961, por Dámaso Alonso e Ángel Crespo), *Poemas* (Espanha, 1962, por Dámaso Alonso), *Le metamorfosi* (Itália, 1964, por Ruggero Jacobbi), *Poemas inéditos de Murilo Mendes* (Espanha, 1965, por Dámaso Alonso e Ángel Crespo). As antologias são *Poesia Libertà* (Itália, 1971, antologia bilingüe organizada por Ruggero Jacobbi), *Antologia poética* (Portugal, 1964) e *Italianissima, 7 murilogrami* (Itália, 1965). Em *Marrakech* (Itália, 1974). G. Giovannola fez litografias a partir de um texto poético de Murilo, e Luigi Dallapiccola musicou três poemas.

O livro *Ipotesi*, que alcançou grande sucesso na Itália, demonstra a maturação da escrita italiana do poeta mineiro. O livro só foi publicado postumamente, em 1977, mas foi escrito em 1968. Picchio, na introdução deste, afirma a incorporação da língua italiana pelo poeta: “certas coisas, certos conceitos, não lhe ocorriam mais em português, mas em palavras ou frases italianas. Eram estilemas retalhados da atualidade jornalística, anexos adjetivo-substantivo petrificados, locuções verbais captadas na esgrima diária do exprimir-se e memorizadas tal qual, segmentos a repetir como citações; eram nós de ressonância inauditos e imprevistos na caixa harmônica do aloglota” (PICCHIO, apud MENDES, 1994, p. 1708). No palco italiano, o poeta Murilo Mendes atua através de suas abstrações, seja da língua em contínuo processo metamórfico, seja da escrita enquanto deriva, seja entre os constantes cruzamentos de linhas desterritorializadas.

Algumas poesias deste livro, com apenas três versos, mostram o poder de síntese do poeta - como ao falar do artesão diurno Magnelli, do país secreto de Klee, da cumplicidade de Arp perante a natureza, da alienação do corpo de Artaud, do viajante ainda não cansado, Ungaretti. Seções como *Città* falam dos ratos e das baratas em torno aos ídolos romanos, dos canais de Veneza, dos arranha-céus de New York, das mulheres e dos véus de Marrakech, das janelas amarelas e azuis de Lisboa (cidade quase abstrata, segundo Baudelaire: “senz'alberi tutta luce e minerale”²¹). Mesmo sintetizando a forma em frases curtas e enxutas, dialeticamente os poemas transbordam expressividade poética. “Era óbvio aos olhos dos italianos o profundo mergulho na língua italiana”, comenta Picchio (apud MENDES, 1994, p. 1708)

O poeta mostrava sua maturação desterritorializada em uma nova escrita, uma nova *pose*, lembrando Silvia Molloy em “La política della pose” (1995). Segundo Molloy, exibir não é somente mostrar, é mostrar de tal maneira que aquilo que se mostra se torne mais visível, possa ser reconhecido e possa de certa forma atrair o olhar do outro. Essa estratégia é a mesma a que se destina à maquiagem no entender de Baudelaire ao falar *sobre a Modernidade* (1997): a finalidade não é esconder marcas de expressão, mas exibir o rosto e criar uma nova imagem. A imagem, a pose de Murilo, potencializou-se especificamente em italiano. O livro que

²¹ Sem árvores toda luz e mineral [trad. própria]

recolheu as críticas dos dezoito anos em que viveu na Itália, *L'occhio del Poeta*, só foi publicado recentemente e tinha como público alvo os italianos.

A língua atua nesse processo como forte coeficiente de desterritorialização²². A italianização da escrita deu-se, sobretudo, no exercício da crítica de catálogo (não abandonando o caráter poético de seus textos). Murilo conseguia, em uma “apresentação-síntese”, expor de forma extremamente poética sua visão do pintor ou personagem homenageado. O poeta, em colóquio permanente com a produção estética e teórica de seu tempo, refletia sobre o produto dos anos 60 em livros como *Convergência* e *Poliedro*, marcados pelas conseqüências de duas grandes guerras, ideologias radicais do comunismo e do nazi-fascismo, a guerra-fria, a perda do sonho, da utopia e da religiosidade, caracterizando o progresso humano, como lembra Laís Corrêa de Araújo (2000). Iniciou-se a busca pelo lugar do novo homem no tempo e no espaço. E o poeta passa também a um novo espaço, seja territorial (Itália), seja literário (crítica de arte e música).

Picchio anunciava o livro, no prefácio para a edição das obras completas lançadas em 1994 pela Nova Aguilar, como “destino de livro italiano, para a fruição interna de um público italiano”. Já no volume da comemoração do centenário do poeta, a mesma autora afirma que, estimulando a recuperação nacional do poeta, o livro sairia com a colaboração da embaixada do Brasil:

o italiano poético de Murilo Mendes tem a sua raiz seguramente aqui, nestes textos destinados a catálogos de arte. Que, porém, às vezes eram tão profundamente, intrinsecamente textos de poesia para poderem ser incluídos no livro inédito dos poemas italianos: *Ipotesi*. (...) transplantado em Roma, condicionado por uma língua 'outra', Murilo dialogara primeiro com os artistas plásticos portadores duma linguagem universal de que ele conhecia cada matiz e acepção. Como crítico de arte começara a iniciar-se numa escrita diretamente em italiano através de um gênero literário que lhe será peculiar e a que permanecerá fiel: apresentação-síntese, em verso ou em prosa poética, dum pintor, um escultor, um operador de arte. (PICCHIO, apud MENDES, 1994, p. 28)

²² Lembro Deleuze ao falar da língua como coeficiente de desterritorialização ao caracterizar uma literatura menor. (In: *Kafka: por uma literatura menor*, 1977). Entende-se *menor* não no sentido de qualificar uma literatura, mas sim, as condições revolucionárias de toda a literatura no seio daquela que chamamos de grande.

É com prestígio que Murilo atravessa a década de 60, mas com certa nostálgica sensação de exílio nos anos do governo militar. Seus poemas italianos não deixam de lado uma certa descrença no futuro da humanidade e certa melancolia ao lembrar a terra natal como o verso:

Una volta ritornerò
per salutare il regno minerale
dove il disordine è minimo²³

O tema polissêmico do desterro, desterro como exílio (voluntário ou não) se refaz em Murilo como um desafio de adaptação e readaptação cultural, como projeção de uma língua em outra língua, de uma cultura em outra cultura, de hábitos em outros hábitos. Adentrando um espaço cultural diferente, Murilo precisou adaptar-se à nova vida, distanciando-se da antiga pátria. Um distanciamento que não deixou de lado a língua e o exercício constante desta, pois, mesmo em Roma, mandava ao Brasil seus escritos. Murilo declara seu desgosto perante a pátria na poesia **L'Anonimato** (1994, p. 1549):

“perch’io non spero di tornar giammai”
nello spazio dei cuori dove non ho vissuto, che non mi
hanno ospitato, che non si sono accorti
di me che ero vicino, che tendevo loro le
mani, che cercavo di fotografarli
senza pensieri di trapianto, solo per sentirli pulsare
senza che loro (bis) mai se ne accorgessero,

preferirei inconcludere:

vai monologhetto in Toscana
in Europa in Brasile e altrove
ad annunciare a tutte le amiche

-terrestri o galassiche-
il mio premorire
un fait divers
senza importanza/ come il mio stesso morire²⁴

²³ Um dia voltarei/ para saudar o reino mineral/ onde a desordem é mínima. [trad. própria]

²⁴ “porque eu não espero voltar jamais”/ no espaço dos corações onde não vivi, que não me/ hospedaram, que não se deram conta/ de mim que estava perto, que estendia para eles/ as mãos, que procurava fotografá-los/ sem pensamentos transplantados, somente para senti-los pulsar/ sem que eles (bis) nunca se dessem conta, // preferiria inconcluir: // vai pequeno monólogo na Toscana/ na

O primeiro verso, entre aspas, ressoa como um constante martelar intertextual no subconsciente do poeta, algo que se repete lembrando seu degredo. O poeta, nas vestes do “eu lírico”, no sexto verso lembra dos retratos que fizera de poetas e pintores brasileiros: “cercavo di fotografarli”, retratos escritos, em forma de crônicas de jornais e poesias. A escolha pela inconclusão no oitavo verso, reafirma o seu exílio e a sua pré-morte no décimo terceiro verso, como um fato sem importância que deve, porém, ser anunciado aos amigos terrestres e galácticos.

A extraterritorialidade pode mudar a relação entre o escritor e sua língua nativa. Paralelas à imaginação criadora, as línguas circulam pelos textos de Murilo como no penúltimo verso. George Steiner, em seu livro *Extraterritorial* (1973), fala de um pluralismo lingüístico ocasionado pela perda de um centro: a escrita é equiparada a um turista a transitar entre uma língua e outra constituindo para si uma “casa das palavras”. Essa é uma metáfora muito interessante que pode ser atribuída a Murilo Mendes, a sua “casa” (o seu vocabulário plurilingüístico), às vezes, pega o leitor de surpresa, certas palavras abasileiradas, por exemplo, soam tão bem aos ouvidos que parecem familiares. A escrita que cria uma “casa de palavras” é, porém, lingüisticamente sem casa, sem língua predominante. A própria imaginação é multilíngüe, o que Steiner denomina como *idioma misto subterrâneo*. Um idioma subterrâneo, ou mesmo subcutâneo, utilizando a metáfora do corpo, é o que está incutido em Murilo Mendes.

Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989), ressalta um fato importante: Murilo usa palavras estrangeiras como se estivessem em português ou adaptadas ao português. Extravasa de um âmbito lingüístico para outro, de maneira que o leitor chega a ter a impressão de estar lendo mesmo algo em sua língua. Podemos ver em ação o *idioma misto subterrâneo*, palavras italianas misturadas nos versos a seguir:

compreenderam tudo num *baleno* (*baleno*= num instante, num piscar de olhos)
urla, *ursa*, *uiva*, *ulula* (*urlare*= gritar, *ululare*=uivar)
Sendo o espírito do amor sensível, *mobile* (*mobile*= móvel)

ou, palavras, como diz Candido, “ajeitadas à portuguesa”,

nuvens nuvolosas, distraíndo seus *guais* (*guai* = danos)
o que mais me *colpiu* (*colpire* = golpear, bater; ferir)
espaventosas frases de S. Basílio (*spavento* = espanto, susto)

bem como o uso de expressões italianas:

arrabiato fuorilegge encharcado de caninha (*arrabiato fuorilegge* = zangado
fora-da-lei)
que seria de nós, *ahimè* (*ahimè* (interjeição) = ai de mim)
à sua *dolce vita* de nobre (*dolce vita* = boa vida)
eu sentia por Teresa *una voglia matta* (*una voglia matta* = uma vontade louca)

Sendo assim, pode-se averiguar o trânsito constante entre o português e o italiano que para Candido é a “superação de fronteiras, usando o excepcional como o corriqueiro, não recorrendo às tabuladas prudentes do grifo, da aspa, do destaque de citação – mas fundindo os contrários e uniformizando na universalidade da linguagem poética os particulares de cada língua” (1989, p. 60).

Além do jogo de palavras e da escolha minuciosa de cada uma delas, Júlio Castañon Guimarães (1993) ressalta o uso de elementos gráficos em algumas poesias murilianas como: círculos separando as estrofes ou segmentos de versos; símbolos que, como o “&”, substituem conjunções, barras ou travessões intercalam palavras para marcar um certo ritmo, assim como os sinais de igualdade, de adição e de subtração. Recursos vistos em poemas como **Grafito num muro de Roma** (MENDES, 1994, p. 627), no qual, segundo Guimarães, “o espaço criado no interior dos versos representa visualmente o roer de que fala o poema, como se ele ocorresse também dentro do próprio poema” (1993, p. 72):

Um verme rói – enorme roer –
Um verme rói minuciosamente
Desde que o tempo sentou-se sobre si
A trombeta ovóide.
Um verme enorme rói
Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

.....
A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção de espaço.
Procurando homem por homem

Urbi et orbi

Vemos no primeiro verso o recurso do travessão dando ênfase à dimensão do ato de roer, um roer minucioso no decorrer do tempo. O verme, enorme, místico e inofensivo, rói o eixo da história. A eternidade traçou um emaranhado de caminhos, um labirinto intrincado e confuso no qual se perdeu a noção de espaço e no qual o verme tenta acabar com a noção de tempo, roendo-o lentamente. A eternidade busca homem por homem, *urbi et orbi*, na cidade, no mundo e em todo o universo. Nos últimos versos desta poesia escrita em Roma em 1964, o verme roerá a última fagulha da morte:

Um verme roerá a morte
Favila fasula. Ex.

Após uma breve passagem pelo muro de Roma, acompanhando o minucioso almoço antropofágico do verme de Murilo, uma fenda se abre no meio do muro-texto uma experimentação das idéias de Deleuze mostrando a criação do CsO aqui formado que transitará por todos o texto. Acompanhe tal experimentação no próximo substrato.

1.4 Corte transversal no texto: experimentando um corpo sem órgãos

De todo modo você tem um (ou vários), não porque

*ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito
mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo
- e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação
inevitável, já feita no momento em que você a empreende,
não ainda efetuada se você não começou.*

Deleuze & Guattari
(*Mil Platôs*, 3v, 1996)

Dados os passos introdutórios desta dissertação, empresto meu corpo para a compreensão do texto: visão, degustação, tato, vômito - um *exercício de errância*. Esse corpo lança-se na busca de um outro corpo, porém sem órgãos, que desliza entre os estratos, atravessa os agenciamentos maquínicos e traça linhas abstratas sem contornos e sem organicidade. Este novo corpo será desenvolvido e desestratificado - *experimentação inevitável* - numa contínua metamorfose textual. Para Deleuze, todos podem fazer um (ou vários) corpo sem órgãos, é preciso fazê-lo assim que o desejar.

Declaro, então, o devir do projeto não a partir de um só corpo, mas por várias entidades mutáveis. A cerca deste corpo deixo, portanto claro, que não é o mesmo do início nem será o mesmo do fim, ele se altera em linguagem. O *eu* que escreve (máquina-metamórfica sem órgãos) esvazia a si e torna-se excedente em suas multiplicidades. Lembro o poeta reclamar em **O choro do poeta atual** (MENDES, 1994, p. 207) *almas desencontradas* postas em um único corpo: *tantas almas desunidas de tantas idades diversas* continuamente em gênese esbarrando umas nas outras. Essas almas desencontradas e desunidas estão em mim desestratificadas e em constante mutação – almas de Sansa, almas em dança – num corpo excessivamente vibrátil. Ainda não cheguei a ponto de não precisar mais dizer *eu*, mas experimento esses outros corpos. Prefiro, então, um pronome singular, mas que oculte multiplicidades, uma presença ausente na escrita: uma presença que se ausenta, mas deixa rastros por todo o texto.

Este novo corpo é paradoxal: é e não é um desejo. Como desejo pode ser encontrado, mas não alcançado plenamente, *nunca se acaba de chegar a ele*. O CsO (Corpo sem órgãos) “é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo” (DELEUZE, 1999, p.15). Quando o desejo é extraído de seu campo, ou melhor, de seu corpo, ele é desterritorializado e procura por outras regiões para proliferar. A poesia prolifera e habita, sobretudo, como forma de complementaridade²⁵, (n)um mundo não explorado - mistério e enigma - onde se juntam o prazer, a morte, a (ir)realidade. E o poeta, como uma máquina desejante, associa também desejo e prazer - o desejo de desterritorialização é equiparado ao prazer de ser aceito no novo território (reterritorialização bem sucedida): “o prazer é a afecção de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa ‘se encontrar’ no processo do desejo que a transborda; os prazeres, mesmos os mais artificiais, são reterritorializações” (idem, p.18). Para Deleuze, o desejo é sempre o modo de produção e de construção de algo. Deleuze e Guattari propõem o conceito de “Máquina Desejante” onde o desejo corresponde a um certo tipo de produção contínua. Assim, o desejo, do ponto de vista fenomenológico, mostra-se em conexão com diferentes elementos do seu entorno.

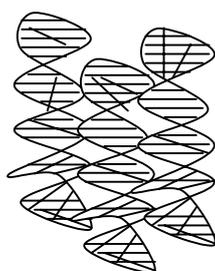
No processo de escavação extraterritorial, o poeta, desejando Shakespeare como um outro (no intuito maquínico de produção escrita), antropofagiza e reformula a tão citada frase *to be, or not to be*, transformando-a em *não se trata de ser ou não ser, trata-se de ser e não ser*²⁶. Os versos epigramáticos de Murilo Mendes demonstram a dialética furada (pelas vias de fuga) que percorre toda sua obra (GARCIA, 2001). Esta é a dialética possível para o CsO, um não ser sendo, continuamente em movimento, fundindo opostos e traçando linhas. *Transformar-se ou não, eis o problema*, completa o poeta. A questão não é mais ser ou não ser: é transformar-se ou não, é ser e não, é utilizar a metamorfose para transformar-se neste ser dualizado e paradoxal. Murilo chega a afirmar que as influências são úteis e necessárias aos espíritos fortes que sabem transformar os moldes recebidos e criar generosamente novos tipos de expressão. A apropriação de Murilo transita em

²⁵ A complementaridade nas suas imagens corporais (hímen, invaginação, etc) sensualiza a linguagem, corporifica a escritura. Nesse salto, a escritura pode ser vista como corpórea ou como o corpo da linguagem: um corpo sem organicidade. Um corpo sem órgãos não é um corpo morto e estático, ao contrário, é dotado de inúmeras linhas e espaços que estão em constante troca e movimento.

²⁶ Sobre Shakespeare podemos encontrar na biblioteca do poeta, em Juiz de Fora, os seguintes títulos: *Les sonnets* (1922), *Romeu e Julieta* (1940), *Hamlet* (1945), *Sonho duma noite de S. João* (1950), *Sonho de uma noite de Verão* (s.d) e *Macbeth* (1954).

sua poética na busca por essa transformação. Tais apropriações (de arte, de literatura) estimulam continuamente novos CsO²⁷ – máquinas desejan-tes transtextuais.

O CsO não é um corpo masoquista que se deixa costurar grosseiramente na falta dos órgãos; costurar os olhos, por exemplo, com pontos apertados matando definitivamente a visão. O corpo²⁸ pode não possuir órgãos, mas possui vozes interiores que em comum unidade que fluidicamente se debatem em seu interior, não está vazio, nem será totalmente costurado. Vozes fluídas que remontam ao corpo que, segundo Artaud, é puro osso e sangue. Se, porém, existir a linha da costura, essa será semi-transparente e atemporal. Procurei criar uma forma de representação para o corpo sem órgãos:



*Cada segmento é um CsO.
Cada um possui estratos
interiores dotados de
multiplicidades.*

Figura 6: Cadeia de corpos sem órgãos semi-ligados em movimentos contínuos

Murilo simula novos corpos experimentáveis em cada poema, em cada prosa²⁹. O que me proponho a fazer é, justamente, entrar transversalmente nesse ciclo em constante mutação, transitar por entre os estratos, extrair dados, desenvolver o meu próprio CsO e, mesmo que inacabado, jogá-lo novamente neste ciclo para que resulte em um novo tipo de expressão (conforme o esforço da figura

²⁷ Deleuze, de fato, “captura” tal expressão em Artaud que no dia 28 de novembro de 1947, declara guerra aos órgãos, “nada há de mais inútil do que um órgão” afirma (ARTAUD, apud DELEUZE, 1999, p. 10). Deleuze percebe, porém, que o CsO não se opõe aos órgãos em si, mas à organização dos órgãos que se chama *organismo*. No livro *Ipotesi* (1968) Murilo escreve uma poesia com o título **Antonin Artaud**. Em sua biblioteca encontramos os títulos de Artaud: *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948), *Oeuvres complètes* (1956) e *Oeuvres complètes* (1967).

²⁸ Já nos deparamos com o corpo do poeta e de suas musas, com os corpos dilacerados de Nery, com o corpo do poema e agora vemos outras leituras do corpo, um corpo vibrátil, sem organicidade.

²⁹ A produção poética de Murilo Mendes é constantemente citada neste trabalho de duas maneiras - poesia e prosa - nas quais há uma contaminação recíproca. Mas cabe aqui como distinção para uma escrita em verso em oposição a textos mais longos. Poderá ser usada também a denominação *texto*, entendendo como tal, a escrita tanto em prosa quanto em verso como já mencionado.

tenta – impossivelmente – desenhar). Retomando Deleuze e Guattari, os novos corpos gerados habitam platôs, novas terras que se comunicam entre si e com outros corpos, cada platô é um componente de passagem. Inúmeros platôs formam um único estrato. Nesse processo existe uma proliferação contínua de estratos e uma busca incessante por chegar a novos platôs. O CsO é dotado de estratos e é ele próprio um grande estrato formando uma grande cadeia. Assim, este projeto divide-se em estratos e substratos. O esforço que segue procura esboçar estratos, linhas de fuga, corpos sem órgãos que se desterritorializam e se reterritorializam na formação do novo corpo – este projeto³⁰.

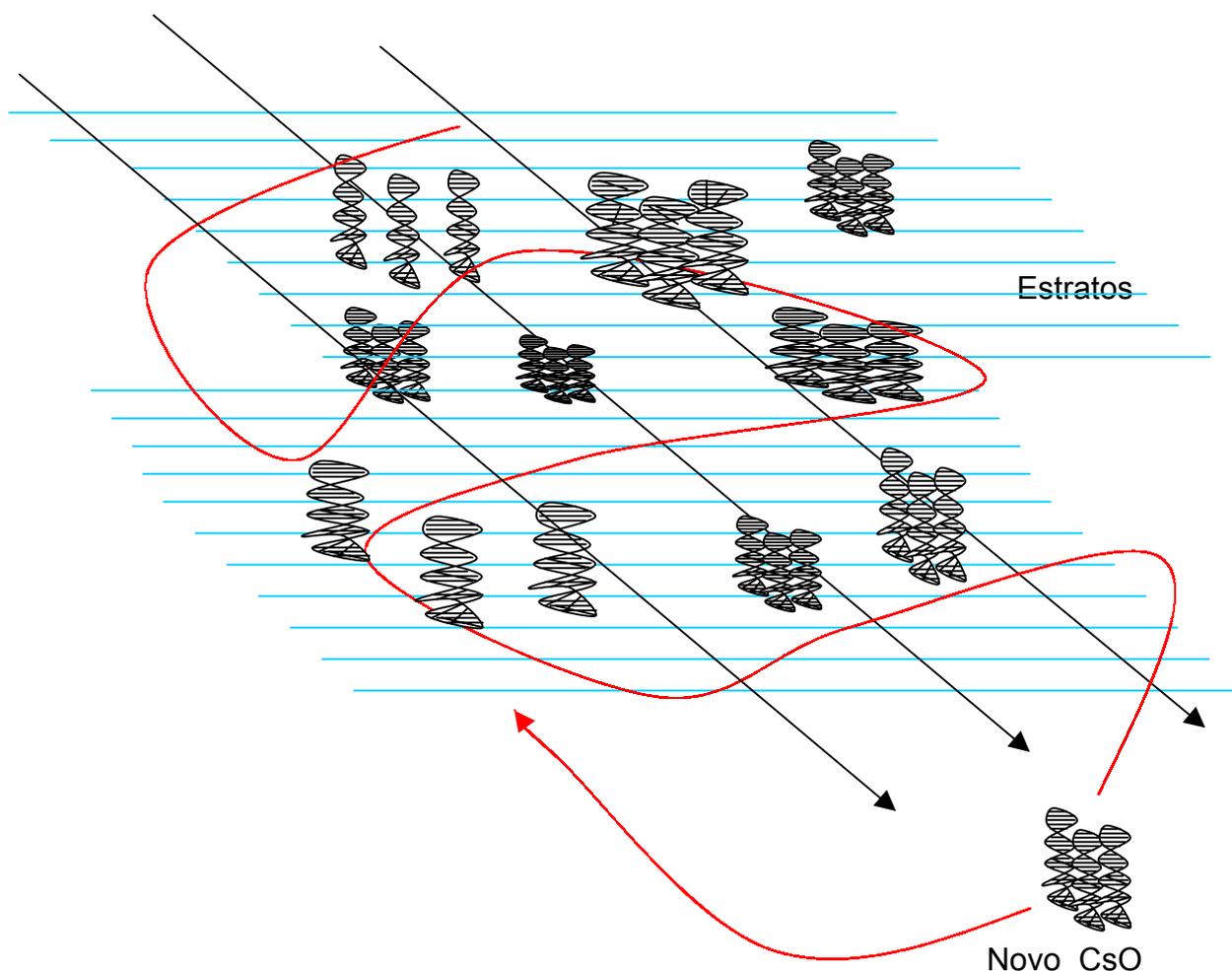


Figura 7: Proliferação contínua de estratos e CsO

(os corpos aqui, ao contrário do que parecem, não possuem uma estrutura fechada e trocam constantemente signos-partículas através das linhas de desterritorialização)

³⁰ É importante reler este parágrafo após observar a figura n. 7 e acompanhar o trajeto insinuado pela linha vermelha.

Murilo seguiu o conselho de Aristóteles (abstrair); sigo a ética de Deleuze: traçar um plano para a criação da pequena máquina privada pronta a ramificar-se em outras máquinas coletivas. Deleuze sugere:

instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais momentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (1999, p. 24)

É necessário propor-se a uma certa transversalidade, transbordar, criar um novo corpo e incorporar-se ao espaço então explorado. Dividi, portanto, meu trabalho em três estratos e conseqüentemente esses em outros platôs derivantes. Instalo-me em cada um deles – mimese do corpo biológico. Interrogo-me, mesmo, com Deleuze, se seria possível pensar sem invenção, já que cada leitura gera novas ligações e cruzamentos, mesmo que consideremos as inevitáveis reterritorializações da nossa própria carga cultural (a que estamos sujeitos constantemente).

A partir de determinadas linhas de fuga tento desterritorializar Murilo Mendes naqueles lugares por ele freqüentados: pintura, filosofia, história, tradição, eixos sincrônicos e, ao reterritorializá-lo, trago fragmentos de cada *nova terra* visitada para integrá-la a este novo corpo: conexão de desejos e de corpos, invenção. Lembro aqui Ismael Nery que buscou saber as possibilidades do corpo poético e plasticamente dilacerado, despedaçado ou em decomposição. O corpo aparece nos poemas de Nery como nos de Murilo, realçado em detalhes anatômicos. Nery em suas pinturas deforma, desdobra, transforma os corpos, gera por fim corpos sem órgãos. O desmembramento de um corpo em vários outros mostra a multiplicação pelo despedaçamento, pedaços que são agarrados e hibridamente transformados em outros corpos: corpos de poesia, corpos de prosa.

Os corpos de Nery, dilacerados, ocasionam corpos sem órgãos, ou seja, não-formados, não-organizados, desestratificados de seu território inicial. O CsO é “necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (... fragmentos de tudo, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele...)” (DELEUZE, 1999, p. 24). O CsO é o corpo da poesia ou do quadro que é refeito por um olhar externo que inicia o processo de produção a partir de um ponto inicial onde se unem elementos. Murilo afirma que toda origem é de outra

origem, que toda poesia é de outra poesia e, acrescento, todo corpo é de outro corpo. A partir deste ponto, os elementos se unem e as palavras inventam um percurso. É o início da autonomia, é o início da metamorfose do texto: *cruzar, sair, atravessar, fazer linha* - genotexto. O desejo de conhecer, de entender (como máquina, está sempre em movimento), impulsiona a escrita através do olho armado. Os olhos estão vinculados a um rosto concreto (um campo-superfície onde aparecem as rugas: traços, linhas) produzido por uma *máquina abstrata de rosticidade* que pode não só produzir o rosto de um CsO, como partes do corpo, objetos que ela rostifica. O rosto, com seus furos e buracos abismais, torna-se o próprio objeto, a própria poesia. A simulação entra em jogo utilizando-se da máscara para (re)velar o rosto. Mas, em alguns casos, não serve somente como velo, mas acentua o rosto: “a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto” (DELEUZE, 1999, p. 49).

Ao pensar na desterritorialização do poeta (seja geograficamente, seja artisticamente), divido este corpo em formação – desejo e experimentação. Entre essas camadas, o pensamento engendra um movimento transversal, envolvendo os objetos cortantes da re-composição: a tesoura, a faca, o olhar. Nesse *intermezzo*, nessas fissuras, pretendo escrever - liberar rizomas, aumentar meu território na desterritorialização do objeto e estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra o plano de consistência em uma *máquina abstrata* (DELEUZE, 2000, p. 32). *Operar* superfícies, promover fissuras (ou mesmo microfendas) e ver além do poeta, ver o olhar do crítico sobre a arte, e, recorte no recorte, a Arte Abstrata. Um olhar atento sobre a expressão da abstração praticada por uma escrita, considerada “italiana” por Luciana Stegagno Picchio. Se me é possível jogar com os títulos dos livros de Murilo, trabalharei com *ipotesi* e *através dell’ occhio del poeta*, verei *retratos-relâmpagos* em prosa e verso de artistas rumo à *invenção do finito*, numa interpretação infinita, lembrando Blanchot. Livros esses marcados pelo olhar atento sobre personagens importantes da história, da música, da arte, da filosofia e da literatura: um corpo, ele próprio, eixo de transversalidades.

Ao mencionar Blanchot, lembro um meta-poema de Murilo que passa transversalmente por *A Conversa Infinita* (1969) - livro que trata justamente da

escrita, uma escrita que não se põe a serviço da palavra, mas que é autônoma³¹. Em **Texto de consulta** (MENDES, 1994, p. 737), meta-poema composto por 52 versos, divididos em 13 fragmentos (que procurei enumerar), percebemos uma dialética aberta na interpretação da escrita, do poema, do poeta. O poema é enigmático e leva o leitor a inúmeras indagações sobre o processo da escrita e da interpretação:

- 1 *A página branca indicará o discurso*
- 2 Ou a supressão do discurso?

- 3 *A página branca aumenta a coisa*
- 4 Ou ainda diminui o mínimo?

Nos dois primeiros fragmentos temos como elemento principal a página em branco (elemento que se repete duas vezes). Duas frases interrogativas põem em cheque a questão da escrita: a página branca indica ou inibe o discurso? É justamente nessa página que o poema habita. Questiona o poeta:

- 5 O poema é o texto? O poeta?
- 6 O poema é o texto + o poeta?
- 7 O poema é o poeta – o texto?

No terceiro fragmento, a atenção se divide em três elementos que se mesclam: o poema, o texto e o poeta. Continuando com as interrogações, Murilo utiliza-se do verbo *ser* no presente quase de forma afirmativa. Mesmo com sinais gráficos de interrogação, parece haver uma camuflagem no real questionamento que gira em torno do texto - texto proveniente do poeta ou distanciando-se do mesmo. Cada elemento (o poema, o poeta, o texto) aparece três vezes neste pequeno fragmento.

Murilo usa o termo *poema* em toda sua obra como individualidade, ao se tratar de um conceito universal, portanto, mais amplo, utiliza-se do termo *poesia*, “de modo geral os poemas são paródias da Poesia, como os sermões são paródias do Verbo” (MENDES, 1994, p. 844: Af. 294). Murilo Marcondes Moura, em

³¹ Sobre Blanchot podemos encontrar na biblioteca do poeta os seguintes títulos: *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959) e *La part du feu* (1949).

“Aproximação do terror”, texto homônimo a uma poesia de Murilo, observa no poeta uma forma de compor que se afasta de uma lógica causal imediata, apresentando uma estrutura irregular e fragmentada: “é como se o corpo do poema fosse constituído de pedaços cuja unidade – se existir – impõe-se ao leitor como enigma...” (1997, p. 42). Tendo como eixo a afirmação “a única vocação que tive foi a da poesia como totalidade”³², o crítico buscou a unidade dentro da multiplicidade muriliana. Cabe abrir um parêntese para a noção de poesia em Murilo.

No aforisma 192 de *O discípulo de Emaús*, Murilo comenta: “a poesia confere a investidura na universalidade, uma participação da linguagem divina”. Sendo assim, “a poesia é a transubstanciação do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino” (MENDES, 1994, p. 834: Af. 195). A concepção de poesia teria partido, segundo Haroldo de Campos (1967) e João Alexandre Barbosa (1974), de uma poética surrealista e teriam sido suprimidos os excessos até se atingir, como afirmam os autores, uma depuração formal. Mas o que realmente é a poesia? Sabemos que se trata de uma expressão artística composta de palavras que formam versos, que formam estrofes, que formam o Todo, o corpo: melodia, estética, métrica e ritmo (talvez, esta última, a característica mais importante). A intenção do poeta, sendo pessoal, individual, nem sempre é percebida da mesma forma por todos (nem deve ser), limitar a poesia é impossível, visto que ela já nasce livre, bastando apenas encontrá-la.

Encontrar é, em uma primeira significação, dar a volta e segundo Blanchot, buscar, girar, tornear. No poema, as próprias palavras indicam o movimento da busca: o que é o poema? Sem a referência do centro, sem o esquema arborescente, todos os corpos estão em movimentos circulares e transversais. O *texto* aqui é visto como errância: ir e voltar ao acaso. No fragmento seguinte, o foco do discurso muda para o texto como princípio e fim inacabado:

- 8 O texto visível é o texto total
- 9 O antetexto o antitexto
- 10 Ou as ruínas do texto?
- 11 O texto abole
- 12 Cria
- 13 Ou restaura?

³² Trecho do discurso de agradecimento de Murilo Mendes pelo Prêmio Internacional Etna-Taormina em 1972.

A partir de 1959, a prosa predomina nos escritos de Murilo Mendes e a noção de texto torna-se mais forte. Ao questionar se o texto visível é o texto total, Murilo evoca a figura do leitor. Sendo o texto uma obra aberta, livre a todas as interpretações, ele não é somente o que se mostra na superfície. Escreve o poeta em **Murilograma ao Criador**: “minha forma/ devo eu fabricá-la no tempo/ com estas mãos autônomas:/ A WORK IN PROGRESS/ OPERA APERTA/ armados de olho de um milhão de volts” (MENDES, 1994, p. 661). Lembrando Eco, em *Obra Aberta* (1971), temos um *work in progress* que, num movimento circular, se faz infinito em modos de criação e interpretação. Uma trama que não finda a tessitura e está sempre a girar no tear.

No verso 10, o poeta refere-se às *ruínas do texto*, essas ruínas, como as da Sicília, mostram um ressurgir do que parece estar destruído. Destroços e estilhaços em forma de palavras permanecem petrificados na mente de quem leu o texto, que aqui é o elemento chave. Murilo lembra, em um dos aforismas, que viver a poesia (o texto) é muito mais necessário do que escrevê-la. O texto é como a vida: “nossa vida é uma contínua alusão a uma realidade superior que nos escapa na sua totalidade, mas da qual percebemos todos os dias indícios e centelhas. Nem tudo nos é revelado, mas nem tudo ignoramos” (MENDES, 1994, p. 847: Af. 329). Resta sempre a espera pelo devir das coisas, o devir do texto, da ruína-texto, a reconstrução do poema. Retomo Davi Arrigucci (2000), no qual a construção sobre ruínas é também uma questão poética, a de como (re) construir o texto.

Em cada texto, a palavra cria seu próprio percurso à deriva. Ela não se expõe aos olhos, mas ao entender, ao sentir. E de onde deriva a palavra que *sai à deriva*?

14 O texto deriva do operador do texto

15 Ou da coletividade-texto?

16 O texto é manipulado

17 Pelo operador (ótico)

18 Pelo operador (cirurgião)

19 Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto deriva do operador num sair sem rumo ou procede do operador como origem? Talvez o que o poeta questione e suspenda aqui seja justamente a ordem. De qualquer modo, é um fazer sair de si. Tanto a figura do poeta quanto a do operador do texto se fazem presentes no verso 14. No verso 15, vemos uma

indagação (operador ou coletividade) que parece se desfazer nos versos seguintes nos quais temos o *olho* como operador (não mais o poeta) e o próprio cirurgião em seu *mestiere*. No sucessivo fragmento, o texto assume o comando novamente. As palavras são vistas como objetos concretos oriundos de abstrações do mundo sensível:

- 20 O texto é dado
- 21 Ou dador?
- 22 O texto é objeto concreto
- 23 Abstrato
- 24 Ou concretoabstrato?

- 25 O texto quando escreve
- 26 Escreve
- 27 Ou foi escrito
- 28 Reescrito?
- 29 O texto será reescrito
- 30 Pelo tipógrafo/ o leitor/ o crítico;
- 31 Pela roda do tempo?

Nos versos 22 e 23, o poeta trata o texto como um objeto, questiona-o como concreto ou como abstrato (forma fundida no verso 24) na possibilidade de assumir duas características, o *ser* e o *não ser* ao mesmo tempo. Dessa maneira, o poeta, que cria interpretações infinitas (que eu chamaria de um CsO), vê a palavra dominando o corpo que a criou, incorporando-se e recriando ainda um novo corpo. O texto é dado ao leitor ou ao poeta? O texto doa suas palavras de maneira concreta ou abstrata onde cada um o reescreve, é papel do leitor decidir.

A própria morte é ainda uma forma de ressurreição onde a palavra julga, observa, morre, recria-se:

- 32 A palavra nasce-me
- 33 Fere-me
- 34 Mata-me
- 35 Coisa-me
- 36 Ressuscita-me.

A utilização da ênclise nestes períodos, com a colocação do pronome pessoal átono depois do verbo, caracteriza ações sofridas pela palavra. A substituição da função substantivo por verbo, como com a palavra “coisa”, mostra uma adaptação do poeta a certas palavras da mesma maneira como cria neologismos, abriga palavras estrangeiras e metamorfoseia léxicos.

A palavra faz surgir o poeta, mata o poeta, ressucita-o, mas também está condenada a morrer:

37 Morrer: perder o texto
38 Perder a palavra
39 O discurso

40 Morrer: perder o texto
41 Ser metido numa caixa
42 Com texto
43 Sem texto.
44 Juízo final do texto:
45 Serei julgado pela palavra
46 O texto-coisa me espia
47 Com o olho de outrem.

48 Talvez me condene ao ergástulo.

49 O juízo final
50 Começa em mim
51 Nos lindes da
52 Minha palavra.

A voz anônima da palavra julga e invoca o poeta. Em *Conversa Infinita*, a neutralidade das vozes anônimas de Blanchot não se organiza em torno de um centro fixo, procura, essencialmente, o *conhecimento do não conhecido* ou o *eu finito* que *pensa o infinito* (retomando a idéia cartesiana do infinito). Enquanto Blanchot mostra o vazio como presença, Murilo mostra uma palavra que age desconhecendo sua origem: é o vazio que nos proporciona a dúvida, mas preenche a folha com indagações: é já uma presença. Não é possível saber como se define o texto, assim como não é possível para Blanchot definir a literatura. O poeta conhece o espaço literário, o neutro, o fora. O texto é um CsO enigmático, não estável de significados, ainda que produtor de sentidos - justamente por isso as interpretações são infinitas.

1.5 O intervalo da crítica e o seu contexto

Olho para tudo com o olhar ambíguo

Murilo Mendes

“Anti-elegia no. 2”

(*Os Quatro Elementos*, 1935)

Vale lembrar aqui que no tempo (anos 60) em que Murilo Mendes exercita com mais frequência e volume sua verve crítica, era o *boom* do estruturalismo.

Segundo Euryalo Cannabrava, escrevendo à época, o *crítico* era original na medida em que era capaz de penetrar profundamente os esquemas rítmicos do poema, do quadro, da partitura ou do espaço arquitetônico: “ele revela-se criador, porque dispõe de um método que lhe permite pôr a descoberto a estrutura do objeto estético, os processos internos de seu estilo e de sua composição”, afirma ele no livro *A Estética da Crítica*³³ (s/d, p. 17). Primeiramente é necessário definir o objeto estético que pode apresentar uma estrutura lírica, melódica ou pictórica. Cannabrava submetia sua crítica a conceitos teóricos baseados no estruturalismo e não em impressões subjetivas. Mesmo assim, admitia existir outros caminhos já trilhados, ou seja, certas propriedades que escapam a uma análise superficial baseada no método. O crítico questionava se expressões modernas para época, como a Arte Abstrata, conseguiram criar algo de novo para justificar a ruptura com o passado. Cannabrava indagava se tal arte possuía um código a ser decifrado ou se ela compartilhava de valores universais nos quais todos participam mesmo com diferentes critérios de interpretação. Cannabrava, como os pesquisadores estruturalistas, reconhece a obra como uma estrutura, onde cada elemento é por sua vez funcional na organização do todo. O estruturalismo, desta forma, apresentava

³³ Cannabrava é indicado por Benedito Nunes como um dos expoentes da crítica externa (jornalismo literário) ao lado de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Wilson Martins e Fábio Lucas. *A estética da crítica* é um livro da coleção “Letras e Artes”, promovido pelo ministério da Educação e Cultura. Na mesma coleção estão livros de Sérgio Milliet e Otto Maria Carpeaux, dentre outros. O livro possui um índice onomástico com mais de 145 nomes, dentre os quais ressaltou os seguintes pintores, filósofos, críticos: Aristóteles, Baudelaire, Benedetto Croce, Kant, Jorge de Lima, Nijinsky, Platão, Lasar Segall.

uma postura totalizadora³⁴.

A estética pretendia, como disciplina normativa, apontar regras e princípios para a interpretação de toda e qualquer obra de arte, apoiadas nas qualidades da poesia, quadro ou pintura. A “emoção criadora”, segundo Cannabrava, ainda tinha a ver com esses critérios de *interpretação objetiva* dos valores estéticos e a contemplação antes de tudo, do quadro, da poesia, da melodia: análise estética dos sons, das cores, dos ritmos, da metafísica, da ontologia, das essências, da abstração (embora o autor revele cegueira freqüente diante da forma abstrata). Cannabrava defendia uma posição intrínseca perante a crítica, ou seja, não precisa existir a gênese, a eclosão da poesia ou as causas “obscuras e misteriosas” que a tornam fato consumado. A preocupação residia nas estruturas líricas, nos critérios lógicos e racionais. É peculiar na percepção estética ressaltar as propriedades espirituais do objeto físico, como afirma Ivan Teixeira no recente artigo “Anatomia do Crítico” (1998). Teixeira e Cannabrava estão de acordo ao negar uma leitura emocional baseada no gosto e entusiasmo sem teoria e sistematização. Teixeira, vinculado a uma abordagem tradicional, preocupa-se com aspectos exteriores ao texto relacionados à biografia do autor e ao contexto sócio-cultural de onde a poesia se gera. Murilo, muitas vezes, em suas microdefinições, resgata certos fatos biográficos sobre os artistas, afirmando que tais dados sempre terão interesse para

³⁴ Uma das primeiras fontes do estruturalismo foi a escola psicológica inaugurada por Wilhelm Wundt (1832-1920) que procurou determinar a estrutura da mente. O psicólogo defendeu como linha de atuação o introspeccionismo (o “olhar para dentro”) na tentativa de fazer com que o pesquisador observasse e descrevesse minuciosamente suas sensações em função das características dos estímulos a que ele era submetido, afastado do relato tudo aquilo que fosse previamente conhecido. Saussure deu os primeiros passos para a emergência de uma disciplina nova, uma ciência dos sinais e dos sistemas dos sinais que ele nomeou como *semiologia*, para qual acreditou a lingüística estrutural poderia fornecer a principal metodologia. Mais tarde, nos Estados Unidos, batizaram-na de *semiótica*. Em 1961, Lévi-Strauss situou a antropologia estrutural dentro do domínio da *semiologia*. Cada vez mais os termos da *semiologia* e da *semiótica* (ciência decorrente da semiologia), vieram a designar um campo do estudo que analisa sistemas, códigos, e convenções de sinais de todos os tipos. O termo *semiótica* substituiu gradualmente o de estruturalismo, e o surgimento da Associação Internacional para Estudos Semióticos, nos anos 60, solidificou ainda mais esta tendência. No momento em que a metodologia do estruturalismo estava se dissolvendo na disciplina da semiótica, uma reação crítica ocorreu, particularmente na França. Surgiram projetos de antítese da parte de cismáticos, tais como Gilles Deleuze com sua “esquisoanálise”, o “desconstrucionismo” de Jacques Derrida e a “genealogia” de Michel Foucault. Estas escolas críticas foram, porém, consideradas como marginais e, depois, etiquetadas dentro do conceito muito amplo do pós-estruturalismo. Devemos compreender o pós-estruturalismo tanto como uma reação quanto como uma fuga relativamente ao pensamento hegeliano. Essa reação ou fuga envolve, essencialmente, a celebração do “jogo da diferença” contra o “trabalho da dialética”. O livro de Deleuze, *Nietzsche e a filosofia*, representa um dos momentos inaugurais do pós-estruturalismo francês, fornecendo uma interpretação de Nietzsche que enfatiza o jogo da diferença e que utiliza o conceito de *diferença* como o elemento central de um vigoroso ataque à dialética hegeliana e do estabelecimento de uma “filosofia da diferença”. (apud PETERS, 2000)

a exegese da obra (MENDES, apud GARCIA, 1990, p. 330), porém, não se baseia em nenhuma teoria para estabelecer suas relações.

Em relação à crítica de Murilo existem dois níveis de produção: a homenagem a poetas e quadros e a atuação enquanto crítico de arte em resenhas e apresentações de catálogos. Os poemas-homenagem surgiam das reuniões com os amigos, da admiração por determinada personalidade, da observação de um quadro ou mesmo do acompanhamento da concepção deste. O segundo nível de produção era vinculado a um convite de um amigo para apresentar um catálogo de exposição, para realizar uma palestra ou escrever um prefácio. Mesmo sendo esse segundo um nível, diríamos, mais formal e menos despreocupado como os poemas-homenagem, a linguagem permanecia a mesma. Mesmo apresentando um catálogo, sua crítica nunca foi sistemicamente teórica, como muito da tendência do seu e do nosso tempo, a ponto de dissecar os componentes do quadro. As críticas (como as que analisaremos nos substratos seguintes) são permeadas por uma linguagem dançante que mescla musicalidade e consistência. Murilo se remete aos *signos*, adentrando num mundo substancialmente abstrato: comparações, alusões, alegorias, apropriações, metamorfoses, linhas que se cruzam. Discute constantemente o mundo em mutação, o *espaço*, o *tempo*, o *ritmo*, a *abstração* da forma, a *operação mental e manual* do artista, o *olhar*. A diferença é que a crítica muriliana não estabelece uma estrutura universal para todas as telas e não utiliza o mesmo método para analisar telas diferentes. Temos signos que aparecem freqüentemente nas obras, mas estes não seguem critérios gerais. Murilo assume outro estilo, faz uma crítica diferente em seu tempo, apreende, penetra e desvela as camadas de cada artista, os planos de construção do poema, os níveis cromáticos do quadro através das microdefinições, das hipóteses ou dos retratos-relâmpago.

Benedito Nunes observa que a década de 50 foi enriquecida pela atividade de poetas-críticos, como é o caso de Murilo Mendes. Após o surgimento das teorias literárias, a crítica consolidou-se como método específico de análise de um determinado objeto. Nunes mapeia críticos que utilizaram concepções teóricas como na formalista apoiada na lingüística de Jakobson ou ainda no estruturalismo

francês³⁵. Nenhum tipo de crítica teve, segundo Nunes, tanto êxito quanto a sócio-histórica, onde transitam por Guimarães Rosa, Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima. Nunes cita como manifestação do *close-reading*³⁶ e da estilística, obras de disseminação da crítica intra-textual como *O cacto e as ruínas* (2002) de Davi Arrigucci Jr., onde se encontrariam Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Arrigucci define a poesia de Murilo como um atrito das idéias e das coisas, uma conciliação de contrários: o segmento, o rizoma. O próprio Murilo declara isso num artigo do *Jornal do Brasil* sobre “A poesia e o nosso tempo”, de 1959:

preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente esta conciliação, produzindo choques pelos contactos das idéias e dos objetos díspares, do raro e do quotidiano, etc.

Para Arrigucci, Murilo solda os elementos díspares no todo acabado, que é o “corpo de palavras do poema”, “remonta, quebrando o esperado, os quadros tradicionais: dessecados frente a seu olhar devasso e devassador; desmontados para deixar ver o invisível na montagem nova a que se prestam por arte do poeta” (2000, p. 102). As palavras formam o corpo de cada poema, um corpo desmembrado à forma de Ismael Nery ou um corpo sem órgãos cheio de

³⁵ A característica do estruturalismo, baseado no inquérito lingüístico de Ferdinand de Saussure, centrou-se na infra-estrutura da língua - aquilo que é comum a todos os falantes e que funciona em um nível inconsciente - não fazendo nenhuma referência à evolução histórica dos idiomas. Esta atitude científica, a de analisar o objeto do estudo em si, relacionado apenas com o que lhe era pertinente, quase que imóvel no tempo, ele chamou de sincrônico, contrapondo-o ao estudo histórico do mesmo, ao que ele chamou de diacrônico, onde a mudança está sempre presente. No campo dos estudos da antropologia e do mito, o trabalho foi levado a diante por Claude Lévi-Strauss, no período imediato à II Guerra Mundial. O estruturalismo virou “moda” intelectual nos anos 60 e 70. O Estruturalismo fez do francês o seu mais celebrado representante, especialmente em seus estudos sobre os indígenas no Brasil e na América em geral, quando se dedicou a “busca de harmonias insuspeitas”. O objetivo dele era provar que a estrutura dos mitos era idêntica em qualquer canto da terra, confirmando assim que a estrutura mental da humanidade é a mesma, independentemente da raça, clima ou religião adotada ou praticada. Roman Jakobson e Levi-Strauss desenvolveram o estruturalismo moderno e ressaltam a distinção entre metafórico e metonímico. Na metáfora o signo é “*trocado*” por outro. Na metonímia é “*associado*” a outro, porque é parte dele. Jakobson contribuiu particularmente para a poética. Para ele, toda comunicação envolve seis elementos: o emissor, o receptor, a mensagem, o código, o contato, o contexto.

³⁶ Entendido aqui como leitura fechada do texto, sem fissuras para o psicológico, o social e o histórico.

multiplicidades, à maneira de Deleuze. As palavras deslizam no interior desse corpo e o invisível torna-se o essencial a ser descoberto em cada elemento. A *montagem* do corpo dessa poesia é feita por esse olhar construtivo (através do desejo e da imaginação) que remonta a essência da imagem no poema. Ao reconstruir o objeto plástico, a poesia é pintada na folha. Murilo Mendes era um pintor em potencial, pintava paisagens com palavras, formas, cores: a poética das visibilidades, uma tela em metamorfose, a máquina em movimento. O *fazer* ético do homem contra o *fazer* mecânico da máquina propõe a união de metades na formação do homem-máquina, da idéia-máquina, do *occhio-macchina*, como afirma Murilo na poesia **Uno Spazio** (MENDES, 1994, p. 1515).

Murilo Mendes sem restringir religião ou partido, mantinha uma opção autônoma no fazer poético. Era, realmente, um *franco-atirador* - imagem forjada para si há muito. Potencializador de imagens, o poeta dedicou grande parte de seus escritos a pessoas que admirava, derivando, ele mesmo, outras imagens de intelectuais, artistas, quadros, objetos. Murilo, embora se intitulando um *crítico de arte amador*, dá aos seus leitores dicas de como aperfeiçoar os conhecimentos sobre arte (assim como fez em “Formação de Discoteca”, uma série de textos, escritos em 1946, relacionados à música). Num artigo do Suplemento “Letras e Artes”, Murilo tece uma opinião sobre o estudo da arte:

a revisão do processo de pensamento, a mudança de atitude mental, o combate à rotina, à aceitação de um universo em que se cruzam múltiplas correntes de cultura, eis alguns pontos de um programa de recuperação crítica que deverá ser sempre apresentado a todos aqueles que desejam aperfeiçoar seus conhecimentos de arte.
(MENDES, apud GARCIA, 1990, p. 237)

Entendemos, assim, porque o poeta fala de arte com tanta alteridade, pois, no universo muriliano, pleno de devires, as correntes culturais cruzam-se constantemente. Murilo mostra a barreira fluída que separa a estrutura lírica da melódica e da pictórica: o que o véu, sutil jogo de bloqueio, tenta ocultar na sua transparência.

O caráter antidogmático da crítica de Murilo Mendes mostra um juízo subjetivo - a sua abstração e não uma sentença autoritária. O que se pode perceber entre a crítica e a obra através do poeta é uma ligação metonímica ambígua, como a

estabelecida com o poema. No poema **A Criação e o Criador** (MENDES, 1994, p. 337), o poeta além de salvador é também o criador. Nesses versos, o criador ordena ao poema “levanta-te, toma essência, corpo”. Imediatamente o poema corre, ganha asas e se banha no mar. O poema ouve, abraça, ganha dimensões e sentidos humanos. Por fim, persegue o criador pela cidade como um camaleão “ora branco, ora azul, ora negro”, até que a noite o faça voltar do pó de onde veio. Em um dos aforismas, Murilo admite, “o poeta é escravo e senhor do poema” (MENDES, 1994, p. 875: Af. 598). Em contraposição a essa assertiva, o poeta declara, por outro lado, sua independência e liberdade ante o poder da criação, no jogo predileto de Murilo, onde o ser é e não é, onde coexistem funções ativas e passivas:

O poema obscuro dorme na pedra:
“levanta-te, toma essência, corpo”.
Imediatamente o poema corre na areia
Sacode o pé onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.
O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio
Abraça-te ao busto de Altair
Recebe contraste do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio.

O poema ganha dimensões corporais - essência e substância - e é descrito por sucessivas visões que entram em contato com diversos objetos abstraídos do mundo em mutação: a pedra, a areia, o chicote. Esse poema (a criação) agora dotado de um corpo oscila entre a terra, o céu e o mar, perseguindo por fim o próprio poeta (o criador) até que a noite o faça retornar ao pó de onde proveio. Murilo lançando um olhar sobre a universalidade da arte pictórica julga que criação e criador tendem a ser cada vez mais universais no ato de singularizar-se continuamente.

Murilo estava preocupado com a unidade estrutural na ordenação dos retratos de poetas, pintores e músicos. Interessava-lhe a linguagem da arte e da crítica,

assim como da música. Argan afirma que para Murilo a crítica era um gênero literário que algumas vezes conservava até a métrica da poesia: “più spesso nasce come fatto poetico e poi, in una seconda stesura, si configura come prosa e si serve con discreta e spontanea proprietà della terminologia tecnica della critica d’arte”³⁷. (apud GUIMARÃES, 2001, p. 25) Para Argan, o interesse de Murilo na crítica de arte era essencialmente experimental. Escrevia sobre arte não porque quisesse fazer crítica, mas porque lhe interessava mesclar estas linguagens visíveis e fonéticas. Esse *menino experimental* que sabe escolher seus objetos torna-se um bom fotógrafo: focaliza diante de sua lente a essência de cada pintor recriando um novo entender. É por meio do olho armado de Murilo que se configuram os escritos crítico-poéticos analisados no próximo capítulo.

³⁷ Frequentemente nasce como fato poético e logo, numa segunda versão, configura-se como prosa e se serve com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica da crítica de arte. [trad. própria].

Segundo Estrato

(Re)corte crítico:
a leitura dos abstratos italianos

Trama

*No tear do tempo
a trama é tecida
Tessitura tácita
marcada por cortes*

*No emaranhado composto
fio por fio se avizinha
a idéia, a composição da textura.*

(Daniela Bunn)



* Casa do poeta em Roma

2.1 Entrelaçamento: a trama muriliana

*Organizar a desorganização,
ou desorganizar a organização?
Rotação, contaminação,
colóquio com os tempos.
Subversão do espaço.*

Murilo Mendes
“Texto Setor Délfico”
(*Poliedro*, 1965-1966)

Na subversão do tempo, na destruição das colunas da ordem e da desordem vemos o poeta oscilando entre a composição e a recomposição de elementos que se (des)integram em cada poema. Talvez por isso, a poesia de Murilo Mendes, como bem lembra Italo Moriconi, é de difícil acesso e pouco popularizável porque nela quase não há, como afirma, poemas individualmente marcantes, “daqueles que a gente decora e carrega na cabeça até a hora da morte” (1997, p.66). São poemas complexos, surreais e abstratos que marcam pelo modo como agem em nosso pensamento – *rotação, contaminação, subversão*:

o que fica de Murilo no leitor como tatuagem mental é o *modo de funcionamento* pelo qual os poemas dialogam entre si, completando-se, entrecrocando-se, esclarecendo uns aos outros. Cada poema muriliano só existe e adquire sentido no interior de um sistema de transformações. O signo (ponhamos: nuvem, telefone, hélice, mulher) é cifra que remete a outro signo e daí a outro e assim por diante num encadeamento que assume a forma de arabesco e cujo impulso básico é criar uma rede de analogias entre elementos múltiplos a até mesmo incongruentes. (idem)

Os poemas, assim como os escritos em prosa, dialogam constantemente entre si. Palavras aparentemente incompatíveis vivem em harmonia em cada verso em metamorfose, ultrapassam estratos da escrita e proliferam-se em outros estratos. Num processo contínuo, a máquina muriliana produz uma espécie de *entrecruzamento* de linhas e idéias que criam as redes de analogias entre os signos. Como lembra Arlindo Daibert (1995, p. 91),

ao longo de toda a obra de Murilo Mendes, a afinidade entre as artes plásticas e a poesia caminha para uma perspectiva de **entrelaçamento** [grifo meu]. A imagem, o quadro, já não 'contaminam' o poema, tornam-se seu tema.

A palavra é muito adequada para tal união. Entrelaçando uma palavra a outra, Murilo conceitua a arte de cada pintor num juízo de gosto antagonicamente desprovido de conceito (lembro Kant). Esse *entrelaçamento* reúne idéias e signos que se misturam, se embaralham, se vinculam por analogias e por metáforas passando uns por dentro dos outros. O entrelaçar ocorre tanto na *superfície* da escrita ao cruzar artes, música e literatura, quando na *interfície* desta, no interior de cada verso, ao cruzar poemas com outros poemas (ANTELO, 2001). Retomando o esquema por onde passa o corpo sem órgãos, podemos vê-lo compondo uma trama, num emaranhado de estratos e substratos por onde se entrecruzam outros corpos sem órgãos, que trocam informações e metamorfoseiam a cada passagem: corpo-arte e corpo-música se interpenetram no corpo-poema.

Murilo caminha livremente no interior de certos quadros e se reconhece através deles. Um caminhar lento, minucioso, aguçado ao sentir a cor e ver o cheiro. Murilo procura um elemento territorializado, um *altro* revelado na pintura e que será incorporado ao corpo do poema. Aplicado aos termos deleuzianos, o signo é desterritorializado do quadro e reterritorializado no poema na forma de palavras.

Os poemas livres de Murilo têm como objetivo inicial à articulação da linguagem poética e a busca pela significação do signo, como lembra Antonio Candido (apud GUIMARÃES, p. 111):

[N]O poema não-convencional, isto é, sem métrica nem rima, sem pausa obrigatória nem lei de gênero, a camada "aparente" parece não existir, ou não ter importância, e nós somos jogados diretamente para o nível do significado.

Murilo afirma não seguir regras ou convenções e escreve poesias sem os artifícios usuais. Sendo assim, o *poema não-convencional*, como aponta Antonio Candido, lança o leitor diretamente no campo do significado, ou na busca deste. O leitor não se preocupa em observar a rima, pois, esta não se faz presente, não se preocupa em analisar sonetos ou versos decassílabos, pois, estes também não se fazem presentes, assim como a pontuação não é constante (diferentemente do

ritmo). O *ritmo*, este sim, está intrincado nos versos. Cada verso tem um ritmo próprio que completa a melodia do poema de tal maneira que este pode ser lido como uma partitura, um andamento musical. Fica difícil, portanto, analisar convencionalmente um poema de Murilo. Resta analisar o conteúdo estético, o modo de composição artístico de cada texto e entrecruzá-los, vendo-os como peças que formam um único mosaico - ressaltando, sobretudo, o RITMO, o SIGNO e a TRAMA. Veremos como estes três elementos se reterritorializam nas críticas de Murilo.

RITMO é uma palavra-chave para a compreensão da leitura que Murilo faz das artes plásticas. Esse movimento ou ruído que ocorre com intervalos regulares é uma modalidade de compasso que caracteriza uma espécie de *composição*. O movimento apresenta uma relação de intensidades entre as pulsações e atuou no desejo de abstração de muitos pintores modernos que tomaram como referência a música (sons puros = cores puras) e a arquitetura. A ligação de Murilo com a música desempenha um importante papel na leitura das telas que o poeta denomina de certa forma abstratas (mesmo que outros críticos dêem outras terminações). Arrigucci (2000, p. 134) ressalta que a base do ritmo é a relação de equivalência entre os versos:

a base de construção do ritmo é o *paralelismo*, o retorno do semelhante em múltiplas equivalências e variações, tão velho quanto a poesia. Ela não é apenas o princípio construtivo dos versos livres, de que está feito o poema; além do retorno dessas unidades rítmicas, há ainda as frases que se musicalizam pelo retorno da construção semelhante, uma vez que seus elementos constitutivos acabam também por se corresponderem, organizando-se com certa simetria por relações de oposição ou semelhança.

Arrigucci ressalta o caráter de *recomposição* dos versos (*retorno da construção semelhante*) que acabam por se entrelaçarem uns nos outros (formando uma trama). Na microfenda que se abre entre os versos instaura-se a musicalidade que os liga através dos signos, compatíveis ou não entre si. O ritmo – essa musicalidade transeunte - encontra-se no entre-lugar do texto. O ritmo em Murilo não é perdido nas múltiplas cesuras dos poemas, ao contrário, ele se desterritorializa num verso e se reterritorializa no seguinte (o que Deleuze caracteriza como *ritornello*, forte coeficiente de reterritorialização). Para Deleuze (1997, p. 119), o ritmo não se coloca no meio, mas entre *dois meios*, entre dois *entre-meios* e o fato

que o caracteriza é justamente mudar de meio. É justamente o *ritornello* territorializante que traça uma linha transversal entre os versos numa (re)composição: um signo, um ritmo, outro signo, um ritmo, o mesmo signo – uma música, uma tela.

Mais uma vez, as artes vizinhas convergem sentidos como na explosão (musical) de cor em Dorazio ou nas naturezas mortas (melódicas) de Morandi. Intérprete, até mesmo da voz do quadro, o poeta-crítico vê quadros e palavras cheias de som e paradoxalmente de silêncio. Através de vários escritos sobre pintores abstratos vemos não um desejo de ruptura com a realidade, mas, com o modo tradicional de representá-la, incluindo aí a própria noção ou possibilidade de representar. Como afirma Kandinsky em *De lo espiritual en el arte* (1997), as vozes interiores das coisas não ressoam isoladamente, mas todas juntas, música das esferas. Kandinsky busca o sentido cósmico do mundo, o som da própria tela, aconselhando-nos a ouvir as linhas e as cores: o poder de (re)ver essências. Murilo ouve o som da tela e o transfere para o poema, o ouvido é aguçado como o olhar.

Kandinsky utiliza o *olhar por cima do muro* para tirar proveito das artes vizinhas, ou seja, *colorismo* em música e *ritmos* em pintura. O motor dessas máquinas do fazer é sem dúvida o desejo, uma finalidade inconsciente, mas existente. O conteúdo da obra de arte segundo o pintor é o desejo, a princípio vago, que o artista quer materializar. Murilo nos faz ouvir o que o quadro tem a dizer, sentir suas cores, vivenciar o tempo da tela: olha por cima do muro e ouve ruídos de todos os lados. Para Deleuze, a música tem uma força territorializante maior. Embora Deleuze (1997, p. 104) afirme que a pintura e a música não correspondem aos mesmos limiares do ponto de vista de uma máquina abstrata mutante (por ter a música uma força maior) vemos em Murilo uma equiparação de valores.

Ritmos constantes e desordenados são característicos de muitos pintores citados por Murilo, algo que, em “Formação de Discoteca”, o poeta-crítico chama de *inteligência ordenadora*, mesmo que perante o caos dos sentidos. A *inteligência ordenadora* atua em Gastone Biggi nos pontos e nas figuras geométricas ritmadas e progressivas num contexto tecnológico de fragmentos mecânicos. Murilo afirma que o esquema geométrico instaura algo de vivo na tela mesmo que se dissolva nos objetos, como em Giorgio Morandi. Em Giuseppe Capogrossi, Murilo observa uma operação eletrônica onde o signo fecha-se na tela e abre-se ao fruidor, instaurando

uma presença metálica. Através dos fragmentos dentados, da presença mecânica como dos seus próprios símbolos torcitários, Murilo elenca uma predileção por certos instrumentos, certas operações e, sobretudo, sobre a geometria da tela. Reduzir e captar a essência, eis um provável fator de incorporação do signo ao quadro através do olho que se torna “mão” do rosto, podendo “tocar” certos objetos e doar-lhes vida estética.

Ao criar as redes de analogias por meio de uma abstração construtiva, lembramos Raúl Antelo ao se referir a uma seleção de SIGNOS feita por Murilo: “a abstração supõe então uma relativa violência, a hierarquização de elementos, transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair” (ANTELO, apud RIBEIRO, 1997, p. 29). Podemos pensar na seleção de elementos (capturados) na rede feita por Murilo ao falar da abstração. Para Antelo, a abstração supõe separar uma qualidade de uma representação dada, sublimando seu valor e negando o complementar na convergência de tempos. Na concepção deste crítico, a abstração é uma aférese (*Apo*, longe; *áresis*, eleição ou escolha), significando uma conquista³⁸. Superar a tela que é o campo da imanência e selecionar minuciosamente tais elementos é praticar uma abstração. Podemos pensar o finito dentro do infinito para entender como se dá esta abstração em Murilo, ou esta captura de signos. O espaço³⁹ - (in) finito - desempenha importante papel, é ele o lugar das transgressões, do simulacro, da (re)criação.

Nas crônicas musicais, como nas críticas de arte, existe a possibilidade de conhecer o artista através de Murilo por meio de suas transgressões e (re)criações. Percebemos a polifonia do coro (o indivíduo polifônico vence o coro), a melodia, a inteligência ordenadora e o papel do espectador. Mário Pedrosa (2000, p.185) comenta que Allen Leupa, no livro “The Challenge of Modern Art”, mostra que o ponto de partida da arte tornou-se uma experiência individual na qual o espectador tem outra função, além de observar. O espectador mostra outro tipo de postura e é

³⁸ Antelo usa o termo *aférese* como sinônimo de *abstração* observando tal influência no texto “*L’Occhio del Poeta: Murilo Mendes e o (re)corte abstrato*” que publiquei no *Anuário de Literatura: Especial Murilo Mendes* (2001). Na apresentação deste volume, Antelo ressalta que “não é por acaso, portanto, que as leituras a seguir vejam na ‘transfiguração pátina do tempo’ a chave para ter acesso ao enigma Murilo Mendes. Daniela Bunn (...) aborda esta questão pelo prisma da abstração ou aférese, a convergência – para usar outro conceito recorrente no Autor – de tempos. É bom entender que a abstração de tempos não é em Murilo um simples modismo vanguardista” (p. 8). Antelo ressalta as aféreses praticadas por Murilo nos primeiros escritos, abstraindo letras mudas como o “h” de “homem” e “hotel”, que não interferem na leitura da palavra.

³⁹ A admiração do espaço por parte Murilo Mendes pode ser percebida nas críticas sobre o pintor Lucio Fontana, mestre na arte de dividir o espaço, abrindo novas dimensões/interpretações.

convidado a participar da obra, a experienciá-la com seus sentidos (aqui sim, livramo-nos da ditadura do olhar: a arte envolve outros sentidos, passamos a

tocar a obra de arte, a cheirá-la em formas cada vez mais maleáveis e efêmeras). Para Pedrosa, o espectador ainda recusa este convite e resiste a participar da experiência artística. A arte contemporânea discute a posição do espectador em relação à obra e ao espaço. A emoção que se busca na arte contemporânea é o diferencial. O fim da obra de arte (como objeto) no museu (como instituição) é o que se discute como a *morte da arte*, não a morte da arte em si, mas, de um conjunto de técnicas artesanais, que não coincidia com o sistema industrial de produção, levando a experiência estética a ser um patrimônio acessível a todos. A percepção não é mais um elo de ligação entre sujeito e obra como no surrealismo, mas é a complementação. O artista recria livremente a realidade, assim como o leitor recria livremente o texto literário que lê.

Já em 1931, num pequeno texto de *Boletim Ariel*, Murilo Mendes apontava a crise da pintura relacionando-a com o surgimento da fotografia e do cinema, versado sobre um valor capitalista de arte, excluindo a idéia de arte puramente decorativa, assumindo caráter universal. As mudanças de concepção estética e o aprimoramento do conhecimento sobre as artes mudam o pensamento do poeta. Ao caracterizar quadro como um “texto”, porém “plástico”, o crítico delega o poder da palavra ao quadro.

É a partir dos primeiros escritos publicados em jornais que o poeta iniciou um processo de desterritorialização rumo a um modo poético de fazer crítica de arte, substituindo o valor da contemplação por este, da complementação. Textos que funcionam como espelhos refletindo diferentes modos de ver os mesmos artistas. Neste jogo de espelhos, os textos se auto-refletem, se interpenetram e se fundem – imagens que se voltam sobre si mesmas. Imagens infinitas nas quais Murilo capta multiplicidades e torna-se um elo, abandona as formas de expressão finitas, aceita a simplicidade onde, como afirma, sua história se desdobra em poemas. Vemos assim, a constituição da TRAMA muriliana, e tal característica sendo observada em várias telas.

Enquanto outros falam da técnica, da história da arte, Murilo dá ênfase ao método de *composição* da tela, à percepção, ao pintor - mais que ultrapassar o plástico e atingir a poesia é ultrapassar a poesia e atingir o plástico. A teoria da contaminação poética de Murilo, que é clara aos olhos e enigmática à percepção, contradiz uma assertiva do próprio poeta: “a poesia habita um mundo, a prosa outro” (MENDES, 1994, p. 870: Af. 550). Os escritos de Murilo provam o contrário: na

prática, a teoria é outra. A TRAMA poética tecida por Murilo (atentos que tramar é sinônimo de engendrar) tanto em poesias como em prosas prova que os dois estilos co-dividem o mesmo espaço tranqüilamente, num contínuo processo de entrelaçamento experimental.

Murilo Mendes, *experimentalmente*, fala de Simone Martini (pintor clássico figurativo) e julga sua obra capital do ponto de vista do refinamento técnico, do rigor estilístico e da consciência de penetrar num território ambíguo. A grandeza desse artista, segundo o poeta, reside em partir de um fato ou de um personagem medíocre para, “usando a singularidade da sua invenção, elevá-los no plano da metamorfose, à categoria de obra de arte” (idem, p. 1244). A metamorfose do tema funciona (como a banalidade do objeto em *Poliedro*) como o ponto essencial para a construção estilística por parte do artista. É ele quem dará a sua versão dos fatos ou objetos. Dessa forma, completa Murilo, “a pintura na sua totalidade resulta quase abstrata apesar dos dados materiais que a constituem” (idem). Podemos pensar aqui na resistência ao objeto, assim como nas telas de Vieira da Silva (como vimos) e nas telas de Giorgio Morandi (como veremos). O objeto não é ocultado nem está invisível, ele se mostra aos olhos que aparentemente não o distinguem e gera a angústia na profunda *ricerca* do saber. Saber inesgotável que aflige o espectador diante de um objeto invisível aos olhos e, perfeitamente visível, abstraído do mundo pelo artista. Murilo se refere, em *L’Occhio del Poeta*, a alguns artistas denominando-os abstratos, abstratos-concretos, abstratos em campo figurativo como Arcangelo Lanelli, Gastone Biggi, Giuseppe Capogrossi, Achille Perilli, Lucio Fontana. No próximo estrato veremos uma coletânea de alguns textos tentando entender a individualidade de cada pintor dentro de um projeto estético do crítico.

Capogrossi

*Formas dentadas mordem a tela
enquanto o poeta controla
a engrenagem do texto
que se enrosca no tecido da tela
puxa, mastiga, rasga.*

(Daniela Bunn)

2.2 Giuseppe Capogrossi: signos dentados, sucessão de ritmos

I segni di Capogrossi traducono la metamorfosi dell'istinto spaziale in cultura temporale, plasticamente indicata dalla successione di ritmi. Codificando il segno, ritagliando sigle dentate, contrastanti, Capogrossi si è trasferito dall'angustia alla libertà. Se li esamineremo meglio, scopriremo che questi segni talora [sic] si avvicinano ed anche si toccano⁴⁰.

Murilo Mendes

(*L'occhio del Poeta*, 2002)

A metamorfose do instinto espacial é traduzida através dos signos de Capogrossi e indicada plasticamente pela sucessão dos ritmos, eis o que nos escreve o poeta. O *signo* e a *forma*, objetos de estudo de Capogrossi (Roma: 1900-1972), são codificados, contrastantes e suscetíveis de comparação - são similares, porém, não idênticos, o que nos dá margem para estabelecer as respectivas diferenças.

Os anos 50 e 60 foram centrais para os estudos abstratos de Capogrossi que, ultrapassando a barreira do visível, modifica a percepção tradicional da arte.

⁴⁰ Os signos de Capogrossi traduzem a metamorfose do instinto espacial em cultura temporal, plasticamente indicada pela sucessão de ritmos. Codificando o signo, retalhando siglas dentadas, contrastantes, Capogrossi transferiu-se da angústia à liberdade. Se examinarmos melhor, descobriremos que estes signos às vezes se avizinham e até mesmo se tocam. [trad. própria]

Em 1950, o pintor exhibe em Roma, com grande escândalo por parte da crítica, sua nova produção abstrata na Galleria del Secolo. Em 1964, o pintor declara estar simplesmente à frente do figurativismo no qual as formas naturais não são mais imitadas, mas sim, assimiladas. Na década de 70, destrói e reutiliza antigas telas figurativistas – redimensionando o quadro através do tempo, como observa Murilo. O poeta, atento a essa mudança de concepção estética, comenta a agilidade do pintor em criar rapidamente um novo ícone: “ora, tendo o pintor levado o figurativismo às suas extremas conseqüências, inventou logo em seguida seu próprio signo. Varando as portas da noite o homem encontra o sol - o grande ícone abstrato” (MENDES, 1994, p. 1303). O sol representa esse novo signo assimilado rapidamente que invadiu as novas telas do pintor. O pintor, segundo Capogrossi, “acha que o mundo existe para explodir num signo abstrato-concreto ou quadro único, que ele estuda, lima e redimensiona através do tempo” (MENDES, 1994, p. 1302). O olhar atento de Murilo percebe que os quadros de Capogrossi são “um exercício da memória, uma operação eletrônica sem máquina num processo de auto-assimilação do objeto proposto pelo pintor” (idem, p. 1303). O objeto proposto (*o signo dentado*), auto-assimilado e marcado pela força do preto sugere ao poeta uma operação eletrônica sem máquina, uma engrenagem desvinculada do objeto que faria funcionar. Mesmo sem o invólucro externo (a máquina), a engrenagem funciona por códigos em constante movimento, em ritmos sucessivos.

Sobre o pintor, Murilo escreveu dois poemas, um em *Ipotesi*, **Capogrossi: “Superfície 576”**, e um em *Convergência*, **Grafito para Giuseppe Capogrossi** que apresenta uma versão em italiano em *L’Occhio del Poeta*. O texto em prosa **Rito austero e Toteme de Capogrossi**, em *A invenção do Finito*, é o mesmo apresentado em *L’Occhio del Poeta* como **Giuseppe Capogrossi** (textos disponíveis no anexo B).

No poema **Capogrossi: “Superfície 576”** (*Superficie* é o título de uma série de quadros da década de 50), o “eu lírico” fala em tempo presente e avista uma forma branca. A palavra *branco* se repete cinco vezes, deixando margem para a interpretação da cor que se apresenta constantemente nas telas e formas do pintor. O branco, a emissão de todos os tipos de luz conjuntamente na proporção em que existem no espectro visível completo, é visto de longe pelo poeta. A voz do texto,

que fala como se estivesse perante a tela e com o olhar aguçado, caracteriza o signo capogrossiano (MENDES, 1994, p. 1554):

Scorgo uno spazio bianco
Una forma staccata dalla Vostok I
Forma bianca o vicebianca
Con la coda Bianca

un segno significante
che mi interroga
mi propone
un punteruolo per forare il tempo
mi spinge fuori di me stesso
verso un territorio che
devo pianificare costruire
svuotare da oggetti superflui
- un orologio un organigramma
un cruciverba una bomba ⁴¹

Neste poema, *forma* e *signo* se apresentam numa relação sinonímica. Porém, para o pintor, o signo é sempre o mesmo e a forma é uma variável. Para Argan, o signo de Capogrossi tem uma estrutura constante com valências múltiplas contendo uma virtualidade de infinitas composições. Murilo afirma que o *signo significante* o interroga e propõe um prego para *forare* (perfurar, esburacar; penetrar, atravessar) o tempo: quebrar a barreira do tempo e se projetar para fora do corpo rumo a um território insólito (retomando anteriormente) a ser construído e esvaziado de objetos designados como supérfluos⁴². O regime significante do signo para Deleuze possui uma fórmula simples na qual

o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente (...) os signos emitem signos uns para outros. Não se trata de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico (1995, p. 62)

⁴¹ Observo um espaço branco/ Uma forma destacada da Vostok I/ Forma branca ou vice-branca/ Com a cauda Branca// um signo significante/ que me interroga/ me propõe/ um prego para furar o tempo/ me empurra para fora de mim mesmo/ rumo um território que/ devo planificar construir/ esvaziar de objetos supérfluos/ - um relógio um organograma/ uma palavra-cruzada uma bomba.

⁴² Podemos retomar as idéias de Saussure no campo da Lingüística, na qual *significante* é a imagem acústica que é associada a um significado numa língua, para formar o signo lingüístico. Segundo Saussure (que cunhou o termo), essa imagem acústica não é o som material (a palavra falada), mas sim, a impressão psíquica desse som.

Ao constatar que a rede dos signos é infinitamente circular, Deleuze prevê o significante como redundância do signo desterritorializado, não só em seu círculo, mas de um círculo ao outro, de uma espiral a outra. Assim, os *signos significantes* lidos por Murilo no poema citado propõem antagonicamente a quebra do tempo através do significante relógio (mecanismo que serve justamente para marcar o tempo). “Perfurar o tempo” convida o signo e faz o poeta sair de si rumo a um território vazio de objetos, vazio de órgãos, vazio de organicidade. Os SIGNOS de Capogrossi (formas dentadas), com suas infinitas combinações em forma de ideograma, criam uma linguagem particular e colocam o leitor a decifrá-la.

Questo segno indica a me
l'avvicinarsi dell'artista
allo speleologo
al físico nucleare⁴³

O artista, assimilado à figura do espeleólogo, lembra um especialista que estuda organismos dentro das cavernas da cor e da tela. Assimilado à figura do físico nuclear, lembra as quebras experimentais dos átomos: *a espiral se prolonga*. Esvaziando-se de imagens supérfluas o poeta aproxima-se do pintor e das formas por ele criadas como num lance de dados:

Così (è) la forma capogrossiana:
Dado bianco lanciato
Sull'universo Nero⁴⁴

Em **Grafito para Giuseppe Capogrossi**⁴⁵, escrito em Roma em 1963, o poeta, atento às pesquisas de Capogrossi, refere-se novamente ao signo, o signo autônomo construído pelo pintor que avalia e controla seu criador (MENDES, 1994, p. 654):

Terra, subúrbio das galáxias.

O pintor constrói o signo
O signo mede o pintor

⁴³ Este signo indica a mim/ a aproximação do artista/ ao espeleólogo/ ao físico nuclear. [trad. própria]

⁴⁴ Assim (é) a forma capogrossiana:/ Dado branco lançado/ Sobre o universo Negro. [trad. própria]

⁴⁵ O texto saiu em uma versão bilíngüe (português-italiano) no catálogo da exposição de Capogrossi na Galleria d'Arte Il, Naviglio 2, em Milão na 377ª *Mostra del Naviglio*, de 30 de março a 16 de abril de 1963.

Eu vi apalpei o signo

O cavalo Pégaso

Desenhado

Torna-se um cavalo um signo.

O cavalo que eu nunca avistei

É uma metáfora.

.....

A terra está em relação hiponímica com a galáxia, sendo seu subúrbio. O poema é composto por quatro períodos gramaticais, subdividido em orações. Na elaboração desse poema os elementos visuais se insinuam, a colagem de elementos concretos como a terra, o pintor e o cavalo (que por não ser visto torna-se uma metáfora), demonstra um sistema de relações. A representação do cavalo é utilizada como signo para o Pégaso, o cavalo alado da mitologia. Nesta versão em português podemos ver uma alteração no sétimo verso: “È un cavallo, un segno” é substituído por “torna-se um cavalo um signo”. A supressão da vírgula e a troca do verbo *ser* pelo verbo *tornar-se* assinalam uma mudança significativa entre o cavalo desenhado que *se torna* um signo, numa conversão efetuada pelo fruidor, em oposição ao cavalo que já é um signo eleito pelo pintor. A possibilidade de tocar a metáfora “construída” leva o poeta a citar Klee, retomando a cor branca:

“Energia branca

A linha é só medida

Transfere-se o centro de gravidade

Mediante novos meios” (Klee).

Geometria gótica.

Nos poemas vistos, podemos constatar a importância da cor branca na leitura dos quadros de Capogrossi. O signo antropomórfico que aparece nos dois poemas (e em tantos outros) é descrito com atributos humanos - questão relevante a ser discutida. Em relação ao signo, Murilo afirma:

O homem é o animal que descobriu o signo e o porta como metáfora do seu senso interior de magia. Ele procura o tempo da auto-determinação e da auto-alusão, a fim de não se perder no espaço das formas inumeráveis. (1994, p. 1302)

Os SIGNOS, segundo Murilo, são utilizados como um artifício para transpor na tela as sensações interiores dos artistas, sensações (re)dimensionadas no

espaço-tempo das formas proliferantes. Em **Rito austero e Toteme de Capogrossi**⁴⁶, um texto de 1962, Murilo contesta a crítica que relaciona os signos de Capogrossi a uma linguagem hieroglífica de formas rupestres, alegando que o pintor *inventou* seu próprio modo arcaico de pintar inserindo-o na modernidade:

Na pintura de Giuseppe Capogrossi não percebo um signo **inspirado** [grifo meu] na pré-história, mas um signo histórico alusivo ao homem do labirinto moderno manifestado na sua rigidez (...). Penso de resto que a linguagem de Capogrossi é perfeitamente legível; creio no seu caráter universal na sua validade intrínseca e extrínseca. (1994, p. 1302)

Murilo deixa claro que o pintor *inventou* seu estilo e não *se inspirou* nos antigos elementos para construir seu sistema de signos. A rigidez demonstrada pelo signo remete ao homem moderno que tenta inserir-se num mundo tecnológico-industrial (incluindo o próprio pintor), no qual Capogrossi tenta justificar sua operação artística. O poeta, ao ler os signos de Capogrossi, percebe um espaço aberto com rigorosos fragmentos dentados em vias de agredir o espaço (lembro Fontana). Murilo coloca-se como espectador e reconhece um código decifrável:

Ora o espectador Murilo Mendes reconheceria em cada quadro de Capogrossi – a partir de 1949, ano da sua metamorfose – a senha de um pintor que planificou sua linguagem específica, que no-la transmite na sua particularidade e generalidade, tornando inesgotável a aparente monotonia de um símbolo; e se reconheceria a si próprio como habitante oposicionista do labirinto atual, onde os signos individuais são cotidianamente ameaçados de anulação (...) assim prossegue uma operação mental que me apraz definir civilizadora: baseada no conhecimento exaustivo desse tóteme e seu progresso no tempo, operação em que senso da magia e consciência artesanal se reúnem. (1994, p. 1303-1304)

Os SIGNOS de Capogrossi lutam constantemente pela individualidade, são vistos como um tótem e seguem uma certa *operação mental* (termo melhor definido no próximo estrato) que passa pelo artista antes da execução da tela. Para Capogrossi, existe uma *série* de signos (uma produção serial) na qual a repetição

⁴⁶ “Rito austero e Tóteme de Capogrossi” título original substituído por “Capogrossi” em *L’Occhio del Poeta*” foi escrito para o prefácio do catálogo da Mostra de Capogrossi na galeria “La Medusa”, em 1962. O texto pode ser visto no anexo B.

idêntica torna-se impossível, pois, a repetição cede lugar a variações e a mudanças estruturais – parece ser o mesmo signo, mas varia em grandeza e em estrutura como lembra Argan (1998), determinado pelo ritmo das combinações dos fragmentos dentados. A mudança estrutural afeta o significado: ritmo, sucessão, intervalos, freqüências, durações. Instaure-se uma dialética entre o *Uno* e o *múltiplo*, a *ordem* e a *desordem*. O que em muitas telas parece um sistema caótico é, porém, uma sistematização de signos, cada um parece ter seu lugar preciso e se faz semelhante na diferença.

Na tela a seguir, *Superficie 537*, vemos a formação de no mínimo sete signos “semelhantes” que dividem espaço com o branco, o preto e um pequeno fragmento vermelho. As engrenagens – signos dentados - ora se opõem, ora se compõem num labirinto de ritmos opostos.

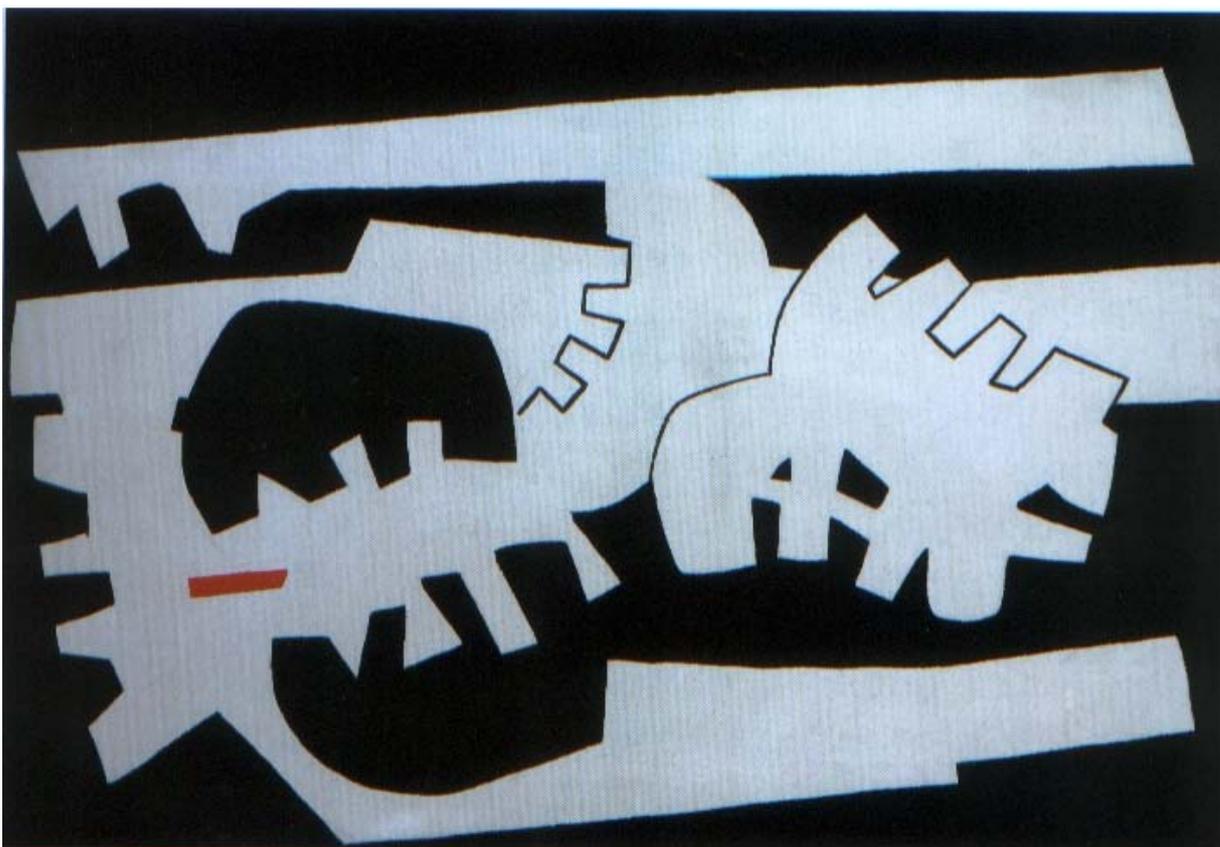


Figura 8: *Superficie 537* (1963)
Ólio su tela, 114 x 162 cm
Fonte: Mendes, *L' Occhio del Poeta*, 2002

Segundo Murilo, o pintor adota como tese (nesta tela, como em outras) a *pluralidade de ritmos*. As linhas paralelas fecham e ao mesmo tempo abrem o contorno dos signos, não sabemos se o branco preenche ou margeia. Murilo ressalta esta forte presença *aperta/chiusa*:

Le linee ascendenti e discendenti, parallele e diagonali, trasmettono al nostro campo ottico e mentale una specie di presenza metallica, di certezza, di irrevocabilità. Tocca a noi approfondire la forza reversibile di questi segni ed aderire a questa struttura severa che esclude l'improvvisazione. (...) Lo spazio aperto in frammenti dentati, ad aggredire lo spazio chiuso. Perché il segno si apre e si chiude come un oggetto; si volge all'interno e si dissera allo spettatore⁴⁷. (2002, p. 55)

Linhas se cruzam transferindo ao olho e à mente do fruidor a tal presença metálica, um signo sólido e constante. Signos austeros excluem a improvisação e agridem o espaço. O signo dotado de movimento lembra o movimento de uma tesoura: abre-se ao espectador e fecha-se em si, fecha-se em si e abre-se ao espectador.

Em outra tela, *Superficie 124*, as formas dentadas de Capogrossi se tocam e se compõem como uma estrutura molecular ou um *rizoma*:

⁴⁷ As linhas ascendentes e descendentes, paralelas e diagonais, transmitem ao nosso campo ótico e mental uma espécie de presença metálica, de certeza, de irrevogabilidade. Cabe a nós aprofundar a força reversível desses signos e aderir a essa estrutura severa que exclui a improvisação (...) O espaço aberto em fragmentos dentados, a agredir o espaço fechado. Porque o signo se abre e se fecha como um objeto; volta-se ao interior e se revela ao espectador.

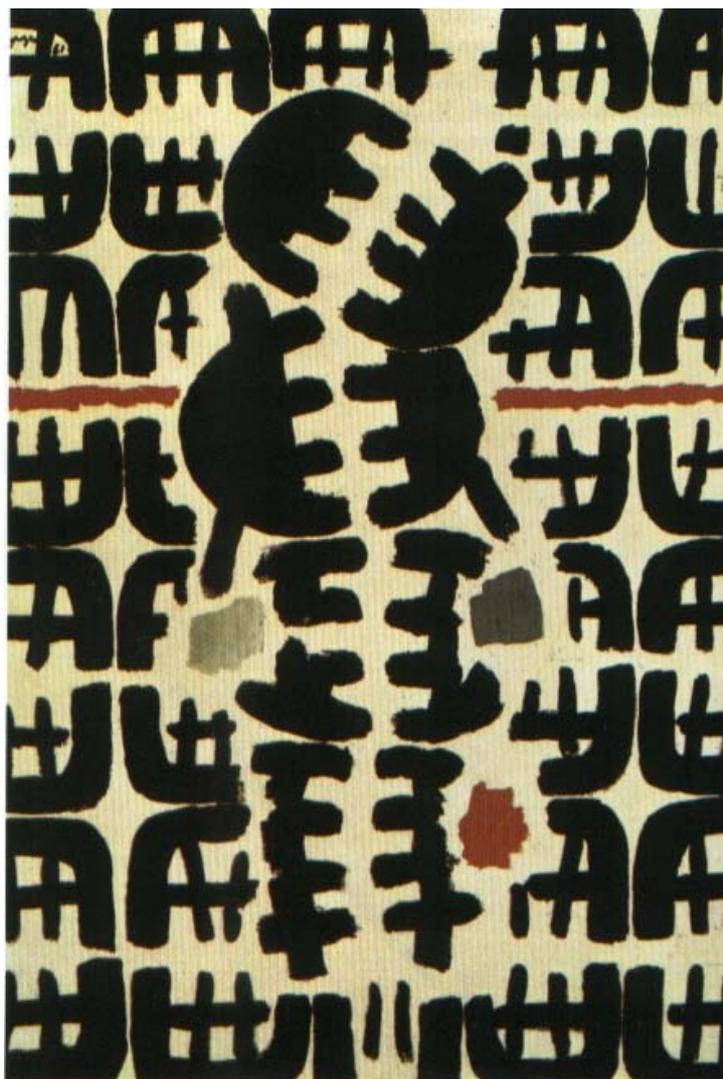


Figura 9: *Superficie 124* (1961)
Olio su tela, 1 X 0,80 m
Milão, coleção particular
Fonte: Argan, *Arte Moderna*, 1992

Signos menores parecem estar num plano anterior, um signo se desmembra e uma fenda se abre deixando fugir quatro formas maiores. Cada signo dentado deste quadro é um platô. Segundo Deleuze, “platôs são multiplicidades conectáveis de maneira a formar o rizoma” (2000, p. 33). Os signos estão inseridos nos estratos e cada estrato é formado por componentes abstratos (formas e substâncias diversas, códigos e meios variados – as formas dentadas). O estrato tem grande mobilidade e é capaz de servir de *substrato* no qual o signo engendra outro signo incessantemente, como podemos observar na tela. Entre dois estratos existem os

interstratos captados por três pequenas manchas (amarela, vermelha e preta) que parecem controlar o ritmo da fuga⁴⁸.

A proliferação desses signos dá a idéia de uma transcrição pessoal, de um *continuum* que perpassa o tempo. O traço vermelho (marcante nas telas de Capogrossi) parece separar o tempo que se configura em forma de multiplicidade. O *continuum* caracteriza-se por uma longa série de elementos numa determinada seqüência, em que cada um difere minimamente do elemento subsequente, resultando na diferença acentuada entre os elementos iniciais e finais da seqüência.

A repetição é apresentada por Capogrossi de uma maneira diferente: “sua hipótese é que, na ordem estética, a serialidade é inteiramente diferente do que na ordem econômica e tecnológica” (ARGAN, 1992, p. 553). O que Argan quer dizer é que não existe uma produção em massa desses signos dentados, mas um minucioso e artesanal estudo de cada uma das formas. Em cada tela temos formas diferentes bem como o ritmo de cada superfície também é diferente. Os elementos das multiplicidades para Deleuze (e aqui aplicados aos signos de Capogrossi) são por sua vez a *singularidade* de cada signo, o *devenir*, ou seja, a relação que eles agenciam, a *hecceidade*. Esta *hecceidade* é por sua vez o princípio da individuação, o *espaço-tempo* da tela que forma o RIZOMA num plano de composição, que são os *platôs*. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, o meio é o lugar onde as coisas adquirem velocidade; é onde, nas telas de Capogrossi, acontecem as sucessões de RITMOS. Como já mencionado, um rizoma é feitos de platôs e no sistema tanto horizontal como vertical do pintor eles se ramificam e ligam-se em cadeias. Mesmo o rizoma evocando horizontalidade, os signos dão a impressão de continuarem fora da tela e o que nos foi mostrado é apenas um segmento deste *continuum* na trama. Portanto, a escolha do signo não é aleatória como afirma o poeta: “tendo descoberto seu tóteme, ligou-se-lhe intimamente (...) corrige-o e aperfeiçoa-o dia e noite”. Podemos perceber tais características na tela *Composizione*, de 1967. Em *Composizione*, diferentemente das telas anteriores, as formas dentadas se opõem. A tela branca contrasta com a dureza do signo com traços grossos. Dois signos convergem e quatro divergem, sempre amparados pela presença do traço ou da linha vermelha que se faz presente

⁴⁸ Colado aos corpos textuais de Murilo meu olhar também desliza pelas telas e experimenta observá-las reinventando um novo olhar apoiado em Deleuze.

em quase todas as telas: como um segmento em *Superficie 537*, um *continuum* em *Superficie 124* e uma linha de fuga a seguir direções opostas em *Composizione*⁴⁹.

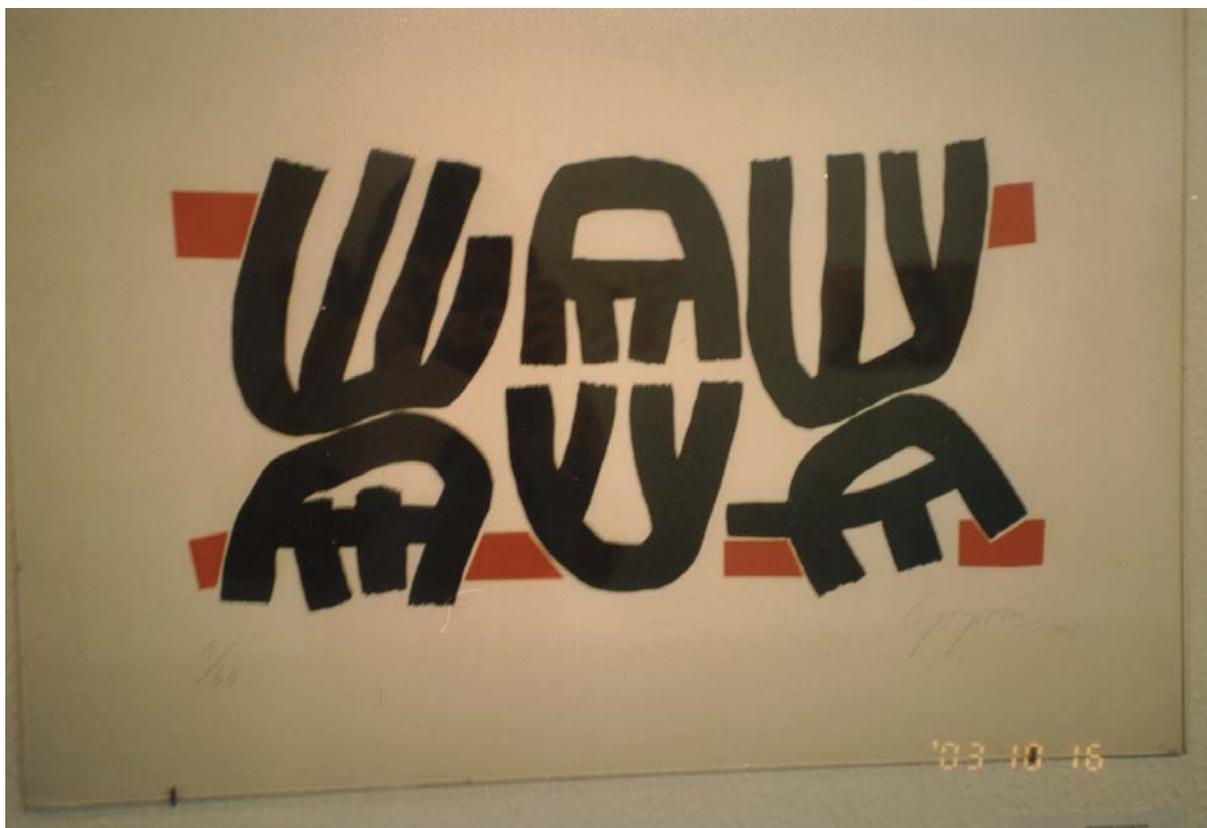


Figura 10: *Composizione* (1967)
Litografia
Fonte: Arquivo pessoal, MASC/Florianópolis, 2003

A multiplicidade de signos desta tela apresenta-se como uma TRAMA codificada, um agenciamento maquínico controlado por pequenos corpos sem órgãos que se tocam e trocam informações. Para Deleuze, o rizoma (a trama) pode ser quebrado, mas se reconstitui: “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (2000, p. 18). Quando uma linha segmentar explode numa linha de fuga há uma ruptura no rizoma, mas esta continua pertencendo ao

⁴⁹ Tela presente no Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis na exposição “Il Segno Impresso” de 11 de setembro a 19 de outubro de 2003. Em homenagem ao Dia Nacional da Itália (2 de junho) o Consulado Geral da Itália em Curitiba e o Istituto Italiano di Cultura de São Paulo apresentaram obras do acervo da *Officina de Gravura “Il Bisonte”* de Florença. Pude assim, vivenciar o ritmo, a metamorfose do signo, as perguntas que os signos nos fazem através desta tela: cada signo insinua uma sensação. Fica difícil deixar a sala. Capogrossi me prendeu de tal forma, como Magnelli em Juiz de Fora e Fontana na Bahia.

rizoma. Os signos de Capogrossi parecem justamente um rizoma quebrado que se reconstitui formando outros signos, agrupando-se a outros signos. Quebrados ao meio parecem necessitar da outra metade, porém, a repelem. Aqui não se fala de dicotomias ou dualismos, pois as linhas de fuga reestratificam o conjunto: elas se desterritorializam, mas voltam a se reterritorializar. Ou seja, um signo se reterritorializa no outro: “não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante” (DELEUZE, 2000, p. 19).

Argan ressalta a TRAMA tecida pelo pintor, que a expressa por termos rigorosos, ao que Murilo denomina *rito austero*. Esse ritual ou essa trama numa relação espaço/tempo remete à noção de existência:

a trama que recebe visualidade na pintura de Capogrossi, exprimindo-a nos termos rigorosos de uma relação espaço-temporal, não é, portanto, senão a trama da existência: não em seus conteúdos afetivos ou emotivos, sempre hipotéticos, e sim, na concretude e na vitalidade de seu tecido. (ARGAN, 1992, p. 504)

Para Murilo,

não se trata de simular um objeto ritual: a sigla constitui por si mesma um rito de primeira mão. O caráter “estranho” dos signos de Capogrossi não traduz, segundo penso, a alienação do homem, traduz pelo contrário uma faculdade comunicante símile à do número, exigindo como este uma fase iniciativa. (1994, p. 1303)

Realmente, diante de um quadro de Capogrossi, o signo nos interroga, um enigma é lançado e fica a sensação de que ele quer se comunicar. A harmonia da tela, na qual os símbolos parecem estar em movimento, prende a atenção. Não precisamos mais aceitar que tudo seja arte; precisamos, sim, ter sensibilidade para caracterizar o que nos incita como arte a partir de nossas experiências pessoais. Com Proust, Deleuze percebeu que o foco da arte está nos *signos*: não como representação de objetos, mas enquanto entidades que ensinam algo – interpretar signos é, como lembra Lechte (2002, p.122), passar por um processo fundamental de aprendizado que no caso da obra de arte, mostra que os signos estão vinculados

a essências e que essências são constituídas por diferenças (não são unidades, mas qualidades singulares). É necessário repensar o signo para repensar o que a imagem crítica provoca no texto crítico⁵⁰.

A crítica de Murilo referente a Capogrossi engloba não somente o período abstrato do poeta, como pincela sua fase figurativista. Murilo lê a tela e parece entender a operação mental realizada pelo pintor antes de criá-la. O RITMO proliferante dos SIGNOS dentados encanta o poeta que chega a doar-lhes vida própria, lutando pela individualidade de cada forma inserida numa TRAMA maior.

Espaço marginal

*O signo-esfera
domina o espaço marginal
interioriza microesferas
que proliferam em seu corpo*

*o código puramente individual
fornecido pelo ritmo progressivo
da proliferação
ultrapassa a margem
e os milhões de olhos que observam o espectador
ficam à margem do desconhecido.
Círculos-olhos. Rizoma de olhos*

(Daniela Bunn)

⁵⁰ Repensar a imagem crítica é o que nos propôs Waltércio Caldas, em uma palestra proferida na Universidade Federal de Santa Catarina em dezembro de 2003, intitulada “Desconstrução da crítica estética contemporânea”. O artista plástico ressalta a diferença entre ver a obra de arte e a problemática da reprodutibilidade técnica desta obra que interfere na textura e na espacialidade, pois esta é vista a partir de um único ângulo capturado pelo olhar do fotógrafo. Ao mesmo tempo em que priva a visão total da obra, a reprodutibilidade congela obras efêmeras. (informação oral).

2.3 Gastone Biggi: esferas proliferantes

A comunicação não vem através de mensagens impessoais, automáticas, instantâneas, e sim através de um código individual de pontos e figuras geométricas rigorosamente elaboradas em ritmos progressivos.

Murilo Mendes
(*A Invenção do Finito*, 1960-1970)

A comunicação instaurada, sobretudo por um código individual de esferas proliferantes, marca um ritmo compassado e progressivo que se instaura nos *entremeios* da tela, nas eventuais fissuras. Para Murilo Mendes, a presença do RITMO, assim como do SIGNO-ESFERA, é uma importante característica para compreender as telas de Biggi.

O italiano Gastone Biggi nasceu em Roma, em 1925, e fazia parte do *Gruppo Uno*, composto por artistas que queriam desenvolver operações de grupo realizando obras que enriquecessem o alfabeto formal através do controle racional do conhecimento e da experiência. Esses artistas procuravam signos que representassem a simbologia essencial da vida, capazes de criar com sua geometria uma nova linguagem histórica⁵¹.

Sobre o pintor, Murilo Mendes escreveu dois textos: um com uma versão portuguesa em *A Invenção do Finito* (que reúne trabalhos de 1960 e 1970 escritos em Roma, este texto, porém, é datado de 23 de janeiro de 1971)⁵² e uma versão italiana em *L'Occhio del Poeta*; e outro escrito em Roma em 14 de março de 1968, ambos intitulados **Gastone Biggi**. Os textos são consideravelmente curtos e discutem o tempo e o espaço, a realidade poliédrica, o modo de pintar e de se comunicar do artista. Murilo define tempo e espaço como duas categorias distintas dissolvidas num território insólito além do alcance dos teólogos e dos poetas. O poeta usa verbos na primeira pessoa do plural (*acontece-nos, situar-nos, nos rodeiam*) para tratar de uma ação conjunta que recai sobre aqueles que praticam a

⁵¹ Os principais críticos de Biggi selecionados pela crítica italiana são Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Cesare Vivaldi e Murilo Mendes.

⁵² O texto de 1971 saiu no catálogo da mostra *Gastone Biggi, AL2 Arte Internazionale di Roma*; no catálogo *Biggi* e em *Biggi: Percorso d'artista 1958-1988*, também em Roma em 1989.

evasão (tão condenada pelos tecnocratas que buscam apenas soluções técnicas ou racionais para os problemas). É essa zona de evasão a que Murilo se refere como *território insólito* na leitura de uma tela:

Sujeitos ao tempo e ao espaço, acontece-nos de vez em quando esquecer estas duas categorias, e situar-nos num território insólito, fora da faixa dos teólogos e dos poetas. (1994, p. 1299)

A presença desse território remonta a uma concepção de Deleuze:

a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas da vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que irão se reterritorializar na arte (1999, p. 57)

As fugas existem e se configuram através das linhas de desterritorialização. A linhas de desterritorialização em Biggi convergem para este território que Murilo denomina *insólito*. Este primeiro fragmento faz parte do texto datado de 1971 (texto disponível no anexo B), dividido em quatro parágrafos que na versão em português vêm antecidos por um ponto como que enumerando os segmentos. Os dois primeiros parágrafos são mais curtos e discutem a questão do território, do tempo, do espaço e do desejo de mudar a realidade (substituído depois pelo desejo de *evadir* da realidade) - uma realidade poliédrica, inumerável e ambígua nas palavras do poeta.

No terceiro parágrafo, o foco narrativo passa para a primeira pessoa e Murilo substitui um discurso universal sobre tempo/espaço/realidade por um discurso específico sobre a arte bigginiana, tendo como grande protagonista a esfera. Murilo assume *evadir* nos quadros de Biggi, evasão esta provocada por uma realidade criada pelo pintor ao relacionar números e figuras geométricas e aplicar princípios estéticos. Biggi é considerado um pintor essencial na realidade poliédrica do crítico: “quando vontade, imaginação, planificação e geometria se encontram, então algo de vivo se inaugura” (MENDES, 1994, p. 1299).

No quarto e mais extenso parágrafo, Murilo observa a operação do pintor com a sua paleta restrita que desencadeia a construção serial dos SIGNOS. A

comunicação do pintor é feita, segundo Murilo, através de um código individual de pontos e figuras geométricas rigorosamente elaboradas em RITMOS progressivos. Segundo Murilo, essa comunicação não é feita por meio de mensagens impessoais e automáticas, ora o que pode nos parecer ritmo progressivo e impessoal na tela *Variabile BY* (reproduzida em *L'occhio del Poeta*) é visto como um código puramente individual do artista defrontando-se com uma realidade intemporal no contexto de uma cultura tecnológica.

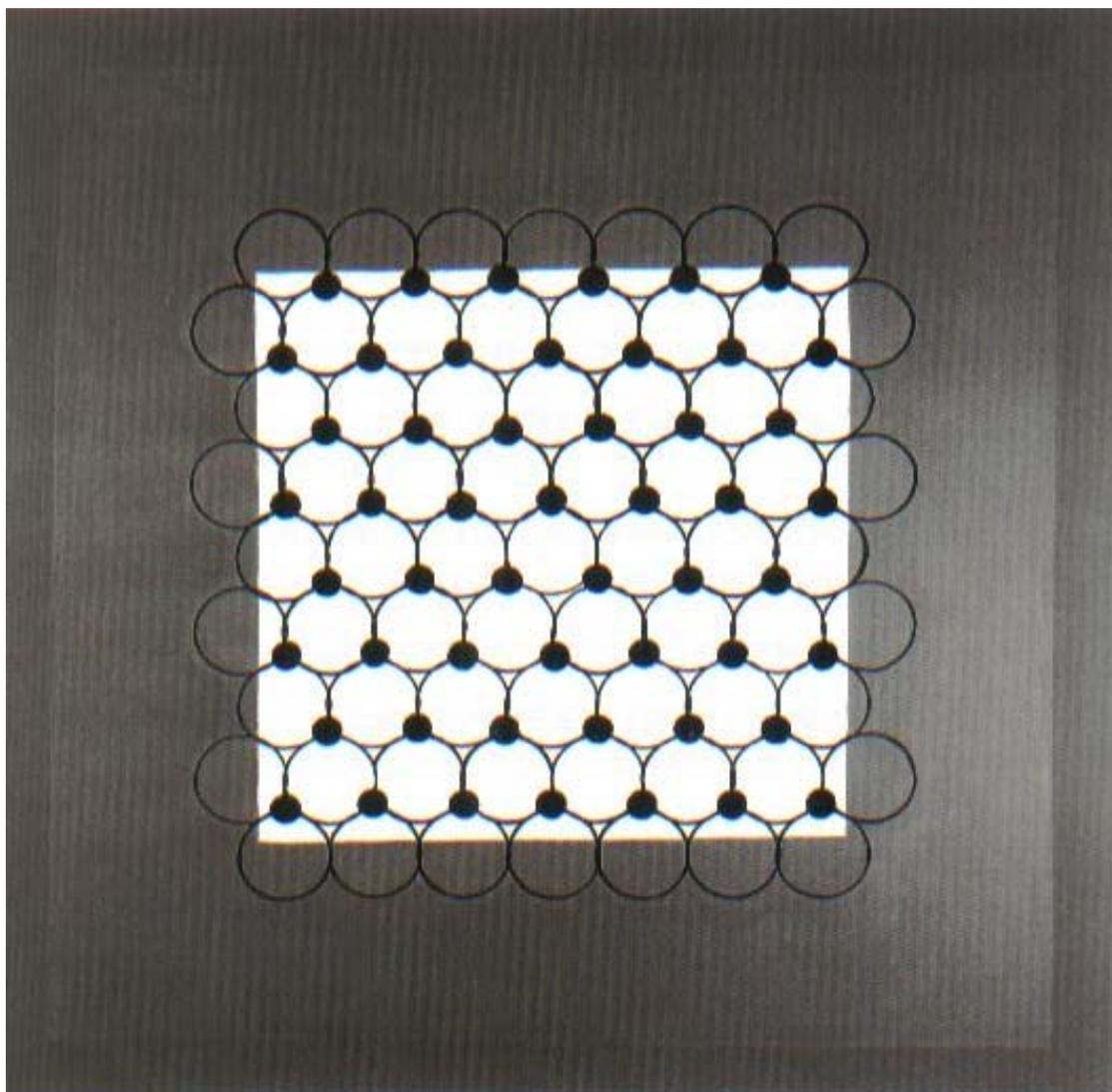


Figura 11: *Variabile BY* (1970)
Tempera su tela, 130 x 130 cm
Fonte: Mendes, *L'occhio del Poeta*, 2002

Nesta tela, temos como SIGNO *esferas proliferantes*, margeadas por uma moldura preta no interior de um quadrado branco, ligadas por *microesferas* negras. As *microesferas* negras não se tocam, mas servem de entremeio - pontos negros

como olhos que observam o espectador. Podemos perceber que as esferas transbordam o espaço branco e espalham-se pelas quatro direções. As esferas parecem células que se reproduzem constantemente num esquema rizomático.

Observemos a tela à luz de Deleuze: como um buraco negro. O buraco negro na concepção deleuziana está num muro branco margeado por círculos: onde há um círculo pode-se colocar um olho, conseqüentemente existe uma proliferação incessante de olhos. O buraco é essencialmente margeado e jamais está nos olhos (ou na pupila), “está sempre no interior da borda, e os olhos no interior do buraco” (DELEUZE, 1999, p. 54). Na tela de Biggi, *Variabile BY*, o buraco negro é branco e aparece num muro negro e não mais margeado por círculos, mas, margeando os círculos: proliferação incessante de círculos - círculos-olhos. O buraco negro (branco) de Biggi também é margeado e está no interior da borda, mas, os olhos, porém, não estão só no interior do buraco, transbordam, ou seja, ultrapassam a própria margem para proliferarem. Deleuze faz uso substancial do princípio da *horizontalidade* (a própria idéia de rizoma remete a uma horizontalidade), em suas leituras o horizontal é construído em séries (que podem proliferar) segundo Lewis Carroll (apud LECHTE, 2002, p. 122). Séries podem, por definição, proliferar, e, como Lecerle ressalta, “a proliferação é sempre uma ameaça à ordem. O horizontal seria, portanto, equivalente à proliferação de séries” (idem).

A proposta do pintor, segundo Murilo, está inserida em um contexto tecnológico: quadros com aspectos mecânicos ritmados e rígidos conceitos geométricos. Murilo utiliza-se da palavra RITMO relacionando assim pintura e música (é importante lembrar que Biggi, assim como Klee, Kandinsky e o próprio Murilo, eram conhecedores da música). O RITMO atua como um seletor de elementos (signos) e os faz pulsar conjuntamente. O ritmo move as formas dentadas de Capogrossi, assim como estimula a proliferação dos SIGNOS-ESFERA de Biggi. Deleuze, em “Proliferação das Séries”, um estrato de seu livro sobre Kafka, afirma que a grande *série* (que podemos relacionar às esferas) se subdivide em *subséries* (que podemos relacionar as microesferas) e “cada uma dessas tem por sua vez uma espécie de proliferação esquizofrênica ilimitada” (1977, p. 79). As *subséries* de Biggi funcionam como conectores “termos distribuídos nas séries ordinárias, no fim de uma e no começo de outra, e marca assim a maneira com eles se encadeiam, se transformam ou proliferam, a maneira como um segmento se acrescenta a um outro ou nasce de um outro” (idem, p. 93). Existe um encadeamento que proporciona a

proliferação dessas subséries num sistema rizomático, são conectores que aumentam as conexões do desejo no campo de imanência. Porque Biggi intitula esta série de quadros de *variáveis*? Talvez a variação seja proliferante e sugere reprodução, aumento, multiplicação. Piero Dorazio escreveu: “le ‘variabili’ sono le possibilità di trasformazione, piuttosto che le componenti variabili di un sistema”⁵³ (apud MENDES, 2002, p. 42). Este primeiro texto é finalizado com uma frase (suprimida na versão em português pelo poeta) na qual podemos entender a ação de uma tela de Biggi sobre Murilo: “i suoi quadri mi aiutano a vivere” (idem, p. 44) – telas que se misturam ao cotidiano do poeta e o ajudam de certa forma a viver.

Enquanto em Capogrossi víamos uma trama expressa por ritmos rigorosos - *rito austero* - em Biggi, a TRAMA da tela lembra um nostálgico olhar para um tempo impreciso, uma janela multi-circular que se abre para o caos em forma de código pessoal. As esferas bigginianas nos remetem ao significante do signo e à forma circular, que engendra uma rede de signos que se projetam num *continuum*.

No segundo texto sobre Gastone Biggi⁵⁴, com um verbo na primeira pessoa do singular, Murilo avalia a proposta do pintor, julgando-a interessante (*mi sembra particolarmente interessante*): o método bigginiano oferece uma pintura não somente como fato sociológico, mas, de livre criação pessoal numa realidade poliédrica e ambígua. Mesmo inseridos, segundo Murilo, numa civilidade tecnológica, os quadros contestam o aspecto mecânico e alcançam um aspecto orgânico percebido já nas primeiras obras. Mesmo aproximando os quadros do contexto tecnológico e serial, o poeta encontra uma unidade individual proliferante na qual o ambiente bigginiano encontra-se fora da realidade imediata e circunstancial. O texto é formado por períodos curtos no início e alguns mais longos no último parágrafo. O poeta afirma que tais quadros não derivam de impulsos temperamentais, mas de esquemas racionais baseados em rigorosos, porém não rígidos, conceitos espaciais já definidos por Fontana no final da década de 40.

Biggi dispone generalmente il centro del quadro in modo da lasciare libero un ampio spazio marginale, adoperando quasi sempre il nero e il grigio. (MENDES, 2002, p. 42)

⁵³ Variáveis são as possibilidades de transformação, mais do que os componentes variáveis de um sistema. [trad. própria]

⁵⁴ Texto editado em *Serigrafie d'arte in Italia: Biggi*. Ed. Foglio, Macerata: 1968, que pode também ser visto no anexo B.

O ESPAÇO marginal das telas bigginianas, como extensão ideal e sem limites, contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes possíveis que são relacionados à margem - parte lateral da página, do quadro, da moldura. O amplo espaço livre cerca as esferas como um contorno, porém, sem impor um limite.

Neste texto, Murilo deixa claro uma importante relação que nos faz retomar a questão do RITMO nessas telas:

La parola ritmo è specifica del linguaggio musicale. Può sembrare “letterario” accenare alle relazioni fra pittura e musica. Ma il fatto vero è che tali relazioni esistono: numerose ricerche di artisti classici e moderni lo confermano. Nel caso particolare di Biggi credo che ho scoperto tale rapporto, anche se non sapessi che lui è un conoscitore della musica, specie di Bach⁵⁵. (2002, p. 42)

O RITMO aqui é visto como um entrelugar onde encontram-se pintura e música numa combinação infinita de sons. A música para Murilo é um meio prazeroso de se chegar a Deus, a sua essência reside na liberdade, atua na formação do homem e se faz presente até na guerra, em meio aos ruídos bélicos. Entre os 754 aforismas de que é composto *O Discípulo de Emaús*, Murilo dedica alguns aforismas à música:

(Af. 320)

A essência da música é a liberdade, pois está baseada na combinação de números até ao infinito. Nela reside o prazer sem impureza. Eis por que pela música também se vai a Deus.

(Af. 336)

O homem possui entidades que às vezes ele mesmo ignora. Tal de suas entidades desdobra-se pela música, pela repercussão do som, outra pelo prolongamento dos contatos, outra pela erupção contínua do espírito de infância, etc.

(Af. 420)

O que atrai a massa para a guerra ainda é um elemento musical, embora caricaturado: o ruído dos tambores e dos clarins.

⁵⁵ A palavra ritmo é específica da linguagem musical. Pode parecer “literário” acenar a tais relações entre a pintura e a música. Mas o verdadeiro fato é que tais relações existem: numerosas pesquisas de artistas clássicos e modernos confirmam isso. No caso particular de Biggi, acredito que descobri tal relação, mesmo não sabendo que ele era um conhecedor de música, especialmente de Bach. [trad. própria]

(Af. 661)

A nova natureza humana originada pela música deverá cooperar na transformação pedagógica do homem.

(Af. 666)

A música pensa? Respondo: não há uma representação objetiva do mundo na música: há a contemplação das idéias que se equilibram enquanto número e ritmo.

A idéia de *números infinitos* se relaciona à proliferação incessante dos sons ligados diretamente ao livre arbítrio de proliferar. Segundo Murilo, *número* e *ritmo* se equilibram e se reconciliam constantemente. Marcondes Moura (1995), ao falar da poesia de Murilo como totalidade, chega a uma aproximação coerente entre o aspecto plástico ou imagético das poesias e a sua musicalidade descontínua. O crítico ressalta o comentário do poeta:

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

Segundo Marcondes Moura, o *ritmo sincopado* (“submetido a um tratamento de cortes”) como observado em Capogrossi, aparece vinculado às experiências da música atual combinando ritmos variados, ou em Murilo, reunindo elementos variados. Neste pequeno trecho Murilo dá um depoimento sobre seu modo de composição da escrita. Ao evitar a sonoridade pela escolha de vocábulos sonoros ou pela ordenação sintática (que comumente torna a leitura mais agradável ao ouvido), o poeta opta pelo *ritmo sincopado* vivenciando e mesclando nos poemas todo seu conhecimento musical. A musicalidade “perseguida” insinua uma sensibilidade aguçada agregada ao sentido de unicidade:

(Af. 668)

Quando a musicalidade predomina (...) o pensamento metafísico não corre perigo, e a unidade da obra é mantida.

Além disso,

(Af.542)

O grande estilo musical nunca é descritivo. Sua vida consiste na própria musicalidade.

(Af. 718)

O homem sem música trabalha para seu desconsolo final.

(Af. 735)

A música intervém, no conflito do homem com o cosmos. A energia do ritmo, depois do desenvolvimento do tema, tende no fim à síntese e à reconciliação.

O interesse de Murilo Mendes pela música começou cedo. Aos três anos de idade, o poeta já queria “pegar o som”, como ressalta em *A Idade do Serrote*. Embora tendo como referência central Mozart, já nos anos 30, Murilo começa a “pegar o som” (coleccionar) através de outras musicalidades que surgiam⁵⁶. A música, aquela que apazigua conflitos, pode ser ouvida em cada verso do poeta. A energia do verso quebrado reúne sons e ao fim do poema percebemos a sincronia envolvida por um ritmo constante. Ao escrever sobre as telas de Biggi, Murilo acrescenta a este *rapporto* a literatura, assim, as três categorias (arte, literatura e música) se mesclam e se completam. O poeta lê o ritmo das esferas e escreve baseado na mesma nota musical, ou seja, executa a partitura iniciada pela tela. Instigados pela musicalidade da tela evadimos para um *território insólito*, saímos da trama sugerida pelo artista através de seus círculos-olhos (que podem ser lidos como linhas de fuga ou de desterritorialização): eis o que nos sugere Murilo com sua leitura.

⁵⁶ Em meio a sua intensa atividade como colaborador de jornais, Murilo Mendes publicou crônicas e artigos sobre música clássica na revista *Letras e Artes* entre 1946 e 1947. As crônicas objetivam a formação de uma discoteca básica para amadores, contendo as principais obras da história da música. Os artigos são um apanhado de assuntos propostos pelo poeta (livros, concertos, críticas ao meio musical e intelectual da época) e configuram um volume chamado *Formação de Discoteca*.

Morandi

*recipientes vazios de organicidade
fazem rizoma com o absurdo,
travam uma guerra de sentidos.*

Procuro cacos de garrafas abstratas

(Daniela Bunn)

2.4 Giorgio Morandi: abstrato em campo figurativo

*La ricerca della propria essenzialità, vorrei
dire del proprio assoluto,
è stata la meta dell'arte di Morandi⁵⁷.*

Murilo Mendes
(L'occhio del Poeta, 2002)

Ao procurar abstrair a essência de cada signo, Giorgio Morandi (Roma: 1890-1964), que pouco a pouco constrói a sua própria identidade artística, alterna visões que, segundo Murilo Mendes, parecem dissolver a ordem das certezas formais. Ordem essa dissolvida no estudo de formas comuns do quotidiano como aponta Argan (1998, p. 597): “egli partecipa in tal modo del grande lirismo creato dall'ultima profonda arte europea: la metafisica degli oggetti più comuni”⁵⁸. É nos objetos mais simples do quotidiano que o pintor encontra o valor absoluto de cada elemento.

Nos anos de formação, Morandi utiliza como referencial artístico de Cézanne a Rousseau, de Picasso a Dérain e paralelamente há um interesse pela arte italiana do passado: Giotto, Masaccio e Paolo Uccello. Banido do fascismo que não admitia paisagens, naturezas-mortas, garrafas ou vasos, Morandi, mesmo assim, continuou sua pesquisa com esses elementos⁵⁹. Segue por inúmeras exposições europeias, participa da XXIV Bienal de Veneza, em 1953 ganha o prêmio da Segunda Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1957, o prêmio de pintura já na quarta

⁵⁷ A busca pela própria essencialidade, quero dizer, pelo próprio absoluto, foi a meta da arte de Morandi. [trad. própria]

⁵⁸ Ele partecipa de tal modo do grande lirismo criado pela última profunda arte europeia: a metafísica dos objetos mais comuns. [trad. própria]

⁵⁹ O fascismo não admitia na pintura paisagens ou objetos humildes perante a grandeza da estética elegida por Mussolini.

edição da Bienal. Morandi sempre foi citado por estudiosos de grande valor como Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Giuseppe Marchiori.

Murilo Mendes escreveu um texto em Roma intitulado **Giorgio Morandi**, datado de 26 de maio de 1962 (13 dias após seu aniversário) visto em *L' Occhio del Poeta* e um poema, **Morandi**, em *Ipotesi*, ambos escritos em língua italiana e publicados postumamente. No texto, o poeta caracteriza Morandi como um “astratto in campo figurativo (...) oppure un primitivo dotato di una tecnica moderna”⁶⁰ (MENDES, 2002, p. 126), o que demonstra a diferenciada leitura de Murilo percebendo a ABSTRAÇÃO mesmo em objetos comuns do cotidiano. Subitamente Murilo define a abstração:

l'astrazione è un atto dell'intelligenza che, avendo come base la realtà, separa determinati elementi allo scopo di operare una riduzione dell'essenziale (MENDES, 2002, p. 126)

Murilo com esta afirmação remonta a primordial definição de Ismael Nery sobre a abstração e o essencialismo. *Operar reduções* parece expressão-chave: retirar o que é supérfluo escolhendo linhas firmes e cortes verticais que demarcam o quadro como geometria do espaço. Tal explicação sobre o ato de abstrair se faz presente neste texto, justamente para explicar a posição do poeta de caracterizar Morandi como abstrato em campo figurativo, enquanto a crítica o caracteriza como figurativo.

O principal habitante dos quadros de Morandi é a garrafa, signo que, segundo Murilo, constitui uma alusão ao universo reduzido a um fragmento pela nossa incapacidade de vê-lo em sua totalidade. O SIGNO morandiano, segundo o poeta, não se mostra como sigla ou simulacro e nem retrata uma angústia por parte do pintor. À maneira de Capogrossi e Biggi, o signo morandiano se repete em vários quadros. No ateliê, Murilo viu apenas garrafas simples às quais o pintor doa uma essência de uma forma na qual o silêncio é mais forte que a própria idéia abstrata de silêncio:

Ho visto bottiglie qualunque, vuotate del vino comune o della medicina, in attesa dell' appello o del tocco dell'artista che le sente come materia prima, elevandole ad una dignità

⁶⁰ Abstrato em campo figurativo (...) ou ainda um primitivo dotado de uma técnica moderna. [trad. própria]

esemplare, ad una vita organica della forma in cui il silenzio è più forte dell'idea astratta del silenzio.⁶¹ (2002, p. 128)

Murilo fala de uma *vitalidade* seja nas garrafas de Morandi, seja nas esferas de Biggi ou nos signos dentados de Capogrossi - signos que esperam o toque do artista que lhes dará vida e autonomia. Enquanto Murilo faz uma leitura dando vida ao signo, Mário Pedrosa em um ensaio sobre Morandi afirma que “em lugar da mitologia ele se debruça sobre o objeto sem alma, em busca da matéria. Sua natureza-morta é morta mesmo, já que até da matéria orgânica teme ele o expressionismo subjetivo” (2000, p. 92). Ao reafirmar a morbidade do signo morandiano, Pedrosa exala a crítica fervorosa de seu tempo, diferentemente da crítica muriliana que procura, através das sensações, captar o essencial de cada obra abstraindo o tempo e o espaço⁶². Murilo percebe a alma do objeto criada pelo toque de um pintor que transforma a sensibilidade em conceitos geométricos e universaliza um objeto singular. Para Umberto Eco “as naturezas-mortas de Morandi representam as formas sobre aquele limiar de equilíbrio além do qual as formas naturais das garrafas se enrolariam em cúspide além e contra si próprias, rachando-se como cristal ofendido por ultra-som; e a magia do pintor consiste justamente em ter representado esta situação limite” (1984, p. 277). Dessa maneira, a garrafa, SIGNO explorado por Morandi ao longo de sua obra, aparece na poesia de Murilo como signo autônomo que controla o despertar do poeta assim como ele controla o seu sono:

Morandi

Morandi controlla il sonno delle bottiglie
che a loro volta controllano
la veglia di Morandi.

Sotto i portici Bolognesi
Morandi cammina
orfano di padre e di bottiglia.⁶³

⁶¹ Vi algumas garrafas vazias de vinho comum ou de remédio, em espera pelo apelo ou pelo toque do artista que as sente como matéria-prima, elevando-as a uma dignidade exemplar, a uma vida orgânica da forma na qual o silêncio é mais forte que a idéia abstrata de silêncio. [trad. própria]

⁶² Murilo dedica o livro *A Invenção do Finito* a Mário Pedrosa: “crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte”.

⁶³ Morandi controla o sono das garrafas/ que por sua vez controlam/ a vigília de Morandi.// Debaixo dos pórticos bolonheses/ Morandi caminha/ órfão de pai e de garrafa. [trad. própria]

Nestes dois períodos temos a ocorrência de apenas dois verbos relacionados a Morandi (*controlar* e *caminhar*) e um relacionado às garrafas (novamente *controlar*). No segundo período, Murilo faz menção à cidade de Bolonha e ao pintor como órfão. A poesia não nos dá maiores detalhes biográficos, estes, porém, se cruzam no texto em prosa. Através da crítica sabemos de alguns referentes biográficos de Morandi que, num jogo especular, completam o sentido da poesia: Bolonha, lugar onde o pintor nasceu e viveu toda sua vida, afirmando de lá não querer sair: “Morandi lascia raramente la sua città natale”, é também o lugar da morte de seu pai, em 1909. Vemos aqui a trama muriliana entrelaçar suas linhas e completar no *outro* seu sentido:

A Bologna trovò gli elementi necessari alla propria formazione ed esperienze artistiche. Essa è la sua officina sacra; e qui Morandi ha compiuto – quante volte – il giro del mondo. (...). Della città dei lunghissimi portici e delle torri, della città in cui l’Asinella e la Garisenda si levano come macchine da guerra di un esercito mitologico, in cui gli affreschi di Giovanni da Modena ci propongono immagini apocalittiche e Santo Stefano ci addita la sproporzione, Morandi ha scelto la cella del suo studio ed il suo giardino botanico portatile. Nella Bologna polemica, ‘dota e grassa’, è cresciuto un uomo antipolemico, antiprofessionale, autore di una pittura magra.

Mi confessò una volta: ‘Bologna non racchiude opere d’arte così importanti come Firenze, ma in generale io la trovo più bella; e oltre a questo corrisponde meglio al mio temperamento.’⁶⁴ (MENDES, 2002, p. 126)

Como vimos anteriormente, Ítalo Moriconi apontou o modo como as poesias dialogam entre si. Assim, informações em um texto de arte explicam uma evocação em um poema como referência à cidade italiana de Bolonha. Dessa maneira, o conteúdo das poesias se “entrechocam” (usando termo de Moriconi), fornecendo informações importantes onde um signo remete a outro signo. O entrecruzamento de linhas e idéias cria as redes de analogias entre estes signos e contribui para a

⁶⁴ Em Bolonha encontrou os elementos necessários para a própria formação e experiências artísticas. Esta é a sua oficina sagrada; e aqui Morandi deu – tantas vezes – a volta ao mundo (...). Da cidade dos longos pórticos e das torres, da cidade na qual Asinella e a Garisenda se erguem como máquinas de guerra de um exército mitológico, no qual os afrescos de Giovanni de Modena nos propõem imagens apocalípticas e Santo Estéfano nos aponta a desproporção, Morandi escolheu a cela do seu ateliê e o seu jardim botânico portátil. Na Bolonha polêmica, ‘curta e grossa’, cresceu um homem antipolêmico, antiprofissional, autor de uma pintura fina. Confessou-me uma vez: ‘Bolonha não possui obras de arte assim importantes como Florença, mas no geral eu a acho mais bonita, além disso, corresponde melhor ao meu temperamento. [trad. própria]

densidade da TRAMA muriliana. Em Morandi, a trama é tecida pelas garrafas que compõem um espaço indefinido pelo espectador.

Suely Rolnik⁶⁵, ao tratar da arte não-concreta de Lygia Clark, lembra que tudo depende da experiência de cada espectador com cada objeto. O artista inventa um modo de expressar sensações – as experiências que ele capta do mundo sensível. Murilo expressa sensações através da forte relação de Morandi com sua terra natal. Para Rolnik, a arte define-se por problematização, expressão, sensação, decifração, produção de sentidos, transformação do mundo. Assim, o artista se aproxima do espectador através do objeto que cria, da poesia que escreve. A *bottiglia* para Morandi é um pretexto para usar formas, cores e aproximar-se do fruidor. O SIGNO eleito é aprofundado em todos os seus aspectos numa busca incessante por caracterizar a forma do objeto. Vejamos os SIGNOS-GARRAFA:

⁶⁵ Em palestra proferida em 6 de fevereiro de 2002 na Universidade Federal de Santa Catarina (no ciclo “Ensaio contemporâneos”) intitulada: “Arte Cura? Lygia Clark: nos limiares do contemporâneo”, a escritora delineia três momentos na história da arte: uma arte figurativa dada pela representação das coisas, uma arte de sensações que para sair do figurativismo passa pela abstração e a arte contemporânea expressa por toda e qualquer matéria do mundo (informação oral).



Figura 12: *Natureza Morta* (1932)
Óleo sem tela, 44,0 x 51,4 cm
Fonte: Pasquali, *Morandi*, 2000

O espectador, ao contemplar um quadro como *Natureza Morta*, apresenta um olhar que varre inúmeros significados. Morandi procura observar as coisas em seu isolamento silencioso para delegar sentido estético às coisas do cotidiano, e proporcionar ao olhar do espectador estes inúmeros significados. As “coisas” morandianas são separadas minuciosamente para a operação da pintura: o que pintar e onde. Sendo assim, o pintor “prima individua le immagini che lo interessano e poi le dipinge, come conseguenza naturale dell’operazione mentale che è già avvenuta: l’arte è dentro di lui e Morandi – como Mozart – non deve far altro che rendersene interprete” (PASQUALI, 2000, p. 13)⁶⁶.

⁶⁶ Primeiramente individua as imagens que lhe interessam e depois as pinta, como consequência natural da operação mental que já aconteceu: a arte está dentro dele e Morandi – como Mozart – não deve fazer nada além de tornar-se intérprete dela. [trad. própria]

A adesão de Morandi à metafísica foi uma ocasião para aprofundar seu interesse na investigação das formas, vista por ele como “ricostrutta esegesi di volumi (...) in un’integrità impenetrabile di corpo celeste, talmente esasperati e gelidi, che se ne perde il senso astratto di archetipi (...) sono suscitati, non riprodotti: la loro evidenza è mentale”⁶⁷ (PASQUALI, 2000, p. 27). Os corpos celestes suscitados pelos volumes do quadro mostram uma presença evidentemente mental. Morandi, que é “indubitalmente o maior pintor italiano do século”, segundo Pasquali, enfrentou entre 1916 e 1920 o dilema entre a metafísica e a história, porém, já se valia dos ensinamentos de Cézanne sobre a identidade entre pintura e consciência (do próprio ser e do mundo), por isso não construía objetos, construía a partir dos objetos. Por isso Murilo ressalta tão aferradamente o toque final do artista sobre o objeto – o toque da autonomia. Num último estágio da pintura morandiana, percebemos um desaparecimento do objeto e a evidência desses corpos celestes, que, como nesta tela, parecem a abstração de uma casa.

Nos últimos anos, as garrafas e as casas se manifestam como pertencentes a um espaço interior. Marilena Pasquali (2000) afirma que os objetos reais são para o pintor um espelho de si, no qual é possível indagar a própria fisionomia interior. Os objetos são sempre os mesmos, porém, o artista dá a eles inúmeras leituras e variações. Observemos uma tela dessa última fase morandiana:

⁶⁷ Exegese reconstruída de volumes (...) em uma integridade impenetrável de corpo celeste, de tal modo exasperado e gélidos que perdem o sentido abstrato de arquétipos (...) são suscitados e não reproduzidos: a sua evidência é mental. [trad. própria]



Figura 13: *Paesaggio* (1962)
Olio su tela, 30 x 35 cm
Fonte: Mendes, *L'occhio del Poeta*, 2002

Percebemos nesta tela o desaparecimento das garrafas e a substituição por uma paisagem abstraída. Morandi mostra, além da abstração, um espaço que se faz concreto em cada tela. Segundo Argan, o pintor realiza figurativamente o ESPAÇO partindo do próprio conceito de espaço. Para Morandi, este só existe quando o esquema geométrico que o representa desaparece dissolvendo-se nos objetos: “não mais como conceito abstrato, e sim como realidade vivida, como existência” (ARGAN, 1987, p. 504).

A crítica italiana, em seu livro sobre Morandi, relaciona a música às telas do pintor e, referindo-se a Mozart, remete-nos a Murilo: “l’alfabeto dell’artista è ridotto a pochissime lettere-segni, la sua scala musicale si concentra su note basse, bene

scandite e a tratti ravvivate da accordi distesi”⁶⁸ (2002, p. 45). Em quarenta anos de atividade, o pintor soube dar musicalidade as suas naturezas, que não parecem tão mortas assim. Vemos então, em Morandi, a presença de um RITMO desacelerado e não proliferante como em Biggi e Capogrossi. As poucas notas, assim como os poucos signos do cotidiano explorados, caracterizam um ritmo mais lento. Pasquali compara os poucos signos morandianos a uma escala musical baseada em notas baixas, que não perdem, porém, a *musicalidade* de que nos fala Murilo. Argan também comenta o pequeno volume de signos: “durante toda sua vida, pinta as mesmas coisas: garrafas e recipientes vazios, poucas flores, poucas paisagens” (1987, p. 598).

Nesse lento ritmo de signos-garrafas prolifera uma trama menos acirrada. Os fios são mais soltos e abrem-se a um campo de interpretação aparentemente menos complexo. Garrafas simples podem parecer, a um olhar indiferente, mera imitação do mundo “real”, mas, aos olhos do poeta, tornam-se uma grande abstração dos objetos usuais. Para Murilo, é tal característica que torna Morandi um grande pintor: o fato de encontrar o universal em objetos singulares.

⁶⁸ O alfabeto do artista é reduzido a pouquíssimas letras-signos, sua escala musical se concentra em notas baixas, bem divididas e aos poucos revividas por amplos acordes. [trad. própria]

Entranhas

*vejo flores
nas entranhas da tela
vejo flores
entranhadas*

*vejo
um campo de microestruturas
vejo-o
microestruturado na tela*

Vejo-me dialogando com flores.

(Daniela Bunn)

2.5 Piero Dorazio: lúcido exegeta

Dorazio é um lúcido exegeta das teorias e dos movimentos artísticos de nosso tempo.

O quadro será um campo de microestruturas, um foco de energia: não para completar mas para criar um ambiente. Não o resultado de uma teoria, antes de uma premissa. O pintor será a metáfora do quadro. Este julgará o pintor.

Murilo Mendes
(*A Invenção do Finito*, 1960-1970)

Para Murilo Mendes, Dorazio era um lúcido exegeta das teorias e dos movimentos artísticos de nosso tempo “que não desenha os quadros antes de pintar”. Murilo observava cada movimento, cada trama tecida, cada explosão de cor desse exegeta. Etimologicamente, *ekségétês*, o que dirige, o que dá instruções, o que explica ou interpreta (os oráculos, os sonhos, os presságios) vem de *ekségéomai*, ou seja, guiar, conduzir passo a passo ou até o fim, expor em detalhe, explicar, interpretar. Exegeta, assim Murilo define este pintor nascido em Roma em 1927. Em 1948, Dorazio, participa da criação da *Revista Forma 1* juntamente com Carla Accardi e Achille Perilli defendendo a Arte Abstrata dos limites políticos do realismo socialista, para a renovação da arte italiana. Viveu na Filadélfia por dez anos e em 1974 voltou à Itália. Aderiu ao grupo concretista expondo concomitantemente na *I Mostra d'Arte Astratta* na Itália. Segundo Bossaglia (2000, p. 52):

Quando nel 1947 Dorazio incomincia a presentarsi in un gruppo programmatico (era appunto il momento, nell'immediato dopoguerra, della costituzione di gruppi fortemente teorizzati) egli non solo prende violenta posizione contro i neorealisti, e l'arte cosiddetta figurativa in genere, ma non condivide neppure le tendenze di orientamento informale; le radici della sua pittura partono dal mondo futurista-suprematista, rifuggendo tuttavia da un'adesione all'astrattismo che distrugga a poco a poco la consistenza strutturale dell'opera (e infatti niente avrà mai a che vedere, nella sua produzione, con le formule concettuali): è il Bauhaus che corrisponde ai suoi ideali creativi e alle sue concezioni formali; non per nulla egli continuerà a esprimere ammirazione per maestri, quali Max Bill⁶⁹.

⁶⁹ Quando, em 1947, Dorazio começa a apresentar-se em um grupo programático (era justo o momento, do pós-guerra, da constituição de grupos fortemente teorizados) ele não assume somente

Segundo o crítico, Morandi se posiciona contra os neo-realistas e a arte figurativa em geral dispendo de teorias futuristas e aderindo à abstração em uma ampla visão cultural:

Questa precisa impostazione non esclude peraltro l'interesse da parte sua per artisti contemporanei di varia personalità, specie quelli di scuola americana; la sua idea dell'arte non è indice di una restrizione di campo, bensì di una scelta precisa e motivata entro un'ampia veduta culturale. (...) Nella nostra fine di millennio i cultori d'arte - che siano artisti, appunto, o amatori, o storici - hanno ripreso con grande passione il tema della pittura come sguardo nello spazio; Dorazio ha sempre dato l'impressione, e soprattutto dalla fine degli anni settanta, di stare descrivendo qualcosa che è sopra le nostre teste. (...) Dorazio pittore ci comunica un senso di felicità creativa; una sorta di respiro gioioso. Questo è il messaggio vitale che riceviamo da lui.⁷⁰ (idem)

No início dos anos cinquenta, Dorazio começa a trabalhar superfícies geométricas numa forma de TRAMA ordenada e inquieta de *segni-luce-colore*, na qual a cor assume grande importância no estudo do espaço (BALLESI, 2000, p. 7):

la lingua dell'astrazione diventa allora il correlato stratto e il veicolo della indicibilità di sensazioni straripanti, della seduzione struggente di sogni svaniti al risveglio e della concitazione di una miriade di ricordi accalcati, che scrivono la storia quanto mai controversa e difficile da raccontare dell'insondabile rapporto, mai narrato, della realtà e dell'illusione, che si svolge là, dietro la cortina della siepe, che preclude la vista, ma che Dorazio, forte di questa sapienza mantica accreditata da Platone, solo ai veri grandi artisti, furtivamente dirada e discosta per offrire al nostro sguardo quell'incantesimo immaginifico della visione, in cui dolcemente naufragare⁷¹.

uma violenta posição contra os neo-realistas, e a arte dita figurativa em geral, mas não compartilha nem mesmo as tendências de orientação informal; as raízes da sua pintura partem do mundo futurista-suprematista, escapando, no entanto, de uma adesão ao abstracionismo que destruísse pouco a pouco a consistência estrutural da obra (e de fato nada terá mais a ver, na sua produção, com as fórmulas concetuais): é a Bauhaus que corresponde aos seus ideais criativos e as suas concepções formais; não por acaso ele continuará a exprimir admiração pelos mestres como Max Bill. [trad. própria]

⁷⁰ Esta colocação específica não exclui, porém, seu interesse por artistas contemporâneos de várias personalidades, especialmente aqueles de escola americana; a sua idéia de arte não é indício de uma restrição de campo, mas de uma escolha precisa e motivada numa ampla visão cultural. (...) No fim do nosso milênio os cultores de arte – sejam artistas, ou mesmo amadores, ou historiadores – retomaram com grande paixão o tema da pittura como um olhar no espaço; Dorazio sempre deixou a impressão, e, sobretudo do fim dos anos setenta, de descrever alguma coisa que está sobre as nossas cabeças. (...) Dorazio pintor nos passa uma sensação de felicidade criativa; uma espécie de pausa alegre. Essa é a mensagem vital que recebemos dele. [trad. própria]

⁷¹ A língua da abstração torna-se o estrato correlato e o veículo da indizibilidade de sensações transbordantes, da sedução avassaladora de sonhos desvanecidos ao despertar e da agitação de

Segundo Ballesi, as telas de Dorazio encantam o olhar do espectador com magníficas visões nas quais naufragar, ou lembrando Blanchot, magníficas visões à deriva. Atento a tais visões, Murilo escreveu dois textos: **Piero Dorazio**, dividido em dois estratos numerados (o estrato 1 contém cinco parágrafos e o estrato 2, apenas um), datado de 1970, e **Dorazio e o Quadro**, que apresenta dezoito pequenos parágrafos escritos em Roma em fevereiro de 1962. Ambos encontram-se em *A Invenção do Finito e*, em italiano, apresenta-se somente o último texto, acompanhado da tela *Few Roses*, de 1963, em *L'occhio del Poeta* (anexo B).

Em **Dorazio e o Quadro**, Murilo retoma novamente Shakespeare e, usando o recurso das aspas, dá voz ao quadro num discurso direto (1994, p. 1314):

“Ser ou não ser eu mesmo; valer por mim próprio ou não valer; *that is the question*. Que tens tu comigo? Sou irradentista, quero a minha autonomia, não amanhã: agora mesmo”.

Eis o que diz a Piero Dorazio o quadro que ele está pintando. Ao entrar no seu estúdio vejo mais o quadro diante do seu pintor, a julgá-lo, do que o pintor diante do quadro. (Lembramos que os futuristas não queriam estar diante do quadro, mas dentro)

A pergunta que inicia o texto é a mesma que termina, *that is the question*: ser ou não ser, e suscita-nos novamente a questão já levantada por Murilo, a de ser e não ser ao mesmo tempo: ser ausência e presença. Murilo comenta que “a ausência da figura humana torna estes quadros ainda mais perturbadores, refletindo a atual situação do nosso mundo” (1994, p. 1313). A ausência do corpo é contraposta aqui à ausência da organicidade a que me proponho estudar. Assim como o poema, a pintura toma essência, se comunica com seu criador e pede autonomia. O quadro, partidário de um movimento de patriotas italianos, ou de qualquer movimento nacionalista que se empenha em emancipar seus territórios do domínio estrangeiro, pede autonomia e declara-se por enquanto internacional, mas, reivindicará a naturalização italiana mais tarde.

uma miríade de recordações amontoadas, que escrevem a história, quanto mais controversa e difícil de contar, da insondável relação, nunca narrado, da realidade e da ilusão, que acontece ali, por trás da cortina da cerca, que impede a visão, mas que Dorazio, certo desta sabedoria mântica creditada por Platão, somente aos verdadeiros grandes artistas, furtivamente diminui e afasta para oferecer ao nosso olhar o encantamento magnífico da visão, na qual pode-se docemente naufragar. [trad. própria]

Filiado à corrente abstrato-concreta, Dorazio leva a pintura ao extremo limite do consciente, segundo Murilo, rejeitando os mínimos resíduos da retórica e do sentimentalismo, os efeitos exteriores, a contribuição anedótica: “desligado das paixões pessoais do pintor, eliminada qualquer interferência gestual, o quadro torna-se anônimo” (1994, p. 1314). Os textos de Murilo caminham justamente para esse sentido: o de dar *autonomia* à obra de arte (ou ao poema). O desligamento das paixões e aspirações pessoais do pintor aumentam a autonomia da obra manipulando o quadro em pontos de luz. A missão de Dorazio segundo o poeta é “salvar o que poderá ser salvo da pintura” (idem), mostrando sua admiração pelos clássicos e não a rejeição destes, como queriam os futuristas.

Murilo ressalta a questão do cromatismo, esta propriedade que têm os corpos transparentes de dispensar e decompor a luz que passa através deles: “milhares de pontos em trama cerrada convergem para um eixo único de cor” (idem). A TRAMA CERRADA pode ser vista na tela a seguir. Não temos como saber se é a esta que Murilo se refere, se é esta que viu pintar, mas a trama está composta formando um tecido com pequenas rosas. Aquilo que se teceu, manual ou mecanicamente, forma um conjunto de flores entrelaçadas na tela. No texto, aquilo que Murilo teceu mentalmente forma também um trama. Segundo Joana Frias (2002, p. 76):

o tecido textual de Murilo Mendes constrói-se assim através de uma tensão que subsiste na bipolaridade da estrutura dialética: na impossibilidade da contradição absoluta, o poeta mantém o texto assente em pólos contraditórios coabitantes, pelo que se poderia falar, como fez Merleau-Ponty, de uma *hiperdialética* compreendendo e mantendo a pluralidade das relações e a própria ambigüidade.

A pluralidade, assim, é vista tanto na trama tecida por Murilo ao falar deste pintor quanto na proliferação das rosas na tela *Few Roses* de 1963 (tela que acompanha o texto do pintor em *L'occhio del Poeta*). Murilo ressalta um aforisma de Georges Van Haardt, no qual “a cor é uma figura” e, aqui, o vermelho na tela de Dorazio forma um único objeto composto de microestruturas entrelaçadas, como afirmou o poeta: aqui, “o emprego caótico da cor” por vezes oculta este objeto que deveria mostrar-se lembrando o poeta do nostálgico ar figurativista do pintor ao inventar um *anagrama de cor*.

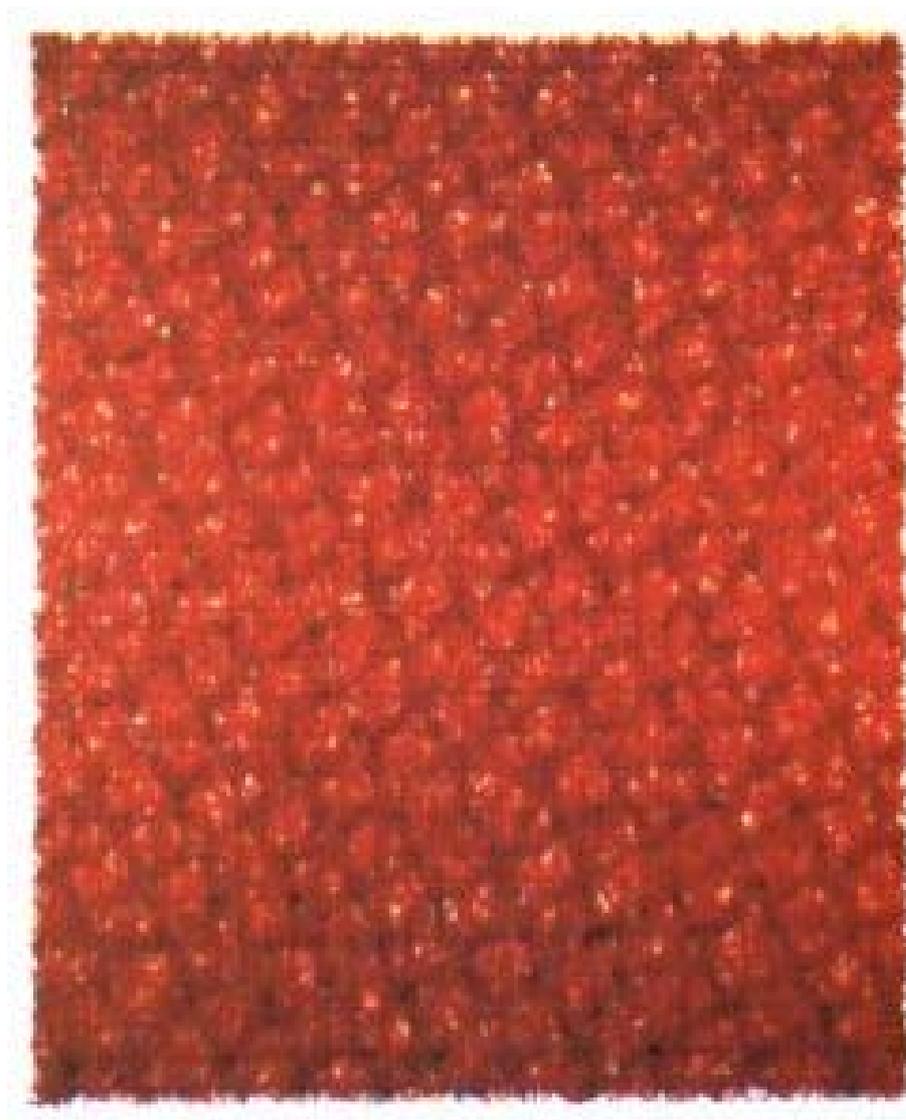


Figura 14: *Few Roses* (1963)

Olio su tela, 1,62 x 1,30 m

Fonte: Mendes, *L'occhio del Poeta*, 2002

Murilo descreve a forma de composição, deixa suas impressões, dá voz ao quadro, introduz pequenos dados biográficos que configuram uma apresentação profunda do artista: *uma operação de progresso crítico* de alguém que segundo ele faz e desfaz o universo perante o espectador:

o mosaicista antigo procedia na verdade a um corte de elementos supérfluos e realizava uma economia de meios que já contém implicações abstratas; seu método aproxima-o dos pesquisadores modernos. (1994, p. 1315)

Poucos críticos descrevem o processo de criação de um artista de uma forma crítico-poética como faz Murilo. Se, “o quadro é concebido como uma relação dinâmica de forças que engendrando-se alternativamente se resolvem em faixas e pontos de luz” (MENDES, 1994, p. 1316) é porque o olhar do poeta lhe permite ver esse momento. Assim, Murilo cita neste texto a voz do quadro, a voz de Dorazio, de Haardt, de Stendhal e de Argan.

No primeiro fragmento do segundo texto, **Piero Dorazio**, datado de 1970, Murilo o trata como exegeta e traça uma prospectiva da produção do pintor nos anos 50 e começo dos 60, na qual este organizou

quadros de trama cerrada, enxuta (“reticoli”) em que os acordes de cor e o refinamento da construção assumiam o significado idêntico, respondendo-se em contraponto. (1994, p. 1312)

A questão da TRAMA invade os textos de Murilo e, como lembra, os quadros de Dorazio parecem ter vindo de uma tradição de tapeçaria medieval: fios entranhados e unidos entre si, harmonizados pela cor ou pela ausência da cor em variações seriais. Murilo faz ressuscitar no pintor o antigo mito do criador possuído por sua obra e remonta a um meticuloso trabalho de preservação do clássico, mesmo de uma forma inovadora e moderna. Num segundo momento, Murilo fala de um Dorazio pós 63 como uma série em que, a TRAMA, até então rígida e entrançada, é desarticulada, desfiada, levando a “violentas explosões de cor: vermelho, roxo, verde, azul” que definiu como *lirismo polêmico*, referindo-se, sobretudo, a escolha da cor. A desarticulação da trama, assim como a desarticulação do corpo, leva a uma estratificação mais complexa dos elementos e das cores. O corpo sem órgãos, desarticulado, é como uma trança frouxa e maleável que abate o espírito ríspido da tela - rejeitando a organização do corpo, o pintor nega as fórmulas mecanicistas. Dorazio não abate a construção, mas esta torna-se mais maleável e livre. Murilo evita a crítica que fazem os seus contemporâneos (teórica e impessoal) como que excluindo o próprio crítico do processo de fruição. Da maneira que Murilo escreve, percebemos a experimentação da tela por parte do Murilo-crítico, mesmo na primeira pessoa do plural, e ouvimos a voz da experimentação (diferentemente de uma crítica impessoal). O poeta saúda em Dorazio a força para suportar “a carga do nosso tempo com seus contrastes, suas dilacerações, suas cores violentas, seus gritos ampliados pela técnica, sua

promessa de mudar o diagrama da vida”. Murilo, embora atento às novas mudanças, deixa passar sutilmente em um texto como esse, uma certa resistência e um desejo de retornar ao antigo: não recusa o passado e não se afasta dos mestres (oposto da tendência do modernista). Neste texto, a imaginação assume maior elaboração e o poeta fala de um menino cosmonauta (MENDES, 1994, p. 1313):

Nasce um menino já provido de uma apólice de seguro contra acidentes de viagem aos planetas, mais o medo de logo ser mudado em mineral.

O aeroplano "D- Galaxy 9 ", transportando toneladas de napalm e mil soldados, com um álibi previsto pelo Pentágono, espargue gasolina no corpo e acende um fósforo, em sinal de protesto contra a guerra no Vietnã. Aterrorizada (contestando Pascal) pelo rumor formidável dos espaços interestelares, exausta de pensar, temendo o novo golpe do cosmonauta, a lua fecha o televisor e deita-se.

No protesto contra a Guerra do Vietnã, a lua aterrorizada ouve o rumor bélico que lhe é *formidável* (lembrando a musicalidade da guerra de que falava anteriormente). Por fim, retoma a questão da trama de trilhões de anos na qual aparece uma mosca questionável. Quem é a mosca invisível nesta trama de um tempo-aranha? O poeta? O pintor? O espectador? Seria o pintor preso nas malhas do quadro, o poeta preso nas malhas da rede?

Uma mosca invisível na trama de trilhões de séculos tenta em vão voar: sou eu, és tu, é ele, etc. Um calculador eletrônico se eclipsa diante do quadro *Tutto a Punta* de Dorazio, que tempestivamente sucede ao texto. (p. 1313)

Em 2001, Dorazio afirma, em *L' Occhio del Poeta* (apud MENDES, 2001, p. 27), que Murilo escreveu palavras entusiasmantes sobre a sua pintura com uma “interpretação vivaz e profunda que estimulou a visão no campo do imaginário”, ou seja, daquilo que não se vê, mas existe: palavras cheias de sons e significados no mundo da criação. Para o pintor a poesia de Murilo combina inteligência e sentimentos e, dentre os poetas, era ele que sabia melhor ler a pintura moderna nos seus extremos aspectos, de Magritte a Magnelli. Ler a pintura, ler o poema, ler o signo.

2.6 Alberto Magnelli: o artesão diurno

*Não creio, muito, quando se trata de arte,
em rótulos, etiquetas e divisões (...).
Pessoalmente, acho que certas oposições devem ser evitadas;
que a arte da pintura sempre teve um caráter abstrato.*

Murilo Mendes
(V Salão Nacional de Arte Moderna, junho de 1956)

Alberto Magnelli (1888-1971), um dos grandes amigos de Murilo Mendes, começou a pintar como autodidata e participou de diversas Bienais e exposições de Arte Moderna pela Europa consolidando seu estilo. Magnelli pintou seu primeiro quadro por volta de 1907, esmagando a tinta na tela diretamente como saía do tubo⁷². Em 1915, começou a pintar quadros abstratos - obras que passaram a fazer parte dos principais acervos atuais. Morou na França fugindo do fascismo e conseqüentemente afastou-se da vanguarda italiana. Amigo íntimo de Apollinaire, Picasso e Dorazio, Magnelli foi consagrado como um dos grandes mestres do abstracionismo internacional e homenageado nas Bienais de Veneza de 1950 e 60 (com sala particular) e no Museu de Arte de São Paulo (MASP) com a participação do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, do Instituto Italiano di Cultura, do Consulado Geral da França e a Associação Francesa de Ação Artística. Magnelli (de dupla cidadania, italiana e francesa) tornou-se conselheiro do mecenas Matarazzo para a aquisição de uma das mais belas coleções de arte européia dos anos 50 e para o lançamento da Bienal de Artes Plásticas em São Paulo. Foi o primeiro artista estrangeiro premiado na Bienal de São Paulo e desempenhou um papel importante na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), porém, nunca veio ao Brasil. Sua influência foi evidente na Arte Abstrata brasileira, mostrando estudos que contribuíram para o aprimoramento da espacialidade e da forma.

Em 1953, Magnelli conheceu Murilo Mendes. A amizade duradoura foi amparada por uma grande admiração recíproca: Magnelli dedica muitas obras ao poeta e sem

⁷² “Acontece que um amigo seu, pintor, foi ao campo se inspirar, convidando o jovem a acompanhá-lo. Subitamente aquele volta-se para o companheiro e diz-lhe, meio a sério meio brincando: ‘Porque não faz você também um quadro?’ E mete-lhe nas mãos uma palheta, uma tela e uns tubos de tinta. Magnelli toma o material emprestado, esmaga as tintas sobre a tela, diretamente, como saem dos tubos” (MENDES, 1994, p.1321).

dúvida é o artista mais estudado por Murilo. Sobre Magnelli, Murilo escreveu um texto publicado na *Revista Habitat* em São Paulo, em dezembro de 1955, intitulado **Magnelli** (apud GUIMARÃES, 2001, p. 67-73). Em 1958, apresentou uma monografia, **Magnelli e l'astrattismo**, em uma conferência romana na Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia (MENDES, 2002, p. 104-114). Sabe-se que foi publicada em 1964 pelas prestigiadas Edizioni dell'Ateneo com uma versão em francês no livro *Papiers* (1994, p. 1574-1579) e outra em inglês. Em 1963, Murilo apresentou as obras de Magnelli em Florença no Palazzo Strozzi (2002, p. 115-117), o texto foi reproduzido em *A Invenção do Finito* (que recolheu as críticas de Murilo de 1960 a 1970), intitulado **Alberto Magnelli**. Em 1968, Murilo escreveu uma poesia, publicada postumamente em *Ipotesi*, intitulada **Magnelli** (1994, p. 1525). O interesse pela obra do pintor permanece mesmo no texto de 1970, **Magnelli**, uma introdução ao livro *Collages*, apresentado na Galleria Il Colezionista em Roma em 1971. Magnelli é o artista sobre o qual Murilo mais escreveu, totalizando assim, sete textos sobre o artista, exemplos de uma poética intratextual: textos que se cruzam, se completam, se repetem (disponíveis no anexo B).

Na última viagem ao Brasil, em 1972, comemorando o número 209 da *Revista Veja* em São Paulo (entrevista já citada), Murilo comenta sobre a publicação italiana: “publiquei um livro sobre Alberto Magnelli, é um dos pintores mais importantes da nossa época, precursor do abstracionismo”. Gilvan Procópio Ribeiro ressalta o fato de que Murilo foi responsável “em larga medida” pelo prestígio que Magnelli veio a adquirir:

Não significa que o trabalho do pintor não possuísse uma qualidade intrínseca que o projetaria de qualquer forma. Trata-se do fato de que Murilo constrói um discurso analítico-crítico que *cria* Magnelli, a partir de uma leitura visceral e atenta. É quase impossível dissociar Magnelli de Murilo. Exposições de Magnelli na Europa tinham como ponto de partida verbal os textos de Murilo, que continuam a ser referência fundamental para a leitura do artista plástico. (apud RODRIGUES, 1998, p. 5)

Ribeiro ressalta a importância dos textos de Murilo como referência para a leitura do pintor. Assim, ao afirmar que Murilo *cria* Magnelli, o crítico ressalta o que tento mostrar neste trabalho - talvez o termo melhor fosse *re-criar*. O poeta *recria* uma nova imagem desse pintor através de uma leitura diferenciada. Leila Barbosa e Maria Timponi Rodrigues (1998, p. 5)

ressaltam o entusiasmo e o encantamento de Murilo pela personalidade magnelliana e a maneira como demonstra as sensações que determinadas telas provocam em seu espírito. Murilo re-cria e re-pensa continuamente o estilo do pintor (2002, p. 112):

Cerco una parola che possa riassumere le sensazioni che quell' opera suscita nel mio spirito. Penso che sia una sorta di lunga meditazione, sempre sviluppata e ripresa, sulla forma. In Magnelli non si tratta di prendere la forma e disseccarla scientificamente; non si tratta di appoggiarsi sui valori di apparenza geometrica del quadro, o di separare forma e affettività, linguaggio interiore ed astrazione. Si tratta di ripensare e ricreare continuamente lo stile, di assicurargli l' equilibrio tra le due tendenze divergenti: l' ordine e l' avventura. Di là lo spirito decorativo e di superficie viene finalmente vinto.⁷³

A primeira assertiva do trecho citado é fundamental para entender a crítica-poética de Murilo Mendes, vale repeti-la: *procuro algo que possa resumir o que esta obra suscita no meu espírito*. É das sensações experienciadas pelo poeta, diante da obra e no ato da concepção da tela que surge profundas observações, como vimos nas críticas anteriores. Murilo nota em quadros como *Pierres* uma oposição violenta de *formas dentadas* e de superfícies planas, oposição que, segundo o crítico, encontra solução lógica no próprio *corte* do quadro que será dividido ao meio. Novamente o ritmo aparece e prevalece nas telas e nas leituras destas. As formas dentadas lembram Capogrossi, numa leitura transversal, marcada também pelo corte. O poeta observa em Magnelli uma *aliança* entre a cor e o ritmo, na qual o pintor *não é o escravo, mas o mestre da cor*. Ao longo do texto, o poeta acentua a ligação de Magnelli com a abstração, na qual o pintor retoma o objeto e o transfere a um espaço abstrato. Magnelli opera por abstrações. O conflito das formas, inseparável da organização plástica, é dominado pelo pintor que, segundo Murilo, opera fraturas no tempo e no espaço procurando soluções plásticas nas quais as formas encontram uma reconstrução mais abstrata e

⁷³ “Procuro algo que possa resumir o que esta obra suscita no meu espírito. Penso que ela é uma espécie de longa meditação, sempre desenvolvida e retomada, sobre a forma. Com Magnelli não se trata se encarar a forma e de dissecá-la cientificamente; não se trata de insistir nos valores geométricos do quadro, ou de separar forma e afetividade, linguagem interior e abstração: trata-se de re-criar e re-pensar continuamente o estilo, de assegurar-lhe o equilíbrio entre as duas tendências divergentes, a ordem e a aventura. O que permitiu desde cedo vencer o espírito decorativo ou superficial.” [trad. por GUIMARÃES, 2001, p. 69]

mais pura. É uma nova interpretação artística do objeto em formas espaciais, estruturais e essenciais.

Baseado em todas as (re)criações dos artistas e suas particularidades, o Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), possui uma preocupação de articular a *produção poética e crítica*⁷⁴ com as obras dos artistas plásticos que compõem o acervo pictórico do poeta. É de Magnelli, grande amigo do poeta, um dos inumeráveis presentes recebidos com dedicatória. A tela a seguir, sem título, foi dada como um souvenir a Murilo Mendes e hoje se encontra no acervo do CEMM em Juiz de Fora/MG.

⁷⁴ “Produção poética e crítica” é um termo utilizado em vários escritos do Centro de Estudos Murilo Mendes e deixa claro a divisão entre *poesia* e *prosa crítica*, divisão esta que se desfaz à medida que lemos os textos.

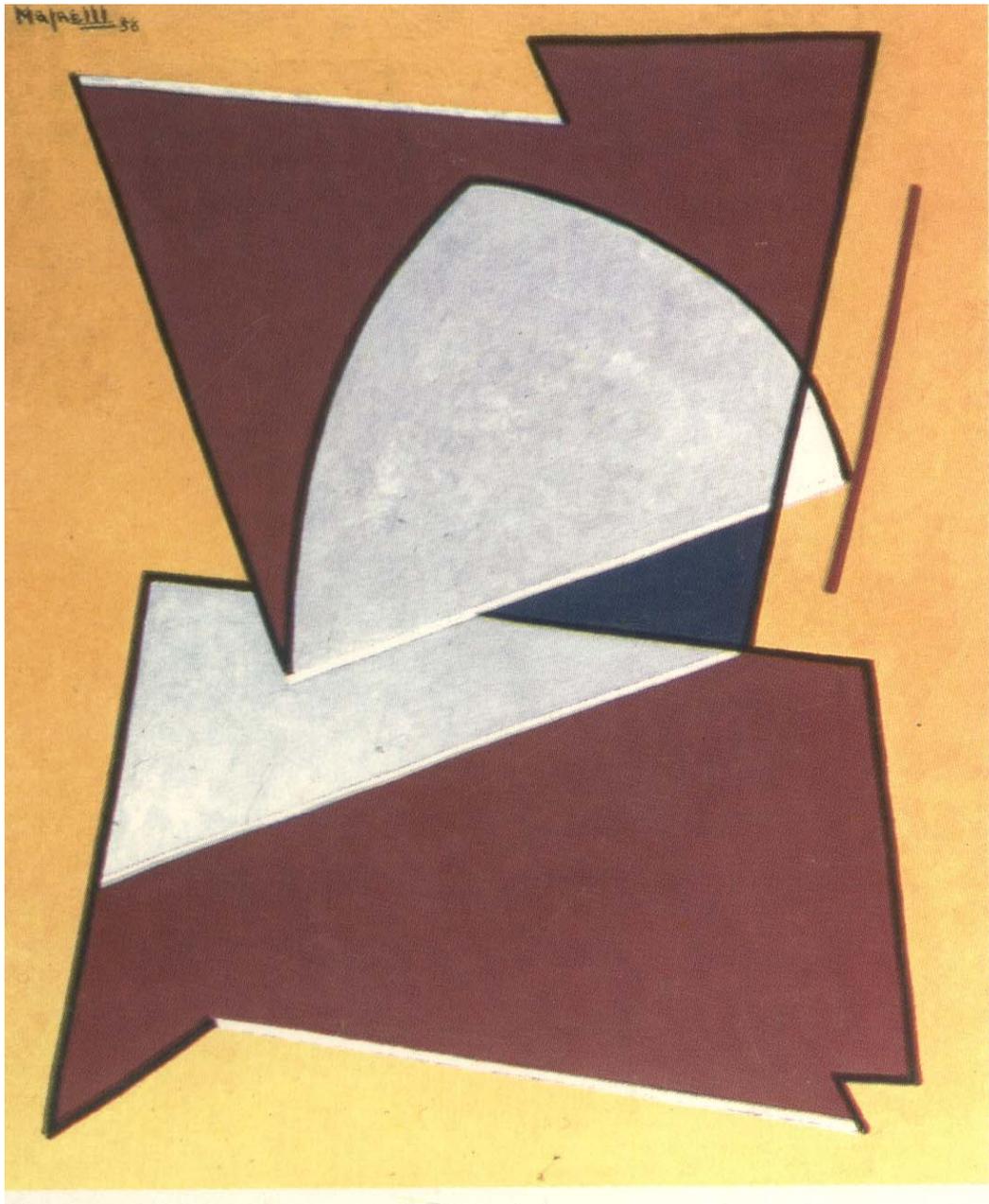


Figura 15: s/ título (1956)
Olio su tela, 81,7 x 65,8 cm
Fonte: Rodrigues, *Magnelli*, 1998
No verso da tela, a seguinte dedicatória ao casal Mendes:

à mes yeux
Murilo é
Saulo de Mendonça
en grand souvenir
Magnelli
1964

Segundo Murilo, “Magnelli controla, organiza, provoca tudo o que o quadro pode dar sob o ponto de vista da composição”. Magnelli é um artesão que transforma a efêmera realidade em formas abstratas duradouras, domina o tempo e constrói o espaço (1994, p.1525):

Un uomo dagli occhi grifagni
allucida la prospettiva di Firenze
allucida la prospettiva di Parigi
con l'impeto del Quattrocento
e del secolo XX

Un artigiano dalle mani memori
fedele alla propria disciplina
domina il tempo/ costruisce lo spazio
con gli strumenti della tradizione.

Un artigiano diurno/ vigilante/ lucido
inventa la realtà,
la rende solida:
cambia figure labili
in forme astratte che durano⁷⁵.

Na primeira estrofe, Murilo compara os olhos de Magnelli aos de uma ave de rapina que violentamente rouba a imagem de Florença e de Paris - com um olhar voltado para o passado e para o presente - e a transfere para as telas. Remete também a um fato biográfico: Magnelli morou nestas duas cidades. A segunda e a terceira estrofe remetem ao artesão que cria formas abstratas duradouras (como

⁷⁵ Um homem de olhos de rapina/ fita a perspectiva de Florença/ fita a perspectiva de Paris/ com o ímpeto do Quattrocento/ e do século XX.// Um artífice de mãos memoriais,/ fiel à própria disciplina,/ domina o tempo/ constrói o espaço/ com instrumentos da tradição.// Um artífice diurno/ vigilante/ lúcido/ inventa a realidade,/ torna-a sólida:/ muda figuras lábeis/ em formas abstratas que duram. [trad. própria]

uma passagem do mundo adjetivo para o mundo substantivo). Murilo altera as concepções do que é um artista excluindo a idéia de retratista da natureza e incorporando a idéia de inventor de uma *nova* realidade. O poeta afirma que um artista não deve cultivar sua personalidade, mas ser criador das relações entre fenômenos, ser um centro de vínculos complexos, um dominador da natureza, um organizador do caos. Júlio Castañon Guimarães (2001, p. 109) ressalta a forte impressão de que o poema foi construído com frases extraídas do texto crítico, uma espécie de *condensação poética*, como afirma, seja relacionado à perspectiva de Florença ou Paris, seja a uma forte influência da pintura do *Quattrocento* italiano com artifícios da tradição.

No texto de 1955, **Magnelli**, Murilo Mendes toma como ponto de partida uma declaração do pintor (na qual afirma não seguir teorias) e situa-o como precursor da pintura atual, mas estabelece uma importante distinção. O poeta elenca duas espécies de precursores: aqueles que apenas *indicam* um caminho e aqueles que, conscientes, *seguem* um caminho e solidificam sua arte. Murilo percebe uma ordenação nas concepções de Magnelli, na qual *diversas peças se avizinham e se tocam*, solidificando, assim, sua arte, o que inclui o pintor na segunda categoria de precursores.

No texto da Conferência em Roma, datado de 1958, **Magnelli e l'astrattismo**, apresenta-se um trecho pertencente ao escrito de 1955. É como se Murilo colasse partes já escritas e acrescentasse novas observações, ou seja, Murilo aposta na variação reflexiva (intratextualidade metamórfica). Por exemplo, o trecho acima mencionado e datado de 1958, apresenta-se também em um escrito de 1963. Murilo escreve em 1958:

Esistono due **tipi** di precursori: quelli che, guidati da certe intuizioni, **talvolta anche dell'azzardo, indicano solamente un** cammino da seguire; **o** quelli che, **dotati** di una coscienza sicura **o sviluppata** della loro arte e della loro possibilità, **pongono** le pietre miliari sulla strada del futuro e **compiono** un'opera il cui significato può essere ripreso mille volte⁷⁶. [grifos meus] (2002, p. 110)

⁷⁶ Existem dois **tipos** de precursores: aqueles que, guiados por certas intuições, **às vezes mesmo pelo medo, indicam somente um** caminho a seguir; ou aqueles que, dotados de uma consciência

No texto de 1963, ao apresentar as obras de Magnelli em Florença, Murilo re-escreve o mesmo fragmento (2002, p. 115):

Esistono due **specie** di precursori: quelli che, guidati da certe intuizioni e **persino dal caso, si limitano ad indicare in un dato momento** il cammino da seguire; e quelli che, **essendo dotati** di coscienza **ben** sicura della loro arte e della loro possibilità, **piantano** pietre miliari sulla strada del futuro, **costruendo** un'opera il cui significato può essere ripreso mille volte⁷⁷. [grifos meus]

Nos dois fragmentos, separados por mais de cinco anos, podemos observar algumas pequenas trocas: de substantivos (tipo/espécie), de verbos no mesmo tempo verbal (plantam/põem) ou alternando presente, gerúndio, infinitivo (compondo/construindo, dotados/sendo dotados, indicam/ a indicar) ou mesmo conjunções (o/e). Estas trocas demonstram que Murilo reformulava seus textos para diferentes ocasiões, alterando pequenos detalhes e substituindo as palavras de menor carga semântica, pertencentes a mesma rede de significados.

As pedras milenares (a arte) na estrada do futuro que, pouco a pouco, constroem esta rede de significados, postas ali pelos artistas, são acompanhadas também por Murilo. No texto de 1963, ele faz uma relação da evolução do homem com a arte. O homem que explorou a terra e o mar iniciou viagens interplanetárias, aproximou a arte destas ciências num esforço de, como afirma o poeta, inter-relacionar técnicas. O texto desencadeia um discurso sobre a arte abstrata e o método da abstração:

Aplicado à arte o método consiste em isolar formas e cores da natureza, estudando-lhes o valor próprio; isolando-as do conceito, da anedota, e ainda de qualquer projeção sentimental. (MENDES, 1994, p.1320)

Isolar, ou abstrair formas e cores é afastar o conceito universal que as envolve e trazer à tona uma visão particular do objeto através de um segundo olhar, dando, como afirma o poeta, a cada forma ou a cada cor uma existência própria. Eis outra característica constante nas poesias de Murilo: os objetos, as cores, os ritmos tornam-se independentes e isolam-se dos conceitos, assim como cada tela cria um plano imaginário próprio.

segura **ou desenvolvida** da sua arte e da sua possibilidade, **põem** pedras milenares na estrada do futuro e **compõem** uma obra na qual o significado pode ser retomado mil vezes. [trad. própria]

⁷⁷ Existem duas **espécies** de precursores: aqueles que, guiados por certas intuições **muitas vezes, se limitam a indicar em um dado momento** o caminho a seguir; e aqueles que, dotados de uma consciência **bem** segura da sua arte e da sua possibilidade, plantam pedras milenares na estrada do futuro, **costruindo** uma obra na qual o significado pode ser retomado mil vezes. [trad. própria]

Mário Pedrosa, em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 5 de maio de 1958, ressalta que, em alguns meios de vanguarda, predominava um certo preconceito quanto à geometria - “a geometria é coisa viva, e, como a arte, tem história” (2000, p. 228) - e retorna ao homem primitivo através de suas intuições espaciais. A pintura de Magnelli, “se é geométrica, é, sobretudo de incomparável qualidade sensível de conjugação de signos” (PEDROSA, 2000, p. 229). Podemos ver a *conjugação de signos* de que nos fala Murilo na tela *Expansione n. 1*:

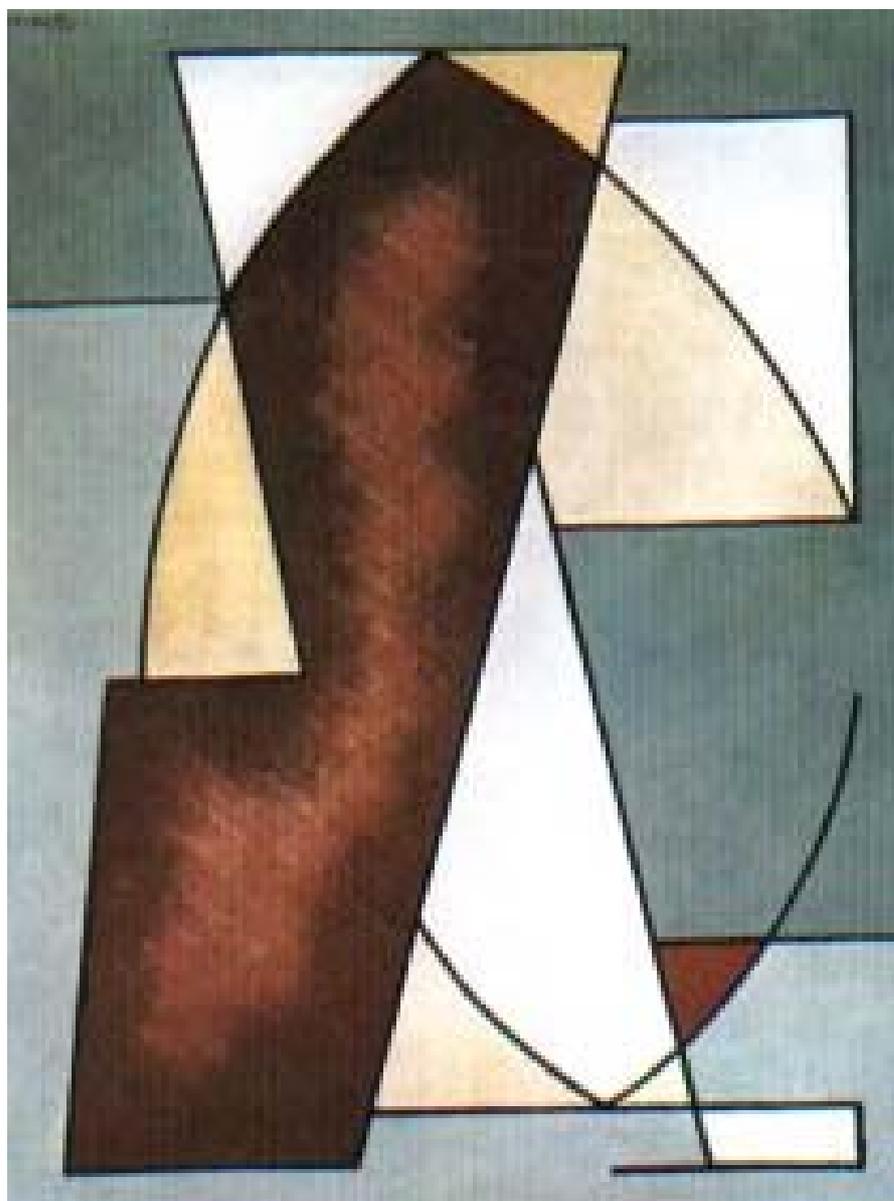
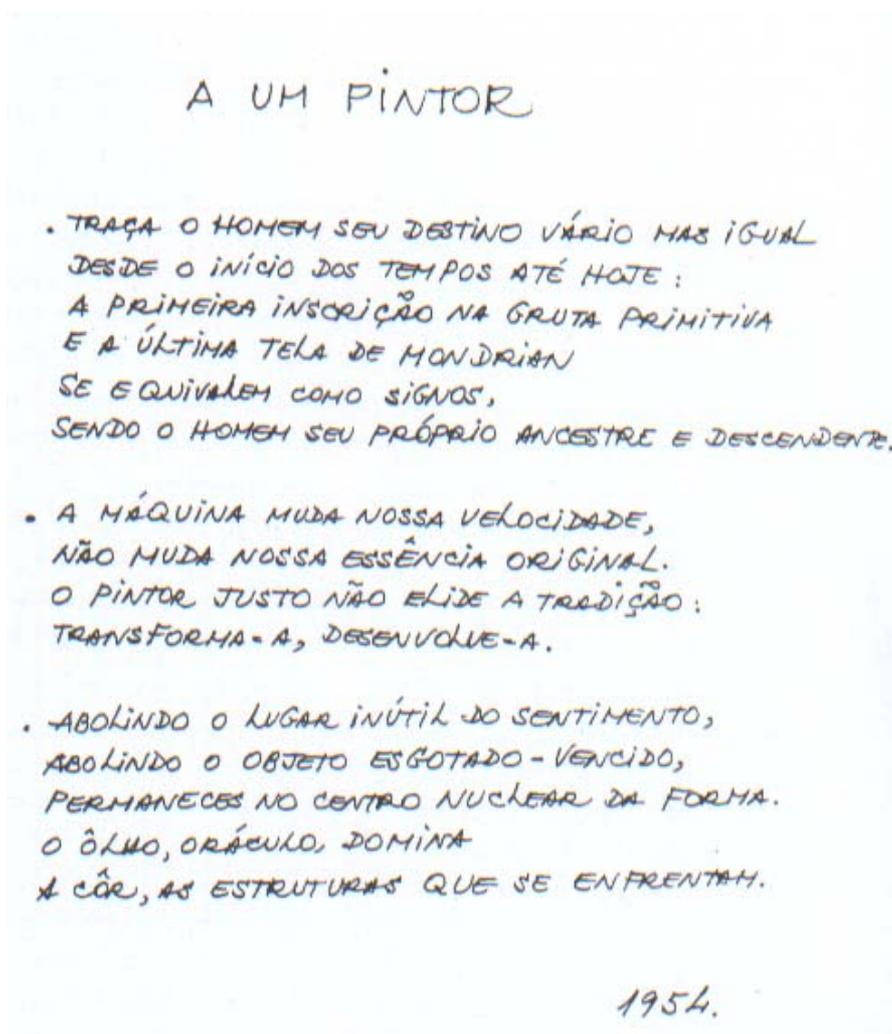


Figura 16: *Expansione n. 1* (1958)
Olio su tela, 1,30 x 47 cm
Fonte: Mendes, *L'Occhio del Poeta*, 2002

Murilo mostra particular interesse pela abstração geométrica atraído por relações como grandeza e proporção, embora observe que esta última, em Magnelli, não deva ser estudada como base para as formas como já mencionado. O signos conjugados de forma geométrica nesta tela, mostram a expansão de formas isoladas e a harmonia das cores numa direção construtiva, como afirma o poeta.

No poema **A um pintor**, Murilo retoma (como Pedrosa) a primeira inscrição primitiva que equivale em signos à última tela de Mondrian. Vejamos o poema escrito à mão por Murilo e reproduzido no volume do centenário do poeta (GUIMARÃES, 2001, p. 94):



Ao contrapor *primeira* e *última* no segundo e no terceiro verso, o poeta compõe o paradoxo do *destino vario*, porém *igual* ao longo dos tempos. Na segunda estrofe, Murilo remete-se à máquina no sentido de (r)evolução e aprimoramento

constante porém, a essência do homem é contraposta à rapidez da máquina. Na terceira assertiva deste parágrafo, o poeta reafirma sua predileção pelos clássicos e pela tradição: *o pintor justo não elide a tradição: transforma=a, desenvolve=a* [sic].

A terceira e última estrofe isolam novamente a forma de qualquer sentimento, pois, o importante é a operação mental efetuada pelo artista. Abolindo tal sentimento e a cópia incessante (*objeto esgotado-vencido*), o pintor em questão, que pode certamente ser Magnelli (que conheceu um ano antes), permanece no centro da forma. O discurso neste terceiro verso é direcionado ao pintor através do verbo na segunda pessoa do singular do tempo presente (*permaneces*). O olho invade o poema como oráculo – divindade a ser consultada – e domina a cor e as estruturas que realmente parecem se enfrentar como na tela da página anterior. Cores fortes parecem traçar uma luta constante, chocam-se, porém, completam-se. Nesta estrofe, o poeta usa-se da cesura no penúltimo verso identificando as suas divisões rítmicas. O poema é marcado por três fortes signos: o *homem*, a *máquina* e o *olho*. O *homem* de hoje e de ontem, continua com sua primordial essência abstraída, ainda que afetando a velocidade da *máquina*, e, mantém-se possuidor de um *olho-oráculo* que desencadeia certas visões diferenciadas e intuitivas.

Podemos afirmar que Magnelli se coloca nos quadros assim como Murilo se coloca nas poesias, fortemente influenciados pelas percepções:

L'opera di Magnelli è caratterizzata dalla fedeltà del pittore al suo istinto profondo, da una coscienza creatrice che esige una sempre lucida tensione dello spirito e la rinuncia agli appelli dei substrati dell'individualità, dalla presenza di un nucleo di energia, una forza dinamica che irradia colori, linee e forme in direzione costruttiva⁷⁸.
(MENDES, 2001, p. 115)

A *direção construtiva* de Magnelli incita multiplicidades. Os quadros possuem corpos (a tinta, a tela, os pincéis, as formas) que darão origem ao novo CsO onde todos os elementos estão mesclados formando cadeias de multiplicidades indefiníveis (não sabemos onde começa a tela e termina o pigmento). As cadeias podem ser assimiladas às pedras, elementos figurativos inspirados numa extração

⁷⁸ A obra de Magnelli é caracterizada pela fidelidade do pintor ao seu instinto profundo, de uma consciência criadora que exige uma lúcida tensão do espírito e a renúncia aos apelos dos substratos da individualidade, da presença de um núcleo de energia, uma força dinâmica que irradia cores, linhas e formas em direções construtivas. [trad. própria]

de mármore que Magnelli vira em Carrara por volta de 1932, núcleo de um desenho inicial que tenta unir figuração e abstração:

Vê os blocos que se destacam numa certa ordem, formando uma construção. Evidentemente as pedras apresentam ainda elementos figurativos. Mas de qualquer modo é um período particularmente elucidativo, pois revela o gosto da monumentalidade próprio a Magnelli: de fato nosso pintor procura sempre um núcleo, um desenho inicial, que controla elementos monumentais. Além disso, essa fase prepara a volta definitiva do artista à abstração. (MENDES, 1994, p. 1323-1324)

Vejamos como exemplo desta fase a tela a seguir:



Figura 17: S/ título (1933)
Guache sobre papel, 65,2 x 50,5 cm
Fonte: Rodrigues, *Magnelli*, 1998

Nesta tela, vemos os blocos acoplados de tal maneira a construir uma estrutura através de fragmentos rochosos, que Murilo denomina figurativos. Mesmo assim, tais elementos figurativos marcam a volta à abstração como uma primeira idéia de extrair a essências: uma abstração reelaborada de forma pessoal - pesquisa de formas e ritmos. Murilo acena que, essa fase chamada “fase das pedras”,

revela de maneira frisante a audácia do pintor, bem como a riqueza dos meios de que dispõe. (...) Em Magnelli a pedra não se acha posta ao acaso como um elemento de equilíbrio (...) O pintor manifesta as virtualidades da pedra. Que segura intuição o guiou, ao escolher este material, o próprio signo da duração e da permanência! (apud GUIMARÃES, 2001, p. 71)

Atento a escolha deste signo “durável”, Murilo aponta dois equívocos nas tradicionais críticas sobre o pintor: um é caracterizá-lo dentro de uma concepção errônea de estilo e outro é proclamá-lo como discípulo de Kandinsky. Vamos ao primeiro equívoco:

Magnelli entretanto não foi propriamente *fauve* nem cubista, nem impressionista, nem futurista, nem “metafísico”, como notam seus comentadores. Mas nenhum deles fala duma influência que a mim parece digna de registro: na época a que me refiro, época decisiva para a sua formação, a arte negra era introduzida em Paris e todos sabem a importância que teve sobre muitos pintores desse tempo, especialmente os cubistas. (MENDES, 1994, p.1322).

Murilo aponta a influência da arte negra de Paris no período em que o pintor lá esteve e repele a classificação e divisão da arte como impositora de rótulos. Em um texto sobre o **V Salão Nacional de Arte Moderna** (e com este título) Murilo reafirma sua posição de retomar os elementos, mesmo históricos, para dentro de sua máquina de abstração, entendida, a certo ponto, como máquina particular de pensar:

Não creio, muito, quando se trata de arte, em rótulos, etiquetas e divisões (...). Pessoalmente, acho que certas oposições devem ser evitadas; que a arte da pintura sempre teve um caráter abstrato; que certas fórmulas consideradas ainda por muitos como revolucionárias já se vão tornando obsoletas (...). (junho de 1956)

O segundo equívoco ocorre quando Magnelli atinge a celebridade durante a Segunda Guerra:

Proclamam-no o discípulo genial de Kandinski. Definição, a meu ver inexata, pois se bem que Magnelli tinha sido amigo e admirador confessado do grande russo nunca foi seu discípulo. Fizeram

experiências abstratas contemporaneamente; mas enquanto Kandinski é um produto típico da cultura eslava, Magnelli o é da cultura latina, em particular da toscana. (MENDES, 1994, p.1324).

Murilo ressalta o espaço cultural da Toscana e acentua uma fase magnelliana relacionada a uma pesquisa entre a forma e a cor. O equívoco segundo Murilo reside em designá-lo *discípulo*, o que remeteria a Kandinsky o papel de *mestre* de Magnelli. Ora, sabemos que o pintor começou experimentalmente esmagando a tinta na tela e criou uma abstração de base um tanto geométrica. Sendo assim, ao recriar continuamente seu estilo, Magnelli mantém o equilíbrio no patamar da ordem e da aventura apenas contemporaneamente ao pintor russo.

O poeta, ao ler Magnelli, escava profundamente as sensações provocadas pelas telas, jamais vistas como elementos decorativos. O *ritmo* formal é assinalado nestes textos juntamente com a cor, explorada pelo artista, buscando tudo o que o *quadro pode dar* ou doar aos sentidos. Murilo deixa claro, novamente, a sua admiração pela tradição - uma tradição em pintura que não deve ser copiada, mas sim, transformada e aprimorada. Murilo vê em Magnelli a solidificação das formas abstratas e a significação dessas formas serem retomadas inúmeras vezes pelos fruidores em cada olhar, uma nova significação a ser desvendada, a ser desfiada.

Fiação

*(re) fio
uma trama*

*(con) fio
um conceito*

*(des) fio
uma entranha*

*fio, linha comprida,
desterritorialização consciente,
compartimento obscuro,
entenda como quiser.*

(Daniela Bunn)

2.7 Desfiando a trama

Desfiando a trama tecida por Murilo - uma trama que se faz nas entranhas do texto (aliteração consciente) - surge novamente outro intervalo experimental. Não me colocar no texto é, de certa forma, negar a experiência de quem escreve, mesmo diante da morte do autor como entidade *una*. Tento tirar as luvas e, como leitora, me misturar no texto. Talvez falem-me olhos para a atualidade no campo da arte, mas mergulho em Murilo e fico em seu tempo, contrariando o seu ideal de onipresença.

O poeta pintou cada poema, escolhendo a tela, delimitando as cores, esboçando o texto e preenchendo-o com pinceladas abstratas. À medida que Murilo faz suas críticas, tece sua rede. Entrelaçados estão os textos, ligados uns aos outros e transitando uns nos outros. Maleáveis como o CsO (pois são CsO), estes também colocam pedras milenares na estrada da arte e da literatura. Essas pedras - poesias e críticas - que, como já sabemos, estão também entrepostas, mostram um ponto de vista artístico do poeta distanciando da teoria convencional que se aplicava às leituras da tela. Os textos, *sem nenhuma responsabilidade de crítica especializada*, segundo Murilo (apud MOURA, 1995, p. 20), mostram que o poeta não se submete à teoria. A teoria que se funda em Murilo é a reflexão sobre a escrita, a mescla, a leitura musical das telas. Um dos grandes segredos deste poeta-crítico consiste em olhar para o que todo mundo vê e conseguir enxergar algo diferente. Isso é o que Murilo faz e o que tentamos fazer. Saber ver é saber sentir o que se olha.

Júlio Castañon Guimarães (1993) constrói sua crítica procurando remontar a acepção plástica de Murilo Mendes, discutindo sobre os elementos visuais e a visualidade como linguagem. A imagem é vista como reprodução mental, visão simbólica, representação religiosa. Os poemas apresentam exuberância nas imagens e minúcia descritiva na sucessão de visões. Textos e quadros (visualidades) são cortados pelo mesmo olhar – um olhar armado. Apesar de ter um olhar extremamente aguçado, Murilo Mendes se intitula “um crítico de arte amador”,

porém, defende ele: os literatos podem exercitar a crítica pela via da intuição (não como uma ciência), podem “ler” os “textos plásticos” num modo de crítica subjetivo.

Murilo ressalta em seus textos a qualificação como crítico, a apreciação da obra, o caráter nacional da produção artística e a contextualização da obra de arte como fez com Magnelli. Segundo Arlindo Daibert (1995), a arte tem de estar comprometida também com a inteligência e deve exigir do espectador tanto esforço quanto exigiu do criador. Seu papel é mudar a ordem das coisas, e não contribuir para a fixidez ou para o continuísmo. Murilo, no papel de espectador-crítico, observa cada detalhe com inteligência e sentimento (como já citado) e compõe novos corpos através de cada tela ou autor que se propõe a fotografar.

L'occhio del Poeta - que reflete fragmentos de *Retratos-Relâmpagos*, de *A Invenção do Finito* e de *Ipotesi* -, mostra-se como um grande legado para a crítica de arte contemporânea. O livro variado e ritmado demonstra um profundo conhecimento da arte. O poeta-crítico escreve sem nenhum *parti pris* rígido e por isso, mescla diversas artes (sem a utilização de rótulos). As artes têm evolução símile aos objetos de Capogrossi: por mais que um tema se repita nunca será o mesmo, será, porém, individual na semelhança. Através de analogias, simulacros e representações cria-se uma espécie de *intercomunicação* (termo usado por Praz) ou *esquema rizomático* (nas palavras de Deleuze). Essa intercomunicação das artes é o que dá aos textos de Murilo uma característica particular, a de uma escrita sempre contemporânea que oscila, porém, entre o passado e o futuro ao trazer à tona fragmentos da tradição. O poeta, exímio leitor, tinha esta mobilidade de circular por diversos campos, especialmente se considerarmos sua biblioteca que, com quase três mil livros dos mais variados assuntos, tornaram-no a figura conhecida como franco-atirador, aquele que fala, como um militante cultural, onde não é chamado.

Neste estrato procuramos ressaltar alguns procedimentos que Murilo opera sobre os abstratos italianos: *ritmo*, *trama*, *signo*. Estes elementos constituem uma série de leituras que associa à imagens de blocos de elementos. Tais elementos só existem a partir das relações diferenciais que estabelecem entre si. Tecer, entramar, entranhar, eis o que este franco atirador faz ao acoplar idéias díspares, artes vizinhas, diferentes concepções, no intuito de estabelecer tais relações diferenciais.

Resta na trama muriliana muitos compartimentos ainda obscuros. Por trás de uma escrita complexa e difícil de ser desfiada, temos um mineiro desterritorializado que, antecipando-se ao seu tempo, deixa-nos uma textura que nos incita a analisar o

modo como estão interligadas as partes de um todo. Nesta *con-textura*, vemos uma crítica-poética escrita por um profundo conhecimento e ligação com as artes. É difícil não se entramar no tecido muriliano, quando percebemos, somos parte atuante no processo de fruição das telas que o poeta recria. É preciso desarticular a leitura - desfiar para refiar, desterritorializar para reterritorializar -, pois,

o poema não é fácil nem difícil, ele exige – como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. A escalada da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie com clareza e destemor. Porque, nomeando-as, abre-se a linguagem para a configuração do leitor.

(SANTIAGO, 1989, p. 53-54)

Terceiro Estrato

Símbolos torcitários:

modus operandi da máquina de
abstração - a faca, a tesoura, o olhar



* Murilo Mendes com um objeto de Lygia Clark que deu origem a expressão "olho-armado", Bienal de Veneza, 1968.

Dilacerações

*o que corta a carne
corta o texto – a faca*

*o que olha o morto
olha o texto – o olho*

*o que rasga a seda
rasga a tela – a tesoura*

*o que move o mundo
move o texto – a máquina*

*o que penetra o cosmo
penetra o texto - o pensamento.*

(Daniela Bunn)

MICRODEFINIÇÕES

cor.te

O ato ou o efeito de cortar (-se) é realizado não só por um golpe, uma incisão ou um talho como pelo simples olhar. O gume de um instrumento cortante é medido pelo seu teor de divisão híbrida. O corte instaura uma abertura onde se expõem dois lados: o dentro e o fora.

o.pe.ra.ção

Ato ou efeito de operar. Uma operação mental, visual ou mesmo manual como uma intervenção cirúrgica podem deixar à mostra certas cicatrizes plenas de multiplicidades que produzem determinados efeitos: corte, fissura, *taglio*.

fa.ca

Signo-gesto promotor de fissuras, divisões, supressões: cria espaços, fura, rasga, violenta a superfície da tela.

te.sou.ra

A duplicidade da lâmina no espectro da cruz. Sempre duplicidade: máquina de corte e de divisão: da divisão provém o múltiplo, multiplicidades não-seriais, variação contínua de matéria.

o.lhar

Importante símbolo torcitário e operador de idéias. Isca de contrários. Captador sensível do objeto. O olhar é o instrumento da visão e da recriação, numa operação visual, criva a realidade e corta a tela.

3.1 À procura de objetos

*Origem, memória,
Contato, iniciação*

Murilo Mendes
(*A Idade do Serrote*, 1965-1966)

Minhas mãos angustiadas pedem movimento, liberdade e mobilidade entre as folhas na tentativa de potencializar alguns gestos: cortar, unir, colar fragmentos. Unindo leituras, percebo em Murilo uma atração por objetos cortantes, procuro em sua autobiografia alguns indícios da importância desses elementos. Contendo fatos tratados filosoficamente (isto é, que produzem o pensar), *A Idade do Serrote* (livro escrito em Roma durante seu exílio europeu nos anos de 1965 e 1966) é marcado pela dialética do tempo: um ontem reconstituído com os olhos do agora. Segundo Carlos Drummond de Andrade, o livro é uma descrição dançante, rápida e minuciosa: “tudo veloz, em balé, mas nítido e fiel como era quando era”. Enquanto isso, Antonio Candido em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989, p. 54) caracteriza esse livro como uma leitura de duplas entradas: *recordação* ou *invenção*, *memória* ou *obra criativa*. Segundo o crítico, o narrador relembra fatos da infância e “na medida em que, mesmo que não acrescente elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse um produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico” (CANDIDO, 1989, p. 51). Neste texto, Antonio Candido especula a produção literária de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Pedro Nava e o fato desses mineiros gostarem de literatura em primeira pessoa (*esta*, que se insinua em mim), particularmente da autobiografia, o que em Murilo mostra-se constantemente. Os textos de Murilo em primeira pessoa não destoam das poesias, pois, estas em sua maioria, são também em primeira pessoa. Justamente neste livro autobiográfico, encontrei o algo que não lera em nenhuma fortuna crítica. Depois de *olhar* muitas vezes, pude, finalmente, *ver* alguns instrumentos que transitam pelo texto com forte carga expressiva - encontrei por fim, uma fissura na *Idade do Serrote*.

Logo nas primeiras linhas percebo algo de extrema importância: “perto do colégio uma serraria” (MENDES, 1994, p. 896). O contato de Murilo com instrumentos (segundo ele) hostis como a serra, o serrote, o machado, o martelo, a

tesoura e a torquês deram-se nesta serraria: “via-os por toda a parte, símbolos torcitários” (idem). A imagem desses *símbolos torcitários* que o acompanharam durante a infância perpassam sua obra operando idéias, cortando poemas e deixando à mostra algumas cicatrizes. Esses instrumentos promovem uma abertura ao perfurar elementos a fim de promover uma nova condição para eles: fragmentos rasgados, picotados, furados, serrados.

Em **O corte transversal do poema**⁷⁹, escrito na década de trinta, o texto é dilacerado e dividido em dois pelo olhar cortante e transgressor do poeta, criando, assim, entidades proliferantes e significantes. Quando a música do espaço pára, a noite divide-se em dois pedaços: corte no espaço. Um olho com duas pernas vagueia pela noite, um braço para fora, um anjo bate as asas e o próprio poeta entregue ao corte não lembra mais quem é. A idéia da metade (da noite, do corpo) pressupõe um corte, não como interrupção, mas como divisão híbrida de entidades que se tornam autônomas: entidades, multiplicidades de um mesmo corpo, o corpo do poema⁸⁰.

Segundo Deleuze e Guattari, a multiplicidade é um substantivo criado para escapar da oposição abstrata entre múltiplo e Uno. Propus desde o início utilizar o termo multiplicidade ao invés de múltiplo (como Murilo), isto porque as multiplicidades se organizam desde um fora que é dentro: articulando linhas abstratas, linhas de fuga ou de desterritorialização absoluta. O *fora*, em Foucault, como em Blanchot, está longe de qualquer mundo exterior e simultaneamente é o que está mais próximo de qualquer mundo interior (ANTELO, 2001, p. 137). Há uma produção de subjetividade, mas não existe um sujeito original, o sujeito é justamente o limite entre o dentro e o fora⁸¹. Em **Eternidade do homem**, Murilo afirma (1994, p. 255):

⁷⁹ “A música do espaço pára, a noite se divide e, dois pedaços./ Uma menina grande, morena, que andava na minha cabeça,/ fica com um braço de fora./ Alguém anda a construir uma escada pros meus sonhos./ Um anjo cinzento bate as asas/ em torno da lâmpada./ Meu pensamento desloca uma perna,/ o ouvido esquerdo do céu não ouve a queixa dos namorados./ Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia, um olho andando com duas pernas./ O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem. A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios. Só tenho o outro lado da energia, me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou.” (MENDES, 1994, p. 116)

⁸⁰ Do mesmo modo, em **Os Dois Lados** (MENDES, 1994, p. 98), o corte no espaço através de um olhar inquietante coloca de um lado o corpo do poeta, o sonho, a namorada, as ruas, o lento amor; do outro lado, outras vidas – “outras vidas vivendo a minha vida” -, pensamentos sérios, a noiva definitiva, a morte, as colunas da ordem e da desordem.

⁸¹ O sujeito para Antelo (2001, p. 112) não é mais um simples espectador, mas um *fator ativo na desarticulação do espetáculo*. O sujeito do discurso em vez de *exprimir, expõe-se*, encontra a

... abandonarei as formas de expressões finitas
... aceitarei a simplicidade para que me dê a multiplicidade
... minha história se desdobrar em poemas:
Assim outros homens compreenderão
Que sou apenas um elo da universal corrente ...

É justamente abandonando as formas finitas que surgem estas linhas de desterritorialização. A máquina abstrata começa então a se desdobrar, transborda todos os estratos mesmo que permaneça em um deles. Traçando linhas - linhas de fuga abstratas - preparamo-nos para a desterritorialização. As linhas estão nos novos corpos, vêm de outros corpos e esses mesmos corpos são segmentarizados por todos os lados. A segmentaridade, afirma Deleuze, pertence a todos os estratos que nos compõe (1999, p. 83). Nós mesmos segmentarizamos nossos corpos ao desfazer a organização humana (o organismo entendido como organização de que falava Artaud), atravessando zonas de intensidade do corpo e des-dobrando-as⁸².

É des-dobrando formas que o poeta afirma sua fascinação por dois mundos: o *visível* e o *invisível*, afirmando a idéia de que este mundo é um sistema de coisas invisíveis, manifestadas visivelmente. A imagem/signo do serrote serve como elemento da máquina-homem produtora de microdefinições. Em *Poliedro*, Murilo dedica um pequeno texto ao **serrote** e confessa tremer ao examiná-lo, achando sua música angustiante. Mas por que tal angústia com esse elemento torcitário, ou essa “caixinha de música dos nazistas”? O que o movia para tal reação? Para liberar-se do serrote Murilo compõe um “Dramatis Personale” mínimo (1994, p. 996):

Dramatis Personae:

O Serrote;
Eu Próprio, de binóculo e luvas pretas.

Cenário: um qualquer.
Tempo de ação: 1910-1965.
Espaço da ação: Juiz de Fora – Rio – Roma.

“finitude” em cada palavra. Exaustão das formas: “o artista, dizem os pensadores da transversalidade, passa, ao criar, por uma catástrofe e deixa, no próprio material, o traço dessa passagem como um salto que o leva do caos à composição” acena Antelo (idem, p. 51).

⁸² O conceito de dobra para Deleuze é sempre singularidade. Ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando-se, metamorfoseando-se. Leibniz inventou o conceito da *dobra* na filosofia, inspirado no período barroco na história da arte: “a dobra é o modo de unidade dessas figuras. Mais precisamente a dobra é a relação de diferença consigo mesma”. (apud LECHTE, 2002, p. 122)

Murilo marca sua relação com o serrote num tempo (toda sua vida) e espaço (em três cidades) determinados. A presença deste símbolo torcitário o acompanha do Brasil até Roma onde escreveu seu livro poliédrico de recortes (na época difícil e estranho de ler devido a sua estrutura prosa-poesia). O livro agradou aos adeptos de poesia experimental no Brasil quando foi editado em 1972. Mas seria sua intenção realmente liberar-se de um instrumento que utilizara até no nome do livro? Talvez se liberte da palavra, mas não do ato cortante que o personifica. O que afinal personifica esse livro?

Segundo Deleuze, um livro não tem objeto nem sujeito: “é feito de matéria diferentemente formada de datas e velocidades muito diferentes” (2000, p. 11). Podemos nos questionar “Qual é o corpo sem órgãos de um livro?”. A resposta segundo Deleuze é: existem vários corpos sem órgãos em um único livro, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre “um plano de consistência” que lhe assegura a seleção (2000, p. 12). Um livro faz convergir vários corpos sem órgãos, sendo ele uma pequena *máquina literária* que converge para outras máquinas, como a máquina cultural (lembrando Sarlo) através de “uma máquina abstrata que as arrasta”. Se o livro faz rizoma com o mundo é interessante saber com que outro tipo de rizoma a máquina literária pode estar ligada, e segundo Deleuze, deve ser ligada para funcionar, pois, um rizoma tem múltiplas entradas.

Às vezes me pergunto se compartilha o leitor desse texto dessas idéias, pois é certo que escrevo colando fragmentos, estilhaços. Este texto é uma experiência: apreendi em Blanchot, Kafka e Murilo o ser experimental - morrer duplamente, metamorfosear-me, tentar potencializar a crítica. Uma crítica que pretende experienciar a própria teoria para obter o CsO, desestratificando vagarosamente, desfazendo delicadamente o organismo. Justamente aqui se promove a fissura, o corte, porém, com demasiada violência pode-se matar o corpo. Lembro que era necessário instalar-se em um estrato: escolhi um estrato cronológico do poeta e da história da arte, experimentei as oportunidades, transitei por conceitos filosóficos, pelas vanguardas, pela arte abstrata, resgatei um pedaço de cada segmento: nuances de fatos descontínuos. Às vezes algumas reterritorializações são necessárias: datas, períodos e grupos, porém, não em ordem cronológica linear, pois, nos platôs as idéias circulam no texto, num sistema aberto. Precisei reterritorializar-me em um lugar firme, mas, no entanto, aprendemos com Blanchot a

morrer no espaço literário: a morte é também um jogo, um espetáculo – morro e jogo. Neste jogo vemos uma proliferação contínua de papéis: um eu-nós que escreve, dotado de multiplicidades de leitor, de autor, de uma voz que fala antes da obra. O corpo é meu eixo de transversalidades e *ogni tanto* é estilhaçado e suas partes lançadas em estratos, absorvidas e incorporadas, já não fazem mais parte do lugar de onde vieram.

Encontrados, no corpo do texto, os objetos que movem a máquina muriliana, vamos aprofundar dois deles nos substratos seguintes - a tesoura e a faca - e introduzir um terceiro elemento como símbolo torcitário - o olhar - além de potencializar a máquina, a operação e o corte.

Operação de risco

*Saio pela noite à procura de signos.
ouço um serrote e sigo as linhas do texto:
entro em um conceito sem bater.
(Daniela Bunn)*

3.2 Operações: proliferação picotada

*Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
Ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
Não desprezo nada do que tenha visto,
Todas as coisas se gravam para sempre na minha cachola.*

Murilo Mendes
“Cantiga de Malazarte”
(*Poemas*, 1930)

Alguns livros de Murilo são escritos de *forma estilhaçada* assim como *Mil Platôs*. A respeito disso, Deleuze declara: “admiro Maurice Blanchot: sua obra não são pequenos pedaços ou aforismos, é um sistema aberto que construía, antecipadamente, um ‘espaço literário’ capaz de se opor ao que nos acontece hoje” (1992, p. 45). Em *Poliedro*, Murilo escreve **Estilhaços** (1994, p. 996), onde afirma detestá-los: atacam a pele, a vista, os ouvido, a planificação do texto. Os estilhaços cortam e às vezes ferem. Existem cortes significantes de um termo a outro - não grandes cortes mas sim, *microfissuras*. Estilhaçar, cortar, tesourar, fragmentar estão inseridos num mesmo conjunto de ações suplementares que promovem essas *microfissuras*. O que resta, o cortado, o retalhado, o fragmentado, é produto dessa operação. *Operar*, eis uma palavra que em Murilo merece atenção - fazer, executar, produzir, realizar qualquer tipo de operação é entrar em atividade ou em funcionamento. A máquina abstrata, aqui, começa a *operar* através de engrenagens distintas – os símbolos torcitários.

Murilo emprega o verbo *operar* em diversos poemas e diversas críticas. Vejamos algumas delas. Em **A Noite e suas Operações** (MENDES, 1994, p. 405), uma poesia da década de quarenta, afirma o poeta que a *noite assume o trono* e inicia suas operações: *a música da sombra, o carro fúnebre, a massa de prazeres*. A única **Operação de Rigor** (idem, p. 560) agora, é *pulverizar*. Pulverizar a infância, os ombros da mulher amada, pulverizar o próprio medo: *sem remorso, nem alegria: pulverizar, pulverizar, pulverizar*⁸³.

No já citado aforisma “um quadro é sem dúvida uma operação manual – mas é o resultado de inúmeras e antecedentes operações visuais e mentais”, podemos compreender o verbo no sentido de executar e de agir. Executar manualmente e

⁸³ Murilo exterioriza a percepção abstrata do objeto a partir do processo de interiorização da imagem.

mentalmente algumas operações: de reflexão, de crivo, de observação, ou seja, produzir determinado efeito: corte, fissura, *taglio*.

Argan usa-se do termo *operação estética* para referir-se a Kandinsky e a Klee onde tal operação é uma comunicação intersubjetiva. Em Deleuze vemos como o processo aporístico de rostificação: “é uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada do rosto” (1999, p. 35). Talvez essa seja a operação mental de que nos fala Murilo, totalmente inconsciente e maquínica, que passa pela cabeça dos artistas antes de passar à operação manual propriamente dita. O rosto representa uma desterritorialização mais intensa, mesmo que mais lenta. O rosto possui um correlato com a paisagem, que é um mundo desterritorializado. Existem várias correlações rosto-paisagem: na arquitetura a casa funciona como um rosto em uma paisagem que ela transforma, já na pintura o movimento se inverte, como lembra Deleuze, a paisagem é posta em função do rosto. Continuamente são produzidos rostos e paisagens (Deleuze, 1999, p. 39):

Mesmo quando a pintura se torna abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra. Dilaceramento, mas também estiramento da tela por eixo de fuga, ponto de fuga, diagonal, golpes de faca, fenda ou buraco: a máquina já está aí, funciona sempre, produzindo rostos e paisagens, mesmo as mais abstratas.

O que tento mostrar é que a máquina abstrata muriliana opera tais rostos e tais paisagens constantemente através dos símbolos torcitários citados no substrato anterior. A operação é efetuada através dos objetos que movem a máquina, que estimulam o corte e instauram a fenda. Os cortes proliferam ao longo do texto, deixando amplo espaço para a interpretação *interficial*. Além dos objetos já citados, observo outro forte instrumento: o olhar-máquina - instrumento de corte e de apreensão.

Nietzsche, em um livro encontrado na biblioteca do poeta, fala da faculdade da visão: “per tutto il medioevo la facoltà visionaria – cioè la capacità di subire un profondo turbamento spirituale – fu considerata il segno caratteristico e decisivo della

più elevata umanità (...) per rendere l'uomo capace di visioni”⁸⁴ (1964, p. 49). O olhar, esta operação visual, criva a realidade e corta a tela. Murilo viu muitas vezes Nery, Portinari e Szenes pintando e entendeu como eram realizadas as operações preliminares a concepção da pintura: como seguravam o pincel, distribuíam e combinavam as tintas na paleta, a maneira como examinavam o modelo, que conversavam ou desconversam. Cada pintor escolhe elementos e, como afirma Murilo, cada um traz a sua contribuição própria: o que um possui, exclui, inevitavelmente, certas qualidades que encontramos em outros. Portanto, acharemos também em Murilo qualidades que são próprias à representação de seu mundo e que nos abrem horizontes para a interpretação da pintura literária e do poema imagético. Murilo concorda que os dados biográficos de um artista sempre auxiliam para a exegese da obra, bebendo em *A Idade do Serrote*, achei elementos que me fizeram formular o ideário sobre os objetos torcitários que elejo como signos-chave para o método da abstração praticado por Murilo.

Os olhos têm tanta importância que são julgados de forma diferente em **O juízo final dos olhos**: “teus olhos vão ser julgados com clemência bem menor (...) teus olhos irão sofrer mais do que o resto do teu corpo” (MENDES, 1994, p. 205). Em **O novo olhar** (idem, p. 247), o olhar do poeta, que também é multi-facetário, une elementos da realidade doando-lhes estatuto estético. O poeta revela seu novo olhar visionário, “meu novo olhar é de quem desvendou os tempos futuros (...) meu novo olhar é de quem penetra a massa” (idem, p. 24), como o meio de captação de elementos e imagens. As qualidades de cada objeto são singulares e pensadas independentemente, dando a cada um uma existência própria.

Murilo em *Conversa Portátil* (livro escrito entre 1971-1974) mostra o poema **The Responsive Eye**⁸⁵ (1994, p. 1480) no qual o olho responde ao ataque do próprio olho e mostra o processo metonímico que adquire o órgão em lugar do corpo. No poema **Pirâmide** o poeta, valendo-se do modo imperativo, clama: “meus olhos convergem para todas as coisas que de todos os lados convergem para mim”

⁸⁴ Por toda a Idade Média, a faculdade visionária – isto é, a capacidade de suportar um profundo distúrbio espiritual – foi considerada um sinal característico e decisivo da humanidade mais desenvolvida (...) para tornar o homem capaz de visões. [trad. própria]

⁸⁵ O olho responde ao ataque da luz./ O olho responde à cor planificada./ O olho responde ao ataque do olho./ O olho agride com luvas./ O olho irresponde à bomba atômica./ O olho, alavanca do quadro./ O olho responde à língua, ao ouvido./ O olho não tateia: vai ao núcleo./ O olho constrói no futuro./ O olho dispara a câmara lenta, a câmara veloz./ O olho espicaça meu poder de construção; / por isto sofri de pintura informal como do duodeno./ O olho amarelo expulsa o olhar azul./ O olho do pintor resfolega.

(idem, p. 265). O olhar funciona como uma isca de contrários capaz de abstrair essências, rasgando as barreiras do tempo e do espaço num corte transversal⁸⁶.

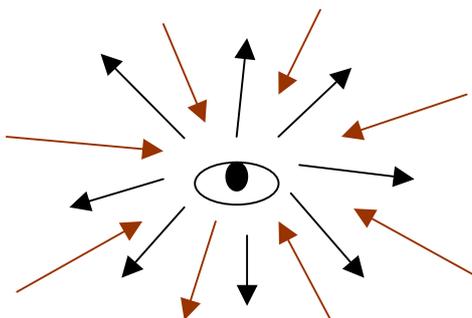


Figura 18: Olhar - isca de contrários

Ignorando o espelho côncavo onde as bordas são mais elevadas que o centro (de um lado o tempo e de outro o espaço), a essência transborda. É um sair de si (desterritorialização), algo que não se pode mais conter. Dessa maneira, o movimento é captado pelo olho em sua cosmicidade. A inércia aflige o poeta, enquanto o mutável e o metamórfico engendram sua poética dando ar de universalidade e onipresença no presente, no passado, no futuro. A abstração do tempo, segundo Murilo, é a redução dos momentos, necessária à classificação de valores para a compreensão cósmica.

Engendrando textos, vejo um poeta desterritorializado, articulador de novos corpos através de uma crítica subjetiva (não paradigmática) dotada de elementos filosóficos, expondo impressões de critério pessoal: um tiro à queima-roupa carregado de impressões híbridas e minuciosas. O poeta dialoga com a arte, superpõe camadas, discute. Vê as coisas, revê as coisas através de um olho continuamente armado, seja falando dos artistas ou mesmo quando fala de animais ou objetos do cotidiano. O olho-agente do poeta preenche as cavidades do rosto com uma visão tridimensional: comprimento, largura e altura. O comprimento é referente à dimensão de uma a outra extremidade de algo; a largura, à distância de

⁸⁶ Guattari articulou a idéia de rizoma e de um sistema de transversalidade cujo critério é a posição do desejo. A *transversalidade*, isto é, os elementos inconscientes que trabalham secretamente espacialidades por vezes muito heterogêneas, foi criada pelo escritor na década de 60, ainda marcada pela teoria lacaniana como pode-se constatar em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (GUATTARI; ROLNIK, 1986).

lado a lado de uma superfície ou volume: a dimensão transversal; e a altura, à distância perpendicular de baixo para cima (distância entre o ponto mais baixo e o ponto mais alto de algo ereto). A dimensão é uma extensão em qualquer sentido - tamanho, medida, volume - que converge de um único ponto: os olhos. Neste sentido, o olhar do poeta varre todo o território por todos os ângulos buscando o objeto ideal a ser captado a essência e inflexivelmente cortado mentalmente. Obtido o alvo, faz-se o (re)corte numa dimensão transversal: *espacialidades heterogêneas*. Os olhos são espelhos que captam e refletem imagens, os olhos como espelho do mundo foram já definidos por Leonardo da Vinci:

Non vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? (...) é janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem este poder, seria um tormento (...) quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (...) o espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si. (apud CHAUI, 1988, p. 31)

Leonardo incita o olhar a articular as imagens transformando-as em *cosa mentale*: meditação, abstração. O artista especula a máquina abstrata através dos olhos encarcerados no corpo biológico, olhos que são transmutados ao CsO como peça fundamental⁸⁷, expressão do não-mensurável, do não-dito. Manipulando camadas superpostas através da aguda percepção olhar-avaliar-compreender, o artista inicia a criação. Na captação dos elementos através do olhar inicia-se uma metamorfose e uma transposição a outro plano, ou a outro estrato: “o ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar, e nesse interpretar já começa a criar” (OSTROWER, 1988, p. 167).

A maioria das informações que o homem moderno recebe vem por meio de imagens e da relação íntima olho-cérebro. O olho, órgão receptor, serve como captação de imagens, enquanto o olhar leva a mente a um ato de intencionalidade (seguindo a fenomenologia de Husserl), buscando informações e significações. Um lança-se sobre os objetos; o outro recebe as imagens que emanam desses objetos.

⁸⁷ Ainda que, para Deleuze, a *máquina de roscidade* possua em lugar dos olhos, buracos negros. A roscificação é uma operação muito mais inconsciente e maquinica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada.

Na concepção atual, temos duas visões cruciais: ver simplesmente por ver e ver depois de olhar. Murilo Mendes utilizou-se do segundo tipo despreocupadamente para fundar suas poéticas: *o olhar transcende o olho*, afirma ele. Murilo possui um olhar que converge para todos os pontos criando linhas infinitas, caracterizando a desterritorialização do próprio olho.

Em *A Idade do Serrote*, Murilo, ao falar de personagens de sua infância, atribui a cada um deles um olhar característico: *o olhar telegráfico* do amigo Juvenal, *o olho torto* de Otacílio, *o olhar mecânico* do mendigo, *o olho afiado* do arquiteto, *o olho-faca* de Graciliano, *o olho agudo* de Lucio Costa, *os olhos saídos* de Tarsila e o seu próprio *olho precoce*. Em **O olho precoce** (como já mencionado) Murilo comenta sua fascinação pelo *visível* e pelo *invisível* (1994, p. 973). Murilo, em sua sabedoria de ver, afirma que seu *olho armado* lhe dava a força para a vida. O olhar está intimamente ligado à abstração, identificada na obra muriliana em três estágios: num primeiro, uma abstração enquanto *essencialismo*, ligada ao pintor-poeta Ismael Nery por volta de 1930; num segundo, um *abstracionismo* propriamente dito, caracterizado pela perda do referente e pelo abandono do figurativismo nos anos cinquenta; num terceiro, enfim, está a *máquina de abstração* muriliana operada pelos símbolos torcitários.

Merleau-Ponty dedicou pensamentos ao enigma do olhar que observa o mundo, o outro, o objeto, a tradição. Afirma ele que todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção, assim, o pintor realiza a junção do olhar e do mundo olhado (coisas visíveis) que resulta na sua obra. A fenomenologia tem por intuito definir essências: da percepção, da consciência, essência da essência - ela existe como movimento. Se a fenomenologia fala em “visada intencional” é porque culmina justamente na visão intelectual da essência (a vista como investigação): conhecimento e diferença. Segundo Merleau-Ponty, a busca pela essência não é buscar o que ela é em idéia, mas o que de fato ela é para nós antes de qualquer tematização. O mundo pré-existe antes do ato da reflexão: “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). Ato muriliano (pós-fenomenológico): descentrar o olhar para fora de nós e com ele despir, devorar, matar. O olho usurpa a essência, é concupiscente, seduz e é seduzido. Essa operação visual se faz presente a todo tempo. Merleau-Ponty revela ainda que

analisar o tempo não é tirar as conseqüências de uma concepção preestabelecida da subjetividade, é ter acesso, através do tempo, à sua estrutura concreta. Tudo isso equivale a dizer que compreender o sujeito é, antes de tudo, analisar os pontos em que suas dimensões se cruzam: “precisamos considerar o tempo em si mesmo, e é seguindo a sua dialética interna que seremos conduzidos a refazer nossa idéia do sujeito” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). A concepção de Merleau-Ponty recupera alguns princípios da fenomenologia de Husserl, onde o Tempo aparece não como uma linha, mas uma rede de intencionalidades. Deleuze reconfigura essa noção ao pensar o tempo como encontro de estratos numa dimensão de multiplicidades. O tempo como *Aion* (tempo não-pulsional) em oposição a *Cronos*. O *Aion* é o tempo indefinido do acontecimento ou do devir que não pára de dividir o que acontece, enquanto o *Cronos* desenvolve uma forma e determina um sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2002b, p. 48). Portanto, o mundo fenomenológico é percorrido pelo olhar muriliano num tempo descontínuo, não-pulsional: *aion*. Na criação da poesia, Murilo Mendes afirma seus procedimentos criativos:

primeira etapa da aventura da poesia – organização da matéria poética, dos elementos de conhecimento biológico, podendo ser empregados todos os meios que se achem ao nosso alcance, inclusive os meios mecânicos; segunda etapa - penetração na ordem sobrenatural, que começa no amor e na caridade, até atingir o plano supraterrrestre (...) – enfim, a poesia dos grandes temas necessários à conservação da unidade do homem, a poesia ‘essencial’ (1934, p. 268)

Na tentativa de captar essências (para a construção de uma poesia essencial), o poeta intersubjetivamente elege e exalta imagens. As imagens captadas pelo olho são decodificadas pela imaginação⁸⁸. O que Murilo Mendes faz, através de seu *olho armado*, em um primeiro momento, é abstrair do mundo em constante metamorfose as qualidades de um objeto sensível (qualidades essas que afetam o sujeito) dando-lhe estatuto estético através da fragmentação do discurso e da superposição de planos e imagens. Esse objeto sensível pode ser simplesmente

⁸⁸ Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1933), mostra que há uma unidade entre a imaginação e o entendimento, dos sujeitos antes do objeto. Essa unidade se mostra na experiência com o belo, onde o sensível e o conceito estão ligados entre *mim* e o *outro* (sem conceitos *a priori*). O juízo estético é totalmente desprovido de interesse, ou seja, não é uma ação da razão ou do entendimento e sim do sentimento. Exprime não as propriedades do objeto, mas o modo como este afeta o sujeito, refletindo a satisfação que este experimenta perante a coisa bela - satisfação desinteressada por ser indiferente à existência ou posse do objeto.

o ovo, a luva, um passeio em Pisa, um enterro em Veneza, Gastone Biggi, Piero Dorazio.

Lembro aqui a *Filosofia Crítica de Kant*, na qual Deleuze afirma que a imaginação faz algo diferente de esquematizar: “manifesta a sua liberdade mais profunda reflectindo a forma do objeto” (1963, p. 56), dando ênfase na contemplação da figura. A reflexão é um ato fundamental da alma humana e a condição indispensável para um juízo. É aquilo que torna possível a aplicação de uma regra a um caso. Pensando ainda com Kant, a reflexão não se ocupa dos objetos mesmos para deles adquirir diretamente os conceitos, mas é o estado de espírito em que nos preparamos inicialmente para descobrir as condições subjetivas que nos permitem chegar a conceitos - é a consciência da relação de representações dada às nossas diferentes fontes de conhecimento. É importante lembrar que o olhar transcende o olho corporificado e está cada vez mais descentrado.

Refletindo sobre o objeto, Murilo desenvolveu aquilo que na linguagem kantiana é denominado *reflexão estética* que age sobre princípios subjetivos constituindo sua relação com o sujeito e seu sentimento perante o objeto. O princípio subjetivo não acrescenta nada ao objeto, mas reflete sobre ele, procurando encontrar no universal o particular. A sensação exprime o que é subjetivo e é utilizado para o conhecimento dos objetos fora de nós. O objeto só pode ser designado conforme a fins porque sua representação está ligada ao sentimento de prazer - representação estética. Dessa forma, podemos ver como o objeto afeta o sujeito nas sensações experimentadas perante o que é belo. Neste sentido, Murilo Mendes, ao eleger os objetos de sua crítica, não procura dar-lhes um conceito, mas simplesmente refletir sobre o objeto e por consequência da reflexão chegar ao conceito. A *Crítica do Juízo* não ensina a julgar uma obra de arte, mas, contribui para entender o processo de julgamento da mesma através do olhar deste poeta quando ele se refere, por exemplo, a Carla Accardi, falando sobre a contínua metamorfose da cor, a hipótese do grito, a hipótese do silêncio (MENDES, 2002, p. 32).

O juízo estético não é dominado pela teoria, assim como Murilo não usa conceitos teóricos para falar de arte ou de música. Murilo afirma que Magnelli é um artista sem teoria: “isto, naturalmente não quer dizer que ele não tenha nenhuma teoria sobre arte, mas que as teorias não o dominam”.

Sem proferir conceitos, o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou uma representação, não somente segundo a sensação, mas também segundo certas regras de escolha que são representadas como válidas para cada um. O sujeito deve julgar por si, deve proferir seu juízo *a priori* e não por imitação. São essas regras pessoais (escolhas) que levaram o poeta a escrever retratos-relâmpagos de poetas, músicos e personagens históricos. A ligação do poeta com seus objetos de análise seja Mozart, Magnelli, Fontana ou mesmo a tesoura, é puramente reflexionante e não possui um fim determinado: seu juízo de gosto exala sentidos proliferantes. São poéticas reversas e dúplices ainda que, pelos princípios aqui identificados como “clássicos”, não acrescentem nada ao objeto, mas abstraem dele características muito íntimas: a essência, segundo a fenomenologia e ao mesmo tempo, pela teoria do texto em Murilo Mendes, a construção de objetos. Murilo abstrai a essência dos objetos jogando-a no papel, procurando, assim como escreveu Kant, o particular em cada objeto: surge a possibilidade do objeto novo ao re-apresentá-lo na sua singularidade. Esses objetos de certa forma o impulsionaram a proferir juízos de gosto. Uma das passagens de Murilo que julgo de grande importância para entender como o seu olhar abstrai do mundo certos objetos encontra-se n’ *A Invenção do Finito*:

Num mundo como o nosso em que tudo se transforma e muda de aspecto, o homem torna-se insatisfeito e procura cada dia atingir novos objetivos. Diante duma tal complexidade de elementos surgiu no espírito de artistas e pensadores a necessidade de se praticar, mais do que em outras épocas, o **método da abstração** [grifo meu], método que em filosofia consiste em distinguir uma da outra as qualidades singulares dum objeto sensível, pensando uma independente das outras e dando a cada um uma existência própria. (1994, p. 1320)

Aqui se percebe a abstração muriliana, na qual o olhar funciona como o meio de captação de elementos extraindo conceitos universais dos objetos singulares. As qualidades de cada objeto são pensadas independentemente, dando a cada um uma existência própria. A abstração da forma segundo Kant não diz respeito ao objeto em si, mas ao sujeito que abstrai as formas de um objeto possível. A obra de arte apela ao sujeito que é capaz de livrá-la da armadura do absoluto que são os limites do tempo e do espaço. A partir deste método de abstração, caberia questionar, portanto, a

compreensão estética do poeta – na sua força poética – de produzir duplicidade e ressonância, onde o esquema teórico, em algum ponto, parece ser fissurado.

No intuito de gerar o CsO, de conhecer objetos fora de mim, segui algumas direções convergentes: multiplicidade e devaneio, abstração da forma e junção de elementos. Saio à procura de outros corpos, à procura de complementação textual. Procuro por outros territórios, continuo a fazer mapas, a percorrer as camadas de complexidade acerca da abstração na máquina muriliana. Deixo explícita a idéia de que estou criando um CsO a partir dos corpos constituídos por Murilo, que os compôs de outros corpos. Cada prosa, cada poesia, cada tela é um CsO, uma experimentação, um lugar. A questão não é somente como criar para si um CsO, Deleuze deixa muito claro, mas também como produzir as intensidades correspondentes sem as quais ele permaneceria vazio. É preciso agenciar maquinicamente estes corpos: “um agenciamento é isso. Não apenas a reunião ou o ajuntamento de corpos, mas o que acontece aos corpos quando eles se reúnem ou se juntam” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 72): *uma experiência inevitável*.

Silviano Santiago, em *Nas Malhas da Letra* (1989), afirma que Murilo mergulha na própria experiência. No ensaio “O narrador pós-moderno”, o crítico vê o olhar pós-moderno não mais camuflado, apenas enigmático:

O olhar pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração energia própria que se alimenta visceralmente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas vidas cotidianas. (p. 50)

Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e / ou cabeça (p. 51).

O olhar, tão fortemente assinalado por Murilo, observa atentamente o mundo em metamorfose e o relaciona intrinsecamente com o outro no sentido em que suscita inumeráveis interpretações em chaves fenomenológicas. Santiago afirma que a linguagem poética existe em estado de descontínua travessia para o outro. Travessia realizada em Murilo através do corte e da ruptura. Nos cacos de uma visão desiludida e catastrófica do mundo (cortada, desfiada, picotada), o olho armado detecta um universo abstrato enquanto linguagem, mas constituído de

elementos referencialmente concretos: as esferas, as máquinas, as pedras, os homens.

É certo que existem outros sentidos a serem desenvolvidos em Murilo como a audição que envolve todo o relacionamento do poeta com a música. A visão, porém, predomina neste estudo. Mas refiro-me, aqui, a territorialização do olhar de quem leu nos conceitos fisgados em Murilo. O que se estabelece é uma relação intersemiótica a partir desse olhar. Olhar que me fascina, me circunscribe quando escrevo. É preciso ultrapassar a visão do poeta e instaurar a visão do eu-leitor, mas, enfeitiçada pela esfinge muriliana, permaneço no campo simbólico do olhar.

3.3 A tesoura: o grande X do universo

*Como se tesourava em Juiz de Fora!
Meus pais não gostavam de tesourar,
advertindo-nos da deselegância de;
só mais tarde pude descobrir que essa
é uma lei não-escrita do universo-mundo.*

Murilo Mendes
“A Tesoura”
(*Poliedro*, 1965-1966)

Murilo potencializa a imagem da tesoura retirando dela mais do que a simples ação do corte. O corte não é visto por Murilo como interrupção, mas como uma camada interna que vem à tona: “abre-se diante de nós a visão do *fora* e do *dentro*”. A fissura (ou o corte) é vista como signo do olhar: atravessar, cruzar, fazer caminho, criar rizoma. Um corte é um rizoma. O rizoma não começa nem conclui, ele engendra as fugas e encontra-se, na realidade, *entre* as coisas, *entre* as telas. O corte é o entre-lugar que possibilita a visão de dois mundos: o fora e o dentro. Aqui, não só o corte deve ser sensível como o próprio objeto já o é. Vejamos neste substrato algumas observações de Murilo sobre a tesoura – elemento que auxilia no movimento da máquina abstrata muriliana. Em *Poliedro*, Murilo escreve sobre **A tesoura**⁸⁹ (1994, p. 1010):

Quem ousaria dizer que a tesoura só serve para cortar? Ela abre diante de nós - consciente - em forma plástica, reduzida, o grande X do universo.

A tesoura, instrumento de corte formado por duas lâminas (reunidas por um eixo) que se movem abrindo em cruz, abre o X do universo ao cortar o tempo. Murilo potencializa esta imagem delegando poder à tesoura. Não somente o ato de cortar, mas o ato de abrir diante de nós o objeto. Abre-nos também os olhos e opera tanto o tempo como o espaço (ligados inevitavelmente por um eixo):

⁸⁹ Do latim *tonsorius, a, um* que serve para cortar, tosquiado, podar, raspar. Temos o verbo latino *tondêo, es, totôndi, tónsum, dére*, ou seja, cortar, segar, ceifar, podar, tosquiado. *Tesoira* ou *tesoura* para o que tem elementos cruzados ou bifurcados. (HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2001)

Além disso com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles – abstrair. Corte mental.

Esses cortes, vistos também em algumas poesias já citadas, levam o olhar do poeta a uma abstração do tempo e do espaço - abstrair (num sentido primeiro), cunhado como a busca pelo essencial de cada elemento. Cortar a noite ou o corpo dando a cada metade autonomia é abstrair a essência da multiplicidade, não retornando ao *Uno* indiferenciado, mas, desdobrando a essência.

Em outro fragmento, o verbo *tesourar* é marcado pelo medo do corte. O intelectual rasga, mas não quer se perfurado:

A tesoura: pacífica ou ferina. Fere-nos às vezes. Mesmo se de mau humor sabe, instrumental, calar-se. Quanto a nós, tesouramos os outros porque tememos aplicar a tesoura à nossa própria pele.

Quando eu era menino surpreendia a tesoura no cesto: fascinava-me. Abrindo-a em X, temia que ela súbito adquirisse a forma feminina e me enterrassem as unhas no peito; mas na realidade a tesoura, discreta e ambígua, nunca me perseguiu.

A tesoura, assim como o serrote, causa angústia ao poeta e é relacionada por analogia a uma mulher. A mulher, aqui, aparenta violência, diferentemente da figura sensual ou mesmo daquela comparada à igreja nos primeiros livros. Existe, porém, o medo de ferir-se (pela tesoura ou pela mulher): medo da transmutação do corte abstrato ao corte concreto.

Na busca por abrir e fechar o espaço, no silêncio do metal agindo, o poeta menciona **A tesoura de Toledo** (MENDES, 1994, p. 593):

.....
Seu corte, inscrição e esmalte,
A tesoura de Toledo
Alude às duas Espanhas.
Duas folhas que se encaixam,
Se abrem, se desajustam,
.....
Silêncio do metal agindo,

Aguda obstinação
Em situar o concreto,
Em abrir e fechar o espaço,
Talhando simultaneamente
Europa e África,
Vida e morte.

A tesoura de Toledo alude às Espanhas (à moura e a cristã) que cortam os continentes europeu e africano⁹⁰. Lembrando o signo-tesoura temos novamente um eixo que liga as duas Espanhas sincronicamente separadas pelo corte desse objeto.

Em **Texto sem rumo**, Murilo Mendes (1994, p. 1415) escreve: “estou na mina de carvão num campo de tesouras que se fechabrem longe da tenda de Emaús”. Nesta **Aproximação do terror** (idem, p. 431), num campo repleto de tesouras, o poeta é ferido por leituras adquirindo cicatrizes no pensamento. Em **Grafito na lápide dum alfaiate grego** (idem, p. 645), o tempo roda com sua foice e ao mesmo tempo atrai a tesoura de Átropos, figura mencionada em várias poesias. Na mitologia grega existia a figura das Parcas - divindades que comandavam o destino dos Homens: Cloto (fiar), Laquesis (sorte) e Átropos (inflexibilidade) moravam no reino de Plutão. Cloto carda o fio do destino e segura na mão uma roca à qual leva presos os fios de todas as cores e de todas as qualidades; de seda e ouro para os homens

⁹⁰ Murilo Mendes alude às Conquistas Árabes (séculos VII aC.) onde tínhamos uma Espanha sob dominação **árabe** e **cristã**. Obedecendo à lógica da Guerra Santa, quase nas vésperas do Primeiro Milênio da cristandade, fez-se no ano de 997 uma surpreendente razia contra o grande santuário dos cristãos medievais: o de Santiago de Compostela, situado no canto norte da Galícia. Na época em que ['Abdul Rahman](#) alcançou a Espanha, os árabes do norte da África já estavam estabelecidos na península ibérica e começaram a escrever um dos mais importantes capítulos da história islâmica. Depois que seu avanço em direção à França foi interrompido por Charles Martel ([Batalha de Tours](#)), os muçulmanos da Espanha voltaram sua atenção para a região da Andaluzia, no sul da Espanha, e construíram lá uma civilização em muito superior a qualquer coisa conhecida anteriormente. Reinando com sabedoria e justiça, trataram cristãos e judeus com tolerância, e, por causa disso, muitos se converteram ao Islam. Também melhoraram o comércio e a agricultura, patrocinaram as artes, deram importante contribuição para a ciência e estabeleceram em Córdoba a mais sofisticada cidade europeia. Enquanto isso, fora de Granada, os reis cristãos esperaram. Numa sucessão inexorável de vitórias, eles retomaram Toledo, Córdoba e Sevilha. Somente Granada sobreviveu. Segundo Bennassar (2000), em 1482, o reino muçulmano dividiu-se em duas facções hostis e, simultaneamente, dois fortes soberanos cristãos, Fernando e Isabela, casaram-se e uniram seus reinos. Como resultado, Granada se renderia dez anos mais tarde. Em janeiro de 1492 - o ano em que os reis enviaram Colombo à América, Fernando e Isabela içaram a bandeira da Espanha cristã sobre a Alhambra e Bobadilla. Muitos muçulmanos simplesmente permaneceram na Espanha, cortaram os vínculos com suas raízes e, em razão do tempo e da distância, na verdade não tinham outro lugar para ir. Além disso, até à Inquisição, as condições de vida na Espanha não eram tão insuportáveis. Os cristãos permitiram que os muçulmanos trabalhassem, servissem ao exército, tivessem suas terras e até que praticassem a sua religião.

cuja existência há de ser feliz, e de lã e cânhamo para todos aqueles que estão destinados a serem desgraçados. Laquesis põe o fio no fuso e Átropos, na qual se fixa Murilo, corta impiedosamente o fio, dando fim à vida. Átropos com a sua tesoura fatal, corta o fio da vida: nada escapa à divindade inexorável. Murilo utiliza essa imagem para ocasionar um corte no próprio poema no qual a imagem da tesoura se potencializa como forma de morte que divide a vida, padronizando-a⁹¹. Assim, na **Terceira meditação**, “nobre é o silêncio noturno/ quando o espírito pálido percebe/ as tesouras da morte se movendo” (MENDES, 1994, p. 773). Em **O Tigre**, Murilo (1994, p. 981) afirma que “a tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: Átropos”. No **Setor Delfico** de *Poliedro* volta a mencioná-la: “As tesouras de Átropos definidoras definitivas desconhecem a história” (idem, p. 1037). A mitização de um objeto familiar ou instrumento de trabalho como a tesoura é percebida em muitos textos. Não é uma escolha arbitrária, como mesmo relata Murilo. O menino experimental sabe escolher seus objetos: “adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança com eles. Conversa-os” (idem, p. 1013).

Murilo traduz o livro de poesias de Jorge de Lima, *A Invenção de Orfeu*, como um verdadeiro labirinto de terras, imagens e tendências. No livro coloca-se o problema do tempo e do espaço audaciosamente: “para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento arma-se o poeta de uma *tesoura* de condão, e, fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova. Opera também à sua maneira o espaço, ajuntando arbitrariamente opostos” (MENDES, 1º de junho de 1951, p. 3). A nova dimensão obtida pela tesoura de condão abre novas possibilidades de criação. O corte transversal instaura o início de uma nova possibilidade.

Em *Transgressão e Modernidade* (2001), Raúl Antelo articula a noção de transversalidade e utiliza-se da fissura, da transgressão, do olhar político, das operações convergentes onde “o texto passa a funcionar como memória contradiscursiva que se dobra, desdobra, redobra no sistema vertical e vertiginoso dos espelhos, linguagem que recusa, indefinidamente, a barreira, ao abrir sem cessar,

⁹¹ Klee utiliza um termo interessante que podemos usar para tal análise, a *penetração funcional*, ou seja, “o homem disseca uma coisa, visualiza o seu interior em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo dos cortes necessários”. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capazes de evidenciar a estrutura ou a função material, a tesoura da morte transmuta-se em camadas através de microfissuras.

um espaço onde a linguagem é análoga a si mesma” (p. 93). O texto trata de dobras, redobras, mescla, montagem, ações que nos levam a entender a transgressão de Murilo. Segundo Antelo, Murilo “desautomatiza” uma percepção já institucionalizada, “alarga e transforma o conceito de subjetividade, tramando seu texto com discursos dissímeis, onde alternam o letrado e o iletrado, o vernáculo e o estrangeiro, o arcaico e o contemporâneo” (2001, p. 97). A transgressão produz subjetividade não na forma de um artista ou uma obra, mas como simples ocorrência tópica de uma busca estimulada por um desejo no qual a transgressão supõe um tipo peculiar de contestação e, como “não se guia pela razão de um corpo biológico, a transgressão atende a pulsões de um corpo erógeno” (ANTELO, 2001, p. 16). Este corpo erógeno, que chamo de CsO, se faz no contato com outros corpos, numa procura inquietante, um deslocamento, uma projeção.

A fusão de tradições heterogêneas, as operações mentais, os conceitos descontínuos do tempo e do espaço levam Murilo Mendes, segundo Antelo, à convicção de que a literatura se modifica por saltos, nunca linearmente (não só por saltos como também por cortes). A fissura (promovida pela tesoura de Átropos, de Toledo, de Murilo) está como a borda do buraco negro de Deleuze, nem fora, nem dentro: é e não é. Para Antelo, “nem interior, nem exterior ao acontecimento, a fissura coloca-se ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções” (2001, p. 269). A fissura é justamente este eixo (lembra novamente a tesoura) entre o dentro e o fora e configura-se no limiar desses dois territórios.

Pensando no resultado picotado da tesoura - a fissura - vemos a máquina agindo. Foi isto que aconteceu quando *saí à procura* desses elementos: *símbolos torcitários* que abrem a possibilidade de um espaço-outro através de uma *proliferação picotada*. Esta operação exige signos operantes como a *tesoura* além do *olhar* e da *faca* que veremos a seguir.

*água escorre pelo corte
sangram idéias pelo norte*

*forte sorte morte
sorte morte forte
morte forte sorte
sorte forte morte
morte sorte forte
forte morte sorte*

*enfim o corte sem fim
que sangra água
que escorre idéias,
idéias de morte*

(DB)

3.4 Fontana: il segno gestuale

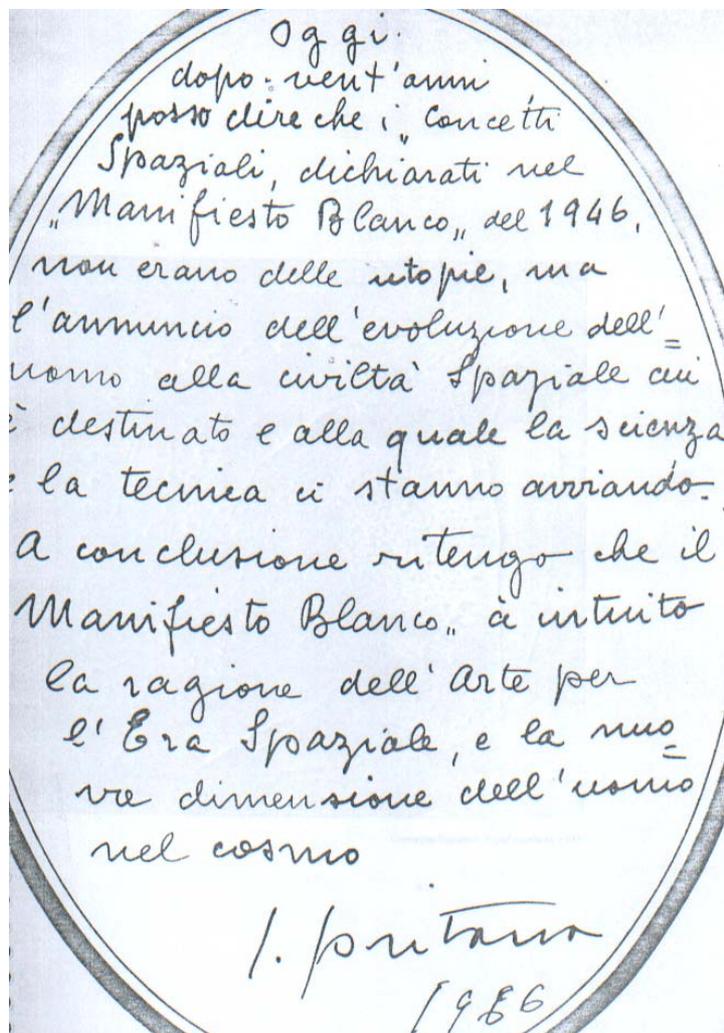
*O artista conhece o mundo, pensa o mundo, e,
por uma complexa operação intelectual,
opera cortes no espaço e no tempo,
restituindo a obra de arte, quadro,
desenho ou estátua , a uma vida autônoma.*

Murilo Mendes

(A Invenção do Finito, 1960-1970)

A transgressão se instaura pelo corte. Transgredindo a própria noção de arte, Lucio Fontana (1899-1968), mestre na arte de dividir o espaço segundo Murilo, pratica incisões na tela. Fontana, artista ítalo-argentino do segundo *dopoguerra*, é dos abstratos trabalhados o mais paradigmático em relação à idéia de máquina criativa de Murilo, pois, utilizou-se também de elementos torcitários promovendo a abertura para um novo espaço. Afirmava não ser escultor, nem pintor, mas, um *artista spaziale*. O *Manifesto Blanco* assinado por ele em 1946, não se proclama somente, do ponto de vista literário, um tratado histórico da arte, mas sim um tratado social com o olho atento à situação da Argentina tradicional e agrícola. Assinando tratados, torna-se o artista um crítico - uma *máquina-cultural* (SARLO, 1998). A partir de suas idéias funda, em 1947, o *Movimento Spaziale* com um manifesto (“Primeiro Manifesto”) seguido das primeiras esculturas espaciais denotando a pura imagem aérea universal. Já no “Segundo Manifesto”, percebe-se o estilo visionário de entonação profética (percebida também no Murilo da década de 30). Os manifestos assinados por Fontana não queriam abolir a arte do passado, mas defendiam que no futuro não existiria nem arte, nem mesmo o tempo e o espaço. No “Terceiro Manifesto”, de 1950, firmou-se o regulamento do *movimento espacial* e as características do grupo. Em 1958, quando Fontana inaugura o *ciclo dei tagli*, conhecido como *concetti spaziali*, o corte revela a potencialidade do gesto criativo.

De 1958 a 1968 trabalha com *bucchi e tagli*. Vejamos, a seguir, uma declaração de Fontana⁹²:



Oggi.
dopo vent'anni
posso dire che i concetti
Spaziali, dichiarati nel
"Manifesto Blanco" del 1946,
non erano delle utopie, ma
l'annuncio dell'evoluzione dell'
uomo alla civiltà Spaziale cui
è destinato e alla quale la scienza
e la tecnica ci stanno avviando.
A conclusione ritengo che il
"Manifesto Blanco" è inteso
la ragione dell'Arte per
l'Era Spaziale, e la nuova
dimensione dell'uomo
nel cosmo

L. Fontana
1986

Fontana afirma não existir uma arte espacial, mas sim, um conceito espacial da arte: evocar uma certa espacialidade para que o próprio espectador se transforme em astronauta, no espaço infinito das artes. A arte, assim, acompanha os novos avanços tecnológicos rumo à projeção no espaço: mecânica inesgotável. Fontana percebeu que, com toda a modernidade, algo havia morrido na arte (a era espacial acabou com sua função): "la edad técnica habia nacido rompiendo

⁹² "Hoje, depois de vinte anos, posso dizer que os conceitos espaciais, declarados no 'Manifesto Blanco' de 1946, não eram utopias, mas o anúncio da evolução do homem à civilização espacial a que é destinado e à qual a ciência e a técnica estão se aproximando. Para concluir, acredito que o 'Manifesto Blanco' intuiu a razão da arte para a Era Espacial, e a nova dimensão do homem no cosmo. L. Fontana 1966". (1982, p. 5)

traumaticamente la sintaxis dimensional del arte, destrozando los sistemas signograficos que las épocas passadas elaboraram desde sus próprias estruturas y conjuntos” (CERNI, 1982, p. 28) ou ainda “más alla de las perforaciones una nuevamente ganada libertad de interpretación nos espera, pero también, tan justa como inevitablemente, el fin del arte”⁹³ (idem, p. 29). Os cortes operados por Fontana buscam uma ligação espacial - cortes transversais, horizontais, paralelos ou convergentes - são uma conquista ilusória do espaço. Para entender os cortes e furos de Fontana é preciso conhecer a base teórica de seus experimentos espacialistas – a própria gênese da fissura. Fontana é o criador do espacialismo, no qual as telas são rasgadas ou furadas integrando o espaço à obra. No ato de furar a tela, onde supostamente estaria a figura, o corte, agora sozinho e sem cor na tela crua, cria a possibilidade de infinitas interpretações onde a própria fenda se perde no infinito e revela o nada. O gesto demiurgo (operador de milagres) opera o corte na tela monocromática.

Fontana, diferentemente de Kandinsky, não se preocupava com as cores, afirmando que não influenciavam seu pensamento. Para ele, interessava a presença, o SIGNO-GESTO: “contro l’idea, basta un taglio”⁹⁴. Por esta liberdade visionária, Fontana violenta, nas palavras de Guido Ballo, a superfície da própria tela:

Fontana inventa il segno gestuale, carico di energia, con cui buca, strappa, violenta la superficie della tela, del cartone, della carta: é un segno-gesto che supera fisicamente lo spazio bidimensionale e si arricchisce, in un secondo tempo, di accostamenti materici, per attuarsi poi nel gesto del taglio e infine nel contrappunto di sagome sovrapposte ai margini del quadro, in modo che dal quadro si passi decisamente alla pittura-oggetto⁹⁵. (1970, p. 56)

O *segno gestuale* de Fontana, que ultrapassa a fissura intencionando superá-la, ultrapassa também o silêncio. O homem do corte une, como Murilo, elementos díspares: de um lado a tela, de outro, a faca. Fontana buscou signos materializados,

⁹³ A era tecnológica havia nascido rompendo traumaticamente a sintaxe dimensional da arte, destroçando os sistemas signográficos que as épocas passadas elaboraram das suas próprias estruturas e conjuntos, mas além das perfurações, um novo ganho de liberdade e interpretação nos espera, porém também, tão justo como inevitavelmente, o fim da arte. [trad. própria]

⁹⁴ Contra a idéia basta um corte. [trad. própria]

⁹⁵ Fontana inventa o signo gestual, carregado de energia, com o qual fura, dilacera, violenta a superfície da tela, do papelão, do papel: é um signo-gesto que supera fisicamente o espaço bidimensional e se enriquece, em um segundo momento, de aproximações materiais, para realizar-se depois no gesto do corte e enfim no contraponto de moldes sobrepostos nas margens do quadro, em modo que do quadro se passe decididamente à pintura-objeto. [trad. própria]

objetos que provocaram reflexão, espanto, prazer e emoção. Essas sensações são despertadas pela imaginação do artista, a textura e a forma do quadro e podem causar (ou não) prazer estético. Para isso, o pintor usou objetos cortantes, praticou incisões na tela, rasgou o tempo com cortes enigmáticos, suprimindo as alegorias. As expressões artísticas deixaram de lado a necessidade de retratar fielmente o real e passaram a expressar formas e mensagens abstratas. Para o espectador, outros critérios, outras percepções: o olho é o primeiro elemento dessa nova percepção. Se a arte *interpreta* o mundo, requer fruidores com sentidos aguçados, como afirma Fontana, pois, o artista espacial não impõe mais ao espectador. Cabe aos fruidores organizar sua *rede* de interpretações, compactuar como o novo corpo sem órgãos criado pelo artista ou mesmo pelo poeta.

Fontana compõe e decompõe, é onde descobre o SIGNO-GESTO, uma contínua exploração espacial do corte na tela: “io bucco, passa l’infinito di lì, passa la luce, non c’è bisogno di dipingere, (..) tutti hanno pensato che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto”⁹⁶ (1982, p. 18). O signo potencializa o gesto que corta a superfície. Será esse o gesto que nos propunha Deleuze? Ao contrário, para Fontana a violência do corte obtém melhores resultados na formação do novo corpo-objeto. O quadro se torna uma pintura-objeto e o signo um signo-gesto. Vejamos a tela⁹⁷:

⁹⁶ Eu furo, passa o infinito por ali, passa a luz, não precisa pintar, (...) todos pensaram que eu quisesse destruir: mas não é verdade, eu construí, não destruí. [trad. própria]

⁹⁷ Fotografia do arquivo pessoal. Museu de Arte Moderna da Bahia, exposição “Mestres da Arte Universal”, de 1º de agosto a 1º de setembro de 2003.

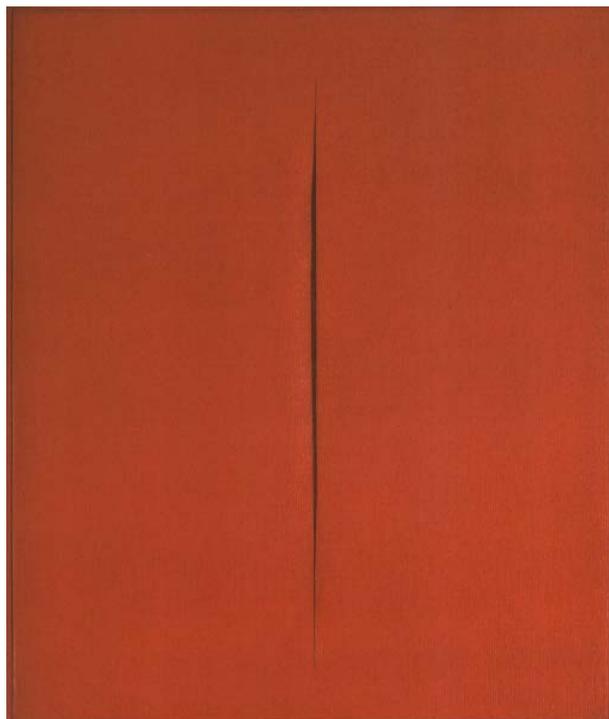


Figura 19: *Concetto Spaziale, attesa* (1964-65)

Pintura a base de água sem tela, 46 x 38 cm
Fonte: Arquivo Pessoal, MAM/Bahia, 2003

Fontana usa a tela para ultrapassar e superar a superfície. O gesto acentua o valor e deixa marcas de uma espacialidade infinita. Um corpo estranho atravessa a realidade física da tela - fura o que antes era o suporte da arte figurativa. A idéia de espaço e a idéia de infinito (sem começo delimitado) desencadeiam uma estrutura de movimentos no universo, cortes transversais, buracos negros criados por alguém que prefere se dissolver na totalidade. Os cortes sem dor de Fontana ferem a tela. O corte não é somente rompimento, é, porém, a junção da ruptura com a composição.

Em *A Invenção do Finito*, Murilo comenta:

Fontana soube organizar seu universo próprio no qual estabeleceu os limites por meio de perfurações, e, mais tarde, por meio de cortes operados, seja na tela, seja na cerâmica. Espaços móveis, criações geométricas não euclidianas nasceram destas formas inéditas, atingindo por vez um grau de absoluta pureza. (...) a nova dimensão espacial descoberta pelos físicos atuais alegra o coração e a faca de Fontana, desde há muito tornado mestre na arte de dividir o espaço em harmonia com sua coesão interna. (1994, p.1317)

Fontana, permeado pelo conceito de invenção que não se trata de imaginação, mas de algo pensado, realiza uma operação mental não somente

abstrata, mas, acima de tudo material. Segundo Argan, os cortes de Fontana eram suscetíveis a criar espaços, ou melhor, fragmentos no espaço. Para o artista, uma definição concreta do espaço resumia-se à finalidade teórica da arte. A sua teoria da arte era estruturada como teoria do espaço, nomeando, como já mencionado, o “espacialismo”, criado em 1947. Por sua vez, o movimento do espacialismo não queria abolir a arte do passado, como o futurismo, queria criar novas sensações. O artista espacial, segundo Fontana, não impõe mais ao espectador um tema figurativo, mas o põe numa situação em que o fruidor deve criar o tema pela sua fantasia para obter tais sensações espaciais. Fontana queria que as suas idéias abstratas fossem transpostas para a tela. Os *conceitos espaciais* (nome de muitas telas) abriam por meio da fissura a invenção do próprio conceito. Tais cortes em Fontana dilatam um espaço até então fechado na própria tela. Seja através de pequenas incisões ou grandes talhos percebemos a abertura para um olhar de fora para dentro e simultaneamente uma transposição do dentro para o fora como nesta tela de 1963:

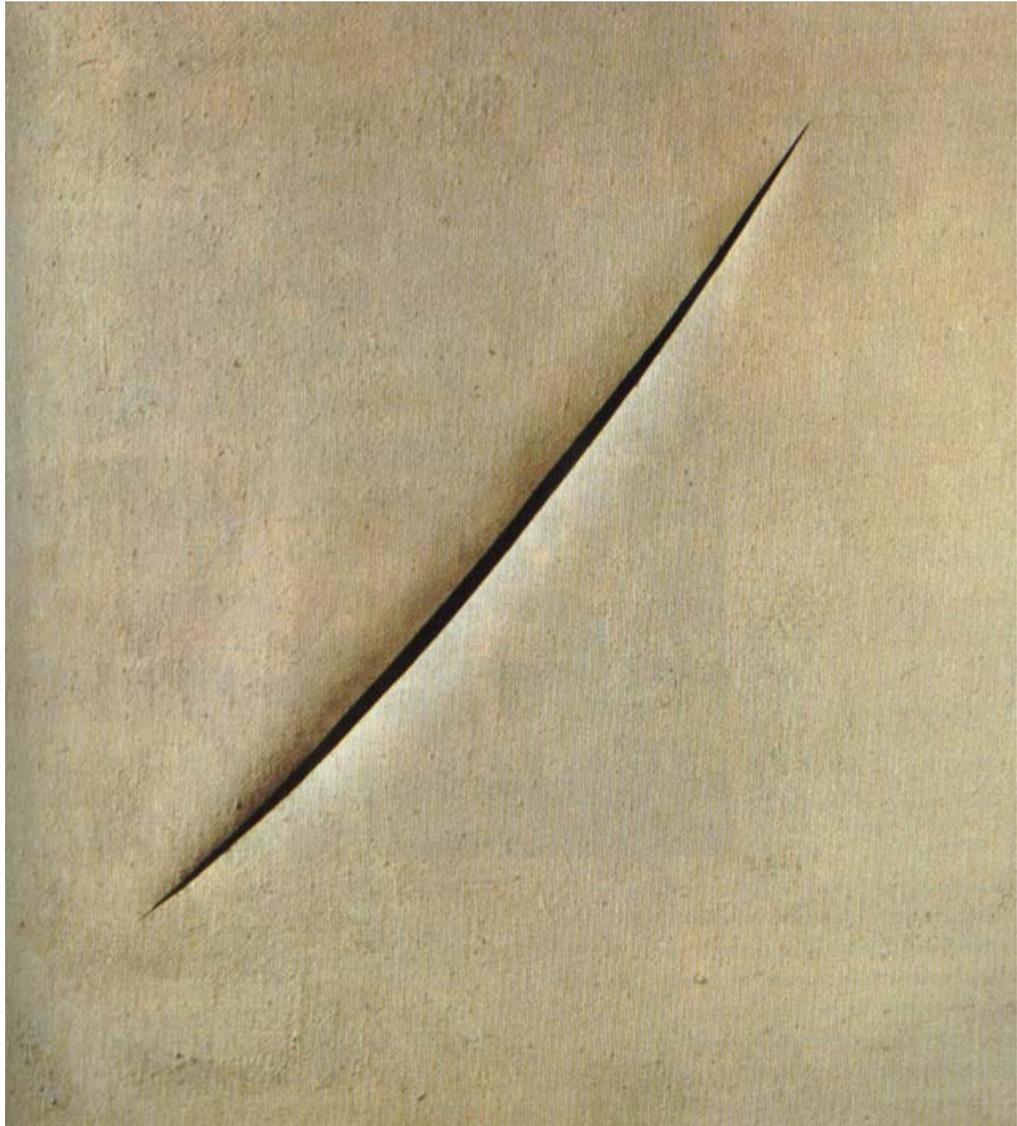


Figura 20: *Concetto Spaziale, Attesa* (1963)

Tela 1 x 1m

Roma, Galeria Marlborough

Fonte: Argan, *Arte Moderna*, 1992

Para Fontana, qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço, recusando representações por meios tradicionais. Antipintura: dilacerar a superfície da tela, colocar o espaço externo em comum lugar com o interno, fragmentando-o. A tela acima, pode ser vista como uma abertura para outro lugar, um lugar antes oculto. A tela adquire profundidade, ondulação e um compartimento interno, aberto a múltiplas interpretações. Tal gesto (a exploração do espaço – espaço da própria tela) produz um vazio e cria ao mesmo tempo um corpo tangível, um novo corpo sem órgãos - um paradoxal vazio *pieno di cose* (vale lembrar que o

corpo sem órgãos não está necessariamente vazio, mas cheio de multiplicidades). O corte gera múltiplas interpretações, evasões para múltiplos espaços e tempos diversos.

Murilo, desde o plano cósmico, observava visionariamente as novas mudanças. O Murilo cosmonauta também procurava dar corpo às suas visões desconhecidas do caos⁹⁸, pensamentos materializados em telas e cristalizados em poemas. Murilo evadia através de cortes no poema, na sintaxe ou no pensamento. Tanto o poeta quanto o artista deixam claro a sua atração pelo INFINITO e pelo ESPAÇO - por um espaço-infinito⁹⁹. Segundo Ruggero Jacobbi em “Parábola de Orfeu” (apud MENDES, 1994, p. 39), para Murilo vinha sempre em primeiro lugar o mundo na sua condição de fragmento cósmico, de meteoro a ser restituído nas mais imediatas “metamorfoses”, através do valor reflexo das palavras. Em Murilo, a surpresa consiste na impossibilidade de definir um texto, lembra Jacobbi: “a sua página conserva uma disposição diária e diversa; o gesto que ele chamava de ‘visionário’ é a estrutura imediata de uma frase” (idem). Na impossibilidade de definir o texto transparecem as leituras murilianas sobre Blanchot (como provam os livros pesquisados em sua biblioteca) e, como o presente (espaço) da escrita nunca é o presente (espaço) da leitura, resta-nos adentrar no espaço das interpretações. Como afirmava Blanchot, *errar é provavelmente isso: ir ao desencontro*. Errar, interpretar, jogar, apostar no desastre dos astros.

Jogo: porque não crer que a influência de Fontana fez-se presente em um dos livros pesquisados na biblioteca pessoal do poeta em Juiz de Fora? Percebo algo que me chamou a atenção: um desses livros, o de Locke intitulado *Saggio sull’Intelletto Umano*, datado de 1966, estava transpassado por um objeto pontiagudo. Quatro consideráveis incisões configuram o aspecto do livro: um corte real experienciando a arte de Fontana? Talvez. Assinalado neste livro por Murilo, estava um trecho que falava sobre o TEMPO:

⁹⁸ Segundo o dicionário de Órris Soares, encontrado na biblioteca do poeta (já mencionado), o caos não é conceito de vazio absoluto, mas de contingente que não fez nascer o conteúdo de que está repleto.

⁹⁹ O espaço é definitivamente o objeto de contemplação de Fontana, enquanto muitos se indagavam sobre o que era a arte, ele se indagava sobre o que era o espaço na relação homem-mundo. O espaço - um lugar mental - é um território não recorrido no passado. Lembro aqui Murilo ao transcrever as intenções e a operação mental de Fontana - algo subjetivo que habitava o artista. O importante para Fontana não era o pensamento abstrato, mas a operação manual desse pensamento.

V'è poi un'altra specie di distanza o lunghezza, che noi otteniamo non dalle parti permanenti dello spazio, ma delle parti che fluiscono e perpetuamente si distruggono nella successione: e noi la chiamiamo durata. I modi di essa sono differenti lunghezze, di cui abbiamo idee distinte, come ore, giorni, anni, tempo, eternità (...) è evidente a ognuno che osservi ciò che passa nella sua anima, che c'è un flusso di idee che costantemente si succedono l'una all'altra nel suo intelletto, finché è sveglio. La riflessione su queste appari (perfuração no livro) zioni di idee diverse l'una dopo l'altra nell'(perfuração no livro) anima è (perfuração no livro) ciò che ci fornisce l'idea di successione¹⁰⁰. (LOCKE, 1966, p. 24)

O fluxo contínuo das idéias vaga num tempo e num espaço infinito. O *signo-gesto* pleno de energia que fura, rasga e violenta a superfície da tela supera fisicamente o espaço bidimensional num quadro sem moldura. Ultrapassando os limites da tela lança-se ao infinito: interpretação, experimentação. Uma *pittura-oggetto* se faz a partir do quase *nulla* de Fontana - um rasgo ou uma perfuração numa tela sem cor como esta:

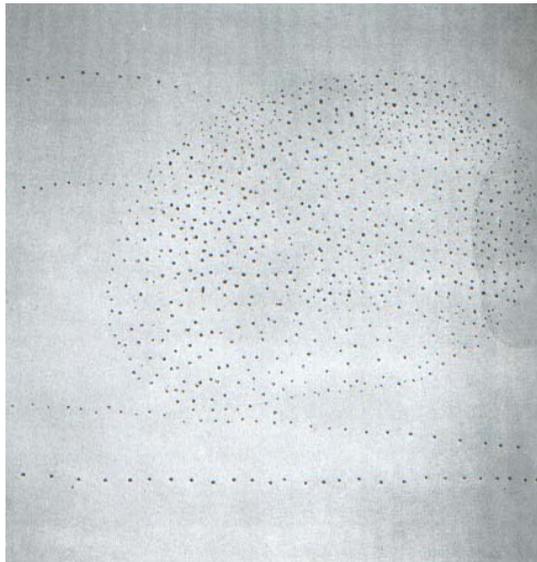


Figura 21: *Concetto Spaziale, Attesa* (1959)

Tela 1 x 1 - Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Fonte: Argan, *Arte Moderna*, 1992

¹⁰⁰ Existe uma outra espécie de distância ou comprimento que nós obtemos, não das partes permanentes do espaço, mas, das partes que fluem e perpetuamente se destroem na sucessão: e nós a chamamos duração. Os modos desta são diferentes comprimentos, dos quais temos idéias distintas, como horas, dias, anos, tempo, eternidade (...) é evidente a cada um que observa aquilo que acontece na sua alma, que existe um fluxo de idéias que constantemente sucedem uma depois da outra no seu intelecto, até que acorde. A reflexão sobre estas apari (perfuração no livro) ções de diversas idéias uma depois da outra na (perfuração no livro) alma é (perfuração no livro) aquilo que nos fornece a idéias de sucessão. [trad. própria]

As repetições do signo, como as inúmeras perfurações nas telas de Fontana, deixam claras mudanças na estrutura do próprio signo. São diferentes signos de um igual gesto, mesmo assim, a repetição autêntica, como afirma Capogrossi, é impossível. Cada gesto é um novo CsO ultrapassando o espaço-campo rumo ao infinito. Fontana afirma que qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço. O espaço torna-se instrumento de comunicação, navalhando a tela ou rachando a escultura. O espaço surge como superfície física atravessada por outros corpos como perfurações e cortes. O próprio espaço abstrato é mutilado pela mão do artista.

Da mesma maneira, a artista Carmengloria Morales, que confiou a Murilo a informação de que a pincelada é um detalhe secundário do seu trabalho, utiliza-se do vazio. Tratando a artista como um “operador”, Murilo conclui que este abole a superioridade do tema e torna igual o valor de qualquer composição. A artista atenta à dicotomia do “pleno-vazio” tenta formular a presença do vazio incitando o fruidor a ler o quadro. Para Murilo, “nos seus quadros e painéis transparece algo do tempo futuro, quando os homens desarmados criarem um espaço novo, dominarem o vazio, atentos a uma diversa leitura do cosmo, sob o signo da liberdade, da invenção e da paz” (1994, p. 1326). No novo espaço até mesmo as máquinas têm seus signos: a existência individual consiste em distinguir entre os signos de seu tempo e seu espaço e os signos das máquinas. Segundo Argan, o signo não representa nem exprime, manifesta:

O signo é uma força que atua num *campo*, e cujos limites são os limites de sua influência. Muitos signos compõem um sistema; o sistema é um conjunto de signos em interação. A relação de um único signo com seu campo também constitui um sistema. Quando FONTANA faz do quadro um *campo* de cor, em seguida fendendo-o com um corte nítido, ele demonstra que o signo (o corte) é incompatível com uma delimitação do espaço: é a destruição simbólica da pintura, com sua ambigüidade de espaço duplo, o fora e o dentro, o além e o aquém do quadro. Há, porém, um aspecto prático da maior importância: Fontana não se contenta em *marcar* o signo, ele o *opera*, corta realmente a tela com um talhe do comprimento certo no ponto certo. (1998, p. 551)

O gesto-signo funde-se ao campo e é um gesto único do artista não pertencente ao campo da reproduzibilidade, deixando a invenção para o artista e a apropriação das coisas que pertencem ao mundo fenomênico moderno (a *bricolage*, a coleta). É este gesto-signo, segundo Argan, que dá ao campo a determinação de

um espaço. No espaço (dentro e o fora) criam-se outros grupos de signos que agem sobre a percepção e a concepção espacial do fruidor.

Perdidos no espaço entre tantos corpos biológicos de artistas, músicos, poetas estão os objetos torcitários (peças de máquina) ganhando espaço no tempo e elegidos aqui como instrumentos que auxiliam no movimento da máquina – máquinas que trabalham umas nas outras e se entrecruzam continuamente (a tesoura, o olho, a faca). Em **O exilado**, Murilo Mendes (1994, p. 286) afirma que seu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo. Mesmo assim, perdido entre tantos fragmentos mecânicos, o corpo resiste sabendo que a função da máquina é o trabalho que ela produz e o poeta a incorpora. Em **Murilograma a João Cabral de Melo Neto** (idem, p. 691), Murilo afirma “escrever com o corpo exato que nem uma faca”, uma máquina cortante. E em outro fragmento afirma “não destruas a máquina: olha para além dela” (idem, p. 1333). Sem a intervenção da máquina os artistas conseguem transportar o fruidor ao cosmo, como exemplifica Murilo: diante de uma tela nos sentimos no espaço mesmo sem a intervenção da máquina do astronauta. As intervenções continuam, Giorgio Manganelli, segundo Murilo, submete seu texto a uma operação litúrgico-cirúrgica, perfura-lhe as vísceras, extrai da matéria imediata o poema em prosa, procede a dessacração do homem e do cosmo em crise permanente (idem, p. 1293).

Através desses instrumentos, Murilo experiência o corte no poema, no livro, na prosa. Em **Fragmentos de Paris**, o próprio Murilo absorve a idéia de corte e dilacera o museu:

(...) Entro na sala do Louvre onde estão montadas *les grandes machines* de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto certos pedaços de *La mort de Sardanapale*, de *La liberté guidant le peuple*, de *Les massacres de Scio*, mormente do último. Deixo intacto *les femmes d’Alger dans leur appartement*, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor. O excedente é recolhido aos arquivos, matéria arqueológica, pasto dos críticos especializados. Baudelaire *épouvanté* recua, Malraux hesita, consulta seu espírito *froundeur* e a exigência do posto ministerial: *entre les deux son coeur balance* (...). (1994, p. 1110)

Neste fragmento, Murilo simula uma invasão ao Louvre e, portador de uma tesoura, recorta algumas obras de arte e através dos fragmentos obtidos compõe

outras (através de pequenos corpos sem órgãos operados pelo ato do corte). Aqui, a operação do corte pode ser bem visualizada: o corte cria multiplicidades através de sua abertura. Segundo Umberto Eco (1971), na noção de obra de arte estão implícitos dois aspectos: no primeiro aspecto, o autor realiza um objeto acabado e definido aspirando uma fruição que o intérprete tal como o autor pensou; num segundo aspecto, o objeto é fruído por uma pluralidade de espectadores, cada um sofrendo uma diferente ação das características psicológicas e fisiológicas, ambientais e culturais, cada fruição é pessoal e vê a obra de um ponto de vista diferente. Fontana e Murilo se enquadram no segundo aspecto. Ambos criam uma “obra aberta” que sugere n possibilidades de interpretação.

Ao pensar nessas interpre(ne)tações, lembro Arlindo Daibert (1995) comentar que o quadro não contamina mais o poema, torna-se seu tema. Dos poemas-homenagens, Murilo passa não só a dedicar o poema como a fazer do artista ou da tela o tema deste, como vimos ao longo trabalho. Murilo observa a cor da tela e a transpõe para o papel, também em suas poesias as cores saltam freneticamente no ritmo da máquina abstrata. A apreensão do objeto pelo olho armado revela, segundo Murilo, o poético. É observando as telas e os artistas que ele transpõe a arte para o papel.

O trabalho da arte-poesia é nomear o que se perde, nomear e voltar ao desconhecido como Orfeu, o olhar desafiador para trás, ao que os olhos ainda não viram. O desconhecido, o corte abismal, gera o medo, a excitação, o pânico. Murilo mostra muitas poesias em pânico diante das alterações do mundo. Um pânico bem definido por Laís Corrêa Araújo (2000, p. 86):

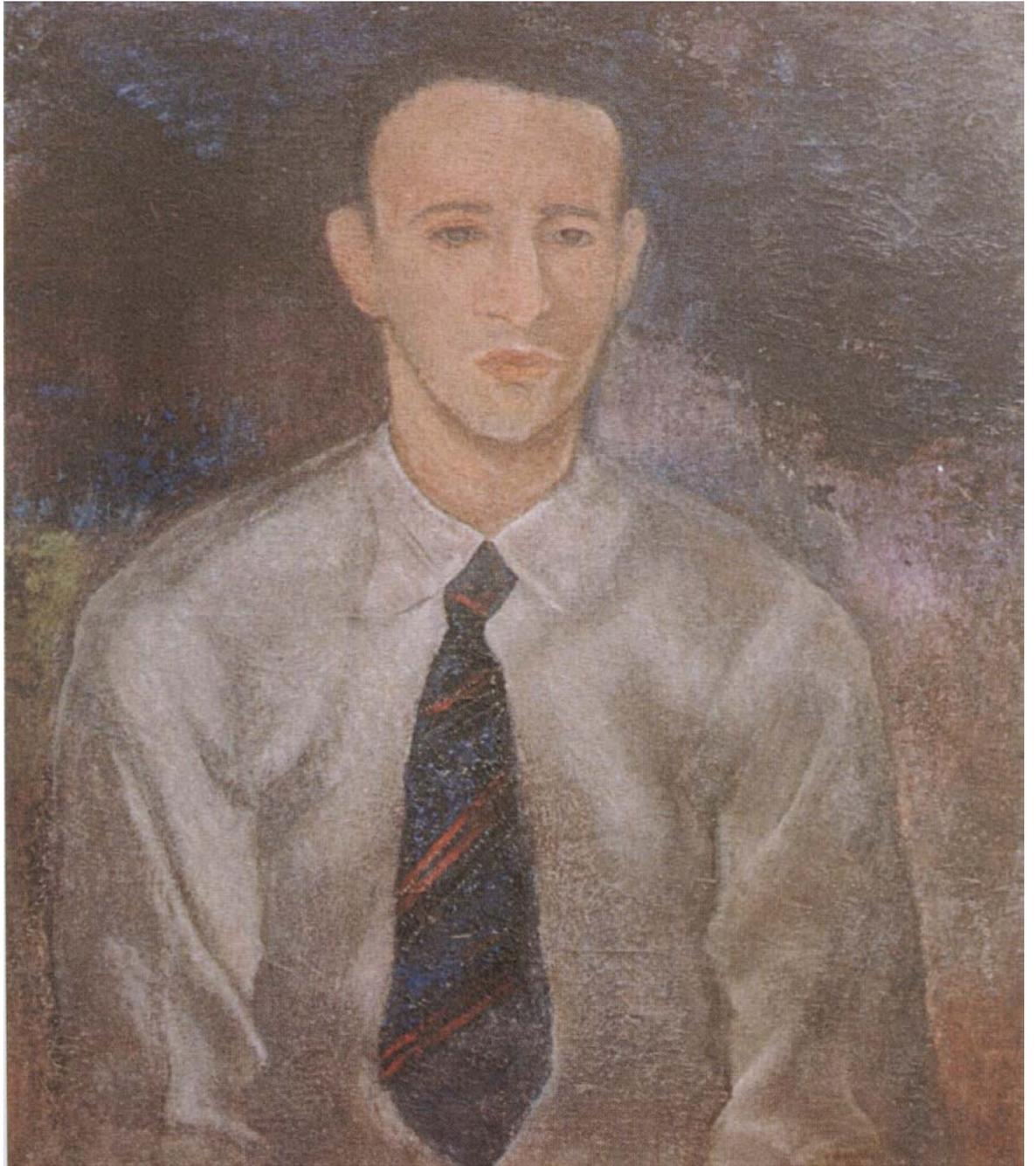
Pânico – estado de deslumbramento e veemência lírica perante a imagem-vertigem da mulher, esta *Berenice* (ou Cristina ou Roxelane ou Regina) que é o ‘mais terrível e vivo dos espectros’, que se alimenta do poeta e ‘é pássaro e flor e pedra e onda variável’ e, principalmente, ‘idéia’. Pânico – estado de veemência e abismação existencial perante o ‘Amor, palavra que funda e que consome os seres. Fogo, fogo do inferno! Melhor que o céu’. Pânico – estado de veemência metafísica perante a vida, seu absurdo e enigma, sua infinitude de tempo e espaço – dimensões irrelevantes desse universo-esfinge que se propõe à ‘numerosa comunidade do desespero’, a dos lúcidos poetas.

Pânico – estado de veemência e abismação – é o mesmo experimentado ao longo do trabalho. Veemência: força intensiva na alma ou nas paixões, intensidade, energia, persuasão. Abismação: lançar-se no abismo, encher-se de admiração, assombro, confusão, espanto.

Pânico, abismo, caos
Murilo, infinito, abstrato
Olhar, olhos, contemplação – visão
Faca, corte, fissura
Leitura, deriva, loucura.

E por fim, a voz do poeta:
“abstrato e longe achei-me”.

Considerações finais sobre a máquina abstrata muriliana



Em uma operação de desterritorialização, projeto-me a olhar o texto de fora. Ao recordar algumas linhas de Murilo, entre as quais SÓ NÃO EXISTE O QUE NÃO PODE SER IMAGINADO, percebo que a tentativa de trazer à tona este CsO não é frustrante. Incessantes leituras, incessantes cortes e um fazer/(re)fazer acompanharam a escrita. Pilhas de livros no chão, livros cortados um a um. Em cada corte, os textos transferiam suas contribuições teóricas para as garatujas - arabescos, garabulhas, garafunhas, sarrabiscos, rabiscos. Neste trejeito desajeitado de escrever (re)criou-se o texto muriliano. Eis, por fim, a incerteza de concluir algo inesgotável de conhecimento. Mas chega o dia de fazer um palimpsesto, raspar o texto para dar lugar a outro. Mas por que não continuar raspando os textos de Murilo e descobrir novas propostas sobrepostas?

Dessa forma li Murilo: selecionei os escritos de arte e, atenta aos fatos biográficos que transitam inevitavelmente nos textos, pude acompanhar o “eu” martelante do poeta. Nos primeiros escritos mapeados no Brasil, vistos no *primeiro estrato*, a influência de Ismael Nery e de Vieira da Silva intercalam-se com o essencialismo, a abstração, o corpo desmembrado, a trama, a religião. Procurei as FISSURAS do texto para, no limiar, transpassar as idéias deleuzianas, observando o tempo como uma rede de intencionalidades. Experimentei um novo CSO que continua em processo de (de)formação, pois, é rizomático e não engendrado. Ao usar um EU consciente, atribuí tal escolha a uma máquina desejante que não cessa de produzir multiplicidades, rizomas, sobrepor platôs.

Num *segundo estrato*, observei a inserção do poeta no universo plástico italiano, em especial na arte abstrata dos anos 50 e 60 a partir da compilação da crítica de arte. A inumerável gama de amigos, pintores e escritores, com quem o poeta se relacionou, contribuiu para o forte coeficiente de desterritorialização. Pude explorar a TRAMA muriliana através de escritos crítico-poéticos sobre os pintores abstratos italianos com quem teve contato.

Murilo usa uma linguagem aguçada e em constante metamorfose de sentidos. Lembro Benjamin (1987, p. 32) ao dizer que a crítica tem que falar a língua dos artistas e o bom escritor não diz mais do que pensa. Poeticamente, a MÁQUINA MURILIANA abstrai a língua dos artistas e a transforma em poemas-prosas. Textos em metamorfose retomam trechos de outros escritos da mesma forma que os AGENCIAMENTOS MAQUÍNICOS: corpos reagindo uns sobre os outros com picos de desterritorialização (2002, p. 29). Os textos possuem CONECTORES (para usar

um termo deleuziano) que marcam a maneira como proliferam, “a maneira como um segmento se acrescenta a um outro ou nasce de um outro” (DELEUZE, 1977, p. 93). Esses *conectores* aumentam cada vez mais a ligação entre os diversos textos sobre um mesmo artista ou sobre vários artistas.

Em Giuseppe **Capogrossi** vemos *conectores* como: *signos - sucessão dos ritmos - tempo - máquina - território - espectador - operação mental - linhas - espaço - fragmentos - trama - visualidade - tecido - homem*. Em Gastone **Biggi**, *mensagens impessoais - código individual - ritmos progressivos - tempo - espaço - território observadores - construção serial - aspectos mecânicos*. Em Giorgio **Morandi**, *abstração - operação mental - objeto - silêncio - imagens - signos - musicalidade*. Em Piero **Dorazio**, *movimento - tempo - corte - elementos abstratos - trama cerrada - cor - texto - elemento cromático - abstração*. Em Alberto **Magnelli**, *linhas - espaço - intenção geométrica - abstração - cores - blocos*. Em Lucio **Fontana**, *o signo gestual - furar - dilacerar - violentar - espaço - corte - margens - universo - perfurações - operação - faca*. Cada conector está em contigüidade incessante no campo da imanência. A constante presença do signo, do ritmo, do espectador, da máquina, das operações é lida em vários textos. Para Barthes “ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado” (1992, p. 44). Murilo nomeia os sentidos capturados nas telas, os nomes proliferam e se metamorfoseiam em outros nomes, porém, sempre pertencentes à mesma cadeia de intencionalidades.

As leituras de Murilo visam maquinar a tela, no sentido de reestruturá-la, contrapondo a política da mera contemplação para analisar o objeto. Os *conectores* se diluem e se desmembram no interior do texto através do olhar. Num jogo de espelhos, os textos proliferam por fragmentação. A maquinaria do próprio discurso muriliano, numa trama esburacada, compõe um novo corpo sem moldura (sem organicidade), interfacial na completude. Da disparidade à abstração sem rótulo, eis que o poeta-crítico chama a atenção, entrelaça a presença/ausência do corte.

O crítico na arte contemporânea deve desnudar-se de suas teorias e experimentar novas sensações, experienciar a *obra aberta*. O próprio espectador-leitor deve (re)furar a tela-texto e abri-la para novas interpretações. Na oficina do

poeta, como podemos ver no *terceiro estrato*, as peças da máquina abstrata são utilizadas para perfurar o tempo e promover fissuras.

Numa OPERAÇÃO MENTAL inconsciente e maquínica, o artista, como cirurgião, intervém no outro. Intervenções instauram o corte e operam a máquina através dos símbolos cortantes: a FACA, promotora das fissuras, violenta a tela; a TESOURA, máquina de corte, inevitável Átropos, abre-se como eixo; o OLHAR, isca de contrários, abstrai essências. Elementos que abrem o entendimento do fora e do dentro: fissura. Lembro Derrida (1991) ao falar da margem que se mantém dentro e fora simultaneamente, assim é a fissura: limítrofe, é e não é, pertence e não pertence.

Neste limiar transita constantemente o SIGNO. Os signos, segundo Deleuze, emitem signos uns para os outros formando uma rede infinita, vale lembrar, “não se trata de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico” (2002, p. 62). Para Deleuze, o regime significante do signo é definido por alguns aspectos: o signo remete ao signo infinitamente; o signo é levado pelo signo e não cessa de voltar incitando a circularidade do signo desterritorializado; o signo salta de um signo a outro e não cessa de se deslocar (idem, p. 68). Assim, os signos murilianos se entrecruzam numa TRAMA circular e se desterritorializam por linhas de fuga remetendo-se a outros signos.

A partir de formulações maquínicas de Deleuze, pude averiguar a máquina literária que funciona em Murilo: uma máquina abstrata individual de pensar que promove constantemente fissuras a partir dos elementos torcitários. Vemos, em Murilo, A IDÉIA DE MÁQUINA DO MEU CORPO DENTRO DO TEMPO, na qual o poeta afirma a existência dessa máquina abstrata que está em constante funcionamento: produzir sentidos, proliferar idéias.

Num processo em que o acordo entre os elementos do plano concreto e aqueles do plano abstrato se dá traço a traço, lembramos que, em Murilo, A DESTRUIÇÃO DA ALEGORIA FAZ PARTE DA PRÓPRIA ALEGORIA. Ao representar pensamentos e idéias através desses elementos, que funcionam como um disfarce da idéia representada, vemos Murilo operar a máquina. Desligá-la com

um ponto final não é tarefa fácil, saber a hora de parar, eis a questão. Deixo-vos então com a voz de Murilo operando sua máquina:

O ponto final não é o fim,
Mas um simples episódio. Eis o fim:
Fim do princípio e do fim.
Nascemos desde já no fim
Contido antecipadamente no princípio.
Fim é pura palma e prêmio
Para quem penetrou a medida do tempo
Conhecendo a relatividade das medidas.

(Décima Quinta Meditação, 1994, p. 786)

Referência Bibliográfica sobre o autor

ANDRADE, Mário de. "A Poesia em Pânico". In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1946.

_____. "A Poesia em 1930". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ANTELO, Raúl. "Murilo Mendes lê em espanhol". In: *Anais do I e II Congressos de Literatura Comparada da UFMG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987. p. 537-554

_____. "Borges e Murilo Mendes, dois casos de desleitura criativas". In: *Anais do 1º Seminário Latino-americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, s.d. p. 57-78

_____. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

_____. "O enigma Murilo". In: *Anuário de Literatura - Especial Murilo Mendes*. Florianópolis: UFSC, 2001.

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação, 1976.

ARAÚJO NETO. "Roma foi o paraíso e a prisão". In: *Jornal do Brasil*, São Paulo, 5 de maio de 2001.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. "O modernismo desarticulado de Murilo Mendes". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: 1990. p. 73 - 78

_____. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. "O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes". Trad. Murilo Marcondes de Moura. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Letras. São Paulo, p. 6, 11 de maio de 1991.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O gato e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ASCHER, Nelson. "Murilo Mendes e o mistério da poesia". In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. São Paulo, 13 de maio de 2001.

BARBOSA, João Alexandre. "Convergência poética de Murilo Mendes". In: *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 117-136

BONFIM, Paulo. "Apenas Murilo". In: *Jornal Linguagem Viva*. São Paulo, Ano XIII, n. 155, p.5, julho de 2002.

BUNN, Daniela. "L'Occhio del poeta: Murilo Mendes e o (re) corte abstrato". In: *Anuário de Literatura - Especial Murilo Mendes*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. "As faces mutantes de Murilo Mendes". In: *CD-ROM dos Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: 2002.

_____. "O olhar do poeta". *Entrevista concedida para Simone Schmidt* (Prosa e Verso/ TV Cultura). Florianópolis, 20 maio 2003.

_____. "Murilo Mendes: um poeta brasileiro em Roma". In: X CONGRESSO NACIONAL DE PROFESSORES DE ITALIANO E IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE ITALIANÍSTICA, Florianópolis: UFSC, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. "Murilo e o mundo substantivo". In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. "Murilo e o mundo substantivo". In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, [19??].

CANDIDO, Antonio. "Pastor pianista/pianista pastor". In: *Na sala de aula. Caderno de Análise Literária*. São Paulo: Ática, 1985. p. 81-95

CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia". In: *A educação pela noite e outros versos*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. "A crítica total". In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. São Paulo, 15 de julho de 2001.

_____. "Da dispersão à intensidade". In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. São Paulo, 13 de maio de 2001.

_____. "Murilo Mendes em seu começo". In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes 1901-2001*. UFJF: CEMM, 2001.

DAIBERT, Arlindo. "Murilo Mendes e a casa de Rembrandt"; "Murilo Mendes"; "Murilo Mendes; o olho armado". In: *Cadernos de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

GARCIA, Wladimir Antonio da Costa. *O Cometa e o Bailarino: a Modernidade em Murilo Mendes*. Florianópolis, 1990. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. "Murilo Mendes, poeta-crítico" In: *2º. Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC*. Belo Horizonte: 1990.

_____. "O Cometa e o Bailarino: fundamentos de uma poética sincrônica em Murilo Mendes". In: *Travessia Revista de Literatura Brasileira*. v.25. Florianópolis: 1993. p.145-155

_____. "Murilo Mendes, poeta-crítico". *Anais do 2º. Congresso da Abralic*. v.3, Belo Horizonte: 1992. p. 43-51.

_____. "A Concepção de um Leitor-Produtor em Murilo Mendes". In: *4th Hispanics Studies Postgraduate Conference*. Nottingham: 1996.

GARCIA, Wladimir Antonio da Costa. "The Comet and the Dancer: a text theory in Murilo Mendes". In: *4th Annual Conference on Romance Literatures*. Chappel Hill: 1998.

_____. "Murilo Mendes e a Filosofia". In: *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. v.1. Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 294-302.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: A invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Território/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Murilo Mendes 1901-2001*. UFJF: CEMM, 2001.

_____. "Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond e a Lucio Costa". Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/3/ensaios/quimaraes.html>. Acesso em: 03 de maio de 2002.

_____. "Murilo Mendes acervo de poeta". Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/julio_quimaraes/acervomm.htm. Acesso em: 03 de maio de 2002.

JACOBBI, Ruggero. "Introduzione alla poesia di Murilo Mendes". In: MENDES, Murilo. *Murilo Mendes*. A cura do R. Jacobbi. Milão: Nuova Academia Editrice, 1961.

_____. "Introduzione". In: MENDES, Murilo. *Mondo enigma*. Trad. Carlo Vittorio Cattaneo. Torino: Einaudi, 1976. p. 5-9

_____. "Parábola de Orfeu". In: *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LUCAS, Fábio. "Murilo Mendes". In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (Org.). *Poetas do Modernismo*. 5 v. Brasília: INL, 1979.

MARTINS, Marta. "Imagens cambiantes em Murilo Mendes". In: *Anuário de Literatura - Especial Murilo Mendes*. Florianópolis: UFSC, 2001.

MASSI, Augusto. "Murilo Mendes: a poética do poliedro". In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 v. Ana Pizarro (Org.). São Paulo: Memorial, Campinas UNICAMP, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. "Murilo Mendes ou a poética do visionário". In: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 51-68

_____. "A pulga parabólica". In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. "À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes". In: MENDES, Murilo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976. p. 11-22

_____. "À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes". In: *O fantasma Romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

_____. "Murilo Mendes ou a poética do visionário". In: *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes de. "Murilo Mendes no início dos anos 30". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 5, n.11, p. 66-72, 1990.

_____. "Mozart". In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. São Paulo, 13 de maio de 2001.

MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. *Desempacotando A Discoteca: Música, Poesia e Crítica em Murilo Mendes*. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC/ Minas, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças”. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992. p. 133-138.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “O itinerário poético de Murilo Mendes”. *Revista do Livro*. n.16. Rio de Janeiro: INL, 1959.

_____. “Introduzione”. In: MENDES, Murilo. *Ipotesi*. Milano: Guanda, 1977. p. 7-12

_____. “O visionário de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *O Visionário*. São Paulo: Roswitha Kempf, s.d. p. 5-9

_____. “Prosas de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 11-22

_____. “Vida-Poesia de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. “Murilo Mendes poeta e crítico italiano”. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes 1901-2001*. UFJF: CEMM, 2001.

_____. “O Visionário Distante”. Entrevista para a *Folha de São Paulo*. *Caderno Mais!*. São Paulo, 13 de maio de 2001.

_____. “Murilo Mendes -100 anos”. *Jornal do Brasil*, maio 2001. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/05/04/joride20010504001>. html. Acesso em: 16 de outubro de 2001.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Murilo Mendes”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 3 v. Rio de Janeiro: São José, 1959. p. 635-645

RIBEIRO, Gilvan Procópio; NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUF, 1997.

RODRIGUES, Marisa Timponi (Org.). “Introdução”. In: MAGNELLI. *Mostra do Acervo do CEMM*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 1998. p. 5

_____; BARBOSA, Leila Maria Fonseca. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

SANTIAGO, Silvano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Cia letras, 1989.

SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS. “Murilo Mendes – 100 anos”. Suplemento Literário Especial. Minas Gerais: Imprensa Oficial, julho de 2001.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000.

TOLEDO, Paulo de. “Murilo e Pessoa: Múltiplo em comum”. In: *Revista Babel*. n. 4. Florianópolis, 2001.

UNGARETTI, Giuseppe. “Prefácio à Siciliana”. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

WEINTRAUB, Fábio. “Murilos de vento: cognição e vertigem em Murilo Mendes”. In: *Revista Cult*. n. 46. São Paulo: Lemos Editorial, maio 2001.

ZAGURY, Eliane. “Murilo Mendes e o poliedro”. In: MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. VII–XII.

Referências

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMARANTE, Leonor. *A História das Bienais*. São Paulo: BFB, 1989.

AMOROSO LIMA, Alceu. *A estética literária e o crítico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1954.

ANTELO, Raúl. et al. *Declínio da Arte Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica, 1998.

_____. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

_____. "O entre-lugar do novecento". In: *Diário Catarinense: Caderno de Cultura*. n. 13. Sábado 10 de maio de 2003.

_____. "Valor e Pós-Crítica". In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. (Org.). *Valores: Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ABRALIC, 2002. p. 145-157

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. In: *Fontana: el espacio como exploracion*. Ministerio de Cultura. Madrid, abril-junho 1982.

_____. *L'arte moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1980.

ARISTÓLETES. *Poética IV*. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O cato e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520: Apresentação de Citações em Documentos*. Rio de Janeiro: 1992.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: Informação e Documentação: Referências – Elaboração*. Rio de Janeiro: 2000.

BALLESI, Piero. “Il gioco infinito della realtà e dell’illusione”. In: *Dorazio - IV Premio Scipione*. Milano: Electa, 2000.

BALLO, Guido. *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*. Torino: Edizione Ilte, 1970.

BARRETO, Lima. “A música”. In: HOUASSIS, Antonio (Org.). *Vida Urbana, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense. Original em *Correio da Noite*, Rio 30/12/1914.

BARTHES, Roland. “A leitura, o esquecimento”. In: *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. “O efeito de real”. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

BENJAMIM, Walter. *Rua de Mão Única*. 2 v. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNASSAR, Bartolomé. *História de los españoles*. Barcelona: Ed. Grijalbo, s.d.

BIGGI, Gastone. *Contrappunti*. Con 12 acqueforti a colori di Gastone Biggi. Roma: Grafica dei Greci, 1975.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87

BOSSAGLIA, R. *La forza creativa di un artista intellettuale*. In: *Dorazio - IV Premio Scipione*. Milano: Electa, 2000.

BRILL, Alice. *Samson Flexor: do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Ed. USP, 1990.

BRION, Marcel. *Art Abstrait*. Paris: Ed. Albin Michel, 1956.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.

BUCARELLI, M. *Calvesi ed altri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1964.

BUNN, Daniela. "L'occhio del poeta: Murilo Mendes e o (re) corte abstrato" In: *Anuário de Literatura - Especial Murilo Mendes*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. "As faces mutantes de Murilo Mendes". In: *CD-ROM dos Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: 2002.

_____. "Murilo Mendes: poeta e crítico de arte". *Entrevista concedida para Simone Schmidt* (Prosa e Verso/ TV Cultura). Florianópolis, 20 maio 2003.

_____. "Murilo Mendes: um poeta brasileiro em Roma". In: X CONGRESSO NACIONAL DE PROFESSORES DE ITALIANO E IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE ITALIANÍSTICA, Florianópolis: UFSC, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

CANNABRAVA, Euryalo. *A Estética da Crítica*. Coleção "Letras e Artes". Ministério da Educação e Cultura, s.d.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

CERNI, Vicente Aguilera. "El Arte Impugnado" (1969). In: *Fontana: el espacio como exploracion*. Ministerio de Cultura. Madrid, abril-junho de 1982.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da Alma, Espelho do mundo". In: NOVAES, Aduino. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORTÁZAR, Julio. "A casa tomada". In: *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DEGAND, Leon. *Magnelli*. Venezia: Ed. del Cavallino, 1952.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Diálogos*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Zahas, 1985.

_____. *Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. 1 v. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. 2 v. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. 3 v. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. 4 v. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. 5 v. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. “Timpanizar – a filosofia”. In: *Margens da Filosofia*. Campinas: Ed. Papyrus, 1991.

_____; VATTIMO, Gianni et alii. *A Religião*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ECO, Umberto. “O problema da obra aberta”. In: *Actas do Congresso*. 7 v. Florença: Sansoni, 1961.

_____. *A viagem na irrealidade cotidiana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Como se faz uma tese*. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. “O espaço sagrado e a sacralização do mundo”. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONTANA, Lucio. *Fontana: el espacio como exploracion*. Ministerio de Cultura. Madrid, abril-junho de 1982.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA. *Arte astratta italiana. 1909-1959: Omaggio a Magnelli*. Roma: De Luca Editore, 1980.

GARCIA, Wladimir Antonio da Costa. “Essa coisa-evento, a poesia”. In: *Babel – Revista de Poesia e Crítica*. v.1. n. 2. Santos: 2000. p.117-127

_____. “Os modos da cultura (e Lacan)”. In: *Anais do Seminário da Sociedade Brasileira de Psicanálise*. Florianópolis, 2001.

GASTON, Bachelard. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GIANI, Giampiero. *La biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso Editore, 1954.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahas, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes. 1986. p. 216-240

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Minimizar identidades”. In: JOBIM, José Luis. *Literatura e Identidade*. Rio de Janeiro: EDVERJ, 1999.

HABKOST, Nestor Manoel. *Poetografia de Ismael Nery*. Florianópolis, 1994. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. 2001.

INSTITUTO ÍTALO-BRASILEIRO. *Catálogo de exposição: Magnelli*. São Paulo: [19??].

JOBIM, José Luis. “História da literatura”. In: *A poética do fundamento*. Niterói: UFF, 1996. p. 67-89

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *De lo espiritual em la arte*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 1967.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

La biennale di Venezia. Venezia: Lombroso Editore, 1954.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LOCKE, J. *Saggio sull'Intelletto Umano*. A cura di Guido De Ruggiero. Bari: Editori Laterza, 1966.

MAGNELLI, Alberto. "Biggi". In: *Serigrafie d'arte in Itália*. Macerata. Ed. Foglio: 1968.
_____. *I collages di Magnelli*. Roma: Edizione "Il collezionista d'Arte Contemporânea", 1970.

MARINETTI, T. *Manifesto do Futurismo*. In: TELLES, Gilberto Mendonça. "Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro". Petrópolis: Vozes, 1977.

MARQUES, Luiz. *A Arte Italiana em coleções brasileiras: 1250-1950*. 2 v. São Paulo: MNBA (Museu Nacional de Belas Artes), 1996.

MASSI, Augusto. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 v. Ana Pizarro (Org.). São Paulo: Memorial Campinas/UNICAMP, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O corpo". In: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICELI, Sérgio. "Mercado de arte: Brasil 2000". In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. *Valores: Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ABRALIC, 2002. p 79-105

MOLLOY, Silvia. “La política della pose”. In: LUDMER, Josefina. *Las culturas del fin de siglo en America Latina*. Rosario: Viterb, 1995.

NIETZSCHE, F. *Aurora e scelta di frammenti postumi (1879-1881)*. A cura di Giorgio Colli. Milano: Mondadori, 1964.

NOVAES, Aduino (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. “Crítica Literária no Brasil, ontem e hoje”. In: *Revista Cult*, n. 26, São Paulo, set 1999.

_____. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1966.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. “Imagens do Tempo”. In: *História de Santa Catarina*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

OSTROWER, Fayga. “A construção do Olhar”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 167-182

PAES, José Paulo. “Adeus ao pânico”. In: *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

_____. “O Surrealismo na literatura brasileira”. In: *Folha de São Paulo*. Folhetim. São Paulo, 30 dezembro 1984.

PAIVA, Eunice. *Os impressionistas: Cézanne*. São Paulo: Ed. Três, 1973.

PASQUALI, Marilena. *Morandi*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2000.

PEDROSA, Mário. “Introdução a Magnelli”. *Jornal do Brasil*: 05/05/1958.

_____. *Modernidade Cá e Lá*. 4 v. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

PESSANHA, Juliano Garcia. "Ser e Tempo: uma 'pedagogia' da perfuração". In: *Revista Cult*. São Paulo, março de 2001.

PETERS, Michael. *Uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Globo, 1968.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.

REGEL, Günther. "O fenômeno Paul Klee". In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios: Paul Klee*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94 -123

_____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Cia letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *La máquina cultural*. Argentina: Ariel, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Trad. Marco Henrique Luria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

SENNA, Homero. *República das letras*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.

SOARES, Órris. *Dicionário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

STEINER, George. *Extraterritorial*. Barcelona: Barral, 1988.

TEIXEIRA, Ivan. "Anatomia do Crítico". In: *Revista Cult*. n.11. São Paulo, junho de 1998.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Normas para apresentação de documentos científicos. 7,8 v. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

VALLER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo: Martins fontes, 1980.

XIRAU, Ramón. "De lo sagrado". *Dos poetas y lo sagrado*. México: Cuadernos de Joaquín Martiz, 1980

Sites pesquisados

<http://www.arsmedia.it/exhibit/capogrossi.htm>. Acesso em 06/05/2002.

<http://www.scuolaromana.it/artisti/capogrossi.htm>. Acesso em 06/05/2002.

<http://www.adebooks.com>. Acesso em outubro de 2002.

<http://www.cemm.ufjf.br>

http://www.pitoresco.com.br/portugal/portugal/20_maria_helena/helena06.htm.

<http://www.galleriamorone.it/presenta.htm>. Acesso em maio de 2003.

<http://www.mailart-carrercollection.net/0241autori.htm>. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.guzzardi.it/arte/pagine/artisticalabresi/artisticeris/b.html#artisticeris>.

http://www.divingnet.it/Artisti_index.htm. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.comanducci.it/elenco/elencoB53.htm>. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.arazzeriascassa.com/>. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.galleriatonelli.com/autore.asp?mostra=fontana>. Acesso em out de 2003.

<http://www.mac.usp.br/exposicoes/99/secarte/obras/magnelli.html>. Acesso em out/2003.

<http://www.mac.usp.br/exposicoes/99/secarte/obras/morandi.html>. Acesso em outubro de 2003.

http://www.arazzeriascassa.com/Capogrossi_Composizione63_Arazzeria_Museo.htm. Acesso em outubro de 2003.

http://www.arazzeriascassa.com/Kandinskij_GialloRossoBlu_Arazzeria_Museo.htm. Acesso em outubro de 2003.

http://www.arazzeriascassa.com/Klee_GiardinoZoologico_Arazzeria_Museo.htm. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.nossahistoria.com.br/artes4/02.htm>. Acesso em outubro de 2003.

<http://www.comanducci.it/italiano/risultati.asp?Ricerca=BIGGI%20Gastone>. Acesso em outubro de 2003.

Publicações de Murilo Mendes

Livros publicados no Brasil:

Poemas. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1930.

História do Brasil. Rio de Janeiro: Ariel, 1932,

Tempo e Eternidade (com Jorge de Lima). Porto Alegre: Globo, 1935.

O Sinal de Deus. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1936.

A Poesia em Pânico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1938.

O Visionário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

As Metamorfoses. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

Mundo enigma (incluindo **Os Quatro Elementos**). Porto Alegre: Globo, 1945.

O Discípulo de Emaús. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

Poesia Liberdade. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

Contemplação de Ouro Preto. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

Poesia (1925-1955) (incluindo **Parábola, Bumba-meu-poeta, Siciliana, Sonetos Brancos**). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

Tempo Espanhol. Lisboa: Moraes, 1964.

A Idade do Serrote. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

Convergência (incluindo **Sintaxe**). São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Retratos-Relâmpago (1ª. série Roma 1965-66). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

Poliedro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

Retratos-relâmpago (1ª. Série). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

Obras Póstumas

Murilo Mendes - Antologia Poética. João Cabral de Melo Neto (Org.). Rio de Janeiro: Fontana/ MEC, 1976.

O menino experimental (poesia e prosa). São Paulo: Summus, 1979.

Transístor - Antologia Prosa (1931-1974). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Poesia (Col. Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 1983.

O Visionário. 2 ed. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

Janelas Verdes. Desenhos de Vieira da Silva. Lisboa: Galeria 111, 1989.

Poemas e Bumba-meu-poeta. Organização, introdução, variantes e bibliografia por Luciana Stegano Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; 2 ed. 1989.

História do Brasil. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Os melhores poemas. Luciana Stegagno Picchio (Org.). São Paulo: Global, 1994

Livros inéditos publicados em Poesia Completa e Prosa (1994):

O Infinito Íntimo (1948-1953); **Carta Geográfica** (1965-1967); **Espaço Espanhol** - prosa sobre Espanha (1966-1969); **Janelas Verdes** - prosa sobre Portugal; **Retratos-Relâmpago**, 2ª série (1947-1974); **Conversa Portátil** - miscelânea em prosa e verso (1931-1974); **Texto sem Rumo** (1964-1966); **A Invenção do Finito** (1960-1970); **Papiers** - textos em prosa e verso, em francês.

Livros publicados na Itália:

Siciliana. A cura di A. Chicchio. Prefazione di Giuseppe Ungaretti. Ed. Bilingue. Palermo: Sciacia, 1959.

Finestra Del Caos. A cura di Giuseppe Ungaretti. Ed. Bilingue. Milão: Scheiwiller, 1961.

Poesie. Antologia italiana a cura di A. A. Chicchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio, Giuseppe Ungaretti. Milão: Nuova Accademia, s.d.

Le Metamorfosi. A cura di Ruggero Jacobbi. Ed. Bilingue. Milão: Lerici, 1964.

Poesia Libertá. A cura di Ruggero Jacobbi. Ed. Bilingue. Milão: Accademia Sansoni Editori, 1971.

Italianissima (7 Murilogrammi). Milão: Scheiwiller, 1965.

Marrakech. (6 acqueforti di G. I. Giovanlo, all'Insegna del *Pesce d'Oro*, su testo poetico de Murilo Mendes). Milão, 1974.

Póstumos

Mondo Enigma. Trad. C. V. Cattaneo, pref. di Ruggero Jacobbi. Turim: Einaudi, 1976.

Ipotesi. Introd. e note di Luciana Stegagno Picchio. Milão: Guanda, 1977.

L'occhio del Poeta. A cura di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2002.

Livros publicados na França:

Office Humain. Poèmes traduits par Dominique Braga et Maria da Saudade Cortesão. Paris: Seghers, 1957.

Janela do Caos. Avec Six Lithographies de Francis Picabia. Paris: Imprimerie Union, 1949.

Livros publicados na Espanha:

Siete Poemas Inéditos. Trad. e notas de Damaso Alonso e Angel Crespo. In: *Revista de Cultura Brasileña.* Madri, 1961.

Poemas de Murilo Mendes. Trad. e notas de Damaso Alonso. In: *Revista de Cultura Brasileña.* Madri, 1965.

Poemas Inéditos de Murilo Mendes. Trad. e notas de Damaso Alonso e Angel Crespo. In: *Revista de Cultura Brasileña.* Madri, 1965.

Livros publicados em Portugal:

Tempo Espanhol. Lisboa: Moraes, 1959.

Antologia Poética. Lisboa: Moraes, 1964.

Ensaio e artigos:

Chronica Mundana. *A Tarde.* Juiz de Fora, setembro a dezembro de 1920.

“Ismael Nery, Poeta Essencialista”. In: *Boletim de Ariel.* n. 10. Rio de Janeiro, julho de 1934.

Recordações de Ismael Nery. In: GARCIA, Wladimir Antonio da Costa. *O Cometa e o Bailarino: a Modernidade em Murilo Mendes.* Florianópolis, 1990. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

“Poeta novo”. In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, março de 1940.

“Portinari Instantâneo”. In: *Revista Acadêmica*. n. 48. Rio de Janeiro, fevereiro de 1940.

“Maria Helena Viera da Silva”. In: *Revista Acadêmica*. n. 61. Rio de Janeiro: agosto de 1942.

“A pintura em pânico”. Suplemento “Letras e Artes”. *A manhã*. (Prefácio a um livro de Jorge de Lima). Rio de Janeiro, 25 de dezembro 1942.

“FLASH – Murilo Mendes”. In: Suplemento “Letras e Artes”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, domingo, 15 de maio 1949.

“A invenção do Orfeu”. In: Suplemento “Letras e Artes”. *A manhã*. Rio de Janeiro, 1951.

“Magnelli”. In: *Habitat*. n. 25. São Paulo, dezembro de 1955.

“V Salão Nacional de Arte Moderna”. In: *Paratodos – Quinzenário da Cultura Brasileira*. Ano I. n. 3. Rio-São Paulo, 1ª quinzena de junho de 1956.

“Conflito de culturas em três poetas brasileiros”. In: *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*. Napoli: Sezione Romanza, 1962.

Entrevista para o *Jornal do Brasil*: 25/07/1959. In: CANDIDO, Antonio. CASTELLO, J. *Presença da Literatura Brasileira*. 3v. São Paulo: Difel, 1968.

“Magnelli”. In: MAGNELLI, ALberto. *I collages di Magnelli*. Roma: Edizione “Il collezionista d’Arte Contemporanea”, 1970.

“Magnelli”. *Revista Veja*. n. 209. São Paulo, de setembro de 1972.

Discografia

Disco de Poesias - Murilo Mendes/João Cabral de Melo Neto. Direção de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro. Rio de Janeiro: Festa discos, s.d.

Apêndice A:
Mapeamento temático sobre arte na
obra muriliana

Procurei ao longo do mestrado mapear a partir de *Poesia Completa e Prosa*, *L'occhio del Poeta* e do Suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro, escritos de Murilo Mendes (prosa e poesia) sobre artes plásticas. O mapeamento propõe uma seleção, além dos escritos sobre artistas e quadros, de poemas que falam sobre abstração, corpos, cortes, olhar, olhos, máquinas e o campo semântico que envolve os mesmos conforme as idéias desenvolvidas neste trabalho. Segue uma lista de abreviaturas dos livros dos quais foram extraídos os escritos. Sendo assim, ao nome da poesia (ou ao nome do artista que esta evoca) segue o número da página e a abreviatura do livro a que pertence originalmente.

LISTA DE ABREVIATURAS

- Poemas* (1925-1929) – POE
- O Visionário* (1930-1933) – VIS
- Tempo e Eternidade* (1934) – TMP
- Os Quatro Elementos* (1935) – QTE
- A Poesia em Pânico* (1936-1937) – PPA
- As Metamorfoses* (1938-1941) – MET
- Mundo Enigma* (1942) – MEN
- Poesia Liberdade* (1943-1945) – PLI
- O Discípulo de Emaús* (1945) – DIS
- Parábola* (1946-1952) – PAR
- O Infinito Íntimo* (1948-1953) – IFI
- Tempo espanhol* (1955-1958) – TES
- L'Occhio Del Poeta* (1956-1974) – LDP
- Invenção do Finito* (1960-1970) – INF
- Convergência* (1963-1966) – COM
- A Idade do Serrote* (1965-1966) – IDS
- Carta Geográfica* (1965-1967) – CAR
- Retratos-Relâmpago* (1965-1966) 1ª. Série – RET1
- Poliedro* (1965-1966) - POL
- Ipotesi* (1968) – IPO
- Retratos-Relâmpago* (1973-1974) 2ª. Série – RET2
- Janelas Verdes* (s/d) – JAN
- Papiers* (1931-1974) – PAP
- Conversa Portátil* (1931- 1974) – COP

Sobre artistas

Acangelo Ianelli - p. 98 (LDP)

Achille Perille - p. 1329 (INF), p. 135 (LDP)

Afro - p. 34 (LDP)

Alberto Giacometti - p. 1244 (RET1)

Alberto Magnelli - p. 1319 (INF), p. 1525 (IPO), p. 1574 (PAP), p. 104 (LDP)

Aldo Calò - p. 52 (LDP)

Alfredo Volpi - p. 1253 (RET2), p.1359 (INF)

André Breton - p. 1238 (RET1), p.1591 (PAP)

Antonio Calderara - p. 1300 (INF)

Antonio Corpora - p. 1309 e 1310 (INF), p. 72 (LDP)

Antonio Virduzzo - p. 174 (LDP)

Arcimboldo - p. 1264 (RET2)

Arpad Szenes - p. 1569 e 1598 (PAP)

Beverly Pepper - p. 1327 (INF)

Bruegel - p.1525 (IPO)

Bruno Conte - p. 1306 (INF), p. 64 (LDP)

Bruno Severini - p. 1334 (INF)

Caravaggio (Michelangelo Merisi) - p.1266 (RET1)

Carla Accardi - p. 32 (LDP)

Carmengloria Morales - p. 1326 (INF)

Cícero Dias - p. 101 (POE)

Cosimo Carlucci - p. 1304 (INF), p. 60 (LDP)

Delacroix - p. 110 (CAR)

Dürer - p. 1316 (INF)

El greco - p. 592 (TES)

Emilio Vedova - p. 1355 (INF), p. 170 (LDP)

Enrique Ruivo - p.1478 (COP)

Estuardo Maldonado - p. 1324 (INF), p. 120 (LDP)

Ettore Colla - p. 62 (LDP)

Gastoni Biggi - p. 1299 (INF), p. 42 (LDP)

Georges Braque - p. 1251 (RET1)

Giacomo Balla - p. 1554 (IPO)

Gino Severini - p. 1334 (INF), p. 154 (LDP)

Giorgio De Chirico - p. 1270 (RET2)

Giorgio Morandi - p. 1527 (IPO), p. 126 (LDP)

Giulio Turcato - p. 1349 -1355 (INF), p. 162 (LDP)

Giuseppe Capogrossi - p. 655 (CON), p. 302 (INF), p. 1554 (IPO), p. 55 (LDP)

Goya - p. 600 (TES)

Hayman Chaffey - p. 1305 (INF)

Ignazio Moncada - p. 122 (LDP)

Isabel Pons - p. 1330 (INF)

Ismael Nery - p. 258 (TMP)

James Ensor - p. 1269 (RET2)

Jean Arp - p. 1273 (RET2), p. 1526 (IPO), p. 1585 (PAP), p. 40 (LDP)

Joachim Patinir - p. 1525 (IPO)

Joan Mirò - p. 618 (TES), p. 1275 (RET2), p. 1596 (PAP)

Jorge de Lima - p. 555 (PAR)

Juaith Westphalen - p. 1600 (PAP)

Juan Gris - p. 617 (TES)

Lorenzo Indrimi - p. 100 (LDP)

Lucio Fontana - p. 1316 (INF), p. 1580 (PAP), p. 21, 92, 157, 187, 191, 193 (LDP)

Luigi Boille - p. 1021 (POL), p. 45 (LDP)

Luigi Magnani - p. 102 (LDP)

Magritte - p. 1253 (RET1)

Marcel Duchamp - p. 1271 (RET2)

Marcolino Gandini - p. 96 (LDP)

Mario Padovan - p.1326 (INF)

Max Ernst - p. 1247 (RET1), 1588 (PAP), p. 90 (LDP)

Michelangelo Conte - p. 1307 (INF), p. 66 (LDP)

Nuno Gonçalves - p. 1417 (JAN)

Pablo Picasso - p. 616 e 618 (TEP), p. 1246 (RET1)

Paolo Icaro - p. 1318 (INF)

Paolo Uccello - p. 650 (CON)

Paul Klee - p. 1525 (IPO), p. 656 (CO), p. 19, 29, 58, 120, 174 (LDP)

Piero Dorazio - p. 1311 e 1314 (INF), p. 82 (LDP)
Rafael Alberti - p. 1222 (RET1), p. 38 (LDP)
Rafaello - p. 1093 (CAR)
Rembrandt - p. 1268 (RET2)
René Char - p. 1240 (RET1)
Roberto De Lamonica - p. 78 (LDP)
Sanfilippo - p. 146 (LDP)
Santomaso - p. 148 (LDP)
Santoro - p. 150 (LDP)
Shu takarashi - p. 1346 (INF)
Simoni Martini - p. 1243 (RET1)
Sinisca - p. 1336 (INF)
Soto - p. 1337 (INF)
Tarsila do Amaral - p. 1249 e 1250 (RET1)
Toyofuku - p. 1348 (INF)
Van Eych - p. 1523 (IPO)
Van Gog - p. 239 (VIS)
Velásquez - p. 599 (TES)
Vermeer - p. 1267 (RET2)
Vieira da Silva - p. 351 (MET), p. 377 (MEN), p. 1442 (JAN), p. 1595 (PAP), p. 1597 (PAP), p.1358 (INF)
Virduzzo - p. 1579 (PAP)
Vittore Carpaccio - p. 1265 (RET2)
Volpi - p. 176 (LDP)
Wassily Kandinsky - p. 19, 107, 110, 111 (LDP)

Sobre Arte

“Noturno resumido” - p. 89 (POE)
“Surrealismo” - p. 1239 (RET1)
“Poema barroco” - p. 94 (MEN)
“Grafito na pedra de minha mãe” - p. 630 (CON)

“Grafito num muro de Roma” - p. 627 (CON)

“Pop art” - p. 1014 (POL)

“Colagens” - p.1020 (POL)

“Texto branco” - p. 1347 (INF)

“A vingança de Covet” - p. 580 (TES)

“As carpideiras” - p. 581 (TES)

“Aos pintores antigos da Catalunha” - p. 580 (TES)

“Naturezas mortas” - p. 422 (PLI)

“Grafito para Paolo Ucello” - p. 650 (CON)

“Operação plástica” - p. 340 (MET)

“Arte e desamar” - p. 235 (VIS)

“Aquarela” - p. 101 (POE)

Falando sobre arte: p. 356, p. 818 af. 17, 22, p. 822 af. 65, p. 832 af. 175, 176, 179, p. 850 (DIS), p. 1117.

Sobre máquinas

“Homem trabalhando” - p. 95 (POE)

“Salmo no. 5” - p. 261 (TMP)

“Grafito para Piranesi” - p. 651 (CON)

“Uno spazio” - p. 1515 (IPO)

“Santoro” - p. 1333 (INF)

A palavra máquina: p. 956 (IDS), p. 994 (POL), p. 1093 e p. 1110 (CAR)

Sobre olhos e olhar

“Cantiga de Malazarte” - p. 97 (POE)

“Juízo final dos olhos” - p. 205 (VIS)

“Olhar sem tempo” - p. 205 (VIS)

“Meu novo olhar” - p. 247 (TMP)

“Pirâmide” - p. 265 (QTE)

“Anti-Elegia no. 2” - p. 268 (QTE)

“Conhecimento” - p. 559 (PAR)

“Poema visto de fora” - p. 185 (POE)

“Futura visão” - p. 308 (PSP)

“Murilograma ao criador” - p. 661 (CON)

“O olho da janela” - p. 707 (CON)

“O olho precoce” - p. 973 (IDS)

“Olhar” - p. 1395 (JAN)

“Uno spazio” - p. 1515 (IPO)

“Olhão” - p. 1395 (JAN)

“Santoro” - p. 1333 (INF)

“Texto de informação” - p. 706 (CON)

“Uno spazio” - p. 1515 (IPO)

A palavra olhos ou olhar: p. 869 af. 533 (DIS), p. 959 e 967 (IDS), p. 981 e 988 (POL), p. 1097 e 1099 (CAR), p. 1148 (ESP), p. 1215, 1249, 1234 (olho-faca), 1250 (RET).

Sobre corte e objetos cortantes

“O menino experimental” - p. 1013 (POL)

“Lichtenberg” - p. 1207 (RET)

“Atmosfera desesperada” - p. 112 (POE)

“Saudação a Ismael Nery” - p. 115 (POE)

“Corte transversal do poema” p.116 (POE)

“Homenagem a Jorge de Lima” - p. 555 (PAR)

“A noite e suas operações” - p. 405 (POL)

“Grafito na lápide dum alfaiate grego” - p. 645 (CON)

“Murilograma a João Cabral de Melo Neto” - p. 691 (CON)

“O serrote” - p. 717 (CON)

“As lanças” - p. 1016 (POL)

“Terceira meditação” - p. 773 (IFI)

“Operação de rigor” - p. 560 (PAR)

“A tesoura de Toledo” - p. 593 (TES)

“O tigre” - p. 981 (POL)

“Tesouras de Átropos” - p. 1037 (POL)

“Corte” - p. 889 af. 738 (DIS)

“Serrote” - p. 896 (IDS), p. 995 (POL)

“Estilhaços” - p. 996 (POL)

“Texto sem rumo” - p. 1451 (COP)

“Murilograma a João Cabral de Melo Neto” - p. 691 (CON)

“O operador” - p. 278 (QTE)

Objetos cortantes: p. 896 (Serraria) (IDS), p. 1234 (olho-faca) (RET), p. 832 af. 181, 835 af. 204, p. 849 af. 351 e p. 889 af. 738 (DIS).

Sobre corpos

“O namorado e o tempo” - p. 201 (VIS)

“Choro do poeta atual” - p. 207(VIS)

“Eternidade do Homem” - p. 255 (TMP)

“Corpo” - p. 837 af. 123 (POE)

“O exilado” - p. 286 (PSP)

“Mapa” - p.116 (POE)

“O namorado e o tempo” - p. 201(VIS)

“Lichtenberg” - p. 1207 (RET)

corpo: p. 835 af. 210, p. 848 af. 335 à 399, p. 840 e p. 849 (DIS)

Sobre abstração

“Abstração da Perspectiva” - p. 260 (TME)

“Abstração e Amor” - p. 379 (MEN)

“Forma e essência” - p. 353 (MET)

“Idéias Rosas” - p. 434 (POL)

“Abstração” - p. 434 (POL)

“Coisas” - p. 548 (PAR)

“O claustro de Monreale” - p. 568 (SIC)

“São Francisco de Assis de Ouro Preto” - p.490 (COP)

“Texto de informação” - p. 706 (CON)

p. 867 af. 515 (DIS), p. 434 (POL), p. 548 (PAR).

“LETRAS E ARTES” JORNAL A MANHÃ (RIO DE JANEIRO: 1946-1951)

“Henri Matisse” (12 out. 1947, p. 5)

“Recordações de Ismael Nery” (6 de jun. 1948, p. 7)¹⁰¹

“Recordações de Ismael Nery XVI” (5 de dez. 1948, p. 5)

“Recordações de Ismael Nery – Conclusão” (12 de dez. 1948, p. 7)

“Djanira” (9 de jan 1949, p. 5)

“Di Cavalcanti” (6 fev. 1949, p. 5)

“São Paulo 1949” (2 de out. 1949, p. 7)

“Artes na Bahia” (4 dez. 1949, p. 7)

“Livio Abramo” (29 de abril 1951, p. 1 e 9)

“Aldo Bonadei” (6 de maio 1951, p. 6)

“Lasar Segall” (20 maio 1951, capa)

“Importância de Segall II” (27 maio 1951, capa)

“Força e Unidade em Segall III” (3 jun. 1951, p. 5)

¹⁰¹ A série sobre Nery segue-se por quase todos os domingos de 6 de junho a 10 de outubro com exceção do último domingo de cada mês. Oscilando entre as páginas 5 e 7 e numeradas de 1 a 15.

Apêndice B:

Obras pesquisadas na biblioteca
pessoal do poeta em Juiz de Fora/MG

A biblioteca pessoal de Murilo Mendes está conservada no Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) em Juiz de Fora - MG, Centro que pertence à Universidade Federal de Juiz de Fora. A biblioteca conta com 2.864 títulos, dos quais 260 apresentam dedicatórias e 1400 apresentam algum tipo de anotação do poeta. O Centro conta com um acervo de 238 obras (pinturas e esculturas) na maioria presentes de amigos artistas.

Na visita realizada ao CEMM de 27 a 30 de julho de 2001, pude apreciar além dos livros do poeta uma exposição coincidentemente intitulada “O olho do poeta”. Estavam expostos os seguintes trabalhos:

Alberto Magnelli: “s/ título” (1970)

Antonio Corpora: “s/ título” (1971)

Carlo Accardi: “s/ título” (1963)

Estuardo Maldonado: “s/ título” (1965)

Ettore Cola: “s/ título” (1968)

Gastoni Biggi: “s/ título” (1962)

Gino Severini: “s/ título” (1960)

Giuseppi Capogrossi: “s/ título” (1965)

Hans Richter: “s/ título” (1970)

Luigi Boille: “s/ título” (1965)

Marcolino Gandini: “s/ título” (1966)

Michelangelo Conte: “Omaggio a Murilo Mendes” (1963)

Piero Dorazio: “s/ título” (1966)

Simona Wellerr: “Mare Monti” (1972)

Os livros elencados a seguir foram pesquisados no tocante à observação e análise das notas marginais feitas pelo poeta e alguns deles comentados no corpo do trabalho. Aos livros seguem o número de chamada catalogado pelo Centro de Estudos Murilo Mendes.

ANDRADE, Oswald de. *A crise da filosofia messiânica*. Tese para Concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Us. São Paulo: 1950. *Dedicatória*:

“p/ Murilo Mendes - grande homem, grande poeta e grande amigo. Oswald 1950”

ASSIS, São Francisco de. *I fioretti*. Trad. Durval de Moraes. Rio de Janeiro: 1932.

Dedicatória:

“a Murilo Mendes, que abraçado à cruz, fugiu do “vetrus fermentum” posso viver “in azumir sinceritatis, et veritatis”, Durval, o seu pobre irmão, oferece. Domingo da Ressureição, 1935”

AUERBACH, Erich. *Introduzione alla filologia romanza*. Torino: Einaudi, 1963. 607 2-1 AUE

BLANCHOT, Maurice. *La part du fu*. França: Gallimard, 1949. 809 BLA

_____. *L'espace litteraire*. França: Gallimard, 1955. 820 BLA

_____. *Le livre à venir*. França: Gallimard, 1959. 840.95 BLA

CROCCE, Benetto. *O que é vivo e o que é morto na filosofia de Hegel*. Coimbra: Univ, 1993. (111(04) Hegel)

DA VINCI, Leonardo. *Aforismos*. Seleção Garcia de Zúñiga. Buenos Aires: Ed Espasa, 1943. (850-8) VIN

ECO, Umberto. *Il segno*. Milano: ISEDI, 1973.

ENGELS, Friedrich. *Dialettica della Natura*. Roma; Edizioni Rinascita, 1955. 32(04)ENG

GIANI, Giampiero. *La biennale do Venezia*. Venezia: Lombroso Editore, 1954.

GIULIANI, Alfredo. *Chi l'avrebbe detto*. Torino: Einaudi, 1973. 850-1 GIU

LIMA, Alceu amoroso. *Estética literária*. Rio de Janeiro: Americ, 1945. 8.01(04) LIM

LOCKE, J. *Saggio sull'intelletto umano*. Bari: Laterza, 1966. 3 (04) RUG

MARINETTI, F.T. *Lês mots em libertè futuristes*. Milano: Edizioni futuristiche di “poesia”, 1919. 850-1 MAR

MERLEAU-PONTY, Maurice. Ponty. *Lês aventurs de la dialética*. S/d

NIETZSCHE. *Aurora e scelta di frammenti postumi (1879-1881)*.

PACI, Enzo. *La filosofia contemporanea* Milano: 1961. PAC fil

PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude*. Roma: Mondadori, 1961. 850-2 PIR

RAGGIUNTI, Renzo. *Introduzione a Husserl*. Bari: Laterzo, 1970.

SCHOPENHAUER. *Il mondo como volontà e rappresentazione*. 1968. RSCH V 1c2

SOARES, Órris. Dicionário de Filosofia. Vol I. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: 1952.

VOLTAIRE. *Dictionnaire Philosophie*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965. R1(038)VOL





* *Poemas, Convergência, Poesia Liberdade, História do Brasil, Mundo Enigma, Siciliana*, nesta ordem.

Índice onomástico

- Accardi, Carla (Trapani, 1924): p. 45, 106, 143
- Alberti, Rafael: p. 45
- Amaral, Tarsila do: p. 19, 141
- Andrade, Oswald de: p. 19
- Antelo, Raúl: p. 73, 76, 150, 151
- Apollinaire: p. 114
- Araújo, Laís Corrêa de: p. 27, 48, 162
- Argan, Giulio Carlo: p. 13, 23, 29, 45, 69, 70, 80, 83, 87, 99, 104, 105, 156, 160
- Aristóteles: p. 15, 30, 55
- Arp, Hans (Strasburgo 1888 – Basilea 1966): p. 32, 45, 47
- Arrigucci Jr., Davi: p. 43, 61, 67, 74
- Artaud, Antonin: p. 47, 133
- Astúrias, Miguel Ângelo: p. 45
- Átropos: p. 149, 150, 167
- Bach: p. 95
- Ballesi: p. 108
- Ballo, Guido: p. 154
- Bandeira, Manuel: p. 19, 67
- Barbosa, João Alexandre: p. 60
- Barbosa, Leila: p. 115
- Barthes, Roland: p. 166
- Baudelaire, Charles: p. 38, 47, p. 92
- Benjamin, Walter: p. 165
- Berg, Alban: p. 96
- Biggi, Gastone (Roma, 1925): p. 13, 74, 76, 78, 90, 91, 93, 94, 97, 99, 105, 143
- Bill, Max: p. 107
- Blanchot, Maurice: p. 23, 40, 57, 58, 63, 108, 133, 134, 136, 158
- Bopp, Raul: p. 19
- Bossaglia: p. 107
- Brandi, Cesare: p. 99
- Breton, André: p. 19

Campos, Haroldo: p. 59
Candido, Antonio: p. 50, 73, 131
Cannabrava, Euryalo: p. 64, 65
Capogrossi, Giuseppe (Roma 1900-1972): p. 16, 75, 78-80, 97, 99, 105, 116, 128, 160, 166
Carroll, Lewis: p. 93
Cézanne: p. 98, 103
Clark, Lygia: p. 101
Cloto: p. 149
Corpora, Antonio (Tunisi, 1909): p. 45
Corazza, Sandra: p. 146
Costa, Lúcio: p. 141
Chagall, Marc: p. 19
Da Vinci, Leonardo: p. 31, 141
Daibert, Arlindo: p. 20, 72, 128, 162
De Chirico, Giorgio: p. 19,26
Debussy: p. 46
Deleuze, Gilles: p. 12, 20, 24, 25, 51-56, 67, 74, 75, 80, 85-89, 91, 93, 128, 133, 134, 136, 138, 142, 143, 149, 151,155, 166, 167
Dérain: p. 98
Derrida, Jacques: p. 167
Deus: p. 95
Dias, Cícero: p. 149
Diderot: p. 31
Dorazio, Piero (roma 1927): p. 13, 45, 75, 94, 106-114, 166
Dorfles, Gillo: p. 33
Drummond de Andrade, Carlos: p. 19, 41, 42, 131
Eco, Umberto: p. 51, 59, 61, 92, 162
Ernst, Marx (brühl 1891, paris 1976): p. 19, 45
Eurídice: p. 41
Flexor, Sansor: p. 27
Focault: p. 133
Fontana, Lucio (Rosario de Santa Fé 1899 – Connobbio 1968): p. 14, 77, 83, 144, 152-160, 162, 166

Frias, Joana Matos: p. 18, 38
Garcia, Wladimir Antonio da Costa: p. 41, 54
Giotto: p. 99
Guattari, Félix: p. 53, 54, 133
Guimarães Rosa, João (Cordisburgo/MG 1908 -1967): p. 67
Guimarães, Júlio Castañon: p. 37, 50, 51, 52, 119, 127
Haardt, Georges Van: p. 110
Heidegger: p. 132
Husserl: p. 141, 142
lanelli, Arcangelo (São Paulo, 1922): p. 77
Jacobbi, Ruggero: p. 89, 158
Jakobson, Roman: p. 65
Kafka, Franz: p. 25, 93, 135
Kandinsky, Wassily (Berna 1879 - Locarno 1940): p. 12, 31-34, 41, 42, 47, 54, 62, 75, 79, 86, 94, 125, 126, 137, 144, 154
Kant, Immanuel: p. 73, 143
Klee, Paul: p. 45-47, 94, 137
Lacoue-Labarthe, Philippe: p. 31, 32, 46
Laquesis: p. 49
Lecerle: p. 93
Lechte: p. 90
Leupa, Allen: p. 76
Lima, Jorge de: p. 19, 150
Lima, Luiz Costa: p. 67
Locke, John: p. 158
Longhi, Roberto: p. 99
Magnelli, Alberto (Firenze 1888 - Meudon 1971): p. 13, 26, 35, 45, 47, 113, 114-126, 166
Magritte, René: p. 113
Malévitch: p. 33
Mallarmé, S.: p. 46
Manganelli, Giorgio: p.161
Marchiori, Giuseppe: p. 99
Martini, Simone: p. 52

Martins, Wilson: p. 51
Masaccio: p. 99
Massi, Augusto de: p. 43
Melo Neto, João Cabral de: p. 161
Mendes, Murilo (decorrente em todo texto)
Merleau-Ponty, Maurice: p. 24, 40, 109, 140, 142
Merquior, José Guilherme: p. 41, 45
Micelli, Sérgio: p. 27
Molloy, Silvia: p. 47
Mondrian: p. 31, 33, 122
Monet: p. 46
Montale, Eugene: p. 45
Morales, Carmengloria (Santiago do Chile 1942): p. 160
Morandi, Giorgio (Bologna 1890 - 1964): p. 13, 26, 45, 75, 78, 98-105, 107, 166
Moravia, Alberto: p. 45
Moriconi, Italo: p. 72, 101
Moura, Murilo Marcondes: p. 22, 59, 76, 97
Mozart: p. 98, 103, 105, 144
Nava, Pedro: p. 131
Nery, Ismael: p. 13, 17- 22, 28, 39, 56, 67, 99, 138, 141, 165
Nietzsche, F.: p. 137
Nijinsky: p. 17, 46
Nunes, Benedito: p. 65, 66
Orfeu: p. 15, 40, 41, 150, 158, 162
Palazzeschi, Aldo: p. 45
Pasquali, Marilena: p. 104, 105
Patinir: p. 27
Pedrosa, Mário: p. 75, 76, 99, 121, 122
Pégaso: p. 81
Perilli, Achille (Roma, 1927): p. 45, 78, 106
Pfeiffer, Wolfgang: p. 38
Picasso, Pablo: p. 98, 114
Picchio, Luciana Stegagno: p. 44, 46-48, 57
Platão: p. 30, 31, 107

Plutão: p. 149
Pollock: p. 33
Portinari, Candido: p. 138
Praz, Mário: p. 128
Proust: p. 89
Ramos, Graciliano: p. 141
Regel, Günther: p. 46
Ribeiro, Gilvan Procópio: p. 115
Rolnik, Suely: p. 101, 102
Rousseau, Jacques: p. 99
Sansa, Gregor: p. 25, 52
Santa Catarina de Siena: p. 36
Santiago, Silviano: p. 145
Sarlo, Beatriz: p. 134
Schonberg: p. 96
Schwarz, Roberto: p. 67
Shakespeare, William (1564-1616): p. 16, 53, 108
Steiner, George: p. 49, 50
Stendhal: p. 111
Stravinsky: p. 96
Szenes, Arpad: p. 34, 45, 138
Teixeira, Ivan: p. 65
Timponi R., Leila Maria: p. 115
Turcato, Giulio (Mantova 1912-Roma 1995): p. 45
Uccello, Paolo: p. 98
Ungaretti, Giuseppe: p. 42, 43, 45, 47
Van Haardt, Georges: p. 110, 111
Vieira da Silva, Maria Helena: p. 34, 38, 42, 43, 45, 47, 57, 78, 165
Virgílio: p. 15

Alemanha: p. 31
Bolonha (Bologna): p. 101
Brasil: p. 12-14, 26, 27, 34, 41, 44, 48, 49, 114, 165, 134
Carrara: p. 124
Espanha: p. 149
Europa: p. 19, 26, 33, 41, 44, 114
Filadélfia: p. 106
Florença (Firenze): p. 101, 115, 118-120
França: p. 114
Itália: p. 12, 13, 40-42, 44, 46, 48, 106
Juiz de Fora: p. 17, 18, 117, 134, 158
Lisboa: p. 47
Marrakech: p. 47
Minas Gerais: p. 19
Modena: p. 101
New York: p. 47
Niterói: p. 17
Paris: p. 19, 35, 118, 119, 125, 161
Pisa: p. 41, 143
Portugal: p. 34, 37, 45
Rio de Janeiro: p. 17, 18, 19, 20, 27, 34, 134
Roma: p. 13, 37, 41, 48, 78, 90, 51, 81, 98, 108, 115, 119, 131, 134
São Paulo: p. 19, 20, 25-27, 44, 98, 114, 115
Sicília: p. 42, 43, 60
Toledo: p. 148, 149, 151
Toscana: p. 126
Veneza: p. 26, 47, 98, 114, 143

Anexo:

Compilação das críticas

(material fotocopiado)

ISMAEL NERY

ALBERTO MAGNELLI

PIERO DORAZIO

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

LUCIO FONTANA

GASTONE BIGGI

GIORGIO MORANDI

GIUSEPPE CAPOGROSSI

Espalhei alguns poemas no corpo do texto,
nas costas do texto, lembro Derrida...

Poema sem nome

Trama

Capogrossi

Espaço Marginal

Morandi

Entranhas

Fiação

Dilaceração

Operação de risco

Água