



MURILO MENDES

MURILO MENDES POETA ITALIANO

*Luciana Stegagno Picchio**

RESUMO

O centenário de Murilo Mendes (1901-1975), passados vinte e seis anos da morte do poeta, revelou uma verdadeira reviravolta de apreciações tanto por parte da crítica como do público. Contribuiu para essa revisitação a edição completa da obra que demonstrou ser Murilo, além do grande poeta já parcialmente conhecido, o autor de vários volumes em prosa, compostos durante o período italiano e ainda inéditos no momento da morte. Entre essas prosas até agora desconhecidas figuram os escritos que, durante o seu período romano, Murilo vinha compondo para apresentação em catálogo de exposições de amigos pintores e artistas plásticos. Escritas normalmente em italiano, estas apresentações podem ser também apreciadas como palestra de língua para a invenção de *Ipotesi*, o livro de poesia de Murilo, escrito em italiano e publicado postumamente em 1978.

Palavras-chave: Modernismo; Murilo Mendes; Fortuna crítica; Obras em prosa; Crítica de arte.

Um centenário é sempre ocasião e pretexto para revisitações. Mas este reencontro brasileiro e italiano com a obra de Murilo Mendes (1901-1975), passados cem anos do seu nascimento e vinte e seis anos da sua morte, acaba por revelar uma verdadeira reviravolta de opiniões, apreciações, predileções não só do lado da crítica, mas por parte do público, nacional e internacional, que constitui sempre, e às vezes inesperadamente, a sanção do gosto de uma época e de uma geração.

Murilo Mendes morreu com setenta e quatro anos, tendo vivido fora do Brasil os últimos vinte anos da sua vida, e anos extremamente criativos. Para uma sua nova avaliação por parte de um público brasileiro que continua a considerá-lo com categorias essencialmente nacionais, é preciso fazer o balanço do que teria significado para ele, homem e poeta, viver vinte anos na Europa, dezoito na Itália, rodeado por vozes, coisas, pessoas tão diferentes das que tinham constituído a aura dos

* Università di Roma "La Sapienza" – Itália.

seus anos de juventude. Do que teria significado, para a inspiração dele, abrir de manhã a janela de um austero palácio no centro de Roma, levantar os olhos para o céu barroco da capital e não ver, lá no fundo, a baía de Botafogo que ele costumava saudar das suas janelas do Rio, olhar as cúpulas das igrejas aí em volta, S. Giovanni dei Fiorentini, S. Andrea della Valle, Chiesa Nuova, Santa Agnese in Agone, S. Carlo ai Catinari, tão monumentais, tão cinzentas, tão diferentes das jóias do barroco tardio, graciosamente pousadas pelo Aleijadinho na relva do presépio de Minas. Do que teria mudado nele, nos sentidos dele, visão, audição, paladar, olfato e, por que não? tanto, ao descer de manhã do seu palácio na Via del Consolato 6, chapéu, luvas, terno cinzento, cachecol branco, lã ou seda conforme a estação, até ao vizinho mercado do Campo dei Fiori. Como teria ele reagido aos estímulos palato-visuais daquelas flores diferentes, daquelas frutas saborosas, maçãs amarelas, vermelhas, verdes, laranjas vermelhas da Sicília, abricós alaranjados, pêssegos sumarentos, cerejas, framboesas e morangos pequeninos de bosque. Mas nada de bananas, grandes, africanas, de uma única qualidade (ai a boa laranja-lima!). E depois, nada de mamão (que-d'ê do meu mamão matinal?), ao máximo qualquer verde-pálida papaia, ou umas mangas verde-rosadas de pouco sabor. Quem sabe aqui – se perguntaria Murilo – o que são a saborosa jabuticaba, a fruta-de-conde, que sabor tem um verdadeiro abacaxi em comparação com um ananás de incerta proveniência? Ou ainda, perguntamos nós, como teria reagido o tolerante, ecumênico catolicismo pobre do Murilo à visão, no meio do Campo dei Fiori romano, quase a presidi-lo e a marcá-lo com o seu signo, da estátua de Giordano Bruno, encapuchada e ereta como a de um Tiradentes mineiro? De um Giordano Bruno aí queimado vivo como herético em 17 de fevereiro de 1600? Como a sua mundo-visão e a sua mundo-audição se teriam modificado em virtude das imagens italianas que ele ia recebendo quotidianamente, das vozes, italianas, romanas, das piadas em dialeto, em calão, em gíria, que o mergulhavam num universo sonoro tão diferente do seu *habitat* juizdeforano ou carioca?

No Brasil, Murilo tinha aberto o seu primeiro livro de poemas como menino feliz, menino sem passado, sem tradição, sem costumes nem lendas, menino deitado na rede mole que todos os países balançavam. Na igreja domingueira da sua tradição católica mineira nunca teria tido pensamentos de revolta contra as hierarquias eclesiásticas, nunca teria pensado numa distinção entre a igreja da cúpula e a igreja pobre. A sua luta era só contra si mesmo, contra os seus próprios sentidos, contra os seios, as coxas, as ancas das mulheres em que esbarrava o seu pensamento não lhe permitindo ultrapassar a linha do visível para repousar nos caminhos perfeitos de Deus.

No Brasil, ele tinha composto um **Bumba-meu-poeta** cômico de todos os Bumba-meu-boi da tradição nacional, com personagens como a Mãe d'Água e O rancho Lira do Amor que naquele momento povoavam o seu imaginário e que na Europa só poderiam ser entendidos com centenas de desfiguradoras notas de rodapé.

No Brasil da euforia modernista, o poeta mineiro Murilo Mendes tinha publicado uma fabulosa **História do Brasil** que anos depois, no clima ainda saturado de tragédia do pós-guerra, quando ele já se encontrava em Roma, decidirá não incluir na edição completa das suas poesias porque espelho de uma época e de um gosto irremediavelmente datados.

Ao sair do Brasil, afinal, o poeta católico Murilo Mendes tinha concluído a sua parábola de vate brasileiro, autor visionário de uma poesia em pânico, de metamorfoses em que letra e nuvem lutavam com os sonhos pela posse do poema, de sonetos brancos prefiguradores de novos caminhos da poesia: e não só sob o perfil métrico. Tinha acabado o seu individual e irrepitível itinerário com uma **Contemplação de Ouro Preto** que era juntamente uma cantata ditirâmbica à lua, às luminárias, ao sono da solidão, ao sono da mineração da sua pátria mineira e um hino à poesia congenial do grande Alphonsus de Guimaraens.

Na Itália, porém, a inspiração de Murilo Mendes ia ser diferente. Mesmo porque ele a vai receber, embora no início sem se dar conta disso, não como o viajante que colhe emoções e informações para as transmitir com um imediato regresso aos seus patrícios que tinham ficado na pátria. Mas porque, a absorver esta inspiração diferente, ele se vai tornar dia após dia um homem e um poeta novo, um homem participe de um novo convívio, um homem e um poeta atravessado por imagens e sons acolhidos como fazendo parte do seu patrimônio lingüístico e imagético original. Um homem sempre condicionado pela necessidade da autotradução e, num certo sentido, da autocensura.

Não será preciso chegar aos últimos anos da vida, quando Murilo descobrirá ter escrito o seu livro mais direto, mais sofrido, mais autobiográfico, **Ipotesi**, naquele italiano que desde anos ele ia absorvendo por todos os seus poros. Um livro quase secreto, que ele vai deixar inédito, confiando a nós, seus pósteros, a tarefa de o organizar, prefaciá-lo e apresentá-lo aqui como expressão de um poeta italiano que os italianos não conheciam, que eles não suspeitavam e que os comoverá na altura como poucos poetas originariamente seus conacionais. Em 1978, quando o livro saiu, Murilo já tinha desaparecido e os italianos só podiam entristecer-se por o não ter conhecido antes como poeta italiano e não só como “o brasileiro de Roma” e não poder mais agora esperar por parte dele a revelação de nova poesia. Na altura, na Itália, já se conhecia o poeta brasileiro Murilo Mendes: em virtude das traduções de Giuseppe Ungaretti, de Ruggero Jacobbi. Das traduções minhas e de Carlo Vittorio Cattaneo. Mas eram livros destinados a um público privilegiado, culto, universitário, que aplaudira ao ser atribuído em 1972 o prêmio internacional de poesia Etna Taormina, que já tinha laureado grandes poetas estrangeiros como Ana Achmatova ou Jorge Guillén, àquele poeta estrangeiro, autor dos versos reunidos na antologia, **Poesia Libertà** organizada e traduzida por Ruggero Jacobbi. Naqueles dias, no Brasil,

um poeta de antenas sensíveis como Carlos Drummond de Andrade protestara perante o escasso eco suscitado no país pelo acontecimento:

Engraçada nossa faculdade de arquivar o companheiro, logo que ele dobra a esquina... A verdade é que Murilo levou na bagagem para a Itália (onde ensina Brasil, vende Brasil, mercadoria intelectual) sua alma brasileira, sua poesia brasileira cheia de novidades. Não deixou esses bens aqui, feito botina velha. E agora os vê exaltados no reconhecimento de uma obra que é fruto saboroso da cultura brasileira confrontada com valores universais. (Cf. Picchio, 1994, p. 37-38)

A poesia de **Ipotesi**, que os brasileiros vão ignorar durante anos exatamente porque obra de um poeta brasileiro de expressão italiana, não era porém uma poesia brasileira exportada, não era o fruto saboroso da cultura brasileira confrontada com valores universais. Era uma poesia nascida na Itália, uma poesia de um poeta vindo do Brasil que escrevia em italiano e que procurava os seus interlocutores no país em que se tinham originado as emoções básicas desta sua poesia de agora. “Mais, au fait, qui parle dans un poème? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même”, escrevera Paul Valéry em 1939 (Valéry, 1973, p. 293). E o que nos interessa aqui é a pergunta se a linguagem do poeta brasileiro de expressão italiana Murilo Mendes seria ainda identificável com a expressão brasileira da sua origem, quando ele chegara a se exprimir diretamente, sem mais mediações de tradução no italiano do seu novo quotidiano. Não será preciso chegar aos últimos anos para que Murilo, embora com a chaga aberta do seu Brasil sempre presente, do seu Brasil sofrendo sob a ditadura, participe como um italiano das notícias, das tertúlias, das alegrias e sofrimentos políticos e das catástrofes que agrediam o seu novo país e os seus amigos italianos. Ainda em **Ipotesi** ele confessará com fina ironia brasileira o enorme divário que separava originariamente a cultura do seu país “sem Idade Média”, da cultura europeia e italiana que acabara por constituir o seu pão diário durante a sua permanência na Europa: “Fra Meo Abbracciavacca e Bahia c’è uno scarto enorme” (Mendes, 1977, p. 88). E Meo Abbracciavacca era um poeta nascido em Pistoia no século XIII, sequaz de Guittone d’Arezzo, um poeta que muitos italianos talvez continuem a ignorar, mas presente naquela antologia dos **Poeti del Duecento** de Gianfranco Contini que nos seus dias de Roma Murilo tinha sempre na sua mesa e que ia lendo com contínua admiração e um prazer estético sempre renovado.

O fato é que Murilo era um brasileiro extremamente culto. Que, como a maioria dos brasileiros cultos da sua geração, tinha um notável conhecimento do mundo francófono. Quando, nos anos Cinquenta, transpusera pela primeira vez o Atlântico e chegara a Paris, o seu encontro com a cultura de língua francesa tinha sido um reencontro. Os poetas, os artistas e os intelectuais em gênero que ele encontrava, desde André Breton et René Char, já os conhecia de leitura ou de carta. Ou mesmo, como Bernanos, Le Corbusier, Albert Camus, Henri Michaux ou Michel de

Gheldérode, de uma freqüentação brasileira anterior à sua viagem. Muito tempo tinha passado desde a aventura brasileira de Blaise Cendrars e agora, especialmente durante e depois da guerra, toda a inteligência brasileira tinha descoberto o Brasil. E Murilo, a França.

Não se podia dizer o mesmo para a cultura italiana. Naturalmente, quando chegou a Roma, Murilo conhecia Dante e S. Francisco de Assis, Leopardi e Campana, Montale, Quasimodo e Giuseppe Ungaretti, que se tornará imediatamente um dos seus mais fiéis e congeniais amigos. Mas não falava italiano e só depois de anos, através da freqüentação dos escritores, artistas plásticos, mas também simples romanos da rua, Murilo conquistará o italiano que se tornará uma sua segunda natureza. Entretanto o seu próprio imaginário tinha mudado. A atmosfera tinha sido no início a de uma Sicília percutida pelo sol, e a de um claustro de Monreale onde o poeta nascido em Juiz de Fora se sentira abstrato e longe “no espaço de colunas geminadas”. A *Siciliana*, onde ele tinha condensado esta sua experiência italiana antes mesmo da sua definitiva transferência para Roma, vai confirmar a amizade de Murilo para com Giuseppe Ungaretti, prefaciador do volume. Mas o poeta italiano, que no Brasil tinha perdido em 1937 o filho Antonietto e que agora em Roma, na velhice, ia recuperando, com a amizade de poetas e músicos como Murilo Mendes e Vinicius de Moraes, o amor para o país cruel da sua enorme dor, com Murilo falará sempre francês. Ungaretti será porém o mais autorizado e um dos primeiros tradutores de Murilo. E neste ano do centenário muriliano, aqui em Roma falou-se muito deste sodalício e se comentaram todos os poemas do Murilo que tinham tido cidadania italiana pela voz de Ungaretti. Falou-se especialmente da *Janela do Caos*,¹ que já em Paris, em 1949, tinha tido uma espécie de confirmação poética com a edição rara ilustrada por seis litografias de Francis Picabia e que agora Ungaretti traduzia no seu italiano áulico, precioso, traindo talvez um pouco a expressão direta do amigo brasileiro, mas com uma grande beleza de língua e musicalidade de versos. Os “corredores aéreos” de Murilo transformavam-se em “aerei ambulacri”. Mas a poesia ficava, embora diferente.

Ungaretti e todos os amigos poetas e pintores que freqüentavam a casa de Murilo em Roma foram também responsáveis da seca definição como poeta surrealista de um Murilo que, recém-chegado entre nós, ainda recusava uma tão rígida classificação do seu ser poeta. Já no início daquele itinerário poético, Mário de Andrade, pensando talvez na sua violenta freqüentação do visionário, a propósito da poesia de Murilo tinha falado de “aproveitamento convincente da lição surrealista”. Mas só no fim da vida o poeta se convencerá ter sido surrealista quando José Gui-

¹ Em 1947 Murilo publicara o poema “Janela do Caos” no seu *Poesia Liberdade*. Dois anos depois saía em Paris, com as litografias de Picabia, um volume intitulado *Janela do Caos* incluindo, além desse poema, também outros textos de M. M.

Iherme Merquior com a sua verve analógica, alimentada de fantasia e de cultura, o definirá como portador de um anarcoerotismo surreal, duma volúpia oceânica da satisfação libidinal absoluta. Os italianos, porém, pouco sabiam da “bagunça transcendente” que na pátria caracterizava o poeta brasileiro. A etiqueta universal de surrealismo chegava perfeitamente para eles o definir e caracterizar. E aqui começa a dupla mitização, brasileira e italiana, de Murilo Mendes que até hoje não conseguiu se unificar. Mesmo porque o Murilo conhecido pelos italianos já não era o Murilo da sua juventude anárquica e utópica. E quando ele morreu já não era o poeta surrealista do Brasil. Já não era o catecúmeno das certezas evangélicas de **Tempo e Eternidade**, nem o poeta ecumênico de **Poesia Liberdade**. Mas não era também mais o poeta inventor de linguagens da **Convergência** e do último **Poliedro** de 1952: livros todos escritos na Itália e de que os italianos, através de traduções e depoimentos, tinham tido notícia precoce. Ao lado do último Murilo que nós lembramos, e que os brasileiros não conheceram, sentava-se em Roma a morte de **Ipotesi**, a morte sobre a qual ele se perguntava em italiano: “La morte sarà ovale o quadrata?”.

Quando Murilo Mendes morreu em Lisboa, em 13 de agosto de 1975, depois de dezoito anos da sua definitiva partida para a Europa, o seu mito continuava sendo para os brasileiros o mesmo por ele fixado na sua juventude e revelado aos italianos no momento da sua chegada entre nós. Era o mito gasto e desatualizado do poeta modernista, autor dos poemas-piada de sabor irreverentemente carioca e protagonista de episódios de extremado inconformismo: do rito de tirar o chapéu e fazer medidas perante o cofre forte, único padrão reconhecido no seu período de funcionário do Banco Mercantil, no Rio; do guarda-chuva que se abria na sala durante os concertos de segunda categoria; do telegrama de protesto a Hitler em nome de Mozart quando da entrada dos tanques nazis em Salsburgo. Mas era também a lenda sempre válida do poeta visionário e cristão, representante de um alucinado catolicismo pobre, que, como os grandes líricos medievais, ele tinha bebido especularmente em vida e em morte do seu amigo e filósofo essencialista Ismael Nery. Era o bichoda-seda que Manuel Bandeira tinha definido como tirando de si mesmo toda a sua poesia. Uma poesia para a qual ele se declarara duplamente fadado: pela passagem em 1910 do cometa Halley no céu mineiro de Juiz de Fora e pela visão, em 1916, no Rio de Janeiro, dos bailados russos de Nijinsky. Era o conciliador de contrários, incorporador do eterno ao contingente, a que o mesmo amigo Manuel Bandeira dedicará ainda em vida uma comovida saudação. E era a personagem que Carlos Drummond de Andrade vai descrever no dia depois da morte dele como o poeta que cavalgava o mito em pelo, dando-lhe sentido quando visto da janela cosmorâmica onde ele se debruçava. Mas para o qual talvez ainda valessem as caracterizações codificadas de confidente de Mozart e de Quixote abrindo o guarda-chuva contra a burguesia e seus moinhos lítero-provinciais.

Na Itália, porém, tinha nascido uma nova, diferente, mitologia de Murilo Mendes imediatamente etiquetado como o “brasileiro de Roma”. Tinha-se formado esta nova mitologia política e artística, a partir de 1956, com a chegada na capital dele e da sua esposa Maria da Saudade Cortesão que os romanos sabiam filha do grande historiador português Jaime Cortesão, refugiado com a família no Rio em virtude da sua oposição ao regime do ditador Salazar. Murilo Mendes aportara em Roma como professor de Cultura Brasileira na universidade que só anos mais tarde recuperaria o seu glorioso nome medieval de “La Sapienza”. E chegara depois de ter sido recusado como “pessoa não grata” pela Espanha de Franco. Mas a etiqueta de anti-fascista não era a única que o distinguia no momento da sua escolha italiana. Como vimos, apesar dele sempre ter negado, como já o amigo Ismael Nery, a influência do Surrealismo em sua obra, o poeta que os italianos começavam a conhecer, pela mediação do amigo e tradutor Giuseppe Ungaretti, era um intelectual facilmente definível, pelos seus saltos alógicos, não só na obra poética, mas na vida de todos os dias, como surrealista. Com efeito, ao encontrar pela primeira vez em Paris, em 1952, o papa do surrealismo, André Breton, o próprio Murilo tinha finalmente reconhecido, além de qualquer experiência de escritura automática, quanto ele devia ser considerado devedor da experiência surrealista, ao ponto de os estrangeiros considerarem como únicos surrealistas brasileiros o pintor e poeta Jorge de Lima e o poeta Murilo Mendes.² E afinal, em 1966, tendo participado em Paris no funeral de Breton, Murilo testemunhara sobre o seu precoce conhecimento do surrealismo francês. A descoberta, sua e de alguns amigos, Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, tinha-se dado no Rio, na década de 1920:

Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente, de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade. Tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. (Mendes, 1965-66, p. 1.238)

O *frisson nouveau* extraído à modernidade era o que Murilo tinha procurado já em 1943, prefaciando o livro de fotomontagens do amigo Jorge de Lima **A pintura em pânico**, cujo título, por sua vez, denunciava a clara influência do Murilo, autor, em 1937, de **A poesia em pânico**. “O conselho veio de Rimbaud: desarticular

² A este respeito vide o meu “Jorge de Lima et Murilo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil”, in: *Nouveau monde Autres Mondes. Surréalisme et Amériques*. Textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris: Lachenal & Ritter, 1995, p. 189-203.

os elementos [...]. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo” (Mendes, 1987, p. 11).

Em Roma, Murilo voltaria a encontrar-se com poetas e artistas marcados pela experiência de um surrealismo para o qual revolução política e revolução artística eram, bretoniamente, movimentos paralelos: uma *quête* ininterrupta da poesia, do insólito e do mágico. Mesmo nos anos do Brasil, durante a amizade com Ismael Nery e, depois da morte dele, com Jorge de Lima, Murilo tinha sempre convivido com pintores e artistas plásticos. À Itália ele chegava, além de poeta surrealista e de cidadão antifascista, também como crítico de arte e amigo privilegiado de Alberto Magnelli, o grande pintor ítalo-francês há pouco convertido ao abstratismo e de quem ele, daí a pouco tempo, irá prefaciá-lo no catálogo da grande exposição de 1963, no Palazzo Strozzi de Florença. Para Murilo, Magnelli tinha significado toda a grande cultura italiana filtrada pela experiência francesa. Tinha significado Giotto e Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Piero della Francesca e Magnelli tinha sido para ele o introdutor não só aos pintores futuristas italianos, Balla, Boccioni, Severini, já entrevistados no Brasil, mas a De Chirico, Carrà, Morandi. A partir desse momento, o caminho italiano de Murilo ficará marcado. Ele era privilegiadamente o amigo dos pintores e dos artistas.

Tantas vezes, na Itália e no Brasil durante estes anos eu evoquei aquelas mágicas reuniões na via del Consolato 6, cuja lembrança eu pensava me pertencesse de forma exclusiva. Mas, recentemente, ao organizar para o centenário o livro **L'occhio del poeta**, em que reuni e publiquei os textos, poemas, prosas de arte, retratos, escritos por Murilo nos anos Sessenta e Setenta para ilustrar os catálogos dos pintores e artistas plásticos que naquele período tinham exposto em Roma e em geral na Itália, descobri como a imagem de Murilo permanece ainda viva na lembrança dos artistas presentes em Roma naqueles anos e ainda vivos e operantes na nossa sociedade: artistas que até hoje consideram a convivência com o “brasileiro de Roma”, como uma das coisas bonitas da sua vida. Voltei a encontrar, além do testemunho de um crítico de renome internacional como Giulio Carlo Argan, notações de outros críticos italianos que em Murilo tinham descoberto um fino conhecedor da pintura de todos os tempos. Basta citar aqui a referência que lhe dedica a historiadora da arte Caterina Limentani Viridis, no seu belo livro sobre a “legibilidade” da pintura. Murilo é chamado aí a substituir, ou melhor, a atualizar como leitor de obras de arte, o nome “fascinante, mas irremediavelmente gasto” de Marcel Proust, leitor de Vermeer.

Murilo pensou sempre em Vermeer como no lugar em que a luz vence sobre a sombra, a clareza sobre a violência e o cosmos permanece disponível. A visibilidade de Vermeer, valor arquetípico de ordem sóbria e de encantada simetria, fala na sua própria língua que é a da pintura, sem mediações de intérpretes, através de lugares, espaços e ocasiões não sempre previsíveis. (Viridis, 1990, p. 54; tradução minha do texto italiano)

L'occhio del poeta tornou-se um livro interessante precisamente pela colaboração entusiasta dos artistas que me ajudaram a reconstruir o “clima” daqueles anos. Que deram cada um, italianos e estrangeiros, para os reproduzir no livro, um quadro, um objeto pertencente à época em que Murilo tinha escrito o texto para a exposição deles. Exposições todas importantes, porque Roma na altura, como declarará um desses artistas, Piero Dorazio, “era como o centro do mundo, centro internacional de arte e de cultura, vivíssimo embora discreto, onde os artistas viviam numa espécie de comunidade familiar”. Murilo fazia parte desse mundo e ensaiava o seu italiano escrevendo na sua nova língua os textos para os amigos. O italiano é o único denominador que une esses textos. Alguns, como os escritos para artistas famosos, Afro, Rafael Alberti, Jean Arp, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora, Sonia Delaunay, Piero Dorazio, Max Ernst e Lucio Fontana; para Alberto Magnelli, Giorgio Morandi e Achille Perilli, Gino Severini e Emilio Vedova, são verdadeiras jóias de invenção e de estilo. Como, num contexto de Murilo Mendes, crítico de arte brasileiro, são interessantes as prosas italianas dedicadas a artistas brasileiros que naquele tempo expunham em Roma: Volpi, De Lamonica, Ianelli, Franz Weissmann...

Para nós, além do seu valor, artístico e poético, esses escritos valem também como privilegiada palestra de língua e de poesia. Para Murilo, como afirmará no seu ensaio Giulio Carlo Argan, a crítica de arte era um gênero literário, um capítulo do seu trabalho poético. Às vezes o seu texto crítico conservava ainda a métrica da poesia, mas freqüentemente nascia como fato poético e só depois, numa segunda redação, se organizava como prosa utilizando com discreta e espontânea propriedade a terminologia técnica da crítica. Nada de diletantismo nesta atividade, mas uma verdadeira manifestação de um individual laboratório lingüístico. E é precisamente nesse laboratório que vão nascer os textos de **Ipotesi**, o livro de poemas italianos do “brasileiro de Roma”.

RÉSUMÉ

Le centénaire de Murilo Mendes (1901-1975), à vingt-six ans de la mort du poète, a révélé un véritable bouleversement de jugement tantôt de la part de la critique tantôt du public. A cette relecture a aussi contribué l'édition complète de l'œuvre qui a dévoilé, à côté du Murilo grand poète partiellement connu, l'auteur de différents volumes en prose, composés pendant le séjour italien et encore inédits au moment de sa mort. Parmi ces proses, jusqu'à maintenant inconnues, figurent les textes qui, pendant la période romaine, Murilo composait pour les présentations des catalogues des expositions des amis peintres ou artistes plastiques. Ecrites habituellement en italien, ces présentations peuvent aussi être savourées en tant que entraînement à la langue pour l'invention de **Ipotesi**, le volume en vers de Murilo, écrit en italien et publié posthume en 1978.

Mots-clé: Modernisme; Murilo Mendes; Fortune critique; Œuvres en prose; Critique de l'art.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes: prêmio Etna Taormina. In. PICCHIO, Luciana Stegagno. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. **Siciliana**. A cura di A. A. Chiochio, prefazione di G. Ungaretti, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1959.

MENDES, Murilo. **Poesia Libertà**. Antologia poética a cura di R. Jacobbi, Milano: Accademia-Sansoni, 1971.

MENDES, Murilo. **Ipotesi**. A cura di Luciana Stegagno-Picchio. Milano: Guanda, 1977.

MENDES, Murilo. "Nota Liminar". In: LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943. (Reeditado em **O Poeta Insólito**. Fotomontagens de Murilo Mendes. Edição organizada por Ana Maria Paulino. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1987. p. 11-12).

MENDES, Murilo. Bumba-meu-Poeta. In: **Revista Nova**. São Paulo, ano 2, n. 8/10, 15 de dez. 1932, p. 8-22. (Reeditado em **Poemas 1925-1929 e Bumba-meu-Poeta 1930-1931**. Organização, introdução, variantes e bibliografia por Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 115-136).

MENDES, Murilo. **História do Brasil (1932)**. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Murilo. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937. (Reeditado em **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 283-310).

MENDES, Murilo. **Poesia Liberdade**. Rio de Janeiro: Agir, 1947. (Reeditado em **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 399-439).

- MENDES, Murilo. **Contemplação de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Imprensa Nacional, 1954. (Reeditado em **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 455-540).
- MENDES, Murilo. **Convergência**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. (Reeditado em **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 623-740).
- MENDES, Murilo. Poliedro. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972. In: **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 977-1.049.
- MENDES, Murilo. Retratos-relâmpago. 1ª série. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973. In: **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1.295-1.259.
- MENDES, Murilo. **Murilo Mendes, L'occhio de poeta**. A cura di Luciana Stegagno-Picchio. Roma: Gangemi Editore, 2001.
- MENDES, Murilo. Ritorno di Murilo Mendes. In: **Letterature d'America**. Roma, Brasilianna, ano V, n. 23, p. 5-10, Estate 1984 [1987].
- MENDES, Murilo; LIMA, Jorge de. Tempo e eternidade. Porto Alegre: Globo, 1935. In: **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 243-262.
- MENDES, Murilo; PICABIA, Francis. **Janela do Caos**. Paris: Imprimière Union, 1949.
- VALERY, Paul. Ego Scriptor. In: **Cahiers**. Edition établie, présentée et annotée par Judith Robinson. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973. p. 233-319.
- VIRDIS, Caterina Limentani. Vermeer in Murilo Mendes. In: **Il flauto di pietra**. Forme e modelli: leggibilità della pittura. Paese (Treviso): Pagus Edizioni, 1990.